

Adaption av flickskap

Normbekräftande och normbrytande
i flickböcker översatta från engelska
till svenska och finska 1945–1965

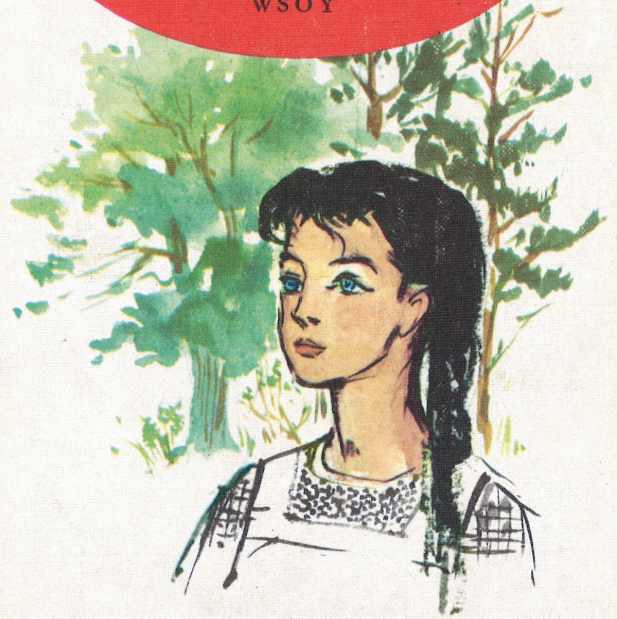
L. M. MONTGOMERY



L. M. MONTGOMERY

Pieni runotyttö

WSOY



Laura Leden

Helsingfors universitet
Humanistiska fakulteten

2021

Acta Translatologica Helsingiensia Vol. 6

Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet nr 154

Acta Translatologica Helsingiensia Vol. 6

Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet nr 154

Adaption av flickskap

Normbekräftande och normbrytande i flickböcker
översatta från engelska till svenska och finska 1945–1965

Laura Leden

Akademisk avhandling som med tillstånd av Humanistiska fakulteten vid
Helsingfors universitet framlägges till offentlig granskning i Språkcentrets sal 115
fredagen den 18 juni 2021 kl. 13.

Finskugriska och nordiska avdelningen
Helsingfors universitet

2021

© Laura Leden och Finskugriska och nordiska avdelningen vid Helsingfors universitet
2021

Boken utgör Vol. 6 i serien Acta Translatologica Helsingiensia (ATH).
ISSN-L 1799-3156
ISSN 1799-3156
<http://hdl.handle.net/10138/17462> (e-publikation)

Boken utgör nr 154 i serien Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet.
ISSN 0347-5387

Tryckt med Kopiosto-bidrag som finansieras med de upphovsrättsersättningar Finlands
översättar- och tolkförbund rf får från upphovsrättsorganisationen Kopiosto.

Utgivare:
Finskugriska och nordiska avdelningen
Nordica
PB 24 (Unionsgatan 40)
FI-00014 Helsingfors universitet

Omslag: Lina Leden
Omslagsillustrationer:
L.M. Montgomery, *Emily* (Gleerup 1955) © Eva Laurell 2021
L.M. Montgomery, *Pieni Runotyttö* (WSOY 1961) © Maija Karma 2021
Baksidans mönsterillustration: Olga Mezhevich

ISBN 978-951-51-7319-5 (hft.)
ISBN 978-951-51-7320-1 (PDF)

<http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-51-7320-1>

Tryck: Unigrafia, Helsingfors 2021

The Faculty of Arts uses the Urkund system (plagiarism recognition) to examine all
doctoral dissertations.

Laura Leden, 2021, *Adaption av flickskap: Normbekräftande och normbrytande i flickböcker översatta från engelska till svenska och finska 1945–1965*.

Sammanfattning

I denna tvärvetenskapliga avhandling, som är den första mer omfattande studien av flickboksöversättningar i Sverige och Finland, undersöks adaption av flickskap i flickböcker översatta från engelska till svenska och finska 1945–1965. *Flicklitteraturen* och *flickboken* är en barnlitterär genre som handlar om *flickskap*, om flickors liv och villkor, vad det innebär att vara flicka i en viss historisk kontext. Gestaltningen av flickskap sker i relation till normer för hur flickor förväntas vara och uttrycker ofta både *normbekräftande* anpassning och upproriskt *normbrytande*. Översättningar av flickböcker påverkas av *normer för flickskap*, *normer för berättande* och *översättningsnormer*. Dessa leder till *adaption*, som innebär att översättningar anpassas till målkontextens (målkulturens och det utgivande förlagets) normer och översättningens målgrupp, som består av unga flickor.

Denna studie utgår från ett polysystemiskt perspektiv som innebär att alla genrer och verk ingår i *det litterära polysystemet*, ett nätverk av delvis överlappande system, där spänningar uppstår mellan centrum med högre prestige och periferier som flickboksgenren med lägre prestige. Syftet med studien har varit att undersöka hur flickbokens perifera position inom *det övergripande litterära polysystemet* och de interna relationerna mellan *centrum* (bildningsromaner med högre status) och *periferi* (långserieböcker med lägre status) inom *det flicklitterära polysystemet* påverkar mängden och typen av adaption i flickböcker och hur detta inverkar på framställningen av flickskap. Därtill har en avsikt varit att analysera om det finska flickboksältet har påverkats av det svenska till följd av Finlands perifera position på det nordiska översättningsfältet.

Det kvalitativa materialet består av tre bildningsromaner av L.M. Montgomery, Jean Webster och Laura Ingalls Wilder och tre långserieböcker av Helen D. Boylston, pseudonymen Carolyn Keene och Helen Wells samt deras svenska och finska översättningar. Dessa böcker representerar de serier som enligt en inledande kvantitativa analys var mest framträdande bland de flickböcker som utgavs på både svenska och finska under perioden 1945–1965 (52 böcker). För att kontextualisera materialet har en paratextuell analys dels av förlagskorrespondens, dels av översättningarnas omslag och omslagstexter utförts. Analysen visar att Norden under perioden utgjorde ett enhetligt fält med Sverige och Norge som centrum, då författarskapen kom till Finland via dessa länder, och svenska och norska översättningar användes som källtexter för tre av de finska översättningarna i materialet.

Denna tvärvetenskapliga studie har tre metodologiska utgångspunkter i syfte att kunna komma åt *effekterna av adaptionen av flickskap*. Den primära deskriptiva översättningsvetenskapliga metoden består av en jämförande och kategoriserande *adaptionsanalys*, den språkliga metoden av en språklig analys av *semantisk-pragmatiska drag* och *pragmatiska språkfunktioner* och den litteraturvetenskapliga metoden av en narrativ analys av *karaktärsindikatorer* i relation till stereotypscheman för normbekräftande maskulint och normbrytande feminint berättande.

Resultaten visar att både målkontextanpassade förkortade översättningar och källtrogna översättningar förekommer i såväl bildningsroman- som långseriematerialet. Därmed korrelerar mängden adaption inte med översättningens polysystemiska position. Detta tyder på att polysystemhypotesen att översättningar med en perifer position anpassas till målkontexten inte får stöd inom flickboksgenren. Anpassning sker enligt kommersiella, didaktiska och pedagogiska översättningsnormer oberoende av översättningens polysystemiska position. I de anpassade översättningarna påverkas framställningen av flickskap dels genom att karaktärsdrag som förknippas med normbrytande flickskap nedtonas, dels genom att berättandet blir mer handlingsorienterat, vilket är normen inom barnlitteratur.

Nyckelord: flickböcker, flicklitteratur, flickskap, könsroller, adaption, normer, polysystemteori, klassiker, bildningsromaner, långserieböcker, engelska, skönlitterär översättning, svensk översättning, finsk översättning, indirekt översättning, översättningsforskning, flickforskning, arkivforskning

UNIVERSITY OF HELSINKI
Faculty of Arts
Doctoral Programme for Language Studies (HELSLANG)

Laura Leden, 2021, *Adaption av flickskap: Normbekräftande och normbrytande i flickböcker översatta från engelska till svenska och finska 1945–1965*. [Adaption of Girlhood: Norm-Confirming and Norm-Breaking in Girls' Books Translated from English to Swedish and Finnish 1945–1965.]

Abstract

This interdisciplinary thesis is the first more comprehensive study of girls' book translations in Sweden and Finland. The study examines adaptation of the image of girlhood in girls' books translated from English to Swedish and Finnish between 1945–1965. *Girls' literature* and *girls' books* are children's literary genres about *girlhood*, about girls' lives and what it means to be a girl in a certain historical context. Girlhood is depicted in relation to norms for how girls are expected to behave, which means that the girl protagonists often both confirm norms by adapting to the expectations of society and rebelliously challenge these norms. Translations of girls' books are influenced by *norms of girlhood*, *narrative norms*, and *translations norms*. These result in *adaptation*, a translations practice where translations are adapted to the norms of the target context (the target culture and the publisher) and to the target audience, in this case young girls.

The frame of reference is the polysystem theory, according to which all genres and literary works belong to *the literary polysystem*, a network of partly overlapping systems in which tensions arise between the center with higher prestige and the periphery with lower prestige. The objective of this study has been to analyze how the peripheral position of girls' literature within the general literary polysystem and the internal relations between the center (*Bildungsromane* with higher status) and the periphery (series books with lower status) within the girls' literary polysystem influences the amount and type of adaptation in girls' books. The ways in which this peripheral position impacts the image of girlhood in the books is also examined. A further aim has been to analyze whether the Finnish girls' book system has been influenced by the Swedish system due to Finland's peripheral position in the Nordic translation system.

The qualitative material consists of three *Bildungsromane* by L. M. Montgomery, Jean Webster, and Laura Ingalls Wilder, and three series books by Helen D. Boylston, Carolyn Keene (a pseudonym), and Helen Wells, as well as their Swedish and Finnish translations. These books represent the series that, according to my initial quantitative survey, were the most prominent among the girls' books published in both Swedish and Finnish in 1945–1965 (52 books). To contextualize the material, a paratextual analysis of publisher correspondence and the covers and cover texts of the translations has been conducted. The analysis shows that the Nordic countries were a uniform system with Sweden and Norway at its center, as books and series came to Finland via these countries, and Swedish and Norwegian translations were used as source texts for three of the Finnish translations in my study.

This interdisciplinary study has three methodological starting points for the analysis of *the effects of adaptation on the image of girlhood*. The primary descriptive translation studies method consists of a comparative and categorizing adaptation analysis, my linguistic method involves an analysis of *semantic-pragmatic features* and *pragmatic language functions*, and my literature studies method is a narrative analysis of *character indicators* in relation to gender stereotype schemata for masculine and feminine narration, which represent norm-confirming and norm-breaking narration.

The results demonstrate that both target-oriented abridged translations and source-oriented faithful translations appear in both the *Bildungsromane* and series book material. Thus, the amount of adaptation does not correlate with the polysystemic position of the translation. This indicates that the polysystem hypothesis that translations with a peripheral status are likely to be target-oriented is not supported within the girls' book genre. Instead, adaptation occurs according to commercial, didactic, and pedagogical norms regardless of the polysystemic position. In the adapted translations, the image of girlhood is influenced by downplaying of character traits associated with norm-breaking girlhood, and by an increase of plot-oriented narration, which is the norm within children's literature.

Keywords: girls' books, girls' literature, girlhood, gender roles, adaptation, norms, polysystem theory, classics, *Bildungsromane*, series books, English, literary translations, Swedish translation, Finnish translation, indirect translation, translation studies, girlhood studies, archival research

I kväll har jag "tvättat" en roman åt redaktör Towers. [...] [H]an bad mig ta hand om den och "skära bort allt onödigt". Jag har utan förbarmande följt instruktionerna, skurit bort de flesta kyssarna, två tredjedelar av allt kärleksjollret och alla naturbeskrivningar med det lyckliga resultatet att jag har kortat ner den till ungefär en fjärdedel av det ursprungliga omfånget. (Montgomery, *Emily på egna vägar* s. 147)

INNEHÅLL

FÖRORD.....	11
FIGURER OCH TABELLER.....	14
1 INLEDNING	17
1.1 Adaption – en målanpassad form av översättning.....	19
1.2 Polysystemiska centrum och periferier	21
1.3 Syfte, forskningsfrågor och hypoteser	24
1.4 Undersökningsperioden.....	28
1.5 Material och urvalsprinciper.....	31
1.6 Avhandlingens upplägg.....	32
2 FLICKBOKEN SOM EN DEL AV BARNLITTERATUREN	33
2.1 Barnlitteraturens särdrag.....	33
2.2 Flickboken som perifer genre	36
2.2.1 Definitioner av flickbok och flicklitteratur	36
2.2.2 Flickbokens ursprung och uppkomst	41
2.2.3 Flickbokens status och forskning i Sverige	43
2.2.4 Flickbokens status och forskning i Finland.....	46
2.3 Det flicklitterära polysystemet.....	47
2.3.1 Serier som ett utmärkande drag för flickboken.....	49
2.3.2 Bildningsromaner som klassiker	50
2.3.3 Långserier som formellitteratur	53
3 PARATEXTUELL KONTEXTANALYS	57
3.1 Paratextuell forskning	57
3.2 Likheter i utgivningen.....	58
3.3 Förlagsprofiler och nordiskt samarbete.....	62
3.3.1 Svenska förlag.....	63
3.3.1.1 Gleerup	64
3.3.1.2 Bonnier.....	65
3.3.1.3 Geber	67
3.3.1.4 B. Wahlström.....	69
3.3.2 Finska förlag.....	71
3.3.2.1 WSOY	72
3.3.2.2 Gummerus.....	76
3.3.2.3 Tammi.....	78
3.3.3 Sammanfattning av utgivnings- och översättningsnormer.....	81
3.4 Fallstudiematerialet	82
3.4.1 Urvalskriterier.....	82
3.4.2 Bildningsromanmaterialet	85
3.4.2.1 L.M. Montgomery: <i>Emily of New Moon</i>	86
3.4.2.2 Jean Webster: <i>Dear Enemy</i>	100
3.4.2.3 Laura Ingalls Wilder: <i>Little House on the Prairie</i>	104

3.4.3	Långseriematerialet.....	111
3.4.3.1	Carolyn Keene: <i>Nancy Drew</i>	112
3.4.3.2	Helen Dore Boylston: <i>Sue Barton</i>	118
3.4.3.3	Helen Wells: <i>Cherry Ames</i>	124
4	ÖVERSÄTTNINGSNORMER	132
4.1	Normteori	132
4.1.1	Tourys översättningsnormer	133
4.1.2	Rekonstruktion av översättningsnormer	134
4.2	Normer inom översättning av barnlitteratur	136
5	ÖVERSÄTTNINGSPRAKTIKEN ADAPTION.....	139
5.1	Översättning som ekvivalens och motpolsaxel	139
5.2	Definition av adaption för analys av flickböcker	142
5.3	Metod för kategorisering av adaptationer	143
5.3.1	Ideologisk adaption	144
5.3.2	Kulturadaption	147
5.3.3	Narrativ adaption	151
5.3.4	Tillämpning av kategoriseringsmodellen.....	153
5.4	Metod för kvalitativ analys av adaptationer	154
5.4.1	Semantisk-pragmatiska drag	155
5.4.2	Pragmatiska funktioner	156
5.4.3	Karaktärsindikatorer.....	157
5.4.4	Flickskap i relation till flickmatriser och stereotypa drag.....	160
6	ADAPTIONSANALYS.....	165
6.1	Adaptionstyper och deras frekvenser.....	165
6.2	Fallstudie A: Bildningsromaner	171
6.2.1	Ideologisk adaption	171
6.2.1.1	Vuxnas normbrytande handlingar.....	173
6.2.1.2	Barns normbrytande handlingar.....	177
6.2.1.3	Död.....	182
6.2.1.4	Sexualitet	185
6.2.1.5	Religion.....	189
6.2.1.6	Våld.....	191
6.2.1.7	Sammanfattning.....	192
6.2.2	Kulturadaption	194
6.2.2.1	Namn	195
6.2.2.2	Intertextualitet.....	198
6.2.2.3	Språk.....	207
6.2.2.4	Matkultur och måttenheter.....	212
6.2.2.5	Sammanfattning	215
6.2.3	Narrativ adaption	216
6.2.3.1	Tankar och känslor.....	218
6.2.3.2	Miljö	222

6.2.3.3 Utseende.....	225
6.2.3.4 Handlingar	226
6.2.3.5 Tal	228
6.2.3.6 Sammankopplande element.....	230
6.2.3.7 Sammanfattning.....	232
6.3 Fallstudie B: Långserier	234
6.3.1 Ideologisk adaption.....	234
6.3.1.1 Krigets fasor, lidande och död.....	236
6.3.1.2 Krigsidealisering och patriotism.....	240
6.3.1.3 Negativ framställning av nationaliteter	244
6.3.1.4 Sammanfattning.....	247
6.3.2 Kulturadaption.....	248
6.3.2.1 Namn.....	249
6.3.2.2 Intertextualitet och traditioner	254
6.3.2.3 Språk och dialekter	260
6.3.2.4 Matkultur och måttenheter	265
6.3.2.5 Sammanfattning.....	268
6.3.3 Narrativ adaption	269
6.3.3.1 Tankar och känslor.....	270
6.3.3.2 Miljö.....	272
6.3.3.3 Utseende.....	275
6.3.3.4 Handlingar	277
6.3.3.5 Tal	278
6.3.3.6 Förenkling	279
6.3.3.7 Intresseväckande element	289
6.3.3.8 Sammanfattning	291
7 SAMMANFATTANDE DISKUSSION	295
7.1 Spänningar och standardisering i det perifera flicklitterära polysystemet	296
7.2 Samarbete inom det nordiska flicklitterära översättningsfältet	303
7.3 Underlag för fortsatt flickboksforskning.....	305
ENGLISH SUMMARY	309
Tensions and standardization in the peripheral girls' literary polysystem.....	310
Collaboration within the Nordic girls' literary system	316
Future research.....	318
KÄLLFÖRTECKNING	321
A. Undersökningsmaterial	321
B. Arkivmaterial.....	321
C. Övrig litteratur	331
D. Övriga elektroniska källor, databaser och ordböcker	348
SAKREGISTER	350

FÖRORD

Det var mitt intresse och min hängivenhet för flickböcker sedan barndomen och i synnerhet min kärlek för författaren L.M. Montgomery och hennes verk som ledde in mig på min forskarbana. Min första idé till flickboksforskning föddes på konferensen *L.M. Montgomery and Nature* år 2010. Det var min första vetenskapliga konferens. Jag var en engagerad åhörare och bestämde mig för att skriva min pro gradu-avhandling (magisteravhandling) om L.M. Montgomerys *Emily*-översättningar. Sedan dess har jag varit talare på varje L.M. Montgomery konferens.

Steget att verkligen inleda en doktorsavhandlingsprocess fem år senare hade jag kanske inte tagit, om inte min handledare, professor emerita Pirjo Kukkonen, uppmuntrat mig till det redan när jag tog min magisterexamen. Ett stort tack till dig Pirjo, för din excellenta vägledning genom hela avhandlingsprocessen och för din översättningsvetenskapliga expertis. Med en handledare som Pirjo har jag alltid kunnat vara säker på att få noggranna kommentarer på mitt manuskript och svar på alla mina frågor även när tidtabellen är tajt. Detta stöd är ovärderligt och har satt en stor prägel på min avhandling.

Jag vill även rikta ett varmt tack till min bihandledare, professor Ebba Witt-Brattström, för det litteraturvetenskapliga perspektivet och för uppmuntran.

Min avhandling har förhandsgranskats av professor Outi Paloposki och docent Mia Österlund. Tack för alla värdefulla förslag och för engagemanget i mitt forskningsämne. Mia vill jag även tacka för att hon tagit emot uppdraget att vara opponert på min disputation.

Jag inledde mitt avhandlingsarbete på deltid vid sidan om mitt krävande arbete som medicinsk översättare. Att min dåvarande arbetsgivare Lääketieteellinen käännöstoimisto kunde erbjuda flexibilitet gjorde det lättare att fatta beslutet att förverkliga drömmen om att styra in på forskarbanan. Men sist och slutligen var det enda rätta beslutet att fokusera helhjärtat på avhandlingsarbetet, även om det var vemodigt att lämna mina underbara kolleger. Om man inte har tid att vara en del av den dagliga akademiska arbetsgemenskapen, går man miste om mycket. Det skulle inte ha varit möjligt för mig att arbeta med avhandlingen på heltid under de sista åren utan stipendier från Victoriastiftelsen och Svenska litteratursällskapet i Finland. Dessa stipendier är jag tacksam för. Forskningsfinansiering är ju en förutsättning för att avhandlingsarbetet inte ska uppta hela ens fritid.

Av stor betydelse för mitt avhandlingsarbete var att få ett arbetsrum på Nordica, en del av den finskugriska och nordiska avdelningen vid Helsingfors universitet. Att vara en del av en akademisk arbetsgemenskap har betytt oerhört mycket för mig. Att jag på grund av coronapandemin och allt distansarbete den föranlett inte kunnat ha denna inspirerande arbetsgemenskap under det senaste året har varit en stor förlust. Jag vill tacka alla på Nordica för uppmuntran och goda tips, och i synnerhet vill jag tacka docent Ritva Hartama-Heinonen, universitetslektor i svensk översättning, som varit ett stort stöd under min tid på Nordica.

Ett särskilt tack för kamrattstöd och diskussioner kring doktorandlivet vill jag rikta till Nordok och doktorandgemenskapen på Nordica. I synnerhet vill jag tacka Sara Rönnqvist, som det varit en stor glädje att dela arbetsrum med, och Olga Mezhevich, min ”granne” här hemma i Månsas, som blivit en god vän jag gjort många cykelturer med under dessa oändliga pandemiår.

Jag vill även tacka alla som kommenterat mina texter på forskarseminariet i nordiska språk och svensk översättning och forskarseminariet i nordisk litteratur vid Helsingfors

universitet. Alla synpunkter har varit värdefulla, och de har bidragit till det tvärvetenskapliga perspektivet i min avhandling. Värdefulla synpunkter har jag även fått på olika seminarier som arrangerats av nätverket Langnet och Doktorandprogrammet i språkforskning (HELSLANG), och i slutskedet av mitt arbete även på virtuella seminarier arrangerade av Centre for Childhood Research in Literature, Language and Learning (CHILL) vid Linnéuniversitetet.

Mitt avhandlingsarbete har också berikats av alla redaktörer och anonyma referentgranskare för de publikationer där jag publicerat artiklar. Att skriva sex artiklar vid sidan om en monografiavhandling har kanske inte varit så klok tidsanvändning, men det har gett mig många nya perspektiv på mitt material.

En viktig och inspirerande del av forskningsarbetet är att få delta i vetenskapliga konferenser och skapa ett internationellt nätverk. Detta har gett många värdefulla erfarenheter och fina minnen. Mitt hem i konferensvärlden är och förblir L.M. Montgomerykonferensen som vartannat år arrangeras av L.M. Montgomery Institute vid University of Prince Edward Island i Kanada. Det var där allting började tack vare att jag blev så väl emottagen i Montgomery-gemenskapen, som präglas av en speciell vänskap och uppmuntran av unga forskare. Jag vill rikta ett särskilt tack till två av konferensarrangörerna under åren: Andrea McKenzie, som uppmuntrade mig i ett tidigt skede, och Lesley Clement, som öppnat nya dörrar för mig de senaste åren. Thank you.

Via Montgomery-konferenserna har jag även lärt känna Åsa Warnqvist, forskningsledare på Svenska barnboksinstitutet, som inspirerat min Montgomery-forskning och skapat nya möjligheter för mig. Jag vill tacka Åsa särskilt för att hon i egenskap av redaktör erbjudit mig möjligheten att inkludera min avhandling i serien Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet.

Montgomery-gemenskapen har även gett mig många goda vänner och forskarkolleger: här hemma i Finland delar jag mitt Montgomery-intresse med Vappu Kannas och Sara Kokkonen, och bland mina många internationella vänner vill jag särskilt nämna Irina Levchenko, som också gett sig in på forskning kring Montgomery-översättningar. Kiitos, thank you, tack för alla samtal om Montgomery, vår Maud.

En forskare jag på grund av den rådande pandemin inte fått förmånen att träffa är Birgitta Theander, som jag vill tacka för det stora arbete hon gjort med kartläggningen av alla flickböcker utgivna i Sverige 1945–1965. Detta underlättade min egen materialinsamling i hög grad.

Mitt internationella nätverk kunde jag inte ha skapat utan generösa resestipendier från Humanistisk-samhällsvetenskapliga forskarskolan (HYMY) vid Helsingfors universitet, Svenska litteratursällskapet i Finland, Svenska kulturfonden och projektet Translation Studies and Terminology (TraST) vid Helsingfors universitet. TraST beviljade också ett kortare arbetsstipendium, som jag använde för materialinsamlingen i början av arbetet med avhandlingen. I slutskedet av arbetet möjliggjorde ett vistelsestipendium från Astrid Lindgrens stiftelse Solkatten ett forskningsbesök vid Svenska barnboksinstitutet i Stockholm och arkivforskning vid svenska förlagsarkiv. Avhandlingen trycks med bidrag från den finländska upphovsrättsorganisationen Kopiosto.

Arkivarbetet jag gjort för denna avhandling har varit omfattande och otroligt givande. Det var först efter att jag dykt ner i arkivmaterialet som alla bitarna i min forskning föll på plats. Jag vill rikta ett stort tack till personalen vid alla arkiv jag besökt: i Sverige är det Centrum för näringslivshistoria, Lunds universitetsbibliotek och Kungliga biblioteket, och i

Finland är det Nationalarkivet, Jyväskyläns maakunta-arkisto, förlaget Tammi's arkiv och Finska litteratursällskapets arkiv. Jag vill särskilt tacka Jessica Wahlén vid Centrum för näringslivshistoria, som plockade fram vagnvis med volymer ur tre olika förlagsarkiv, och Anssi Mäkinen vid WSOY, som med sin stora hjälpsamhet möjliggjorde att jag fick tillgång till förlaget Tammi's arkiv, som tillsvidare inte är tillgängligt för allmänheten, utan finns hos moderförlaget WSOY.

Det är ofattbart att den tunga men otroligt givande avhandlingsprocessen nu närmar sig sitt slut. De senaste veckorna och månaderna har många praktiska frågor kring avhandlingen och dess utformning behövt lösas. Jag vill tacka alla som utgående från sina egna erfarenheter svarat på mina otaliga praktiska frågor, inte minst min pappa Lars Leden, vars omdöme som utgår från över fyrtio års forskningserfarenhet jag alltid kan lita på. Avhandlingens omslag är ett resultat av samarbete inom min närmaste krets. Designen står min syster Lina Leden för, och baksidans bokmönster har min vän Olga Mezhevich skapat. Hela avhandlingsmanuskriptet har fått en sista finputsning genom en noggrann korrekturläsning av Agnetha Åberg, min fina vän sedan vår gemensamma studietid på Nordica. Tack.

L.M. Montgomery, min Maud, har gett mig oerhört mycket, och för det är jag oändligt tacksam. Denna avhandling hade inte blivit till utan hennes mångbottnade författarskap, där det alltid finns nya detaljer att upptäcka. Montgomerys texter, som jag har förmånen att ta till mig både som läsare och forskare, har stött mig genom avhandlingsarbetet. De kvällar jag somnat till Montgomerys ljudböcker är otaliga. Genom hennes böcker har jag träffat många vänner genom åren, både online och i det verkliga livet. Hon har också gett mig sin underbara Prins Edwards ö, mitt paradis där min tanke alltid kan vila, det välbekanta resmål jag längtar efter allra mest i dessa pandemitider. Min personliga relation till Montgomery och hennes Anne och Emily är unik, men jag är också tacksam för att jag genom mitt avhandlingsarbete mött flera nya bekantskaper bland flickbokshjältinnor.

Avslutningsvis vill jag tacka alla mina vänner, som stött mig under avhandlingsprocessen. Men det största stödet har ändå varit min familj, min pappa Lars och min syster Lina. Tack för att ni alltid finns där för mig.

Denna avhandling tillägnar jag mamma och pappa, för att allting alltid varit möjligt hemma hos oss och för att böcker och läsning alltid varit en naturlig del av mitt liv, och alla flickboksläsare och besläktade själar därute, för att den underbara flicklitteraturen finns till för oss.

Helsingfors den 27 maj 2021

Laura Leden

FIGURER OCH TABELLER

Figur 1.	Fördelningen av översättningar från engelska till svenska i Theanders (2006) material som översatts även till finska enligt utgivningsår i Finland (antalet böcker av totalt 89).	59
Figur 2.	Fördelningen av översättningar från engelska till svenska och finska i Theanders (2006) material enligt utgivningsår i Sverige och Finland (antalet flickböcker av totalt 53 i Sverige och 52 i Finland).	60
Figur 3.	Procentuell andel (%) av flickböcker översatta från engelska utgivna i både Sverige och Finland 1945–1965 i förlagsserier respektive författarserier.	61
Figur 4.	Antal titlar översatta från engelska som utgivits i både Sverige och Finland 1945–1965 enligt svenskt förlag (totalt 52 titlar).	63
Figur 5.	Antal titlar översatta från engelska som utgivits i både Sverige och Finland 1945–1965 enligt finskt förlag (totalt 52 titlar).	71
Figur 6a.	L.M. Montgomery: <i>Emily of New Moon</i> (Stoke 1923), omslag av M.L. Kirk.	99
Figur 6b.	L.M. Montgomery: <i>Emily</i> (Gleerup 1955), omslag av Eva Laurell.	99
Figur 6c.	L.M. Montgomery: <i>Emily och hennes vänner</i> (Gleerup 1956), omslag av Eva Laurell.	99
Figur 6d.	L.M. Montgomery: <i>Pieni runotyttö</i> (WSOY 1961), omslag av Maija Karma.	99
Figur 7a.	Jean Webster: <i>Dear Enemy</i> (Grosset & Dunlap/Century 1915), omslagsillustratör okänd.	103
Figur 7b.	Jean Webster: <i>Dear Enemy</i> (Hodder & Stoughton 1953), omslagsillustratör okänd.	103
Figur 7c.	Jean Webster: <i>Kära fiende</i> (Bonnier 1955), omslag av Georg Lagerstedt.	103
Figur 7d.	Jean Webster: <i>Paras vihollinen</i> (WSOY 1957), omslag av Leena Puranen.	103
Figur 8a.	Laura Ingalls Wilder: <i>Little House on the Prairie</i> (Harper & Brothers 1953), omslag av Garth Williams.	111
Figur 8b.	Laura Ingalls Wilder: <i>Lilla huset på prärien</i> (Gleerup 1955), omslag av Garth Williams	111
Figur 8c.	Laura Ingalls Wilder: <i>Pieni talo preerialla</i> (Gummerus 1957), omslag av Garth Williams.	111
Figur 9a.	Carolyn Keene: <i>The Mystery at Lilac Inn</i> (Grosset & Dunlap 1950), omslag av okänd illustratör.	118
Figur 9b.	Carolyn Keene: <i>Kitty och diamantstölden</i> (B. Wahlström 1955), omslag av okänd illustratör.	118
Figur 9c.	Carolyn Keene: <i>Fröken Detektiv möter "Trekanten"</i> (Damm & Søn 1941), omslag av okänd illustratör.	118
Figur 9c.	Carolyn Keene: <i>Neiti Etsivä kohtaa Kolmion</i> (Tammi 1956), omslag av okänd illustratör.	118
Figur 10a.	Helen D. Boylston: <i>Sue Barton Staff Nurse</i> (Grosset & Dunlap 1950), omslag av okänd illustratör.	123
Figur 10b.	Helen D. Boylston: <i>Sue Barton Staff Nurse</i> (Bodley Head 1953), omslag av okänd illustratör.	123
Figur 10c.	Helen D. Boylston: <i>Syster Barton kommer tillbaka</i> (Geber 1953), omslag av okänd illustratör.	123
Figur 10d.	Helen D. Boylston: <i>Helena palaa sairaalaan</i> (Tammi 1955), omslag av okänd illustratör.	123
Figur 11a.	Helen Wells: <i>Cherry Ames Flight Nurse</i> (World Distributors 1956), omslag av Ralph Crosby Smith.	130
Figur 11b.	Helen Wells: <i>Cherry Ames vid flyget</i> (Bonnier 1957), omslag av Martin Guhl.	130
Figur 11c.	Helen Wells: <i>Ursula lentää</i> (Tammi 1958), omslag av Martin Guhl.	130

Figur 12.	Totalt antal excerperade adaptationer per adaptationskategori och språk i bildningsromanmaterialet (totalt antal adaptationer sv. 490/fi. 455, totalt antal sidor i originalen 1 036) och långseriematerialet (totalt antal adaptationer sv. 251/fi. 280, totalt antal sidor i originalen 599).	168
Figur 13.	Totalt antal excerperade adaptationer per bok i de svenska respektive finska översättningarna i bildningsromanmaterialet och långseriematerialet.	169
Figur 14.	Andel (%) förekomster av exakt samma eller nästan samma adaptationer i både den svenska och den finska översättningen av respektive flickbok.	170
Tabell 1a.	Undersökningsmaterial – bildningsromaner.	84
Tabell 1b.	Undersökningsmaterial – långserieböcker.	85
Tabell 2.	Narratologisk översikt över L.M. Montgomerys <i>Emily of New Moon</i> (1923).	88
Tabell 3.	Narratologisk översikt över Jean Websters <i>Dear Enemy</i> (1915).	101
Tabell 4.	Narratologisk översikt över Laura Ingalls Wilders <i>Little House on the Prairie</i> (1935).	106
Tabell 5.	Narratologisk översikt över Carolyn Keenes <i>The Mystery at Lilac Inn</i> (1930).	113
Tabell 6.	Narratologisk översikt över Helen D. Boylstons <i>Sue Barton Staff Nurse</i> (1952).	120
Tabell 7.	Narratologisk översikt över Helen Wells <i>Cherry Ames Flight Nurse</i> (1945).	126
Tabell 8.	Adaptionsmodell: Adaptionskategorier för analys av flickböcker 1945–1965.	143
Tabell 9.	Analysnivåer för betydelse, funktion och effekt av adaption vid jämförelse av textsegmentpar.	154
Tabell 10.	Henes (1984: 9) översikt över traditionellt maskulina och feminina drag med avseende på psykologiskt och socialt kön.	161
Tabell 11.	Nikolajevas (2017: 193) schema för maskulinitet och femininitet som baserar sig på Stephens (1996: 18–19) schema.	161
Tabell 12.	Flickprotagonisters oönskade respektive ideala drag enligt Andræ (2001: 97).	162
Tabell 13.	Maskulina och feminina stereotyper för berättande enligt Nikolajeva ([1998] 2017: 273–274).	163
Tabell 14.	Frekvenser för adaptionstyper (adaptionskategorier och deras underkategorier).	167
Tabell 15.	Antal excerperade adaptationer i temakategorier inom IDEOLOGISK ADAPTION i bildningsromanmaterialet.	172
Tabell 16.	Karaktärsdrag som nedtonas respektive framhävs till följd av IDEOLOGISK ADAPTION i bildningsromanmaterialet.	193
Tabell 17.	Antalet excerperade adaptationer i temakategorier inom KULTURADAPTION i bildningsromanmaterialet.	195
Tabell 18.	Karaktärsdrag som nedtonas respektive framhävs till följd av KULTURADAPTION i flickböcker i bildningsromanmaterialet.	215
Tabell 19.	Karaktärsindikatorer påverkade av NARRATIV ADAPTION i bildningsromanmaterialet	217
Tabell 20.	Karaktärsdrag och karaktärsindikatorer som nedtonas respektive framhävs till följd av NARRATIV ADAPTION i bildningsromanmaterialet.	232
Tabell 21.	Antalet excerperade adaptationer i temakategorier inom IDEOLOGISK ADAPTION i långseriematerialet.	235
Tabell 22.	Karaktärsdrag som nedtonas respektive framhävs till följd av IDEOLOGISK ADAPTION i långseriematerialet.	248
Tabell 23.	Antal excerperade adaptationer i temakategorier inom KULTURADAPTION i långseriematerialet.	249

Tabell 24.	Karaktärsdrag som nedtonas respektive framhävs till följd av KULTUR-ADAPTION i långseriematerialet.	268
Tabell 25.	Karaktärsindikatorer påverkade av NARRATIV ADAPTION i bildningsromanmaterialet.	269
Tabell 26.	Kapitelrubriker i Carolyn Keenes <i>The Mystery at Lilac Inn</i> (1930) samt i bokens svenska, norska och finska översättningar av Anders Linder, Eugenie Winther och Leena Uoti.	280
Tabell 27.	Karaktärsdrag och karaktärsindikatorer som nedtonas respektive framhävs till följd av NARRATIV ADAPTION i långseriematerialet.	292

1 INLEDNING

Flickskap, som under de senaste årtiondena varit föremål för ökat tvärvetenskapligt forskningsintresse i Norden, är en föränderlig social och kulturell konstruktion som påverkas av samhällets maktstrukturer och lyfter fram traditionella förväntningar och konventionella sätt att göra kön (Österlund m.fl. 2013: 12–13; Tyttötutkimusverkosto 2018). Litteraturen gestaltar flickskap i relation till dessa förväntningar (Österlund m.fl. 2013: 12–13). *Flickboken* är en genre som handlar om och förhåller sig till att göra flickskap i olika historiska kontexter (a.a.: 17). Flickskap är motsättningsfullt, då det bland annat i flickböcker ofta skildras som både anpassning till och uppror mot normer eller förväntningar (a.a.: 12). Det är alltså både *normbekräftande* och *normbrytande*. Dessa utgör ett begreppspår som framhäver motsättningen mellan att *bekräfta* och *bryta* en norm.¹

Inom litteraturvetenskapen och flickforskningen² har flickboksforskning vunnit terräng under de senaste årtiondena i både Sverige och Finland.³ Men inom översättningsvetenskapen är flickboken fortfarande ett föga utforskat område. Inga omfattande studier har gjorts i vare sig Sverige eller Finland eller internationellt, trots att genren spelar en viktig roll i flickors socialisationsprocess (Lierop-Debrauwer 1994: 127–128). Flickböcker har stor betydelse för sina läsare, eftersom de enligt insamlingar av läsoplevelser kan följa med läsarna genom livet från generation till generation.⁴ Som titeln på Birgitta Theanders litteratursociologiska doktorsavhandling *Älskad och förnekad: Flickboken i Sverige 1945–1965* (2006) antyder, är flickboken alltså en älskad men även förnekad genre, eftersom den åtminstone fram till 1990-talet generellt haft låg status inom barnlitteraturfältet och forskningen (Westin 1994: 10; Theander 2006: 11; 405–408), trots att flickböcker varit populära enligt läsundersökningar (Ahola & Koskimies 2005; Warnqvist 2009; Kokkonen 2013, 2015a). Bristen på forskning inom översättning av flickböcker kan delvis förklaras med att både barnlitteratur och översättningsvetenskap är unga forskningsområden.⁵

Flickboken är en perifer genre enligt polysystemteorin, som skapades av litteraturvetaren Itamar Even Zohar (1979, 1990).⁶ Teorin utgår från att alla kulturer, språk och litteraturer bildar ett nätverk som består av olika delvis överlappande system, där t.ex. olika genrer tävlar om en central position, vilket leder till spänning mellan centrum och periferi (se avsnitt 1.2 nedan). En sådan spänning finns mellan kanoniserad litteratur och traditionellt mera perifera genrer som barnlitteratur, populärlitteratur och översatt litteratur (Even-Zohar 1990: 13–14). Polysystemteorin handlar om hierarkiska relationer mellan och inom system.⁷ En permanent dragkamp mellan centrum och periferi pågår både inom det

¹ Synonyma begrepp är *normenlig* och *normöverskridande* som används t.ex. av Österlund (2013: 10–11).

² Flickforskningen är ett tvärvetenskapligt forskningsområde som handlar om dels hur flickor skildras, dels hur flickor gör kön (Österlund 2013: 12).

³ I Sverige t.ex. Örvig 1988; Toijer-Nilsson & Westin 1994; Andræ 2001; Theander 2006, 2017; Söderberg m.fl. 2013; Andersson 2020 och i Finland t.ex. Lappalainen 2000, 2012, 2013, 2015, 2020; Voipio 2015.

⁴ Se Ahola & Koskimies 2005; Warnqvist 2009; Kokkonen 2013, 2015a.

⁵ Barnlitteraturforskningen började på 1950-talet då International Board of Books for Young People (IBBY) grundades år 1953 och den akademiska forskningen kom igång på allvar kring 1970 då International Research Society for Children's Literature (IRSL) grundades (Tabbert 2002: 304; Käreland 2008: 9). Också översättningsvetenskapen började utvecklas ungefär samtidigt på 1950-talet, och forskningen har ökat snabbt sedan 1980-talet, då utbildningen av översättarutbildning började utvecklas med stöd av forskningen (Munday 2010).

⁶ Polysystemteorin, som har sina rötter främst i formalism men också i strukturalism samt allmän systemteori och semiotik, började som en språk- och litteraturvetenskaplig teori, men utvecklades senare som en teori om skönlitterär översättning men också en allmän kulturvetenskaplig teori (Hermans 1999b: 102–106). En grundlig beskrivning av polysystemteorin på svenska finns i Lindqvist (2002: 24–38).

⁷ Hermans (1999b: 106) påpekar att alla litterära och kulturella system kan antas vara föränderliga och komplexa, såsom Even-Zohars polysystem, och förespråkar därför termen *system* i stället för *polysystem*. I senare

övergripande litterära polysystemet, där kanoniserad västerländsk vuxenlitteratur anses utgöra centrum, och inom varje underordnat system, bland annat *det flicklitterära polysystemet* (Even-Zohar 1979: 293). Relationerna mellan centrum och periferi och en genres eller ett verks status kan alltså förändras över tid. Den polysystemiska klassificeringen i centrala och perifera genrer utgår från det litterära etablissemangets perspektiv, d.v.s. forskare och kritiker, de som har makt att bestämma vilken slags litteratur som har hög status (kanoniseras) (Even-Zohar 1990: 15). Flickboksläsarnas omdömen beaktas alltså inte. Om central position och hög status skulle definieras utgående från läsarnas preferenser i stället för det litterära etablissemangets skulle flickböcker och andra perifera genrer ha centrala positioner.

Förbisedda genrer som flickboken kan höja sin status exempelvis genom ökad forskning i genren (jfr Hartama-Heinonen & Kukkonen 2020: 12). Ett av ursprungssyftena med polysystemteorin var att ge forskningen en mindre elitistisk, objektiv och deskriptiv infallsvinkel genom att inte låta smak eller värderingar påverka valet av forskningsobjekt och därmed legitimera perifer litteratur (med låg status) som ett lika viktigt forskningsområde som central litteratur (med hög status) (Even-Zohar 1979: 292, 1990: 13). Andra fördelar med polysystemteorin är att den beaktar litterära texter i relation till varandra men även i relation till texternas kontexter. Men polysystemteorin har också kritiserats för att vara en alltför generaliserande och abstrakt teori (Hermans 1999b: 110; Chang 2001: 329; Munday [2001] 2008: 110).⁸ Hermans (1999b: 110) menar att polysystemteorin ger metoder för historisk forskning, men efterlyser en mer konkret tillämpning av teorin där översättningar ses i relation till andra faktorer än källtexten. Denna kontextualisering är central inom *deskriptiv översättningsvetenskap*, som min forskning representerar och där polysystemteorin utgör en av utgångspunkterna.⁹ Alla översättningar påverkas nämligen av normer som gäller externa sociokulturella faktorer som ideologi, makt och ekonomiska aspekter, vilket kontextualiserande polysystemisk forskning uppmärksammar (Hermans 1999b: 118; Chang 2001: 329; se kap. 4 nedan).¹⁰ Placering av översättningar i sin sociokulturella kontext, som är ett nätverk av olika system, lyfter fram polysystemets underliggande maktstrukturer som bland annat påverkar framställningen av flickskap i flickböcker. En lösning på behovet av kontextualisering är paratext- och arkivforskning, en ny inriktning inom översättningsforskning (se avsnitt 3.1 nedan). Därför kontextualiserar jag flickboksöversättningarna i min undersökning genom att beakta dels förväntningar om flickskap och

forskning har även termen *litterära fält* använts t.ex. av Lindqvist (2011b: 82) vars forskning är ”en vidareutveckling av polysystemteorins dynamiska funktionalism mot en mer socialt förankrad teori om globala och transnationella litterära fält”. Också *litterära fält* utgör helheter med systemiska relationer där delar kan utgöra delar i andra helheter och där hierarkiska spänningar förekommer på samma sätt som inom polysystem (Bourdieu 1992: 41–42; se även Lindqvist 2002: 25).

⁸ Kritiken mot polysystemteorin behandlas och bemöts utförligt av Chang (2011). I stora drag gäller kritiken, som Chang (2011: 331, 343) delvis anser bero på missförstånd, teorins binära tankemönster, överbetoning av systemicitet, d.v.s. teori och systemtänkande framom översättarens verksamhet, textfokusering, oförmåga att behandla makt och ideologi, brist på sammanhängande teoretisk referensram samt oförmåga att vara objektiv och neutral.

⁹ Deskriptiv översättningsforskning (*descriptive translation studies, DTS*) utvecklades av Toury som ett systemiskt synsätt som kombinerar kontextuell och textuell analys. Deskriptiv forskning utgör motsatsen till evaluerande preskriptiv forskning och lyfter fram måltextern som en lika viktig utgångspunkt som källtexten. Toury lyfter fram den deskriptiva inriktningen i titeln på sitt banbrytande verk *Descriptive Translation Studies and Beyond* (1995). Inte heller deskriptiv forskning är fullständigt objektiv, eftersom den mänskliga iakttagelseförmågan är ofullständig och perspektivbunden och därmed beroende av iakttagaren men ändå inte slumpmässig (jfr Catrysse 2014: 104).

¹⁰ Som ett svar på behovet att kontextualisera översättningar har deskriptiv översättningsforskning under de senaste årtiondena fokuserat mer på ideologiska frågor som genus men också på andra ideologiska, politiska, sociala och kulturbundna faktorer (Tymoczko 2007: 42; Kruger 2012: 103).

könsroller under undersökningsperioden 1945–1965 (se avsnitt 1.4 nedan), dels förlagens utgivnings- och översättningsprinciper under perioden (se avsnitt 3.3 nedan). Genom analys av normer och deras manipulativa natur både i själva texterna och i paratexterna omkring dem kan man identifiera restriktioner som påverkat perifera genrer som flickboken, vilket visar om översättningarna är *normbekräftande* eller *normbrytande* exempelvis när det gäller framställningen av flickskap.

I min avhandling kombinerar jag översättnings-, litteratur- och språkvetenskapliga metoder (se kap. 5) samt arkivforskning (se kap. 3) för att ge en mångsidig bild av det analyserade materialet i sin kontext. Med min tvärvetenskapliga forskning om adaption av flickskap i översatta flickböcker vill jag bidra till att inom översättningsforskningen lyfta fram ”den älskade och förnekade” (Theander 2006) flickboken, som hade sin guldålder åren 1945–1965, en period mellan två brytpunkter inom barnlitteraturen: tiden från slutet av andra världskriget, då bokproduktionen ökade, till uppkomsten av den moderna ungdomsboken. Detta är också en period då flickboken ökade i antal och anseende i Sverige (Theander 2006: 14) och då viktig utveckling skedde inom den finska barnlitteraturen (Heikkilä-Halttunen 2000: 421; se avsnitt 1.4 nedan). Inte minst mot bakgrunden att benämningen *flickbok* började undvikas efter uppkomsten av den moderna könsneutrala ungdomsboken är det viktigt att undersöka *böcker om flickor* som *flickböcker* eller *flicklitteratur* och på så sätt lyfta fram förekomsten av flickboken som en separat genre, eftersom också valet av benämning kopplas till makt (jfr Voipio 2015: 41).

1.1 Adaption – en målanpassad form av översättning

Enligt en allmänspråklig ordbok som *Svensk ordbok* (SO 2009) är *översättning* ”överföring från ett språk till ett annat”, d.v.s. en mellanspråklig aktivitet. Detta motsvarar den prototypiska definitionen att översättning innebär att en ny text (en måltext) skapas med utgångspunkt i en existerande text (ett original, en källtext) på ett annat språk så att den nya texten förväntas vara ett acceptabelt alternativ eller ett substitut för originalet (se t.ex. Hermans & Koller 2004: 23, 25). Gideon Toury (1995: 33–35) formulerar detta genom att definiera tre postulat: en text är en översättning om det antas finnas en källtext (källtextpostulat), om överföring från källtexten till måltexten antas ha skett (överföringspostulat) och om det bevisligen finns en relation mellan måltexten och den antagna källtexten (relationspostulat).

Adaption definieras däremot i SO (2009) som ”anpassning till givna omständigheter”, ”spec. i konstnärliga sammanhang”. *Adaption* är ett yngre begrepp än översättning; ordet *översättning* har funnits i svenskan sedan 1759 och *översätta* sedan 1616 medan *adaption* har funnits sedan 1942 och *adapters* sedan 1904 enligt SO (2009). *Adaption* har undersökts både som en del av översättningsvetenskapen (*translation studies*) med fokus främst på *mellanspråklig* men också *intersemiotisk översättning* mellan olika teckensystem (se Jakobson [1959] 1998: 148; Toury 1995: 33–35)¹¹ och inom ett eget forskningsområde som

¹¹ Roman Jakobson ([1959] 1998: 148) tillämpar en bred definition av översättning genom att särskilja tre olika typer av överföring av tecken: *inomspråklig översättning* (*omformulering* med verbala tecken på samma språk), *mellanspråklig översättning* (*egentlig översättning* som är tolkning med verbala tecken på ett annat språk) och *intersemiotisk översättning* (*transmutation*, tolkning med ett icke-verbalt, mindre verbalt eller mer verbalt teckensystem). Intersemiotisk översättning omfattar alltså intermedial adaption och berör ofta multimodala genrer. Jakobsons former av översättning kan överlappa varandra exempelvis vid *undertextning* som utgör en (oftast) *mellanspråklig* och *intersemiotisk* (*multimodal*) form av översättning.

kallas adaptionsforskning (*adaptation studies*) med fokus främst på *intermedial* och *trans-medial adaption* från ett medium till ett annat, framför allt från litteratur till film (se t.ex. Chan 2012: 412; Cattrysse 2014: 19).

Adaptionsforskaren Julie Sanders (2006: 26) definierar adaption på ett liknande sätt som översättningsforskare definierar översättning, då hon konstaterar att adaption signalerar en relation med ett original (en källtext), vilket är en definition som även omfattar (mellanspråklig) översättning, även om Sanders inte nämner det. Sanders definition av adaption används även i artikeln om adaption i *Handbook of Translation Studies Online* (Milton 2010). Med utgångspunkt i fokus på intermedial adaption definierar adaptionsforskaren Linda Hutcheon (2013: 7–8) däremot adaption dels som transposition av ett verk till ett annat medium, en annan genre eller en annan kontext, som kreativ (ny)tolkning (*(re-)interpretation*) och (åter)skapande (*(re-)creation*), dels som en form av intertextualitet (samspel mellan texter). Detta motsvarar Roman Jakobsons begrepp *intersemiotisk översättning* (1959: 233, [1959] 1998: 148). Med tanke på de liknande definitionerna av översättning och adaption är det inte oväntat att fenomenen ofta jämförs med varandra. Det råder även en viss oenighet mellan disciplinerna om vilket fenomen som är överordnat. Översättningsvetenskapens traditionella uppfattning är att adaption utgör en typ av översättning, alltså en översättningspraktik (t.ex. Jakobson [1959] 1998: 148; Toury 1995: 33–35; Venuti 2007: 28–30). Från adaptionsforskningens synvinkel har översättning däremot traditionellt definierats som en interkulturell form av adaption (se t.ex. Chan 2012: 413). Adaptionsforskaren Patrick Cattrysse (2014: 45–50), som applicerat deskriptiv översättningsvetenskaplig teori på filmadaption, ser dock adaption som en form av översättning och strävar efter att sammanföra disciplinerna som båda studerar förhållandet mellan en källprodukt och en målprodukt. Detta förespråkas också av översättningsforskaren Leo Chan (2012: 411, 413) som anser att adaptionsforskningen på senare år rört sig mot *interkulturell adaption* som innebär översättning.

Också inom litteraturvetenskapen kopplas adaption till översättning. I uppslagsverket *The Oxford Encyclopedia of Children's Literature* definieras begreppet *adaption* av översättningsforskaren Riitta Oittinen (2006: 10) som "recasting a work in a new form", vilket motsvarar den breda definition som Hutcheon (2013: 16) använder. Som synonym ger Oittinen (2006: 10) dock begreppet *domesticering* som syftar på en målkulturinriktad form av översättning (se Schleiermacher [1813] 1998; Venuti [1995] 2005; se avsnitt 5.1 nedan). Genom denna likställning framhäver Oittinen målkulturens betydelse för adaptionsprocessen. Begreppet *domesticering* ger dock en alltför snäv bild av översättningspraktiken adaption som är en mer mångfacetterad praktik än enbart kulturadaption som domesticering traditionellt associeras med. Som Oittinen (2006: 10) konstaterar, är skillnaden mellan översättning och adaption som olika fenomen svårare att definiera om översättning definieras som "rewriting a text for a new readership in a new culture" än om det ses som "producing sameness". Gränsen är flytande, eftersom adaption kan ses som både ett eget fenomen och en översättningspraktik (ett sätt att översätta). Som Oittinens två olika definitioner antyder, kan översättning nämligen vara *målanpassad* (adapterande) eller *källtrogen* (icke-adapterande) (se *dikotomier* inom översättning i avsnitt 5.1 nedan).

Förändringar i relation till källtexten utgör alltså kärnan i definitionen av översättning, som innebär olika grader av rörelse i relation till källkulturen, källtexten och dess författare (jfr Hartama-Heinonen 2013: 44) och därmed både mer och mindre adapterande praktiker eller lösningar. Enligt Toury (1995: 57) utgör förekomsten av förändringar (*shifts*) i

förhållande till källtexten en översättningsuniversal, vilket beror på att källtexten och måltexten aldrig kan vara identiska på grund av skillnader mellan språken (jfr Nida 1964: 2). Också Susan Bassnett (2011: 43) konstaterar att ”a translation will always be a rewriting of something written somewhere else, in another culture and another time”, medan Pirjo Kukkonen (2014: 30) med utgångspunkt i Jurij Lotmans (1990: 13–14, 127) kultursemiotik påpekar att ”den ’fullständiga’ översättningen [inte] existerar”, eftersom ”även närstående språk är asymmetriska i förhållande till varandra”.¹² Detta syftar på att det alltid sker förändringar när en text översätts från ett språk till ett annat. Förändringarna kan vara obligatoriska (icke-adapterande översättning) eller icke-obligatoriska (adapterande översättning). Översättning är alltså ett relativt fenomen.

När adaption ses som en företeelse inom översättning, såsom jag gör i min studie, är det en målkulturinriktad form av översättning, där man anpassar den översatta texten till målkulturen och föreställningar om måltextläsarna (se avsnitt 5.1 och 5.2 nedan). Därmed innebär en analys av adaption ett målkulturinriktat synsätt som utgår dels från översättningen som slutprodukt, dels teleologiskt från översättningens historiska kontext (jfr Cattrysse 2014: 52–53). I min studie avser adaption en anpassande översättningspraktik som tillämpar målkulturinriktade lösningar i form av frivilliga innehållsliga förändringar som inte är nödvändiga för att skapa en flytande (pragmatiskt acceptabel) text på målspråket (se avsnitt 5.2 nedan för ytterligare precisering av definitionen för min undersökning).

Under de senaste decennierna har översättningspraktiken adaption undersökts rätt mycket inom barnlitteratur (skönlitteratur som är skriven och utgiven för barn; se Weinreich 1999: 36; Desmet 2007: 28; se avsnitt 2.1 nedan), som omfattar undergenren flickböcker (som handlar om och riktar sig till flickor och unga kvinnor; se avsnitt 2.2.1 nedan). Exempelvis Oittinen (2000) har studerat adaption som en form av översättning som ger översättaren stora friheter och kanoniserade verk nytt liv, Mieke K. T. Desmet (2007) har undersökt adaption i nederländska översättningar av flickböcker och Haidee Kruger (2012) har forskat i normer som bl.a. gäller adaption inom översättning av postkolonial barnlitteratur i Sydafrika. Att adaption är ett populärt forskningsområde inom barnlitteratur kan bero på att adaption i form av anpassning till en viss målgrupp är särskilt aktuellt i barnlitteratur och flickböcker riktade till en åldersmässigt avgränsad målgrupp (se kap. 2 nedan).

1.2 Polysystemiska centrum och periferier

Enligt Hutcheon (2013: 2–3) har adaptioner låg status till följd av att de nedvärderas som sekundära härledningar av originalet. I polysystemtermer är det alltså ett perifert fenomen i likhet med flickboksgenren. Samtidigt är adaptioner i likhet med flickböcker omtyckta. Hutcheon (a.a.: 4) förklarar adaptioners popularitet med att läsare (eller tittare om det är fråga om intermedial adaption) uppskattar repetition med variation. Det negativa synsättet på adaption härstammar från att original ses som den självklara utgångspunkten för jämförelse, och därmed anses de vara primära auktoriteter. Detta synsätt dominerade också

¹² Se även Kukkonen (2009: 21–22, 31–32, 130, 286–287, 2014: 21).

inom tidig, preskriptiv översättningsvetenskap som föredrog icke-adapterande översättningar.¹³ Min undersökning representerar däremot deskriptiv översättningsvetenskap, där måltexten ses som en lika viktig utgångspunkt som källtexten.

Min studie gäller adaption i flickböcker som översatts från engelska till svenska och finska 1945–1965. Därmed omfattar mitt studieobjekt tre olika periferier som inom polysystemisk forskning associeras med lägre status i förhållande till centrum: böckerna är perifera eftersom de är flickböcker, översättningar och översatta till icke-dominerande språk. *Det flickflickerära polysystemet*, som är ett underordnat system, finns i det barn- och ungdomslitterära polysystemets periferi (har låg status vid tidpunkten då materialet i min studie översattes, se avsnitt 2.2 nedan). Barn- och ungdomslitteraturen i sin tur finns i det övergripande litterära polysystemets periferi där kanoniserad vuxenlitteratur utgör centrum.¹⁴ Tecken på att en genre är perifer är att den associeras med egenskaper som förknippas med låg prestige och *populärlitteratur* i motsats till *Litteratur* med hög prestige. Sådana egenskaper är exempelvis kommersialitet, underhållning, eskapism och massproduktion för en stor publik (Gelder 2004: 13–19; se avsnitt 2.3 nedan). Eftersom perifera genrer såsom flickboken består av böcker som uppfyller denna typ av kriterier i olika grad, är perifer status relativt.

Inom flicklitteraturen är vissa undergenrer mer perifera än andra. I min studie jämför jag därför *bildningsromanklassiker* (med högre status) och *långserieböcker* (med lägre status) för att undersöka relationerna mellan centrum och periferi inom det flicklitterära systemet. *Bildningsromaner* är berättelser om karaktärers utveckling, och många av dem har blivit *klassiker* som behåller sitt värde i flera generationer enligt den litterära eliten men också bland barnläsarna och deras föräldrar (Hunt 1994: 26; Heikkilä-Halttunen 2003: 169; se avsnitt 2.3.2 nedan). *Långserieböcker* eller s.k. *formellitteratur* är böcker som följer en viss struktur med narrativa konventioner som upprepas i ett stort antal verk och i hela serien och uppfyller behovet av flykt och förströelse, varför de även kallas *underhållningslitteratur* (Cawelti [1976] 1977: 5, 8; se avsnitt 2.3.3 nedan). Långserieböckerna har lägre status än bildningsromanerna och fördöms ofta av den litterära eliten, trots att de ofta är populära bland läsare.

De översatta flickböcker min studie gäller är dubbelt marginaliserade, eftersom de är perifera både på grund av sin perifera genretillhörighet och för att de är översättningar. Eftersom översättningarna även utgör ett eget polysystem, varierar dock den översatta litteraturens status enligt vilken undergenre den hör till. Ett tecken på att översättningar har en perifer position inom både det övergripande och det flicklitterära polysystemet är att de traditionellt haft en marginell position inom litteraturhistorisk forskning (se Hartama-Heinonen & Kukkonen 2020: 12). Polysystemteorin utgår från att översättningar vanligen finns i periferin inom varje målkulturs litterära polysystem, där originallitteratur utgör centrum (Even-Zohar 1990: 47). Ett undantag är när litteraturen är ung, när den är ”svag” eller vid vändpunkter, kriser eller vakuum som behöver fyllas av översättningar. Då utgör översättningar sannolikt ett medel för innovativ utveckling av centrum (ibid.).¹⁵

¹³ Inom tidig preskriptiv forskning i översättning av barnlitteratur riktade t.ex. Göte Klingberg (1977, 1986) kritik mot översättningar som avvek från källtexten.

¹⁴ All barnlitteratur har dock inte lägre status än all litteratur för vuxna: t.ex. ansedda barnlitteraturklassiker har högre status än massproducerad litteratur för vuxna.

¹⁵ Ett exempel på innovativ verkan av översättningar presenteras av Alfvén (2020) som analyserar introduktionen av adekvansinriktade svenska ungdomsböcker som handlar om oprovcerat våld i det franska barnlitterära systemet, där skildring av oprovcerat våld varit tabu och där det därmed har funnits ett vakuum gällande denna typs böcker.

Översättningarnas position varierar beroende på hur dominerande målkulturen är. Even-Zohar (1990: 49–50) ger Skandinavien som ett exempel på en icke-dominerande kultur, där översatt litteratur kan inta en mer central position än i dominerande kulturer såsom i den angloamerikanska. Det betydelsefulla är alltså om kulturen är dominerande eller icke-dominerande snarare än ”stark” eller ”svag” (se Lindqvist 2011a: 150–151). I min studie utgår jag från att den översatta litteraturen var relativt betydelsefull inom det svenska flicklitterära systemet under perioden 1945–1965, eftersom andelen översättningar var hög (cirka hälften enligt Theander 2006). Detta tyder på att flicklitteraturen i Sverige varken var utpräglat ”stark” eller ”svag”. För Finland saknas motsvarande data om andelen översättningar, men min genomgång av de finska förlagens förlagskorrespondens visar att översättningar spelade en viktig roll under den undersökta perioden 1945–1965 (se avsnitt 3.3.2 nedan).

Översättningarnas målspråk utgör en tredje periferi inom min undersökning: böckerna har översatts från engelska till svenska och finska, alltså från ett centralt/dominerande språk till perifera/icke-dominerande språk (jfr Lindqvist 2012: 226–227).¹⁶ De översatta verken blir alltså en del av det nordiska litterära polysystemet, och inom detta system ingår de dessutom i det svenska respektive finländska litterära polysystemet. Det nordiska polysystemet finns i det västerländska och europeiska kulturella polysystemets periferi, där engelskspråkig kultur i allt högre grad dominerat och utgjort centrum sedan slutet av andra världskriget (se t.ex. Sevänen 2007: 19–21; Lindqvist 2012: 221). Undersökningsperioden 1945–1965 är alltså en brytpunkt i engelskans status.

Ett språks position inom det internationella översättningsfältet kan bedömas utgående från hur vanligt språket är som källspråk. I det nordiska polysystemet kan Sverige antas utgöra centrum och Finland periferi t.ex. utgående från språkens placering som nr 7 respektive nr 22 på listan på de 50 vanligaste källspråken i UNESCO:s *Index Translationum* (UNESCO 2020).¹⁷ Även Yvonne Lindqvists (2012, 2015) forskning, som dock gäller enbart 2000-talet, tyder på detta (se avsnitt 1.3 nedan). Hon (2015: 82–84) menar att Sverige har en central position inom det skandinaviska översättningsfältet som omfattar Sverige, Danmark och Norge.¹⁸ Detta antagande baserar hon på att Sverige är det mest slutna systemet med utgångspunkt i att Sverige har den lägsta andelen översatta verk av de tre skandinaviska länderna och på att svenskan har en relativt hög prestige som källspråk både inom Skandinavien (näst vanligast efter engelska) och globalt (sjätte/sjunde vanligaste).¹⁹ För undersökningsperioden 1945–1965 finns inte motsvarande forskning, men svenskan och de övriga skandinaviska språken hade en stark ställning som näst största grupp av källspråk efter engelskan i Finland under perioden (Sevänen 2007: 20). Detta tyder på att Sverige haft en mer central position än Finland.

¹⁶ Ett språks periferitet inom det övergripande polysystemet är dock relativt. Exempelvis inom det barnlitterära systemet har svenskan en relativt central ställning, eftersom Sverige var ett föregångarland inom utvecklingen av barnlitteraturen efter andra världskriget (se avsnitt 1.4 nedan).

¹⁷ Statistiken i *Index Translationum* online gäller åren 1979–2019 (UNESCO 2020). Äldre statistik finns inte i digital form. Statistiken är heller inte alltid helt tillförlitlig, eftersom olika länder tillämpar olika definitioner på vad som är en bok (se Lindqvist 2012: 220–221).

¹⁸ Även Ringmar (2007: 5) anser att svenska följt av danska har en dominerande position i relation till de andra nordiska språken, varför indirekta översättningar ofta görs via svenska.

¹⁹ Andra faktorer som Lindqvist (2015: 84) lyfter fram som tecken på svenskans centralitet inom det skandinaviska fältet är att svenskar har större problem med att förstå sina skandinaviska grannspråk än danskar och normmän och att det forskas på akademisk nivå i det svenska språket i högre grad än i de andra skandinaviska språken.

I Lindqvists undersökning ingår inte Finland. Därmed beaktar hon inte att Finland kulturellt hör till samma system till följd av den geografiska närheten till Sverige och de övriga skandinaviska länderna eller att svenskan har ställning som andra nationalspråk i Finland, vilket innebär starka band till den svenska och skandinaviska kulturen.²⁰ Det är motiverat att i stället för Lindqvists skandinaviska system tala om det nordiska systemet, som är en utvidgad version av det skandinaviska systemet. Inom det nordiska systemet kan Skandinavien med Sverige i centrum (hög placering bland världens mest översatta språk; Lindqvist 2015: 69, 81) antas inta mer centrala positioner än Finland som inte finns med på Lindqvists (a.a.: 81) förteckning över de viktigaste källspråken. Finland deltar aktivt i det nordiska översättningsfältet: svenska men även de andra skandinaviska språken var vanliga källspråk i Finland under hela 1900-talet (se t.ex. Kantola 2007: 54; Sevänen 2007: 20). Översättning från finska till resten av det nordiska fältet förekommer däremot i mindre utsträckning. Exempelvis i Theanders (2006: 434) studie över flickböcker utgivna i Sverige 1945–1965 har endast 1 % finska som källspråk, medan 10 % respektive 5 % av böckerna är översättningar från danska och norska. Det finska litterära systemet är alltså öppet mot resten av Norden, medan de andra nationella systemen är mera slutna gentemot Finland, eftersom finska verk översätts i mindre utsträckning. Finlands perifera position i det nordiska systemet i periferin av det västerländska systemet medför att det finns en periferi inom periferin inom min undersökning.

1.3 Syfte, forskningsfrågor och hypoteser

Med utgångspunkt i polysystemteorin och tidigare adaption- och normforskning samt arkivforskning undersöker jag adaption i översättning av flickböcker från engelska till svenska och finska i Sverige respektive Finland 1945–1965. Mitt syfte är att studera hur relationerna inom det *flicklitterära polysystemet* fungerar utgående från hur skildringen av *flickskap adapteras* i översättningarna och hurdana samband det finns mellan svensk och finsk översättningsverksamhet. Därmed är mina forskningsfrågor:

1. Hur påverkar *flickboksgenrens* perifera position i det allmänna litterära polysystemet och *det flicklitterära polysystemets* relationer mellan *centrum* (bildningsromaner med högre prestige) och *periferi* (långserieböcker med lägre prestige) mängden och typen av *adaption* i svenska och finska översättningar från engelska?
2. Hur påverkar *adaptionen* framställningen av *flickskap* i översättningarna?
3. Hurdana influenser har svensk utgivning och svenska översättningar haft på utgivning och översättning av flickboksgenren i Finland?

Den första forskningsfrågan gäller det perifera *flicklitterära polysystemet* och hur adaptionen påverkas av dess relationer mellan *centrum* och *periferi* i form av inverkan av *översättningsnormer* som består av de allmänna värderingar och idéer som styr val under översättningsprocessen (Toury 1995: 94–95; 1999: 14; se avsnitt 4.1 nedan). Dessa normer undersöker jag utgående från analys av förlagskorrespondens (se avsnitt 3.3 nedan) och jämförande och kategoriserande textuell adaptionanalys (se avsnitten 4.1.2, 5.3 och 5.4 nedan). Min hypotes för min första forskningsfråga utgår från Even-Zohars (1990: 50–51)

²⁰ Svenskan är ett pluricentriskt språk som talas i flera länder (se t.ex. Tandefelt 2015: 155; Tallberg-Nygård 2017: 13).

polysystemteorihypotes enligt vilken det är sannolikt att en översättning blir *acceptansinriktad* (*målkulturinriktad, målanpassad*) om den översatta litteraturen intar en perifer position (liksom hela flickboksgenren) och översättaren därmed fokuserar på konservativa²¹ praktiker som är etablerade i originaltexter och tidigare översättningar i målkulturen. Om översatt litteratur däremot intar en central position, är det sannolikt att översättningen blir *adekvansinriktad* (*källtextinriktad, källtrogen*) och översättaren fokuserar på innovativa²² praktiker (ibid.).²³ En liknande hypotes kan härledas ur Tourys (1995: 268, 271) *lag om ökande standardisering* (*law of growing standardization*) som han formulerat med utgångspunkt i polysystemteorin och som avser att ju mer perifer en översättnings status är, desto starkare är standardiseringstendensen, d.v.s. tendensen att modifiera originalets textuella relationer så att alternativ som är vanliga(re) inom målkulturen väljs. Omvänt antyder lagen att graden till vilken den verkar i en översättning är ett tecken på hur perifer position översättningen intar (ibid.). Liksom exempelvis Andrew Chesterman (1997: 70–72) och Theo Hermans (1999b: 94) påpekar, behöver Tourys generaliserande lagar testas empiriskt, vilket min undersökning gör.

Min hypotes om att **målkulturinriktade normer dominerar inom en perifer genre som flickboken (hypotes 1a)** stöds bl.a. av Lindqvists (2002) resultat, som visar att målkulturinriktade normer verkar inom genren populärlitteratur, som i likhet med flickboken är en perifer genre. Därmed antar jag att adaptation i flickböcker hänger samman med *didaktiska* och *pedagogiska normer*, som är målkulturinriktade normtyper. Dessa har i tidigare forskning beskrivits verka inom barnlitteraturen i allmänhet (Ben-Ari 1992: 222; Desmidt 2006: 86; se avsnitt 4.2 nedan). En annan sannolik målkulturinriktad orsak till adaptation är förlagens vilja att förkorta texter av ekonomiska skäl (s.k. *kommersiella normer*) (Skjønberg 1982: 10, 40; Desmidt 2006: 86; se avsnitt 4.2 nedan). Även Nam Fung Chang (2011: 323–324) föreslår som möjliga förklaringar till adaptation inom översättning att en ideologi kan vara oförenlig med makten i målkulturen, ett element eller en diskurs kan vara främmande för målkulturen eller kommersiella orsaker kan leda till förkortning av texter. Jag antar alltså att hur acceptansinriktning ter sig i en översättning beror på den kontext där texten placeras i målkulturen. När det gäller barnlitteratur kan faktorer som placering i en förlagsserie, förlagets uppfostringsideologi och uppfattning om läsarnas kunskaper om målkulturen inverka.

I min studie testar jag både *polysystemhypotesen* och *lagen om ökande standardisering* också inom flickboksgenren, eftersom olika typer av böcker inom genren har olika status. Jag antar att **adaptation förekommer i ännu högre grad i långserieflickböcker med perifer (lägre) status än i klassiska bildningsromanflickböcker med central (högre) status inom det flicklitterära systemet (hypotes 1b)**. Inverkan av status

²¹ Acceptabilitet och konservativa praktiker innebär inte nödvändigtvis acceptans i form av positiv reception (jfr Chang 2011: 328).

²² Innovationen uteblir dock om källtexten redan är kompatibel med målkulturens normer (jfr Chang 2011: 328).

²³ Even-Zohar (1990: 50–51) talade ursprungligen om *adekvat* och *icke-adekvat* översättning, men redan Toury (1995) reviderade begreppen till *adekvat* och *acceptabel* översättning. Hermans (1999b: 77) reviderade begreppen vidare till *källinriktad* (*source-oriented*) och *målinriktad* (*target-oriented*) översättning. På svenska använder Lindqvist (2002) termerna *adekvansinriktad* och *acceptansinriktad* översättning, vilket även jag gör. I slutdiskussionen i sin doktorsavhandling använder hon (2002: 216) dessutom termerna *källtrogen* och *målanpassad*, vilka även jag använder som mer transparenta synonymer. Dessa begrepp framhäver lojaliteten och relationen dels till källtexten, dels till målkontexten som kräver adaptation (se avsnitt 5.1 nedan). Revisionen av terminologin framhäver att det är fråga om inriktningar på en axel, vilket pekar på att polysystemhypotesen ses som mindre statisk.

inom flickboksgenren har studerats av Desmet (2007) som har jämfört nederländska översättningar av olika undertyper av flickböcker (formellitteratur, klassiker och prisbelönda romaner) och kommit fram till att översättningar av prisbelönda böcker strävar efter att bevara så mycket som möjligt av originalets estetiska drag, medan översättningar av formellitteratur främst beaktar underhållningsaspekter och läsarens förståelse av texten. För formellitteraturen kom Desmet (a.a.: 272–273) fram till att utelämnning och adaption av främmande element är vanligare än i de övriga texttyperna. För klassikerna visar hennes (a.a.: 227–228) resultat att de översatts på många olika sätt och används för olika didaktiska och pedagogiska syften. Därmed är de hybrider med ambivalent status (ibid.). I min studie undersöker jag om ett liknande mönster i skillnader mellan bildningsromanklassiker och formellitteratur kan ses bland svenska och finska flickboksöversättningar. Prisbelönda böcker ingår däremot inte i mitt material, eftersom priser var mindre vanliga under min undersökningsperiod 1945–1965.

Utöver de polysystemiska relationerna behandlar jag även adaptionens *effekter*²⁴ på framställningen av *flickskap*, alltså hur flickorna i böckerna skildras. Att göra kön är centralt i flickböcker som skildrar flickors liv och villkor, vilket spelar en viktig roll i flickors socialisationsprocess (se avsnitt 2.2.1 nedan). Med utgångspunkt i *lagen om ökande standardisering* (Toury 1995: 268, 271) antar jag att **de didaktiska, pedagogiska och kommersiella normer som antas verka inom flickboksgenren leder till att eventuell adaption gör framställningen av flickor och flickskap mer normbegränsande (mindre normbrytande) (hypotes 2)**. Detta antagande stöds bland annat av B.J. Epsteins (2014: 74–75) komparativa studie av översättning av bildspråk till svenska i barnlitteratur som visar att konservativa lösningar prioriterades under perioden 1940–1970, då det fanns en tendens att överbeskydda barn från normbrytande texter.

Min tredje forskningsfråga gäller förhållandet mellan Sverige och Finland inom periodens *flicklitterära polysystem*, alltså om utgivningen av översatta flickböcker i Finland påverkats av utgivningen i Sverige och om de finska översättningarna har påverkats av de svenska. Även detta undersöker jag utgående från både textuell adaptionanalys och arkivmaterial. Jag undersöker bland annat om det i Finland förekommit *indirekt översättning* med svenska som mellanspråk.²⁵ Jag antar att **det yngre finska barnlitteraturfältet influerats av det svenska som har längre barnlitteraturtraditioner (hypotes 3)**, vilket utgår från Lindqvists (2015) analys av Sverige som centrum för det skandinaviska och i förlängning det nordiska litterära polysystemet (se avsnitt 1.2 ovan). Den centrala positionen ger enligt Lindqvist (2015: 85) Sverige makt att konsekvrera litteratur som sedan översätts i de övriga länderna. Lindqvist (2015: 72; 2018: 297), som utgår från Pierre Bourdieus (1993: 121) kultursociologi, definierar *konsekration* som att aktörer inom det litterära fältet erkänner och legitimerar ett verk, vilket kan ske bland annat genom översättning. Därmed innebär min hypotes bland annat att svenska flickboksöversättningar

²⁴ Med *effekt* avser jag adaptionens inverkan på vilka tolkningar som blir sannolika eller möjliga, alltså hur den karakteriserande funktionen i texten påverkas (se avsnitt 5.4 nedan). Effekten av texter på verkliga läsare varierar naturligtvis beroende på läsaren. Som Leppihalme (1997: 34) påpekar, kan diskussionen av effekter på verkliga läsare främst vara spekulativ om empiriska *reader respons*-metoder inte används.

²⁵ Indirekt översättning syftar på en kedja av översättningar där den slutliga översättningen gjorts med en annan översättning som källtext (Ringmar 2010). Indirekt översättning kan identifieras utgående från bibliografiska data (som anges i boken eller bibliografier), arkivmaterial (t.ex. korrespondens mellan förlag och översättare, biografisk information om översättaren) eller jämförande textuell analys (Ringmar 2007: 7–9; Ivaska 2020: 52–56). Ivaska (2020: 57–58) behandlar även korpusbaserade metoder för identifiering av indirekta översättningar, men sådana metoder är inte relevanta för min studie.

antas ha lett till att finska förlag bedömt samma böcker vara värda att översättas. Hypotesen om svensk influens på det finska fältet stöds av Päivi Heikkilä-Halttunen (2000: 156) historiska forskning om 1940–1950-talets barnlitteraturfält i Finland som visar tecken på att Sverige med längre barnlitteraturtraditioner var en förebild för Finland. I Sverige grundades den första barnboksavdelningen redan 1946 vid Rabén & Sjögren, där Astrid Lindgren (1907–2002) var redaktör, medan den första finska barnboksavdelningen grundades först år 1952 vid WSOY (Eriksson 1992: 182; Heikkilä-Halttunen 2000: 156). Enligt Heikkilä-Halttunen (2000: 156, 158) inledde WSOY:s första barnboksredaktör Inka Makkonen (1909–2008) sitt arbete med en studieresa till svenska och norska förlag och införde sedan många förändringar som följde svensk modell (t.ex. marknadsföringsideologi, pristävlingar och ökat samarbete) (se avsnitt 3.3.2.1 nedan). Influenser från Sverige och översättningar med svenska som mellanspråk är sannolika också mot bakgrunden att det finns tidigare forskning som visat att finska förlag ofta använde svenska översättningar som källtext för finska översättningar under början av 1900-talet (Cronvall 2007: 363; Koskinen & Paloposki 2015: 33).²⁶

En annan naturlig orsak att anta att flickboken i Finland i både original och översättning har påverkats av svensk praxis är dels svenskans ställning som andra nationalspråk i Finland och därmed svenska som modersmål och andra språk i undersökningsperiodens 1945–1965 förlagsvärld, dels det faktum att svenska flickboksöversättningar även lästes i Finland och att de första finländska flickböckerna skrevs på svenska (Lappalainen 2020: 126–127).²⁷ Enligt Päivi Lappalainen (2020: 127) var speciellt svenska översättningar av anglosaxiska flickböcker viktiga för flickböckernas spridning i Finland. Svenskans starka ställning inom det tidiga finländska flickboksområdet skapar ett naturligt samband mellan såväl svenska och finska som Sverige och Finland inom genren.

Min analys av de olika aspekterna av översättning av flickböcker, d.v.s. å ena sidan en analys av hur framställningen av *flickskap* anpassats, å andra sidan av sambanden mellan svensk och finsk översättningsverksamhet, gäller stora linjer i översättnings- och utgivningsprocessen. När det gäller principiella frågor som val av källtext/-språk att utgå ifrån, adaptation av översättningar och strykningar av text kan förlagets makt i beslutsprocessen antas vara avgörande (jfr *preliminära* och *initiala normer* i avsnitt 4.1.1 nedan). Därför lyfter min studie fram förlagets och förlagsredaktörernas roll som beslutsfattande aktörer vid sidan om översättarna (se avsnitt 3.3 nedan; jfr *operationella normer* i avsnitt 4.1.1 nedan). I likhet med Cecilia Alvstad (2003: 268) kan jag konstatera att förlagets roll fått endast ringa uppmärksamhet i tidigare översättningsvetenskaplig forskning, där översättaren ofta uppfattas som en hypotetisk konstruktion som består av alla aktörer som påverkar val under översättningsprocessen (jfr Toury 1995: 183).²⁸ Under de senaste åren

²⁶ Under början av 1900-talet var kunskaperna i engelska generellt svaga i Finland på grund av att få finländare lärde sig engelska i skolan. Svenska undervisades däremot i stor utsträckning i de finska skolorna på grund av språkets ställning som nationalspråk. (Se Ruokonen 2010: 175.)

²⁷ Den första finländska flickboken anses vara den finlandssvenska författaren Toini Topelius (1854–1910) *I utvecklingstid* (1889) (Lappalainen [1976] 1979: 84; Rajalin 1983: 64). Andra tidiga flickboksförfattare i Finland var bl.a. Hanna Frosterus-Segerstråle (1867–1946) och senare hennes dotter Solveig von Schoultz (1907–1996) som skrev på svenska (Lappalainen [1976] 1979: 82, 89). Också tidiga, numera klassiska flickboksförfattare som skrev på finska hade svenskspråkig bakgrund. Detta gäller såväl Anni Swan (1875–1958), förnyare av den finska flickboken enligt anglosaxiska modeller, som Kersti Bergroth (pseudonym Mary Marck, 1886–1975), skapare av den finska skolflicksromanen (Lappalainen [1976] 1979: 130).

²⁸ Inom inriktningen *translator studies* som lanserades av Chesterman (2009) betonas översättaren som aktör. Fokus ligger på "agents involved in translation", vilket kan tolkas omfatta även andra aktörer än själva översättaren (a.a.: 20).

har förlagens roll lyfts fram bland annat i Alvstads (2012) forskning om svenska förlags marknadsföringsstrategier för översatt litteratur från perifera språkområden. Därtill har exempelvis Hekkanen (2010) och Paloposki (2017) analyserat arkivmaterial bland annat för att undersöka interaktion mellan förlag och översättare, vilket även jag gör (se avsnitten 3.3–3.4 nedan).

1.4 Undersökningsperioden

I Sverige har barnlitteratur förekommit sedan 1500-talet, medan utvecklingen av barnlitteraturen i Finland började först på 1700-talet (Klingberg 1964: 33; Lappalainen [1976] 1979: 65). Den tidiga barnlitteraturen var uppfostrande (Lappalainen [1976] 1979: 73; Kåreland 2008: 2). Sedan dess har utgivningen ökat kontinuerligt, men det ekonomiska uppsvinget som började efter andra världskriget blev en brytpunkt.²⁹ Min undersökning avgränsar jag till perioden 1945–1965 som kallas flickbokens guldålder. Jag har valt tiden från slutet av andra världskriget till uppkomsten av den moderna ungdomsboken, eftersom detta är en period mellan två brytpunkter. Det är också en period då flickboken ökade i antal och anseende i Sverige (Theander 2006: 14) och då barnlitteraturen etablerades som ett eget område inom det litterära fältet i Finland (Heikkilä-Halttunen 2000: 421, Heikkilä-Halttunen 2003: 176).

Både de stigande utgivningssiffrorna och etableringen av det barnlitterära fältet berodde bland annat på en fokusering på barn som en separat ekonomiskt intressant målgrupp, vilket ledde till att flera svenska och finska förlag grundade separata barnboksavdelningar under perioden (se avsnitt 3.3 nedan).³⁰ Utöver professionaliseringen av barnboksbranschen karakteriseras tidsperioden också av att översättaryrket började professionaliseras i mitten av 1900-talet, vilket ledde till att de ofta outtalade normerna för översättning förändrades (Håkanson [u.å.] a).³¹ Översättning var dock fortfarande ofta en deltidssysselsättning (se t.ex. Ruokonen 2010: 179, 279).

Barnboksproduktionen gynnades bl.a. av en ny medvetenhet om barnets särart, större barnkullar och ökande köpkraft (Svensson 1999: 543). Efter andra världskriget ökade intresset för barns läsning generell i Europa tack vare återuppbyggandet som medförde ökad levnadsstandard, fritid och köpkraft (Heikkilä-Halttunen 2003: 167). Den ekonomiska tillväxten efter kriget gjorde Sverige till ett av världens rikaste länder mot slutet av 1950-talet (Lönroth m.fl. 1999: 300). I Finland spelade litteraturen en viktig roll i återuppbyggandet av samhället efter kriget, då också krigstidens förpliktelser till folkbildning och propaganda försvann (Heikkilä-Halttunen 2000: 66, 79).

Efterkrigstiden var en period då en utveckling mot marknadsbaserad litteratur började som ett svar på den växande bokmarknaden. Förekomsten av populärlitteratur ökade generellt under perioden: billig masslitteratur som såldes i tidskriftsliknande serier i kiosker blev allt vanligare i Sverige under 1950-talet (Hemmungs Wirtén 1998: 93; Lönroth m.fl.

²⁹ Se t.ex. Lappalainen [1976] 1979: 147; Nikolajeva 2000b: 303; Heikkilä-Halttunen 2003: 167; Kåreland 2008: 6.

³⁰ I Sverige fördubblades utgivningen av barnlitteratur till 400 titlar per år under åren 1940–1950 (Svensson 1999: 543).

³¹ Professionaliseringen kan kopplas till att Sverige anslöt sig till Bernkonventionen för skydd av litterära och konstnärliga verk år 1904 och Finland år 1928 (Hemmungs Wistén 1998: 88; Hellemann 2007: 343–345). Detta innebär att nya översättningar inte längre fick publiceras utan upphovsrättslig ersättning för översättningsrättigheterna (ibid.).

1999: 309). Tidens bästsäljande böcker var detektivromaner som är en typisk populärlitterär genre (Olsson 1999: 322). Också i Finland sålde populärlitteratur väl men utsattes samtidigt för kritik (Ruokonen 2010: 173). Åtminstone för populärlitterära detektivromaner var omfattande utelämnningar, minskad stilistisk variation och semantiska modifieringar vanliga översättningspraktiker (a.a.: 182–183, 278–279). Inom den finska barnlitteraturen beaktades generellt kvantitet framom kvalitet under perioden (Lappalainen [1976] 1979: 147). Liksom populärlitteraturen blev barnlitteraturen och därmed även flickboken en allt mer marknadsbaserad genre.³²

Exempelvis Lena Kåreland (2008: 6) förlägger barnlitteraturens andra guldålder i Sverige och den moderna svenska barnbokens födelse till efterkrigstiden (se även Mählqvist 1977: 54; Svensson 1999: 543). Denna tid präglas i Sverige framför allt av Astrid Lindgrens nyskapande produktion som vänder sig direkt till barnet (Svensson 1999: 543, 546). För Finlands del förknippar Heikkilä-Halttunen (2003: 167) den ökade produktionen bland annat med en begynnande ökning av barnlitteraturens prestige. Eftersom den finska barnlitteraturen utvecklades senare än den svenska, har översättningar en större prägel på perioden i Finland. I Finland har 1950-talet exempelvis kallats en guldålder för nyöversättningar, då det ekonomiska uppsvinget efter kriget ledde till att flera nyöversättningar utkom inom både barn- och vuxenlitteratur (Koskinen 2007: 23; se även Koskinen & Paloposki 2015).

Det efterkrigstida barnlitteraturfältet präglades också av att barnboks författare började organisera sig i både Sverige och Finland. I Sverige grundades Sveriges Ungdomsförfattarförening 1948 för att förstärka barnlitteraturens ställning och i Finland grundades Nuorten Kirja ry (Ungdomsboken rf)³³ för att stödja barnlitteratur av hög kvalitet (Lappalainen [1976] 1979: 147–148). Också priser för barnlitteratur började delas ut under denna period: I Sverige instiftade Sveriges Allmänna Biblioteksförening Nils Holgersson-plaketten 1950 för svenska barnboks författare och Elsa Beskow-plaketten 1958 för bilderböcker eller illustrerade barnböcker (Svensson 1999: 560). I Finland instiftades Topelius-priset 1946 och Valistuksen palkinto 1947 (Lappalainen [1976] 1979: 148).³⁴ Lappalainen ([1976] 1979: 148) påpekar att barnlitteratur under 1940-talet inte ännu fick något ekonomiskt stöd i Finland och att statens litteraturpris började omfatta barnlitteratur först 1969. Priserna är tecken på att barnlitteraturens status började öka. Också för flickbokens del kan viss status i Sverige skönjas redan under perioden 1945–1965 på basis av att 55 % av periodens flickböcker recenserades i stora dagstidningar (Theander 2006: 359).

Trots att viss statusökning kan skönjas hade barnlitteratur i allmänhet fortfarande låg status i relation till vuxenlitteraturen under min undersökningsperiod 1945–1965. Både barnlitteraturen och flickboken utsattes för hård kritik inom finlitterära kretsar (se t.ex. Theander 2006: 21–27). För Finlands del märks barnlitteraturens låga status i kritiker-kretsar under efterkrigstiden exempelvis i att barnboksredaktören Inka Makkonen på förlaget WSOY beklagade sig över att barn- och ungdomsböcker under perioden recenserades av okvalificerade personer såsom journalisters kvinnliga släktingar (Heikkilä-

³² Flickboken kan anses vara en marknadsbaserad genre på grund av dels sitt samband med populärlitteratur, dels den utbredda förekomsten av serier (se avsnitten 2.2.2 och 2.3 nedan). Också klassificeringen enligt kön som är kännetecknande för flickboksgenren var en del av marknadsföringen snarare än ett verkligt behov från läsarnas sida enligt Lappalainen (1979: 200).

³³ Fr.o.m. 1967 Suomen Nuorisokirjailijain ry (Finlands Ungdomsförfattare rf).

³⁴ Sedan 1969 har Finlands Ungdomsförfattare rf också utsett de bästa ungdomsböckerna inom översatt litteratur (Lappalainen [1976] 1979: 148).

Halttunen 2000: 156). Diskussionen om barnlitteratur ökade dock efter kriget och ytterligare på 1950-talet men hade didaktiska förtecken (Heikkilä-Halttunen 2000: 79, 81). Man var bland annat orolig för att ungdomen läste för mycket populärlitteratur (a.a.: 80). Enligt Heikkilä-Halttunen (2003: 174) var 1940–1950-talets ungdomsbok fortfarande uppfostrande men man litade också allt mer på läsarens omdömesförmåga. Förlagen önskade att både pedagogiska faktorer och kvalitetskrav skulle beaktas i barnlitteraturen (Heikkilä-Halttunen 2000: 83–84; se även avsnitt 3.3 nedan). Kritikerna å sin sida ansåg att barnlitteraturens främsta uppgift var att vara karaktärsbildande, men de betonade också estetiken, vilket tyder på att kritiken så småningom blev allt mer professionell (Heikkilä-Halttunen 2000: 86).

Inom forskningen har uppfostrande tendenser upptäckts åtminstone i översatt litteratur efter andra världskriget: Enligt B.J. Epsteins (2014) komparativa studie av översättning av bildspråk till svenska i barnlitteratur var tiden 1940–1970 en konservativ period då översättare ”were still in a protective mode” och ”were still following more conservative trends in translation strategies” (a.a.: 74–75). Epstein (ibid.) förklarar behovet att skydda, uppfostra och kontrollera barn med närheten till kriget och periodens turbulenta världshändelser. Kari Skjønsberg (1982: 18) observerar i norsk barnlitteratur en liknande stark tendens att överbeskydda barn efter kriget för att ge barn en ökad känsla av trygghet. Liknande överbeskyddande manipulativa tendenser under 1950–1960-talet har nämnts av Edwin Gentzler och Maria Tymoczko (2002: xi). Epsteins (2014: 67, 70–71, 75–76) resultat tyder på en trend att översatta barnböcker blev mera konservativa under perioden, vilket i hennes material syns i mera konservativa och mindre kreativa översättningspraktiker.

Inom flickboksgenren som handlar om och riktar sig till flickor berör barnlitteraturens didaktiska tendenser bland annat den kvinnliga könsrollen. Yvonne Hirdman ([2001] 2003: 159–160) beskriver 1940–50-talet som en icke-feministisk period på grund av återgången till traditionella könsroller under och efter kriget och den rådande segregationen mellan könen.³⁵ Ebba Witt-Brattström (1996: 573–575) konstaterar att svensk efterkrigstida kvinnolitteratur uttrycker detta segregeringande ”könskontrakt” genom att framhålla kvinnors hemmafruroligheter i sina teman. Hemmafruidealerna avspeglas också i periodens flickböcker, vilket inte är oväntat då flickboken har sitt ursprung bland annat i uppfostringslitteratur med avsikten att uppfostra flickor till rollen som hustru och mor, något som representerade den patriarkala och borgerliga bilden av kvinnan som omvårdande och känslösam, vilket kulminerade i 1950-talets hemmafruideal (Andræ 2001: 14–15; se avsnitt 2.2.2 nedan). Samtidigt blev böcker som handlar om yrkesarbetande flickor ett betydande inslag i flickboksgenren under perioden 1945–1965 med modell från amerikanska *career stories* som började publiceras på 1930-talet (Theander 2017: 257–261). Därtill har nästan hälften av flickprotagonisterna någon yrkesdröm eller ett yrke (Theander 2006: 125). Det vanligaste yrket är dock det stereotypa kvinnliga sjuksköterskeyrket (ibid.). Förekomsten av både hemmafruideal och yrkesarbete visar att flickboken har både *normbegränsande* (uppfostrande) och *normbrytande* (emancipatoriska) egenskaper (jfr Voipio 2015: 41).

Den andra brytpunkten, som avgränsningen av min undersökningsperiod utgår från, är uppkomsten av *den moderna ungdomsboken* i Sverige som exempelvis Theander

³⁵ Särskilt i Finland behöll dock många gifta kvinnor sina arbeten också efter kriget, eftersom Finlands krigsskadestånd sysselsatte befolkningen (Voipio 2014: 195).

(2006: 10) daterar till mitten av 1960-talet. Vid denna tidpunkt ledde förändringar i samhället till en ideologi enligt vilken flickor och pojkar inte fick särbehandlas och därmed skulle de också läsa samma böcker (a.a.: 10–11). Till följd av detta har en del forskare såsom Birgitta Josefsson (1983: 271) ansett att flickboken upphört som officiell genre kring mitten av 1960-talet (se Theander 2006: 12). För Finlands del beskriver Lappalainen ([1976] 1979: 149, 186) en utveckling där pojkboken så småningom närmade sig den mer realistiska och psykologiskt trovärdiga flickboken. Detta resulterade på 1960-talet i att gränsen mellan flick- och pojkböcker så gott som suddades ut och en ungdomsroman för unga vuxna uppkom på samma sätt som i Sverige (Lappalainen [1976] 1979: 186, 200). Den social-realistiska probleminriktade moderna ungdomsboken slog sedan igenom i början av 1970-talet då även barnlitteraturens status började öka bland annat i form av att forskningen kom i gång (Kåreland 2008: 7, 9). Utvecklingen ledde till att verk som kan definieras som flickböcker sedan 1960-talet oftare kallats ungdomsböcker, dock med undantag för verk publicerade före mitten av 1900-talet (Voipio 2015: 40). Denna delvis parallella användning av begreppen *flickbok* och *ungdomsbok* har fortsatt in på 1990–2000-talen (ibid.). Voipio (a.a.: 41) anser att termerna *flickbok* och *flicklitteratur* har undvikits på senare år, och att böcker åtminstone parallellt getts även annan genretillhörighet, såsom ungdomslitteratur eller flickfantasy.

1.5 Material och urvalsprinciper

Materialet för min studie består av flickböcker som översatts från engelska till både svenska och finska åren 1945–1965. Materialurvalet utgår från Birgitta Theanders (2006) förteckning över flickböcker både i original och i översättning utgivna i Sverige under perioden 1945–1965 (totalt 1 022 flickböcker).³⁶ Jag har gått igenom Theanders förteckning och för varje bok kontrollerat om den har översatts till finska genom sökningar i den finska nationalbibliografin *Fennica*.³⁷ Med utgångspunkt i denna genomgång består mitt kvantitativa material av totalt 52 flickböcker som översatts från engelska till både svenska och finska åren 1945–1965. En närmare beskrivning av urvalet av det kvantitativa materialet och dess bibliografiska egenskaper ges i avsnitt 3.2 nedan.

Förutom den inledande inventerande kvantitativa genomgången omfattar min undersökning två kvalitativa fallstudier, där representativa exempel på adaption ur utvalda böcker analyseras och adaptionens effekter tolkas och diskuteras.³⁸ Materialurvalet för adaptionanalysen utgår från den inventerande bibliografiska analysen och är representativt för hela det kvantitativa materialet genom att det omfattar de två mest framträdande grupperna i mitt kvantitativa material (se avsnitt 3.2 nedan). I de två kvalitativa fallstudierna analyserar jag sammanlagt sex engelska flickböcker och deras svenska och finska översättningar. Tre av böckerna är *bildningsromaner*, där huvudkaraktärerna utvecklas

³⁶ Totalt 47 % av Theanders (2006) material består av översättningar, och originalen till översättningarna har utgetts åren 1872–1964. När det gäller översättningar finns alltså rätt stor eftersläpning, men översättningarna reflekterar ändå undersökningsperiodens praxis, eftersom utgivningsbesluten fattades och de översatta texterna kom till under perioden. Skillnader mellan original och översättningar är en forskningsfråga som Theanders studie inte omfattar.

³⁷ Finlands Nationalbiblioteks samling *Fennica* innehåller i princip alla böcker som utgivits i Finland, men brister kan finnas särskilt när det gäller äldre material.

³⁸ Kvalitativ analys innebär ett beskrivande och tolkande arbetssätt som genom en systematisk analys identifierar betydelsefulla mönster (se t.ex. Fejes & Thornberg 2009: 34–35).

och åldras för varje bok genom olika händelseförlopp, och tre av böckerna är *långserieböcker*, där samma formel upprepas om och om igen med mindre variationer utan att karaktärerna utvecklas eller åldras i betydande utsträckning (Rättyä 1997b: 7–8; Desmet 2007: 142–143; se avsnitt 2.3 nedan). Ytterligare en avgränsning för det kvalitativa fallstudiematerialet är att flickböckerna ska ingå i *serier*, vilket totalt 77 % av de 52 flickböckerna i mitt kvantitativa material gör. *Serier* består av böcker av samma författare där samma huvudkaraktärer förekommer i en successiv serie av händelser, scener och situationer (Deane 1991: 4; se avsnitten 2.3). Varje bok utgör en egen helhet samtidigt som huvudkaraktärernas äventyr fortsätter. Materialgrupperna omfattar representanter för minst hälften av serierna i mitt kvantitativa material. Samtidigt hålls analysmaterialets omfång på en sådan nivå att en heltäckande excerpering av adaptationer har kunnat genomföras för att kunna analysera böckerna som narrativa helheter. Urvalet beskrivs närmare i avsnitt 3.4.1 nedan. Eftersom materialet för den kvalitativa analysen endast omfattar ett urval av flickböcker som översatts från engelska till svenska och finska 1945–1965, skapar fallstudierna en grund i form av hypoteser för fortsatt normforskning.

Utöver textanalysen omfattar min undersökning även en analys av material från förlagsarkiv som en kontextualiserande bakgrund för den kvalitativa analysen (se avsnitt 3.3 nedan). Arkivmaterial, som är ett källmaterial som representerar både förlagens och översättarnas verksamhet, är en väsentlig resurs inom översättningsforskningen. Därför borde forskningen i större utsträckning använda sig av arkivmaterial som källa (jfr Munday 2014: 64, 66; Paloposki 2017: 33).

1.6 Avhandlingens upplägg

I kapitel 1 ovan har jag presenterat avhandlingens centrala begrepp, forskningsfrågor, hypoteser, undersökningsperiod och material. För att ge en bakgrund för min deskriptiva analys av hur *flickskap* adapterats i översättningar av flickböcker inleder jag med en presentation av flickboken som en genre inom barnlitteraturen i kapitel 2. Därefter kontextualiserar och presenterar jag mitt material som består av flickböcker översatta från engelska till svenska och finska under perioden 1945–1965 i kapitel 3 som är en paratextuell kontextanalys av dels böckernas titlar och omslag, dels arkivmaterial som berör översättningarna och förlagen. I kapitel 4 presenterar jag Tourys (1995) teori om *normer* (restriktioner) som påverkar val och lösningar och kan uttolkas i översättningar och utgör en central del av min polysystemiska referensram. I kapitel 5 går jag närmare in på begreppet *adaptation* och presenterar min modell för kategorisering av adaptationer i flickböcker och min tvärvetenskapliga metod för analys av *adaptation av flickskap*. I kapitel 6 tillämpar jag min kategoriseringsmodell och analysmetod i två fallstudier som gäller dels bildningsromaner, dels långserieböcker. Målet är att dels identifiera och kategorisera adapterande översättningslösningar, dels undersöka inverkan av adaptationen på framställningen av flickor och flickskap i översättningarna genom att analysera hur *semantisk-pragmatiska drag*, *pragmatiska funktioner* och *karaktärsindikatorer* påverkas. Resultaten av adaptationsanalysen i kapitel 6 sammanfattar jag i kapitel 7, där jag diskuterar skillnader mellan adaptation i bildningsromaner och långserieböcker i relation till polysystemteorins hypoteser och förhållandet mellan det svenska och finska översättningsfältet under min undersökningsperiod 1945–1965.

2 FLICKBOKEN SOM EN DEL AV BARNLITTERATUREN

Flickboken är en genre som hör till *barnlitteraturen*. I detta avsnitt diskuterar jag barnlitteraturen ur översättningssynpunkt och flickboken som genre. Förutom Desmets (2007) doktorsavhandling finns det nämligen få studier som specifikt behandlar översättning av genren flickbok; i litteraturvetenskaplig forskning finns beskrivningar av den översatta litteraturen men själva översättningarna behandlas knapphändigt. I avsnitt 2.1 presenterar jag barnlitteraturens särdrag och hur de påverkar översättning av barnlitteratur. I avsnitt 2.2 definierar jag flickboksgenren och beskriver dess ursprung och status. Avslutningsvis diskuterar jag i avsnitt 2.3 *det flicklitterära polysystemet*.

2.1 Barnlitteraturens särdrag

Barnlitteratur är ett samlingsbegrepp för bilderbok, barnbok och ungdomsbok (se t.ex. Österlund 2005: 7) och definieras oftast genom sin målgrupp som skönlitteratur som är skriven och utgiven för barn (se t.ex. Weinreich 1999: 36; Desmet 2007: 28; Österlund 2020: 179). Den enda gemensamma nämnaren är alltså att litteraturen riktar sig till barn. Barn syftar på personer i åldern 0–18 år enligt definitionen i FN:s barnkonvention (1989)³⁹ som flera barnlitteraturforskare hänvisar till (t.ex. Weinreich 1999: 37). Andra möjliga definitioner av barnlitteratur är litteratur om barn, litteratur skriven av barn eller litteratur som läses av barn (t.ex. Weinreich 1999: 35; Desmet 2007: 26–27). Barnlitteratur kan även kallas *barn- och ungdomslitteratur* för att understryka att den omfattar hela åldersspektrumet upp till 18 år. Om skillnad mellan barnlitteratur och ungdomslitteratur görs, avser barnlitteratur ofta böcker för barn under 12 år och ungdomslitteratur för barn över 12 år (Theander 2006: 18). Gränsdragningen är dock flytande. Exempelvis Heikkilä-Halttunen (2000: 39) definierar målgruppen för ungdomslitteratur som yngre tonåringar till unga vuxna utan att ange några exakta åldrar. Den sammansatta termen *barn- och ungdomslitteratur* (*lasten- ja nuortenkirjallisuus*) används särskilt i finskspråkig forskning, medan genren oftast kallas enbart *barnlitteratur* på svenska och *children's literature* på engelska. Därmed använder jag termen *barnlitteratur* för hela åldersspektrumet.

Eftersom definitionen av barnlitteratur enligt målgrupp är mycket bred kan barnlitteraturens egenskaper och särdrag inte beskrivas uttömmande, men som bakgrund för min undersökning behandlar jag vissa karakteristiska drag som påverkar översättning av barnlitteratur. Ett särdrag som baserar sig på den gemensamma nämnaren att barnlitteratur riktar sig till barn är att barnlitteratur vanligen uppstår i en *asymmetrisk kommunikationssituation*, då den i allmänhet skrivs av vuxna som har makt över vad barn läser (se t.ex. Desmet 2007: 30–31). Barnlitteratur definieras alltså inte genom själva texten utan genom vuxna aktörer som är involverade i processen och anvisar texterna till barn och ungdomar, liksom Emer O'Sullivan (2005: 13–14) poängterar. Därmed ger barnlitteratur och dess undergenrer såsom flickböcker en bild av vad vuxna författare eller förläggare tror att barn eller flickor vill läsa eller anser att de bör läsa (jfr Warnqvist 2017: 13). Ett annat särdrag som beror på den asymmetriska kommunikationssituationen är att barnlitteraturen kan anses ha två måltextläsargrupper: barn som primärläsare och vuxna som bakgrundsauktoriteter (Puurttinen 1995: 19). Liksom Alvstad (2010) framhåller, är detta drag unikt för

³⁹ Unicef, <https://unicef.se/barnkonventionen/las-texten#hela-texten> (hämtad 2.8.2019).

barnlitteratur. De två olika målgrupperna innebär att barnlitteratur kan rikta sig enbart till barn (*enkelt tilltal, single address*, t.ex. Enid Blytons böcker), separat till barn och vuxna (*dubbelt tilltal, double address*, t.ex. J.M. Barries *Peter Pan*) eller samtidigt till barn och vuxna (*samtidigt/jämnt tilltal, dual address*, t.ex. L.M. Montgomerys böcker) (Wall 1991: 35; Nikolajeva 2007: 45; Österlund 2020: 187–188).

Ur polysystemteoriens synvinkel är ett betydande särdrag att barnlitteraturen har en perifer position inom det allmänna litterära polysystemet (se t.ex. Even-Zohar 1990: 14). Detta reflekteras i att forskningen i översättning av barnlitteratur inleddes först på 1970-talet med pedagogisk inriktning.⁴⁰ Den perifera positionen och låga statusen kan förknippas med att barnlitteraturen hör till två system, dels till det litterära och dels till det socialpedagogiska systemet (se t.ex. Puurtinen 1995: 17). Detta drag beror på att barnlitteraturen härstammar från uppfostringslitteraturen, vilket orsakar en spänning mellan pedagogiska och litterära egenskaper och normer. Torben Weinreich (1999: 16–17) menar att det därför finns två olika barnlitteraturer, en som har upplysande och uppfostrande syften och riktar sig enbart till barn och en som identifieras som konst och söker eller får även vuxna läsare. I praktiken är gränserna dock inte så tydliga.

På grund av barnlitteraturens delaktighet i två olika system där den dels fungerar som ett medel för uppfostran och socialisation av barn, dels ger barn nöje och litterära upplevelser kan barnlitteraturens delvis motsatta funktioner som bakgrund för min analys sammanfattas enligt följande (utan någon inbördes prioriteringsordning; jfr litterära funktioner i Palmgren 1986: 171):⁴¹

⁴⁰ En av pionjärerna inom forskning i översättning av barnlitteratur är den svenska pedagogen Göte Klingberg (1918–2006) som inledde sin forskarbana med historiska kartläggningar av barnlitteratur. Han var med om att grunda International Research Society for Children's Literature (IRSL), där han var ordförande 1974–1978 (Furuland & Svensson 2006). Hans första verk som behandlar översättning är den preskriptiva studien *Att översätta barnlitteratur: Empiriska studier och rekommendationer* (1977), och år 1978 ordnade han som ordförande för IRSL det första symposiet i översättning av barnlitteratur i Sverige. Från och med 1980-talet har många litteraturvetare (särskilt inom komparativ litteraturvetenskap) intresserat sig för forskning i översättning av barnlitteratur. Ett tidigt komparativt verk som behandlar översättning av barnlitteratur är *Poetics of Children's Literature* (1986) av den israeliska litteraturvetaren Zohar Shavit som hör till polysystemskolan vid Tel Avivs universitet. En annan forskare som behandlar ämnet ur komparativ synvinkel är Emer O'Sullivan (2000; 2005). Översättningsvetenskapliga forskare som tidigt forskat i barnlitteratur är bl.a. Katharina Reiß (1982), Gideon Toury (1995), Christiane Nord (1993), Riitta Oittinen (1993; 1997; 2000) och Tiina Puurtinen (1995), av vilka de två sistnämnda specialiserat sig på området. Under början av 2000-talet har intresset för översättningsvetenskaplig barnlitteraturforskning ökat, vilket uttrycks bland annat i form av internationella konferenser, antologier, monografier, encyklopediartiklar och universitetskurser som fokuserar på ämnet (Borodo 2017: 36). På senare år har även ett antal omfattande studier utkommit (Desmet 2007; Frank 2007; Thomson-Wohlgemuth 2009; Lathey 2010; Van Meerbergen 2010; Pokorn 2012; Kruger 2012; Lathey 2016; Borodo 2017). Se Tabbert (2002) för en heltäckande allmän genomgång av centrala forskningsområden och utveckling inom forskning i översättning av barn- och ungdomslitteratur.

⁴¹ Enligt Palmgren (1986: 171) är de vanligaste funktionerna i litterära texter den estetiska funktionen, den underhållande funktionen, den informativa/kommunikativa funktionen, den sociala funktionen, den uppfostrande/etisk-moraliska funktionen, den politiska/ideologiska funktionen och den praktiska funktionen. Funktionerna är avsedda snarare än faktiska funktioner då de representerar texternas syften snarare än effekter på verkliga läsare då de används i forskning som min som inte är receptionsinriktad. Palmgren (ibid.) anser att den estetiska funktionen är den dominerande funktionen för litteratur i allmänhet medan andra funktioner är sekundära och deras betydelse varierar beroende på tidpunkt, kultur och mottagare. Hon tillägger att den underhållande funktionens betydelse är rätt konstant.

1. En estetisk funktion med syftet att ge barn litterära upplevelser.
2. En underhållande funktion som betonar att barn ska njuta av berättelsen och identifiera sig med den.
3. En didaktisk funktion med syftet att ge barn lämpliga modeller för beteende och moral (kan även kallas socialisationsfunktion).
4. En pedagogisk funktion som innebär att barn ska lära sig om världen från böcker, och böckerna ska vara lätta för barn att läsa.

Den spänning som finns mellan den estetiska funktionen och de övriga funktionerna beror på *den asymmetriska kommunikationssituationen* inom barnlitteratur. Vilken funktion som prioriteras påverkar de val och lösningar som görs i översättningar. Denna spänning mellan funktionerna uttrycks i de fyra pedagogiska syftena för översättning av barnlitteratur som Klingberg (1986: 10) presenterar: att öka tillgången till kvalitativ barnlitteratur (i ursprungsform), att öka barns och ungdomars kunskap om andra kulturer och öka internationalisering, att ge barn och ungdomar texter de förstår samt att påverka de värderingar som den tänkta läsaren utvecklar. Klingbergs två första och två senare syften står i konflikt med varandra, eftersom de två första förutsätter en *källtrogen* översättning, medan de två senare främjas genom *målanpassad* översättning (se avsnitt 5.1 nedan). En konflikt kan också uppstå mellan att göra texten tilltalande för barnläsare och samtidigt förmedla källtextens drag på olika plan. O’Sullivan (2005: 74) kallar paradoxen mellan att introducera barn till andra kulturer och att adaptera främmande element kärnproblemet i översättning av barnlitteratur.

Utöver dessa övergripande särdrag har det gjorts många försök att beskriva typiska egenskaper hos barnlitteratur mer detaljerat. Enligt Puurtinen (1995: 18) finns skillnader i språk och narrativa strategier jämfört med vuxenlitteratur. Desmet (2007: 36–37) talar om skillnader i estetiska eller litterära drag. Weinreich (1999: 16) beskriver barnlitteratur genom dess hänsyn till barnet i form av innehållslig anpassning (tematik som intresserar och förstås av barnet) och formmässig anpassning (kortare meningar och färre svåra ord) samt anpassning till barnets behov av trygghet och samhällets behov att upplysa barnet om världen. Exempelvis Perry Nodelman (1992: 190) och Maria Nikolajeva (1996: 222, 2002: 12) nämner handlingsorientering, optimism och repetition som karakteristiska drag för barnlitteratur. Sådan karakterisering av barnlitteratur fokuserar på dess förmodade enkelhet och är liksom Mia Österlund (2020: 180) påpekar en av orsakerna till barnlitteraturforskningens lägre status. Alla försök att lista konkreta typiska drag bör ifrågasättas, då de tenderar att representera endast en viss typ av barnlitteratur trots att genren är mycket komplex och mångsidig.

Övergripande särdrag som gäller den asymmetriska kommunikationssituationen och barnlitteraturens funktioner är dock viktiga att beakta vid analys av genren, eftersom de utgör möjliga förklaringar till adaptation. Därför har barnlitteraturens perifera status, den asymmetriska kommunikationssituationen och spänningen mellan pedagogiska och litterära normer, som utgör sådana övergripande särdrag, varit grundläggande teman inom den översättningsvetenskapliga barnlitteraturforskningen (se t.ex. Desmet 2007: 78). På samma sätt som originalverk för barn reflekterar översättningar av barnlitteratur en viss uppfattning av barn, barndom och barnlitteraturens syfte. Den dominerande uppfattningen av vad som är lämpligt för barn kan vara olika i olika kulturer och vid olika tidpunkter. Också enskilda personer som verkar inom barnlitteraturfältet har olika åsikter om detta.

Bland annat översättarens eller förlagsredaktörens uppfattning om barnlitteraturens syfte påverkar valet mellan t.ex. källtrogna eller målanpassade översättningslösningar. (Se t.ex. Desmet 2007: 80–81.)

2.2 Flickboken som perifer genre

För att kunna analysera flickböcker i sin kontext är det centralt att definiera och beskriva flickboken som genre. Genre är ett begrepp som har diskuterats mycket inom litteraturteorin (se t.ex. Hættner Aurelius & Götselius 1997). Längre var den dominerade uppfattningen att genrer är en metod att klassificera texter i avgränsade, oföränderliga fack, men från och med slutet av 1900-talet har forskare såsom Alastair Fowler (1997: 254–256) börjat uppfatta genrer som föränderliga kommunikativa instrument som styr tolkningen av texter och påverkar läsares förväntningar.⁴² Därmed består genrer av familjelikheter (ett varierande antal gemensamma egenskaper) snarare än fasta heltäckande definitioner. Enligt det första synsättet kan ett verk höra endast till en genre, medan det andra synsättet möjliggör att ett verk hör till flera genrer samtidigt (ibid.). Fowler (a.a.: 266) betonar att genrer förändras varje gång ett nytt verk tillkommer. Hur genrer förändras kan påverkas bland annat av maktkampen mellan det litterära polysystemets centrum och periferi (Juntunen 2012: 531). Bland annat flickboksforskaren Birgitta Theander (2006: 16) definierar genrer enligt Fowlers synsätt och betonar samtidigt uppfattning av verks genretillhörighet. Hon utgår dock från auktoritetens uppfattning snarare än från läsarnas uppfattning, men exempelvis förlagens och recensenternas genrebeteckningar kan antas ha stor inverkan på läsarna. I min avhandling tillämpar jag Fowlers definition av genre, eftersom den ger uttryck för att det inte är möjligt eller ändamålsenligt att ge en uttömmande och allmängiltig definition av flickboksgenren. Ändamålsenligt för min studie är att definiera genren *flickbok* med utgångspunkt i tidigare definitioner.

2.2.1 Definitioner av flickbok och flicklitteratur

Genrebeteckningen *flickbok* har etablerat sig särskilt inom det svenska litteraturvetenskapliga forskningsfältet, även om termer som *flicklitteratur* och *flickroman* förekommer för att poängtera exempelvis böckers vuxenhet, längd eller komplexitet.⁴³ På finska används motsvarande beteckning *tyttökirja*, men på senare tid har bland annat flickboksforskaren Myry Voipio (2015), som undersökt flickböcker från 1889–2011, valt att genomgående använda termen *tyttökirjallisuus* (flicklitteratur) som är ett analogt begrepp med barnlitteratur. På engelska är terminologin något vacklande. Bland annat termer som *girls' literature*, *girls' stories* och *fiction for girls* används. *Girls' books* är inte ett etablerat begrepp på samma sätt som i Norden och därmed saknas också en enhetlig definition i den engelskspråkiga forskningen. Gemensamt för alla termerna på de olika språken är att de understryker flickor som mottagare.

Terminologin kring genren och dess definitioner diskuterades nyligen i en inledande panel på konferensen *Conceptions of Girlhood Now and Then: "Girls' Literature" and Beyond* som organiserades av Linnéuniversitetet i oktober 2020 (Jakobsson m.fl. 2020).

⁴² Exempelvis i Finland utgår största delen av den litteraturvetenskapliga genreforskningen nuförtiden från Fowler (Juntunen 2012: 535).

⁴³ Se Theander 2006: 17–18; Rosenberg 2009; Warnqvist 2013, 2015; Lappalainen 2020.

Redan konferensens titel antyder den vacklande engelskspråkiga terminologin men slår ett försiktigt slag för termen *girls' literature*. Panelen bestod av ledande svenska forskare som forskat i böcker som handlar om flickor (Hilda Jakobsson, Birgitta Theander, Eva Söderberg, Maria Nilson och Malin Alkestrand). Under debatten framhöll bland annat Jakobsson att den svenska termen *flickbok* syftar på en historisk genre som omfattar ungdomslitteratur för och om flickor från slutet av 1800-talet till mitten av 1900-talet. Mitt material från 1945–1965 ingår alltså i denna historiska genre. Flickboktermens historiska förankring syns bland annat i att den används på och i böcker om och för flickor under denna tid som kallats flickbokens guldålder och i recensioner som gäller dessa böcker.

Den nya termen *flicklitteratur* kan förknippas med en strävan efter att höja genrens status. Tiina Rosenberg (2009: 137, 141, 147), som använder både termen *flicklitteratur* och *flickbok* i sin reflektion över genren, verkar koppla termen flicklitteratur specifikt till klassiker som L.M. Montgomerys böcker som hon kallar "äldre flicklitteratur". Termen flickbok använder hon (a.a.: 138, 147) däremot när hon omtalar kritik mot genren. Också Åsa Warnqvist (2013: 39, 2015: 104, 111, 113) talar om flicklitteratur i sina artiklar om Montgomerys klassiker. Theander (2006: 18, 21, 23) använder däremot termen flicklitteratur endast ett fåtal gånger som en förklarande synonym till flickbok. Lappalainen (2020), som är en finsk forskare, använder å sin sida flicklitteratur genomgående som ett övergripande begrepp och bidrar därmed till att introducera den nya finska praktiken i svenskspråkig forskning.

Introduktion av en ny term kan ses som en ytlig åtgärd för att bli av med negativa konnotationer och markera att alla flickböcker är litteratur precis som vilken annan genre som helst, men samtidigt är det fråga om att vidga begreppet. Eftersom flickboksgenren dödförklarades i samband med uppkomsten av den moderna ungdomsboken (se avsnitt 1.4 ovan) finns det ett behov av en term för litteratur om flickor som inte förknippas med en viss tidsperiod. Böcker för och om flickor som utkommit efter flickbokens guldålder kallas nämligen vanligen inte längre flickböcker på grund av en strävan efter mindre könssegregation. Eftersom termen *flickbok* har så starka historiska konnotationer, använder jag termen *flicklitteratur* som ett övergripande genrebegrepp för böcker som handlar om flickor och flickskap. Under detta begrepp är det lätt att inkludera såväl den historiska flickboken som exempelvis modern ungdomsfantasy som handlar om flickor. Mitt undersökningsmaterial, som består av både klassiska bildningsromaner och långserieböcker, är alltså flicklitteratur som av historiska orsaker kallas flickböcker, och därför använder jag huvudsakligen begreppet *flickbok* när jag refererar till mitt material i min avhandling.

Oberoende om vi talar om flicklitteratur eller flickböcker är definitionsfrågan inte entydig. Flickböcker har definierats såväl i beskrivande syfte för litteraturhistoriska verk och samlingsverk som i syfte att avgränsa undersökningsmaterial. Alla definitioner är givetvis könsbundna, eftersom genren har fått sitt namn efter ett kön och könet därmed utgör den självklara gemensamma nämnaren. Flickan kan vara såväl mottagare, avsändare som protagonist. Till skillnad från kvinnolitteraturhistorier och feministisk litteraturhistorisk forskning som fokuserar på litteratur skriven av kvinnor, d.v.s. kvinnan som avsändare, utgår flickboksforskning i högre grad från flickan som mottagare. Marita Rajalin (1983: 63) definierar flickböcker som "böcker som av förlagen utgivits för flickor eller för ungdom, och som har en flicka som huvudperson". Även Mary Ørvig (1988: 15) utgår från den tilltänkta läsaren och definierar flickboken som "den specialskrivna, innehållsmässigt

könsbundna litteratur som av bokförlagen producerats direkt för en kvinnlig tonårs-läsekrets”. Avsändaren, alltså författaren och förlaget, ges dock en lika stor roll som mottagaren i dessa definitioner. Boel Westin (1994: 10) fortsätter i Ørvigs fotspår och ger likaså flickboken en könsbunden definition enligt avsändaren, mottagaren men även textens innehåll:

Flickboken är en litteratur som definierar sig genom sitt kön. Den är, med få undantag, skriven av kvinnor. Det är flickor och unga kvinnor som innehar huvudrollerna. Den skildrar hemmet, livet och världen ur ett kvinnligt perspektiv. Den är skriven och avsedd för flickor och unga kvinnor. Flickboken är med andra ord en text där könet, det gäller såväl författaren som protagonisten och läsaren, fungerar som en genrebestämmande kategori. (Westin 1994: 10.)

Denna definition har blivit en klassiker inom nordisk flickboksforskning och antas bland annat av Voipio (2015: 19). Westins (1994: 10) definition tar upp författarens kvinnliga kön som ett lika typiskt drag som mottagarens kvinnliga kön. Åren 1945–1965 var åtminstone 80 % av flickböckerna utgivna i Sverige skrivna av kvinnor och största delen av översättarna var också kvinnor (Theander 2006: 428). Det förekom dock också att män skrev eller översatte flickböcker. Därför är Westins definition inte kategorisk utan följer Fowlers (1997: 254–256) definition av genre som en föränderlig grupp av gemensamma egenskaper. Som framgår ur Ørvigs definition, består avsändaren dessutom inte bara av författaren, utan också av förlaget som institution som marknadsför böckerna för flickor. Under min undersökningsperiod var det främst kvinnliga förlagsredaktörer som arbetade med barn- och ungdomslitteratur som ansågs ha lägre status, medan män dominerade som förläggare (förlagschefer) och i andra maktpositioner med högre status (se Ehriander 2014: 20–21; se avsnitt 3.3 nedan). När det gäller förlagsverksamheten är den kvinnliga dominansen alltså inte lika självklar. Av barnbokskritikerna var däremot största delen kvinnor (Kåreland 2007: 322).

Westin (1994: 11, 13) beskriver vidare flickboken som en kvinnlig utvecklings- och bildningsroman (se avsnitt 2.3.2 nedan) som återspeglar flickors samtida villkor och möjligheter (flickskap) och är därför ”i högsta grad en produkt av sin tid och sitt samhälle”. Också Shirley Foster och Judy Simons (1995: xii), pionjärer inom flickboksforskning i den engelskspråkiga världen, utgår från läsaren och beskriver flickböcker som böcker som riktar sig huvudsakligen till flickor och behandlar ”conceptualization of girlhood and the development of a gendered identity”, vilket innebär att böckerna har flickor som huvudkaraktärer. Dawn Sardella-Ayres och Ashley Reese (2020: 36–37) är inne på samma linje då de definierar flickboken eller flicklitteraturen utgående från bildningsromanen som texter som konstruerar en ideologi om vad det innebär att vara flicka (se avsnitt 2.3.2 nedan). Böckerna utgör en kollektiv narration om *flickskap* som handlar om flickans socialisation (a.a.: 34). Westin (1994: 12) konstaterar att särskilt i flickböcker skrivna efter 1900-talets början gör uppror mot den traditionella kvinnorollen och visar på alternativ. Också enligt Österlund m.fl. (2013: 17) kännetecknas flickboken av att ”den förhåller sig till att göra flickskap och till föränderliga flicknormer i olika historiska kontexter”.

Därmed står flickboken i relation till flickforskningens begrepp *flickmakt* (*girl power*) som avser ”flickors handlingskraft, självständighet och överskridande av traditionellt flickskap” (Österlund 2013: 17). Österlund (2007: 100) kopplar begreppet till ”starka subjekt som kombinerar traditionella flickegenskaper med utåtagerande”. Begreppet skapades på 1990-talet och förknippas således med moderna flickskildringar såsom Jacqueline Wilsons Tracy Beaker och populärkulturella fenomen såsom flickbandet Spice Girls. I min

studie överför jag dock begreppet till den historiska flickboken som härstammar från början och mitten av 1900-talet då möjligheterna till att utmana kvinnlighetens begränsningar var mindre och utåtagerandet i böckerna således mer lågmält än i modern flicklitteratur. Med flickmakt avser jag den egenmakt (*empowerment*) eller makt över sitt liv som upproriska flickbokshjältinnor i alla tider uttryckt i relation till sin tidskontext. En sådan bredare tillämpning av begreppet framhäver att flicklitteraturen utgör ett kontinuum från flickboken som historisk genre till modern flickskildring och att förutsättningarna för att utöva flickmakt förbättrats i och med feminismens framfart. Därför ser jag inte ett behov att använda alternativa begrepp såsom Österlunds (2007: 100) förslag *flickstyrka* för den historiska flickboksgenren. Problematiken är i grund och botten densamma oberoende av om det är fråga om en 1800-talsprotagonist som Louisa M. Alcotts Jo March som kämpar för att skapa en egen röst genom att bli författare eller om 1990-talets högljudda Spice Girls som vill ta plats i den mansdominerade popvärlden.

De hittills diskuterade definitionerna av flickböcker och deras egenskaper härstammar från olika typer av översikter av flickboksgenren, men i senare studier av genren förekommer även definitioner som är formulerade i enlighet med avhandlingars syften. Marika Andræ (2001) ger i sin doktorsavhandling som kartlägger uttryck för könsnormer i *B. Wahlströms ungdomsböcker* (både flick- och pojkböcker) ingen kategorisk definition av flickbok, utan utgår från förlagets könsindelning, alltså bokens yttre egenskaper. Också Westin (1994:13) påpekar att flickböcker i många fall kan kännas igen på basis av underrubriker som definierar målgruppen samt i förlagsserier genom könad formgivning.

Birgitta Theander (2006: 14–15) har i sin beskrivande flickboksstudie inte velat använda en definition som utgår från bokens inre egenskaper, eftersom detta enligt henne leder till cirkelresonemang i studier med syftet att beskriva en genre. Hon (*ibid.*) kritiserar t.ex. Malte Dahrendorfs (1978) studie om flickboken i Tyskland, där han definierar flickboken som böcker som främst läses av flickor och har vissa gemensamma egenskaper såsom en kvinnlig huvudkaraktär och kvinnliga synsätt och sedan beskriver typiska egenskaper för flickboken utgående från detta. Theander (2006: 16–17) fokuserar enbart på den tilltänkta mottagaren och utgår i stället från samtidens uppfattning om vilka böcker som var flickböcker och anser i sin studie flickböcker vara alla böcker som på sin tid betraktades som flickböcker av förlagen, pressen eller handböcker. Detta har hon utrett genom att gå igenom markeringar om målgrupp på böckerna själv, förlagens boklistor, recensioner och annonser samt handboken *Barn och böcker* (*ibid.*).⁴⁴ Denna definition som ger marknadsföringen av böckerna stor tyngd är utan tvekan den mest ändamålsenliga för Theanders forskningssyfte, men inte heller den är uttömmande eller problemfri i alla sammanhang, eftersom den utgår från vissa samtida auktoritetens uppfattning om genren. Bland annat läsarens uppfattning om vad som är en flickbok beaktas inte alls. Tyvärr är det inte möjligt att skapa en läsarcentrerad definition av flickbok ur ett historiskt perspektiv, då inga definitionsinriktade läsarundersökningar gjorts.

Översättningsforskaren Mieke K.T. Desmet (2007: 70) definierar flickböcker som böcker som skrivits specifikt för flickor som målgrupp. Till skillnad från Theander utgår Desmet (2007: 70) från att könsindelningen (*gendering*) av böcker ses tydligast i karaktärerna och därför anser hon i sin forskning en bok vara avsedd för flickor om den har en eller flera

⁴⁴ Ett liknande förfarande tillämpas av Andersson (2020: 24) som för sin studie identifierat tidiga svenska flickböcker med hjälp av bibliografier och avsnitt om flickböcker i litteraturhistoriska verk och tidigare flickboksforskning med utgångspunkt i hur texterna benämnts under hennes undersökningsperiod.

flickor som protagonist(er) (jfr Westin 1994: 10). Detta grundar sig på uppfattningen att flickböcker (*books for girls*) från olika tider skiljer sig så mycket från varandra att den enda gemensamma nämnaren är att protagonisten är en flicka (se t.ex. Desmet 2007: 71).⁴⁵ Desmet (2007: 71, 87–88) identifierar i sin studie flickböcker på basis av information om målgrupp i den belgiska och flamländska nationalbiografen, förekomst av flicknamn, ordet *flicka* eller indikation på kärlek i titeln och omnämnande av författaren i flickboksstudier. Eftersom Desmets studie är en översättningsvetenskaplig studie av adaptation och inte en litteraturvetenskaplig studie med syfte att beskriva genren såsom Theanders, uppstår inget cirkelresonemang. Det första och tredje kriteriet som gäller information från förlag och litteraturvetenskapliga källor överensstämmer dessutom med Theanders kriterier. I stället för genomgång av pressmaterial kompletteras definitionen dock med genrens kännetecknande egenskaper.

Också Theanders (2006: 35) omfattande studie stöder antagandet att en kvinnlig protagonist utgör en central egenskap av flickböcker (böcker som riktades till flickor) eftersom 96 % av böckerna i hennes studie har en eller flera flickor som protagonister. Detta framkommer dock inte alltid ur böckernas yttre egenskaper, då endast 74 % av böckerna i studien har en eller flera flickor på omslaget och endast 62 % av titlarna innehåller ett flicknamn eller kvinnligt substantiv (ibid.). Voipio (2015: 39) konstaterar icke-kategoriskt att flickböcker ofta har en eller flera flickor eller blom- eller naturmotiv på omslaget och titlarna kan innehålla huvudkaraktärens namn, definiera en flicka/flickor eller innehålla natur- eller platsnamn. Förekomsten av ett flicknamn eller ordet *flicka* i titeln är alltså ett vanligt drag men långt ifrån ett heltäckande kriterium. Desmet har därför kompletterat sin definition av yttre egenskaper med omnämmandet av kärlek i titeln, vilket kan anses kontroversiellt, eftersom detta är ett stereotyp drag. Kärlek och relationer framhålls ofta som ett viktigt tema i flickböcker (t.ex. Westin 1994: 11; Andræ 2001: 132; Theander 2006: 435; Voipio 2015: 41), men det är bara ett av många teman. Theander (2006: 91, 122) vars studie visar att flickboken är en mångsidig genre kritiserar beskrivning av kärlek som en obligatorisk ingrediens i flickböcker, eftersom hennes studie visar att ämnet kärlek förekommer endast i 59 % av flickböckerna i hennes material och som huvudtema bara i 8 %.⁴⁶ Dessa procenttal baserar sig dock på tolkningar, som Kåreland (2007: 325) påpekar. Exempelvis Österlund (2007: 99) anser att de därmed utgör endast fingervisningar om tendenser. Theanders studie visar ändå att det är viktigt att undvika definitionskriterier som kan ge en skev bild av genren. Tematiska definitioner är problematiska, eftersom de förutsätter tolkning som inte kan göras med helt objektiva kriterier.

⁴⁵ Theanders (2006) undersökning som utgår från att flickboksgenren består av de böcker som under hennes undersökningsperiod klassificerades som flickböcker visar dock att även vissa böcker med en pojke som huvudkaraktär betraktades som flickböcker. Detta gäller sammanlagt 1 % av hennes (2006: 35) material och det är fråga om böcker av författare som utgående från sin övriga produktion klassificerades som flickboksförfattare. Voipio (2015: 35) nämner samma fenomen med den klassiska finska flickboksförfattaren Anni Swans *Tottisalmen perillinen* (1914) som ett exempel. Den samtida klassificeringen till trots bör dessa böcker enligt min mening inte betraktas som flickböcker, eftersom det bidrar till snäva bilder av författarskap: flickboksförfattare kan även skriva inom andra genrer.

⁴⁶ Theanders (2006: 435) studie, som omfattar en grundläggande undersökning av teman i flickböcker, visar att det vanligaste ämnet är "psykologi och relationer" (vilket är det viktigaste ämnet i 40 % av böckerna i hennes studie och betydligt bredare än romantisk kärlek). Andra vanliga ämnen som behandlas i flickböckerna i Theanders studie är äventyr (21 %), vardagsförvecklingar (17 %), arbete (14 %) och miljöskildring (7 %). De oftast förekommande allvarliga problemen i flickboken är krig, sjukdom och död (ibid.). Som Österlund (2007: 99) påpekar, beaktar procenttalen dock inte att vissa titlar har haft större spridning än andra beroende på upplagestorlek.

Eftersom min studie fokuserar på förändringar i framställningen av flickprotagonister (flickskildringen) inom genren använder jag en definition av flicklitteratur och flickbok som baserar sig på böckernas egenskaper. Det viktigaste kriteriet är att texterna handlar om flickor. Därmed definierar jag *flicklitteratur* som **böcker som tillhör barnlitteratur och har en eller flera flickor som protagonist(er)**. Med *flickbok* avser jag samma böcker men betonar den historiska genrebeteckningen. I praktiken kan protagonistens kön bekräftas med förekomst av ett flicknamn eller indikation på flicka i titeln och/eller genom en analys av omslag och omslagstexter och i sista hand innehållet i boken. Eftersom mitt materialurval utgår från Theanders kartläggning av flickboksgenren, uppfyller de böcker jag analyserar dock också hennes definition som fokuserar på att böckerna riktades till flickor (se avsnitt 1.5 ovan).

Min protagonistcentrerade definition är en bred definition som gränsar till Kristin Hallbergs (2001: 99) begrepp *flickskildring* som avser reproduktion av flickskap och finns både i texter som skildrar en flickvärld och i texter som handlar om både flickor och pojkar (se även Österlund 2013). Liknande breda begrepp är Voipios (2015: 38) *tyttöerityisyys* (*flickspecifitet*) som omfattar alla narrationsformer som handlar om flickor och *tyttöteksti/tyttötekstuaalisuus* (*flicktext/flicktextualitet*) som omfattar texter som flickor producerar eller som vuxna producerar för dem eller som handlar om eller riktar sig till flickor. Dessa definitioner överlappar alla de ovan diskuterade flickboksdefinitionerna och kan användas för att vidga flickboksbegreppet. Definitioner som utgår från böckernas innehåll, alltså att de handlar om flickor, utgör de mest inkluderande definitionerna. Trots att flicklitteraturen och flickboken ofta definieras mottagarcentrerat, är det nämligen viktigt att inte begränsa de verkliga mottagarna till enbart flickor, eftersom böckerna även kan läsas såväl av pojkar som av kvinnor och män. Exempelvis Voipio (2015: 39) påpekar att flickor i alla tider har läst annan litteratur (däribland pojkböcker) i tillägg till flickböcker, medan pojkar har läst flickböcker i betydligt mindre utsträckning, vilket är en stereotypi som gärna får brytas. Det är viktigt att inte kategoriskt utesluta pojkar och män som läsare till flickböcker.

2.2.2 Flickbokens ursprung och uppkomst

Genren flickbok uppstod i mitten av 1800-talet då ungdomstiden förlängdes och borgardöttrar behövde lämplig läsning medan de väntade på giftermålet (Westin 1994: 11). Genren föddes dels ur flickors önskan att läsa, dels till följd av uppfostrares rådgivningsbehov (se t.ex. Voipio 2015: 31). Detta syns i att de flesta definitionerna är mottagarcentrerade (se avsnitt 2.2.1 ovan). Theander (2006: 10) har i svenska texter funnit belägg för användningen av själva begreppen *flickbok* och *pojkbok* från början av 1900-talet. Begreppet *flickbok* etablerades först i England och Tyskland och de engelskspråkiga böckerna fick störst inflytande på utvecklingen av genren (Ørving 1988: 15, 48). Tidiga flickböcker var bl.a. böcker av Susan Warner (pseud. Elizabeth Wetherell) och Charlotte M. Yonge som handlar om flickors uppfostran (t.ex. Ørving 1988: 54–55). Under mitten av 1800-talet utvecklades samtidigt romanlitteraturen, vilket ledde till att marknaden för barnlitteratur i Sverige blev större och samtidigt blev indelningen i flick- och pojklitteratur starkare (Theander 2006: 9). Samma utveckling skedde i Finland i början av 1900-talet och den finska inhemska produktionen hade översättningar av internationella verk som modell (Huhtala & Juntunen 2004: 62; Heikkilä-Halttunen 2007: 472). Att flickboksgenren kom till Finland något senare än till Sverige syns bland annat i att en översättning av Louisa M. Alcotts *Little*

Women (1868) utkom i Sverige redan 1871 och i Finland först 1918. Den svenska översättningen såldes dock också i Finland redan på 1800-talet (Lappalainen 2020: 126).

Exempelvis Westin (1994: 11) och Andræ (2001: 14) anser att flickboken har sitt ursprung dels i uppfostringslitteraturen, dels i den kvinnliga romankonsten från 1800-talet. Theander (2006: 9) konstaterar att uppfostringslitteraturen var väl representerad bland de första barn- och ungdomsböckerna, vilket står i samband med barnlitteraturens didaktiska funktion (se avsnitt 2.1 ovan). Ørvig (1988: 15, 33) ser kvinnohistorien som en viktig bakgrund till flickboken och framhåller att flickboken påverkades av uppfostringslitteraturens undergenre rådgivningslitteratur för flickor, som hade som uppgift att förbereda flickan för äktenskapet och modersrollen.⁴⁷ Rådgivningslitteraturen återspeglade samhällets krav på kvinnan och begränsade hennes rörelsefrihet, självständighet och intellektuella utveckling (a.a.: 33). De första flickböckerna kan sägas gränsa till rådgivningslitteraturen, men gränsen beror på vilken definition som tillämpas. Författarna till den tidiga rådgivningslitteraturen före sekelskiftet 1900 var nästan alltid män (Ørvig 1988: 31), vilket enligt många definitioner är ett atypiskt drag för flickböcker som oftast är skrivna av kvinnor (se avsnitt 2.2.1. ovan). Också i den tidiga flickboken skriven företrädesvis av kvinnor fanns en strävan att forma framtidens kvinnor (Andersson 2020: 12).

Westin (1994: 11) framhäver särskilt den kvinnliga romankonsten företrädd av framförallt Jane Austen och Charlotte Brontë som flickbokens förebild. Westin talar speciellt om den realistiska kvinnliga romanen men nämner också familjeromanen och sedeskildringen. Också Ørvig (1988: 43–44) tar upp sådana romaner som bakgrund till flickboken. Voipio (2015: 39) påpekar att flickboken kan ses som en undergenre till kvinnolitteratur lika väl som till ungdomslitteratur. Också Foster och Simons (1995: 23–24) ser flickboken som en del av kvinnolitteraturen som framhäver kvinnliga erfarenheter och strävanden. Kimberley Reynolds (1990: 98) konstaterar att den tidiga flickboken var mer konservativ än kvinnolitteratur för vuxna, eftersom flickboken uppkom cirka 40 år efter att den konventionella kvinnorollen hade börjat ifrågasättas i litteratur för vuxna, vid en tidpunkt i slutet av 1800-talet då det skedde viss tillbakagång till mer konservativa värderingar. Detta verkar dock inte stämma i ett nordiskt sammanhang. I Sverige var kvinnopolitiska frågeställningar vanliga i tidiga flickböcker enligt Maria Andersson (2020: 208), och i Finland kan den tidiga flickboken enligt Päivi Lappalainen (2020: 124, 131–132) kallas ”kvinnoemancipationens dotter”, eftersom tidiga finska flickboksförfattare och förmedlare av utländska flickböcker var aktiva inom kvinnorörelsen.

Romangenren, och särskilt kvinnliga romaner, var i början av sin bana föremål för kritik. Romanen ansågs i början moraliskt tvivelaktig, vilket Ørvig (1988: 43–44) anser ha blivit en belastning för flickboken. Vidare har feministisk litteraturhistoria visat vissa genusimplikationer för romangenren: när genren har haft lägre status har den associerats med feminina egenskaper som mjuk, pladdrig och hemtrevlig i motsats till manliga som tydlig, strukturerad och aristokratisk (Gerhart 1992: 30; jfr stereotyp feminint och maskulint berättande i avsnitt 5.4.4 nedan). Under perioder då romanen har haft högre status är det däremot män som stått för de mest betydande bidragen (Gerhart 1992: 30).

Ørvig (1988: 15–16), som fokuserar på flickan som mottagare, ser flickboken som en underkategori till flickläsning som innefattar allt som flickor läser och där populärlitteratur ingår i stor utsträckning. Flickbokens relation till populärlitteraturen är central, eftersom

⁴⁷ Rådgivningslitteraturen kan i sin tur ses som en förlängning av didaktiska folksagor med flickprotagonister (t.ex. Rödluvan) som fungerade som tidiga modeller för hur flickor bör uppföra sig.

flera populärromaner skrivna av kvinnor blev stilbildande för flickboken (ibid.). Reynolds (1990: 100–101) konstaterar att den tidiga flickboken påverkade flickor som läsare och utgjorde en naturlig väg till läsning av populärlitteratur och kärleksromaner (se avsnitt 2.3.3 nedan). Ørvig (1988: 39) tar också upp kvinnliga veckotidskrifter (s.k. spektatorlitteratur som började ges ut på 1700-talet och riktade sig till medelklassens kvinnor) som flickböckernas ursprung. Dessa tidskrifter var moraliska men tog också upp bl.a. kvinnans ställning i samhället (ibid.). Senare utvecklades de till damtidningar som riktade sig mer mot isolerade kvinnliga frågor såsom äktenskap, hushåll och barnuppfostran (a.a.: 39–40).

Utöver flickbokens ursprung i uppfostringslitteratur och kvinnolitteratur har genren också en relation till det som historiskt kallas *ungdomsboken*. Andræ (2001: 20) menar att flickboken uppstod som en förgrening på ungdomsboken som i Sverige fanns långt före mitten av 1900-talet främst i form av äventyrsskildringar med manliga huvudkaraktärer. Senare började också termen *pojkbok* användas för böckerna som handlar om pojkar (ibid.). Andræ (ibid.) konstaterar vidare att trots introduktionen av termen *pojkbok* har begreppet ungdomsbok även senare i vissa sammanhang varit liktydigt med *pojkbok*, såsom i serien *B. Wahlströms ungdomsböcker*, där de grönryggade *pojkböckerna* betecknades som ungdomsböcker medan de rödryggade betecknades som flickböcker under den tidsperiod (1914–1944) som hon (2001: 33) har studerat i sin doktorsavhandling. Sådan behandling av *ungdomsbok* och *flickbok* som separata genrer är problematisk. I dagens läge kan *flickboken* och *pojkboken* ses som undergenrer till ungdomsboken, som kan definieras med samma kriterier som flick- och *pojkboken* genom att ersätta könet flicka/pojke med åldern tonåren (jfr Ulfsgard 2002: 57–58). Indelningen i ungdomsböcker och flickböcker baserar sig på två olika men parallella axlar, åldersaxeln och könsaxeln, vilket Theander (2006: 18) noterar. Det finns alltså inget motsatsförhållande mellan dessa axlar, utan de är bara två olika sätt att indela böcker i genrer. Medan könsaxeln skiljer på flick- och *pojkböcker*, skiljer åldersaxeln på barnböcker, ungdomsböcker och vuxenböcker enligt målgruppens ålder.

2.2.3 Flickbokens status och forskning i Sverige

I Sverige var flickboken föremål för hård kritik under första hälften av 1900-talet. Kritikern Gurli Linder (1865–1947), som recenserade barnlitteratur i *Dagens Nyheter* under 1900-talets tre första decennier och som var en auktoritet inom området i Sverige, bidrog enligt Eva Söderberg (2010: 165) till att negativa attityder mot flickboken etablerades. Linder hade påverkats av tysken Heinrich Wolgasts (1860–1920) som ansåg att barnlitteraturen skulle vara litterärt fostrande och bana väg för vuxenlitteraturen. Wolgasts prioriterade folksagor och klassiker och ansåg att särskilt flickböcker var undermåliga. Linders kritik av flickböckerna återspeglar också 1800-talets fördömande syn på kvinnors romanläsning och förmedlar en nedvärderande syn på flickläsaren. Också senare gick barnbokskritiker såsom Eva von Zweigbergk (1906–1984), som var anställd av *Dagens nyheter* 1929–1969, i Linders fotspår. von Zweigbergk ville paradoxalt nog både bevara klassikerarvet och förnya barnlitteraturen, och flickböckerna kritiserade hon precis som sin föregångare för dålig kvalitet, förbluffande blandning av realism och romantik, banala händelseförlopp, och undermåliga karaktärsskildringar. (Söderberg 2010: 165–169.)

Kritiken till trots var flickboken ytterst livskraftig i Sverige åren 1945–1965. Under denna period publicerades i Sverige över 1 000 böcker som kategoriserades som flickböcker (Theander 2006: 16–17). En stor andel av dem, 47 %, var översättningar främst från

engelska men också från bl.a. danska och norska (a.a.: 36, 434). Antalet utgivna titlar ökade kraftigt under hela 1950-talet och allra flest flickböcker utgavs år 1957 (a.a.: 434).

När forskningen om barnlitteratur i Sverige kom i gång på 1960-talet var inställningen till flickboken i allmänhet negativ eller nedsättande. Enligt Theander (2006: 10–11) hade detta att göra med uppkomsten av *den moderna ungdomsboken* och med förändringar i samhället som ledde till en ideologi enligt vilken flickor och pojkar inte fick särbehandlas och därmed skulle de också läsa samma böcker. Theander (a.a.: 12) konstaterar att det till och med har ansetts att genren flickbok upphört som officiell genre kring mitten av 1960-talet. Flickbokens vacklande ställning under mitten av 1960-talet syns exempelvis i att von Zweigbergk (1965: 434–440) i sin barnbokshistorik ägnar flickboken ett eget avsnitt som hon dock inleder med att konstatera att flickboken är ”förhånad” utan att själv instämma och avslutar med att flickboken, som skildrar sin samtid, är ”ett förträffligt material för kulturhistoriska studier”. Jämfört med nyare forskning är detta försök att lyfta ”den stackars flickboken” rätt nedlåtande, men visar samtidigt att motståndet hos kritiker som von Zweigbergk inte var kategoriskt. Påståendet att flickboken dog i och med uppkomsten av den moderna ungdomsboken kan alltså ifrågasättas. Exempelvis Österlund (2007: 101) argumenterar för att drag av flickboken lever kvar både i könsneutrala ungdomsböcker med flickprotagonister och i modernare genrer såsom *chicklit*. Flickbokens drag kan alltså sägas leva vidare under den bredare genrebeteckningen *flicklitteratur* (se avsnitt 2.2.1 ovan).

Sedan 1960-talet har flickboksforskningen i Sverige blivit mer nyanserad. Den första svenska flickboksstudien i monografiform är Mary Ørvigs historiska genomgång *Flickboken och dess författare: Ur flickläsningens historia* (1988) som är en del av 1970- och 1980-talets feministiska projekt ”att skriva fram en bortglömd flick- och kvinnohistoria” (Andersson 2020: 18). Ørvig (1988: 64), som behandlar flickbokens historia före första världskriget, konstaterar att flickboken var samhällsbevarande (*normbegränsande*) och ett bevis på kvinnans underläge, eftersom den enligt henne inte utnyttjades som kampmedel i kvinnosaksfrågan. Detta anser hon (ibid.) ha berott på ekonomiska orsaker som ledde till att författarna inte vågade skriva mot samhällets normer (jfr Reynolds 1990: 98). Ørvig (1988: 16) påpekar också att tidigare omdömen om flickböcker främst formulerats av män och att pojkboken sällan kritiserats på motsvarande sätt.

På 1990-talet började förnyelser av den svenska flickboksforskningen på allvar med utgivningen av flickboksantologin *Om flickor för flickor: Den svenska flickboken* (1994) som främst behandlar verk från 1930-talet. Kåreland (2007: 327) kopplar den ökade forskningen på 1990-talet till utvecklingen av genusforskningen i Sverige. Syftet med den förnyade flickboksforskningen har i mångt och mycket varit att motbevisa den tidigare kritiken och de negativa inställningarna som bemöts bland annat i antologins inledning. Boel Westin (1994: 12), en av antologins redaktörer, påpekar exempelvis att flickböckerna inte alls är könsideologiskt konservativa, eftersom de samtidigt som de beskriver det patriarkala samhällets villkor gör uppror mot dem. Enligt Westin (a.a.: 11–12) kartlägger flickböcker flickors liv och möjligheter och går i dialog kring kvinnans villkor. Detta sker ofta med dolda litterära strategier och dubbelverkande bildspråk (a.a.: 13). Hon (a.a.: 12) påpekar bl.a. att flickorna i undersökningsperiodens böcker inte har äktenskap som huvudsakligt livsmål, utan att de både arbetar, studerar och skriver. Westin (ibid.) anser att uppfattningen om att flickböcker skulle vara *normbegränsande* i själva verket beror på brist på forskning.

På 2000-talet fortsatte forskningen med Marika Andræs doktorsavhandling *Rött eller grönt? Flicka blir kvinna och pojke blir man i B. Wahlströms ungdomsböcker 1914–1944*

(2001) som behandlar könskonstruktioner i både flick- och pojkböcker och Birgitta Theanders doktorsavhandling *Älskad och förnekad: Flickboken i Sverige 1945–1965* (2006) som beskriver flickboken i Sverige 1945–1965. Theander (2006: 11) fortsätter i Westins fotspår och tar i inledningen till sin avhandling upp de tidigare negativa inställningarna till flickboken. Hon har en tydlig avsikt att omvärdera bilden av genren. Enligt Theander (2006: 28–29) har flickboken i tidigare svensk och internationell forskning bl.a. kritiserats för att vara schabloniserad, trivial och manipulerande. I hennes studie stämmer de två första beskrivningarna bara på en liten andel av flickböckerna. Theander argumenterar mot att flickläsare är offer för manipulation. Uppfattningen att en bok har oinskränkt makt att manipulera läsaren har, såsom också Theander (2006: 11) konstaterar, numera övergivits.

På grund av att urvalet som utgör grunden för Theanders kritiska sammanställning av tidigare forskning är vinklat mot kritiska publikationer har hennes avhandling ansetts vara ställvis väl polemisk i sitt förhållande till tidigare forskning, då den inte tydligt lyfter fram exempelvis Ørvigs (1988) och Westins (1994) pionjärverk inom flickboksforskning som dock fokuserar på tidigare undersökningsperioder än Theanders period (Kåreland 2007: 326; Österlund 2007: 100). Theanders avhandling var inte den första som strävade efter att höja flickbokens status, men den är banbrytande tack vare att den omfattar ett bredare material än någon tidigare studie, då hon analyserat alla flickböcker utgivna under sin undersökningsperiod i stället för ett urval. Statistiska slutsatser som det stora materialet ger upphov till kan ifrågasättas (se Kåreland 2007: 325), men det omfångsrika materialet medför ett ytterst mångsidigt perspektiv på flickbokgenren och utgör en utmärkt grund för fortsatt forskning.

I sin något vinklade genomgång av tidigare forskning i inledningen till sin avhandling fokuserar Theander (2006: 21–27) på nio litteraturhistoriska översikter från 1971–1994. Enligt henne har flickboken i denna historieskrivning främst setts som något som leder fram till den moderna ungdomsboken, om flickboken som separat genre alls nämns. Theander (a.a.: 21–27) konstaterar bland annat att det är typiskt att de flickböcker som behandlas i positiva ordalag ses som icke-typiska flickböcker. Theanders genomgång av översiktsverk visar att kritiken av flickboken inte försvann helt trots att forskningen ökade och flera publikationer som fokuserar enbart på flickboken kom ut under perioden. Det är alltså tydligt att flickbokens status inom forskningen främst ökat bland dem som specialiserat sig på genren. Den ytliga eller bristfälliga behandlingen i olika översiktsverk som skapar den grundläggande bilden av litteraturhistorien bekräftar genrens relativt perifera status och behöver problematiseras såsom Theander och hennes föregångare gör.

Med tanke på kopplingen mellan kvinnolitteratur och flickböcker är det förvånansvärt att flickboken inte fått nyanserad uppmärksamhet ens i kvinnolitteraturhistoriska verk. I Theanders urval ingår en artikel i *Kvinnornas litteraturhistoria del 2* (1983) som onyanserat fördömer flickboken från mitten av 1900-talet utgående från formelaktiga egenskaper i en enda långserie (Josefsson 1983: 269). Theanders genomgång kan kompletteras med att "guldåldersflickboken" som hennes och min avhandling handlar om knappt nämns i det ur genusforskningssynvinkel centrala verket *Nordisk kvinnolitteraturhistoria* (1993–2000). Ett avsnitt om moderna ungdomsböcker med flickprotagonister har dock fått titeln "Den moderna flickboken", där en del böcker kallas flickromaner, vilket är en ny statushöjande benämning (Mørch-Hansen 1997: 249). Förhoppningsvis får flickboken och flicklitteraturen mer uppmärksamhet i framtida kvinnolitteraturhistoriska verk.

Sverige är ett föregångarland inom flicklitteratur- och flickboksforskningen, vilket bidrar till ökad status bland annat genom att ett stort antal publikationer om flicklitteratur har utkommit under de senaste åren. En mångsidig bild av litteratur med flickprotagonister ges i antologin *Flicktion* (Söderberg m.fl. 2013), och den tidiga svenska flickboken behandlas i en doktorsavhandling av Hilda Jakobsson (2018) och i en studie av Maria Andersson (2020). Statushöjning syns också i att flickboksgenren tas upp på barnlitteraturkurser på svenska universitet och var föremål för konferensen *Conceptions of Girlhood Now and Then* arrangerad av Linnéuniversitetet hösten 2020.

2.2.4 Flickbokens status och forskning i Finland

I likhet med Sverige har i synnerhet äldre flickböcker också i Finland utsatts för hård kritik. I Finland har särskilt på 1920–1930-talet utgivna flickböcker kritiserats bl.a. för att inte beskriva landsbygden och fattiga och intelligenta flickor samt för att undvika att beröra sexualitet (Huhtala & Juntunen 2004: 74). Barnboksforskaren Irja Lappalainen ([1976] 1979: 144) riktade kritik främst mot 1930-talets ytliga, lättsamma och romantiska underhållningsflickbok (s.k. *backfisch*-litteratur) som också var föremål för en stor del av kritiken i Sverige. Också 1940-talets flickbok beskriver hon ([1976] 1979: 147) i något kritiska ordalag då hon anser att den kraftigt ökade utgivningen ledde till att kvaliteten ofta blev sekundär. Särskilt översatt litteratur karakteriserar Lappalainen ([1976] 1979: 144, 187) i flera fall som litteratur av lägre kvalitet: förebilderna för 1930-talets ytliga underhållningslitteratur för tonårsflickor kom från utlandet liksom också 1950-talets lättsamma serier av yrkesskildringsflickböcker. 1950-talets flickböcker kritiserades för att vara formelaktiga och t.o.m. bakåtsträvande (Lappalainen [1976] 1979: 188–191; Voipio 2015: 53). Bland annat Anni Polvas *Tiina*-serie (1956–1986) fick hård kritik under denna period (Heikkilä-Halttunen 2000: 352–353). Lappalainen ([1976] 1979: 188) påpekar dock att den finska flickboken under denna tid fick mera djup och nya dimensioner, då den behandlade flickor med verkliga problem såsom föräldrars arbetslöshet eller sjukdom. Enligt henne gäller detta även den handlingsorienterade flickboken för yngre tonåringar. Hon (a.a.: 186–187) nämner att ungdomslitteraturens tyngdpunkt under 1950-talet förflyttades till s.k. flickboksmodernism som förnyade den psykologiska, experimenterande tonårsromanen och talar också om en modern flickbok vars ingredienser utgjorde en viktig del av den senare ungdomsboken, som till sina teman ligger närmare flickboken än pojkboken. Detta påminner om tongångarna i Sverige.

I Finland kom flickboksforskningen igång senare än i Sverige, i praktiken först på 2000-talet, och forskningen har även varit mindre omfattande (jfr Lappalainen 2000: 310). Eftersom flickboken knappt behandlats, har diskussionen om den också varit mindre kritisk än i Sverige, men å andra sidan reflekterar denna knappa behandling låg status. På basis av sin genomgång av den finländska flickboksforskningen beskriver Voipio (2015: 27–28) den som splittrad på olika forskningsområden och årtionden samt konstaterar att forskning huvudsakligen skett i form av examensarbeten. Därutöver har flickboken nämnts i historiska översikter och enstaka artiklar har publicerats. I den finska allmänna litteraturhistorien och kanon syns flickboken inte (Voipio 2015: 42).

I den finska kvinnolitteraturhistorien *Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja* (1989) finns inget avsnitt om flickboken som genre, men ett avsnitt ägnas åt den första finländska

flickboks författaren Toini Topelius (Ahola 1989: 254–257). I det finlandssvenska översiktsverket *Finlands svenska litteraturhistoria 2* (2000) nämner Nikolajeva (2000a: 203) flickboken, men betonar dess låga kvalitet och klichéartade egenskaper. Hon (ibid.) kritiserar forskningens försök att höja flickbokens status och ser genren som intressant främst som tidsdokument, vilket liknar de tidiga tongångarna i Sverige (jfr von Zweigbergk 1965: 434–440; se avsnitt 2.2.3 ovan).

Irja Lappalainenens barnlitteraturhistoria (1976; 1979) omfattar däremot flera kapitel om den finländska flickbokens utveckling. Hennes framställning är mestadels positiv. Också Päivi Heikkilä-Halttunen (2000; 2007) tar upp flickböcker som en del av sin studie av barnlitteraturfältet på 1940–1950-talet och i sitt kapitel om översättning av barnlitteratur i den finska översättningslitteraturhistorien *Suomennoskirjallisuuden historia I* (2007). Även Liisi Huhtala och Katariina Juntunen (2004: 54–61) behandlar kort flickbokens ursprung i sin genomgång av barnlitteraturforskning.

Flickboksforskningen i Finland kan sägas ha kommit igång på allvar först på 2000-talet, då Päivi Lappalainen (2000, 2012, 2013, 2015, 2020) publicerat flera artiklar om olika teman kring den finländska flickboken. Den första finländska doktorsavhandlingen som fokuserar enbart på flicklitteratur är Myry Voipios undersökning *Emansipaation ja ohjailun ristivedossa: Suomalaisen tyttökirjallisuuden kehitys 1889–2011* (2015). Hennes avhandling behandlar den finländska flickbokens utveckling som hon (2015: 52–54) beskriver ha genomgått följande skeden: tidig (pre)feministisk flickbok, flickbokens etablering på 1910-talet, ökad fokus på populärlitterära element och serier på 1920–30-talet, 1950-talets förlags- och långserier och 2000-talets förnyade flickbok. Voipio ser flickboken som en blandning av didaktiska och emancipatoriska drag. Hon (2015: 41) vill att flicklitteratur ska ses som en emancipatorisk eller neutral beteckning i stället för en negativ och nedvärderande.

Utöver Lappalainenens och Voipios publikationer finns Sara Kokkonens (2013, 2015a, 2015b; 2018) forskning som betraktar flickboken ur ett läsar- och utbildningsperspektiv samt mina egna publikationer om L.M. Montgomery-översättningar (Leden 2015, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021). Den finländska forskningen följer i de svenska fotspåren och framtiden ser lovande ut. År 2021 kommer flickboken och flickboksforskning att få synlighet bland annat under en föreläsningsserie om barnlitteraturforskning som arrangeras av Lastenkirjainstituutti (Barnboksinstitutet i Finland).

2.3 Det flicklitterära polysystemet

Liksom de negativa inställningarna och den sena utvecklingen av forskningen antyder, har flicklitteraturen och flickboken en perifer position inom det allmänna litterära polysystemet. Dessutom intar dess olika undergenrer olika positioner inom det flicklitterära polysystemet. I min studie ingår både *bildningsromaner* som uppnått *klassikerstatus* (högre status) och *långserieböcker* som representerar *formellitteratur* eller *populärlitteratur* (lägre status). Dessa två undertyper av flickböcker representerar den traditionella motsättningen mellan *Litteratur* med hög status och *populärlitteratur* med låg status som behandlas bland annat av Ken Gelder (2004: 1, 11). De två olika undergenrerna återspeglar flickbokens ursprung dels i den kvinnliga bildningsromanen, dels i populärlitteraturen (se avsnitt 2.2.2 ovan).

Förhållandet mellan *Litteratur* och *populärlitteratur* är komplext och dessa begrepp bör i praktiken ses som poler på en axel snarare än två tydligt åtskilda grupper. Polerna kännetecknas av en rad motsatta egenskaper som Gelder (2004: 1, 13–19, 23) behandlar: Litteratur representerar konst, kreativitet, originalitet, komplexitet och elitism och beskriver det verkliga livet och behöver inte nödvändigtvis en intrig, medan populärlitteratur representerar hantverk, industrialisering, underhållning, konventioner, simplicitet och demokrati och beskriver en fantasivärld och kan inte fungera utan intrig. Han (a.a.: 5) framhåller även skillnader i läsningen av genrerna, då Litteratur vanligen läses långsamt och i pedagogiskt avseende (*educationally*) medan populärlitteratur läses snabbt och för eskapism. Populärlitteratur kan anses beakta sina läsare i högre grad, eftersom avsikten med den är att nå en stor publik medan detta inte nödvändigtvis är avsikten med Litteratur (a.a.: 13, 22). Olika verk placerar sig alltså på axeln vars poler utgörs av Litteratur och populärlitteratur: ett verk kan ha mer eller mindre Litterära eller populärlitterära egenskaper. Både barnlitteraturen och flicklitteraturen omfattar ett brett spektrum av verk som intar olika placeringar på axeln.⁴⁸

Som termen populärlitteratur antyder, läses populärlitteratur av de stora massorna och är säljande (Boëthius [1991] 1995: 17–18; Hunt 1998: 25), men detta betyder inte att verk som representerar *Litteratur* inte också kunde vara populära och därmed ekonomiskt lukrativa (d.v.s. ha ett stort antal läsare). Alla populärlitterära verk uppnår heller inte stor popularitet. Gelder (2004: 11) lyfter fram klassikerförfattaren Jane Austen som exempel på ett författarskap som uppnått både klassikerstatus och stor popularitet. Klassikerstatus handlar nämligen om en bestående popularitet. Det är viktigt att beakta att begreppen *klassiker* och *formellitteratur* inte nödvändigtvis utesluter varandra, eftersom det förra definieras enligt textens funktion i samhället och det senare enligt textens egenskaper (se avsnitten 2.3.2 och 2.3.3 nedan). Exempelvis flickboksförfattaren L.M. Montgomerys författarskap utsattes under hennes livstid för hård kritik bland annat för sina populärlitterära drag, men hennes böcker har sedermera omvärderats och blivit flicklitterära klassiker (Lefebvre 2014: 6–9).

Också inom flickboksgenren bildar *bildningsromaner* med central position (jfr *Litteratur*) och *långserieböcker* med perifer position (jfr *populärlitteratur*) ett kontinuum. Flickboksgenren som helhet kan dock antas luta mera mot populärlitterära drag med tanke på flickbokens perifera status inom det allmänna litterära polysystemet (Westin 1994: 10; Theander 2006: 11) och med tanke på att populärlitteratur skriven av kvinnor utgör en del av flickbokens rötter (Ørvig 1988: 15–16; se avsnitt 2.2.2 ovan). Exempelvis förknippas läsning av båda typerna av flickböcker ofta med drag av eskapism (Ahola & Koskimies 2005; Kokkonen 2015a). Dessutom kännetecknas både bildningsromanflickböcker och långserieflickböcker av publicering i serier, vilket är typiskt för barnlitteratur i allmänhet (se t.ex. Lappalainen 2000: 311; se avsnitt 2.3.1 nedan). Serier är ett kommersiellt fenomen som utgör ett kännetecknande drag för populärlitteratur och dess kapitalistiska ideologi. Flickboksgenrens populärlitterära drag och perifera status inom det allmänna litterära polysystemet kan leda till att genrens interna relationer mellan centrum och periferi avviker från det allmänna litterära systemet.

⁴⁸ Forskare som Nodelman (1985: 6) som fokuserat på att identifiera barnlitteraturens särdrag snarare än dess mångfald har dock funnit mönster av likhet och upprepning även i barnlitterära verk som anses mer komplexa. Detta avspeglar att det är fråga om en axel där verk har mer eller mindre populärlitterära drag.

2.3.1 Serier som ett utmärkande drag för flickboken

Det kommersiella fenomenet *serier* karakteriseras av att alla böcker som ingår i en serie har några gemensamma element, t.ex. samma karaktärer, miljö, tematik eller målgrupp (Rättyä 2003: 265). Det finns två övergripande typer av serier beroende på om serien skapats av författaren eller förlaget. *Författarserier* (*fiction series*) definieras som en serie böcker av samma författare där samma huvudkaraktärer förekommer i en successiv serie av händelser, scener och situationer där varje bok utgör en egen helhet samtidigt som huvudkaraktärernas äventyr fortsätter (Deane 1991: 4). Författarserier kan vidare indelas i två olika typer, *bildningsromansserier* (kallas även *utvecklingsserier* eller *fortsättningsserier*) och *långserier* (kallas även *formelserier*), vilka gäller klassiker respektive formellitteratur och behandlas i avsnitten 2.3.2 och 2.3.3 nedan. Den andra typen av serie som är vanlig inom barnlitteraturen är *förlagsserier*, d.v.s. serier av skraddarsydda (liknande) böcker av olika författare med tydligt avgränsad målgrupp (Rättyä 1997b: 9; Heikkilä-Halttunen 2000: 416). Förlagsserier kan omfatta både klassiker och formellitteratur.⁴⁹ I serierna ingår oftast såväl inhemska som översatta verk (Heikkilä-Halttunen 2000: 415–416).⁵⁰ Både författarserier och förlagsserier är vanliga inom flickboksgenren och i mitt undersökningsmaterial (se avsnitten 3.2–3.3 nedan).

Seriens kommersiella drag syns inte minst i förlagsserier, där böckernas enda gemensamma nämnare kan vara samma förläggare och samma utformning av omslaget, vilket minskar produktionskostnaderna och underlättar marknadsföringen (Rättyä 2003: 265). Förlagsserier som är lukrativa för förlagen är alltså ett marknadsföringsverktyg och därmed starkt förenade med förlagens ekonomiska intressen. Ofta tillhör böcker både en förlagsserie och författarens egen serie, vilket förstärker seriers betydelse ytterligare. Förlagsserier har varit en trend inom barnlitteraturutgivningen sedan 1800-talet, men deras roll ökade kring mitten av 1900-talet (Heikkilä-Halttunen 2000: 415; Voipio 2015: 50). I Sverige publicerades flickböcker exempelvis i förlagsserierna *Gleerups ungdomsböcker* (1899–1968), *B. Wahlströms ungdomsböcker* (1914–2012) och *De odödliga ungdomsböckerna* (1937–1968) och i Finland exempelvis i *Tammen tyttöjen sarja* (1948–1964) och *Tammen nuorten sarja* (1948–1965), WSOY:s *Nuorten toivekirjasto* (1951–1995), *Vihreä kirjasto* (1952–1967) och *Kuolemattomia tyttökirjoja/ Kuolemattomia nuortenkirjoja* (1961–1992) och Otavas *Tyttöjen kirjasto* (1931–1959) och *Isojen tyttöjen kirjasto* (1955–1974) (se avsnitt 3.3 nedan).

Förlagsserierna var ofta tydligt könade: antingen riktades hela serien till ettdera könet eller så riktades böcker inom serien till antingen pojkar eller flickor (Lappalainen 2000: 311; Heikkilä-Halttunen 2003: 167). Exempelvis den svenska serien *B. Wahlströms ungdomsböcker* omfattade både flick- och pojkböcker, men de särskildes genom att flickböckerna hade röda ryggar och pojkböckerna grön, och dessutom höll böckernas undertitlar och underrubriker könen isär (Andræ 2001: 33). Böckerna i förlagsserierna marknadsfördes dessutom ofta till en specifik åldersgrupp (Heikkilä-Halttunen 2003: 167). Heikkilä-Halttunen (2000: 416) påpekar att både säljare och köpare uppskattade förlagsserier, då de

⁴⁹ Exempelvis serien *B. Wahlströms ungdomsböcker* innehåller företrädesvis formellitteratur men även vissa klassiker såsom en adapterad översättning av L.M. Montgomerys *Anne of Green Gables* (1908, sv. *Anne på Gröntorpa* 1941).

⁵⁰ Exempelvis i serien *B. Wahlströms ungdomsböcker* var ungefär hälften av böckerna översättningar under åren 1914–1944, även om andelen översättningar minskade mot slutet av perioden (Andræ 2001: 36–37).

gjorde det lätt att gruppera böcker enligt målgruppens ålder samt genre och då de uppmuntrade till samlande av böcker, vilket var populärt bland ungdomar. Också Andræ (2001: 35) framhåller att igenkännbara serier med liknande utformning, omfattning och pris gav markandsföringsvinster.

2.3.2 Bildningsromaner som klassiker

Begreppet *klassiker* står i nära samband med det litterära *kanon* som består av de verk som allmänt anses vara de kvalitativt främsta och mest representativa (Williams 2020: 19). Kanoniserade verk behandlas i forskning och undervisning, ingår i litteraturhistoriska översiktsverk och ges regelbundet ut i nya utgåvor eller finns i digitala bibliotek såsom Project Gutenberg (ibid.). Kanonisering är en process som påverkas av litteraturforskare, litteraturkritiker, bokförläggare, bibliotekarier och lärare, alltså litteraturens portvakter.⁵¹ Processen utgår alltså från dem som innehar den kanoniserande makten. Klassiker definieras däremot som litteratur som hittar nya läsare från generation till generation och blir kulturella referenspunkter och en del av vårt kulturarv.⁵² Läsarna står alltså i centrum. Därmed är klassikerstatus värdefullt ur marknadsföringssynpunkt, eftersom klassikerstämpeln ses som en läsningsrekommendation (Ehriander 2015: 27; Koskinen & Paloposki 2015: 190). Varken kanonisering eller klassikerstatus är konstant, eftersom både den litterära eliten och läsarna kan utgå från olika värderingar under olika perioder. Exempelvis feministisk forskning har lett till att flera kvinnliga författarskap upptagits i kanon. Klassiker kännetecknas av att de är både tidsbundna och tidlösa: de har vissa gemensamma drag såsom förnyande element, tidstypiska drag och viss litterär-estetisk nivå samt enkel struktur och tillräcklig koppling till den litterära traditionen (Heikkilä-Halttunen 2003: 169; Williams 2020: 20). Klassikerserier som är en typ av förlagsserier utgör en viktig del av kanoniseringsprocessen där förlagen har stor makt (Williams 2020: 21). Förlagen har också makt när det gäller beslut om nyutgåvor och nyöversättningar som förstärker verks klassikerstatus (Koskinen & Paloposki 2015: 193; se även Bravinger 2012).

Den traditionella kanon kallas *maktkanon* och där är barnlitterära verk i allmänhet sällsynta. Barnlitteraturen har kommit in i litteraturhistoriska översiktsverk, men behandlingen är fortfarande separat och ofta perifer eller kortfattad.⁵³ Undervisning i barnlitteratur vid universiteten har ökat under de senaste årtiondena, men det är fortfarande ofta fråga om separata kurser och först under de senaste åren har de vid vissa universitet blivit obligatoriska.⁵⁴ Barnlitteratur kan dock anses ha sin egen kanon som består av barnlitteraturklassiker som går vidare från generation till generation. Inom barnlitteratur påverkar enligt Heikkilä-Halttunen (2003: 169) tre olika parter barnbäckers värde och därmed klassikerstatus: den litterära eliten, barnläsarna och föräldrarna som köper böckerna. Enligt O'Sullivan ([1993] 2006: 147) är litterär kvalitet inte nödvändigtvis den viktigaste faktorn när det gäller barnbäckers klassikerstatus utan exempelvis moraliska och sociala värderingar kan spela in. O'Sullivan (ibid.) anser att barnlitteraturklassiker kännetecknas av att de varit försäljningsframgångar i flera generationer. Heikkilä-Halttunen (2003: 169) menar att de stora årskullarnas barndomsnostalgi har bidragit till att just

⁵¹ Se Heikkilä-Halttunen 2000: 46–47; Koskinen & Paloposki 2015: 189; Williams 2020: 21.

⁵² Se Hunt 1994: 26; Heikkilä-Halttunen 2003: 169; Ehriander 2015: 26; Williams 2020: 20.

⁵³ Se t.ex. Svensson 1999; Nikolajeva 2000a, 2000b; Heikkilä-Halttunen 2007.

⁵⁴ Exempelvis studieinriktningen nordisk litteratur vid Helsingfors universitet har en obligatorisk kurs i barn- och ungdomslitteratur sedan år 2017.

böcker som beskriver utveckling, att klara sig från kriser samt unika och upproriska huvudkaraktärer har uppnått klassikerstatus. Ett viktigt kriterium för barnboksklassiker har därför blivit att de intresserar både barn och vuxna (a.a.: 170; jfr *samtidigt/jämligt tilltal* i avsnitt 2.1 ovan).

Eftersom läsarna och överföringen från en generation till en annan, från förälder till barn, spelar en utpräglad roll för barnlitteraturklassiker, skapade barnlitteraturforskaren Catharine R. Stimpson (1990: 957–976) begreppet *skuggkanon* (*paracanon*) som en parallell till maktkanon där barnlitteraturen har perifer status. Skuggkanon består av verk som läsaren har utvecklat ett känslomässigt band till redan i barndomen och detta fortsätter i vuxen ålder (ibid.). Liksom Heikkilä-Halttunen (2000: 332) konstaterar, är det alltså fråga om en läsarcentrerad, alternativ rangordning som omfattar nostalgiska barndomsfavoriter. Skuggkanon har inte lika strikta kriterier som maktkanon, eftersom skuggkanon kan anses omfatta både en enskild persons favoritböcker och böcker som berört en större grupp läsare eller en hel generation (a.a.: 332–333). Deborah Stevenson (1997: 114–115, 121) kallar skuggkanon *sentimentalitetsskanon* (*canon of sentiment*), eftersom hon anser att barnlitteraturen formas av läsarnas observationer av sentimentala drag i verken och understryker läsarnas känslomässiga band till böckerna. Det är naturligt att skuggkanon omfattar flickböcker, då också flickboken som genre generellt utgår från läsaren (se avsnitt 2.2.1 ovan). Ett typiskt drag för skuggkanon är att böckerna och kärleken till dem går i arv från en generation till en annan, t.ex. från mor eller mor-/farmor till dotter/barnbarn. Detta har beskrivits i läsarantologier som gäller klassiska flickböcker.⁵⁵ Flickböckernas starka position i skuggkanon berättar om deras stora betydelse för läsarna. När det gäller flickböcker har dessutom skuggkanons nostalgi- och rekommendationsbas större effekt än officiell litteraturkritik enligt Voipio (2015: 49). Om det litterära polysystemet utgick från skuggkanon, d.v.s. läsarnas preferenser i stället för etablissemangets, skulle flickboken ha högre status.

Gemensamt för barnlitteraturens maktkanon och skuggkanon är att båda påverkas av barnlitteraturens asymmetriska kommunikationssituation, eftersom det i båda fallen är vuxna som kanoniserar verk. Enligt Stevenson (1997: 115) skapas maktkanon och skuggkanon på olika sätt: maktkanon väljs av vuxna litterära portvaktare och en omfattande vuxen läsekrets enligt egenskaper som representerar en tidsperiod, medan skuggkanon väljs av vuxna uppfostrare och bibliotekarier bland välbekanta och älskade verk. Enligt Stevenson (a.a.: 116–117) ingår därmed populärlitteratur sällan ens i skuggkanon, eftersom vuxna uppfattar populärlitteratur ha lägre kvalitet trots att den varit populär bland barnläsare.⁵⁶ Också bevis på motsatsen finns dock, då t.ex. Kokkonens (2013; 2015a) läsarantologier som främst består av läsarreflektioner skrivna av vuxna även omfattar flickbokslångserier såsom Helen D. Boylstons *Sue Barton*-serie och Carolyn Keenes *Nancy Drew*-serie. Dessa långserier representerar populärlitteratur men uppfyller även klassikerkriteriet att ha lästs av flera generationer. Upptaget av långserier i skuggkanon är ett tecken på det komplexa förhållandet mellan klassikerbegreppet och populärlitterära genrer.

Skillnaden mellan olika klassikerbegrepp ligger snarare mellan betoning av antingen litterär kvalitet, vilket vanligen innebär en vuxensynvinkel, eller popularitet, vilket betonar barnläsarens preferenser (Desmet 2007: 188). Detta dubbla synsätt på klassikerstatus inom

⁵⁵ Se Ahola & Koskimies 2005, Warnqvist 2009, Kokkonen 2013; 2015a.

⁵⁶ Heikkilä-Halttunen (2000: 418) konstaterar att barnlitteraturens förlagsserier inte främjat upptag i maktkanon, vilket antagligen beror på att dessa seriers ytterst kommersiella drag associeras med lågstatuslitteratur (jfr Gelder 2004: 35).

barnlitteraturfältet och de olika uppfattningarna av barnlitteraturklassiker leder enligt Desmet (a.a.: 189) till att barnlitteraturklassiker som bildar barnlitteraturens egen subkanon har en ambivalent status. Dessutom kan ett paradigmskifte inom maktkanon skönjas i att nyare översiktsverk tar upp lågstatusgenrer som barnlitteratur och populärlitteratur, dock fortfarande i egna ofta kortare avsnitt (Williams 2020: 24–25).

Genren flickbok kan också anses ha en egen kanon som består av de *klassiska flickböckerna* som utgör en del av det kvinnliga litterära arvet och ses idag som flickbokens urtyp, eftersom de har påverkat många senare flickböcker i betydande utsträckning (Foster & Simons 1995: xiii; Theander 2006: 9). De klassiska flickböckerna är *bildningsromaner* som handlar om flickor. Begreppet *bildningsroman* härstammar från sena 1700-talets (förromantikens) Tyskland, där det myntades för manliga bildningsromaner såsom Johann Wolfgang von Goethes verk där bildningsprocessen kännetecknas av att karaktären både reflekterar och handlar (Lival-Lindström 2009: 27–28, 31).⁵⁷ Huvudkaraktärens inre utveckling är alltså viktigare än romanens yttre handlingsförlopp. Det kan dock även vara fråga om att protagonisten under utvecklingsprocessen ger sig ut på äventyr för att utföra ett uppdrag (se t.ex. Sardella-Ayres & Reese 2020: 36). Sedermera uppkom även kvinnliga bildningsromaner såsom Charlotte Brontës verk där protagonistens utvecklingsprocess kännetecknas av att hon möter mer yttre motstånd i sin mognadsprocess än protagonisterna i manliga bildningsromaner (Sardella-Ayres & Reese 2020: 33–35). Dessa kvinnliga bildningsromaner är besläktade med den så kallade *flickbildningsromanen* (*girls' Bildungsroman*) som Sardella-Ayres och Reese (2020: 35–36) definierar som berättelser där en flicka utvecklas till kvinna. De utgör narrationer om sin samtids flickskap, varför Sardella-Ayres och Reese (a.a.: 34–35) utgår från denna undergenre i sin definition av genren *flicklitteratur* (se avsnitt 2.2.1 ovan).

Enligt Sardella-Ayres och Reese (2020: 35–36) handlar flickbildningsromanerna som härstammar från slutet av 1800-talet och början av 1900-talet om flickor som efter initialt normbrytande till slut anpassar sig till samhällets förväntningar, alltså socialiseras till rollen som hustru och moder (jfr Westin 1994: 13–14). Sardella-Ayres och Reese (2020: 36) ser ett mönster där flickprotagonisten rör sig mellan olika hemsfärer (*domestic spheres*). Utgångspunkten är vanligen att protagonisten behöver anpassa sig till ett nytt hem eller en ny situation. Bildningsromaner av denna typ som hör till de klassiska flickböckerna är exempelvis Louisa M. Alcotts *Little Women* (1868 sv. *Unga kvinnor* 1871, fi. *Pikku naisia* 1916 och *Viimevuotiset ystävämmä* 1921)⁵⁸ och L.M. Montgomerys *Anne of Green Gables* (1908 sv. *Anne på Grönkulla* 1909, fi. *Annan nuoruusvuodet* 1920), som är flickböcker som fick stort internationellt genomslag (Foster & Simons 1995: xi; Theander 2006: 9). Också Susans Coolidges (1835–1905) *What Katy did* (1873, sv. *Katy i hemmet* 1891, fi. *Katyn toimet* 1933) med uppföljare nämns ofta som klassiska flickböcker.⁵⁹

Flickbildningsromaner blir ofta utgångspunkter för serier som beskriver flickprotagonistens hela utveckling från flicka till kvinna (Sardella-Ayres & Reese 2020: 36). De ingår alltså i så kallade *bildningsromanserier* som även kallas *utvecklingsserier*. Denna typ av serier karakteriseras av att huvudpersonerna utvecklas och åldras för varje bok genom olika

⁵⁷ Vissa forskare som Olofsson (1981: 10) gör en åtskillnad mellan den idealistiska bildningsromanen med ursprung i förromantik och den naturalistiska utvecklingsromanen med ursprung i naturalismen.

⁵⁸ I Finland utkom *Little Women* i två delar som *Pikku naisia* (1916) och *Viimevuotiset ystävämmä* (1921), vilket är ett tecken på den ekonomiska betydelsen av serier.

⁵⁹ Utgivningsårtalen för dessa klassiska flickböcker visar att utgivningen av flickbildningsromaner började något senare i Finland än i Sverige.

händelseförlopp.⁶⁰ I bildningsromanserier innebär utvecklingselementet att serierna ofta följer huvudkaraktären från barndom till vuxen ålder såsom t.ex. i Alcotts *Little Women*-serie (tre böcker 1868–1886, sv. 1871–1887,⁶¹ fi. 1916–1921, Susan Coolidges *Katy*-serie (fem böcker 1872–1890, sv. 1891–1895,⁶² fi. 1933–1935)⁶³ och Montgomerys *Anne*-serie (åtta böcker⁶⁴ 1908–1942, sv. 1909–1985, fi. 1920–2002) och *Emily*-serie (tre böcker 1923–1927, sv. 1955–1985, fi. 1928–1948).⁶⁵

Serieelementet har kommersiella drag även i bildningsromanserier, men i motsats till långserier (se avsnitt 2.3.3 nedan) anses bildningsromanserier i regel ha högre litterär kvalitet tack vare den komplexa personskildringen (Skjønberg 1979: 95–96). Skjønberg (a.a.: 96) påpekar att när det gäller bildningsromanserier har författaren inte nödvändigtvis skrivit böckerna med målet att anpassa dem för en så stor publik som möjligt (populärlitterärt drag enligt Gelder 2004: 22), men förlaget marknadsför böckerna genom att ge dem enhetliga titlar och ett enhetligt serieutseende. Bildningsromanserier eller utvecklingsserier börjar ofta som en fristående bok och sedan skrivs fortsättningsdelar på grund av kommersiella orsaker och läsarnas önskemål (Desmet 2007: 142–143).⁶⁶ Därmed är också utvecklingsserier kommersiella trots att dessa bildningsromaner, som ofta blivit klassiker, i många avseenden ses som motsatsen till kommersiell populärlitteratur.

2.3.3 Långserier som formellitteratur

Formellitteratur är en typ av *populärlitteratur* där böckernas formelaktiga egenskaper är ett centralt drag. Begreppet *formellitteratur* eller *litterära formler* introducerades av litteraturvetaren John G. Cawelti som var en av pionjärerna inom forskning i populärlitteratur. Han ([1976] 1977: 5) definierar formellitteratur som böcker som följer en struktur (litterär formel) med narrativa konventioner som upprepas i ett stort antal verk, vilket är en snävare definition än Gelders (2004: 1–23) ovan beskrivna definition av populärlitteratur. Konventioner är element som är bekanta för både författaren och läsarna på förhand och förstärker existerande värderingar (Cawelti 1972: 118).⁶⁷ De är motpolen till inventioner som är unika element som författaren hittat på (ibid.). Formler styr valet av vissa handlingar, karaktärer och miljöer i böckerna (a.a.: 123). De gäller alltså böckernas innehåll, men också formen, d.v.s. hur innehållet presenteras. Konventionernas betydelse för formellitteraturen leder till att olika undergenrer såsom *romance* och *crime* spelar en framträdande roll inom formellitteratur och populärlitteratur i allmänhet (se Gelder 2004: 40).

⁶⁰ Se Mählqvist 1975: 31; Skjønberg 1979: 95; Rättyä 1997b: 8, Desmet 2007: 142–143.

⁶¹ Böcker i serien har senare nyöversatts flera gånger till svenska

⁶² Alla svenska *Katy*-böcker har minst två senare nyöversättningar av olika förlag. Till skillnad från Alcott- och Montgomery-översättningarna blev de tidiga översättningarna av Coolidges böcker inte etablerade.

⁶³ De två första *Katy*-böckerna hade översatts till finska redan tidigare, men serien etablerade sig i Finland först med 1930-talsöversättningarna.

⁶⁴ Om den postumt utgivna *The Blythes Are Quoted* (2009) räknas har *Anne*-serien nio delar.

⁶⁵ Dessa bildningsromaners klassikerstatus uttrycks i att flera av dem finns i flera översättningar på både svenska och finska.

⁶⁶ Exempelvis Montgomery blev ombedd att skriva fortsättningsdelar på *Anne of Green Gables* (Rubio 2008: 129).

⁶⁷ De formler (handlingstyper) som formellitteratur utgår från kan vara antingen kulturbundna eller interkulturella fenomen beroende på om litteraturen skapats för en internationell marknad.

Idag är begreppet *populärlitteratur*, som används bland annat av Gelder (2004), ett vanligare begrepp än *formellitteratur*, som är en term som enbart utgår från det formelaktiga draget. Genren har även kallats *triviallitteratur* (t.ex. Hene 1984) eller *masslitteratur* (t.ex. Andræ 2001), som är benämningar som fokuserar på de stora produktionsvolymerna och den låga statusen. Gelder (2004: 43) föredrar termen populärlitteratur eftersom genren inte enbart består av formler (konventioner) som är det övergripande drag som den kritiseras mest för. Oberoende av vad genren kallas, förknippas den med grundläggande standardisering.⁶⁸ Barnlitteraturforskaren Peter Hunt (1998: 25; se även Desmet 2007: 141) konstaterar att detta tar sitt uttryck i att böckerna är enkla och har stereotypa karaktärer och händelseförlopp. Som Cawelti ([1976] 1977: 8–9) påpekar, värdesätts standardisering inte högt inom konst, men samtidigt är en viss grad av standardisering en förutsättning för konstnärlig kommunikation.

Utöver standardiseringen utgör också formellitteraturens och populärlitteraturens primära relation till behovet av flykt och förströelse en central egenskap som nämns i definitioner av genren (Cawelti [1976] 1977: 8; Hunt 1998: 25). Underhållningsaspekten är alltså framträdande (jfr barnlitteraturens *underhållande funktion* i avsnitt 2.1 ovan). Därför har genren även kallats *underhållningslitteratur*. Standardiserad formellitteratur möter enligt Cawelti ([1976] 1977: 9) också läsarens behov av grundläggande emotionell trygghet som finns i en välbekant form. Nodelman (1985) framhåller att denna aspekt av ”sameness” förekommer i all typ av barnlitteratur. Mählqvist (1975: 32) förknippar denna trygghet med att läsaren vet exakt vilka förväntningar läsoplevelsen infriar. Gunnar Hansson (1988: 155, 160), som gjort en intervjuundersökning av läsning av *populärfiktion*, nyanserar innebörden av flykt och förströelse som tryggheten förknippas med genom att beskriva formellitteraturens funktion som avkoppling från vardagens små problem och ett sätt att komma till ro med sig själv på ett sätt som skapar glädje och stimulerar fantasin. Tryggheten och den glädjeskapande dimensionen är en viktig orsak till formellitteraturens stora popularitet och därmed stora ekonomiska lönsamhet. Som Cawelti ([1976] 1977: 9) noterar, är kommersiella faktorer ett av de viktigaste motiven till produktion av formellitteratur, eftersom den oftast är garanterat lönsam och förknippas med möjligheter till stora vinster.

Formellitteraturens kommersiella och standardiserade drag medför att den förknippas starkt med *serier* som kännetecknas av samma drag (se avsnitt 2.3.1 ovan). Inom barnlitteratur kallas långa formelaktiga serier där samma karaktär återkommer för *långserier* på svenska. Den svenska termen utgår från att ett stort antal böcker och omfattande produktion är typiskt för serierna (jfr Rättyä 2003: 265). Den finska barnlitteraturforskaren Kaisu Rättyä (1997b: 8–9) kallar däremot denna typ av serier *egentliga serier* (*varsinaiset sarjat*), eftersom hon anser att det är dessa man vanligen avser med serier. Långserier kom till Norden från USA, där koncernen Stratemeyer var en av pionjärerna som skapade serier för en internationell marknad (Skjønberg 1979: 83–84; Rättyä 1997a: 103; se avsnitt 3.4.2.1 nedan). I långserier upprepas samma formel om och om igen med mindre variationer utan att karaktärerna utvecklas eller åldras i betydande utsträckning, vilket skiljer dem från bildningsromanserier.⁶⁹ Theander (2006: 335) tillägger att böcker i långserier har

⁶⁸ Se Cawelti [1976] 1977: 8; Boëthius [1991] 1995: 18; Hunt 1998: 25.

⁶⁹ Se Häggqvist 1972: 97; Mählqvist 1975: 31; Skjønberg 1979: 86–87; Rättyä 1997b: 7–8; Theander 2006: 334–335; Desmet 2007: 142–143. Det förekommer variation i hur mycket karaktärerna åldras: exempelvis Carolyn Keenes Nancy Drew är antingen 16 eller 18 år i hela *Nancy Drew*-serien, medan Helen Boylstons Sue Barton åldras och utvecklas i viss utsträckning då hon under *Sue Barton*-serien går från att i den första boken vara sjuksköterskestuderande till att i den sista boken vara mor och erfaren sjuksköterska. *Sue Barton*-böckerna

likartade paratextuella signaler såsom hjältinnans namn skrivet i samma stil och likartade omslagsillustrationer från bok till bok som ett karakteristiskt element.⁷⁰ Typiska exempel på typer av långserier är flick-, pojk-, detektiv-, häst- och fantasyserier (Rättyä 2003: 265).

Långseriers utpräglad kommersiella utgångspunkter framkommer i att de till skillnad från bildningsromanserier ofta lanseras som serier redan från början (Desmet 2007: 142–143). Orsakerna till att karaktärerna inte åldras i långserier och att böckerna innehåller knappt med samtida stoff är kommersiella (Rättyä 2003: 268). Böckerna ska vara så allmängiltiga som möjligt för att överleva tidens gång, vilket många har gjort. Dessutom produceras de ofta för en internationell marknad. Exempelvis amerikanska och brittiska långserier för barn avsedd för en internationell marknad har haft stor spridning i Sverige och Finland (Häggqvist 1972: 97; Rättyä 1997a: 103). Ett tecken på den engelskspråkiga litteraturens centrala position inom det barnlitterära polsystemet är att produktionen av långserier i Norden började som översättningar (Rättyä 1997b: 7).⁷¹ Den internationella spridningen av formellitteratur leder till att den kan vara dubbelt adapterad inte minst när det gäller barnlitteratur: Skjønberg (1979: 88) konstaterar att långserier för barn som redan i original produceras för en internationell marknad kan bearbetas ytterligare för nationella marknader, vilket även mitt undersökningsmaterial ger exempel på (se avsnitt 3.4 nedan).

Formellitteratur och långserier karakteriseras också av att de utsatts för hård kritik. Serier i allmänhet och långserier i synnerhet har ofta kritiserats för att vara likriktade och upprepande, vilket inte går ihop med att skönlitteraturens (*Litteraturens*) värde (jfr Gelder 2004: 13–19; se avsnitt 2.3 ovan) vanligen baserar sig på att den är speciell och unik (Lappalainen 2000: 311; se även Häggqvist 1972: 97). Kritiken gäller exempelvis långseriernas låga kvalitet, stereotypa och orealistiska karaktärer, osannolika händelseförlopp och sentimentalitet, och enligt Desmet (2007: 143) kan kritiken ofta sättas i samband med att dessa egenskaper inte motsvarar barnlitteraturens uppfostringsmål. Detta representerar en konflikt mellan barnlitteraturens underhållande och didaktiska funktion (se avsnitt 2.1 ovan). Också kritiken som gäller flickboksgenren som helhet riktar sig ofta mot genrens långserier som får stor synlighet på grund av stora upplagor (se avsnitten 2.3.2–2.3.3 nedan). Lappalainen (2000: 313) förklarar den kritik som riktats specifikt mot flickböcker som har element av underhållning, kärlek och äventyr med att de tillhör serier, vilket förknippas med produktion av dålig populärlitteratur med låg status.

Andræ (2001: 20) noterar att massmarknadslitteratur kritiserats för att vara konserverande (se Mählqvist 1987: 50), men tillägger att den samtidigt måste vara ständigt aktuell för att sälja bra. Som Häggqvist (1972: 97) påpekar, är långserier inte bara populära på grund av effektiv marknadsföring, utan för att böckernas upprepade egenskaper tilltalar läsaren. Lappalainen (2001: 312) påpekar att serier har betydelse för att främja barns och ungdomars läslust. Rättyä (2003: 268) lyfter fram Enid Blytons böcker i detta sammanhang. Nikolajeva (2012: 197) ser stimulerandet av läsning som en delvis pedagogisk faktor. Hansson (1988: 158–159) beskriver samma fenomen för vuxna läsare av populärlitteratur.

räknas ändå som formellitteratur, eftersom Sue råkar ut för liknande situationer och problem i alla böckerna. Graden av formelaktighet är alltså olika stark i olika serier.

⁷⁰ Theander (2006: 361–362) konstaterar att 21 % av flickböckerna i hennes studie hör till långserier, 30 % har låg litterär nivå (är ”språkligt torftiga”) och 44 % har låg status (recenserades inte). Endast 12 % av hennes undersökningsmaterial uppfyller alla dessa tre egenskaper som förknippas med populärlitteratur.

⁷¹ Tidiga utländska långserier var t.ex. Enid Blytons *Famous Five* (1942–1963, sv. *Fem* 1954–1974, fi. *Viisikko* 1956–1964) och pseudonymen Carolyn Keenes *Nancy Drew* (1930–2003, sv. *Kitty* 1952–2010, fi. *Neiti Etsivä* 1955–2001).

Vidare nämner Lappalainen (2000: 314–315) studier som visar seriers betydelse för flickors socialisationsprocess (Cherland 1994: 169–173) och som feministiska modeller (Siegel 1997: 160, 162).

*

Genomgången ovan visar att inom flickboksgenren förknippas både presumtvt centrala och presumtvt perifera verk med serier och popularitet. På grund av den glidande gränsdragningen mellan litterära och populärlitterära drag inom flickbokens polysystem bör *Litteratur* (klassiker, bildningsromaner) med presumtiv högre status och *populärlitteratur* (formellitteratur, långserier) med presumtiv lägre status ses som poler på en axel snarare än två tydligt åtskilda grupper. I min analys hänvisar jag till de två olika typerna av böcker som *bildningsromaner* och *långserieböcker* för att framhäva genrernas typiska drag som utgör varandras motpoler. Dessa termer fokuserar på böckernas egenskaper utan att direkt ta ställning till status.

3 PARATEXTUELL KONTEXTANALYS

I detta kapitel presenterar och kontextualiserar jag undersökningsmaterialet (se även avsnitt 1.5 ovan). I avsnitt 3.1 introducerar jag begreppet *paratext* och paratextuell forskning. I avsnitt 3.2 kartlägger jag vilka flickböcker som översatts från engelska till både svenska och finska under åren 1945–1965. Avsikten är att identifiera likheter i den svenska och finska utgivningen av flickböcker och eventuella indirekta översättningar genom analys av bibliografiska data och böckernas omslag (jfr forskningsfråga 3 i avsnitt 1.3 ovan). I avsnitt 3.3 presenterar jag de svenska och finska förlagens profiler i fråga om utgivning av barnlitteratur, anvisningar om översättningspraktiker och nordiskt samarbete under undersökningsperioden med utgångspunkt i en analys av material från förlagsarkiv och förlagshistoriker. Därtill behandlar jag fallstudiematerialet i avsnitt 3.4 utgående från olika paratextuella källor.

3.1 Paratextuell forskning

Intresset för analys av paratexter har under de senaste decennierna ökat inom översättningsvetenskaplig forskning, eftersom denna innovativa tvärvetenskapliga metod utgör en möjlighet att kontextualisera översättningar (Pellat 2013: 1).⁷² I min undersökning utgår jag i likhet med största delen av den översättningsvetenskapliga paratextforskningen från Gérard Genettes (1991: 261, 1997: 1–2) definition av *paratexter* som texter som finns omkring den egentliga texten och har till syfte att presentera texten och påverka receptionen (se även t.ex. Pellat 2013: 1; Batchelor 2018: 12). Det är fråga om en odefinierad zon mellan texten och omvärlden som utgör den tröskel som gör boken till en bok och gör det möjligt för läsaren att välja att antingen stiga in i boken eller vända (Genette 1991: 261–263, 1997: 1–2). Därmed har paratexter identifierande, beskrivande, konnotativ och lockande funktion (Genette 1997: 93). De representerar böckers och översättningars kontexter som berättar om tillkomstprocessen, förlagens och översättarnas uppfattningar om texten samt omständigheterna under vilka texterna konsumeras (jfr Tahir-Gürçağlar 2002: 59).

Genette (1991: 263–264, 1997: 5, 16) delar in *paratexter* i två kategorier, å ena sidan i *peritexter* som finns i eller på boken och som oftast är skrivna av förlaget, t.ex. titel eller förord,⁷³ å andra sidan i *epitexter* som finns utanför boken i form av t.ex. korrespondens, författarintervjuer och recensioner.⁷⁴ Även bibliografiska metadata kan räkas som epitext (Ivaska 2020a: 77). I min studie utvidgar jag textbegreppet till att även omfatta det multimodala, d.v.s. omslagsillustrationer som skapar en dialog mellan text och bild, vilket även Valerie Pellat (2013: 1–2) gör i inledningen till sin antologi om paratexter och översättning. Analys av peritexter, som ger information om hur förlagen har valt att framställa och marknadsföra en bok, sker genom att undersöka den fysiska boken. I min studie fokuserar jag på böckernas titel, omslagsillustration och övriga omslagstexter. Analys

⁷² Inom översättningsvetenskapen har paratextuell forskning använts exempelvis för att undersöka översättarens synlighet (Koskinen 2000) och översättar- och översättningshistoria (t.ex. Tahir-Gürçağlar 2002; Munday 2014; Paloposki 2017) samt för att identifiera indirekta översättningar (t.ex. Marin-Lacarta 2017; Ivaska & Paloposki 2018; Ivaska 2020a).

⁷³ När det gäller översättningar kan *peritexter* omfatta även t.ex. översättarens för- och efterord.

⁷⁴ Genette (1997: 405) ser även själva översättningarna som epitexter till sina original, men detta medför att översättningar ses som underordnade till sina original, vilket inte motsvarar den deskriptiva översättningsvetenskapens syn på översättning som ett målkulturbundet fenomen där originalet och översättningen ses som likvärdiga (Tahir-Gürçağlar 2002: 45–45).

av epitexter kräver däremot i regel arkivstudier. I min undersökning ingår arkivmaterial i form av förlagskorrespondens men även t.ex. översättningskontrakt, biografisk information om översättarna och recensioner. Denna typ av material ger information om översättningsprocessen och vem som fattat olika beslut samt om receptionen av översättningarna.

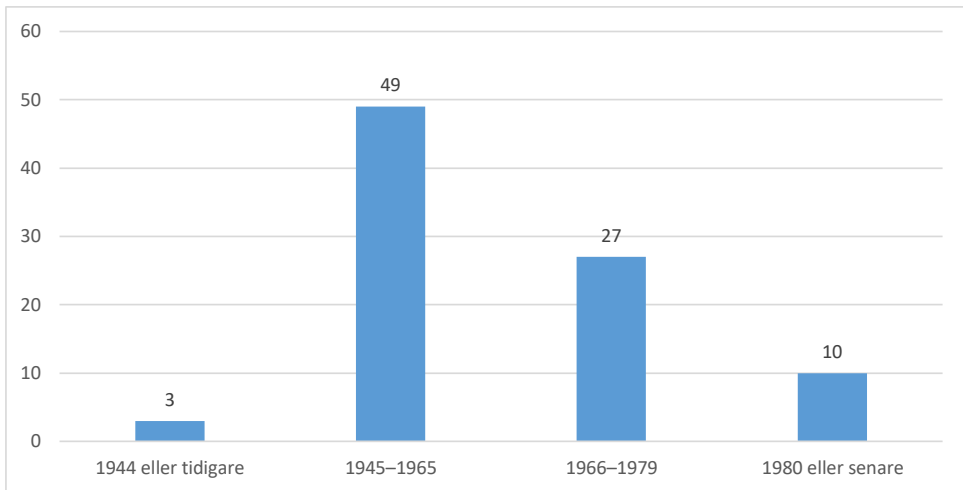
3.2 Likheter i utgivningen

Det saknas en heltäckande kartläggning av översatta flickböcker i Sverige och Finland. För Sveriges del har dock Birgitta Theander genomfört en kartläggning av alla flickböcker utgivna i Sverige under perioden 1945–1965 för sin doktorsavhandling *Älskad och förnekad: Flickboken i Sverige 1945–1965* (2006), där hon analyserar teman i dessa böcker. I sin kartläggning har Theander (2006: 30) utgått från *Årskatalog för svenska bokhandeln* (1861–1952) och *Svensk bokförteckning* (1953–2003). I sin definition av flickböcker för insamling av materialet utgår Theander (2006: 16–17) från att flickböcker var alla böcker som på sin tid betraktades som flickböcker av förlagen, pressen eller handböcker (se avsnitt 2.2.1 ovan). Detta har hon undersökt genom att gå igenom markeringar om målgrupp på själva böckerna, i förlagens boklistor, i recensioner och annonser samt i handboken *Barn och böcker* (1945)⁷⁵ (Theander 2006: 16–17). Theanders (2006: 31–32) material omfattar endast förstautgåvor och endast skönlitterära romaner, d.v.s. varken berättelse- och diktsamlingar eller biografier ingår. Vidare har hon (a.a.: 20) begränsat materialet till böcker där huvudkaraktären är tolv år eller äldre för att utesluta s.k. *småflicksböcker*.

Min studie utgår från Theanders (2006) förteckning på 1 022 flickböcker utgivna under perioden 1945–1965. Totalt 277 av dem är översättningar från engelska, vilket är det dominerande källspråket bland översättningar i Theanders material (a.a.: 434). Inledningsvis har jag gått igenom Theanders förteckning och för varje flickbok kontrollerat huruvida den har översatts till finska genom sökningar i den finska nationalbibliografin *Fennica*. Sammanlagt 89 av de böcker som översatts från engelska (32 %) har utgivits även i Finland. Figur 1 visar fördelningen av dessa 89 böcker enligt utgivningsår i Finland.

⁷⁵ Handboken skrevs av barnboksrecensenterna Greta Bolin och Eva von Zweigbergk och utkom i fem omarbetade upplagor under Theanders undersökningsperiod 1945–1965 (Theander 2006: 16).

Figur 1. Fördelningen av översättningar från engelska till svenska i Theanders (2006) material som översatts även till finska enligt utgivningsår i Finland (antalet böcker av totalt 89).

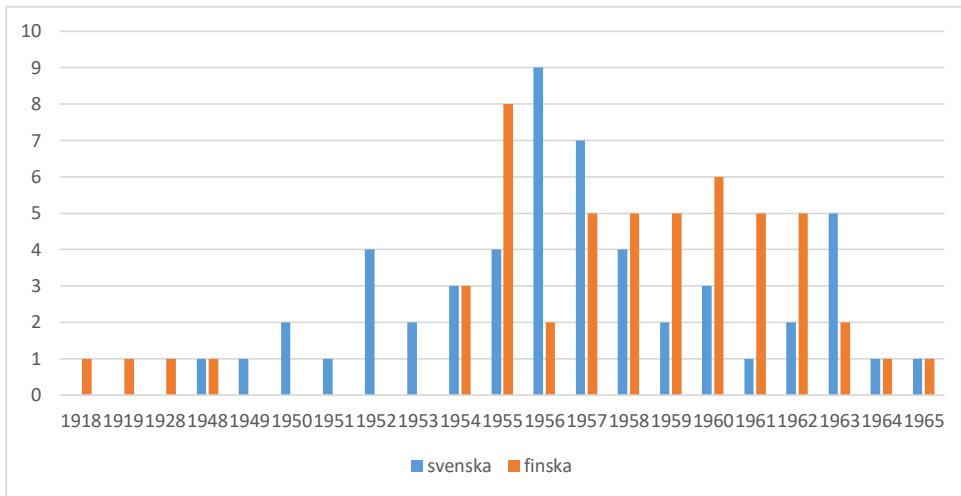


Majoriteten, d.v.s. sammanlagt 52 av flickböckerna, har utgivits under perioden 1945–1965 även i Finland (antingen som första utgåva eller som nyutgåva av en tidigare översättning) (se figur 1). Mitt material inkluderar alltså även flickböcker utgivna i Finland före undersökningsperioden, eftersom de består av klassiker som har reviderats inför nyutgivningen under perioden i fråga.⁷⁶ Figur 1 visar även att totalt 27 flickböcker av det analyserade materialet har översatts i Finland åren 1966–1979, d.v.s. direkt efter min undersökningsperiod, vilket kan tolkas som en naturlig följd av att Finland eventuellt influerats av Sverige i sin utgivning och tyder på att utvecklingen av genren skett med viss fördröjning i Finland. Flickböcker som översatts till finska efter undersökningsperioden faller dock utanför min forskning eftersom jag avgränsat undersökningsperioden till den finska barnlitteraturens efterkrigstida utvecklingsfas (se Heikkilä-Halttunen 2000; se avsnitt 1.4 ovan).

För de 52 flickböckerna i mitt kvantitativa material har jag insamlat utförliga bibliografiska data (titel, utgivningsår, översättare, eventuell förlagsserie, eventuell författarserie och antalet upplagor) från både den svenska nationalbibliografin *Libris* och den finska nationalbibliografin *Fennica*. Detta har jag kompletterat med en genomgång av alla *peritexter* i de fysiska böckerna (bokomslaget, texter på baksidan, eventuella fliktexter, försättsblad, bibliografisk sida och reklam för andra böcker i slutet av boken). Min analys av bibliografiska data för det kvantitativa materialet på 52 flickböcker som översatts från engelska till både svenska och finska 1945–1965 visar liknande drag i utgivningen i Sverige och Finland. Figur 2 visar fördelningen av de 52 böcker som utgivits i både Sverige och Finland perioden 1945–1965 enligt utgivningsår i respektive land.

⁷⁶ Detta har bevisats för L.M. Montgomerys *Emily of New Moon* (1923, fi. *Pieni Runotyttö*, 1928, förnyad översättning [*uudistettu suomennos*] 1961) som ingår i mitt material (Leden 2011; se avsnitt 3.4.2.1 nedan). Också Jean Websters klassiker *Daddy Long-Legs* (1912, fi. *Setä Pitkäsääri* 1918) och *Dear Enemy* (1914, fi. *Paras vihollinen* 1919) har genomgått bearbetning inför de nya upplagorna år 1955 respektive 1957 (se avsnitt 3.4.2.2 nedan).

Figur 2. Fördelningen av översättningar från engelska till svenska och finska i Theanders (2006) material enligt utgivningsår i Sverige och Finland (antalet flickböcker av totalt 53 i Sverige⁷⁷ och 52 i Finland⁷⁸).



Största delen av materialets flickböcker som har översatts från engelska till både svenska och finska under perioden 1945–1965 (eller tidigare till finska) (totalt 52 flickböcker) översattes till svenska åren 1952–1963 och till finska åren 1954–1962. Utgående från mitt material verkar alltså en s.k. guldålder för översättningar från engelska ha infallit samtidigt i båda länderna med start något tidigare i Sverige. I detta sammanhang beaktas dock inte de översättningar som bara utgavs i någotdera landet. Mina data tyder alltså på att med undantag för de finska översättningar vars första utgåvor utgavs före undersökningsperioden ligger tyngdpunkten för den finska utgivningen av översättningar från engelska under senare delen av 1950-talet och tidigt 1960-tal, medan tyngdpunkten för den svenska utgivningen ligger något tidigare (se figur 2). Totalt 43 av de 52 böckerna har översatts (eller nyutgivits) först (eller samma år) till svenska och sedan till finska.⁷⁹ Användning av den svenska översättningen (eller dess peritexter) som källtext (eller grafisk modell) för den finska översättningen har alltså varit möjlig i 83 % av fallen. I de resterande nio fallen är det fråga om flickböcker som hör till serier där den första boken i serien översatts till svenska före den översatts till finska, men de finska översättningarna har sedan börjat ges ut i snabbare takt än de svenska. Det mönster som ses i utgivningen stöder antagandet att den finska utgivningen av flickböcker har inspirerats av den svenska. Totalt 42 % av de flickböcker som översatts först till svenska (18 av 43 böcker) har översatts till finska inom ett år efter den svenska översättningen, och 88 % (38 av 43) har översatts till finska inom fem år efter utgivningen av den svenska översättningen. De finska översättningarna har alltså utkommit i medeltal 2,9 år efter motsvarande svenska översättning.

De flickböcker i mitt kvantitativa material som översatts från engelska till både svenska och finska kommer främst från USA (83 %), men även från Storbritannien (14 %) och

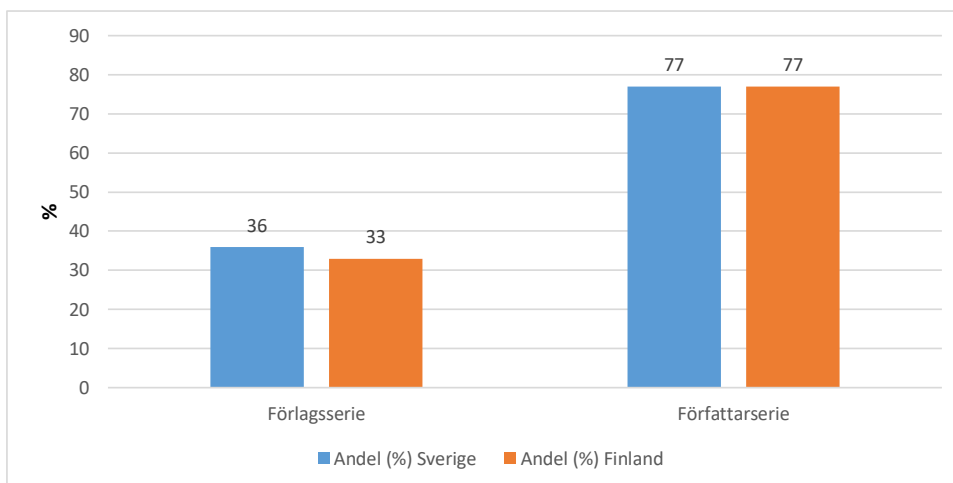
⁷⁷ Antalet böcker blir 53 i Sverige, eftersom två av böckerna i materialet delats upp på tre volymer i sina svenska översättningar (se avsnitt 3.4.2.1 nedan).

⁷⁸ De finska översättningar som publicerats som nyutgåvor eller reviderade översättningar under 1945–1965 anges enligt sitt ursprungliga utgivningsår.

⁷⁹ Fyra klassiska bildningsromaner har ursprungligen översatts till finska före undersökningsperioden men nyutgivits och/eller reviderats under undersökningsperioden.

Kanada (4 %). Ett utmärkande drag för materialet är att en stor del av översättningarna ingår i förlagsserier och/eller författarserier, vilket är typiskt för perioden 1945–1965 och barnlitteratur i allmänhet (se avsnitt 2.3.1 ovan).

Figur 3. Procentuell andel (%) av flickböcker översatta från engelska utgivna i både Sverige och Finland 1945–1965 i förlagsserier respektive författarserier.



Ungefär en tredjedel av både de svenska och finska översättningarna ingår i förlagsserier medan andelen flickböcker i författarserier är så hög som 77 % (se figur 3). Därför gäller de kvalitativa fallstudierna i min studie flickböcker som ingår i författarserier (se avsnitt 2.3.1 ovan).

Också peritextuell analys av titlar och omslag i det kvantitativa materialet på 52 flickböcker översatta från engelska till både svenska och finska åren 1945–1965 visar likheter mellan de svenska och de finska översättningarna. Peritexterna för de flickböcker som ingår i mina kvalitativa fallstudier analyserar jag mera ingående i avsnitt 3.4 nedan. Titeln och omslagsillustrationen är de element på en bok som först fångar en potentiell läsares eller köparens uppmärksamhet. Dessa element bidrar till att signalera att de undersökta böckerna är flickböcker.⁸⁰ Analysen av peritexter visar att de svenska och de finska översättningarna från engelska har samma eller nästan samma titel (allt från exakt samma titel till utbyte av något element i titeln) i 58 % av fallen, men även den engelska originaltiteln är densamma eller nästan densamma i största delen av dessa fall. I endast fem fall är den svenska och den finska titeln densamma eller nästan densamma och avviker från den engelska titeln. Exempelvis boken *Sue Barton Staff Nurse* heter på svenska *Syster Barton kommer tillbaka* och på finska *Helena palaa sairaalaan* ('Helena återvänder till sjukhuset'). I dessa fall kan den finska titeln ha valts utgående från den svenska.

⁸⁰ Som jag konstaterat i avsnitt 2.2.1 ovan, använder Desmet (2007) förekomsten av flicknamn eller en indikation på flicka i titeln som ett kriterium för att fastställa om en bok är en flickbok. Detta stämmer på största delen av mitt material (75 % av originalen, 79 % av de svenska och 83 % av de finska översättningarna). I majoriteten av fallen, särskilt bland de svenska översättningarna, är det huvudkaraktärens namn som förekommer i titeln. Ett ännu mera heltäckande kriterium för identifiering av flickböcker verkar vara att en flicka förekommer på omslaget, eftersom detta gäller för alla böcker i mitt material, vilket återspeglar att alla böcker har en flicka som huvudkaraktär. Cirka en tredjedel av både de svenska och de finska böckerna har en ensam flicka (huvudkaraktären) i centrum på omslaget medan en knapp femtedel avbildar flera flickor. I resten av fallen figurerar huvudkaraktären tillsammans med andra personer, ofta män.

Även när det gäller typen av omslagsillustrationer är mönstret likartat i det svenska och finska materialet. De svenska och finska översättningarna av samma bok har i många fall samma omslagsillustration (18 fall av 52 eller 35 % av fallen i mitt material). De böcker som har exakt samma omslagsillustration i Sverige och Finland ingår i två serier. Det första fallet är Helen Wells *Cherry Ames*-serie med omslag av de svenska illustratörerna Evalisa Agathon och Martin Guhl, där även böckernas utformning och övriga peritexter är mycket lika (se avsnitt 3.4.3.3 nedan).⁸¹ Det andra fallet med identiska omslagsillustrationer är Laura Ingalls Wilders serie *Lilla huset på prärien*, där både det svenska och det finska förlaget har använt den amerikanska illustratören Garth Williams originalillustrationer både på omslagen och inne i böckerna (se avsnitt 3.4.3 nedan). Utöver de fall där samma omslagsillustration använts både i Sverige och i Finland förekommer det 15 fall av 52 (29 % av fallen i mitt material) där de svenska och de finska omslagsillustrationerna har liknande motiv eller andra liknande element (t.ex. likheter i flickans ansiktsdrag och frisyr). I 8 av dessa fall kan likheten dock härstamma från det amerikanska originalet som i dessa fall också har ett liknande motiv eller element.

3.3 Förlagsprofiler och nordiskt samarbete

Likheter i utgivningen av svenska och finska översättningar av flickböcker från engelska som visats i föregående avsnitt tyder på svensk–finskt samarbete under perioden 1945–1965. I detta avsnitt beskriver jag förlagsprofilerna för de svenska och finska förlag vars flickböcker jag valt för mina fallstudier om bildningsromaner respektive långserieböcker. Förlagen utgör litteraturens portvaktare, eftersom de väljer vilka böcker som översätts och har stor inverkan på vilka översättningspraktiker som följs. Exempelvis Helene Ehriander (2014: 18–21) talar om förlagens oskrivna policy och lyfter fram maktförhållandet mellan förlagsredaktörer och författare. Samma maktförhållande finns mellan redaktörer och översättare, då redaktörer har makten att påverka och ändra översättares lösningar, vilket bland annat Alvstad (2003: 269) lyfter fram.

Förlagens profiler presenteras utgående från en genomgång av korrespondens i respektive förlagsarkiv samt förlagshistoriker. I korrespondensen uttrycks förlagens policy både explicit och implicit. Mitt fokus ligger på förlagens utgivningspraktiker för barnlitteratur samt svensk–finskt och nordiskt samarbete. För de förlag som haft en barnlitteraturavdelning under undersökningsperioden 1945–1965 har jag gått igenom denna avdelnings korrespondens. För övriga förlag har jag gått igenom förlagets utrikeskorrespondens i urval samt korrespondensen med de översättare som översatt de flickböcker som ingår i mitt material.⁸² Korrespondensmaterialet ger inte en heltäckande bild av förlagens verksamhet

⁸¹ Boken *Ursula terveyssisarena* (1962) utgör ett undantag, eftersom den har en annan omslagsillustration av den finska illustratören Pentti Lehto. Detta kunde förklaras av att denna bok i serien utgavs tidigare i Finland än i Sverige, men å andra sidan utgavs också de två föregående böckerna tidigare i Finland och har trots det samma omslagsillustration som i Sverige.

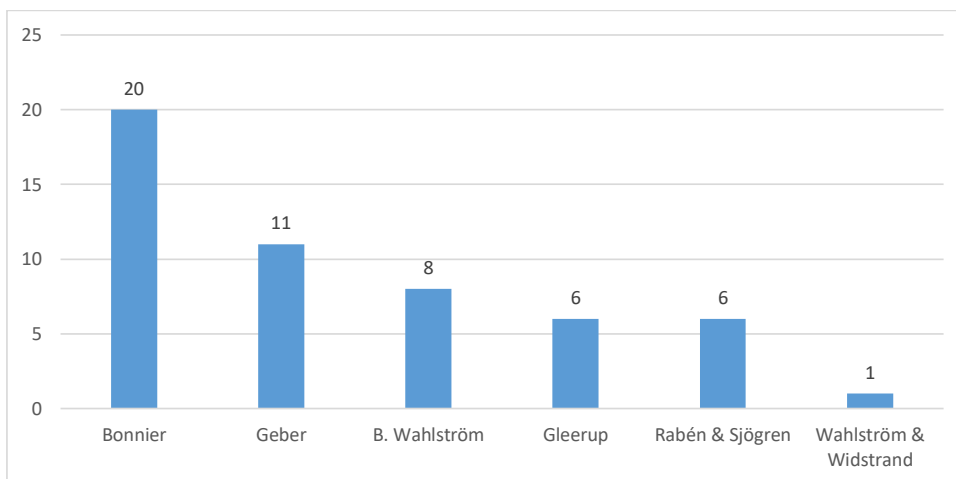
⁸² På grund av korrespondensernas omfattning har jag avgränsat min genomgång enligt följande: **Gleerup:** Gleerupska förlagsarkivet, serie E, korrespondens, åren 1945–1946, 1951–1963 i urval. **Bonnier:** Bonnier Carlsen, serie E 1, korrespondens, åren 1948–1965 i urval. Albert Bonniers Förlag (förlagsarkivet), serie E 1 B, korrespondens – allmän, åren 1949–1956 i urval. **Geber:** AWE Gebers Förlag AB, serie E 2, korrespondens – huvudserie, åren 1948–1950 i urval, serie E 4 B, korrespondens – litterära avdelningen, år 1952 i urval, serie E 4 A, korrespondens – barnboksavdelningen, åren 1954–1957 i sin helhet (avdelningen grundades 1954). **B. Wahlström:** B Wahlströms Bokförlag AB, serie E 3, brev och korrespondens, åren 1957–1962 i urval (åren 1945–1956 saknas i arkivet). **WSOY:** WSOY:n arkisto, nuortenkirjaosasto – kirjeenvaihto, åren 1953–1964 i sin helhet (avdelningen grundades 1952, åren 1959–1960 saknas i arkivet). **Gummerus:** Gummeruksen arkisto,

och principer, eftersom en stor del av kontakterna mellan förlagsredaktörer och översättare kan antas ha skett via telefon eller personligen.⁸³

3.3.1 Svenska förlag

I Theanders (2006: 36) totala material av flickböcker utgivna i Sverige 1945–1965 är de mest produktiva förlagen B. Wahlström (32 %), Bonnier (14 %), Rabén & Sjögren (12 %) och Lindqvist (11 %) oberoende av källspråk. I mitt kvantitativa material av flickböcker översatta från engelska till både svenska och finska under perioden 1945–1965 förekommer de svenska förlagen Bonnier (37 %), Geber (21 %), B. Wahlström (15 %), Rabén & Sjögren (13 %), Gleerup (12 %) och Wahlström & Widstrand (2 %), av vilka Bonniers andel är överlägset störst (se figur 4).

Figur 4. Antal titlar översatta från engelska som utgivits i både Sverige och Finland 1945–1965 enligt svenskt förlag (totalt 52 titlar).



Bonnier är det överlägset mest produktiva svenska förlaget i mitt kvantitativa material. Därmed är den inbördes storleksordningen för Bonnier och B. Wahlström omvänd jämfört med Theanders material. Detta tyder på att Bonnier eventuellt kan ha haft störst influens på den finska utgivningen trots att de utgav färre flickböcker än B. Wahlström under undersökningsperioden. Bonnier anses vara ett kvalitetsförlag, eftersom det är ett av de äldsta förlagen i Sverige, och utgivningen utmärks av mångsidighet och omfattar bl.a. Nobelpristagare (Albert Bonniers Förlag 2018). B. Wahlström har däremot kallats ett massproduktionsförlag (se t.ex. Andrae 2001: 32), vilket kan vara en möjlig orsak till varför en större import till Finland eventuellt skett via Bonnier.

Bonniers andel av materialet kännetecknas av mångsidighet, då det omfattar såväl bildningsromanserier, fristående romaner som långserier. Förlaget Gebers flickböcker i

ulkomaankirjeenvaihto, åren 1948–1961 i urval, kirjeenvaihto – kirjallinen osasto, åren 1955–1957, 1960 i urval. **Tammi:** Tammen arkisto, ulkomaankirjeenvaihto, åren 1952–1962 i urval.

⁸³ Gebers förlagschef Hans Küntzel (1954: 84) konstaterar i sin förlagshistorik till och med att telefonerandet sedan 1930-talet inskränkt brevkorrespondens till ett minimum.

mitt material består uteslutande av yrkesskildringar, främst i författarserier. För B. Wahlströms del hör alla flickböcker i mitt material till en förlagsserie och utgör olika typer av detektivromaner som hör till långserier. Deras andel av flickböcker i mitt material är låg i relation till förlagets ställning som ett av de ledande barn- och ungdomslitteraturförlagen under undersökningsperioden 1945–1965 (se avsnitt 3.3.1.4 nedan). Också för Glerups del ingår alla flickböcker i mitt material i en förlagsserie men alla utom en är klassiska bildningsromaner. För Rabén & Sjögren som tack vare Astrid Lindgrens arbete som förlagsredaktör 1946–1970 utvecklades till Sveriges tongivande barnlitteraturförlag är andelen böcker i mitt material låg (Rabén & Sjögren 2009). Rabén & Sjögrens andel av mitt material kännetecknas av att hälften av flickböckerna utgör fristående böcker som varken hör till författarserier eller förlagsserier.⁸⁴ Eftersom Rabén & Sjögrens andel av flickböcker i mitt material är låg och endast två av böckerna hör till en långserie och ingen till en bildningsromanserie ingår inga flickböcker utgivna av Rabén & Sjögren i mina fallstudier. För Wahlström & Widstrands del omfattar mitt kvantitativa material endast en fristående flickbok som inte heller ingår i fallstudierna. De svenska förlag som finns representerade i mina fallstudier är alltså Glerup, Bonnier, Geber och B. Wahlström, varav de tre första hade en högprestige- eller blandad utgivning, medan B. Wahlström fokuserade på populärlitteratur.

3.3.1.1 Glerup

C.W.K. Glerups förlag grundades 1826 av dansken Christian Wilhelm Kyhl Glerup (1800–1871) och är således det äldsta svenska förlaget i min studie. Bolaget var ursprungligen både bokhandel och förlag och utgivningen fokuserade på teologi, språkvetenskap och läroböcker (Werin 1975: 13–17).⁸⁵ Förlaget var ansett bland akademiker, präster och pedagoger och hade starka band till Lunds universitet (t.ex. Warnqvist 2019: 7). Utgivningen av barn- och ungdomslitteratur var aldrig förlagets huvudområde, även om det tangerar läroboksutgivningen.⁸⁶ Den redaktör som ansvarade för barn- och ungdomslitteraturen på 1950-talet var Ingrid Schaar som dock även arbetade med fackböcker om barnuppfostran och läroböcker (se avsnitt 3.4.2.1 nedan). Förlagets ungdomsböcker utgavs i förlagsserien *C.W.K. Glerups ungdomsböcker* (1899–1968) som var en lågprisserie för både pojkar och flickor (Schaar till Lippincott 4.3.1954). Seriens format ledde till att ett flertal böcker i serien förkortades (Warnqvist 2019: 7). Flickboksöversättningar från engelska som ingick i serien under min undersökningsperiod 1945–1965 omfattade främst bildningsromanklassiker av L.M. Montgomery och Laura Ingalls Wilder och en roman av Elizabeth Stucley.

När det gäller samarbete kring barn- och ungdomslitteratur utmärks Glerup av ett särskilt aktivt samarbete med det finlandssvenska Holger Schildts förlag.⁸⁷ Förlagen tog delupplagor av varandras böcker och målet var att få ner kostnaderna för båda förlagen. Schildt erbjöd Glerup delupplagor av exempelvis den finska författaren Yrjö Kokkos verk och fick i gengäld delupplagor av Glerups ungdomsböcker, bland annat Montgomerys

⁸⁴ Serier som finns representerade är förlagsserierna *Gröna serien* och *Röda serien* och långserien *Penny* av Stephen Tring (pseudonym för Lawrence Walter Meynell).

⁸⁵ År 1975 byttes förlagsnamnet ut mot Liber, vilket även medförde en betydande inskränkning av förlagets utgivningsprogram som därefter fokuserade främst på läromedel (Werin 1975: 20).

⁸⁶ Utbudet av barn- och ungdomslitteratur hade aldrig särskilt stor omfattning på förlaget och det inskränktes ännu mer på 1960-talet på grund av att skolreformen höll läroboksutgivningen sysselsatt (WE/Glerup till Westin 5.11.1963).

⁸⁷ Glerup samarbetade även med det andra finlandssvenska förlaget Söderström & Co, men främst kring fack- och läroböcker.

Anne på Grönkulla och *Vår vän Anne* år 1946.⁸⁸ Med finska förlag hade Gleerup mycket få kontakter; korrespondens finns främst med Otavas förlagsdirektör Heikki Reenpää och den gäller inte barn- och ungdomslitteratur. Samarbete med andra nordiska förlag såsom Forlaget Fremad i Danmark och Gyldendal Norsk Forlag i Norge gällde t.ex. lån av omslag (Fremad till Gleerup 23.3.1954; Schaar till Gyldendal 18.6.1954). Åtminstone när det gäller barn- och ungdomslitteratur förefaller Gleerup ha arbetat mer självständigt än andra förlag. Gleerups förlagskorrespondens omfattar mindre korrespondens med litterära agenter än de andra förlagens korrespondens. Dock köpte förlaget bland annat Wilders böcker via den danska agenten Kurt E. Michaels (se avsnitt 3.4.2.3 nedan).

I förlagskorrespondensen diskuteras anpassning till svenska förhållanden bland annat när det gäller Kokkos verk. Exempelvis titeln på boken *Pessi ja Illusia* (1944) behövde anpassas; den svenska titeln blev till slut *Jorden och vingarna* med motiveringen att den tilltalar vuxna, som boken också vänder sig till, men det finska karaktärsnamnet Pessi behölls enligt författarens önskan (Svedin till Gleerup 13.6.1945; Werin till Schildt 11.7.1945). Också förkortning av ekonomiska orsaker diskuterades t.ex. gällande Kokkos *Hyvän tahdon saaret* (1953, sv. *De lyckliga öarna* 1956) som förkortades av ekonomiska orsaker i samförstånd med författaren (Svedin till Werin 4.9.1952; WE/Gleerup till Schildt 28.6.1955). Strykningarna gällde t.ex. ”ovidkommande textpartier, politiska resonemang och dyl.” (OZ/Schildt till Gleerup 13.1.1956). Förlagskorrespondensen innehåller också resonemang om omfattande förkortning av Montgomerys *Emily*-böcker för ungdomsbokserien (se avsnitt 3.4.2.1 nedan) och strykning av beskrivningar i Wilders *Farmer Boy* (1933, sv. *Farmarpojken* 1958) (Schaar till Harper & Brothers 1.7.1958; se avsnitt 3.4.2.3 nedan). Handlingsfokuseringen syns även i refuseringsbrev för svenska flickböcker där miljöskildringen sågs dominera så mycket att handlingen blir alltför tunn och episodisk (t.ex. Schaar till Södersten 28.10.1958).

3.3.1.2 Bonnier

Albert Bonniers förlag som grundades 1837 av Albert Bonnier (1820–1900) är ett av de äldsta förlagen i Sverige och det dominerande skönlitterära förlaget. Bonniers barnboksavdelning, som senare kallades avdelningen för juniorböcker, grundades 1946 och var därmed den första i Sverige. Per A. Sjögren utnämndes till chef för barnboksavdelningen 1953 i samband med att Gerard Bonnier blev verkställande direktör för förlaget. Sjögren efterträddes år 1956 av Boris Persson. Till skillnad från barnboksavdelningarna vid andra förlag i mitt material arbetade Sjögren och Persson dock inte ensamma på avdelningen, utan en stor del av arbetet och korrespondensen sköttes av förlagsredaktören Margareta Schildt (1916–2001).⁸⁹ Avdelningen arbetade självständigt och gav i början av 1960-talet ut ungefär sextio titlar per år, varav 40 % översättningar (Albert Bonniers förlag 1962: 339). Barnboksavdelningen verkar ha setts som rätt perifer, då den ägnas endast en sida i förlagshistoriken från 1962 (ibid.).

Bonnier hade tät kontakt med flera andra nordiska förlag under perioden 1945–1965. Förlaget uttryckte ett stort intresse att samarbeta kring samtryck av barn- och ungdomsböcker med exempelvis Forlagshuset i Norge och WSOY i Finland (Sjögren till Jonas

⁸⁸ Se Werin/Gleerup till Schildt 1.6.1945; Svedin till Werin 14.5.1946; LB/Gleerup till Schildt 15.1.1952.

⁸⁹ Margareta Schildt beskrivs som en modern karriärkvinna som var högt uppskattad av kolleger och författare för sitt arbete på Bonniers barnboksavdelning (Alfons 2001).

21.4.1953, 25.9.1954; Sjögren till Makkonen 20.7.1954). Bonnier deltog i många samtryckningsprojekt, bl.a. faktabokserien *Wonder Books* (1937–1940) med Forlagshuset (som gjorde pionjärbetet) och finska Otava. Ett omfattande samtryckningsprojekt var även *Barnslandet*-volymerna som Bonnier tryckte för andra nordiska förlag, bl.a. Otava. Kontakterna med andra nordiska förlag förstärktes genom besök. Exempelvis år 1956 reste Schildt till Danmark för att bekanta sig med den barnlitterära förlagsverksamheten, och Bonnier fick besök av bl.a. finska WSOY:s barnboksredaktör Inka Makkonen⁹⁰ och senare Otavas barnboksredaktör Aili Palmén (Schildt till Michaels 30.5.1956, 31.5.1956; Persson till Palmén 6.6.1961). Också förlagsdirektör Jørgen Lademann vid det nyetablerade danska förlaget Skrifola, som Bonnier hade många samtryckningsprojekt med, besökte Bonnier för diskussion kring samarbete (Lademann till Persson 22.12.1956). Bonnier satsade även på att bygga upp ett amerikanskt kontaktnät. Förlaget fick besök av Manuel Siwek från Grosset & Dunlap som gav ut lönsamma långserier som Bonnier köpte (Siwek till Persson 25.8.1954). År 1960 åkte Schildt till USA för att studera utgivningen av ungdomsböcker för äldre tonåringar och marknadsföra svenska böcker (Schildt till Hallqvist 15.2.1960). Hon besökte bl.a. Grosset & Dunlap (Siwek till Schildt 4.8.1960).

Förlagsserier var ett centralt element i Bonniers barn- och ungdomsboksutgivning. Bonniers förlagsserier omfattade t.ex. *Bonniers barnbibliotek* (1930–1999) och *Regnbågsböckerna* (1949–) för något yngre barn samt *Önskeböckerna* (1926–1970) och *De odödliga ungdomsböckerna* (1937–1968) för ungdomar. Titlarna på ungdomsserierna antyder att böckerna hade hög status bland läsarna. *De odödliga ungdomsböckerna* var Bonniers mest prestigefyllda ungdomsserie och framhävs i förlagshistorikens avsnitt om juniorböcker. Serien hade en utomstående redaktör, journalisten Sven Barthel, och dominerades av anglosaxiska klassiska äventyrsböcker för pojkar skrivna av manliga författare men omfattade även några klassiska flickböcker (Boëthius [u.å.]). Seriens syfte var att höja ungdomslitteraturens status bland annat genom att anlita vuxenförfattare som översättare (ibid.).

I början av 1950-talet hade Bonnier brist på goda flickböcker och efterlyste därför ”moderna flickböcker för åldersgruppen 11–13 av god kvalitet” hos agenten Kurt M. Michaels (Schildt till Michaels 3.4.1952). Förlaget organiserade även en flickbokstävling som försåg det med ett flertal goda inhemska manus (Schildt till Hagerup 19.5.1953). Amerikanska flickböcker köptes in företrädesvis genom agenter såsom Lena I. Gedin i Stockholm och Michaels i Köpenhamn. Via Gedin köpte förlaget bland annat den amerikanska flickboksförfattaren Betty Cavannas böcker om ungdomsliv och kärlek som publicerades i förlagsserien *Önskeböckerna* (t.ex. *Two's Company* 1951, sv. *Två ska man vara* 1956) och klassiska flickböcker som Frances Hodgson Burnetts och Jean Websters bildningsromaner för serien förlagsserien *De odödliga ungdomsböckerna*. Michaels förmedlade Helen Wells och Julie Tathams sjuksköterskelångserie *Cherry Ames* (1943–1968, sv. *Cherry Ames* 1956–1966) till förlaget (se avsnitt 3.4.3.3 nedan). När det gäller flickböcker som översatts från engelska till både svenska och finska 1945–1965 är Bonniers det överlägset mest produktiva svenska förlaget (se figur 4 ovan), vilket kan vara ett resultat av Bonniers täta kontakter med WSOY och Otava, men *Cherry Ames*-seriens många volymer är också en bidragande faktor.

⁹⁰ Under Makkönens besök diskuterades bland annat förkortningen av den tyska flickboksförfattaren Margot Benary-Isberts *Die Arche Noah* (1948, fi. *Nooan arkki* 1956, sv. *Arken* 1956) som Makkonen själv hade förkortat för den finska översättningen och som Bonnier ville se för att använda som vägledning vid sin egen förkortning av verket (Schildt till Michaels 31.5.1956).

Bonniers förlagskorrespondens vittnar om att förlaget ansåg sig vara ett kvalitetsförlag; bland annat ansåg förlaget sina översättningar ha högre klass än B. Wahlströms översättningar, vilket förklarade det högre bokhandelspriset på Bonniers böcker (Schildt till Michaels 3.4.1952). Kvalitetstänket syns även i att Bonnier refuserade den populära pojkbokslångserien *Hardy Boys* (1927–2005) som de ansåg för mekanisk för sin utgivning (Persson till Grosset & Dunlap 30.9.1959). De var nära att refusera även flickboksserien *Cherry Ames* av samma orsak, men ändrade sig på grund av seriens ekonomiska framgång (se avsnitt 3.4.3.3 nedan).

I likhet med andra förlag prioriterade Bonnier handlingen i redigeringsarbetet. Spänning och driven stil lyftes utöver trevliga huvudkaraktärer fram som förtjänster i manus (Schildt till Stade 30.12.1952), medan en alltför långsam handling och osammanhängande intrig utgjorde nackdelar oberoende av om det var fråga om en flickbok eller en ungdomsdeckare (Schildt till Nathorst-Böös 15.5.1953; Schildt till Holmberg 9.9.1954). Till följd av utgivningen i förlagsserier och önskan om en driven handling användes böckers längd ofta som en motivering för refusering av originalmanus och i korrespondensen nämns att en del översatta verk behövde förkortas med ett visst antal sidor för att passa in i en viss förlagsserie. Erfarna översättare som Britt G. Hallqvist och Cilla Johnson fick i uppdrag att komma med strykningsförslag i böcker de översatte (Schildt till Hallqvist 23.1.1953; Schildt till Johnson 10.2.1953). I vissa fall skulle strykningsförslagen skickas till originalförlaget för godkännande (Schildt till Hallqvist 23.1.1953). Strykningarna gällde bland annat naturskildringar och dialog som ansågs stanna upp handlingen (Johnson till Schildt 21.2.1953; Schildt till Makkonen 8.9.1954). Andra typer av ändringar i översättningar som diskuteras i förlagskorrespondensen gäller kulturbundna element såsom anspelningar på engelska sånger och sagor (t.ex. Hallqvist till Schildt 27.12.1954, 10.12.1956). En alltför typisk engelsk miljö och kvickheter som är bundna till det engelska språket nämns också som orsaker till att tacka nej till verk som föreslås för översättning (Schildt till Michaels 16.3.1956). När det gäller den danska *Teena*-serien önskade Bonnier till och med förlägga handlingen i svensk miljö och byta namn på karaktären och författarens pseudonym (Schildt till Michaels 11.3.1958).

3.3.1.3 Geber

Hugo Gebers förlag grundades år 1887 av Hugo Geber (1853–1914) som tog över Joseph Selismans förlagsverksamhet (Küntzel 1954: 7). År 1928 sammanslogs förlaget med förlagsverksamheten vid Almqvist & Wiksells boktryckeri (ibid.). Hans Küntzel (1894–1992) var förlagschef 1937–1960. Under Küntzels tid fokuserade förlagsverksamheten i allt högre grad på populär facklitteratur och läroböcker som gavs ut under förlagsnamnet Almqvist & Wiksell, medan skönlitteratur gavs ut under namnet Geber (a.a.: 9, 81, 83–84). Küntzel nämner knappt förlagets barnboksutgivning i sin förlagshistorik inför förlagets 75-årsjubileum. Endast i en bildtext förkunnas att ”en betydande utgivning av barnböcker ger bredd åt förlagets produktion och har starkt bidragit till att höja standarden inom svensk barnboksutgivning” (a.a.: 127). Barnlitteraturens status inom förlaget verkar alltså inte ha varit särskilt hög. År 1954 grundade förlaget dock en barnboksavdelning, vars första ansvariga redaktör var Brita Odenocrants (senare Swenelius, 1903–1997), som hade en bakgrund som barnboksrecensent (Odenocrants till Beckman 20.10.1954). Odenocrants stannade dock bara i två år varefter Ulla Fröderström (1919–2001) tog över. I och med

grundandet av barnboksavdelningen intensifierades barnboksutgivningen. Odencrants var entusiastisk över sitt arbete men ansåg också att arbetsmängden var stor för en enda redaktör (Odencrants till Nordlund-von Schenck 10.1.1955).

Odencrants inledde barnboksavdelningens verksamhet med att skapa kontakter med amerikanska förlag (t.ex. Odencrants till Patee 13.11.1954) och sedan med andra nordiska förlag genom att skicka brev till ett flertal norska, danska men även finländska förlag (t.ex. Odencrants till Grimnes 16.9.1955; Odencrants till Jäntti 19.9.1955). Samarbeta skedde t.ex. i form av barnboksrelaterade träffar med bland annat danska Ino Nathansen från Branner & Korchs Forlag och Helge Dokkedal från Gyldendalske Boghandel under deras besök i Stockholm (Nathansen till Odencrants 4.11.1955; Dokkedal till Fröderström 27.12.1957). Sedermera deltog Geber i ett flertal nordiska och internationella samtryckningsprojekt gällande bilderböcker (t.ex. *Kirre, Pirre och Kalikolins pipa* 1956). Küntzel (1969: 129–139) lyfter i sina memoarer fram det nordiska samarbetet med danska, norska och finlandssvenska förlag men nämner inte finska förlag. Samarbetet med finlandssvenska Holger Schildts förlag kring Tove Janssons *Mumin*-böcker (1945–1970) utgjorde en betydande och framgångsrik del av Gebers barnboksproduktion. Finskspråkiga förlag Geber hade kontakt med kring barnlitteratur var Gummerus och WSOY. Geber mottog regelbundna besök från de finlandssvenska förlagen och Jansson (Küntzel 1969: 91, 94). Litterära agenter såsom Lena I. Gedin i Stockholm och Kurt E. Michaels i Köpenhamn utgjorde också en viktig del av barnboksavdelningens kontaktnät. Küntzel (1969: 34) nämner även David Grünbaum, ägare av agenturen Bookman A/S, som förlagets bästa kontakt särskilt gällande anglosaxiska böcker.

Förlagsserier var ett viktigt element även i Gebers barnboksutgivning. Under 1950-talet utgav Geber böcker bl.a. i bilderboksserien *De roliga böckerna* (1944–1955) för barn i åldern 7–8 år och serien *Vikingaböckerna* (1949–1955) för något äldre läsare. Flickböcker utgjorde inget betydande inslag under barnboksavdelningens första årtionde. I slutet av 1950-talet efterlyste Geber en bok eller serie för flickor i åldern 10–12 år med ”a good, but not too tame, plot” (Fröderström till Hellmer 20.9.1957). De flickboksserier som fanns bland Gebers böcker på 1950-talet härstammade från tiden före barnboksavdelningen och bestod av amerikanska yrkesskildringar: Helen D. Boylstons sjuksköterskeserie *Sue Barton* (1936–1952, sv. *Syster Barton* 1939–1953) och skådespelerskeserie *Carol Page* (1941–1946, sv. *Carol* 1944–1954). Därtill utgavs fristående yrkesskildringsböcker av Pamela Hawken som fokuserar på yrken som flygvärdinna, sekreterare och tv-värdinna.⁹¹

När barnboksavdelningen grundades hade Odencrants som mål att trots ökningen av utgivningens kvantitet ”styvt kunna hålla på kvaliteten” (Odencrants till Beckman 20.10.1954). Hon ansåg att barnlitteraturen inte borde vara föremål för massproduktion (Odencrants till Rosenfeld 23.2.1955). Geber önskade också värna om formellt skriftspråk och motarbetade talspråkliga stavningar som *mej* och *dej* (Odencrants till Bödtker 22.1.1955). Gebers principer för barnlitteraturen kan utläsas ur korrespondens med översättare men även ur refuseringsbrev till aspirerande författare. Handlingen ansågs viktig; avsaknad av en sammanhållande tråd lyftes ofta fram som en brist i manuskript, medan spännande situationer hörde till förtjänster.⁹² När det gäller flickböcker önskades

⁹¹ Yrkesskildringarna av Pamela Hawken är *Air Hostess Ann* 1952 (sv. *Flygvärdinnan* 1954), *Pan Stevens: Secretary* 1954 (sv. *Pandora blir privatsekreterare* 1956) och *Claire in Television* 1955 (sv. *Claire blir TV-värdinna* 1960).

⁹² Se t.ex. Odencrants till Alin 22.8.1955; Odencrants till Scheer 4.8.1955; Odencrants-Swenelius till Holm 6.7.1956.

tillräckligt med händelser i berättelsen, personer som utvecklas och problem som får sin lösning; ”en riktigt bra flickbok” skulle inte vara ”för ’snäll’ och välordnad” (Küntzel till Biönstad 22.11.1957). Vid val av böcker för översättning prioriterades verk vars miljö inte ansågs alltför främmande för svenska läsare (t.ex. Odencrants till Verschoyles 4.11.1954). Anpassning av översättningar omtalas i viss mån i korrespondensen. Oftast är det fråga om ändringar för att anpassa utländska böcker till svenska läsare, såsom i fallet Dick Laans *Pinkeltje*-böcker, där bland annat kulturbundna begrepp adapterades, men också strykningar i beskrivning av social miljö som inte motsvarar verkligheten i det svenska ”folkhemmet” i Enid Blytons böcker som utspelar sig i engelsk överklassmiljö (Fröderström till van der Velde 26.4.1957; Bürki-Romdahl till Fröderström 6.3.1958). Även vissa ideologiska modifieringar t.ex. i fråga om mildring av hämndlystnad omtalas (Odencrants till Bödtker 14.6.1955; Bödtker till Odencrants 16.6.1955). Däremot nämns inte förkortning av böcker av kommersiella orsaker.

3.3.1.4 B. Wahlström

B. Wahlströms förlag grundades 1911 av Birger Wahlström (1885–1961) och verksamheten inleddes med utgivning av översatt underhållningslitteratur för vuxna i olika billiga serier, bl.a. så kallade 25-öresböcker (Ahlborn & Nilmander 1999: 12; Andrä 2001: 33). Idén var redan från början att ge ut stora upplagor för att hålla priset på böckerna nere (Ahlborn & Nilmander 1999: 12). B. Wahlström kan alltså kallas ett massproduktionsförlag. Förlaget har varit känt för sina ungdomsböcker sedan utgivningen av den numera klassiska ungdomsboksserien *B. Wahlströms ungdomsböcker* (1914–2012) började och förlaget blev snabbt marknadsledande (Ahlborn & Nilmander 1999: 9; Håkanson [u.å.] b).⁹³ Böckerna som i början kostade en krona skulle vara enkla men roliga och läsutvecklande böcker för ungdomar upp till 14 eller 15 år (Ahlborn & Nilmander 1999: 12.). I förlagskatalogerna marknadsfördes böckerna till föräldrar med följande garanti: ”De äro utvalda med största omsorg och Ni kan utan tvekan sätta dem i händerna på Edra barn” (B. Wahlströms förlagskatalog 1932 i Andrä 2001: 32). År 1923 började förlaget indela böckerna i ungdomsboksserien i grönryggade pojkböcker som marknadsfördes som *B. Wahlströms ungdomsböcker* och rödryggade flickböcker som marknadsfördes som *B. Wahlströms flickböcker* (Håkanson [u.å.] b).⁹⁴ Förlaget satsade på tilldragande omslag samt marknadsföring genom direktreklam i form av utskick av årliga kataloger som ibland innehöll olika tävlingar (Ahlborn & Nilmander 1999: 14; Andrä 2001: 35). Över hälften av utgivningen bestod av översättningar, och amerikanska äventyrslängserier dominerade särskilt efter andra världskriget (Håkanson [u.å.] b). Klassiker saknas nästan helt i utgivningen, vilket Nils Håkanson ([u.å.] b) tolkar som ett avståndstagande från att en viss sorts litteratur skulle ha företräde.

Birger Wahlströms son Bo Wahlström (1916–2011), som började arbeta på förlaget år 1937, skötte om ungdomsbokutgivningen fram till år 1957, då Brita Lundén (1910–1988) blev förlagets första ungdomsboksredaktör (Ahlborn & Nilmander 1999: 13, 15). Hon efterträddes år 1961 av Liv Nordqvist (1914–2001). Förlaget växte från litet till medelstort under

⁹³ År 1950 var B. Wahlström det svenska förlag som gav ut flest barn- och ungdomsböcker (Mählqvist 1977: 72–73).

⁹⁴ På 1980-talet började alla böcker i serien betecknas ungdomsböcker men färgindelningen bestod ända tills serien lades ner år 2012 (Andrä 2001: 33).

perioden 1948–1968 (Ahlborn & Nilmander 1999: 15). I B. Wahlströms arkiv saknas korrespondens från åren 1938–1956, men korrespondensen från slutet av 1950-talet visar att barn- och ungdomsböckerna dominerade och förlaget skapade kontakter särskilt med förlagsredaktörer i Storbritannien och USA. År 1960 reste Bo Wahlström till London där han besökte flera förlag (MacLennan till Wahlström 28.4.1960), och Manuel Siwek från Grosset & Dunlap, vars långserier B. Wahlström gav ut, besökte förlaget under sin resa till Stockholm samma år (Siwek till Wahlström 6.9.1960). Föregående år hade också en redaktör från amerikanska Stratemeyer Syndicate besökt B. Wahlström i Stockholm (Svenson/Stratemeyer till Lundén 5.2.1959). Nordiska kontakter hade B. Wahlström med t.ex. Branner & Korch i Danmark och Damm & Søn i Norge exempelvis kring samarbete kring reklamåtgärder (Wahlström till Branner & Korch 11.1.1960) och utgivningen av Enid Blytons *Secret Seven*-serie (1949–1963, sv. *Hemliga sjuan* 1955–1964) (Damm & Søn till B. Wahlström 24.9.1957). Redaktörer från Damm & Søn besökte B. Wahlströms år 1962 och såg det moderna förlaget som en förebild att ta efter (D/Damm & Søn till Wahlström 11.12.19[6]2). Finska förlag som B. Wahlström korresponderade med var Tammi, Gummerus och Otava. Förlaget hade även kontakt med nordiska agenter såsom Kurt M. Michaels och agenturen Bookman A/S.

Det var Bo Wahlström som via den amerikanska agenten Marion Saunders hittade Stratemeyers långserier *Nancy Drew* (1930–2003, sv. *Kitty* 1952–2010) och *Hardy Boys* (1927–2005, sv. *Bröderna Hardy* 1962–2001) som kom att bli en viktig del av förlagets ekonomi (Ahlborn & Nilmander 1999: 14–15). Stratemeyer Syndicate blev B. Wahlströms viktigaste importkälla och *Kitty*-böckerna den mest framgångsrika serien (Håkanson [u.å.] b). Andelen flickböcker ökade under Bo Wahlströms tid, och år 1961, då han blev verkställande direktör efter sin fars död, dominerade flickböckerna för första gången utgivningen (ibid.). Utöver *Kitty*-böckerna introducerades bl.a. flygvärdinneserien *Vicki Barr Flight Stewardess* (1947–1964, sv. *Vicki Barr* 1962–1972) av Helen Wells (och senare även Julie Tatham). Trots att förlagets serier utsattes för häftig kritik och anklagelser om ”skräplitteratur” och böckerna bannlystes av bibliotekarier, lärare och bokhandlare gick försäljningen kontinuerligt bra (Ahlborn & Nilmander 1999: 15–16). Böcker i långserier som ingick i förlagsserien B. Wahlströms ungdomsböcker låg ofta i topp i läsundersökningar under 1900-talet (Andræ 2001: 41). Med tanke på att B. Wahlström var ett av de ledande barn- och ungdomslitteraturförlagen under undersökningsperioden 1945–1965 är andelen böcker utgivna av B. Wahlströms i mitt kvantitativa material relativt låg.

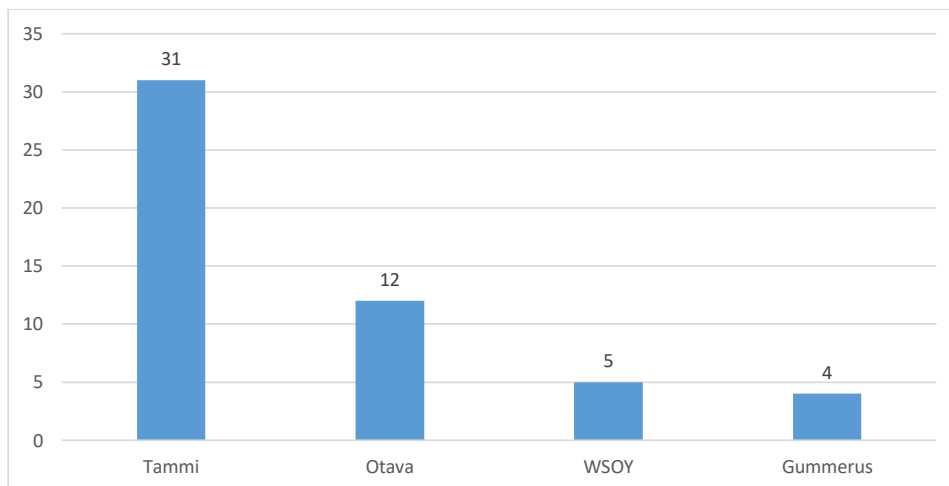
Alla B. Wahlströms ungdomsböcker utgavs i förlagsserier (Vahlberg till Hutchinson & Co 10.5.1957). Förlaget var öppet med att de var bundna av ett visst format och en viss stil i sina serier (Lundén till Ancker 29.6.1960). Böcker refuserades ofta med motiveringen att de var för långa för ungdomsseriens mått (t.ex. Vahlberg till Hutchinson & Co 10.5.1957; Lundén till Svenson 29.7.1958). Ungdomsböckernas längd var 180 000–250 000 typer (139–159 sidor) och målgruppens ålder var 11–16 år, vilket förlaget informerade både agenter och författare om (t.ex. Lundén till Petersen-Heilandt 6.9.1958; Andræ 2001: 35). En ledig stil önskades och i motsats till exempelvis Geber uppmanade B. Wahlström sina författare och översättare att använda talspråkliga former som *mej* och *dej* (B. Wahlströms arkiv). En spännande handling lyftes ofta fram som krav på böckerna (t.ex. Vahlberg till Hutchinson & Co 10.5.1957; Lundén till Gränström 17.3.1958). Förlaget letade ständigt efter nya mysterieböcker för pojkar och flickor (Lundén till Andersson 24.6.1959). I flickböcker önskades även gärna lite romantik (Lundén till Gränström 17.3.1958).

Enligt Andræ (2001: 38) ”finns det anledning att misstänka att förlaget bearbetade inkomna manuskript ganska kraftigt före publicering”, vilket gällde såväl svenska original som översättningar. Böckernas omfattning och stil skulle passa in i ungdomsboksserien och översatta böcker skulle även anpassas till svenska läsare (ibid.). Enligt Håkanson ([u.å.] b) förkortades översatta verk i hög grad särskilt under ungdomsboksseriens första årtionden; för att göra böckerna ”mer lättsmälta” ströks didaktiska utläggningar och naturbeskrivningar, vilket resulterade i mer handlingsorienterade böcker. Håkanson ([u.å.] b) anser att B. Wahlströms översättningspraktiker antagligen pådrev en förändring av de barnlitterära normerna i Sverige mot ett mindre didaktiskt håll. I förlagets utrikeskorrespondens under slutet av 1950-talet är adaptationsprocesserna dock inte särskilt synliga, då anpassning till svenska förhållanden nämns endast i enstaka brev. Däremot diskuteras förkortning av böcker med översättare. Exempelvis översättaren Astrid Borger informeras om att förlaget förbehåller sig rätten att göra omarbetningar i hennes översättning om originalförfattaren tillåter ändringar eller förkortningar (Vahlberg till Borger 3.7.1957).

3.3.2 Finska förlag

I Finland utgavs översättningar av flickböcker som även getts ut i Sverige under perioden 1945–1965 främst av fyra förlag: Tammi, Otava, WSOY och Gummerus (se figur 5).

Figur 5. Antal titlar översatta från engelska som utgivits i både Sverige och Finland 1945–1965 enligt finskt förlag (totalt 52 titlar).



Tammi är alltså det mest produktiva finska förlaget i mitt kvantitativa material och dess utgivning kännetecknas av att alla böckerna ingår i långserier från USA och inga förlagsserier förekommer. Otava utgör motsatsen till Tammi, eftersom den del av mitt kvantitativa material som utgavs av Otava främst består av fristående flickböcker, endast sex böcker har Otava lagt in i sina förlagsserier.⁹⁵ På grund av den låga andelen (2 av 12 eller 17 %)

⁹⁵ Det flickboksmaterial som utgivits av Otava hör främst till flickboksserierna *Isojen tyttöjen kirjasto* ('Stora flickornas bibliotek') och *Tyttöjen kirjasto* ('Flickornas bibliotek'), men i ett fall till serien *Otavan nuortenkirjoja* ('Otavas ungdomsböcker') avsedd för båda könen. Också boken i serien *Otavan nuortenkirjoja* är dock tydligt avsedd för flickor, då den har undertiteln *tyttöromani* (flickroman).

flickböcker i författarserier ingår inte en enda flickbok utgiven av Otava i mina fallstudier. WSOY och Gummerus står för det lägsta antalet flickböcker i mitt material. För WSOY:s del är samtliga flickböcker bildningsromaner som ingår i både författarserier och förlagsserier. Också de flickböcker som utgivits av Gummerus är till största delen bildningsromaner i en författarserie. De finska förlag som finns representerade i mina fallstudier är alltså WSOY, Gummerus och Tammi, varav WSOY profilerade sig som ett högprestigeförlag medan de andra två hade en mer blandad utgivning. Tyngdpunkten i presentationen nedan ligger på WSOY som var det enda finska förlaget med en separat avdelning för barnböcker under min undersökningsperiod 1945–1965 och blev därmed tongivande för den finländska barnboksbranschen. WSOY:s omfattande korrespondens kring utgivningen av barn- och ungdomsböcker ger en bild av den roll som nordiskt samarbete spelade för den finska barnboksbranschen.

3.3.2.1 WSOY

Werner Söderström Osakeyhtiö⁹⁶ (WSOY) grundades 1878 av Werner Söderström (1860–1914) som var son till boktryckaren Gustaf Söderström. WSOY är ett av Finlands äldsta och största förlag och har därmed haft ett stort inflytande på förlagsverksamheten i Finland. Efter Söderströms död övertogs förlagets direktörskap av hans assistent Jalmari Jäntti (1876–1960) och senare dennes son Yrjö Jäntti (1905–1985) som var förlagsdirektör 1952–1968 (Helleman 2002: 38). WSOY var det första finländska förlaget som grundade en barnboksavdelning år 1952 (Heikkilä-Halttunen 2000: 150–151). Det skedde efter en organisationsförändring, varefter förlagsredaktören Inkeri (Inka) Makkonen (1909–2008) blev ansvarsperson för barnboksavdelningen, som även kallades avdelningen för ungdomsböcker (ibid.). Makkonen fick arbeta relativt självständigt och WSOY:s barnlitteratur förankrades starkt kring hennes arbetsinsats, vilket gjorde att barnboksavdelningen snabbt blev nästan ett eget miniatyrförlag inom det stora förlaget (Huuskonen 1988; Heikkilä-Halttunen 2000: 151–152). Barnboksavdelningens korrespondens vittnar om Makkonens hårda och dedikerade arbete inom barnlitteraturfältet. Tack vare Makkonens arbete hade WSOY generellt en stor betydelse för utformningen av tidens finska inhemska barnlitteraturkanon (Heikkilä-Halttunen 2000: 151–152).

Nordiska kontakter utgjorde ett viktigt led i Makkonens arbete från starten. Redan år 1953 gjorde hon en studieresa till Stockholm och Oslo där hon besökte svenska och norska förlag och träffade förlagsredaktörer och författare. Under denna resa skapades grunden för det nordiska samarbete som blev en av grundpelarna som den nya barnlitteraturutgivningen byggde på. Från Oslo reste Makkonen vidare till London för att bekanta sig med brittisk barnlitteratur. En liknande resa genomförde Makkonen sommaren 1954 då hon tillbringade en hel månad i London. Efter denna andra resa skrev Makkonen till flera nordiska branschkolleger om utmaningarna med att orientera sig på det enorma fältet av brittisk barnlitteratur.⁹⁷ Även Jäntti reste ofta till Sverige och Norge men även till Tyskland och Storbritannien under 1950–60-talet. Också WSOY fick besök av andra nordiska förlagsredaktörer och författare som Hans Rabén och Astrid Lindgren år 1956 (t.ex. Makkonen till Härmä 16.12.1956).

⁹⁶ Fram till 1904 Werner Söderströmin kustannusliike.

⁹⁷ Se Makkonen till Kullman 29.7.1954; Makkonen till Schildt 3.8.1954; Makkonen till Blom 5.8.1954.

Det svenska språket spelade en viktig roll under etableringen av WSOY:s barnlitteraturutgivning. Särskilt under barnboksavdelningens första år skedde största delen av Makkonens korrespondens på nordiska språk och riktade sig främst till andra nordiska förlag, särskilt de svenska och norska förlag hon besökt.⁹⁸ Makkonen hade finska som modersmål men korrespondensen visar att hennes svenska var mycket god.⁹⁹ Korrespondens inkom på svenska, danska och norska, och den nordiska kommunikationen visar sig ha varit fungerande. Makkonen inledde en professionell men även en vänskaplig korrespondens exempelvis med förlagsredaktörerna Lilleanne Guldborg vid norska Aschehoug förlag, Margareta Schildt vid svenska Albert Bonniers förlag och Astrid Lindgren vid svenska Rabén & Sjögren. Samarbeta diskuterades ofta i korrespondensen, och det är tydligt att Makkonen önskade hjälp av sina nordiska branschkolleger särskilt när det gällde det engelskspråkiga barnlitteraturfältet. Också branschkollegerna ville gärna samarbeta. I sitt första brev till Makkonen efter dennas besök i Oslo skriver Guldborg att ”forholdene i Finnland og Norge er jo så pass like at det er nyttig og lærerikt å utveksle meninger” och lovar att meddela Makkonen om hon ”kommer over noe av intresse” (Guldborg till Makkonen 6.3.1953, se även 4.10.1955). Förlagen i andra nordiska länder erbjöd ofta Makkonen och WSOY sina böcker för översättning, men samarbetet gällde även engelskspråkig ungdomslitteratur. I ett brev frågar Makkonen Lindgren om hon funnit några intressanta flickböcker och Lindgren lovar att ”hålla utkik efter nya flickböcker” (Makkonen till Lindgren 2.9.1953; Lindgren till Makkonen 10.9.1953). Följande år föreslog Makkonen i ett brev till Guldborg att de skulle ”utveckla något slags rationaliseringssystem för de amerikanska ungdomsböckerna”, alltså meddela varandra vilka böcker de läst och vilka som förtjänar att beaktas (Makkonen till Guldborg 1.9.1954). Samarbeta med andra nordiska förlag gällde även omarbetning av engelskspråkiga böcker för nordiska förhållanden och samtryckning av bilderböcker och fackböcker för barn. Exempelvis var bokserien *Min skattkammare*, *The Oldham Encyclopedia* och Astrid Lindgrens bilderböcker omfattande samtryckningsprojekt där förlag från fyra nordiska länder deltog.¹⁰⁰

Kring mitten av 1950-talet började Makkonen även korrespondera med nordiska litterära agenter såsom Kurt E. Michaels i Danmark som förmedlade rättigheter till både nordiska och engelskspråkiga böcker. Utöver förlagsredaktörer och agenter korresponderade Makkonen även med flera svenska och norska författare, t.ex. de norska författarna Gunvor Fossum, Eugenie Winther och Torbjørn Egner samt de svenska författarna Åke Holmberg och Harry Kullberg, vilka alla erbjöd Makkonen sina böcker för översättning. Även de nordiska förlagsredaktörerna erbjöd ofta Makkonen sitt förlags böcker. Under barnboksavdelningens första år erbjöd Makkonen däremot sällan finska böcker för översättning i andra nordiska länder, vilket är ett tecken på Finlands perifera position och senare utveckling inom barnlitteraturbranschen. Försäljning av finska böcker till utlandet diskuteras i större utsträckning i korrespondensen först i och med succén med Merja Otavas

⁹⁸ Korrespondensen på WSOY:s barnboksavdelning omfattar även brev på engelska, tyska och franska. På 1960-talet ökade andelen korrespondens på engelska och tyska medan den nordiska korrespondensen minskade. Bland annat årliga besök vid bokmässan i Frankfurt vidgade kontaktnätet mot det övriga Europa och USA.

⁹⁹ Makkonens brev på svenska innehåller endast enstaka ordföljdsfel och avvikande ordval, och hennes förståelse av de andra nordiska språken verkar ha varit god.

¹⁰⁰ Förlag som WSOY hade samtryckningsprojekt med var Albert Bonniers Förlag, Rabén & Sjögren och Natur & Kultur i Sverige, H. Aschehoug & Co, Cappelen och Damm & Søn i Norge och Gyldendalske Bokhandel och Branner & Korchs i Danmark.

Priska (1959) som vann den första Anni Swan-medaljen och översattes till flera språk, bland annat svenska, norska och danska.¹⁰¹

Av korrespondensen framgår också att indirekt översättning via andra nordiska språk var en rätt vanlig praktik i synnerhet under 1950-talet. Översättning via svenska eller norska föreslås eller omtalas ofta t.ex. på grund av enkel tillgång till dessa utgåvor (t.ex. Haavio till Makkonen 29.7.1953; Makkonen till Guldberg 20.4.1954; Lødrup till Makkonen 27.7.1954). Förkortning i enlighet med en svensk upplaga nämns i samband med en revidering av översättningen av H. Rider Haggards äventyrsroman *She* (1921, fi. *Kuolematon kuningatar* 1922, rev. 1960), men i detta fall görs även vissa tillägg i enlighet med det engelska originalet (t.ex. Arohonka till Makkonen 7.8.1954).

Liksom Heikkilä-Halttunen (2000: 156) konstaterar, införde Makkonen, som hade sinne för förlagsverksamhetens marknadsekonomiska aspekter, bland annat svensk marknadsföringsideologi för barnlitteratur, vilket omfattade exempelvis lågprisförlagsserier. Många förändringar som följde den svenska modellen infördes i Finland några år efter Sverige (t.ex. ungdomars bokvecka, barn- och ungdomsboktävlingar¹⁰² och ökat samarbete mellan olika parter) (a.a.: 158). Barnboksavdelningen blev en succé, och under 1950-talets bästa år bestod nästan hälften av WSOY:s utgivning av barnlitteratur (Häggman 2003: 192).

Förlagsserier spelade en stor roll för succén. Modeller för förlagsserier kom från Sverige, där de förekom hos alla förlag som ingår i min studie (se avsnitt 3.3.3 ovan). Målgrupp i form av ålder och kön var viktiga faktorer som ofta nämns i korrespondensen där redaktörer rekommenderar varandra böcker för översättning. Exempelvis grundades WSOY:s lågprisförlagsserie *Nuorten toivekirjasto* ('Ungdomens önskebibliotek') för ungdomar i åldern 10–14 år redan 1951 enligt modell från Rabén & Sjögren och fick mycket uppmärksamhet och blev en klassiker (Heikkilä-Halttunen 2000: 156–157; Makkonen till Joutsen 3.8.1963). Namnet *Nuorten toivekirjasto* verkar dock ha inspirerats av Bonniers förlagsserie *Önskeböckerna*. Likaså verkar WSOY:s serie *Kuolemattomia tyttökirjoja*, senare *Kuolemattomia nuortenkirjoja* ('Odödliga flickböcker/ungdomsböcker'), som riktar sig till flickor och består av utländska klassiker, vara inspirerad av Bonniers klassikerserie *De odödliga ungdomsböckerna*.¹⁰³ Makkonen anger dessutom att WSOY:s serie *Vihreä kirjasto* ('Gröna biblioteket') för flickor på tröskeln till vuxenlivet motsvarar Rabén & Sjögrens *Unga Människor* (Makkonen till Lindeberg 7.9.1953; se även Huuskonen 1988). Åtminstone namnet verkar dock komma från Rabén & Sjögrens *Gröna serien*. Förlagsseriernas roll betonas i korrespondensen med agenter, då refuseringar av böcker som föreslås för översättning ofta motiveras med att de inte passar in i WSOY:s förlagsserier (t.ex. Makkonen till Nissen-Dreyer 13.3.1953). Bland annat seriernas fasta försäljningspris och därmed begränsat antal tryckark var en faktor som påverkade valet av böcker (Huuskonen 1988).

¹⁰¹ Intresse för finsk barnlitteratur i Sverige fanns dock även tidigare. År 1953 frågade Eva von Zweigbergk från *Dagens nyheter* Makkonen om finska Topelius-prisvinnare. Makkonen informerade henne om detta samt om finsk sagolitteratur och uttryckte samtidigt en önskan att få kontakt med von Zweigbergk under sitt nästa besök i Stockholm (Makkonen till von Zweigbergk. 21.11.1953).

¹⁰² Tävlingsarna skedde oftast i samarbete med andra nordiska förlag och innebar att vinnaren fick en prissumma till vilken även alla samarbetsförlag bidrog i form av ett garantihonorar, ett utgivningskontrakt med det arrangerande förlaget samt översättningskontrakt med samarbetsförlagen under förutsättning att dessa förlag ansåg vinnarboken lämplig för deras utgivning.

¹⁰³ WSOY hade använt begreppet "kuolemattomia nuortenkirjoja" redan år 1958 i undertiteln på översättningen av Gösta Attorps *Ungdomsskeppen* (1958, fi. *Nuoruuden purret: Kaksitoista kuolematonta nuortenkirjaa*) som presenterar tolv klassiska ungdomsböcker, såsom Mark Twains Huckleberry Finn och Jules Vernes böcker, d.v.s. böcker som riktar sig till pojkar snarare än flickor.

En viktig del av barnboksavdelningens ekonomiska framgång var också Makkonens genomgång av förlagets ”backlist”-böcker (slutsålda äldre böcker) som ledde till nya språkligt moderniserade och reviderade upplagor av slutsålda utländska barnlitteraturklassiker (Heikkilä-Halttunen 2000: 158; se avsnitt 3.4.2.1 nedan). Denna återupplivning nämns till och med som en punkt på Makkonens lista på den nya avdelningens centrala uppgifter och tog upp mycket arbetskapacitet på avdelningen (Huuskonen 1988). Revidering av gamla översättningar var ekonomiskt lönsamt, eftersom de böcker som utgivits före Finland gick med i Bernkonventionen 1928 var fria från upphovsrätt (Heikkilä-Halttunen 2000: 158).¹⁰⁴ Böckerna utgavs i serien *Kuolemattomia tyttökirjoja* men även i *Nuorten toivekirjasto*.

Makkonens och WSOY:s principer för barnlitteratur kan utläsas ur hennes korrespondens med finska översättare men även ur dokument i hennes personliga arkiv och ur refuseringsbrev till aspirerande författare. I ett föredrag om att skriva ungdomsböcker betonar hon att handlingar och dialog är de viktigaste karaktärsindikatorerna (Makkonen o.daterat: 6, 11). När det gäller flickböcker visar korrespondensen att hon önskade sig å ena sidan huvudkaraktärer som genast blir levande, å andra sidan böcker som är lätta för unga läsare att leva sig in i. Hon framhöll L.M. Montgomerys klassiska *Anne*-böcker som förebilder för aspirerande finska flickboks-författare, vilket understryker att Montgomery var en central författare i polysystemtermer (Makkonen till Helminen 4.4.1953). Som övergripande översättningsprincip anger Makkonen att ”pääasia on, että käännös on hyvää, kaunista, luontevaa suomea, ja se merkitsee sitä, ettei kääntäjä voi aina olla hiustahalkovan kirjaimellinen” (”huvudsaken är att översättningen är god, vacker, naturlig finska, och det betyder att översättaren inte alltid kan vara hårklyvande bokstavlig”) (Makkonen till Laakkonen 6.3.1961).

När det gäller anpassning och utelämnning visar korrespondensen att Makkonen ansåg att unga läsare är rädda för långa böcker (Makkonen till Härmä 10.6.1953). Hon lyfter fram att unga läsare kan tröttna på beskrivningar av tankar och att de istället vill veta vad som händer (Makkonen till Pukki 17.3.1955). Senare framhäver hon dock också att flickläsare är intresserade av karaktärer och relationer snarare än en snabbt framskridande handling, vilket är motsatsen till den handlingsfokusering som syns i alla förlags korrespondens (Makkonen till Pyrhönen o.daterat 1961). Handlingsfokuseringen i Makkonens redigeringsarbete syns även i det korrigerade manuskriptet till Merja Otavas roman *Priska* (1959), där de få strykningar Makkonen gjort omfattar främst beskrivande meningar och huvudkaraktärens tankar och fantasier (Otava o.daterat). Korrespondensen visar att handlingen prioriterades ofta även vid översättningsarbete. Exempelvis översättaren Sirja Helke skrev gällande granskningen av en översättning att hon utelämnat kapitel som inte för handlingen framåt (Helke till Makkonen 29.4.1954). Också författaren och översättaren Eeva-Liisa Manner gav förslag på avsnitt som kunde strykas utan att handlingen lider i ett brev som gäller en översättning hon granskat (Manner till Makkonen 10.12.1957). Makkonen själv förespråkade förkortning av ramberättelser i fall då de avleder uppmärksamheten från huvudhandlingen (Makkonen o.daterat: 10). Att strykningar var vanliga syns också i brev från andra redaktörer till Makkonen: Kraftiga strykningar nämns exempelvis av Margareta Schildt när hon beskriver den svenska översättningen av David Severns *The Cruise of the*

¹⁰⁴ Detta undantag från Bernkonventionen utnyttjades i flera decennier av finska förlag som gav ut äldre underhållningslitteratur i billiga serier (Hellemann 2007: 344). Undantaget utnyttjades även för barnlitteratur, vilket är ett tecken på barnlitteraturens låga status (Kannas 2014: 56–57).

Maiden Castle (1949, sv. *Hjältar för en vecka* 1954), där långa naturskildringar som ”stoppar upp handlingen” har utelämnats (Schildt till Makkonen 8.9.1954).

Att det ofta var nödvändigt att förkorta böcker framkommer av många brev där Makkonen ber agenter om tillstånd till förkortning i samband med översättning.¹⁰⁵ Makkonen motiverade förkortning med det praktiska och ekonomiska skälet att boken ska utges i en förlagsserie med fast pris (Makkonen till Bookman 7.8.1956). Hon konstaterade också att det är mest fördelaktigt att marknadsföra böcker i serier, och att seriers försäljningspris leder till begränsningar av hur mycket en bok får kosta förlaget (Makkonen till Michaels 14.12.1957; Makkonen till Kiilerich 20.12.1962). När det gäller översättningsrättigheterna för L.M. Montgomerys *Rilla of Ingleside* (1921) bad Makkonen uttryckligen om tillstånd att förkorta boken mer eller mindre i enlighet med den svenska översättningen i synnerhet gällande politiska åsikter om första världskriget (Makkonen till J.B. Lippincott Co. 4.10.1958). Den amerikanska rättighetsinnehavaren J.B. Lippincott Company hade inget emot utelämnningar av politiska åsikter, eller annat som kunde leda till att boken verkar föråldrad (Gartley till Makkonen 28.10.1958). Makkonens korrespondens visar generellt att element som ströks eller modifierades i de översättningar hon var förlagsredaktör för omfattar svordomar och supande samt politiska skildringar och anspelningar på kriget.¹⁰⁶ Också anpassning som gäller förfinskning av namn på karaktärer diskuteras i Makkonens korrespondens (t.ex. Haavio till Makkonen 29.7.1953). Om främmande namn i översättningar konstaterade Makkonen att till och med vuxna kan avskräckas av långa utländska namn; hon rekommenderar att så korta och lättlästa namn som möjligt väljs, dock inte nödvändigtvis finska namn (Makkonen till Lemaitre odaterat 1956; Makkonen till Sakari 24.1.1961). I en intervju nämner Makkonen att utmaningar vid arbete med översatt litteratur var att utländska miljöer kan kännas främmande för läsarna och att ändring av karaktärers namn ofta krävdes för att de skulle vara lätta att ta till sig och uttala (Heikkilä-Halttunen 1992: 18). Detta tyder på att hon ville skapa texter som är lätta att läsa för den unga målgruppen hon arbetade med.

3.3.2.2 Gummerus

K.J. Gummerus Kustannus Oy grundades 1872 i Jyväskylä av Kaarle Jaakko Gummerus (1840–1898) och hans fru Gustafva. År 1939 övertogs förlagets direktörskap av Mauno Salojärvi (1906–1998) (Hellemann 2002: 202). Gummerus hade inte någon separat avdelning för barnlitteratur under undersökningsperioden 1945–1965. På 1930-talet inledde Inka Makkonen sin karriär som förlagsredaktör på Gummerus och arbetade i viss mån med barnlitteratur innan hon övergick till WSOY år 1941. Enligt Heikkilä-Halttunen (1992: 14, 2000: 160) arbetade Irja Lappalainen (1919–2007)¹⁰⁷ med barnlitteraturen vid Gummerus på 1940-talet, men Lappalainen förekommer inte i Gummerus utrikeskorrespondens från 1940–50-talet och verkar därmed inte ha arbetat med översatt barnlitteratur. Från 1950-talet till mitten av 1960-talet var Ruth Salojärvi (1910–1993), fru till förlagsdirektören Mauno Salojärvi, huvudansvarig för Gummerus utrikeskorrespondens (Leino-

¹⁰⁵ Se Makkonen till Michaels 8.4.1955; Makkonen till Reynolds 22.6.1956; Makkonen till Bookman 10.7.1956; Makkonen till Branner 4.8.1956; Makkonen till Lippincott 4.10.1958.

¹⁰⁶ Se Lindgren till Makkonen 2.1.1961; Makkonen till Sakari 24.1.1961; Makkonen till Bookman 23.2.1962.

¹⁰⁷ Lappalainen verkade senare även inom barnlitteraturforskningen och har publicerat en kartläggning av finländsk barnlitteratur.

Kaukiainen 1990: 178). Det var hon som skötte anskaffningen av utländska böcker, däribland barnlitteratur, via litterära agenter och utländska förlag (Leino-Kaukiainen 1990: 178, 226; Salojärvi till Michaels 30.8.1956). Ruth Salojärvi var svenskspråkig och även i övrigt språkkunnig (Leino-Kaukiainen 1990: 178). Därför skedde hennes korrespondens med nordiska agenter och förlag på svenska. Övrig korrespondens skedde främst på engelska.¹⁰⁸

Den korrespondens med nordiska och andra utländska förlag som gäller barnlitteratur handlar främst om samtryckning av bilderböcker och lån av s.k. klichéer för tryck av bilder. Därtill erbjöds Gummerus barnlitteratur för översättning särskilt av de svenska förlagen Bonnier och Rabén & Sjögren. Om barnlitteratur korresponderade Ruth Salojärvi särskilt med Bonniers Sonja Bergvall som var förlagsredaktör på översättningsavdelningen.¹⁰⁹ Största delen av Gummerus utrikeskorrespondens skedde dock med litterära agenter, såsom Lena I. Gedin i Stockholm och Kurt E. Michaels i Köpenhamn som även de erbjöd barnlitteratur. I likhet med WSOY:s barnboksredaktör Inka Makkonen skapade även Gummerus nordiska kontakter genom resor. Mauno och Ruth Salojärvi samt förlagsredaktören Ville Repo företog ett flertal resor till Stockholm och Köpenhamn, där de träffade bland annat de ovan nämnda agenterna (t.ex. Repo till Gedin 11.2.1958; Salojärvi till Michaels 23.1.1958).¹¹⁰ Efter resorna uttrycktes önskan om fortsatt samarbete (t.ex. Repo till Gedin 11.2.1958). Gummerus nordiska korrespondens skedde främst med agenter och förlag i Sverige och Danmark, medan kontakter med Norge är betydligt färre. Ett område där Gummerus sökte samarbete var reklam; bland annat önskade Gummerus tillämpa det norska förlaget Gyldendals idéer i Finland (t.ex. Gummerus till Gyldendal Norsk Forlag 3.9.1952). Utmärkande för Gummerus nordiska samarbete var att förlaget år 1959 stod värd för Nordiska studiedagarna för bokreklam (Hafström till Itälä 1.7.1959).

Enligt korrespondensen var översatt litteratur en viktig del av Gummerus utgivning under 1950-talet. Utgivningen var inriktad på romaner, detektivromaner och barn- och ungdomsböcker med fokus på underhållning av hög kvalitet framom finkulturella verk (Gummerus till George Allen & Unwin Ltd 2.1.1955; Salojärvi till Dahl 4.5.1955). Ekonomiska faktorer spelade en viktig roll i barnlitteraturutgivningen, inte minst för att ”barn- och ungdomsböcker måste säljas ganska billigt” (Gummerus till Bonnier 2.12.1954). Heikkilä-Halttunen (2000: 161) framhäver Gummerus kommersiella intresse för barnlitteratur, bland annat yrkesskildringar som antogs intressera unga enligt anglosaxiska förebilder.

Under åren 1940–1957 bestod drygt en tredjedel av Gummerus utgivning av barnlitteratur (Leino-Kaukiainen 1990: 188). En stor del av den översatta barnlitteraturen kom från Sverige med Gösta Knutssons *Pelle Svanslös* (1939–1972, fi. *Pekka Töpöhäntä* 1943–1952) i spetsen, men inhemsk barnlitteratur som till stor del bestod av flickböcker (t.ex. av Helga Nuorpuu, Kaija Pakkanen och Rebekka Räsänen) dominerade (Leino-Kaukiainen 1990: 188–189). På 1960-talet ökade den översatta litteraturens andel (a.a.: 233). Också Gummerus hade sin egen förlagsserie, *Gummeruksen nuortenkirjasto* (1954–1959, ’Gummerus ungdomsbibliotek’) som riktade sig till både pojkar och flickor i ålder 12–16 år (Salojärvi till Gedin 17.10.1954). Serien var kortlivad men könsindelningen av böcker fortsatte även efter att den lades ner (Leino-Kaukiainen 1990: 234). Gummerus hade tidvis brist

¹⁰⁸ I vissa fall innehåller korrespondensen finska översättningar av inkomna brev och Gummerus svar.

¹⁰⁹ Gummerus hade även kontakter med B. Wahlström och Geber.

¹¹⁰ Repo reste även till London 1959 för att träffa litterära agenter.

på flickböcker för serien och bad därför agenter om förslag, ”gärna med flera delar med samma huvudperson” (Salojärvi till Gedin 17.10.1954; även Salojärvi till Dahl 29.9.1954). Böckerna skulle dock helst inte vara alltför typiskt amerikanska (Gummerus till Bookman 9.2.1955). Förslag på flickböcker inkom exempelvis från agenten Kurt E. Michaels som erbjöd Laura Ingalls Wilders *Little House on the Prairie* (1935) och dess fortsättningsdelar (se avsnitt 3.4.3 nedan). Denna serie, som inte införlivades i *Gummeruksen nuorten-kirjasto*, framhålls i Gummerus historik som förlagets viktigaste flickböcker under perioden, eftersom den nådde stor popularitet på 1960-talet i och med tv-serien som baserar sig på böckerna (Leino-Kaukiainen 1990: 189, 234). Glerups svenska översättningar av *Little House*-serien nämns ofta i Gummerus korrespondens med agenten (t.ex. Michaels till Salojärvi 16.4.1956; Salojärvi till Michaels 9.1.1957; se avsnitt 3.4.2.3 nedan). Exempelvis erbjöds Gummerus samma utgivningsvillkor som Glerup (Michaels till Salojärvi 26.5.1956). Översättning via svenskan föreslogs dock inte. I motsats till WSOY:s korrespondens diskuteras anpassning eller förkortning av verk eller översättning via mellanspråk inte i Gummerus utrikeskorrespondens, vilket kan tyda på att detta förekom i mindre utsträckning hos Gummerus.¹¹¹

3.3.2.3 Tammi

Förlaget Kustannusosakeyhtiö Tammi grundades 1943 och var därmed en ny aktör inom förlagsbranschen under undersökningsperioden 1945–1965. Förlagets första direktör var Untamo Utrio (1905–1980) som innehade tjänsten 1945–1968. Förlaget grundades till följd av en idé om ett liberalt förlag som skulle våga ge ut radikal, litterärt förtjänstfull översatt litteratur (Utrio 1968: 24; Rekola 2007: 435). Till skillnad från de äldre förlagen var Tammi en kooperativ sammanslutning som ägdes av arbetarorganisationer (Utrio 1968: 24). Detta framhävdes i förlagets tidiga utrikeskorrespondens där förlaget presenterade sig för branschfolk. Det nya förlagets mål var att verka som ett allmänt förlag som ger ut olika slags fack-, skön-, populär-, ungdoms- och barnlitteratur (Utrio 1968: 24). Förlaget ville nå ut till nya läsekretsar bland annat i arbetarklassen (a.a.: 32).

Översättningar utgjorde en stor del av förlagets tidiga produktion dels för att förlaget ville öka tillgången till utländsk litteratur i Finland, dels för att utländsk litteratur var lättare att skaffa för ett nytt förlag som saknade en etablerad inhemsk författarstab (Utrio: 24, 26; Hellemann 1968: 55). I början dominerades utgivningen starkt av nordisk och anglo-amerikansk litteratur (Hellemann 1968: 55, 58; Rekola 2007: 438). Utgivningen bestod av både hög- och lågprestigelitteratur, och Tammi kritiserades för att ha en alltför stor andel underhållningslitteratur i sin utgivning (Hellemann 1968: 66). Förlagsbranschen riktade även kritik mot Tammis nydanande projekt såsom distribution av böcker i kooperativ och introduktion av bokklubbar enligt internationell modell (Utrio 1968: 30–34). Samtidigt bidrog Tammi till förnyelsen av hela den finländska förlagsbranschen. Försäljningen gick bra redan under de första åren och både utgivningen och försäljningen ökade kontinuerligt

¹¹¹ För Gummerus del kunde jag dock inte gå igenom all översättarkorrespondens som gäller barnlitteratur, eftersom denna korrespondens ingår i den litterära avdelningens inrikeskorrespondens, som är alltför omfattande för att en genomgång av den skulle vara ändamålsenlig för min undersökning. Enbart korrespondensen med de översättare som översatt flickböcker som ingår i mitt kvantitativa material har jag kontrollerat, vilket visade att den inte omfattade några hänvisningar till anpassning, förkortning eller mellanspråk.

under 1950–60-talet (a.a.: 27, 44–46). Olika typer av serier utgjorde en stor del av Tammis utgivning.¹¹²

Tammi hade ingen separat avdelning för barnlitteratur under perioden 1945–1965. Under 1940–1950-talet ansvarade förlagsredaktören Jarl Helleman (1920–2010) för barnlitteraturen på förlaget vid sidan om sitt övriga arbete på den litterära avdelningen (Heikkilä-Halttunen 2000: 162). En separat ansvarsperson för barnlitteratur, Sirkka Kurki-Suonio (1939–2018), utsågs först 1968, då Helleman blev verkställande direktör för förlaget (ibid.). Helleman ansvarade även för majoriteten av förlagets utrikeskorrespondens under Tammis första decennier. Helleman var född i Danmark och ursprungligen dansk-svenskspråkig, vilket gjorde det naturligt för honom att vända sig till de övriga nordiska länderna då han började skapa det unga förlagets internationella nätverk.

Barnlitteraturen blev en del av förlagets verksamhet i ett tidigt skede, även om den verkar ha setts som en perifer del av utgivningen. I Tammis förlagshistorik för perioden 1943–1968 ägnar Helleman (1968: 81) barn- och ungdomslitteraturen endast en halv sida trots att historikens utgivningsförteckningar visar att ett flertal av förlagets mest framgångsrika utgivningar hörde till barn- och ungdomslitteraturen utgående från antalet nyupplagor (Manninen 1968). I avsnittet om barn- och ungdomslitteratur nämner Helleman (1968: 81) endast två händelser: dels den kvalitetshöjande samnordiska ungdomsbokstävlingen år 1948 som resulterade i utgivningen av Aili Konttinen *Hymyile, Krisse* (1948) som översattes till flera språk, dels grundandet av Tammis bilderboksserie *Tammen kultaiset kirjat* (1952–) som kom att dominera den finska bilderboksmarknaden med sina främst amerikanska böcker av varierande kvalitet (Helleman 1968: 81). Han nämner inga av de långserier som är framträdande i listorna på nyupplagor.

Tammis utrikeskorrespondens från förlagets första decennier visar att förlaget satsade hårt på nordiskt samarbete under denna period för att etablera sig inom branschen. Största delen av Hellemans utrikeskorrespondens från förlagets första decennier skedde på svenska och danska och riktade sig till andra nordiska länder. Därutöver förekommer även korrespondens på engelska men även tyska och franska i mindre utsträckning. Helleman besökte förlag i Stockholm, Köpenhamn och Oslo flera gånger om året, och Tammi hade ”broderförlag” i alla tre länder. Samarbetet antog ytterst organiserade former genom regelbundna förlagskonferenser med Folket i bild i Sverige, Fremad i Danmark och Tiden Norsk Forlag i Norge som alla har liknande kooperativ bakgrund som Tammi. Även medarbetare skickades på studiebesök till broderförlag (Helleman till Vesterberg 3.5.1956). Samarbetet gällde bland annat råd om lågprisserier och marknadsföring (Helleman till Olsen 18.9.1954).

Också barnlitteraturen utgjorde ett viktigt led i förlagssamarbetet. Exempelvis i september 1957 då förlagskonferensen ordnades av Tammi i Finland var diskussionsämnena bland annat praktiska frågor i samband med barnlitteraturutgivningen och de nordiska *Gyllene böcker*-bilderboksserierna (Helleman till Folket i bild 27.2.1957). Alla fyra förlag hade sina egna bilderboksserier med förebild i den amerikanska bilderboksserien, Simon & Schusters *Little Golden Books* (sv. *FIB:s gyllene bok* 1950–1965, fi. *Tammen kultaiset kirjat* 1952–). Serien var Tammis största och mest lyckade barnboksatsning under 1950-talet och den har sedermera gett stora vinster och finansierat övrig

¹¹² Tammi började redan 1944 ge ut serier av populärlitteratur (*Tammen jännityskirjoja*, *Tammen seikkailukirjoja*) vid sidan om den radikala och experimentella litteraturen (Rekola 2007: 439). År 1954 startade serien *Keltainen kirjasto* som har som mål att introducera ny översatt litteratur av hög kvalitet med ett flertal betydande verk ur världslitteraturen (Helleman 1968: 64).

barnboksutgivning (Heikkilä-Halttunen 2000: 162). Under 1950-talet omfattade serien även Disney-böcker, och Tammi stödde sig på sina nordiska samarbetsförlag i samband med förhandlingarna om villkoren med motiveringen att förhållandena beträffande konkurrens, framställning, försäljning o.s.v. är ungefär desamma i de nordiska länderna.¹¹³ Översättningar av böcker i *Tammen kultaiset kirjat*-serien verkar i vissa fall ha gjorts via svenska upplagor, då en del av böckerna anges med svensk titel i utgivningslistor med anmärkning om att originaltiteln är okänd (Hellemann till Packard 11.5.1955). Samarbetet gällde även samtryck och lån av filmer vilket var ytterst vanligt för bilderböcker för att hålla kostnaderna nere.

När det gäller ungdomslitteratur samarbetade Tammi framför allt med Bonnier och Rabén & Sjögren i Sverige och Damm & Søn i Norge. Litterära agenter som försåg Tammi med barn- och ungdomslitteratur var Lena I. Gedin i Stockholm samt David Grünbaum (Bookman A/S) och Kurt E. Michaels i Köpenhamn.¹¹⁴ I mitten av 1950-talet ansåg Hellemann att förlaget inte hade några svårigheter att hitta utländska ungdomsböcker för översättning och behövde därmed inte ungdomsboktävlingar som många andra nordiska förlag arrangerade (Hellemann till Damm & Søn 17.4.1956). Hellemann bad till exempel Gedin om förslag på flickböcker (Hellemann till Gedin 19.12.1956).

Tammi sökte aktivt serier som gått bra i andra länder, vilket visar att ekonomisk lönsamhet stod i centrum av förlagets barnlitteraturutgivning. Via agenterna köpte Tammi bland annat rättigheterna till långserier av Enid Blyton (*Famous Five* 1942–1962, fi. *Viisikko* 1956–1964, *Five Find-Outers* 1943–1961, fi. *Salaisuus* 1962–1967), Helen D. Boylston (*Sue Barton* 1936–1952, fi. *Helena* 1954–1955, *Carol Page* 1941–1946, fi. *Carola* 1954–1955) och Helen Wells (*Cherry Ames* 1943–1968, fi. *Ursula* 1957–1962, *Vicki Barr Flight Stewardess* 1947–1964, fi. *Kitty* 1962–1963). Idén till inköp av Blytons *Famous Five*-serie kom via Rabén & Sjögrens succé med sin *Fem*-serie (1954–1974) i Sverige (Hellemann till Gedin 11.1.1955). Också inköp av Boylstons och Wells serier motiverades med deras skandinaviska framgång (se avsnitten 3.4.3.2 och 3.4.3.3 nedan). För Tammis del var lån av omslag en betydande del av det nordiska samarbetet. Exempelvis för *Viisikko*-serien lånades Rabén & Sjögrens omslag och för *Ursula*-serien Bonniers omslag (Hellemann till Rabén & Sjögren 15.1.1957; Hellemann till Bonnier 11.2.1957; se avsnitt 3.4.3.3 nedan). Ytterligare en långserie för flickor som Tammi började ge ut under min undersökningsperiod var pseudonymen Carolyn Keenes *Nancy Drew* (1930–2003, fi. *Neiti Etsivä* 1955–2001), som förlaget fann via det norska förlaget Damm & Søn som gjort succé med serien i Norge (Hellemann till Damm & Søn 5.8.1955; se avsnitt 3.4.3.1 nedan). Långserierna utgjorde majoriteten av Tammis ungdomslitteraturutgivning. Alla böcker i mitt kvantitativa material utgivna av Tammi ingår i långserier. Det nordiska samarbetet inom barnboks-fältet, som framträder i Tammis förlagskorrespondens och den serieinriktade utgivningen av barn- och ungdomslitteratur vid Tammi, tyder på att ekonomisk lönsamhet var viktigt. Hellemanns pragmatiska inställning till långserieutgivningen reflekteras i att han bemötte den kritik som Blytons böcker fick av barnbokskritiker med att skriva att han som utgivare ”närmast känner sig som en förbrytare” men motiverar fortsatt utgivning med att ”barnen tycker ju om böckerna” (Hellemann till Gedin 4.12.1956).

¹¹³ Se Hellemann till Mickey Mouse Corporation 20.5.1953; se även Hellemann till Ebi 10.8.1954, 9.2.1955; Hellemann till Fjeld 25.11.1955; Hellemann till Olsen 3.4.1956.

¹¹⁴ Enligt Hellemann (1999: 198, 201) var dessa nordiska agenter underagenter som företrädde författare i andra hand och var underordnade främst engelskspråkiga förlag och agenter.

I motsats till WSOY:s korrespondens diskuteras anpassning eller förkortning av verk inte i Tammi's utrikeskorrespondens.¹¹⁵ Detta visar att Hellemann valde att inte nämna eventuell anpassning eller förkortning för utländska förlag och bad heller inte om tillstånd för detta. Översättning via ett mellanspråk nämns endast för den nederländska flickboken, Anne Franks dagbok *Het Achterhuis* (1947, fi. *Nuoren tytön päiväkirja* 1955), som författaren och översättaren Eila Pennanen översatte med hjälp av den svenska och engelska översättningen (Hellemann till Frank 2.12.54). Hellemann framhävde dock att Pennanen även ville se det nederländska originalet, trots att hon antagligen inte kunde nederländska (ibid.). Att översätta direkt från originalspråket verkar ha varit en prestigefråga vid förlaget. Gällande översättningar av Boylston's flickböcker skrev Hellemann att förlaget helst gör sina översättningar via originalspråket (Hellemann till Grünbaum 17.2.1953). Översättning via mellanspråken svenska och norska förekom dock bevisligen bland flickboksmaterialet åtminstone för Keenes och Wells böcker (se avsnitt 6.3 nedan). Det verkar alltså ha funnits en motsättning mellan målen i teorin och besluten i praktiken när det gäller användning av mellanspråk. Kommersiella faktorer som snabb tillgänglighet av källtexten verkar ha varit avgörande åtminstone när det gäller långserieböcker (se avsnitten 3.4.3.1 och 3.4.3.3 nedan).

Avsaknad av korrespondens i fråga om anpassning och förkortning kan bero på att adaptationsprocessen inte utfördes vid Tammi då ett mellanspråk användes, och adaptationen därmed redan utförts på mellanspråket. Dessutom skötes översättningarna ofta internt exempelvis av sekreteraren Leena Uoti (se avsnitt 3.4.3.1 nedan), makar till personal¹¹⁶ eller pseudonymen Lea Karvonen (Hellemann 2003: 28). Pseudonymen Lea Karvonen som användes exempelvis för Keenes och Wells ovan nämnda flickbokslångserier skapades av Hellemann och förlagets språkgranskare Taito Otava för översättare av populärlitteratur för kvinnor och barn- och ungdomslitteratur (Hellemann 2003: 28; Kujamäki 2007: 509–510). Översättarna ville inte alltid framträda under eget namn på grund av de översatta verkens låga status (Hellemann 2003: 28; Kujamäki 2007: 509–510). Bakom pseudonymen låg kända författare och översättare såsom Eeva Joenpelto, Eila Pennanen och Marja Niiniluoto som översatte lättare litteratur på grund av att det var ekonomiskt lönsamt och även Hellemann själv (Hellemann 2003: 28–29; Kujamäki 2007: 509–511). Ibland var det också fråga om att dölja översättarens identitet för att dölja användning av mellanspråk då översättaren inte kunde originalspråket, vilket också visar att översättning via mellanspråk hade låg status (Hellemann 2003: 29).

3.3.3 Sammanfattning av utgivnings- och översättningsnormer

De ovan presenterade förlagsprofilerna visar att samarbete med andra förlag, inverkan av kommersiella faktorer och handlingsfokusering i redigeringsarbetet utmärker arbetet på alla förlag som ingår i min undersökning oberoende av om de profilerade sig som högprestigeförlag eller fokuserade på populärlitteratur. Alla förlagen hade kontakter med andra

¹¹⁵ För Tammi's del kunde jag dock inte gå igenom all översättarkorrespondens som gäller barnlitteratur, eftersom denna korrespondens ingår i förlagets inrikeskorrespondens, som är alltför omfattande för att en genomgång skulle vara ändamålsenlig för min undersökning. Enbart korrespondensen med de översättare som översatt flickböcker som ingår i mitt kvantitativa material har jag kontrollerat, och det visade sig att ingen korrespondens med dessa översättare fanns.

¹¹⁶ Bland översättarna fanns t.ex. författaren Helena Anhava som var maka till förlagsredaktören och författaren Tuomas Anhava samt författaren Eeva Joenpelto (under pseudonymen Lea Karvonen) gift med Hellemann.

nordiska förlag samt nordiska litterära agenter, framför allt Kurt E. Michaels i Danmark. Norden utgjorde alltså ett enhetligt fält inom barnlitteraturbranschen, vilket innebär att såväl de svenska som de finska förlagen fick influenser från hela Norden (Islands roll är dock marginell). Särskilt de finska förlagen som startade ny verksamhet, d.v.s. WSOY som hade en ny barnboksavdelning och Tammi som var ett nygrundat förlag, satsade på att skapa starka nordiska nätverk. Samarbetet mellan förlag som skedde både i form av korrespondens och ömsesidiga besök gick ut på att ge tips och råd om böcker, utgivning i förlagsserier och reklamåtgärder. Därtill var samtryck av böcker och lån av omslagsillustrationer vanligt. Det var alltså inom det kommersiella som förlagen sökte stöd av varandra.

Att barn- och ungdomsboksfältet blev allt mer kommersiellt under efterkrigstiden och böcker behövde säljas allt billigare ledde till att förlagsserier med syftet att hålla kostnaderna nere och förenkla marknadsföringen spelade en central roll i alla förlagens utgivning. Dessa serier ledde i sin tur till att böckerna som ingick i dem skulle ha ett visst format, alltså rymmas på ett visst antal tryckark. Därför behövde både originalmanus och översatta böcker ofta förkortas för att passa in i serierna. När det var fråga om översättningar bads originalförlaget i vissa fall om tillstånd för detta. När sådan förkortning utfördes, spelade den handlingsfokusering som även syns i förlagens rekommendationer för originalmanus en stor roll. Böckerna skulle ha en sammanhållen och spännande handling för att tilltala läsare. Därför gällde strykningar i översättningar ofta exempelvis naturbeskrivningar. I mindre mån nämns även ideologiska faktorer och kulturbundenhet som orsaker till anpassning och strykning, men i korrespondensen uttrycks dessa typer av principer mindre explicit än de kommersiella normerna. Dessa principer för adaptation och förkortning, som kan utläsas ur förlagskorrespondensen, motsvarar de normtyper som beskrivits i översättningsvetenskaplig barnlitteraturforskning (se avsnitt 4.2 nedan) och utgör en bakgrund för min adaptationsanalys i kapitel 6 nedan.

3.4 Fallstudiematerialet

I detta avsnitt presenterar jag materialet för de kvalitativa fallstudierna av bildningsromaner och långserieböcker samt hur böckerna kom till Sverige och Finland (d.v.s. deras *konsekrationsmönster*) utgående från förlagskorrespondens (*epitexter*) och hur de presenterades av de svenska och de finska förlagen (*peritexter*).

3.4.1 Urvalskriterier

Materialet för min kvalitativa adaptationsanalys i kapitel 6 nedan har jag valt utgående från materialinventeringen i avsnitt 3.2 ovan som gäller samtliga flickböcker som översatts från engelska till både svenska och finska i Sverige och i Finland åren 1945–1965. Den visar att mitt kvantitativa material omfattar två representativa grupper: bildningsromanklassiker och långserieböcker, vilka jag har valt för mina kvalitativa fallstudier, eftersom de är två grupper med olika status som är typiska för flickboksgenren (se avsnitt 2.3 ovan). Utmärkande för hela materialet är också att största delen av flickböckerna hör till författar- och/eller förlagsserier (se avsnitt 2.3.1 ovan), varför jag valt att fokusera fallstudierna på flickböcker med serietillhörighet. För att få ett omfattande men samtidigt hanterbart

material har jag valt att analysera tre engelska böcker och deras svenska och finska översättningar i vardera gruppen, alltså totalt sex böcker (se tabell 1a och 1b nedan).

Det inventerade materialet på totalt 52 flickböcker översatta från engelska till svenska och finska under perioden 1945–1965 omfattar totalt sju bildningsromaner av tre olika författare. I adaptionanalysen för **fallstudie A** analyserar jag tre bildningsromaner av dessa tre författare: L.M. Montgomerys *Emily of New Moon* (1923), Jean Websters *Dear Enemy* (1915) och Laura Ingalls Wilders *Little House on the Prairie* (1935). Samtliga bildningsromanserier är alltså representerade. Montgomery nämns ofta som en av de första flickboksförfattarna i internationell kontext och hennes böcker blev modeller för senare flickböcker (Foster & Simons 1995: xi; Theander 2006: 9). Webster är något mindre känd, men tillhör också de tidiga flickböckerna. Wilders böcker tillkom något senare.

För bildningsromanmaterialet är det viktigt att notera att de finska översättningarna av Montgomerys och Websters böcker ursprungligen utgivits före min undersökningsperiod men reviderats för nyutgivning under perioden (se avsnitten 3.4.2.1 och 3.4.2.2 nedan). Detta är typiskt för klassiker och innebär att en del av adaptionerna i översättningarna kan ha påverkats av normer från tidigare perioder. Bildningsromanklassikernas långvariga popularitet syns i det höga antalet upplagor på de flesta översättningarna. Uppgifterna om antalet upplagor för respektive översättning i tabell 1a visar att Wilders *Lilla huset på prärien* är den klassiska flickbok som uppnått längst popularitet i Sverige med totalt 9 upplagor, varav den senaste 2014, och att Montgomerys *Pieni Runotyttö* är den klassiska flickbok som uppnått den längsta populariteten i Finland med totalt 16 upplagor varav den senaste 2016.

När det gäller långserieflickböcker omfattar det inventerade materialet totalt 33 långserieböcker av fem olika författare. I adaptionanalysen för **fallstudie B** analyserar jag långserieflickböcker av Helen D. Boylston (1895–1984), Carolyn Keene (pseud.) och Helen Wells (1910–1986). De långserier med flest böcker i det inventerade materialet har valts: Boylstons *Sue Barton*-serie (*Sue Barton Staff Nurse*, 1952) och Wells *Cherry Ames*-serie (*Cherry Ames Flight Nurse*, 1956), som båda är yrkesskildringsserier som behandlar sjuksköterskeyrket, samt Keenes *Nancy Drew*-serie (*The Mystery at Lilac Inn*, 1930), som är en deckarserie.¹¹⁷ Böckerna ur dessa tre serier utgör ett enhetligt analysmaterial, eftersom de alla har utgetts av förlaget Tammi i Finland, vilket möjliggör en noggrannare undersökning av detta förlag som gett ut flest långserieflickböcker i mitt finska material. I Sverige har serierna däremot getts ut av olika förlag.

¹¹⁷ Valet av vilken bok som analyseras ur respektive serie har skett främst på basis av vilken bok ur respektive serie som enklast kunde införskaffas i både original, svensk och finsk översättning.

Tabell 1a. Undersökningsmaterial – bildningsromaner.

Original			
<i>Författare</i>	L.M. Montgomery (1874–1942)	Jean Webster (1876–1916)	Laura Ingalls Wilder (1867–1957)
<i>Titel</i>	<i>Emily of New Moon</i> (1923)	<i>Dear Enemy</i> (1915)	<i>Little House on the Prairie</i> (1935)
<i>Serie</i>	<i>Emily</i> 1	uppföljare till <i>Daddy Long-Legs</i> (1912)	<i>Little House 2</i>
<i>Förlag</i>	McClelland & Stewart/ Stoke ¹¹⁸	Century	Harper
Svensk översättning			
<i>Översättare</i>	Stina Hergin (1911–2002)	Viveka Starfelt (1906–1976)	Britt G. Hallqvist (1914–1997)
<i>Titel</i>	<i>Emily</i> (1955) / <i>Emily och hennes vänner</i> (1956) ¹¹⁹	<i>Kära fiende</i> (1955)	<i>Lilla huset på prärien</i> (1955)
<i>Serie</i>	<i>Emily</i> 1/2 C.W.K. Gleerups ungdomsböcker 125/131	<i>De odödliga ungdoms- böckerna</i> 48 ¹²⁰	<i>Lilla huset på prärien 2</i> C.W.K. Gleerups ungdomsböcker 119
<i>Förlag</i> <i>Upplagor</i> ¹²¹	Gleerup 7 st. (1955, 1956, 1983, 1986, 1993, 1995, 2007) / 4 st. (1956, 1983, 1993, 1995) ¹²²	Bonnier 2 st. (1955, 1981)	Gleerup 9 st. (1955, 1957, 1968, 1979, 1983, 1984, 1992, 1998, 2014) ¹²³
Finsk översättning			
<i>Översättare</i>	I.K. Inha (1865–1930)	Tyyni Haapanen- Tallgren (1892–1991)	S.S. Taula (1903–1968)
<i>Titel</i>	<i>Pieni Runotyttö</i> ([1928] 1961) ¹²⁴	<i>Paras vihollinen</i> ([1919] 1957) ¹²⁵	<i>Pieni talo preerialla</i> (1957)
<i>Serie</i>	<i>Runotyttö 1/ Kuole- mattomia tyttökirjoja</i> ¹²⁶	<i>Nuorten toivekirjasto</i> 92	<i>Pieni talo preerialla 2</i>
<i>Förlag</i> <i>Upplagor</i>	WSOY 16 st. (bl.a. 1928, 1948, 1955, 1961, 1965, 1971, 1979, 1992, 2002, 2005, 2016)	WSOY 6 st. (1919, 1935, 1952, 1957, 1968, 1994)	Gummerus 9 st. (bl.a. 1957, 1976, 1988, 2002, 2021) ¹²⁷

¹¹⁸ I analysen hänvisar jag till Rock's Mills Press kommenterade upplaga från 2017 på grund av att original-utgåvan är svår att få tag på till ett rimligt pris.

¹¹⁹ De svenska översättningarna av *Emily of New Moon* (1923) och *Emily Climbs* (1925) delades upp på tre böcker: *Emily* (1955), *Emily och hennes vänner* (1956) och *Emily på egna vägar* (1957).

¹²⁰ Senare upplaga i serien *Önskeklassikern*.

¹²¹ Uppgifterna om upplagor har hämtats från *Libris* respektive *Fennica*. Endast upplagor av fysiska böcker har räknats med; ljudböcker och e-böcker beaktas inte. Detta gäller alla översättningar i tabellerna 1a och 1b. Det bör även beaktas att upplagorna kan ha haft olika storlek.

¹²² Upplagorna från 1983 utgavs av *Libris*, 1986 av Nordisk bok, 1993 och 1995 av Norstedt och 2007 av En bok för alla.

¹²³ Upplagan från 1979 och 1983 utgavs av *Libris*, 1984 av MånPocket, 1992 av Norstedt, 1998 av Klassiker-förlaget och 2014 av Rabén & Sjögren.

¹²⁴ Översättningen reviderades 1961 efter Inhas död antagligen av förlagsredaktören Inka Makkonen (se Kannas 2014: 55; se avsnitt 3.3.2.1 nedan). En del av de sedan 1960-talet utgivna upplagorna nämner ingen översättare alls, andra nämner att det är fråga om Inhas reviderade översättning, och ytterligare några anger Inha som översättare men inte att det är fråga om en reviderad översättning.

¹²⁵ Översättningen reviderades före utgivningen i ungdomsboksserien *Nuorten toivekirjasto* 1957 (se avsnitt 3.3.2.2 nedan).

¹²⁶ Senare även *Kuolemattomia nuortenkirjoja* och *Ikivihreitä nuortenkirjoja*.

¹²⁷ Upplagan från 2021 har utgetts av Tammi och har antagligen föranletts av repriserna av tv-serien *Lilla huset på prärien* på finsk tv 2020.

Tabell 1b. Undersökningsmaterial – långserieböcker.

Original			
<i>Författare</i>	Helen D. Boylston (1895–1984)	Carolyn Keene (pseud. för bl.a. Mildred Wirt Benson, 1905–2002)	Helen Wells (1910–1986)
<i>Titel</i>	<i>Sue Barton Staff Nurse</i> (1952)	<i>The Mystery at Lilac Inn</i> (1930)	<i>Cherry Ames Flight Nurse</i> (1945)
<i>Serie</i>	<i>Sue Barton 7</i>	<i>Nancy Drew 4</i>	<i>Cherry Ames 5</i>
<i>Förlag</i>	Little, Brown & Co/ Bodley Head ¹²⁸	Grosset & Dunlap/ Harold Hill & Son	Grosset & Dunlap/ World Distributors ¹²⁹
Svensk översättning			
<i>Översättare</i>	Margareta Nylander (1904–1979)	Anders Linder (1907–1980)	Astrid Borger (1912–1985)
<i>Titel</i>	<i>Syster Barton kommer tillbaka</i> (1953)	<i>Kitty och diamant- stölden</i> (1955)	<i>Cherry Ames vid flyget</i> (1957)
<i>Serie</i>	<i>Syster Barton 7</i>	<i>Kitty 4/B. Wahlströms flickböcker 768–69</i>	<i>Cherry Ames 5</i>
<i>Förlag</i>	Geber	B. Wahlström	Bonnier
<i>Upplagor</i>	2 st. (1953, 1969) ¹³⁰	13 st. (bl.a. 1955, 1961, 1964, 1977, 1979, 1985) ¹³¹	3 st. (1957, 1958, 1981)
Finsk översättning			
<i>Översättare</i>	Annikki Saarikivi (1916–2009)	Leena Uoti (1929–2018)	Johannes Prinkki (–)
<i>Titel</i>	<i>Helena palaa sairaalaa</i> (1955)	<i>Neiti Etsivä kohtaa Kolmion</i> (1956)	<i>Ursula lentää</i> (1958)
<i>Serie</i>	<i>Helena 7</i>	<i>Neiti Etsivä 4</i>	<i>Ursula 5</i>
<i>Förlag</i>	Tammi	Tammi	Tammi
<i>Upplagor</i>	5 st. (bl.a. 1955, 1959, 1979, 1993)	3 st. (1956, 1976, 1988)	3 st. (bl.a. 1958, 1976)

Uppgifterna om antalet upplagor för respektive översättning i tabell 1b visar att långserieöversättningarna med undantag för den massproducerade *Kitty och diamantstölden* har getts ut i betydligt färre upplagor än bildningsromanöversättningarna och att dessa översättningar blivit betydligt mindre långlivade, då de sista upplagorna för respektive översättning utkommit mellan 1969 och 1993. Detta är ett tecken på böckernas perifera status inom flickboksgenren. Ytterligare en skillnad mellan de två fallstudiematerialen är att bildningsromanerna har översättare med högre prestige medan långserieböckernas översättare har lägre prestige och informationen om dem är knapp (se avsnitten 3.4.2 och 3.4.3 nedan).

3.4.2 Bildningsromanmaterialet

Bildningsromanmaterialet består av L.M. Montgomerys *Emily of New Moon* (1923), Jean Websters *Dear Enemy* (1915) och Laura Ingalls Wilders *Little House on the Prairie* (1935) (se tabell 1a ovan). I det följande presenteras författarna, serierna, de utvalda flickböckerna

¹²⁸ I analysen används den brittiska originalutgåvan på grund av att den amerikanska är svår att få tag på till rimligt pris. Det är inte känt vilken utgåva som använts i översättningsprocesserna. Det svenska och finska förlaget köpte boken via den nordiska agenturen Bookman A/S (se avsnitt 3.4.3.2 nedan).

¹²⁹ I analysen används den brittiska originalutgåvan på grund av att den amerikanska är svår att få tag på till rimligt pris. Sannolikt använde den svenska översättaren dock den amerikanska utgåvan som förlaget Grosset & Dunlap skickade. Det är inte känt om den finska översättaren hade tillgång till den amerikanska originalutgåvan. Det svenska och finska förlaget köpte boken via den danska agenten Kurt E. Michaels (se avsnitt 3.4.3.3 nedan).

¹³⁰ Upplagan från 1969 är en omarbetad och moderniserad upplaga utgiven av B. Wahlström.

¹³¹ Upplagorna fr.o.m. den 11:e upplagan av *Kitty och diamantstölden* från 1977 är en nyöversättning av Ingallil Behre som baserar sig på en omarbetad originaltext (se avsnitt 3.4.3.1 nedan).

och deras översättningar, översättare och förlagsredaktörer, böckernas konsekrationmönster i Norden samt böckernas omslag och omslagstexter.

3.4.2.1 L.M. Montgomery: *Emily of New Moon*

L.M. (Lucy Maud) Montgomery (1874–1942) är en kanadensisk författare som föddes och växte upp på Prince Edward Island (Prins Edwards ö) på Kanadas östkust. Ön med sina vackra landskap kom att bli betydelsefull för hennes författarskap där naturskildringar spelar en central roll. Montgomery förlorade tidigt sin mor och blev omhändertagen och uppfostrad av sina morföräldrar, vilket avspeglar sig i de många föräldralösa protagonisterna i hennes böcker. Hon var ett fantasifullt barn och började redan tidigt skriva dikter, berättelser och dagbok och visste att hon ville bli författare. Som 19-åring gick hon en lärarutbildning och arbetade sedan i olika byskolor, men hon flyttade hem igen för att ta hand om sin ålderstigna mormor när morfadern dog. Detta gav Montgomery mera tid för skrivandet, och vid denna tidpunkt kunde hon redan försörja sig på noveller hon skickade in till tidningar. År 1908 publicerades hennes första roman *Anne of Green Gables* (sv. *Anne på Grönkulla* 1909) som blev en stor succé och startskottet till en serie som består av ytterligare åtta uppföljare. Tre år efter utgivningen av debutromanen gifte sig Montgomery med pastor Ewan MacDonald och flyttade till Ontario, där hon kombinerade livet som prästfru och husmor med författarkarriären. Hon publicerade sammanlagt 21 romaner som har översatts till 36 språk. Därtill skrev hon dagbok under hela sitt liv, och dagboken publicerades efter hennes död.¹³²

Montgomery började skriva *Emily*-trilogin (1923–1927) om diktarflickan Emily Byrd Starrs utveckling till författare efter att ha utgivit sex böcker i serien om Anne. *Emily*-trilogin är Montgomerys mest självbiografiska verk och många paralleller kan identifieras mellan Montgomerys och Emilys liv. Om *Emily of New Moon* (1923) skrev Montgomery att det var hennes dittills bästa bok och att ”Emily’s inner life was my own” (Rubio & Waterston [1992] 2003: 39, 147). I *Emily*-böckerna finns hela avsnitt som är kopierade ur Montgomerys dagböcker från ungdomstiden (Epperly 1993: 146).

Montgomerys böcker var försäljningsframgångar redan under hennes livstid och deras popularitet har upprätthållits fram till idag både i den engelskspråkiga världen och internationellt. Montgomerys status som klassisk flickboksförfattare är obestridd: hennes böcker nämns ofta som klassiska flickböcker och modeller för senare flickböcker (se t.ex. Foster & Simons 1995: xi; Theander 2006: 9). Studier av läsareflektioner visar att böckerna har haft stor betydelse för sina läsare i många länder.¹³³ Internationellt har Montgomerys böcker förutom i Japan, där den självständiga Anne Shirley uppnådde stor popularitet efter andra världskriget (Allard 2008: 344), varit kontinuerligt populära särskilt i Finland och Sverige ända sedan de första översättningarna utgavs 1909 respektive 1920. Detta reflekteras i att det under 2000-talet har utkommit en antologi med läsareflektioner både i Finland (*Uuden Kuun ja Vihervaaran tytöt: Lucy M. Montgomeryn Runotyttö- ja Anna-kirjat suomalaisten naislukijoiden suosikkeina*, 2005) och i Sverige (*Besläktade själar: Läsoplevelser av Anne på Grönkulla*, 2009).¹³⁴

¹³² För biografiska uppgifter om Montgomery, se t.ex. Rubio 2008; Warnqvist 2009: 19–40.

¹³³ Se Ahola & Koskimies 2005; Warnqvist 2009; Kokkonen 2015a; Ross & Warnqvist 2020.

¹³⁴ Den svenska antologin är egentligen fokuserad bara på *Anne på Grönkulla* men innehåller trots det sex reflekterande texter kring Emily. Den finska antologin gäller däremot både *Anne*- och *Emily*-böckerna och innehåller därmed ungefär lika många texter om båda serierna. Texterna om Emily i både den finska och den

Montgomery skrev sina böcker för en bred målgrupp som bestod av både vuxna och barn, vilket var vanligt i början av 1900-talet, då skillnaden mellan barn- och vuxenlitteratur ännu inte var lika tydlig som idag (Beckett 2009: 19). Böckerna har ett *samtidigt tilltal* av barn och vuxna (se avsnitt 2.1 ovan) och idag skulle de kallas *crossover*-litteratur, vilket syftar på böcker som riktar sig till både barn och vuxna (Beckett 2009: 3). Att Montgomerys böcker hade en bred målgrupp syns i tidig marknadsföring och reception av böckerna. I början av Montgomerys karriär marknadsfördes hennes böcker i själva verket främst till vuxna (Lefebvre 2015: 11). I en annons för en av hennes böcker uppgav hennes amerikanska förlag Frederick A. Stokes Company målgruppen vara ”young girls of 15 to 20 as well as their elders” (Lefebvre 2015: i). Benjamin Lefebvres (2015: 6–7) sammanställning av samtida recensioner av Montgomerys verk visar att målgruppen ofta diskuterades och att böckerna inte klassificerades endast som barnlitteratur. *Emily*-böckerna ansågs tilltala läsare i alla åldrar, vilket var en av hemligheterna med Montgomerys framgång (Lefebvre 2015: 12, 241, 253; se även Leden 2018). I mitten av 1920-talet, kring tiden då *Emily*-trilogin publicerades, började dock marknadsföringen av Montgomerys verk i allt högre grad rikta böckerna till barn (Rubio 1994: 2; Lefebvre 2015: 7). Det amerikanska förlaget vände sig dock fortfarande till en dubbel målgrupp t.ex. i en annons för *Emily of New Moon* som angav följande: ”We’ve Yet to Find the Girl or Woman Who Doesn’t Like *Emily of New Moon*” (Lefebvre 2015: 30). Enligt Beckett (2009:19) beror tendensen att marknadsföra böcker om barn endast till barn på uppkomsten av modernismen där böcker som Montgomerys inte passade in. Montgomery (1996: 390) själv beklagade sig i sina dagböcker över att bli klassificerad endast som barnlitteraturförfattare. Forskare som Mary Rubio (1994: 4–5) anser att Montgomerys anseende som författare minskade i och med att hennes böcker började klassificeras enbart som barnlitteratur.

Klassificeringen enbart som barnlitteratur beaktar inte att Montgomerys böcker har ett *samtidigt tilltal* med två nivåer: På handlingsplanet tilltalar protagonisternas äventyr yngre läsare, medan böckernas mer ambivalenta nivå av humor och samhällskritik riktar sig till vuxna.¹³⁵ Elizabeth Epperly (1993: 6, 8) påpekar att Montgomery genom att använda humor, ironi och arketyper tøjde gränserna för sin genre, såsom samtida förväntningar på flickkaraktärer och deras möjligheter (jfr avsnitt 2.3.2 ovan). Montgomery beaktade dock även sin unga publik och var medveten om samhällets och förläggarens krav: om *Emily*-böckerna skrev hon till en brevvän så här: ”the public and publisher won’t allow me to write of a young girl as she really is. [...] When you come to write about the ‘miss’ you have to depict a sweet insipid young thing – really a child grown older – to whom the basic realities of life and reactions to them are quite unknown. *Love* must scarcely be hinted at.” (Montgomery till MacMillan [odaterat 1924] i Bolger & Epperly 1992: 118.) Montgomery konstaterade dock också i sin dagbok: ”I don’t write books for the purpose of *influencing* young people” (Montgomerys kursiv; Montgomery 22.1.1922 i Rubio & Waterston [1992]

svenska antologin är skrivna av kvinnor i olika åldrar och är sinsemellan olika, men det finns ändå flera gemensamma drag. Typiskt för de skribenter som skriver om Emily är att de flesta är skönlitterära skribenter eller skrev och hade författardrömmar vid tidpunkten då de först läste *Emily*-böckerna. De flesta identifierar sig alltså med Emily och många berättar att de också upplevt ”glimten”. Också en beundran för Emily som förebild är vanlig. Dessa antologier visar att *Emily*-böckerna (och Montgomerys böcker överlag) även har vuxna läsare. De flesta skribenterna säger sig ha läst böckerna för första gången i ung ålder, men största delen läser dem om och om igen senare i livet. (Se Ahola & Koskimies 2005; Warnqvist 2009.)

¹³⁵ Rubio (1992: 16–27) har identifierat nio olika strategier för samhällskritik som Montgomery använder, vilka omfattar bland annat användning av berättarkommentarer när protagonisten bryter mot normer, intertextuella referenser som understryker subversiva budskap och beskrivning av tankar och känslor framom handlingen.

2003: 38). Hennes amerikanska förläggare Stokes hade också bevisligen åsikter om vad som var passande i en flickbok, för förlaget bad Montgomery att utelämna vissa ”too gruesome” avsnitt i hennes bok *Anne of Windy Poplars* (1936) (Montgomery 27.12.1936 i Bolger & Epperly 1992: 180).

Bildningsromanen *Emily of New Moon* (1923) är den bok av Montgomery som ingår i min analys och presenteras i tabell 2 nedan. Det är den första delen i Montgomerys *Emily*-trilogi som i sin helhet utgör en bildningsberättelse med *normbrytande* egenskaper. Trilogin handlar om Emilys utveckling från en fantasifull flicka till ung kvinna och författare och uttrycker hennes självständighet och *flickmakt* (se avsnitt 2.2.1 ovan).

Tabell 2. Narratologisk översikt över L.M. Montgomerys *Emily of New Moon* (1923).

Tid	Början av 1900-talet, cirka ett och ett halvt år
Miljö	Det fiktiva samhället Blairwater på Prins Edwards ö i Kanada
Karaktärer	<i>Emily Byrd Starr</i> , protagonist, 11 år i början av boken, känslig flicka med livlig fantasi och författarambitioner, stark egen vilja <i>Douglas Starr</i> , Emilys far <i>Elizabeth Murray</i> , Emilys stränga moster som bestämmer på släktgården <i>Laura Murray</i> , Emilys snälla moster, som tenderar att underkasta sig Elizabeths vilja <i>Jimmy Murray</i> , Elizabeths och Lauras lätt efterblivna kusin <i>Ilse Burley</i> , Emilys vilda och färgsprakande bästa vän <i>Teddy Kent</i> , Emilys konstnärliga vän och framtida romantiska intresse <i>Perry Miller</i> , Emilys pratglada vän som är drängpojke på släktgården <i>Rhoda Stuart</i> , Emilys klasskamrat som visar sig vara en falsk vän <i>Nancy Priest</i> , Emilys gammelmoster som gärna bryter mot normer och konventioner <i>Dean Priest</i> , 36-årig släkting som förälskar sig i Emily då hon är 13 år <i>Miss Brownell</i> , Emilys elaka lärarinna <i>Mr Carpenter</i> , Emilys uppmuntrande lärare
Handling	Boken inleds med att Emilys far dör i lungsjuka och Emily blir föräldralös. Hon blir pliktskyldigt omhändertagen av sina ogifta moster Elizabeth och Laura Murray och flyttar till släktgården New Moon. En sådan konstellation där protagonisten måste anpassa sig till ett nytt hem är typisk för flickbildningsromaner (jfr Sardella-Ayres & Reese 2020: 39–40). Boken handlar därmed om Emilys anpassning till den nya miljön och människorna i den samt om hennes strävan att bli accepterad och älskad. Under denna process utmanar hon ofta samhällets normer. Såsom den engelska originaltiteln <i>Emily of New Moon</i> antyder, blir Emily under bokens gång hemmastadd på New Moon och identifierar sig med släktgården. I slutet av boken tillbringar Emily en månad hos sin gammelmoster Nancy, vilket ytterligare förstärker hennes identifikation med New Moon, vilket också är typiskt för flickbildningsromaner. Under bokens gång lär sig till och med moster Elizabeth och Emily att hålla av varandra trots otaliga konflikter. Samtidigt med anpassningen till det nya hemmet utvecklas Emily som skribent och hennes ambition att bli författare förstärks, vilket genom sitt samband med kvinnligt yrkesarbete är ett normbrytande drag. Sitt skrivande övar hon bland annat i de dagbokslika breven till sin döda far som ingår i boken. Brevens stil och utformning uttrycker Emilys litterära utvecklingsfaser. Under bokens gång får Emily uppmuntran för sitt skrivande särskilt av Dean, som dock har en kontrollerande inställning till henne, och av sin lärare Mr Carpenter som berömmar hennes dikter i slutet av boken.
Teman	Sökande efter sin plats i världen (identitet, samhörighet) Fantasi Ambition och litterär utveckling De vuxnas makt över barn Fantasins makt som en befriande faktor Uppror mot samhällets normer Flickmakt (makt över sitt eget liv)
Berättande	Fokalisering ³⁶ främst från Emilys synvinkel I vissa passager framträder en vuxen berättarröst som anger sig vara Emilys levnadstecknare och inflikar humoristiska eller ironiska kommentarer som stöder Emily i hennes uppror mot samhällets normer och inger henne makt. Passager som utgör Emilys brev eller dagboksanteckningar har Emily som jag-berättare.

³⁶ *Fokalisering* är ett litteraturvetenskapligt begrepp som syftar på ur vems perspektiv berättelsen berättas. *Fokalisatorn* (den som ser) och *berättaren* (den som berättar) är inte nödvändigtvis samma aktör (Rimmon-Kenan 1983: 71–72).

Sverige var det första landet i världen där översättningar av Montgomerys verk publicerades. Den första boken *Anne of Green Gables* (1908, sv. *Anne på Grönkulla* 1909) översattes till svenska redan ett år efter att originalet utkommit. Boken utgavs av C.W.K. Glerup i förlagsserien *C.W.K. Glerups ungdomsböcker* (1899–1968). När *Emily*-böckerna utgavs i samma förlagsserie på 1950-talet, hade förlaget redan utgivit sju böcker ur Montgomerys *Anne*-serie. Utgivningen av *Emily*-böckerna på 1950-talet var en del av Glerups nysatsning på Montgomerys böcker, som även omfattade en bearbetning och modernisering av tidigare utgivna översättningar av *Anne*-böckerna som utfördes av Britt G. Hallqvist (1914–1997) och översättning av boken *Anne of Windy Poplars* (1936, sv. *Anne på egen hand* 1954) (Schaar till Page 6.11.1951; Page till Schaar 8.5.1953; se även Warnqvist 2019: 5).¹³⁷ Nysatsningen var en ekonomisk framgång (WE/Glerup till Aschehoug 16.12.1955, 20.1.1959).

De två första böckerna i *Emily*-trilogin, *Emily of New Moon* (1923) och *Emily Climbs* (1925), översattes till svenska av Stina Hergin (1911–2002) som även översatte *Anne of Windy Poplars*. Dessa två första böcker i trilogin har i svensk översättning blivit tre, vilket är en betydande adaptation, eftersom andra helheter än dem författaren skapat har bildats.¹³⁸ Den första översatta volymen *Emily* (1955) innehåller de 20 första kapitlen av *Emily of New Moon*, medan kapitlen 21–31 finns i volymen *Emily och hennes vänner* (1956) som även omfattar kapitlen 1–6 av *Emily Climbs*. I *Emily på egna vägar* (1957) finns resten av kapitlen (7–25) av *Emily Climbs*. Rättigheterna till *Anne of Windy Poplars* och *Emily*-böckerna såldes av förlaget J.B. Lippincott Company som hade köpt upp Montgomerys amerikanska förlag Stokes (Lippincott till Schaar 22.2.1954). Omarbetningen av de svenska *Emily*-böckerna nämns inte i Glerups korrespondens med Lippincott, vilket är anmärkningsvärt. Däremot bad förlagsredaktören Ingrid Schaar förlaget Lippincott om tillstånd att "make some small abbreviations" i *Anne of Windy Poplars*, vilket beviljades (Schaar till Lippincott 26.5.1954; Lippincott till Schaar 31.5.1954). I ett senare brev var Schaar dessutom noga med att påpeka att det inte är fråga om "alterations" (Schaar till Lippincott 14.6.1954).

Alla Montgomery-översättningar i serien *C.W.K. Glerups ungdomsböcker* kännetecknas av att förlaget ville anpassa dem för en yngre målgrupp än Montgomerys ursprungliga dubbla målgrupp (Warnqvist 2019: 8). Warnqvist (ibid.) konstaterar att förlagets instruktioner spelade en avgörande roll vid utformningen av *Anne på Grönkulla* (1909), den första Montgomery-översättningen som gjordes av Karin Lindforss Jensen (1866–1928). Enligt Warnqvist (2019: 9, 12) härstammar de större utelämningsarna i översättningen från ett samarbete mellan förläggaren Arne Glerup och styrelsemedlemmen Seved Ribbing med fokus på bokens säljbarhet. Både Warnqvists (2019: 12) analys av Jensens korrespondens med förläggaren och Cornelia Rémis (2019) analys av Jensens översättning *Anne på Grönkulla* visar att Jensen anpassade översättningen för yngre läsare och tog sig friheten att göra utelämningsar, modifieringar och tillägg utgående från samhällsnormer och målgruppens behov. Rémi (2009: 167–168; 2019: 25) konstaterar att adaptationen av

¹³⁷ Hallqvist erbjöds även uppdragen att översätta *Anne of Windy Poplars* och den första *Emily*-boken, men i det första fallet tackade hon nej på grund av sjukdom och i det andra fallet på grund av tidsbrist i relation till bokens komplexitet (Schaar till Hallqvist 10.12.1953, 9.1.1954; Hallqvist till Schaar 21.1.1954, 19.1.1955; se även Warnqvist 2019: 5). Hon var väldigt förtjust i *Emily* som hon kallade en bra beskrivning av "en poetisk flickas hemliga tankar och skrivelser" och funderade länge på att ta uppdraget, men hon höll redan på med Wilders *Little House on the Prairie* (Hallqvist till Schaar 22.11.1954).

¹³⁸ De tre svenska volymerna utkom i serien *C.W.K. Glerups ungdomsböcker* som nr 125, nr 131 och nr 138 av totalt 168 böcker.

översättningen har förutom till ett stort antal utelämnningar även lett bland annat till kulturadaptation av främmande element och vissa didaktiska tillägg; översättningen i sin helhet framhäver protagonisten Annes barnsliga egenskaper och tonar ner hennes fantasi.¹³⁹

Översättarprofil: Stina Hergin

Stina Hergin (född Stina Ericsson, 1911–2002) är syster till Astrid Lindgren (1907–2002) och växte upp på föräldrarnas gård i Småland (Mählqvist [u.å.]). Under andra världskriget arbetade hon som redaktör på tidningen *Östra Småland* där hon vikarierade för sin man Hans Hergin (1910–1988), men hon utbildade sig sedan till sekreterare och satsade på att läsa mycket engelsk och tysk litteratur för att kunna verka som översättare (ibid.). Hennes första översättningsuppdrag år 1946 bestod av historiska romaner av amerikanska författare, men efter att systern Astrid Lindgren blivit barnboksredaktör på förlaget Rabén & Sjögren inriktade Hergin sig främst på barnlitteratur (ibid.). Under sin karriär översatte Hergin nästan 200 titlar, av vilka sammanlagt 89 var barn- och ungdomsböcker, däribland ett stort antal flickböcker och särskilt hästböcker (Mählqvist [u.å.]; *Libris* 2020). Hennes främsta källspråk var engelska men även danska, norska och tyska (ibid.). Bland flickböckerna hon översatte finns bland annat tio böcker av Mary Stolz som med sin psykologiska realism var en förnyare av genren (Mählqvist [u.å.]).

När Hergin började översätta L.M. Montgomerys böcker var hon alltså redan en erfaren barnboksöversättare. Dessutom var hon bevisligen bekant med Montgomerys böcker och svenska översättningar av dem sedan tidigare. Astrid Lindgren har berättat mycket om sitt förhållande till Montgomerys *Anne på Grönkulla*, som hon och hennes systrar läste som barn och dramatiserade i sina lekar (Åhmansson 1994: 17–18; Thunderberg 2002). Även Hergin själv skrev att hon tyckte det var roligt att som översättare träffa "[sin] barndoms idol" (Hergin till Schaar 29.6.1954). När Hergin i en intervju berättar om sina översättningar, nämner hon att hon uppskattar speciellt Montgomerys böcker (Thunderberg 2002). Att Montgomerys översättningar var betydelsefulla syns också i att det bland korrespondens om Hergins översättningsarbete i det som idag utgör arkivet Hans och Stina Hergins papper endast finns bevarat korrespondens om dessa översättningar.

Hergin hade översättningsarbetet som en kvällssysselsättning vid sidan om familjelivet och angav sig behöva högst två månader för en översättning (Hergin till Schaar 2.1.1954). Till hennes översättningsprinciper hörde att följa tidigare översättningar i samma serie (hon ville t.ex. läsa tidigare delar i *Anne*-serien för att "inte riskera att föra in några nymodigheter") och att följa originaltexten så mycket som möjligt (hon säger sig vara "starkt benägen att hålla [sig] tätt uppefter författarens text") (Hergin till Schaar 2.6.1954, 19.8.1955; se även Warnqvist 2019: 24, 26).

Förlagsredaktörsprofil: Ingrid Schaar

Ingrid Schaar (född Brilioth, 1920–2004) hade avlagt en filosofiemagisterexamen och var förlagsredaktör vid förlaget Gleerup. Hon var dotter till ärkebiskop Yngve Brilioth (1891–1959) och gift med Claes Schaar (1929–2012) som var professor i engelsk litteratur vid Lunds universitet (Thormählen 2012). Gleerups förlagskorrespondens visar att Schaar var en mycket aktiv redaktör som hade en riklig korrespondens med sina översättare och hade tydliga åsikter om utformningen av översättningarna.

Liknande principer påverkade *Emily*-översättningarna som också riktade sig till yngre läsare än Montgomerys ursprungliga dubbla målgrupp. Den exakta målgruppen för de tre svenska *Emily*-böckerna som utgavs på 1950-talet anges i form av koder på böckernas baksidor som flickor i åldern 10–14 år, 11–15 år respektive 11 år och äldre (*F 1014*, *F 1115* och *F 11*–). I recensioner av böckerna angavs däremot ännu yngre målgrupper: den första boken sägs "tilltala småflickor", den andra boken anges vara lämplig för flickor i åldern 10–14 år och den tredje boken för åldern 11–13 år (SBI:s recensionsarkiv). Typiskt för recensionerna är också att de flesta jämför *Emily*-böckerna med klassikern *Anne på Grönkulla*, som de oftast anser överlägsen, även om också *Emily*-böckerna får ett positivt omdöme; "man kan tycka om [Emily] utan att svika Anne" (ibid.).

¹³⁹ Liknande adaptation som påverkar karakteriseringen av Anne finns i översättningar till andra språk: Martina Seifert (2008: 336) har upptäckt utelämnning av Annes fantasifulla drag i den handlingsorienterade tyska översättningen *Anne auf Green Gables* (1986), medan Danièle Allard (2008: 354–356) noterar betydande förkortning av slutet i den första japanska översättningen *Akage no An* (1952), vilket flyttar fokus till de delar av boken där Anne är yngre.

Uppdelningen av de två första böckerna i *Emily*-trilogin skedde på förlagets initiativ och berodde på att böckerna skulle passa in i förlagsseriens format (Warnqvist 2019: 8; se även avsnitt 3.3.1.1 ovan). Enligt Rémi (2019: 24) har böckerna i Gleerups förlagsserie i medeltal 200–250 sidor. De tre svenska *Emily*-böckerna som publicerades i serien har 218, 200 respektive 215 sidor, vilket faller inom detta medeltal. Eftersom problemet med *Emily*-böckernas längd var ännu mer uppenbart än med tidigare Montgomery-böcker som publicerats i Gleerups förlagsserie, föreslog förlagsredaktören Ingrid Schaar i ett brev till översättaren Stina Hergin att ”man skulle alltså endera kunna stycka upp dem i tre volymer [...] [e]ller också skulle man kunna stryka ner båda delarna till mera ’normalt’ svenskt flickboksomfång” (Schaar till Hergin 9.3.1955; se även Warnqvist 2019: 25).¹⁴⁰ Hergin föredrog i sitt svar det första alternativet för att inte behöva förkorta böckerna alltför mycket men konstaterade även att ”en måttlig beskärning skulle vara enbart till fördel, för de är i ordrikaste laget, och det skulle nog också behövas för formatets skull, även om de två böckerna delas upp i tre” (Hergin till Schaar 20.3.1955; se även Warnqvist 2019: 25). Både översättaren och förlaget var alltså införstådda i förkortningsprocessen. På grund av den omfattande omarbetningen som krävdes i samband med översättningen kan Hergins roll enligt Warnqvist (2019: 16) kallas *transeditor* utgående från begreppet *transediting* som introducerats av Eva Hemmungs Wirten (1998: 125–126) för en process där översättnings- och redigeringsarbete går in i varandra. Samtidigt fungerade förlagsredaktören Schaar som en så kallad *co-translator*, då korrespondensen mellan redaktören och översättaren visar att förlaget var mer involverat än vanligt i redigeringen av översättningarna (Warnqvist 2019: 3, 19).

Eftersom översättningsmanuskripten inte finns kvar i Gleerups arkiv, går det inte att ta reda på exakt vilka utelämningsar som gjordes av översättaren och vilka av förlaget (Warnqvist 2019: 20). Schaar och Hergin diskuterar i sin korrespondens bland annat var i boken *Emily of New Moon* uppdelningen ska ske, och slutresultatet visar att förlaget antog Hergins förslag om att avsluta den första svenska volymen efter kapitel 20 där ”ett händelseförlopp [avrundas] med att Emily konstaterar, att hon inte längre känner sig som en främling bland the Murrays” (Hergin till Schaar 20.3.1955; se även Warnqvist 2019: 26). När det senare gällde avslutningen av den andra svenska volymen följdes däremot inte Hergins förslag som låg två kapitel senare än det som förverkligades (Hergin till Schaar 21.8.1956; se även Warnqvist 2019: 27). Den andra boken slutar precis innan Emily åker till staden Shrewsbury för att gå på high school.

Schaars stora roll i genomförandet av utelämningsarna framkommer bland annat i hennes följebrev till korrektoren av manuskriptet för den första *Emily*-volymen där hon skriver att hon försökt stryka en del, vilket ”framför allt gått ut dels över de ibland nästan outhärdligt gråtmilda inledningskapitlen – som jag hoppas har vunnit på förkortningen – dels över Emilys brev” (Schaar till Hergin 10.8.1955; se även Warnqvist 2019: 26). Schaar framförde dessutom en önskan om att Hergin ska ”stryka ytterligare i de sentimentala partierna” vid korrekturläsningen (Schaar till Hergin 10.8.1955). Till illustratören Eva Laurell skrev Schaar dessutom om den andra *Emily*-volymen att en del partier och figurer såsom Dean Priest ”är en aning påkostade”, vilket antyder strykningar som gäller detta

¹⁴⁰ Senare motiverade förlaget förkortningen även med att böckerna var ”för stora för svenska förhållanden” och att ”händelseförloppet är så sammanhängande i de båda första engelska volymerna att det går bra att göra en annan inledning” (WE/Gleerup till Aschehoug 16.12.1955).

(Schaar till Laurell 6.6.1956).¹⁴¹ Även Hergin föreslog detta (Hergin till Schaar 12.11.1955). Hergin (ibid.) skrev också att hon på eget bevåg utelämnat några av Emilys dikter. För den tredje volymen gjorde Hergin en del förslag på utelämnningar, och Schaar gjorde sedan de slutliga strykningarna (Hergin till Schaar 12.3.1957; Schaar till Hergin 9.9.1957). Efter att ha gjort strykningar bad Schaar Hergin se till att texten hänger ihop i korrekturskedet för både den andra och tredje volymen (Schaar till Hergin 8.8.1956, 9.9.1957). Schaar gjorde även andra mindre ändringar i Hergins manuskript utöver förkortningen (Schaar till Hergin 2.9.1954, 10.8.1955). Förkortningen av böckerna var alltså en samarbetsprocess, men arbetsprocessen som framkommer ur korrespondensen kring Hergins översättningar visar att förlagsredaktören Schaar hade den slutliga makten i förkortningsarbetet.¹⁴²

Emily's Quest (1927), den tredje boken i den ursprungliga *Emily*-trilogin, översattes inte till svenska under 1950-talet. Detta innebär att den på 1950-talet i Sverige utgivna *Emily*-serien slutade med att Emily går ut high school och återvänder till sin hemby i stället för med att hon uppnår sin ambition om att bli författare som i originaltrilogin. Emilys utvecklingsresa var alltså kortare och mer konventionell i den svenska *Emily*-sviten (se även Leden 2021). Det kunde antas att *Emily's Quest*, som handlar om Emily som ung vuxen, inte översattes på grund av att den inte ansågs vara lämplig för eller tilltala den unga målgrupp som Gleerups förlagsserie riktade sig till. I korrespondensen mellan Schaar och Hergin finns dock inget som skulle bekräfta detta, utan Schaar konstaterar endast att ”de två första delarna är bäst” och att ”[d]et finns en tredje del som är mindre bra och som vi väntar med tills vidare” (Schaar 9.3.1955; se även Warnqvist 2019: 25.) *Emily's Quest* översattes till svenska av Margareta Eklöf (1930–) först cirka 30 år efter de andra böckerna med titeln *Emily gör sitt val* (1985) i samband med att förlaget Liber som köpte upp Gleerup på 1980-talet publicerade nya utgåvor av alla tidigare Montgomery-översättningar.¹⁴³

I Finland började *Emily*-trilogin ges ut av förlaget WSOY för första gången redan på 1920-talet, alltså före utgivningen i Sverige. Vid det laget hade förlaget redan gett ut översättningar av fem av Montgomerys *Anne*-böcker, varav den första var *Annan nuoruusvuodet* (1920). När *Emily of New Moon* översattes till finska hade de på 1920-talet utgivna finska *Anne*-böckerna redan fått mycket beröm och utgivits i flera nya upplagor, vilket framkommer bland annat ur en recension från 1928 (SKS:s urklipparkiv). *Anne*-böckerna verkar ha kommit till Finland tack vare framgången i Sverige. Förlagets korrespondens med översättaren Hilja Walldén (1871–1929) visar att de på 1920-talet översatta *Anne*-böckerna översattes utgående från motsvarande svenska översättningar. Walldén, som översatte tre *Anne*-böcker, benämner nämligen boken *Annes House of Dreams* (1917, fi. *Anna omassa*

¹⁴¹ Schaar skrev också att ”romantiska läsarinor i lämplig ålder” förmodligen skulle gilla boken trots de ”en aning påkostade partierna”, vilket tyder på en något auktoritär inställning till flickläsarna (Schaar till Laurell 6.6.1956).

¹⁴² När det gäller översättningen av *Anne of Windy Poplars* (1936, sv. *Anne på egen hand* 1954) som Hergin gjorde ett år före den första *Emily*-boken visar korrespondensen mellan henne och Schaar att Schaar då behöll ännu mer ansvar under processen, då hon bad Hergin att översätta hela boken men markera episoder som kunde strykas ”utan men för sammanhanget”, varefter Hergin föreslog utelämnningar som omfattade cirka 60 sidor (Schaar till Hergin 20.5.1954; Hergin till Schaar 2.6.1954; se även Warnqvist 2019: 14). I detta fall tog förlaget alltså initiativet till förkortningen av boken men översättaren genomförde utelämnningarna.

¹⁴³ Efter påpekanden i recensioner och läsarkommentarer om ålderdomligt språk i de två första volymerna genomgick den tredje *Emily*-volymen en språklig modernisering som gjordes av Bertil Almgren före nyutgivning (Rinman till Hergin 12.4.1984). Hergin erbjöds möjligheten att göra moderniseringen själv, men hon överlät gärna uppdraget till någon yngre (Rinman till Hergin 22.2.1984; Hergin till Rinman 25.2.1984). Även förlaget Nordisk bok som gav ut en nyutgåva av den första boken *Emily* år 1986 för bokklubben *Läsbiten* bad om Hergins tillstånd att bearbeta språket (Lissingering till Hergin 4.12.1985). Hergin godkände moderniseringen i båda fallen (Hergin till Rinman 14.3.1984, Hergin till Lissingering 9.12.1985).

kodissaan 1922) med den svenska titeln *Drömslottet* i sin korrespondens med WSOY (Walldén till Jäntti 4.8.1921).¹⁴⁴ I korrespondensen nämner Walldén dessutom att hon inte kan engelska (Walldén till WSOY 29.11.1912). Därtill anger översättningskontrakten för de två övriga *Anne*-böcker Walldén översatte motsvarande svenska översättning som källtext (Vesala [Walldén] 12.1.1920, 4.6.1920).

De ursprungliga finska översättningarna av *Emily of New Moon* och *Emily Climbs* gjordes av I.K. Inha (1865–1930) med titlarna *Pieni runotyttö* (1928) och *Runotyttö maineen polulla* (1948). Den tredje boken *Emily's Quest* översattes till finska av Laine Järventausta-Aav (1914–1999) med titeln *Runotyttö etsii tähteään* (1949), eftersom Inha inte hann göra denna översättning före sin död. Översättningen av *Emily*-trilogin inleddes på Inhas initiativ (Inha 27.11.1927). Ur hans utlåtande till förlaget om *Emily of New Moon* framkommer inte hur han fått tag på boken, men det kan antas ha skett genom hans kontakter med Storbritannien (se faktarutan nedan). I sitt utlåtande nämner Inha bland annat karaktärernas intressanta själsliv och att ”naisten kesken [kirjan] luulisi saavan lukijoita” (’boken torde få läsare bland kvinnor’) (Inha 27.11.1927). Inha ansåg alltså att målgruppen för böckerna vara kvinnor och riktade därmed inte sina översättningar specifikt till barn, vilket enligt Vappu Kannas (2014: 52) syns bland annat i att hans översättning behåller Montgomerys ursprungliga dubbla nivå. Inhas översättning *Pieni runotyttö* utgavs dock i WSOY:s förlagsserie *Koululaiskirjasto* (’Skolelevsbiblioteket’) för ungdomar av båda könen och marknadsfördes som ”tyttöromaani” (’flickroman’), så förlaget valde att rikta boken till flickor precis som *Anne*-böckerna (se även Kannas 2014: 57).

Översättarprofil: I.K. Inha

I.K. Inha (född Konrad Into Nyström, 1865–1930) studerade både humanistiska och naturvetenskapliga ämnen vid Helsingfors universitet och arbetade i början av sin karriär som tidningsfotograf och utrikeskorrespondent och reste mycket (Leikola 2007: 574). Han är mest känd som fotograf och reseskildrare (ibid.). Inha var Finlands första fotokonstnär och i sina fotografier dyrkade han naturen och förevigade tidens stämningar och olika livssituationer (Poikonen 1992: 13; *ET-lehti* 1989: 19). Sina fotografier publicerade han bland annat i reseskildringen *Suomen maisemia* (1925).

Utöver sin karriär som tidningsman och fotograf översatte Inha över 30 prosaböcker och diverse fackböcker (Leikola 2007: 574–575). Inhas familj var ursprungligen svenskspråkig, men Inha själv blev finskspråkig under sin skoltid i Tavastehus (Rekola 1981: 42). Utöver finska och svenska kunde Inha även engelska, italienska och tyska (Lehtinen 1990). Till skillnad från Hergin är Inha en atypisk flickboksöversättare eftersom han är man och *Emily*-böckerna är de enda barn- och ungdomsböckerna han har översatt. Han var specialiserad på översättning av natur- och ödemarkslitteratur och verken han har översatt innehåller en stor andel naturbeskrivning (Leikola 2007: 575). Detta är värt att notera eftersom Montgomerys böcker är kända för sina naturskildringar. Inhas främsta källspråk under översättarkarriären var engelska, och till följd av sina resor bl.a. till Storbritannien kan han antas förutom goda kunskaper i språket ha haft en för sin tid god kännedom om den engelskspråkiga kulturen (Kannas 2014: 52). Korrespondensen mellan Inha och förlaget visar dock att han var medveten om sina begränsningar gällande det engelska språket och kulturen, och Kannas (2014: 52–53) påpekar några översättningsfel i hans översättningar som hänger ihop med bristfällig kunskap om idiom och kulturskillnader. Samtidigt har han i sina översättningar överfört många kulturbundna element direkt utan kulturadaptation (a.a.: 53).

¹⁴⁴ I korrespondensen hänvisas det till boken även med titlarna *Haavelinna* (’Drömslottet’) och *Annan haavemaja* (’Annas drömsluga/-boning’) som är mer eller mindre direkta översättningar av den svenska titeln (Jäntti till Walldén 6.8.1921; Walldén till WSOY 12.4.1922).

Förlagsredaktörsprofil: Inkeri Makkonen

Inkeri (Inka) Makkonen (1909–2008) studerade grafisk konst vid Taideteollisuuden keskuskoulu och finska språket vid Helsingfors universitet (Heikkilä-Halttunen 1992: 13–14; Iisalmen yhteislyseo 31.5.1928). Hon arbetade som redaktör på förlaget Gummerus 1935–1941 och som reklamredaktör på WSOY 1941–1952 och slutligen som redaktionschef för WSOY:s nygrundade avdelning för barn- och ungdomslitteratur 1952–1972 (Heikkilä-Halttunen 1992: 13–14; Karjalainen 2008). Makkonen skapade avdelningens stadgor och hade som ett viktigt mål att hålla en hög standard i utgivningen (Karjalainen 2008). Makkonen hade fria händer att utveckla verksamheten och spelade en viktig roll i förnyelsen av marknadsföringen av barnlitteratur (Heikkilä-Halttunen 2000: 152; se avsnitt 3.3.2.1 ovan). Makkonen gjorde under sin karriär ett stort arbete för den finska barnlitteraturen och var med om att grunda Finska ungdomsboksrådet (idag IBBY Finland) och tog även initiativet till att grunda Barnboksinstitutet i Finland (Karjalainen 2008). Hon fick utmärkelsen Finlands Lejons ordrens riddartecken av I klass år 1987 för sitt arbete för barn- och ungdomslitteraturen (Heikkilä-Halttunen 1992: 19).

Det är känt att Makkonen utöver sitt arbete som förlagsredaktör även gjorde en del översättningar av barnlitteratur under pseudonymen L. Aro (Heikkilä-Halttunen 2000: 152.). Översättningarna under pseudonymen omfattade främst sagor men även bland annat Jean de Brunhoffs *Babar*-böcker och några bilderböcker av Astrid Lindgren och källspråken var främst franska men även bland annat svenska, tyska och italienska (Fennica 2020). Makkonen hade ytterst goda kunskaper i svenska (se avsnitt 3.3.2.1 ovan) och enligt sitt avgångsbetyg från gymnasiet Iisalmen yhteislyseo hade hon även studerat tyska och franska (Iisalmen yhteislyseo 31.5.1928). Hon kan dock även antas ha behärskat engelska, då hon reste till London för att bekanta sig med den engelska barnlitteraturen flera gånger och en stor del av förlagskorrespondensen var på engelska särskilt från och med 1960-talet. Särskilt i början av sin bana som barnboksredaktör vände hon sig dock starkt mot övriga Norden (se avsnitt 3.3.2.1 ovan).

Inhas *Emily*-översättningar, liksom också alla på 1920-talet utgivna finska *Anne*-översättningar, reviderades inför en nyutgivning år 1961. I de reviderade finska *Anne*-översättningarna anges att det är fråga om ”uudistettu ja tarkistettu suomennos” (’förnyad och granskad översättning’).¹⁴⁵ I den reviderade finska översättningen av *Emily of New Moon* från 1961, som min studie gäller, står det att det är ”I. K. Inhan uudistettu suomennos” (’I. K. Inhas förnyade översättning’) men ingenting om att det skulle vara fråga om en förkortad version eller om vem som gjort revideringen.¹⁴⁶ Det finska förlaget företog sig alltså en liknande nysatsning på Montgomerys böcker som det svenska förlaget Gleerup hade gjort några år tidigare. En liknande nysatsning gjordes även i Norge, där förlaget Aschehoug under 1940–50-talet i sin förlagsserie *Aschehougs utvalgte for piker* utgav nyöversättningar av tidigare utgivna *Anne*-böcker samt översättningar av *Anne*-böcker som inte tidigare översatts (Guldberg till Gleerup 16.1.1959).¹⁴⁷ *Emily*-böckerna kom till det norska förlagets kännedom genom förteckningen *Svensk bokhandel* där den första svenska *Emily*-översättningen ingick (Guldberg till Gleerup 14.12.1955). Det svenska förlaget Gleerup gav Aschehoug upplysningar om de svenska *Emily*-översättningarna (bl.a. motive-ringar till uppdelningen på tre volymer) och några år senare bad Aschehougs barnboksredaktör Lilleanne Guldberg om läsexemplar på de svenska *Emily*-översättningarna samt de *Anne*-böcker som inte hade översatts i Norge (WE/Gleerup till Aschehoug 16.12.1955; Guldberg till Gleerup 16.1.1959). Även de norska översättningarna av de två första *Emily*-böckerna utgavs i Aschehougs serie 1960–1962 uppdelade på tre volymer precis som i Sverige. De förkortade svenska översättningarna användes alltså som källtexter i Norge. WSOY:s arkiv innehåller ingen korrespondens mellan vare sig WSOY och Gleerup eller WSOY och Aschehoug som skulle visa varifrån WSOY:s barnboksredaktör Inka Makkonen

¹⁴⁵ Det finska *uudistettu suomennos* kan även betyda *reviderad* eller *omarbetad* översättning. Jag använder termen *förnyad översättning* när jag hänvisar till beteckningen i de finska Montgomery-översättningarna. I övrigt använder jag begreppet *reviderad översättning* som är vanligare på svenska.

¹⁴⁶ De i början av 1960-talet utgivna reviderade finska versionerna av Montgomerys *Emily*-böcker utgavs av förlaget WSOY senast 2016–2018 i oförändrad form och utan omnämnande om att det är fråga om förkortade utgåvor.

¹⁴⁷ I Norge utgavs de första översättningarna av de fem första *Anne*-böckerna 1918–1922.

fick idén till nyutgivningen av Montgomerys böcker. Under 1950-talet kan Makkonen antas ha följt med den svenska utgivningen bland annat genom förteckningen *Svensk bokhandel*, och hon hade dessutom tät kontakt med Aschehougs barnboksredaktör Lilleanne Guldberg (se avsnitt 3.3.2.1 ovan), så det är möjligt att nysatsningarna på Montgomery inspirerades av varandra.¹⁴⁸

I Finland utkom alla ”förnyade” Montgomery-översättningar i WSOY:s serie *Kuolemattomia tyttökirjoja* (’Odödliga flickböcker’, i vissa upplagor *Kuolemattomia nuortenkirjoja*, ’Odödliga ungdomsböcker’) som startade 1961 och består av klassiska ungdomsböcker av L.M. Montgomery, Louisa M. Alcott och F.H. Burnett. Alla böcker härstammade från WSOY:s backlist-katalog och utkom som ”förnyade” översättningar. I samband med nysatsningen på Montgomery och andra klassiska flickboksförfattare översattes även ytterligare en bok i *Anne*-serien (*Kotikunnaan Rilla* 1962).¹⁴⁹ Nya upplagor av Montgomerys böcker utgavs i samma förlagsserie fram till 1990-talet, då serien bytte namn till *Ikivihreitä nuortenkirjoja* (’Tidlösa ungdomsböcker’). I och med utgivningen i förlagsserien befästes målgruppen för Montgomerys böcker som flickor. Revideringen av översättningarna gjordes med tanke på en yngre målgrupp än Montgomerys ursprungliga dubbla målgrupp, vilket flera undersökningar av utelämnningar har visat (Hiivala 2005: 31; Karonen 2007: 66; Leden 2011: 43, 74). Taru Karonen (2007: 67), som jämfört den ursprungliga översättningen av Montgomerys *Anne of Avonlea* (1909, fi. *Anna ystävämme* 1921) med den ”förnyade”, anser att den ser ut nästan som en nyöversättning trots att det är fråga om en reviderad översättning, eftersom skillnaderna är så stora (se även Koskinen & Paloposki 2015). Liksom Koskinen och Paloposki (2015: 151–152) konstaterar, utgör reviderade översättningar ingen enhetlig kategori, utan i praktiken kan det vara fråga om allt från språklig stilisering till fall som gränsar till nyöversättning. Enligt Koskinen och Paloposki (2015: 153) visar Karonens (2007) analys att originaltexten har spelat en passiv roll i revideringsprocessen, då felöversättningar inte har korrigerats och tidigare utelämnningar inte har lagts till utan mer har strukits. Endast den språkliga moderniseringen motsvarar förväntningarna på en reviderad översättning (ibid.).

Den finska *Emily*-trilogin kan antas ha genomgått en liknande revideringsprocess som *Anne*-böckerna (se Leden 2011). Den reviderade finska översättningen av *Emily of New Moon* gör enligt Kannas (2014: 51) betydande utelämnningar jämfört med Inhas ursprungliga översättning, men i övrigt anser Kannas att texten ändrats i rätt liten grad, främst i form av en modernisering av språket och ändring av vissa egennamn. Också min analys visar att de flesta utelämnningarna i den finska texten gjorts först i samband med revideringen inför nyutgivningen 1961. Den reviderade översättningen kännetecknas också av att styckeindelningen avviker något från originalets. Styckena har ofta delats upp för att skapa kortare stycken, vilket tyder på en avsikt att göra texten mer lättläst och tydligare för en yngre målgrupp.

De finska böckerna innehåller ingen information om vem som utförde det omfattande revideringsarbetet, vilket är typiskt för 1950-talet (jfr Koskinen & Paloposki 2015: 168). Också för adaptationer överlag är det typiskt att de är anonyma, d.v.s. att adapterarens namn inte anges i boken (Oittinen 2000: 78). Redan Kannas (2014: 55) konstaterar dock att det utgående från intervjuer och information om förlagsredaktören Inka Makkonens karriär är

¹⁴⁸ I Danmark och på Island gjordes däremot inga nysatsningar på Montgomery under perioden 1945–1965. De två första *Anne*-böckerna hade utgivits i Danmark 1918–1919 och de fyra första på Island 1933–1945.

¹⁴⁹ Till skillnad från de reviderade översättningarna i serien anges *Kotikunnaan Rilla* (1962) vara en förkortad översättning av Kerttu Piskonen (*lyhentäen suomentanut Kerttu Piskonen*).

sannolikt att det var hon som gjorde revideringen. I en intervju gjord av Heikkilä-Halttunen (1992: 18) där Makkonen talar om projektet att återuppliva böcker ur förlagets backlist-katalog talar hon endast om sig själv och kallar arbetet ”suuri työ” (’ett stort arbete’), vilket Kannas (2014: 55) tolkar som ett tecken på att Makkonen själv utförde revideringen av Montgomery-översättningarna liksom också av översättningarna av övriga barnlitteraturklassiker som WSOY utgav på nytt. Liknande passiva formuleringar finns i en intervju gjord av Saila Huuskonen (1988) där Makkonen säger att revideringsarbetet ”oli kyllä aikamoinen työ” (’var minsann ett ansenligt arbete’). Mina fynd i WSOY:s arkiv stöder Kannas antaganden: Makkonen nämner det stora arbetet med revideringen av ”slutsålda klassiker” där Montgomery-översättningarna ingår i ett flertal brev redan under sina första år som barnboksredaktör (Makkonen till Törnros 28.8.1953; Makkonen till Arohonka 7.9.1954).

Vidare frågade författaren Eeva-Liisa Manner år 1958 Makkonen om hon redan har ”korjauttanut kaikki ne klassilliset tyttökirjat, joiden kieli on niin vanhaa ja hupsua että tukka nouse pystyyn” (’låt it revidera alla de klassiska flickböckerna vars språk är så ålderdomligt och tokigt att håret reser sig’) (Manner till Makkonen 3.6.1958). Formuleringen ”låt it revidera” tyder på att Makkonen åtminstone övervägde att anlita någon annan för revideringsprocessen. Det gjorde hon år 1958 då Heidi Järvenpää fick i uppdrag att revidera översättningen av Louisa M. Alcotts *Rose in Bloom* (fi. *Kun ruusu puhkeaa* 1919), en av de klassiker som skulle återupplivas (Järvenpää till Makkonen 14.1.1958). Makkonen var dock inte nöjd med Järvenpääs arbete (Järvenpää till Makkonen 19.1.1958). Detta tyder på att Makkonen fortsatte utföra revideringsarbetet själv, då det inte finns någon annan korrespondens om revideringen trots att det var ett omfattande arbete som pågick åtminstone från 1958 till 1961, då de sista reviderade översättningarna utgavs.¹⁵⁰ I revideringsarbetet deltog eventuellt också Kerttu Piskonen som arbetade på WSOY:s ungdomsboksavdelning under Makkonens tid (Huuskonen 1988: 184). Piskonen anlätades åtminstone för att göra en förkortad översättning av Montgomerys *Rilla of Ingleside* (1921, fi. *Kotikunnaan Rilla* 1962) som inte tidigare översatts.

Eventuellt kände Makkonen inget större behov av att delegera revideringsuppdraget, eftersom hon uppskattade Montgomerys och Alcotts böcker (se t.ex. Makkonen till Helminen 4.4.1953). Förlagskorrespondensen visar att Makkonen själv år 1958 förkortade åtminstone den finska översättningen av Selma Lagerlöfs *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige* (1906–1907, fi. *Peukaloisen retket villihanhien kanssa* 1906–1907)¹⁵¹ och kallade arbetet trevligt (Makkonen till Guldberg 14.11.1958). Enligt Koskinen och Paloposki (2015: 159) ”moderniserade” Makkonen år 1970 även Laila Järvinens översättning av Astrid Lindgrens *Pippi Långstrump* (1945, fi. *Peppi Pitkätossu* 1946). Koskinens och Paloposkis (2015: 159–1967) analys visar att Makkonen skrev om hela texten med läsbarhet som ett av motiven bakom ändringarna, vilket påminner om processen som Karonen (2007) beskriver för revideringen av Montgomerys böcker.

Utmärkande för revideringsprocessen för *Emily*-böckerna är att Makkonen reviderade översättningarna utgående från motsvarande svenska översättningar i stället för de engelskspråkiga originalen, även om hon inte valde att uppdelade *Emily*-böckerna på nytt som det svenska och norska förlaget gjort. När det gäller valet av källtext för de reviderade *Emily*-översättningarna antar Kannas (2014: 55–56) att Makkonen ansåg de nyligen utkomna

¹⁵⁰ Detta kan bero på att barnboksavdelningens korrespondens från åren 1959–1960 saknas i WSOY:s arkiv.

¹⁵¹ Från och med 1929 var den finska titeln *Peukaloisen retket villihanhien seurassa*. Upplagorna fram till 1952 hade sammanlagt cirka 600–700 sidor, medan upplagan från 1958 var *lyhenmetty lapsilukijoille* (’förkortad för barnläsare’) och hade 298 sidor samt fick Topelius-priset 1959 (Fennica 2020).

svenska *Emily*-översättningarna vara mer tidsenliga än Inhas ursprungliga finska översättning som hon reviderade.¹⁵² Också i övrigt vände sig Makkonen genom sina studieresor starkt mot övriga Norden i arbetet med att utveckla barnlitteraturutgivningen (Heikkilä-Halttunen 2000: 156; se avsnitt 3.4 ovan).¹⁵³ Förlagskorrespondensen visar dock inte hur Makkonen fick tag på de svenska *Emily*-översättningarna.

Användningen av de svenska översättningarna som källtexter för de finska översättningarna av de två första *Emily*-böckerna och den förkortning detta lett till har jag visat redan i min pro gradu-avhandling (Leden 2011) och denna relation mellan den svenska och finska översättningen av *Emily of New Moon* behandlas ytterligare i analysen i avsnitt 6.2 nedan. Karonsens (2007) pro gradu-avhandling visar en likadan relation mellan den svenska översättningen och den reviderade finska översättningen av Montgomerys *Anne of Avonlea* (1909. fi. *Anna ystävämmä* 1921).

Revideringen av *Emily*-översättningarna nämns inte i förlagskorrespondensen, men i korrespondensen som gäller förvärvandet av översättningsrättigheterna för *Rilla of Ingle-side* (1921, fi. *Kotikunnaan Rilla* 1962) nämns att WSOY önskade förkorta denna bok mer eller mindre i enlighet med den svenska översättningen, vilket rättighetsinnehavaren J.B. Lippincott Co. godkände (Makkonen till Lippincott 4.10.1958; Gartley till WSOY 28.10.1958). Antagligen skulle Lippincott ha godkänt ett liknande förfarande för *Emily*-böckerna.¹⁵⁴ Att *Rilla of Ingle-side* förkortades med tillstånd, medan de tidigare förkortade finska Montgomery-översättningarna utgör dolda förkortningar, beror antagligen på att Bernkonventionen om upphovsrätt behövde följas för nya översättningar gjorda efter 1928, medan tidigare översättningar var fria från upphovsrätt (se Heikkilä-Halttunen 2000: 158).

Titlarna på den svenska och finska översättningen av *Emily of New Moon* (1923) uttrycker inte sambandet mellan översättningarna, men de reflekterar översättningarnas unga målgrupper på båda språken. Titeln på den första svenska volymen, *Emily* (1955), fokuserar enbart på protagonisten och utelämnar hennes tillhörighet till släktgården som finns i originaltiteln.¹⁵⁵ Det var förlagsredaktören Schaar som bestämde de slutliga svenska titlarna. Schaars anteckningar i ett brev från översättaren Hergin visar att Schaar även övervägde de mer beskrivande titlarna *Emily på Månevik*, *Emily drömmar* och *Emily blir stor* (Hergin till Schaar 20.3.1955; se även Warnqvist 2019: 17). Av dessa förslag följer det första originaltiteln, medan de andra på olika sätt fokuserar på Emilys utveckling. Uppdelningen av *Emily of New Moon* på två volymer ledde till ett behov att skapa en extra titel. Titlar som Schaar övervägde för den andra volymen var *Emily växer upp* och *Emily flyger ut*, men hon stannade till slut för *Emily och hennes vänner* på grund av att ”växer upp” redan förekommit i många flickbokstitlar (Schaar till Laurell 6.6.1956, 28.6.1956, Schaar till Hergin 8.8.1956).¹⁵⁶ Titeln *Emily och hennes vänner* (1956) fokuserar liksom den första

¹⁵² I intervjun gjord av Huuskonen (1988) kommenterar Makkonen inte källspråket utan säger att översättningarna jämfördes med originaltexten (alkuteksti).

¹⁵³ Det är också möjligt att Makkonens språkkunskaper (stark svenska) var en bakomliggande orsak till användningen av de svenska översättningarna som källtexter.

¹⁵⁴ Översättningskontraktet som det finska förlaget WSOY år 1947 ingått med J.B. Lippincott Co. för *Emily Climbs* anger följande: ”The translation of the said work shall be made faithfully and accurately. Abbreviations or alterations shall only be made in the text thereof with the written consent of the Proprietors.” (J.B. Lippincott Co. & WSOY 17.2.1947; se även Kannas 2014: 56).

¹⁵⁵ De flesta originaltitlar på Montgomerys böcker ger uttryck för protagonistens samhörighet med sitt hem, t.ex. *Anne of Green Gables*, *Pat of Silver Bush* och *Jane of Lantern Hill*.

¹⁵⁶ Schaar nämner Eleanor H. Porters *Pollyanna växer upp* (1919, ny upplaga bl.a. 1955) och Lisa Eurén-Berners *Fröken Språkfüle växer upp* (1933, ny upplaga bl.a. 1948), och dessutom finns B. Wahlströms version av Montgomerys *Anne of Avonlea* som heter *Anne växer upp* (1941, ny upplaga 1946).

titeln på protagonisten men lägger dessutom till personer i hennes omgivning, d.v.s. hennes vänner. Denna titel, som inte har något samband med någon originaltitel, kan anses relativt generisk och förenklad. Den följer ett mönster som är vanligt i barn- och ungdomsböcker i olika serier, där böckerna har titlar av typen ”protagonistens namn och x”, t.ex. *Kitty och ekens hemlighet* eller *Harry Potter och De vises sten*. Den nya titeln har alltså skapats utgående från målgruppsrelaterade konventioner. Som titel på den tredje svenska *Emily*-volymen, som inte ingår i min studie, föreslog Hergin *Emily mot nya öden*, men Schaar ansåg denna titel vara för dramatisk och stannade för *Emily på egna vägar* (1957) (Schaar till Hergin 9.9.1957). Liksom de tidigare svenska titlarna är också denna rätt generisk och fokuserar på böckernas konventionella drag men antyder åtminstone utveckling hos protagonisten.

Den finska titeln *Pieni runotyttö* (1928, 'Lilla diktarflickan') avviker också från Montgomerys originaltitel och fokuserar på protagonistens kön men också på hennes författarambitioner och skrivande. Titeln har kritiserats av Katajavuori (2005: 130) och Paasonen (2007: 59) för att antyda en nedsättande attityd mot kvinnliga författare. Enligt Katajavuori (2005: 130) förknippas benämningen *runotyttö*, som ofta använts om unga kvinnliga poeter, med en drömmare snarare än med en flicka som utför aktiva handlingar (jfr *könsstereotyper* i avsnitt 5.4.4 ovan). Också attributet *pieni* kan ha förminskande konnotationer.¹⁵⁷ Även om den finska titeln fokuserar på det *normbrytande* skrivandet, tonas detta alltså ner. Samtidigt har valet att använda begreppet *runotyttö*, som går igen i alla de finska titlarna på *Emily*-böckerna, lett till att detta begrepp idag starkt förknippas med böckerna. Vidare kan de finska titlarna anses återspegla originaltitlarna, eftersom utvecklingstemat framkommer tydligt i de senare finska titlarna *Runotyttö maineen polulla* (1948, 'Diktarflickan på stigen mot anseende') och *Runotyttö etsii tähteään* (1949, 'Diktarflickan letar efter sin stjärna'). Till skillnad från de svenska titlarna framhäver de finska titlarna böckernas centrala författarambitionstema.

När det gäller de svenska *Emily*-översättningarna framhäver också omslagsillustrationerna och handlingsreferaten på baksidorna av de första utgåvorna böckernas konventionella drag, alltså samma mer generiska och mindre kreativa bild av böckerna som de översatta volymernas titlar. Handlingsreferaten presenterar den första volymen som en berättelse om hur Emily blir hemmastadd på Månvik och den andra volymen som en berättelse om hennes relationer till sina vänner, de jämnåriga kamraterna Ilse, Teddy och Perry, och de vuxna släktingarna moster Elisabet, moster Laura och kusin Jimmy samt Dean och herr Carpenter. I båda referaten nämns Emilys författardrömmar i förbigående. Det vardagliga och bokens *normbekräftande* aspekter lyfts alltså fram som det huvudsakliga i böckerna. Den finska översättningen *Pieni runotyttö* har inget handlingsreferat i sina peritexter, utan baksidan består av en lista på övriga titlar i förlagsserien *Kuolemattomia tyttökirjoja* samt en författarpresentation där Montgomery kallas en av ”maailman rakastetuimpia nuortenkertojia” ('världens mest älskade berättare för ungdom') och *Anne*-böckerna nämns. Också de svenska översättningarna nämner *Anne på Grönkulla* i sina peritexter. Den finska författarpresentationen nämner Emily endast kort och beskriver henne som en ung dam som växer upp under moster Elisabets omvårdnad. Emilys skrivande nämns inte alls.

¹⁵⁷ Emilys unga ålder betonas på samma sätt också i de svenska baksidestexterna, där hon kallas ”den lilla mörka fantasibegåvade Emily” (*Emily*, 1955) och ”den lilla fantasifulla och humoristiska Emily” (*Emily och hennes vänner*, 1956).

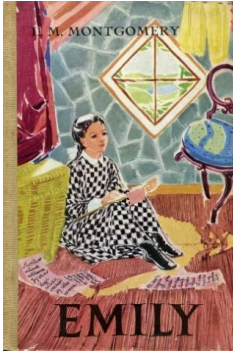
Figur 6a.

L.M. Montgomery: *Emily of New Moon* (Stoke 1923), omslag av M.L. Kirk.



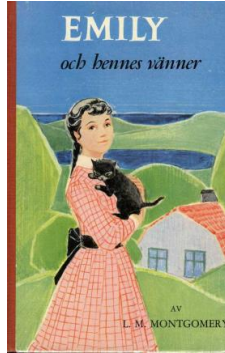
Figur 6b.

L.M. Montgomery: *Emily* (Gleerup 1955), omslag av Eva Laurell.



Figur 6c.

L.M. Montgomery: *Emily och hennes vänner* (Gleerup 1956), omslag av Eva Laurell.



Figur 6d.

L.M. Montgomery: *Pieni runotyttö* (WSOY 1961), omslag av Maija Karma.



Till skillnad från titlarna syns Emilys skrivande i Eva Laurells omslagsillustration på den första svenska volymen som föreställer Emily som sitter på vinden på Månvik och skriver, förmodligen ett brev till sin döda pappa, vilket ofta skildras i boken (se figur 6b). I bakgrunden syns ett fönster där ett naturlandskap skymtar. Bokens *normbrytande* författarambitionstema lyfts alltså fram, men samtidigt placeras protagonisten i hemmets sfär, vilket däremot bekräftar normen för flickskap (jfr avsnitt 5.4.4 nedan). Förlagsredaktören Schaar hade stort inflytande även över omslagsillustrationerna, då hon gav Laurell anvisningar om omslagen: för den andra volymen önskade hon Emily utomhus med Månvik eller dess trädgård i bakgrunden och möjligen dagboken inom räckhåll (Schaar till Laurell 6.6.1956). Den slutliga omslagsillustrationen på den andra volymen föreställer Emily i förgrunden med en katt i famnen och med ett hus (Månvik) och ett naturlandskap i bakgrunden (se figur 6c). Både katten och huset förknippas med den husliga sidan av Emilys liv. Schaars två första önskemål förverkligades alltså, medan dagboken och därmed skrivandet föll bort. Andrea McKenzie (2002: 104) beskriver illustrationen som generisk, då den kunde föreställa vilken typisk flicka som helst.

Omslagsillustrationen på den finska reviderade översättningen *Pieni runotyttö* från 1961 är gjord av den högt uppskattade illustratören Maija Karma och föreställer Emily i förgrunden med ett naturlandskap i bakgrunden (se figur 6d). Emilys samhörighet med naturen lyfts alltså fram tydligare än i de svenska omslagsillustrationerna, medan skrivandet inte figurerar på det finska omslaget förutom i den finska titeln. Naturen är dock ett genomgående tema i både de svenska och finska omslagsillustrationerna, vilket kan härledas till originalomslaget av Maria Louise Kirk från 1923, där en hänryckt Emily står i förgrunden i samklang med det kringliggande naturlandskapet (se figur 6a). Liksom McKenzie (2002: 101) påpekar, framhäver originalillustrationen sambandet mellan naturen och Emilys fantasi, då fantasifiguren *Wind Woman* (*Vindarnas drottning*) syns i suddig siluett bakom Emily, vilket lyfter fram bokens *normbrytande* drag. Därmed framställs Emily som en aktiv part och inte enbart en betraktare i relation till naturen såsom i översättningarnas omslagsillustrationer. De svenska och finska omslagen utgör tecken på översättningarnas yngre målgrupp.

3.4.2.2 Jean Webster: *Dear Enemy*

Jean Webster (urspr. Alice Jane Chandler Webster, 1876–1916) är en amerikansk författare som växte upp i en välbärgad förlagsfamilj. Hennes far var förläggare och bolagspartner med hennes mors morbror, den kända författaren Mark Twain. Webster fick en för sin tid gedigen utbildning då hon gick på flickinternatet Lady Jane School och sedan kvinnohögskolan Vassar College, där hon studerade engelska och ekonomi. Hennes författarkarriär startade under högskoletiden och två år efter examen utgavs hennes första roman *When Patty Went to College* (1903) som baserar sig på berättelser hon skrev under studietiden. Webster publicerade totalt åtta romaner som färgas av hennes sociala engagemang bl.a. för kvinnofrågor och institutionsreformer (Keely 2004: 364). Hilda Jakobsson (2018: 107) kallar Webster en ”feministisk författare som gestaltar socialism och kvinnors tilltagande rättigheter positivt”.¹⁵⁸

Websters mest kända verk är *Daddy Long-Legs* (1912, sv. *Pappa Långben* 1916/1950), som är en brevroman om den föräldralösa skolflickan Jerusha (Judy) Abbott, vars högskolestudier bekostas av en okänd välgörare hon kallar Daddy Long-Legs (Pappa Långben), och som hon måste skriva månatliga brev till.¹⁵⁹ Romanens tema är kvinnors utbildning, frigörelse och att finna sin röst. Därmed är det en typisk bildningsroman som följer såväl Judys akademiska som känslomässiga utveckling. Theander (2006: 324) kallar Websters böcker som luftar synpunkter på sociala orättvisor ”en hyllning till utbildning och kultur”. Exempelvis Anne Phillips (1999: 69) lyfter fram Judys röst om sin collegeutbildning som ett viktigare element än romanen med den okända välgöraren. Karen Alkalay-Gut (1993: 98) påpekar att romanen på ytan verkar följa den sentimentala romanens struktur men har en underliggande politisk struktur, som yrkar på kombination av individen och samhället. Enligt Alkalay-Gut (a.a.: 98) är romanens sentimentala ytstruktur orsaken till att den inte varit föremål för forskning förrän på 1990-talet och till att den inte upptagits i allmänna kanon. Däremot fick boken redan tidigt status som barnlitteraturklassiker, och originalet har varit kontinuerligt i tryck och översatts till 18 språk (Alkalay-Gut 1993: 98; Keely 2004: 363). Romanen var särskilt populär under sin samtid, då en Broadway-pjäsa och tre filmer gjordes på basis av boken (Phillips 1999: 79; Keely 2004: 363). Om bokens målgrupp konstaterar både Phillips (1999: 64) och Karen Keely (2004: 363) att den då den utgavs hade läsare i alla åldrar, men idag marknadsförs den enbart som barn- eller flickbok. Webster skrev alltså för en bredare publik precis som Montgomery (se avsnitt 3.4.2.1 ovan).

Websters sista roman blev *Dear Enemy* (1915), som är en fristående uppföljare på *Daddy Long-Legs* och den roman som valts för min studie. Bara ett år efter publiceringen av denna roman dog Webster av förlossningskomplikationer, och därmed utkom inga fler uppföljare, så Websters ”barnhemsserie” består endast av två böcker (Keely 2004: 384; Kokkonen 2015a: 91). Till skillnad från de andra serierna i min studie som består av fler böcker har Websters serie inget officiellt namn, utan böckerna kallas *Daddy Long-Legs* och dess uppföljare *Dear Enemy*. Bildningsromanen *Dear Enemy* (1915), som presenteras i tabell 3

¹⁵⁸ Om Jean Webster har det skrivits betydligt mindre än om de två andra bildningsromanförfattarna i mitt material. En biografisk profil av Webster ges t.ex. av Kokkonen (2015a).

¹⁵⁹ Romanen *Daddy Long-Legs*, som förespråkar socialistiska värderingar som Judy och hennes välgörare lär sig av varandra, slutar med att Judy gifter sig med sin okända välgörare, som visar sig vara samma person som hennes klasskamrats Julias farbror Jervis Pendleton, som uppvaktat henne under skoltiden. Detta innebär att romanen får ett lyckligt slut, vilket är typiskt för familjeromaner och den romantiska eller sentimentala konventionen, men det lyckliga slutet innebär inte kapitulering inför dessa konventioner, eftersom giftermålet föregås av utbildning som ger Judy frihet på både ett känslomässigt och ekonomiskt plan (Alkalay-Gut 1993: 96).

nedan, utgör även en yrkesskildring då den handlar om hur Judy Abbots bästa vän, överklassflickan Sallie McBride, finner sig själv och ett yrke och till slut även kärleken. I Sallies utveckling blandas alltså *normbrytande* och *normbekräftande* drag.

Tabell 3. Narratologisk översikt över Jean Websters *Dear Enemy* (1915).

Tid	Början av 1900-talet, cirka ett och ett halvt år
Miljö	Barnhemmet John Grier Home i en liten by i delstaten New England i USA ¹⁶⁰
Karaktärer	<i>Sallie McBride</i> , protagonist, gladlynt och iderik överklassflicka i 20-årsåldern <i>Judy Abbot</i> , Sallies bästa vän och tidigare klasskamrat, protagonist i den första delen <i>Daddy Long-Legs</i> ¹⁶¹ <i>Jervis Pendleton</i> , Judys man, medlem i styrelsen för barnhemmet John Grier Home <i>Gordon Hallock</i> , Sallies fästman, välbärgad politiker i Washington <i>Robin MacRae</i> (kallas även <i>Sandy</i>), tvär och fåordig landsbygdsdoktor som betjänar barnhemmet Diverse barnhemsbarn
Handling	Sallie blir efter sin college-examen på Judys begäran något motvilligt föreståndare för John Grier-barnhemmet, där Judy växte upp och nu styr och reformerar tillsammans med sin välbärgade man. Sallie måste alltså anpassa sig till en ny situation, vilket är ett typiskt drag för bildningsromaner med flickprotagonister (jfr Sardella-Ayres & Reese 2020: 39–40). Sallie blir snabbt engagerad i sitt arbete med att ta hand om barnen och reformera barnhemmet enligt sina sociala ideal. Hennes yrkesarbete inom det traditionellt kvinnliga området barnavård är alltså inriktat på självständig problemlösning (flickmakt) snarare än moderlighet. Till slut blir föreståndaruppdraget Sallie motvilligt tagit emot ett kall och ett yrke hon vill fortsätta arbeta med. Handlingen kulminerar i att barnhemmet brinner ner, vilket till slut möjliggör en total reform genom en ombyggnad som förverkligar Sallies sociala ideal. Samtidigt som Sallie växer in i sin nya yrkesroll inser hon också att fästmannen Hallock inte är rätt för henne, då han hör ihop med hennes tidigare ytliga liv. Under bokens gång förvandlas den fåordiga och tvära doktor MacRae som Sallie lekfullt tilltalar som ”Dear Enemy” (därav titeln) i sina brev på grund av deras oenigheter när det gäller barnhemmet: han blir en vän som förstår Sallies passion och intresse för sociala frågor till skillnad från den självcentrerade fästmannen. Boken slutar lyckligt i ett giftermål mellan Sallie och doktorn: de ska tillsammans fortsätta reformera barnhemmet. ¹⁶²
Temat	En ung kvinnas utveckling och mognad, att finna sig själv (identitet) Kvinnans roll i samhället, yrkesval Barnavård som yrke Socialt engagemang, sociala frågor (anstaltliv och institutionsreformer), samhällskritik ¹⁶³ Ärftlighet och eugenik ¹⁶⁴
Berättande	Brevroman med Sallie som fokalisator och jag-berättare. Brevet riktas främst till Judy, men även till Hallock och MacRae. Brevens och därmed hela bokens pratiga, humoristiska och rättframma stil reflekterar Sallies personlighet (jfr <i>karaktärsindikatorn tal</i> i avsnitt 5.4.3 nedan). ¹⁶⁵

Dear Enemy (1915) översattes första gången till svenska år 1927 med titeln ”*Min käraste fiende*”. Denna översättning gjordes av Greta Åkerhielm (1891–1963) och utgavs av förlaget Skoglund, som även utgav andra tidiga svenska översättningar av Websters böcker (*Libris*

¹⁶⁰ Romanens tid och miljö avspeglar Websters egna erfarenheter från sitt arbete i State Charities Aid Association (Keely 2004: 368).

¹⁶¹ Keely (2004: 367) förknippar seriens byte av protagonist med Judys giftermål, då protagonisten inom den romantiska genren traditionellt är ogift.

¹⁶² Theander (2006: 93) kallar detta slut en ”insikt i väsentliga livsfrågor”, vilket inte enbart handlar om äktenskap utan om värderingar. Liksom Jakobsson (2018: 109) påpekar, är det fråga om en traditionell förvandling från groda till prins.

¹⁶³ Bland annat samhällskritik av bakåtsträvande krafter sker via en komisk beskrivning av karaktärerna i Sallies omgivning, såsom Theander (2006: 325) påpekar.

¹⁶⁴ Den eugeniska synvinkeln Sallie anammar under bokens gång innebär att reproduktion av ”defekta” individer, som svagsinta och alkoholister, behöver begränsas, även om Sallie också förespråkar människans inboende värde. Detta eugeniska innehåll kunde ifrågasättas idag. Som Jakobsson (2018: 108) konstaterar, visar utgivningen av boken på svenska på 1920-talet och nyöversättningen på 1950-talet hur normaliserade eugeniska tankegångar var under dessa perioder. Se Keely 2004 för en detaljerad diskussion om romanens eugeniktema.

¹⁶⁵ Stilen i breven kompletteras av författarens enkla och humoristiska illustrationer som föreställer Sallies illustrationer.

2020). Enligt Theander (2017: 22) utgavs denna tidiga översättning för vuxna, och den samtida kritiken vacklade kring om den kunde passa för unga flickor. Den svenska nyöversättningen *Kära fiende* (1955), som är den version som ingår i min studie, är gjord av Viveka Starfelt (1906–1976) och utkom hos förlaget Bonnier. Också den första delen, *Daddy Long-Legs*, nyöversattes 1950 med titeln *Pappa Långben*, men av Cilla Johnson (1911–2002). Översättningarna utgavs i Bonniers förlagsserie *De odödliga ungdomsböckerna*, som riktar sig specifikt till ungdomar och omfattar främst äventyrliga pojkböcker (se avsnitt 3.3.1.2 ovan). Ingen specifik målgrupp vad gäller ålder och kön anges för Websters böcker i serien. Theander (2017: 22, 147) konstaterar dock att de tveklöst behandlades som flickböcker av förlaget och pressen.

Rättigheterna till *Daddy Long-Legs*, *Dear Enemy* och Websters övriga böcker köpte Bonnier via den svenska agenten Lena I. Gedin (Gedin till Bonnier 11.6.1951). Ur korrespondensen framgår inte om vare sig agenten eller redaktörerna vid Bonnier hade kännedom om den tidigare översättningen som utkommit hos Skoglund eller tidigare översättningar av Websters böcker i de andra nordiska länderna.¹⁶⁶ Det är alltså inte känt om den tidigare översättningen beaktades vid nyöversättningen av *Dear Enemy*.

Översättarprofil: Viveka Starfelt

Viveka Starfelt (1906–1976) var en för sin tid ytterst välutbildad kvinna som studerade bland annat språk vid Lunds universitet och arbetade sedan som journalist, översättare och författare (Hedén u.å.). Hon debuterade som författare med romanen *Narkissos* (1938) och skrev sedan ytterligare femton romaner, främst psykologiska skildringar (ibid.) Översättarkarriären var ett komplement till hennes författarskap och hon översatte närmare fyrtio böcker främst från engelska (ibid.)

Starfelts första översättning var en nyöversättning av Ethel Turners barnboksklassiker *Seven Little Australians* (1894, sv. 1937), som också utgavs i serien *De odödliga ungdomsböckerna* som hennes man Sven Barthel var redaktör för och för vilken Starfelt översatte ett tiotal böcker, bland annat flickböcker såsom Kate Douglas Wiggins *Rebecca*-böcker och Eleonor H. Porters *Pollyanna* (Hedén u.å.). Utöver förlagsseriens ungdomsböcker översatte Starfelt även vuxenlitteratur, och hennes översättningar omfattar allt från Nobelpristagare till underhållningslitteratur (ibid.). Hon var alltså en ansedd översättare. Enligt Birger Hedén (u.å.) utmärks Starfelts översättningar för vuxna från engelska ”av trohet mot originalen men med en känsla för valörerna också på svenska”, medan hon i sina flickboksöversättningar följde stilen i samtida svenska original och tog hänsyn till detaljer som behövde förtydligas för svenska läsare.

Till finska översattes *Dear Enemy* av Tynni Haapanen-Tallgren (1892–1991) år 1919 för förlaget WSOY som gav ut översättningen *Paras vihollinen* i flera nytugåvor i förlagets serier *Kymmenen markan romaaneja*, nr 59 (1935), *Riksin sarja*, nr 40 (1952) och *Nuorten toivekirjasto*, nr 92 (1957). Den sistnämnda fjärde upplagan är den version som ingår i min studie. Serien *Nuorten toivekirjasto* riktades till ungdomar utan att specificera kön. På baksidan på *Paras vihollinen* (1957) anges målgruppen vara flickor i åldern 11–15 år i form av koden *1115 T*. Min jämförelse av de olika upplagorna visar att Haapanen-Tallgrens översättningar av både *Dear Enemy* och Websters första bok *Daddy Long-Legs* reviderades inför nytutgivningen i ungdomsboksserien *Nuorten toivekirjasto* som en del av återupplivningen av förlagets backlist-katalog. Revideringen av Websters böcker var dock betydligt mindre än omarbetningen av Montgomerys böcker som beskrivits ovan (se avsnitt 3.3.2.1 ovan). För Websters del är det främst fråga om mindre språklig bearbetning, men även några kortare utelämnningar gjordes. Detta innebär att en del av adaptationerna jag analyserar i avsnitt 6.2 nedan härstammar från en tid före min undersökningsperiod.

¹⁶⁶ Websters första bok *Daddy Long-Legs* utgavs för första gången i Norge 1915, i Sverige och Danmark 1916, i Finland 1919 och på Island först 1943.

Översättarprofil: Tyyni Haapanen-Tallgren

Tyyni Haapanen-Tallgren (senare Tuulio, 1892–1991) studerade i likhet med den svenska översättaren Starfelt språk och litteratur vid universitetet före en karriär som översättare, författare och forskare (Sala 2007). Haapanen-Tallgren var gift med Oiva Tallgren, professor i sydromanska språk, och måste i början av sin karriär balansera mellan familjelivet och karriären, som förutom översättande omfattade ett eget författarskap, då hon skrev allt från barnböcker och reseskildringar till biografier (ibid.).

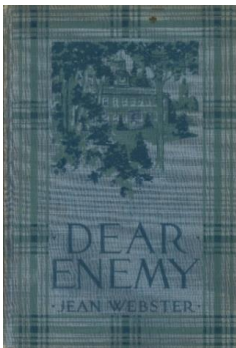
Sina första översättningar, som omfattade romaner av Charlotte Brontë och flickböcker av Louisa M. Alcott, gjorde Haapanen-Tallgren redan under sin studietid (Sala 2007). Även översättningarna av *Daddy Long-Legs* (1912, fi. 1918) och *Dear Enemy* (1914, fi. 1919) hör till hennes tidiga översättningar. Under sin översättarkarriär översatte Haapanen-Tallgren över fyrtio böcker främst från engelska men även från nordiska och romanska språk (Sala 2007; Fennica 2020). Hon arbetade med ett brett spektrum av olika genrer, allt från barnböcker såsom J.M. Barries *Peter Pan* (1911, fi. 1922) till Dante Alighieris klassiska *Divina Commedia* (1472, fi. 1963) till biografier och litteraturhistoriska verk (ibid.).

I både den svenska och den finska översättningen av *Dear Enemy* har titeln, som syftar på bokens kärlekstematik (romansen med doktor MacRae), översatts direkt som *Kära fiende/ Paras vihollinen*, men i 1950-talsversionen av den finska översättningen har undertiteln *Jatkoa kirjaan »Setä Pitkäsääri»* ('Fortsättning på boken »Pappa Långben») lagts till för att framhäva att det är fråga om en uppföljare. Den svenska översättningen har ingen undertitel, men på baksidan finns en författarpresentation av Webster som anger att *Kära fiende* "på sätt och vis är en fortsättning av 'Pappa Långben'". Att det är fråga om en uppföljare framhävs även i peritexter för amerikanska och brittiska original: på Grosset & Dunlaps första utgåva från 1915 anges att Jean Webster är "author of Daddy Long Legs" och på deras utgåva från 1940 att boken är "a sequel to Daddy-Long-Legs" och på brittiska Hodder & Stoughtons utgåvor från 1953 och 1956 att det är "a companion volume to Daddy-Long-Legs". Serietillhörigheten har alltså varit en viktig marknadsföringsaspekt i alla länder.

Också förlagsserier är framträdande i både originalens och översättningarnas peritexter: Den amerikanska första utgåvan listar förlagets "books for everybody", medan utgåvan från 1940 listar övriga böcker i förlagsserien *The Thrushwood Books*, och den svenska översättningen har en förteckning över övriga böcker i förlagsserien *De odödliga ungdomsböckerna* på bokens baksida i stället för ett handlingsreferat, medan den finska översättningen anger förlagsseriens namn tydligt i nederkanten på bokens framsida och har en förteckning över övriga böcker i *Nuorten toivekirjasto* på insidan av baksidan.

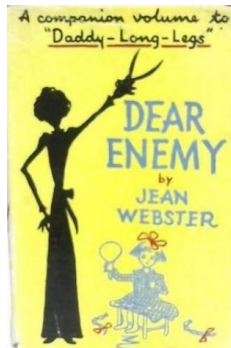
Figur 7a.

Jean Webster: *Dear Enemy* (Grosset & Dunlap/Century 1915), omslagsillustratör okänd.



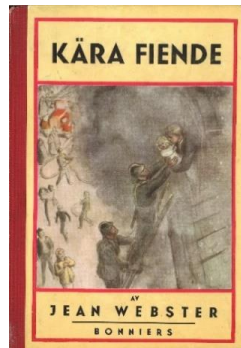
Figur 7b.

Jean Webster: *Dear Enemy* (Hodder & Stoughton 1953), omslagsillustration av Jean Webster.



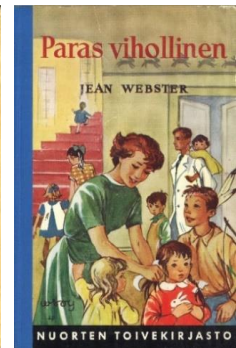
Figur 7c.

Jean Webster: *Kära fiende* (Bonnier 1955), omslag av Georg Lagerstedt.



Figur 7d.

Jean Webster: *Paras vihollinen* (WSOY 1957), omslag av Leena Puranen.



De amerikanska och de brittiska originalens omslagsillustrationer framhäver olika aspekter av boken *Dear Enemy* beroende på målgrupp. Grosset & Dunlaps (Centurys) första utgåva från 1915 har en bild på barnhemsbyggnaden i bakgrunden och framhäver i stället bokens titel i förgrunden, vilket signalerar att den första utgåvan riktade sig främst till vuxna (se figur 7a). Grosset & Dunlaps utgåva från 1940 har däremot huvudkaraktären Sallie i förgrunden, skrivande ett brev med tre barn i bakgrunden, vilket framhäver bokens kreativa aspekter men även barnavårdstemat, medan Hodder & Stoughtons utgåvor från 1953 och 1956 pryds av en figur i siluett, som har klippt håret på barnhemsbarnet Sadie Kate, vilket lyfter fram barnavårdstemat genom en komisk episod i boken (illustrationen av Sadie Kate är Websters egen illustration som även finns inne i boken; se figur 7b). Dessa riktar sig till en yngre målgrupp.

Omslagsillustrationen av Georg Lagerstedt på den svenska översättningen framhäver handling och dramatik, vilket också riktar sig till en yngre läsekrets (se figur 7c). Den föreställer en scen i slutet av boken, där doktor MacRae räddar barnhemsbarnet Allegra från det brinnande barnhemmet medan Sallie ser på nedanför. Den dramatiska illustrationen är atypisk för en flickbok, vilket kan härledas till att förlagsserien boken tillhör främst består av äventyrsromaner för pojkar. Det var förlagsseriens redaktör Sven Barthel som valde vilken scen omslagsillustrationen skulle föreställa (Schildt till Lagerstedt 24.6.1954). Den svenska översättningen har inget handlingsreferat på baksidan, utan förlagsserien framhävs.

Den finska översättningens omslagsillustration av Leena Puranen, som illustrerat många barn- och ungdomsböcker, fokuserar däremot på barnavårds- och kärlekstemat med Sallie i en vardaglig situation på barnhemmet omringad av barnhemsbarn med doktor MacRae i bakgrunden (se figur 7d). Motivet med barnen påminner om Grosset & Dunlaps utgåva från 1940. Även denna illustration riktar sig till en yngre målgrupp och den är typisk för flickböcker och framhäver den traditionella omvårdande könsrollen. Liksom den finska omslagsillustrationen framhäver också handlingsreferatet på baksidan av den finska översättningen som inleds med att beskriva boken som ”verrattoman iloinen ja lystikäs tarina nuoresta Salliesta, hänen orpokodistaan ja »parhaasta vihollisestaan», skotlantilaisesta tohtorista” (’en makalös och skojig berättelse om unga Sallie, hennes barnhem och »bästa fiende», den skotska doktorn’) också de *normbekräftande* aspekterna, alltså Sallies arbete på barnhemmet och romansen med doktor MacRae.

3.4.2.3 Laura Ingalls Wilder: *Little House on the Prairie*

Laura Ingalls Wilder (1867–1957) är en amerikansk författare, vars produktion består av nio självbiografiska romaner i serien som kom att kallas *Little House* (1932–1971) efter den tredje boken i serien.¹⁶⁷ Hon föddes i Wisconsin i USA i en nybyggarfamilj som under hennes barndom flyttade runt, bland annat till Kansas, sedan till Minnesota och slutligen till South Dakota. Det är sin barndom och detta nybyggarliv som Wilder skildrar i sina självbiografiska böcker. Redan vid femton års ålder arbetade Wilder som lärare för att hjälpa sin familj ekonomiskt, och när hon var arton år gifte hon sig med nybyggaren Almanzo Wilder och fick sedan dottern Rose. Precis som Wilders ursprungsfamilj flyttade hennes egen familj runt till att börja med, men slog sig sedan ner i Missouri. Wilder inledde sin författarkarriär

¹⁶⁷ Den sista boken *The First Four Years* (1971) utgavs postumt.

rätt sent i livet, först som kolumnist för den lokala tidningen *Missouri Ruralist* 1911–1925, där hon skrev om lantbruk och kvinnors vardag för kvinnor, ibland med självbiografiska inslag.¹⁶⁸

Wilders skrivande inspirerades av dottern Rose Wilder Lane (1886–1968) som arbetade som journalist och skrev även egna böcker, både biografier och romaner (Romines 1997: 17, 21; Blundell 2011: 104–105). Dottern fungerade som mentor och redaktör för Wilder (Romines 1997: 21). Startskottet till Wilders författarskap skedde år 1930, då hon färdigställde ett självbiografiskt manuskript med titeln *Pioneer Girl*, som Lane redigerade i flera omgångar och till slut fick utgivet med titeln *Little House in the Big Woods* (1932) som blev den första boken i *Little House*-serien (Romines 1997: 21). Korrespondens mellan mor och dotter visar att Lane hade ett stort inflytande på sin mors författarskap genom sina tillägg, utelämnningar och andra ändringsförslag (Romines 1997: 47). Enligt Caroline Fraser (1994: 44) visar korrespondens mellan mor och dotter samt de maskinskrivna versionerna av manuskripten att det var fråga om ett komplicerat samarbete, där Lane fungerade som en slags redaktör. Eftersom Lane inte ville att hennes namn skulle figurera som författarnamn på böckerna tillsammans med Wilders namn, kan Lane kallas en slags spökskrivare (Romines 1997: 47). Hon var mån om att betraktas som vuxenförfattare genom sitt eget författarskap, trots att hon var väl förtrogen med barnboksmarknaden och initierade förutom *Little House*-serien även *Sue Barton*-serien som hennes vän Helen Boylston började skriva på hennes förslag (Romines 1997: 48–49; se avsnitt 3.4.3.2 nedan).

Little House-serien handlar om Wilders uppväxt från fem års ålder till giftermålet vid arton års ålder. Även om böckerna är självbiografiska, utgör de fiktion och för att skapa en välfungerande berättelse förekommer en hel del avvikelser från verkligheten bland annat gällande kronologin. Serien i sin helhet utgör en bildningsberättelse, där huvudkaraktären Laura utvecklas från liten flicka till ung kvinna. Under seriens gång utvecklas Lauras omdömesförmåga i förhållande till omgivningen och till slut blir hon självständig från föräldrarna. Utvecklingen av Lauras röst blir ett bärande tema i serien. Böckerna utspelar sig på olika ställen i den amerikanska västern, där Lauras familj bosätter sig. I varje bok upprepas ett mönster där familjen flyttar, bygger, bosätter sig och sedan rycks upp igen (Romines 1997: 56). Denna anpassning till ett nytt hem utgör ett typiskt tema för bildningsromaner med flickprotagonister (jfr Sardella-Ayres & Reese 2020: 39–40; se avsnitt 2.3.2 ovan). Böcker om protagonisten Lauras och hennes familjs nybyggarliv representerar värderingar som individualism, samarbete och överlevnad men även traditionella familjevärderingar, såsom förmåga att klara sig i olika situationer, anpassningsbarhet, givmildhet och uppskattning av enkla glädjeämnen i livet (jfr Romines 1997: 13; Blundell 2011: 106). De sistnämnda kan anses representera *normbekräftande* drag som är konventionellt feminina (jfr avsnitt 5.4.4 nedan). Enligt John Blundell (2011: 105–106) var ett av Wilders och Lanes syften med serien att lära läsarna om nybyggarlivet och uppmuntra dem att tillämpa böckernas värderingar i sina egna liv. Serien skulle alltså ha ett pedagogiskt och kulturellt värde, som Lefebvre (2012: 177) konstaterar (jfr barnlitteraturens *pedagogiska funktion* i avsnitt 2.1 ovan).

Boken *Little House on the Prairie* (1935), som enligt Anita Clair Fellman (2008: 85) är *Little House*-seriens bäst säljande bok med störst litterärt värde, är den tredje boken i Wilders serie och utspelar sig i början av Lauras sökande av sin röst och roll. Det är denna bok som ingår i min analys, och en presentation av boken ges i tabell 4 nedan.

¹⁶⁸ För bibliografiska uppgifter om Wilder, se t.ex. Romines 1997; Blundell 2011.

Tabell 4. Narratologisk översikt över Laura Ingalls Wilders *Little House on the Prairie* (1935).

Tid	1860-talet, nybyggartiden, drygt ett år ¹⁶⁹
Miljö	Indianterritoriet i delstaten Kansas i USA, 40 amerikanska miles från den närmaste staden Independence
Karaktärer	<i>Laura Ingalls</i> , protagonist, 6 år, en fantasifull, nyfiken och aktiv flicka som under hela <i>Little House</i> -serien söker sin egen röst och längtar efter frihet på samma sätt som sin pappa <i>Mary Ingalls</i> , storasyster, 8 år, som i kontrast till Laura är ytterst lydig och stillsam <i>Carrie Ingalls</i> , lillasyster, 1 år <i>Charles Ingalls</i> , pappa, familjens tydliga överhuvud och en företagsam och händig nybyggare, vars längtan efter nya äventyr styr familjens flyttar <i>Caroline Ingalls</i> , mamma, uppskattar stabilitet men underkastar sig oftast makens vilja och tar ivrigt hand om traditionellt kvinnliga sysslor
Handling	Boken handlar om ett år i familjen Ingalls nybyggarliv och består av två parallella berättelser: dels familjens projekt att bygga ett nytt hem både fysiskt och psykiskt, dels familjens möte med indiankulturen (jfr Romines 1997: 75). Kapitel som handlar om byggprojektet alternerar ofta med kapitel som involverar möten med indiankulturen. ¹⁷⁰ Inom det förstnämnda projektet framhävs Lauras anpassning till en normbegränsande kvinnlig könsroll, där hon hjälper modern med hushållsarbete och barnpassning, medan det andra projektet medför mer normbrytande äventyr utanför hemmets sfär. I denna konflikt börjar Laura utveckla sin egen röst (flickmakt). Också på ett samhälleligt plan står de två berättelserna eller projekten i kontinuerlig konflikt sinsemellan, vilket kulminerar i slutet av boken, då familjen Ingalls tvingas lämna indianterritoriet, eftersom det visar sig att regeringen trots allt inte har öppnat området för nybyggare som familjen trodde när de flyttade dit. I slutet av boken lär Laura sig att livet i den amerikanska västern kräver anpassningsförmåga i form av att man måste vara beredd på förändringar, vilket passar henne då hon njuter av frihet.
Teman	Byggande av ett hem Multikulturalitet, rasism Sökande av sin egen röst, flickrollen (identitet) Frihetslängtan
Berättande	Fokalisering helt från Lauras synvinkel

I likhet med Ann Romines (1997: 83) kan jag konstatera att Laura representerar ”the accelerating desires and pressures of a borderline girlhood”. Hon gör ofta i sina tankar uppror mot den snäva flickroll som hon uppfostras i, även om hon i *Little House on the Prairie* där hon ännu är väldigt ung alltid fogar sig i sina föräldrars vilja. Boken har en hel del didaktiska drag och beskriver ett strängt förhållande mellan vuxna och barn (jfr barnlitteraturens *didaktiska funktion* i avsnitt 2.1 ovan). Laura får bland annat ofta höra att ”children should be seen but not heard”. Hon får också kritik i synnerhet av sin mamma för att visa känslor, gråta, klaga och uppföra sig ohysat.

Enligt Fellman (2008: 89) har *Little House*-serien fått mest konsekvent kritik för framställningen av indianer på ett sätt som kombinerar uteslutning, acceptans, rädsla och romantisering. Detta är särskilt framträdande i boken *Little House on the Prairie*. Ur dagens synvinkel uttrycker boken en del rasistiska åsikter och attityder (se Lefebvre 2012). Fellman (2008: 91) menar att narrationen ger uttryck för åsikten att de vita nybyggarna hade rätt till indianernas land. Temat problematiseras i viss mån i boken genom att Lauras röst används för att ifrågasätta familjens närvaro i indianterritoriet. På grund av att temat är problematiskt är indianernas roll i berättelsen en aspekt som hanterats på olika sätt när böckerna adapterats till tv-serier: den tv-version som gjordes 1974 presenterar indianerna som mer hotfulla men förenklar lösningen av konflikten med nybyggarna, medan en nyare tv-serie från 2005 beskriver en fantasi om ett multikulturellt liv, som dock visar sig vara

¹⁶⁹ Eftersom denna bok baserar sig på Wilders tidiga barndom som hon hade få minnen av, då hon under familjens tid i Kansas var ännu yngre än protagonisten Laura är i boken, gjorde Wilder och Lane en del bakgrundsforskning om nybyggarlivet i indianterritoriet inför denna bok (Romines 1997: 60; Fellman 2008: 89).

¹⁷⁰ Bokens arbetstitel var *Indian Country* (se Romines 1997: 60), som fokuserar på mötet med den nya kulturen, medan den slutliga titeln *Little House on the Prairie* lyfter fram byggprojektet.

onåbar (Lefebvre 2012: 186). Kritiken av rasismen i böckerna började redan på 1950-talet, då formuleringen ”there were no people in [Indian Territory]” modifierades till ”no settlers” i den nya 1953 års utgåvan av *Little House on the Prairie* till följd av läsarklagomål om att den ursprungliga formuleringen beskriver indianer som icke-mänskliga, men inga andra modifieringar verkar ha gjorts i originaltexten enligt Lefebvre (2012: 187).

Nybyggarserien blev en ekonomisk framgång redan under Wilders och Lanes livstid och har sedermera uppnått klassikerstatus. Böckerna har varit i tryck kontinuerligt sedan de utgavs och de har översatts till femtio språk (Romines 1997: 3; Blundell 2011: 101). *Little House*-seriens klassikerstatus har förstärkts ytterligare av de två tv-serier som gjorts på basis av böckerna liksom också av ett stort antal adaptationer i bokform (se Lefebvre 2012). Wilders böcker omnämns i de flesta bibliografier och guider om amerikansk barnlitteratur (Fellman 2008: 124). De hör till böcker som både barn och vuxna läser om flera gånger under livet (a.a.: 176), vilket är ett drag som är typiskt för klassiker och ses också i läsarreflektioner om Montgomerys verk (Ahola & Koskimies 2005; Warnqvist 2009).

Little House-serien har sedermera fått en bredare läsekrets trots att den ursprungligen skrevs och marknadsfördes huvudsakligen för barnläsare, dock inte specifikt för flickor. I sin korrespondens uttryckte Wilder och Lane oro över att pojkar inte skulle lockas att läsa böckerna (Romines 1997: 34). Eftersom böckerna handlar om en flickas uppväxt har de kommit att kategoriseras som flickböcker inte minst av läsare. Theander (2006: 31) kallar Wilders böcker gränsfall i sitt urval av flickböcker utgivna i Sverige 1945–1965, eftersom en del samtida recensenter ansåg att de passade för både flickor och pojkar medan andra uttryckligen kallade dem flickböcker. Också Kokkonen (2015a) inkluderar Wilder i sin samling av läsoplevelser av flickboksklassiker, där många läsare beskriver Wilders böcker som sina favoritflickböcker. Även böckernas flickprotagonist och omslagsillustrationer med en eller flera flickor i fokus bidrar till att de uppfyller flickboksdefinitionen (se avsnitt 2.2.1 ovan).

År 1953 utgavs nya originalversioner av alla böcker i *Little House*-serien med illustrationer av Garth Williams, en av 1900-talets mest kända amerikanska barnboksillustratörer (Romines 1997: 2). Illustratören och hans arbete framhävs i originalböckernas peritexter, där det berättas att Williams arbetade med illustrationerna i nästan tio år och gjorde bakgrundsforskning bland annat i form av intervjuer med familjen Wilder och besök på platserna där böckerna utspelar sig. Den peritextuella marknadsföringen understryker att illustrationerna är verklighetstroga. Enligt Fellman (2008: 201) var dessa nya versioner mer lockande för barn än de första utgåvornas stiliserade, gammaldags illustrationer. Versionerna med Williams illustrationer publiceras än idag runt om i världen både i original och som översättningar.

Wilders amerikanska förlag Harper & Brothers marknadsförde böckerna till utländska förlag som ”a good way for children of other countries to become acquainted with American children” (Michaels till Schaar 3.12.1953; Michaels till Salojärvi 3.12.1955). Det var den danska agenten Kurt E. Michaels som sålde serien först till Gleerup i Sverige och sedan till Gyldendalske Boghandel i Danmark och Gummerus i Finland. Ur korrespondensen framgår inte om Michaels även sålt serien till Tiden i Norge, som inledde utgivningen redan 1953 som första nordiska förlag. Detta verkar dock osannolikt, eftersom det var Gleerup som tog initiativ till serien, då de bad Michaels skicka läsexemplar redan år 1953 (Schaar till Michaels 29.9.1953). Kontraktprocessen mellan Harper & Brothers och Gleerup drog ut på tiden, men Gleerups intresse för serien var stort då de bad om option också på resten av

böckerna redan när de bestämde sig för *Little House on the Prairie* (Schaar till Michaels 14.1.1954). Det amerikanska förlagets framgångsrika marknadsföring av serien syns i att även ett annat svenskt förlag utöver Gleerup var intresserad av serien (Michaels till Schaar 3.12.1953). Den första boken blev en försäljningsframgång i Sverige och Michaels citerar i ett brev till Gummerus det amerikanska förlaget Harper & Brothers, som hört från Gleerup att *Lilla huset på prärien* (1955) fått så entusiastiska första recensioner i Sverige att förlaget vill publicera nästa del i serien redan följande år (Michaels till Salojärvi 3.12.1955). Gleerups förlagsredaktör Ingrid Schaar kallade boken ”en ovanligt förtjusande bok” och förslog den för högläsning på radion (Schaar till Olsson 25.10.1955). Det svenska förlaget rekommenderade dessutom serien för det norska förlaget Aschehoug utan att veta att Tiden redan hade rättigheterna (WE/Gleerup till Aschehoug 20.12.1959). Därtill underströk agenten Michaels att det danska förlaget Gyldendalske Boghandel redan i förväg räknade med att serien skulle bli en succé (Michaels till Salojärvi 7.2.1956; Michaels till Schaar 13.2.1956). Michaels initierade ett nordiskt samarbete kring tryckningen av illustrationerna som resulterade i att Gummerus lånade Gyldendals klichéer för tryck av illustrationerna (Michaels till Salojärvi 28.4.1956; Salojärvi till Michaels 4.5.1956).¹⁷¹

Little House on the Prairie (1935) översattes till svenska av Britt G. Hallqvist (1914–1997)¹⁷² med titeln *Lilla huset på prärien* (1955) och till finska av S.S. Taula (1903–1968)¹⁷³ med titeln *Pieni talo preerialla* (1957). Hallqvist uppskattade boken och tyckte att den var ”rolig att arbeta med” tack vare den enkla och fina stilen (Hallqvist till Schaar 19.1.1955). Titlarna, som är direkta översättningar av originalet, framhäver hemmets sfär, där flickböcker traditionellt rör sig (jfr avsnitt 5.4.4 ovan). Både den svenska och den finska titeln är en direkt översättning av originaltiteln. Det var Schaar som föreslog titeln *Lilla huset på prärien* men frågade också Hallqvist vad hon tyckte (Schaar till Hallqvist 8.3.1955). Schaar och Hallqvist diskuterade även titlar på senare delar i serien. Exempelvis föreslog Hallqvist titeln *På stranden av Plommonån* för boken *On the Banks of Plum Creek* (1937), som slutligen blev *Huset vid Plommonån* (1956) (Hallqvist till Schaar 27.3.1956). Precis som i fallet med *Emily*-böckerna hade Schaar som redaktör den slutliga makten, även om hon öppnade för diskussion (se avsnitt 3.4.2.1 ovan). *Little House*-seriens finska titlar diskuteras inte i förlagskorrespondensen.

¹⁷¹ Gyldendal publicerade sin översättning *Det lille hus på prærien* år 1956.

¹⁷² Hallqvist översatte fyra delar i *Little House*-serien åren 1953–1958, medan de resterande fem delarna översattes till svenska av Jadwiga P. Westrup åren 1960–1973 med versöversättningar av Hallqvist (*Libris* 2020).

¹⁷³ De övriga delarna i *Little House*-serien översattes till finska av Heidi Järvenpää (1961, 1964, 1966), Esko Jämsén (1969), Leif Forsblom (1973) och Inkeri Pitkänen (1974, 1975, 1977) (*Fennica* 2020).

Översättarprofil: Britt G. Hallqvist

Britt G. Hallqvist (1914–1997) hade en magisterexamen i språk och litteratur och var en ytterst produktiv författare, poet och översättare. Sin översättarkarriär inledde Hallqvist år 1945, då hon skapade svenska versioner av engelska, tyska och franska barnverser för antologin *Min skattkammare* (Tenngart u.å.). Under 1950-talet översatte Hallqvist sedan ett flertal barnlitterära klassiker, såsom Rudyard Kiplings *The Jungle Book* (1894, sv. 1951–1952) och verserna i A.A. Milnes *Winnie-the-Pooh* (1926, sv. 1955) och Wilders prärie-serie (Tenngart u.å.). Samtidigt debuterade hon som författare med versberättelsen *Rappens på Blåsopp* (1950) som följdes av ett flertal böcker för barn och ungdomar och lyrik för vuxna (ibid.). Hallqvist verkade även som barnboksrecensent (Hallqvist till Schaar 5.10.1955).

Som översättare var Hallqvist mångsidig både vad gäller genre och målgrupp, då hon förutom en stor mängd barnlitteratur även översatte verk för vuxna, såsom den uppmärksammade svenska översättningen av Johann Wolfgang von Goethes *Faust* (Del I 1808, Del II 1833, sv. 1956 och 1961) och dramatik framför allt av William Shakespeare (Tenngart u.å.). Hallqvist översatte totalt över 200 verk (ibid.). Enligt Tenngart (ibid.) kännetecknas stilen i Hallqvists översättningar av ”konkretion”, vilket resulterar ”i en stark närvarokänsla” i texten, och utmärkande för hennes barnlitterära översättningar är en tydlig berättarröst och muntliga drag. Förlagskorrespondensen visar att hon generellt var nogga med att vara konsekvent och trogen originaltexten (t.ex. Hallqvist till Schaar 1.3.1956).

Hallqvist var en mycket ansedd översättare; hon tilldelades flera översättarpriser, såsom Svenska Akademiens översättarpris år 1976 (ibid.). Hon översatte för flera förlag, såsom Bonnier, Geber och Gleerup i min undersökning, och alla dessa förlag hade riklig korrespondens med henne. Korrespondensen var vänskaplig och förlagsredaktörerna litade på Hallqvists omdöme och ville gärna ha henne som översättare för sina böcker (t.ex. Schaar till Hallqvist 14.3.1956; Schildt till Hallqvist 3.10.1956). Tack vare sitt höga anseende som översättare uppnådde Hallqvist en position, där hon kunde tack nej till översättningar med lågt honorar (t.ex. Hallqvist till Odencrants 17.4.1956). Hallqvists status som ansedd översättare syns också i att hennes översättning beröms i flera recensioner av *Lilla huset på prärien* (1955), medan andra översättare sällan ens nämns (SBI:s recensonsarkiv).

Översättarprofil: S.S. Taula

S.S. Taula (Saima Sigrid Pohjonen, tidigare Taube, född Kaila, 1903–1968) var både författare och produktiv översättare. Hennes författarskap omfattar berättelser för barn och romaner på 1930–40-talen. Översättarkarriären sträckte sig från 1946 till 1957 och omfattar främst vuxenlitteratur, såsom romaner av humoristen P.G. Woodhouse, men även barnlitteratur, såsom två flickböcker i *Pollyanna*-serien av Eleanor H. Porter och Harriet Lummis Smith och Laura Ingalls Wilders *Little House on the Prairie*, som år 1957 blev Taulas sista översättning (*Fennica* 2020). Totalt översatte Taula fyrtio verk och alla hennes översättningar utgavs av förlaget Gummerus, som också gav ut de flesta av hennes egna verk (ibid.). Taulas källspråk var engelska, svenska och i viss mån franska (ibid.). Den enda franska romanen hon översatte var en roman av Gabriel Chevallier, som hon översatte med svenska som mellanspråk på grund av att hon ansåg att hennes kunskaper i franska inte var tillräckliga (Taube till Rekola 13.1.1952, 27.2.1952, 6.4.1952). Både hon och förlaget var dock nogga med att hon skulle jämföra den slutliga översättningen med det franska originalet (Rekola till Taube 19.2.1952; Taube till Rekola 6.4.1952).

Taulas korrespondens med förlaget visar också i övrigt att hon var en noggrann översättare som önskade vara originaltexten trogen (Taube till Rekola 22.1.1953). Adaption hon nämner omfattar endast anpassning av ordlekar, tillägg av en puff för en tidigare del i en serie och tillägg av förklarande fotnoter (Taube till Rekola 12.4.1953; Taula [Taube] till Rekola 15.1.1957). Gummerus var väldigt nöjd med Taula som översättare och ansåg att hon var bättre än många andra på att överföra det anglosaxiska berättandets typiska drag (Rekola till Taube 11.6.1953). Taula uppskattade också noggrannheten i Gummerus förlagsarbete (Taube till Rekola odaterat 1953).

Anpassning, förkortning eller översättning via ett mellanspråk nämns inte i vare sig Gleerups eller Gummerus förlagskorrespondens om *Little House on the Prairie*. Däremot skrev Schaar om boken *By the Shores of Silver Lake* (1939, sv. *Vid Silversjöns strand* 1957) att alla verser som boken innehåller inte behöver tas med ”om de är svåra eller inte låter lika roliga på svenska”, och Hallqvist strök på eget bevåg ”en del oöversättligt” i *On the Banks of Plum Creek* och bad Schaar göra strykningar i ”invecklade” och ”tråkiga” beskrivningar i ett kapitel i *By the Shores of Silver Lake* (Hallqvist till Schaar 27.3.1956, 1.2.1957; Schaar till Hallqvist 11.9.1956). För *By the Shores of Silver Lake* uttryckte Hallqvist en önskan om att få tillgång till den danska översättningen för att i slutskedet kontrollera knepiga ställen i sin översättning (Hallqvist till Schaar 21.1.1957). Hon såg alltså den danska översättningen som ett användbart hjälpmedel, även om det inte var fråga om

indirekt översättning via en dansk källtext. För boken *Farmer Boy* (1933, sv. *Farmarpojken* 1958) bad Gleerup till och med originalförlaget om tillstånd till förkortningar, eftersom boken är längre än de övriga böckerna i *Little House*-serien och innehåller mindre händelser och mer beskrivningar av jordbruksprocesser, som ansågs svåra för barn att följa (Schaar till Harper & Brothers 1.7.1958).

Harper & Brothers amerikanska utgåva av *Little House on the Prairie* från 1953 ingick inte i någon förlagsserie. Målgruppen för denna utgåva anges på omslagets främre flik vara barn i åldern 8–12 år. Den svenska översättningen, som utgavs i serien *C.W.K. Gleerups ungdomsböcker* nr 119, har målgruppen 6–10 år som anges med koden 610 på baksidan. Till skillnad från Montgomerys *Emily*-böcker, som utgavs i samma serie (se avsnitt 3.4.2.1 ovan), anger Gleerups inte målgruppens kön i Wilders fall, vilket tyder på en önskan att inkludera även pojkar i målgruppen. Den finska översättningen, som utgavs av Gummerus, ingick däremot inte i någon förlagsserie. Till skillnad från originalet och den svenska översättningen anger den finska översättningen inte heller att boken hör till Wilders *Little House*-serie. Målgruppen för den finska översättningen är barn i åldern 8–12 år precis som för originalet, vilket anges i fliktexten bak i boken, där det står att boken är ”ihanteellista luettavaa muillekin kuin 8–12-vuotiaille, joita varten se on alunperin kirjoitettu” (’idealisk läsning även för andra än 8–12-åringar, för vilka den ursprungligen är skriven för’). Det finska förlaget marknadsförde alltså boken för en dubbel målgrupp, både barn och vuxna, vilket är unikt i mitt material.

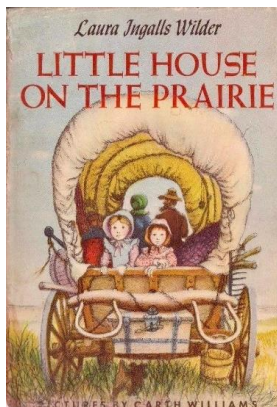
Denna marknadsföringsstrategi reflekteras i alla samtida recensioner av boken som finns i Finska litteratursällskapets (SKS) urklipparkiv. Generellt karakteriseras boken i de finska recensionerna som en kombination av spännande handling och beskrivning av den historiska tidsperioden, och det framhävs att den tilltalar även vuxna (E. A. 1957; T. H-u 1957; Karjalainen 1957; Sinervo 1957; Vuori 1957). Också svenska recensioner av boken berömmar dess detaljrikedom, fängslande berättelse och sanningshalt, men målgruppen begränsas till yngre barn (Leczinsky 1955; Ring 1955; Westrup 1955). Att Svenska barnboks-institutets recensionsarkiv innehåller totalt fyra recensioner av boken och SKS urklipparkiv totalt fem recensioner av boken och att de alla är berömmande tyder på att boken hade relativt hög status i både Sverige och Finland jämfört med andra samtida flickböcker som recenserades i mindre utsträckning. Marknadsföringen av översättningarna tog också fasta på bokens klassikerstatus. I baksidestexten på den svenska översättningen av *Little House on the Prairie* sägs att boken hör ”till de klassiska och omistliga barnböckerna”, medan fliktexten på den finska översättningen framhäver att verket har fått många priser och nämns ”kaikissa suurissa klassillisten lastenkirjojen luetteloissa” (’i alla stora förteckningar över klassiska barnböcker’).

Både den svenska och den finska översättningen använder originalets 1953 års omslagsillustration av Garth Williams samt originalets typsnitt för boktiteln och författarens namn. Den svenska och den finska översättningen är alltså en del av den internationella spridningen av dessa enhetliga versioner av Wilders *Little House*-serie, som inleddes av hennes amerikanska förläggare Harper & Brothers år 1953. Omslagsillustrationerna reflekterar den unga målgruppen för *Little House on the Prairie*. Williams omslagsillustration på den amerikanska utgåvan av *Little House on the Prairie* från 1953 föreställer den tältvagn som familjen Ingalls färdas i på prärien. Laura sitter tillsammans med sin syster Mary bak i vagnen i mitten av bilden, medan föräldrarna syns i bakgrunden, vilket visar att det är en

berättelse om en liten flicka (se figur 8a–c). Familjemotivet framhäver bokens *normbegränsande* drag.

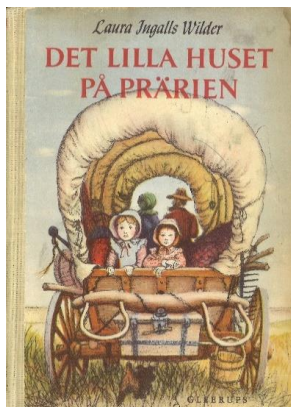
Figur 8a.

Laura Ingalls Wilder: *Little House on the Prairie* (Harper & Brothers 1953), omslag av Garth Williams.



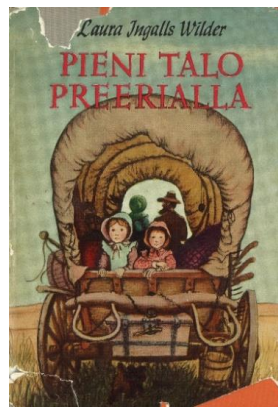
Figur 8b.

Laura Ingalls Wilder: *Lilla huset på prärien* (Gleerup 1955), omslag av Garth Williams.



Figur 8c.

Laura Ingalls Wilder: *Pieni talo preerialla* (Gummerus 1957), omslag av Garth Williams.



Den amerikanska utgåvan har ett handlingsreferat i sina fliktexter. Referatet framhäver berättelsen om familjens byggprojekt, medan indianerna nämns i förbigående som något Laura och Mary ser i närheten av sitt nya hem. Hemmets sfär är alltså i fokus, vilket representerar *normbegränsande* flickskap. Den svenska översättningen har en mer eller mindre direkt översättning av det amerikanska handlingsreferatet på sin baksida. Referatet framhäver harmoni, då det slutar med att konstatera att familjen alltid har "fullt upp att göra" och "trivs så bra i sitt nya hem". Konflikterna i samband med mötet med indiankulturen, som har att göra med bokens mer *normbrytande* element, nämns inte.

Den finska översättningen har ett eget handlingsreferat i sina fliktexter. Också i detta referat framhävs byggprojektet och händelserna ur familjens vardag, men samtidigt antyds konflikten med indianerna, då indianerna beskrivs se grymma och farliga ut, medan nybyggarna vill leva i fred med dem. Den finska översättningens peritexter lyfter tydligt fram bokens historiska element, då det berättas att "kirjan uudisasukkaat elävät nykyajan lasten elämänympäristöstä täysin poikkeavissa ja juuri siksi niin kiintoisissa oloissa" ('bokens nybyggare lever i förhållanden som helt avviker från moderna barns livsmiljö och som just därför är intressanta'). Den finska fliktexten vänder sig till vuxna som väljer böcker för barn snarare än till barnläsare. Detta syns också i att boken sägs utstråla värderingar som livslust, vänlighet, hjälpsamhet och flit, vilket ger uttryck för bokens didaktiska drag.

3.4.3 Långseriematerialet

Långseriematerialet består av böckerna *The Mystery at Lilac Inn* (1930) av pseudonymen Carolyn Keene, *Sue Barton Staff Nurse* (1952) av Helen D. Boylston och *Cherry Ames Flight Nurse* (1945) av Helen Wells (se tabell 1b ovan). I det följande presenteras författarna, serierna, de utvalda böckerna och deras översättningar, översättare och förlagsredaktörer, böckernas konsekrationmönster i Norden samt böckernas omslag och omslagstexter.

3.4.3.1 Carolyn Keene: *Nancy Drew*

Serien *Nancy Drew* (1930–2003) är den mest kända och mest långlivade långserien i mitt material.¹⁷⁴ Böckerna om *Nancy Drew* av pseudonymen Carolyn Keene har enligt Ilana Nash (2006: 29) länge kallats ”a classic element of American Girlhood”. *Nancy Drew*-serien skapades av Edward Stratemeyer (1862–1930), som 1905 grundade Stratemeyer Literary Syndicate som gick ut på att spökskrivare anlätades för att skriva böcker utgående från Stratemeyers synopsis (*plot-outlines*) (Rehak 2005: 25; Nash 2006: 30). Stratemeyer hade redan skapat otaliga långserier främst för pojkar när han 1930 skapade *Nancy Drew*, en detektivserie för flickor, som blev syndikatets bästsäljande serie (Keeline 2008: 23). Böckerna gavs ut av förlaget Grosset & Dunlap. Efter Stratemeyers död strax efter lanseringen av *Nancy Drew* tog hans döttrar Harriet Stratemeyer Adams (1892–1982) och Edna Stratemeyer (1895–1974) över syndikatet och dess serier (Nash 2006: 33). Därefter var det de som redigerade serien och skrev synopsis (ibid.). Syndikatet hade också detaljerade informationsblad om Nancy och andra karaktärer i serien för att underlätta arbetet med böckerna (Rehak 2005: 235).

Den första spökskrivaren för *Nancy Drew*-böckerna var Mildred Wirt Benson (född Augustine, 1905–2002) som hade skrivit för syndikatet sedan 1926 och skrev 23 av de första 30 *Nancy Drew*-volymerna (Nash 2006: 30, 33; Keeline 2008: 25). Benson påminnes om att hålla sig till en enkel stil i böckerna och använda färre synonymer och beskrivande fraser (Rehak 2005: 203–204). Senare volymer spökskrevs bland andra av Harriet Stratemeyer Adams själv (Nash 2006: 33).

Serien uppnådde stor popularitet redan från början, vilket bland annat berodde på att *Nancy Drew*-böckerna skilde sig från etablerande normer i tidens flickbokserier (Nash 2006: 31; Geer 2016: 301). En ofta angiven orsak för populariteten är de eskapistiskt lockande dragen som kännetecknar karaktären Nancy och hennes värld: hon representerar idealiserat flickskap, eftersom hon är fri att komma och gå som hon vill och råkar ut för en konstant ström av spännande äventyr (Geer 2016: 301). Dessutom är staden River Heights i amerikanska mellanvästern där hon bor helt oberörd av samtida ekonomiska problem och andra vedermödor (ibid.). Som Jennifer Geer (2016: 306, 308) påpekar, utgör karakteriseringen av Nancy en kombination av att hon framställs som en extraordinär stjärna som klär sig fashionabelt och alltid agerar rådigt och en vanlig tonårsflicka med medelklassens smak.

Sedan 1970-talet har karaktären Nancy Drew fått mycket uppmärksamhet som en feministisk ikon tack vare sin integritet, självständighet och handlingskraft (aktörskap) som utgör några av feminismens grunder (Nash 2006: 40, 45). Dessa drag bryter normen för konventionellt flickskap (se avsnitt 5.4.4 nedan) och uttrycker *flickmakt* (se avsnitt 2.2.1 ovan), vilket inte ifrågasätts i böckernas ideala värld. Samtidigt innehåller böckerna dock också många ytterst konservativa element, såsom auktoriteten Nancys juristfar har. Sådana drag är inte förenliga med feministiska värden.

Handlingarna i *Nancy Drew*-böckerna går ut på att Nancy stöter på ett brott som hon sedan löser. Betsy Caprio (1992: 132–144) konstaterar att seriens formel påminner om en

¹⁷⁴ Karaktären Nancy Drew förekommer även i andra serier såsom *The Nancy Drew Files* (1986–1997), *Nancy Drew on Campus* (1995–1998) och *Nancy Drew Diaries* (2013–) samt *Nancy Drew Notebooks* (1994–2005, sv. *Lill-Kitty* 1995–2009) och *Nancy Drew and the Clue Crew* (2006–) med yngre målgrupp. Den svenska *Kitty*-serien innehåller böcker från både den ursprungliga *Nancy Drew*-serien och *The Nancy Drew Files*, medan den finska *Neiti Etsivä*-serien fokuserar på böcker från den ursprungliga serien.

saga eller en fabel med quest-tema, där ett uppdrag utförs. Den *Nancy Drew*-bok som ingår i min analys är *The Mystery at Lilac Inn* (1930) som är den fjärde boken i *Nancy Drew*-serien och presenteras i tabell 5.

Tabell 5. Narratologisk översikt över Carolyn Keenes *The Mystery at Lilac Inn* (1930).

Tid	Ungefär 1920–30-talet, några sommarveckor. <i>Nancy Drew</i> -böckerna undviker tidsmarkörer, eftersom Stratemeyer-syndikatet inte ville datera dem för att kunna sälja dem under en lång tid (Rehak 2005: 205).
Miljö	Den fiktiva småstaden River Heights som enligt forskningslitteratur (se t.ex. Geer 2016: 301) ligger i den amerikanska mellanvästern, vilket inte nämns i denna bok som saknar tydliga geografiska och historiska markörer.
Karaktärer	<i>Nancy Drew</i> , 16-årig hobbydetektiv som löser mysterier, alltid påhittig och orädd <i>Carson Drew</i> , Nancys far som är jurist som stöttar henne i lösningen av mysteriet <i>Emily Crandall</i> , en gammal skolkamrat till Nancy, offer för en juvelstöld <i>Mary Mason</i> , brottsling <i>Bud Mason</i> , brottsling, bror till Mary <i>Tom Tozzle</i> , brottsling <i>Mrs. Willoughby</i> , Emilys förmyndare som misstänks för stölden av Emilys juveler
Handling	Föräldralösa Emily Crandall har precis arvt en förmögenhet i juveler, men de blir stulna på värdshuset Lilac Inn, där hennes förmyndare stannar till efter att ha hämtat dem från bankfacket. Nancy, som råkar vara på plats när brottet begås, blir ombedd att lösa mysteriet. Efter många misstänkta och många ledtrådar kommer hon brottslingen Mary Mason på spåren. Handlingen når sin klimax när Nancy blir tillfångatagen när hon spionerat på brottslingarna och till slut lämnas bakbunden och munkavlad i en sjunkande båt. I sista stund blir hon räddad och lyckas både få brottslingarna arresterade och hitta de gömda juvelerna. Emily tackar Nancy hjärtligt, eftersom hon nu kan förverkliga sin dröm om ett eget hem tack vare arvet.
Teman	Kampen mellan det onda och det goda, alltså det onda får sitt straff Flickors självständighet (flickmakt)
Berättande	Allvetande berättare, varierar mellan extern och intern fokalisering av Nancy

Målgruppen för *Nancy Drew*-serien liksom för Stratemeyers övriga flickboksserier var flickor i åldern 10–15 år (Geer 2016: 303). *Nancy Drew*-böckerna marknadsfördes direkt till de unga måltextläsarna och priset var så lågt att barn kunde köpa böckerna med sin veckopeng, vilket är en strategi det svenska förlaget B. Wahlström, som gav ut Stratemeyers böcker, importerade (Nash 2006: 34–35; Geer 2016: 25, 312; se även avsnitt 3.3.1.4 ovan). Därmed kunde syndikatet bortse från kritiken från bibliotekarier och andra vuxna auktoriteter inom barnlitteraturfältet vilka ansåg att böckerna saknade litterärt värde och var skadliga för barn (Geer 2016: 312). Under början av 1900-talet försökte en del amerikanska bibliotekarier bannlysa *Nancy Drew*-böckerna, eftersom de ansåg att de gav barn ”a false ideal of life” då de unga karaktärerna i böcker av denna typ har lika mycket makt som vuxna (West 2006: 272). Detta påverkade inte seriens popularitet och ekonomiska framgång.

De 34 första *Nancy Drew*-böckerna genomgick omfattande revision från 1959 till 1977 (Rehak 2005: 246, 249; Keeline 2008: 28). Orsakerna till denna revisionsprocess, som utfördes av Harriet Stratemeyer Adams, var dels produktionskostnader som påverkade böckernas önskade längd, dels den kritik för rasistiska stereotyper som böckerna hade fått efter andra världskriget (Rehak 2005: 248; Nash 2006: 54, 249; Keeline 2008: 29). Därmed förkortades alla böcker från 25 till 20 kapitel, vilket omfattade strykning av hela handlingar och uppstramning av språket så att böckerna blev mer snabblästa (Rehak 2005: 247; jfr *kommersiella normer* i avsnitt 4.2 nedan). Böckerna blev därmed ännu mera handlingsorienterade med mindre atmosfär, och handlingsförloppen blev mekaniska (Rehak 2005: 247–248). För att åtgärda rasaspekten bedömdes böckerna för rasistiskt innehåll under revisionsprocessen, vilket ledde till att icke-vita skurkar ströks och dialekter som talades av icke-vita standardiserades, vilket ledde till att de etniska minoriteterna

försvann nästan helt (Rehak 2005: 248; Nash 2006: 55). Också karaktären Nancy själv blev föremål för viss revision, då hennes ålder höjdes från 16 till 18 år och hon blev allmänt taget mer respektfull mot auktoriteter (Rehak 2005: 248).

Dessa revisioner påverkade dock inte de i min studie undersökta *Nancy Drew*-översättningarna, då de utgavs före 1959 och måste därmed vara baserade på äldre källtexter. Redan före revisionen av originaltexterna genomgick *Nancy Drew*-böckerna dock omfattande adaptation i många länder där de översattes.¹⁷⁵ Den första översättningen av *Nancy Drew* utgavs i Norge, där utgivningen av serien började redan 1941 under namnet *Frøken Detektiv* trots att böckerna var föremål för nazistcensur under den då pågående ockupationstiden (Skjønsberg 1994: 70–71; Rehak 2005: 200). I Norge utgavs de tidiga böckerna av förlaget N.W. Damm & Søn och översattes av den norska barnboksförfattaren Eugenie Winther (1901–1975) och senare hennes syster Wenche Norberg Schulz (1902–2000) (Skjønsberg 1994: 71). Enligt Skjønsberg (1994: 73) förkortades böckerna betydligt, eftersom förlaget önskade hålla böckernas längd på 128 sidor eller färre. Dessutom anger Skjønsberg (1994: 74) en läsarålder på 10–13 år för de norska översättningarna, vilket är något yngre än originalens målgrupp, som enligt Geer (2016: 303) var flickor i åldern 10–15 år. Skjønsberg (1994: 72) anser att översättarna gjorde ”no substantive changes” och översättningarna ”do not fundamentally alter the contents” trots förkortningen av texten; hon konstaterar att förkortningen bara sammanfattar obetydlig information som tar upp mycket utrymme i källtexterna. Dessa påståenden kan dock ifrågasättas (se analysen i avsnitt 6.3.3 nedan). Enligt Skjønsberg (1994: 73) utgav förlaget samma norska versioner med enbart små ändringar i form av strykning eller ändring av rasistiska referenser åtminstone ännu på 1990-talet.

Översättarprofil: Eugenie Winther

Eugenie Benedicte Geelmuynen Winther (1901–1975) är en känd norsk barn- och flickboksförfattare och -översättare. Hennes utbildning bestod av en ”middelskoleexamen” (nivå före gymnasiet) och därefter ett år på en internatskola i London (Christensen [u.å.]). Hon arbetade även som lärare, recensent och förlagskonsulent (ibid.). Winther är mest känd som författare och översättare av vad som i Norge kallas ungpikböcker (småflickböcker). Den norska nationalbibliografin *Bibsys* innehåller bland annat minst 28 barn- och särskilt flickböcker i original av Winther publicerade åren 1926–1958 (*Bibsys* 2020). Winther var medstiftare och hedersmedlem i Ungdomslitteraturens forfatterlag och medlem i Norsk Oversetterforening (Christensen [u.å.]).

Under sin karriär översatte Winther över tvåhundra böcker från engelska, svenska och tyska (*Bibsys* 2020). En stor del av hennes översättningar består av böcker i Carolyn Keenes *Nancy Drew*-serie och Enid Blytons *Famous Five*-serie som gavs ut av förlaget Damm & Søn. När det gäller flickböcker omfattar Winters översättningsproduktion förutom böcker i *Nancy Drew*-serien även klassiska flickböcker av t.ex. Louisa M. Alcott, Susan Coolidge och Ethel Turner, även de för förlaget Damm & Søn. En del av Winters översättningar var nyöversättningar eller bearbetade översättningar av klassiker (Christensen [u.å.]). Mot denna bakgrund är det inte oväntat att Winther förkortade och återberättade de tidiga *Nancy Drew*-böckerna på norska.

De tidiga norska översättningarna följdes av den första svenska översättningen 1952. I Sverige utgavs *Nancy Drew*-serien av förlaget B. Wahlström som köpte de tio första böckerna via den amerikanska agenten Marion Saunders år 1951 (Vahlberg till Grosset & Dunlap 2.4.1957).¹⁷⁶ Förlagskorrespondensen anger inte om det svenska förlaget kände till den norska framgången med serien. Serien blev mycket populär också i Sverige från start

¹⁷⁵ Utanför Norden har *Nancy Drew* genomgått adaptation åtminstone i Frankrike, där den första översättningen utgavs 1955 med namnet Alice Roy för huvudkaraktären och det förfranskade Caroline Quine för författaren, och i Tyskland, där amerikanska Nancy Drew omvandlades till en tysk juridikstudent med namnet Susanne Lange som är på besök hos sin farbror i River Heights (Skjønsberg 1994: 75–76).

¹⁷⁶ År 1952 erbjöd den danska agenten Kurt E. Michaels volym 25 i serien *Nancy Drew* till Bonnier, men Bonnier tackade nej utan motivering (Michaels till Schildt 29.11.1952; Schildt till Michaels 28.1.1953).

och år 1957 ingick B. Wahlström kontrakt om ytterligare titlar i serien (Saunders till Wahlström 25.3.1957). Importen av *Nancy Drew* var en del av förlagets omfattande import av både material och idéer från USA (Forselius 2011: 28). Detektivromaner för barn var ett nytt fenomen i den svenska barnlitteraturen under efterkrigstiden (Mählqvist 1977: 26). De första serierna om kvinnliga detektiver kom i början av 1950-talet (Forselius 2011: 26). De svenska *Nancy Drew*-översättningarna har tidigare undersökts av Tilda Maria Forselius (2011: 31), som anser att de i allmänhet följer originalen, men hon har inte analyserat dem i detalj, då översättningsanalys inte är det primära syftet med hennes undersökning. Förkortning verkar inte ha varit nödvändigt i Sverige, eftersom förlagskorrespondensen visar att *Nancy Drew*-översättningarna utgavs som dubbla volymer i serien *B. Wahlströms ungdomsböcker* (se avsnitt 3.3.1.4 ovan) och kunde således ha upp till 300 000 typer (Wahlström till Hellberg 3.3.1958).

I Sverige kallas serien *Kitty* som också är namnet på huvudkaraktären i de svenska böckerna (se avsnitt 6.3.2.1 nedan). Den svenska översättningen av *The Mystery at Lilac Inn* (1930), som är den fjärde boken i *Nancy Drew*-serien och den bok som ingår i min studie, översattes till svenska av Anders Linder med titeln *Kitty och diamantstölden* (1955). I ett brev till John G. Hellberg, som översatte senare böcker i serien, kritiserade förlagsredaktören Bo Wahlström de tidiga *Nancy Drew*-översättningarna av Josef Almqvist och Anders Linder för att ha en alltför svår stil; enligt honom borde originalens ganska torra engelska ha moderniserats i översättningarna (Wahlström till Hellberg 8.1.1958; 17.1.1958). Enligt Håkanson ([u.å.] b) reviderades de tidiga svenska översättningarna med avseende på föråldrade uppfattningar om ras, klass och kön inför en nyutgivning 1959. *Kitty och diamantstölden* nyöversattes av Ingalill Behre år 1977 utgående från det omarbetade amerikanska originalet med 20 kapitel i stället för 25.

Översättarprofil: Anders Linder

Tillgänglig information om översättaren Anders Linder (1907–1980) är knapphändig. I *Svenskt översättarlexikon* nämns han endast som en av två tidiga svenska översättare av Carolyn Keenes *Nancy Drew*-böcker i B. Wahlströms ungdomsboksserie (Håkanson [u.å.]). I den svenska nationalbibliografin *Libris* finns tolv översättningar av Linder varav sju är *Nancy Drew*-böcker (nr. 4–10 i den svenska *Kitty*-serien) från åren 1955–1958 och fem pojkböcker i detektivserien *Ken Holt* av pseudonymen Bruce Campbell från åren 1952–1957. Bristen på information om översättaren kan stå i samband med hans ringa produktion av översättningar och faktumet att de alla tillhör populärlitterära genrer. Det är möjligt att översättaren Anders Linder är en släkting till författaren Bengt Linder (1929–1985), som bland annat skrev detektivserien om *Dante* med liknande amerikanska långserier som förebilder (Håkanson [u.å.] b). Bengt Linders *Dante*-böcker publicerades i serien *B. Wahlströms ungdomsböcker* 1966–1980, d.v.s. strax efter Anders Linders översättningar.

Till Finland kom *Nancy Drew*-serien 1955, alltså några år senare än till Sverige, och år 1958 inleddes utgivningen även i Danmark och först år 1964 på Island.¹⁷⁷ I Finland utgavs serien av förlaget Tammi, vars korrespondens visar att inköpet av serien till Finland år 1955 inspirerades av att förlagsredaktören Jarl Hellemann hade hört om den norska framgången (Hellemann till Damm & Søn 5.8.1954). Framgången i Norge, där över tjugo böcker och

¹⁷⁷ I Danmark utgavs serien av Martins forlag och kallades under dess två första år *Frøken Detektive* precis som i Norge, och huvudkaraktären behöll sitt namn liksom i Norge, vilket tyder på att den norska influensen sträckte sig även till Danmark. Den första danska översättningen *Det gamle ur's hemmelighed* (1958) gjordes av Grete Søndergaard och verkar vara en förkortad översättning med endast 94 sidor. År 1960 föll serietiteln *Frøken Detektive* bort i Danmark, vilket sammanföll med att det norska förlaget Damm & Søn döpte om sin serie till *Detektiv Nancy Drew*. På Island kallades serien *Nancy* och utgavs av förlaget Leiftur. Även de tidiga isländska översättningarna, såsom *Nancy og leyndarmál gömlu klukkunnar* (1965), verkar vara förkortade då de har endast cirka 100 sidor.

kontinuerliga nyupplagor hade utgivits, nämns även i förlaget Tammi's litterära avdelnings promemoria från januari 1955 (Tammi 7.1.1955). Som övriga motiveringar till att ge ut serien i Finland nämns att den inte alltför skrämmande spänningen i böckerna är precis vad flickor i åldern 12–16 år saknar, eftersom inga konkurrerande detektivserier för flickor fanns i Finland (ibid.).

Processen att köpa rättigheterna till serien började med att Tammi kontaktade Damm & Søn som uppmanade Tammi att kontakta Stratemeyer Syndicate (Blom till Tammi 12.8.1954). I korrespondens med Stratemeyer Syndicate hänvisar Hellemann till serien med dess norska titel och nämner att Tammi hade de norska översättningarna men ber även om exemplar av originalutgåvorna (Hellemann till Stratemeyer Syndicate 20.11.1954, 11.1.1955). I sin promemoria listar Tammi böckerna med originaltitlarna men förlaget fick antagligen tillgång till originalutgåvorna rätt sent, då Stratemeyer Syndicates Harriet Stratemeyer Adams bad förlaget Grosset & Dunlap skicka dem först fyra månader efter att Tammi gjort sitt anbud om kontrakt på serien (Tammi 7.1.1955; Adams till Tammi 23.5.1955). Antagligen hade översättningsprocessen vid det laget redan inletts utgående från de norska översättningarna, då Tammi hade för avsikt att publicera de två första översättningarna redan sommaren 1955 (Hellemann till Stratemeyer 11.1.1955). Därmed visste Hellemann eventuellt inte att de norska översättningarna var förkortade och omarbetade versioner när översättningsarbetet inleddes. Att de norska versionerna användes som källtexter var alltså ett resultat av förlagets täta nordiska samarbete och verkar ha berott på praktiska och ekonomiska faktorer, såsom önskan om att hålla fast vid ett planerat utgivningsschema (jfr orsaker till indirekt översättning i Ringmar 2007: 6).

På finska heter serien *Neiti Etsivä* ('Fröken Detektiv'), vilket är en direkt översättning av den norska titeln och därmed en tydlig indikator på att de norska översättningarna har använts som förlaga.¹⁷⁸ Namnet *Neiti Etsivä* förekommer redan i den promemoria, där utgivning av serien föreslås (Tammi 7.1.1955). I de finska översättningarna heter karaktären dock Paula istället för Nancy (se avsnitt 6.3.2 nedan). Redan en kursorisk jämförelse av de fem finska *Nancy Drew*-översättningarna som utkom på 1950-talet med respektive amerikanska original och svenska översättning visar dessutom att de finska översättningarna är kraftigt förkortade och adapterade i förhållande till originaltexten på samma sätt som de norska översättningarna. Det är fråga om en typ av återberättande förkortning (se avsnitt 6.3.3.6 nedan). Både antalet sidor (182–188 i de fem första svenska översättningarna och 116–127 i de fem första finska översättningarna med liknande typsnitt och teckenstorlek) och antalet kapitel (25 i de amerikanska originalen och de svenska översättningarna och 11 i de finska översättningarna) är betydligt mindre. Till följd av upptäckten att de finska översättningarna är baserade på de norska har jag jämfört den finska översättningen *Neiti Etsivä kohtaa Kolmion* (1956) av Leena Uoti som ingår i mitt material med den motsvarande norska översättningen *Fröken detektiv møter "Trekanten"* (1941) av Eugenie Winther. Denna jämförelse visar genast tydligt att den finska översättningen är en indirekt översättning via den norska översättningen, eftersom exempelvis den adapterade kapitelindelningen är densamma som i den norska och finska översättningen (avsnitt 6.3.3.6 nedan).

¹⁷⁸ Ringmar (2007: 8) har genom liknande likhet i översatta titlar på olika språk upptäckt att nordiska översättningar av den finska författaren Mika Waltaris verk har gjorts via den danska eller svenska översättningen.

Översättarprofil: Leena Uoti

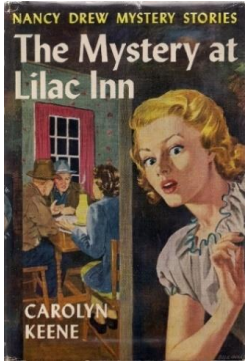
Leena Uoti (1929–2018) arbetade som direktörens sekreterare och reklamredaktör vid förlaget Tammi 1953–1957 och utförde då även förlags- och översättningsarbete (Hellemann 19.4.1961). Hon deltog bland annat i ett studiebesök till svenska förlag i Stockholm (Hellemann till Vesterberg 3.5.1956). Efter åren vid Tammi bytte hon bransch och blev psykolog vid en mentalvårdsanstalt (Uoti till Utrio 13.4.1961). I den finska nationalbibliografin *Fennica* finns åtta översättningar av Uoti, varav sex är Carolyn Keenes *Nancy Drew*-böcker (de första fem böckerna och den elfte boken i den finska *Neiti Etsivä*-serien) från åren 1955–1957 och 1976, en Helen Wells *Cherry Ames*-bok från 1959 och ett beteendevetenskapligt verk av den norska barnpsykologen Åse Gruda Skard, alla för Tammi. Därmed hörde åtminstone norska och svenska till Uotis källspråk, eftersom *Cherry Ames*-översättningen gjordes med en svensk översättning som källtext (se avsnitt 3.4.3.2 nedan). Det är möjligt att engelska inte hörde till Uotis språkpalett.

Också en jämförelse av originaltiteln *The Mystery at Lilac Inn* och titlarna på den svenska, norska och finska översättningen visar ett samband mellan den norska och den finska översättningen men inte med den svenska. Originaltiteln syftar på värdshuset *Lilac Inn*, där handlingen inleds med att juvelerna blir stulna, och den svenska titeln *Kitty och diamantstölden* har med protagonisten och syftar direkt på stölden och stöldgodset i stället för platsen. Den norska titeln *Frøken Detektiv møter ”Trekanten”* och finska titeln *Neiti Etsivä kohtaa Kolmion* ('Frøken Detektiv möter Trekanten') lyfter däremot fram protagonisten som aktivt subjekt i tillägg till objektet *Trekanten*, som syftar på de tre brottslingarna Mary Mason, hennes bror Bud och deras kompis Tom Tozzle. Alla tre översättningarnas titlar skiljer sig alltså markant från originalet, men den norska och finska titeln är sinsemellan identiska, vilket är ett tydligt tecken på att den finska översättningen är baserad på den norska översättningen.

Omslagsillustrationen på den svenska översättningen föreställer Nancy/Kitty som spanar på "Trekanten" genom en dörröppning (se figur 9b). Illustrationen härstammar från det amerikanska förlaget Grosset & Dunlaps 1950-talsutgåvor av boken (se figur 9a). På den finska översättningens omslagsillustration avbildas Nancy/Paula bakbunden och munkavlad som fånge i kajutan på "Trekantens" båt (se figur 9d). Motivet liknar det på det norska omslaget från 1940-talet som avbildar samma situation, dock med brottslingen Mary Mason i bakgrunden (se figur 9c). Varken den svenska, finska eller norska illustratörens namn anges på böckerna, vilket är ett tecken på långseriers låga status. Motivet på det norska och det finska omslaget påminner om illustrationen av Russell H. Tandy som finns på försättsbladet till tidiga amerikanska och brittiska utgåvor av boken, där Nancy avbildas munkavlad och bakbunden i kajutan och konfronteras av Mary. Utformningen av den norska och finska översättningen liknar varandra också genom att böckerna har samma granngröna färg på baksidan. Därtill har boktitlarna ungefär samma gröna färg och denna färg används även i förlags- och serielogotypen på den norska översättningen och för texten på den finska baksidan. Denna gul-gröna färgsättning förekommer inte i tidiga amerikanska och brittiska utgåvor.

Figur 9a.

Carolyn Keene: *The Mystery at Lilac Inn* (Grosset & Dunlap 1950), omslag av [Bill G.L.]



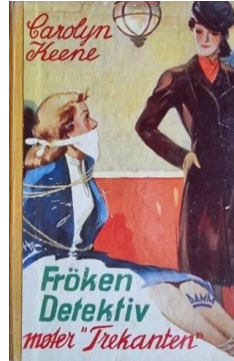
Figur 9b.

Carolyn Keene: *Kitty och diamantstölden* (B. Wahlström 1955), omslag av [Bill G.L.]



Figur 9c.

Carolyn Keene: *Fröken Detektiv möter "Trekanten"* (Damm & Søn 1941), omslag av okänd illustratör.



Figur 9d.

Carolyn Keene: *Neiti Etsivä kohtaa Kolmion* (Tammi 1956), omslag av okänd illustratör.



Bokens handling beskrivs inte i baksidestexterna vare sig på det amerikanska originalet eller på den svenska översättningen. Peritexterna framhäver i stället bokens serietillhörighet. Baksidan på Grosset & Dunlops 1950-tals utgåva gör reklam för förlagets andra Stratemeyer-serie av Carolyn Keene, *Dana Girls Mystery Stories*. Framfliken listar tidigare *Nancy Drew*-böcker och serien beskrivs som "a thrilling series of mystery stories for girls". I denna presentationstext beskrivs Nancy som skarpsinnig och alert, och enligt texten leder hennes intresse för mysterier henne ofta till "very dangerous and exciting situations". Inne i boken och på bakfliken finns ytterligare reklam för andra detektivserier av Grosset & Dunlap. Även B. Wahlströms svenska översättning understryker serietillhörigheten genom att lista andra böcker i serien *B. Wahlströms ungdomsböcker* på baksidan och i slutet av boken. Den svenska översättningen har inga andra peritexter.

Också den finska översättningen listar de tidigare *Neiti Etsivä*-böckerna på bokens baksida men gör inte reklam för några andra böcker och har relativt knappa peritexter också i övrigt. Den norska översättningen saknar baksidestext men har en lista på sex "spännande pikebøker" i slutet av boken. På baksidan till den finska översättningen finns däremot ett relativt kort referat av handlingen som framhäver Nancys/Paulas beundransvärda egenskaper: hon kommer lösningen på spåret med hjälp av sitt "sjätte sinne" och "valppautensa ja huimapäisen rohkeutensa ansiosta Paula joutuu mitä jännittävimpiin seikkailuihin ja selvittää jutun monien merkkillisten vaiheiden jälkeen" ('tack vare sin vaksamhet och sitt djärva/våghalsiga mod är Paula med om de mest spännande äventyr och löser fallet efter många märkliga skeden'). Framhäningen av äventyr understryker handlingsfokuseringen i boken och liknar de amerikanska peritexterna. Dessutom framhäver den finska bokens baksidestext seriens internationella framgång genom att konstatera att "niitä seuraava nuoriso kaikkialla maailmassa" ('de [böckerna] följs av ungdomar över hela världen').

3.4.3.2 Helen Dore Boylston: *Sue Barton*

Betydligt mindre har skrivits om Helen Dore Boylstons (1895–1984) sjuksköterskeserie om Sue Barton än om *Nancy Drew*-serien. Boylston är en amerikansk författare som föddes i Portsmouth, New Hampshire och utbildade sig till sjuksköterska vid Massachusetts General

Hospital i Boston 1915 (Philips 1999: 67; Kokkonen 2015a: 201). I början av sin karriär som sjuksköterska reste hon under första världskriget till Frankrike, där hon arbetade som narkossköterska (ibid.). En dagbok hon skrev om sina erfarenheter under denna tid blev startskottet för hennes författarkarriär, då hennes memoarer *Sister: The War Diary of a Nurse* år 1927 publicerades i en stor amerikansk tidskrift (se t.ex. Boylston 1955). Boylston hade dock även en lång karriär som sjuksköterska: hon var översköterska på sjukhus i Massachusetts och Connecticut och reste med Röda korset i Europa (Philips 1999: 67; Kokkonen 2015a: 201). Boylston är mest känd för sin serie om Sue Barton som baserar sig på hennes erfarenheter som sjuksköterska.

Sjuksköterskan Sue Barton beskrivs av Deborah Philips (1999: 65) som en förkrigstida hjältinna som är förankrad i amerikansk historia och sjukskötersketradition. *Sue Barton*-serien (1936–1952) var ett pionjärverk inom yrkesskildringar för flickor eller s.k. amerikanska *career stories* (Philips 1999: 65; Theander 2017: 57, 259). Senare följde Helen Wells *Cherry Ames*-serie (1943–1968; se avsnitt 3.4.3.3 nedan). Sjuksköterskeyrket var alltså ett av de första yrkena som beskrevs i yrkesskildringsböcker (Hallam 1996: 93). Boylstons avsikt med *Sue Barton*-serien var att ge unga kvinnor en oromantiserad bild av sjuksköterskeyrket (Philips 1999: 67). Philips (a.a.: 66–67) kallar serien en instruktionsmanual för aspirerande sjuksköterskor, då serien ger information om egenskaper, utbildning och erfarenhet som krävs av sjuksköterskor. Enligt henne (a.a.: 69) har böckerna ett särskilt fokus på folkhälsa och hälsobildning. De betonar också sjuksköterskeyrkets sociala och professionella status (Hallam 1996: 97). Theander (2017: 59–60) framhåller yrkestemat och den ingående beskrivningen av utbildningen samt de många kvinnliga förebilderna som finns i böckerna som orsaker till seriens popularitet.

Julia Hallam (1996: 98) konstaterar att som yrkesskildring har serien även didaktiska drag, då den understryker professionella ideal och kvinnlig etikett (jfr barnlitteraturens *didaktiska funktion* i avsnitt 2.1 ovan). Enligt Hallam (a.a.: 94) beskrivs idealet för sjuksköterskeyrket och kvinnlighet genom Sue och andra sjuksköterskekaraktärer som ”a combination of an adventuring, pioneering spirit and a determination to get what they want, yet with a preparedness to serve others and find it a pleasurable, enjoyable task”. Serien är alltså både *normbrytande* genom att den handlar om yrkesarbete och *normbekräftande* genom att den handlar om ett traditionellt kvinnoyrke och traditionellt kvinnliga drag framhävs.

Serien fokuserar på Sues sjuksköterskekarriär medan hennes kärleks- och privatliv endast utgör en mindre del av handlingen. Hallam (1996: 92, 97) framhäver dock att böckerna använder romans och giftermål för att strukturera narrationen. Sues karriär framskrider nämligen jämsides med hennes förhållande till doktor Bill Barry. Sue möter sin blivande make redan i den första boken, men giftermålet skjuts upp i flera böcker och även om Bill är närvarande under hela serien är han oftast behändigt frånvarande från Sues dagliga liv av olika orsaker. I marknadsföringen av böckerna framhävs det romantiska elementet dock en del: exempelvis baksidestexten till första upplagan av den tredje boken i serien *Sue Barton Visiting Nurse* (1938) frågar: ”Must she choose between love and her career?” (se Philips 1999: 66). Något sådant val tvingas Sue dock aldrig göra, utan lyckas i de senare böckerna kombinera livet som hustru och mor med yrkeslivet (se tabell 6 nedan). Hon visar alltså att rollerna kan kombineras. Hallam (1996: 96) anser till och med att Sue uppträder i modersrollen i sin roll som sjuksköterska. Detta beror på att karaktären Sue är

ansvarsfull och sjuksköterskeyrket innehar samma omhändertagande element som modersrollen.

Den *Sue Barton*-bok som ingår i min analys är *Sue Barton Staff Nurse* (1952), som är den sjunde och sista boken i *Sue Barton*-serien och presenteras i tabell 6.

Tabell 6. Narratologisk översikt över Helen D. Boylstons *Sue Barton Staff Nurse* (1952).

Tid	1940–50-talet, ungefär samma tid då boken skrevs. Betydande historiska händelser som andra världskriget nämns inte som tidsmarkör i serien. Bokens interna tidsspann på sju månader är däremot tydligt: boken börjar i juli och slutar på Alla hjärtans dag i februari.
Miljö	Den fiktiva byn Springfield som beskrivs ligga vid foten av berget Mount Washington i delstaten New Hampshire i USA, tydligt amerikansk miljö
Karaktärer	<i>Sue Barton Barry</i> , företagsam och ansvarsfull, rätt ung kvinna, mamma till fyra barn och rutinerad sjuksköterska som återgår till sitt arbete efter att ha varit hemma med barnen ett tag <i>William "Bill" Barry</i> , Sues make, som är ägare av och överläkare på sjukhuset där Sue jobbar <i>Tabitha Barry</i> , Sues egensinnade sjuåriga dotter <i>Johnny</i> och <i>Jerry Barry</i> , Sues vilda femåriga tvillingpojkar <i>Baby Sue Barry</i> , Sues babydotter <i>Veazie Ann</i> , familjens hushållerska <i>Katherine "Kit" Van Dyke</i> , gammal vän och studiekompis till Sue, föreståndarinna på sjukhuset Diverse kolleger och patienter
Handling	Boken handlar om när Sue efter att ha fått fyra barn återvänder som sjuksköterska till sjukhuset hon och hennes man grundat i en tidigare bok i serien och där hon tidigare arbetat som föreståndarinna. Sues återgång till yrkesarbete, som utgör ett normbrytande element, katalyseras av att hennes make hamnar på sanatorium på grund av tuberkulosbetingad lunginflammation (ett exempel på att han är behändigt frånvarande i boken) och Sue behöver dels tjäna pengar, dels distraheras från sin oro. Handlingen går ut på att Sue kämpar med att få familje- och arbetslivet att gå ihop, vilket utgör ett traditionellt kvinnligt problem, då emancipation i form av yrkesarbete resulterar i dubbla roller. Därtill handlar boken om hur Sue lyckas hjälpa patienter och sjukhuspersonal med diverse problem. Bland annat lyckas hon främja en romans mellan den unga läkaren Frank Warren och sjuksköterskeeleven Margot. Hon oroar sig över att hennes yrkesarbete påverkar hennes barn negativt, men det visar sig att de problem hennes dotter Tabitha har i skolan beror på att dottern behöver få ta mer ansvar. Boken slutar med att Sue finner en balans mellan familje- och yrkeslivet, och när maken återvänder från sin konvalescens verkar det som att Sue kommer att fortsätta sitt självständiga yrkesarbete, vilket uttrycker hennes flickmakt.
Teman	Kvinnans olika roller och konflikten mellan modersrollen och den professionella rollen Kvinnors yrkesarbete Att hitta sin plats (identitet)
Berättande	Berättaren i boken är begränsat allvetande och följer för det mesta Sue som är intern fokalisator i största delen av boken. Ibland intas dock den allvetande berättarens synvinkel och tillfälligt kan även centrala bikaraktärer som Kit fokaliseras då de iakttar Sue. Huvudkaraktären Sue och hennes liv är dock hela tiden i centrum av historien och berättelsen.

Först i Norden med att ge ut *Sue Barton*-serien var Aschehoug i Norge som inledde utgivningen med titeln *Piker i blått* (1937) endast ett år efter det amerikanska originalet *Sue Barton Student Nurse* (1936). Därefter sålde agenten Gösta Dahl, som arbetade vid agenturen Bookman A/S Stockholmskontor, serien till Geber i Sverige (BK/Geber till Dahl 7.11.1952). Utgivningen i Sverige började ett år efter den norska, och den första svenska titeln *Flickor i vitt* (1938) påminner om den första norska titeln med undantag för att färgen på uniformen ändrats. Enligt Theander (2017: 60–61) utgavs den första boken i serien i Sverige först som en vuxenroman, vilket antagligen berodde på att yrkesskildringar var ett nytt fenomen, men recensenterna behandlade den som flickbok och senare volymer katalogiserade även förlaget som barn- och ungdomsböcker. I svenska recensioner anges böckernas målgrupp vara flickor i åldern 12–17 år eller från 13 år uppåt (SBI:s recensionsarkiv). Serien blev populär i Sverige (Theander 2017: 57).

Senare sålde agenten David Grünbaum vid Bookmans Köpenhamnskontor serien till Tammi i Finland som började utgivningen först 1954 med boken *Helenan oppivuodet* ('Helenas studieår') (Grünbaum till Hellemann 27.2.1953). Tammis förlagsredaktör Jarl Hellemann var mån om att knyta Boylston till förlaget efter att ha hört om hennes serier från en herr Dahlström vid tidningsbolaget Yhtyneet kuvalehdet och planerade att ge ut två böcker om året (Hellemann till Grünbaum 31.1.1953). Dahlström kan eventuellt ha varit bekant med den svenska serien.¹⁷⁹ I korrespondensen framhäver Grünbaum att serien varit en stor försäljningsframgång i Danmark, där förlaget Haase började ge ut serien 1947 (Grünbaum till Hellemann 4.2.1953).¹⁸⁰ I Tammis litterära avdelnings promemoria nämns att Boylstons böcker, som riktar sig till flickor i åldern 14–18 år, fått "paljon ystäviä sekä tekijän kotimaassa että Skandinaaviassa" ('många vänner både i författarens hemland och i Skandinavien'), vilket bekräftar den skandinaviska framgångens betydelse för det finska utgivningsbeslutet (Tammi 11.2.1953). I promemorian nämns också att serien fått ett gott omdöme i Greta Bolins och Eva von Zweigbergks handbok *Barn och böcker*, där Boylstons böcker sägs vara roligt och insiktsfullt skrivna utan sentimentalisering av sjukhuslivet. Enligt promemorian hade även den finska barnboksrecensenten Toini Havu skrivit om serien i *Helsingin Sanomat* redan före den utgavs på finska. Serien blev en framgång också i Finland där seriens böcker blev förlaget Tammis bästsäljande ungdomsböcker (Hellemann till Michaels 28.9.1956; Tammi 26.10.1956).

Hellemann hänvisar i sina brev till serien med danska titlar, men upplagorna Tammi inledningsvis hade tillgång till var svenska (Hellemann till Grünbaum 31.1.1953, 17.2.1953). Hellemann bad därför Grünbaum skicka böckerna på originalspråk, vilket agenten genast gjorde (Hellemann till Grünbaum 17.2.1953; Grünbaum till Hellemann 27.2.1953). I detta fall anger Hellemann att förlaget helst gör sina översättningar från originalspråket (Hellemann till Grünbaum 17.2.1953). Korrespondensen tyder på att i motsats till de övriga böckerna i mitt långseriematerial verkar *Sue Barton*-böckerna ha översatts till finska direkt från originalspråket engelska.

Det brittiska förlaget Bodley Heads originalutgåva av boken *Sue Barton Staff Nurse* (1952) presenterar boken som en populär seriebok och yrkesskildring.¹⁸¹ Beskrivningen av boken i dess fliktext inleds med: "here, as unexpected as it is welcome, is a new 'Sue Barton' book the seventh in this most popular series".¹⁸² Fliktexten ger dessutom en omfattande beskrivning av bokens handling genom att först beskriva Sues situation där hon "had everything under control" tills hennes make hamnar på sanatorium för sex månader på grund av lunginflammation. Sue återvänder till sjukhuset "feeling like an old fire horse, forgetting her troubles in the happiness of the old routine" och "enjoyed working directly with patients [...] and it wasn't long before she was involved in staff personalities and

¹⁷⁹ Hellemann avsåg eventuellt svensken Bertil Dahlgren som var chef för bildtjänsten vid Yhtyneet kuvalehdet Oy (Karlsson 1996: 154).

¹⁸⁰ Den första danska titeln *Piger i blått* (1947) påminner om den första norska titeln *Piker i blått* (1937) men även den första svenska titeln *Flickor i vitt* (1938), vilka båda avviker från originaltiteln *Sue Barton Student Nurse* (1936). Detta är ett tecken på att den danska översättningen har åtminstone inspirerats av den norska och/eller svenska. På Island började serien ges ut 1954 hos Akrafjall där den första boken heter *Sara Barton lærir hjúkrun*, vilket ligger närmare originaltiteln.

¹⁸¹ I min analys använder jag den brittiska originalutgåvan på grund av att Little, Brown & Co.'s amerikanska originalutgåva är svår att få tag på. Trots detta har jag i någon mån kunnat granska den amerikanska originalutgåvans peritexter genom bilder på internet. De svenska och finska förlagen kan lika väl ha använt en brittisk som amerikansk utgåva som källtext och inget tyder på att dessa skulle skilja sig från varandra.

¹⁸² Denna mening finns enbart i den brittiska originalutgåvans fliktext, men i övrigt har den amerikanska originalutgåvan samma handlingsreferat i sin fliktext.

problems”. Sist betonas Sues ”talent for getting into and out of human relations” som aldrig varit bättre. Presentationen ger alltså Sues arbete mycket utrymme, vilket representerar *normbrytande* flickskap. Också i övrigt marknadsförs den brittiska utgåvan av originalet tydligt som en seriebok och yrkesskildring; på baksidan finns en lista på övriga böcker i *Sue Barton*-serien samt Boylstons andra serie om skådespelerskan Carol, medan baksidesfliken listar böcker av andra författare i förlaget Bodley Heads förlagsserie *Career Books for Girls*, som för att betona kvaliteten beskrivs som ”a series of entertaining, well written novels for ’teenage girls’, with much useful and accurate information by authors who have made special study of life and conditions in a particular career”.

Sue Barton Staff Nurse (1952) översattes till svenska av Margareta Nylander (1904–1979) med titeln *Syster Barton kommer tillbaka* (1953). Eftersom detta var Nylanders första översättning var förlaget måna om att informera henne om att hjältinnan döpts om till Ann och erbjuda tidigare översättningar för jämförelse (Geber till Nylander 31.12.1952). Till finska översattes boken av Annikki Saarikivi (1916–2009) med titeln *Helena palaa sairaalaan* (1955). Inte heller hon hade översatt tidigare böcker i serien.¹⁸³

Översättarprofil: Margareta Nylander

Margareta Nylander (född Fjellander, 1904–1979) var dotter till provinsialläkaren Gunnar Fjellander och hade en filosofiemagisterexamen (Harnesk 1962: 993). Hon var gift med generalkonsul Lennart Nylander (1901–1966) åren 1929–1952 (ibid.). Under sin tid som generalkonsul i New York hade Lennart Nylander kontakt med förlaget Geber kring marknadsföring av svenska böcker, vilket antagligen ledde till att även Margareta Nylander kom i kontakt med Geber (Küntzel till Nylander 9.6.1950). Nylander började sin översättarkarriär efter sin skilsmässa och flytt hem till Sverige. I den svenska nationalbibliografin *Libris* finns nitton översättningar av Margareta Nylander åren 1953–1978. *Sue Barton Staff Nurse* (1953) är hennes första översättning. Andra tidiga översättningar är också yrkesskildrande flickböcker av Pamela Hawken, Lorna Lewis och Josephine Kamm för förlaget Geber, medan hennes senare översättningar främst omfattar vuxenromaner och facklitteratur. Utgående från översättningarna i *Libris* omfattade hennes källspråk engelska och franska.

Översättarprofil: Annikki Saarikivi

Annikki Saarikivi (1916–2009) arbetade inom reklambranschen och som konstgallerist under sin karriär men gjorde även några skönlitterära översättningar (Sinisalo 2009). I den finska nationalbibliografin *Fennica* finns fem översättningar av Saarikivi som alla är barnböcker översatta från danska, svenska, norska eller engelska åren 1947–1955 för förlagen Tammi och WSOY. Dessa böcker omfattar förutom Boylstons *Sue Barton Staff Nurse* (1952, fi. 1955) även *The House at Pooh Corner* (1928, fi. 1949) av A.A. Milne och tre lek- och pysselböcker. Utöver dessa översättningar utgav Saarikivi även babyboken *Ensimmäinen kirjani/Min första bok* som utkom på både finska och svenska.

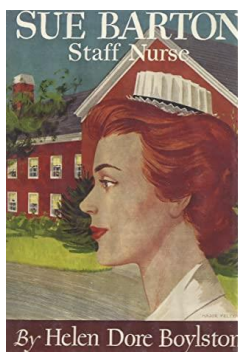
Originaltiteln *Sue Barton Staff Nurse* framhäver Sues yrke och hennes yrkestitel på sjukhuset. De översatta titlarna *Syster Barton kommer tillbaka* (underförstått till sjukhuset) och *Helena palaa sairaalaan* (’Helena kommer tillbaka till sjukhuset’) fokuserar också på huvudkaraktärens yrke men framhäver återgången till arbetet som är det centrala i bokens handling. Eftersom de översatta titlarna skiljer sig från originaltiteln och är väldigt lika, är det sannolikt att den finska titeln inspirerats av den svenska titeln, eftersom förlaget hade tillgång till de svenska upplagorna av serien.

Även omslagsillustrationerna på såväl den brittiska och amerikanska utgåvan av originalet som på den svenska och finska översättningen framhäver sjuksköterskeyrket och

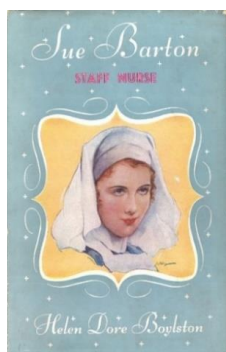
¹⁸³ *Sue Barton*-serien hade mycket varierande översättare i både Sverige och Finland, vilket är typiskt för långserier. De tidigare *Sue Barton*-böckerna hade översatts till svenska av Karin Thordeman, Karin Jacobsson och E.R. Gummerus och till finska av Helena Anhava, Kaisa Orjatsalo, Kristiina Kivivuori och Lea Karvonen (pseudonym).

professionalitet genom att de alla avbildar huvudkaraktären i sjuksköterskeuniform. Den amerikanska utgåvan visar Sue i närbild framför sjukhuset (se figur 10a), medan den brittiska utgåvan har ett enkelt porträtt av Sue (se figur 10b). Det svenska omslaget avbildar Ann i färd med att dela ut mediciner på sjukhuset (se figur 10c). Det finska omslaget kombinerar däremot Helenas yrkes- och familjeliv, då Helena avbildas tillsammans med sin dotter Tabitha i en scen där hon hemma provar sin sjuksköterskeuniform (se figur 10d). Därmed lyfts familjelivet och bokens *normbegräntande* drag fram vid sidan om det *normbrytande* yrkesarbetet.

Figur 10a.
Helen D. Boylston: *Sue Barton Staff Nurse* (Grosset & Dunlap 1950), omslag av Major Felten.



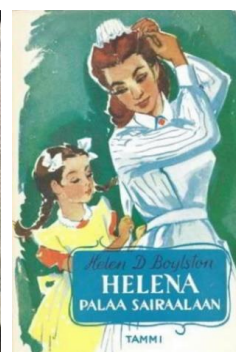
Figur 10b.
Helen D. Boylston: *Sue Barton Staff Nurse* (Bodley Head 1953), omslag av okänd illustratör.



Figur 10c.
Helen D. Boylston: *Syster Barton kommer tillbaka* (Geber 1953), omslag av okänd illustratör.



Figur 10d.
Helen D. Boylston: *Helena palaa sairaalaan* (Tammi 1955), omslag av okänd illustratör.



På baksidorna till både den svenska översättningen *Syster Barton kommer tillbaka* och den finska översättningen *Helena palaa sairaalaan* beskrivs handlingen mer kortfattat än på de amerikanska och de brittiska utgåvorna. Översättningarna marknadsförs starkt genom författaren, eftersom både alla svenska och alla finska översättningar i *Sue Barton*-serien har både författarpresentation och författarfotografi på baksidan. Antagligen inspirerades det finska förlaget av de svenska utgåvorna, men varken samma presentationstext eller fotografi användes. I de svenska översättningarna av serien fokuserar författarpresentationen på att beskriva själva böckerna med adjektiv och adverb såsom *trevliga*, *medryckande*, *intressant*, *vederhäftigt*, *spännande* och *humoristiskt*. Författarpresentationen på de finska *Sue Barton*-böckerna framhäver däremot Boylstons karriär genom att beskriva hennes arbete som sjuksköterska och därefter hur hennes författarkarriär började genom publicering av hennes memoarer. Detta framhäver böckernas autenticitet, liksom också adjektiven *aito* ('äkta') och *todellisuuspoijainen* ('verklighetstrogen') som används i slutet av presentationen för att beskriva boken. På den finska boken framhävs också *Sue Barton*-seriens status som yrkesförebilder, då baksidan citerar en recension av Toini Havu i tidningen *Helsingin Sanomat*, där hon konstaterar att "käsittäakseni Helena-sarja on paras mahdollinen ennakkoselvitys sairaanhoitajan alasta haaveileville nuorille tytöille" ('enligt min uppfattning är Helena-serien den bästa möjliga förhandsinformationen för unga flickor som drömmer om sjuksköterskeyrket').

Också handlingsreferaten på de undersökta böckernas baksidor framhäver yrkesarbetet: på svenska märker Ann "att enda boten för den rastlösa oro hon känner är yrkesarbetet"

och på finska finner Helena ”apua ja lohtua vanhasta ammatistaan” (’hjälp och förtröstan i sitt gamla yrke’). Den största skillnaden mellan handlingsreferaten är att den svenska beskrivningen avslutar med att understryka Anns professionalitet genom att nämna sjukhusvardagens ”krav på kompetent sjukvård och sinnesnärvaro i kritiska situationer” och konstaterar att Ann antagligen ”kommer att fortsätta på den inslagna vägen” även efter makens tillfrisknande. Den finska beskrivningen avslutar däremot med att beskriva att Helena i boken ställs inför en utmaning då hon måste övervinna en hel del fördomar då hon återvänder till sjukhuset som vanlig sjuksköterska, trots att hon tidigare varit föreståndarinna och dessutom är överläkarens hustru, men Helena ”käy rohkeasti käsiksi vaikeuksiin” (’tar modigt tag i svårigheterna’). Böckerna förankras alltså starkt i sjuksköterskeyrket både i Sverige och i Finland och yrkestemat ges företräde framom familjelivet.

Likhetera mellan den svenska och finska översättningen av *Sue Barton Staff Nurse* förefaller vara främst peritextuella. En jämförelse av den finska översättningen med den svenska översättningen och det engelska originalet visar att adaptationerna i översättningarna i de flesta fallen är olika, vilket visar att den finska översättningen baserar sig på det engelska originalet och inte den svenska översättningen (se avsnitt 6.3 nedan).

3.4.3.3 Helen Wells: *Cherry Ames*

Materialets andra sjuksköterskeserie är Helen Wells (1910–1986) långserie om sjuksköterskan Cherry Ames. Wells är en amerikansk författare som föddes i Danville, Illinois och utexaminerades 1934 från New York University, där hon studerade filosofi, sociologi och psykologi (Cherry Ames Page 2003). Hon inledde sin karriär som socialarbetare och började sedan skriva för tidskrifter för att till slut bli författare på heltid (ibid.). Till skillnad från Boylston hade Wells alltså inte en sjuksköterskebakgrund. Förutom *Cherry Ames*-serien skrev Wells bl.a. *Vicki Barr*-serien om en flygvärdinnas äventyr, vilken också översattes till svenska och finska under undersökningsperioden (se avsnitt 3.3.1.4 ovan).

Cherry Ames-serien (1943–1968), som skrevs på beställning av det amerikanska massmarknadsförlaget Grosset & Dunlap, omfattar 27 böcker om sjuksköterskan Cherry Ames (Theander 2017: 63). Serien är liksom Boylstons *Sue Barton*-böcker en del av yrkes-skildringsboomen inom flickboksgenren. Theander (2017: 63) anser att *Cherry Ames*-böckerna plagierar Boylstons böcker, då Wells första bok har många gemensamma drag med Boylstons första bok när det gäller både handling och karaktärer. *Cherry Ames*-serien uppnådde inte lika stor popularitet som *Sue Barton*-serien men har enligt Adrienne Finlay (2010: 1189) ändå sålts i över 5 miljoner exemplar. Enligt Hallam (1996: 97) kan *Cherry Ames*-böckernas mindre långvariga popularitet bero på att de var mindre didaktiska än *Sue Barton*-böckerna och därmed mindre populära bland auktoriteter såsom bibliotekarier. *Cherry Ames*-böckernas narration bygger efter den första boken på att Cherry arbetar som sjuksköterska i olika kontexter snarare än avancerar i karriären som Sue Barton. *Cherry Ames*-serien presenterar sjuksköterskeyrket som en möjlighet till resor, äventyr och spänning snarare än plikt, disciplin och uppoffring såsom *Sue Barton*-serien (Hallam 1996: 97). Hallam (ibid.) menar dock att själva sjuksköterskearbetet beskrivs mer i detalj i *Cherry Ames*-böckerna och därmed framstår det som mer intressant och utmanande.

I de första sex *Cherry Ames*-böckerna utbildas Cherry till krigssjuksköterska, deltar i andra världskriget och vårdar krigsveteraner efter kriget. Till skillnad från Sue Barton utför

Cherry alltså sitt feminina vårdarbete i en traditionellt maskulin kontext. Trots det ifrågasätts hennes handlingskraft inte, eftersom böckerna skildrar en ideal värld, utan Cherry uttrycker handlingsorienterad *flickmakt* och självständighet i sitt arbete som sjuksköterska. Den första *Cherry Ames*-boken skrevs 1943, två år efter attacken mot Pearl Harbor, som resulterade i USA:s inträde i andra världskriget. *Cherry Ames*-serien skapades till följd av behovet av sjuksköterskor på både hemmafronten och krigsfronten (Gorman & Mateer 2008: 124; Finlay 2010: 1192). Pearl Harbor nämns dock aldrig i böckerna (Finlay 2010: 1193). Böckerna lär sina läsare om sjuksköterskeyrket (utbildning, uppgifter, problem) men också om krig, patriotism och uppoffring (a.a.: 1190). Bilden av yrket som krigssjuksköterska är alltså idealiserad. Patriotism genomsyrar böckerna genom att uppoffringar ses som obligatoriska och seger som obestridligt samtidigt som inga skador beskrivs i detalj (ibid.) Beskrivningen av kriget är inte realistisk, då våld beskrivs minimalt och fienden förblir anonym (a.a.: 1194).

Som krigssjuksköterska intar Cherry en *normbekräftande* roll som vårdande hustru och moder. Hon förknippas dock inte med vare sig sex eller barnafödande, varför Finlay (2010: 1191) kallar henne ett asexuellt surrogat. Trots detta förekommer i alla *Cherry Ames*-böcker som utspelar sig under krigstiden någon man som Cherry potentiellt är romantiskt intresserad av. Bland andra doktor Lex Upham friar till henne flera gånger men får alltid ett nekande svar. Till skillnad från Sue Barton gifter sig Cherry aldrig utan hänger sig åt sjuksköterskekallet, som enligt Finlay (a.a.: 1203–1204) beskrivs som starkare än verkligt moderskap. Därmed tror Cherry inte på att hon kan vara såväl hustru och moder som yrkeskvinna som Sue Barton gör och strävar heller inte efter detta, vilket gör henne till en mer *normbrytande* karaktär ur yrkesarbetsynvinkel.

År 1948 övergav Helen Wells *Cherry Ames*-serien efter de första åtta böckerna och Julie Tatham (1908–1999) tog över åren 1948–1955.¹⁸⁴ Tatham var en erfaren författare av ungdomsboksserier (Gorman & Mateer 2008: 129). I och med författarbytet förändrades seriens fokus från sjuksköterskearbete till detektivarbete enligt *Nancy Drew*-modellen, då Tatham gjorde berättelserna ännu mer handlingsorienterade med flera handlingar som binds ihop (Gorman & Mateer 2008: 124, 129). Under Tathams tid intog Cherry ett större antal olika roller, då hon istället för inom armen arbetar som sjuksköterska i olika nischer i samhället, såsom på ett varuhus eller en ranch (Finlay 2010: 1190). År 1955 återupptog Wells serien och skapade en än mer självsäker, självständig och yrkeskunnig Cherry i seriens sista böcker (Gorman & Mateer 2008: 124–125, 131). Som helhet visar serien på sjuksköterskeyrkets olika möjligheter.

Den *Cherry Ames*-bok som analyseras i min studie är *Cherry Ames Flight Nurse* (1945), som presenteras nedan i tabell 7. Det är den femte boken i *Cherry Ames*-serien, alltså en av seriens tidiga böcker som utspelas i en krigskontext.

¹⁸⁴ Den nionde *Cherry Ames*-boken *Cherry Ames Cruise Nurse* (1948) utgavs dock ännu under Wells namn, trots att den var spökskriven av Tatham (Gorman & Mateer 2008: 129). Den finska redaktören Hellemann kritiserade bytet av författarnamn till Tatham och önskade ge ut alla finska översättningar under Wells namn för att recensenterna inte skulle uppfatta serien som "en typisk produkt av amerikansk bokfabrikation" (Hellemann till Michaels 9.2.1960). Detta godkändes dock inte. Det norska förlaget Forlagshuset gav ändå ut samtliga böcker under författarnamnet Helen Wells (Axelsson 2020: 81).

Tabell 7. Narratologisk översikt över Helen Wells *Cherry Ames Flight Nurse* (1945).

Tid	Under mitten av andra världskriget, exakt år nämns inte, men kriget har redan pågått en tid när boken börjar, och slutet är ännu inte i sikte. Handlingen utspelar sig under drygt ett halvt år, från september till vårvinter.
Miljö	Amerikansk flygbas i England (maskulin miljö). Synvinkeln och kontexten är amerikansk och den engelska miljön beskrivs som något främmande för Cherry och hennes amerikanska kolleger.
Karaktärer	<i>Cherry Ames</i> , nyutexaminerad flygsköterska i 20-årsåldern, modig, självständig, varmhjärtad <i>Wade Cooper</i> , lätt skrytsam och flörtande flygkapten som är Cherrys potentiella romantiska intresse <i>Bunce Smith</i> , Cherrys sjukvårdare, en ung man som ser upp till Cherry, pålitlig och anspråkslös <i>Mark Granger</i> , misstänkt tysk spion <i>Muriel Granger</i> , Marks 6-åriga dotter och Cherrys skyddsling, vars mamma har dött i en bombning <i>Mrs. Eldredge</i> , Marks svärmor och Muriels mormor som tar hand om Muriel Diverse kolleger och patienter
Handling	Boken handlar om när Cherry skickas till England för att arbeta som krigssjuksköterska på en amerikansk flygbas. Den skildrar dels Cherrys arbete som krigssjuksköterska, som omfattar både arbete på ett armé sjukhus och flygningar till fronten för att hämta hem skadade, dels ett mysterium, där Cherry utreder misstanken om att Mark är en tysk spion, som till slut visar sig vara falsk, då han egentligen arbetar som en engelsk spion. Därmed återfår Muriel bilden av sin far som en hjälte. Cherry utträtar även sitt arbete som flygsköterska med bravur och skickas till slut hem på nya uppdrag i slutet av boken.
Temat	Krig Patriotism Arbetets värde Uppoffring Kvinnligt yrkesarbete
Berättande	Berättaren är en begränsat allvetande berättare som följer huvudkaraktären Cherry som för det mesta är fokalisatorn. Fokaliseringen av Cherry är för det mesta intern, d.v.s. beskriver miljö ur Cherrys perspektiv men även hennes tankar och känslor. Huvudkaraktären Cherry finns alltså i centrum av boken på alla nivåer.

Först i Norden med att ge ut *Cherry Ames*-serien var isländska Röðull, som gav ut den första boken i sin *Rósa Bennett*-serie redan 1949, och norska Forlagshuset, som började ge ut sin *Cherry Ames*-serie 1951.¹⁸⁵ Därefter förmedlades serien till både Sverige och Finland av den danska agenten Kurt E. Michaels.¹⁸⁶ Michaels erbjöd den populära flickboksserien till det svenska förlaget Bonnier redan år 1952, men först tackade Bonnier nej på grund av att deras lektörer ansåg att beskrivningen av sjuksköterskeutbildningen var missvisande för svensk ungdom (Michaels till Schildt 24.6.1952; Schildt till Michaels 25.9.1952). Bonnier ändrade sig dock bara en dryg vecka senare, då Gerard Bonnier hade hört av Forlagshuset att böckerna hörde till de mest populära flickböckerna i Norge (Bonnier till Ernest 8.10.1952; Schildt till Michaels 8.10.1952). Vid det laget hade Michaels redan erbjudit den populära serien till ett annat svenskt förlag, men Bonnier lyckades få option på serien direkt från det amerikanska förlaget Grosset & Dunlap.¹⁸⁷ Därefter följde en lång kontraktförhandlingsprocess gällande royalty och antal volymer Bonnier skulle köpa, vilket fördröjde översättningen och utgivningen.¹⁸⁸ Därför översattes böckerna sedan i snabb takt. Bonniers initiala tvekan till trots blev satsningen på *Cherry Ames* lika lönsam i Sverige som i Norge, och

¹⁸⁵ Den isländska utgivningen nämns dock inte i den svenska eller den finska förlagskorrespondensen, och den isländska utgivningen hade redan avslutats när de andra nordiska länderna började ge ut serien.

¹⁸⁶ Michaels arbetade i sin tur för den amerikanska agenten Ingeborg Barth, som förmedlade Grosset & Dunlaps böcker.

¹⁸⁷ Se Michaels till Schildt 9.10.1952; Juergens till Bonnier 14.10.1952; Schildt till Michaels 11.11.1952.

¹⁸⁸ Se t.ex. Schildt till Michaels 18.6.1953, 18.9.1953; Michaels till Schildt 8.9.1953, 2.11.1953; Sjögren till Michaels 18.11.1953, 11.3.1954.

Bonnier gav ut femton böcker åren 1956–1966. Enligt Marcus Axelsson (2020: 85) fick serien till och med starkare fotfäste i Sverige i form av flera utgivna volymer och återutgivning. Axelsson (2019: 119; 2020: 80, 89), som jämfört översättningen och utgivningen av serien i Sverige och Norge, visar att de norska och svenska titlarna, omslagen och baksidestexterna skiljer sig från varandra, liksom också själva översättningarna, då den svenska översättningen är betydligt mer adapterad än den norska. Bonnier utgick alltså inte från de norska utgåvorna.¹⁸⁹ Axelsson (2020: 94) förknippar Bonniers självständiga utformning av böckerna med att Sverige hade en central position inom det nordiska litterära systemet (se Lindqvist 2015: 85; se avsnitt 1.3 ovan).

Trots *Cherry Ames*-seriens ekonomiska framgång hade Bonnier alltså en något nedvärderande inställning till den. När ytterligare översättningar övervägdes bad Schildt t.ex. ironiskt översättaren Astrid Borger läsa senare volymer i serien för att se om de höll samma ”höga standard” som de föregående volymerna (Schildt till Borger 6.5.1957). Borger beskrev i ett av sina omdömen böckerna som naiva och tillrättalagda sett med en vuxen läsares ögon men lättfattliga och spännande för sin unga målgrupp (Borger odaterat 1958). År 1963 övervägde Bonnier dessutom att avbryta serien för att koncentrera återutgivningen på de bästa titlarna i serien (Tegner till Borger 7.10.1963).

Michaels stödde sig på seriens svenska framgång när han sålde den först till Danmark och sedan till Finland. I brev till finska förlag skrev han bland annat att de första svenska upplagorna av de tre första böckerna sålde slut med minimal reklam (Michaels till Makkonen 19.6.1956; Michaels till Hellemann 17.8.1956). I Finland erbjöds WSOY första option på serien, men förlagsredaktören Inka Makkonen tackade nej, eftersom hon ansåg att serien inte kunde konkurrera med Boylstons *Sue Barton*-serie (Makkonen till Michaels 2.7.1956, 13.8.1956). Därmed fick Tammi, som vid denna tidpunkt letade efter en ny flickbokserie, de finska rättigheterna till båda sjuksköterskeserierna. I förlagets promemoria motiveras utgivningsbeslutet bland annat med att *Cherry Ames*-serien uppnått stor framgång i Sverige (Tammi 26.10.1956). Ett utlåtande av lektören Hilikka Peitso som ingår i promemorian ger ett positivt omdöme om serien, som hon anser ge åskådlig information om sjuksköterskeutbildning i kombination med spänning, romantik och humor som uppskattas av unga flickor (ibid.). Hellemann förhöll sig däremot en aning kritiskt till *Cherry Ames*-serien, då han ansåg att Wells böcker var av sämre kvalitet än Boylstons, vilket han använde som motivering för att han önskade likadana villkor för Wells som de villkor han tidigare fått för Boylston (Hellemann till Michaels 28.9.1956). Michaels beklagade de komplicerade kontrakten för Wells serie, men hänvisade till att Bonnier hade skrivit under samma kontrakt och att även danska Skrifola skulle göra det (Michaels till Hellemann 26.1.1956).

Skrifola bad Bonnier om reklammaterial och läsexemplar inför sitt köp av *Cherry Ames*-serien (Dahlström till Persson 29.5.1956).¹⁹⁰ För att stöda försäljningen av serien till Finland bad Michaels Bonnier skicka de svenska utgåvorna samt sitt reklammaterial och uppgifter om försäljningssiffror (Michaels till Persson 12.6.1956). Michaels skickade sina svenska läsexemplar först till WSOY och sedan till Tammi (Michaels till Makkonen 19.6.1956; Michaels till Hellemann 17.8.1956). Därmed är det inte långsökt att dessa

¹⁸⁹ De norska omslagen och baksidestexterna är mer lika de amerikanska än de svenska är (Axelsson 2020: 89).

¹⁹⁰ Bonniers reklammaterial bestod av direktreklam som bokhandlarna delade ut och av småannonser i dagstidningarna (Schildt till Michaels 2.7.1956). Därtill tillställde Bonnier bokhandlarna friexemplar att skicka ut t.ex. till flickskolor och lovade försäljarna en Köpenhamnsresa om ett visst minimum i förhandsförsäljning uppnåddes (Persson till Dahlström 30.5.1956).

svenska översättningar användes som källtexter för Tammis finska översättningar, vilket likheterna i peritexterna som diskuteras nedan och framför allt den genomgående stora likheten mellan adaptationerna i texten i den svenska och den finska översättningen som diskuteras nedan i avsnitt 6.3 utgör starka bevis på. I korrespondensen finns inga tecken på att Hellemann skulle ha bett om de amerikanska originalen. Böckerna benämns med sina svenska titlar i förlagets promemoria och översättningsprocessen hade redan inletts två månader efter beslutet att ge ut serien (Hellemann till Michaels 28.9.1956, 13.11.1956; Tammi 26.10.1956). Vidare nämns senare i korrespondensen mellan Tammi och Bonnier att Tammis översättare gärna skulle ta del av den svenska översättningen av en senare bok i serien (Kivimies till Bonnier 29.8.1961).

Ur förlagskorrespondensen framgår att Bonnier samarbetade tätt med både Tammi och Skrifola kring utgivningen av *Cherry Ames*-serien. Båda förlagen började ge ut serien år 1957. Skrifola berömde de svenska omslagen och ville använda dem, vilket resulterade i lån av de svenska filmerna men även ett försök att samtrycka omslag i Danmark (Dahlström till Persson 18.7.1956, 1.9.1956, 11.10.1956). Även Tammis förlagsredaktör Jarl Hellemann uttryckte i ett tidigt skede en önskan om att använda de svenska omslagen, som han ansåg vara ”mycket lyckade”, och bad om att få låna originalteckningarna (Hellemann till Bonnier 11.2.1957). Bonnier ställde sig positivt till samarbete med båda förlagen och informerade Tammi om att de antagligen kunde få samma kontrakt med illustratören Martin Guhl som Skrifola (Persson till Hellemann 15.2.1957). I ett senare skede diskuterades även samtryck av finska och svenska utgåvor, men det verkar inte ha blivit av (Hellemann till Persson 5.12.1960). Samarbetet kring serien syns även i att Tammi följde samma utgivningsprogram som Bonnier (Hellemann till Michaels 5.12.1960). De första elva volymerna gavs ut av Tammi ett år efter Bonnier, men från och med år 1961 valde Tammi till och med en snabbare utgivningstakt, vilket ledde till att den svenska illustratören ombads göra omslagen så att de blev tillgängliga i tid för Tammis utgåva (Schildt till Anhava 14.3.1961). Tammi, som utgav serien 1957–1962, avbröt den efter fjorton volymer, alltså en volym tidigare än Bonnier.

Cherry Ames Flight Nurse (1945) har översatts till svenska av Astrid Borger (1912–1985) med titeln *Cherry Ames vid flyget* (1957) och till finska av Johannes Prinkki med titeln *Ursula lentää* (1958, ’Ursula flyger’).¹⁹¹ Den svenska och finska titeln är sinsemellan lika men liknar också den engelska titeln, då alla tre titlar förutom namnet på huvudkaraktären nämner flyget eller flygande. Den svenska och den finska titeln på denna bok avviker från övriga svenska och i viss mån även finska titlar i serien, som ofta betonar sjuksköterskeyrket i likhet med originaltitlarna. Även många av de övriga titlarna i serien är sinsemellan lika i sina svenska och finska översättningar.

¹⁹¹ Övriga svenska översättare för serien var Cilla Johnson (1956) och Brita Edfelt (1956) och övriga finska översättare var Vilho Hokkanen (1957), Lea Karvonen (pseud., 1957, 1959–1962), Tuula Järvenpää-Lehtonen (1957), Esa Brink (1958), Heidi Järvenpää (1959) och Leena Uoti (1959). Användningen av flera olika översättare berodde på den snabba utgivningstakten i båda länderna.

Översättarprofil: Astrid Borger

Astrid Borger (1912–1985) studerade bl.a. litteratur, engelska och tyska vid Stockholms högskola och inledde sin karriär som journalist och skrev en sagobok *Tomtebisse och Tomtebosse* (1946) (Forselius [u.å.]). Hennes första översättning utkom 1950 och hon var produktiv som översättare under hela 1950-talet (ibid.). Hennes främsta källspråk var engelska och hennes tidiga produktion domineras av barnböcker (ibid.) I den svenska nationalbibliografin *Libris* finns 75 översättningar av Borger åren 1950–1984. Hon översatte bl.a. tjugo *Cherry Ames*-böcker åren 1956–1966 men också böcker i Enid Blytons populära detektivserie *Secret Seven*. Borger utförde även lektörsuppdag för Bonnier (t.ex. Borger odaterat 1958).

Borger var även känd som Parisekspert efter sin medverkan i TV-frågesporten *Tiotusen kronorsfrågan* i ämnet Paris (Forselius [u.å.]). Efter denna vändpunkt minskade hennes produktivitet som översättare men skiftade också till litterära genrer med högre status, såsom Oscar Wilds *The Picture of Dorian Gray* (1890, sv. 1962), där Forselius (u.å.) har funnit anpassning till en yngre målgrupp. Borger utförde sitt översättningsarbete vid sidan om ett hemmafruliv och beskrev sig själv som ”yrkesarbetande hemmafru” (*Expressen* 29.10.1961 citerad i Forselius 2019).

Översättarprofil: Johannes Prinkki

Tillgänglig information om översättaren Johannes Prinkki är knapp. Han verkar ha varit en mindre produktiv översättare. I den finska nationalbibliografin *Fennica* finns endast sex översättningar av honom åren 1957–1959. De är alla barnböcker och omfattar två översättningar från franska av den belgiska författaren Henri Vernes *Bob Morane*-äventyrserie och två böcker av den svenska förläggaren och författaren Åke Löfgren i serien *Ennätys-kirjat* samt två *Cherry Ames*-böcker av Helen Wells. Därmed verkar Prinkki ha haft åtminstone franska och svenska som källspråk, men inte engelska, då *Cherry Ames*-böckerna enligt min analys översattes via svenska källtexter.

Samarbetet mellan det svenska och det finska förlaget syns även i *Cherry Ames*-böckernas omslag och omslagstexter. Den svenska och finska översättningen av *Cherry Ames Flight Nurse* har samma omslagsillustration av Martin Guhl. Illustrationen föreställer Cherry/Ursula i flygsköterskeuniform med ett Röda kors-flygplan och flygbasen i bakgrunden och framhäver därmed hennes yrkesarbete och placerar henne i en maskulin kontext (se figur 11b–c). Bokens *normbrytande* drag framhävs alltså. Korrespondens mellan Bonnier och illustratören visar att Bonniers förlagsredaktör bad Guhl följa den amerikanska förebilden beträffande Cherrys uniform (Persson till Guhl 26.6.1957). Därför är det inte oväntat att Guhls omslagsillustration verkar vara inspirerad av Ralph Crosby Smiths omslagsillustration på den amerikanska och brittiska utgåvan, som även den har Cherry i uniform i förgrunden och ett flygplan i bakgrunden, men bland annat Cherrys hår och ansiktsdrag är helt annorlunda (se figur 11a). På den svenska utgåvan används också samma typsnitt för boks titeln och författarens namn som på den amerikanska och brittiska utgåvan, medan den finska utgåvan däremot har ett annat liknande typsnitt för detta ändamål (se figur 13a–c). Liksom Axelsson (2019: 109–110) framhåller, innehåller både Crosbys och Guhls omslag symboler för bokens krigs- och patriotismtema i form av Cherrys amerikanska flygvapenuniform och brosch. Också Cherrys uppåtriktade kroppsställning och blick signalerar beslutsamhet och hopp, som är egenskaper den patriotiska ideologin betonar (ibid.). Det är anmärkningsvärt att de amerikanska symbolerna, såsom bokstäverna U.S., till och med är tydligare på Guhls omslag än på det amerikanska.¹⁹² Axelsson (a.a.: 113) noterar dock också att rödakorssymbolen på Guhls flygplan framhäver Cherrys roll som en hjälpare. I bokens text står det nämligen att planen pryddes av de amerikanska styrkornas vita stjärna, då de även transporterade militär last och inte endast patienter.

¹⁹² Axelsson (2019: 111) har jämfört det amerikanska och svenska omslaget med det norska och kommit fram till att det norska tonar ner de patriotiska elementen till förmån för ett romantiktema.

Figur 11a.

Helen Wells: *Cherry Ames Flight Nurse* (World Distributors 1956), omslag av Ralph Crosby Smith.



Figur 11b.

Helen Wells: *Cherry Ames vid flyget* (Bonnier 1957), omslag av Martin Guhl.



Figur 11c.

Helen Wells: *Ursula lentää* (Tammi 1958), omslag av Martin Guhl.



Utmärkande för *Cherry Ames*-böckerna är att baksidestexterna för både original och översättningar sammanfattar hela serien, eftersom mer eller mindre samma texter används på alla böcker. Böckernas serietillhörighet samt sjuksköterskeyrket och Cherrys personlighet betonas. Enligt texterna på det brittiska förlaget World Distributors original, som antagligen är kopierade från Grosset & Dunlaps amerikanska originalutgåva, lyfter fram att det är "every girl's ambition at one time or another to wear the crisp uniform of a nurse", vilket framhäver klädsel och utseende snarare än arbetet liksom Axelsson (2020: 90) påpekar.¹⁹³ Dessutom signaleras en läsgemenskap genom formuleringar som att flickor överallt älskar att läsa om sjuksköterskor, vilket är ett försäljningsargument som enligt Axelsson (ibid.) ger en ensidig bild av läsarna. Samma sorts generaliserande formuleringar används när Cherry beskrivs som "the kind of girl most young girls would like to know". Utöver sitt söta utseende beskrivs Cherry dock också som charmig och arbetsam. Vidare anger texten också att "the excitement, romance and adventure make [her] career thrilling", vilket antas vara sådant läsarna önskar. På den brittiska utgåvan specificeras dessutom målgruppen genom att serien anges tilltala flickor i åldern 11–16 år. Varken utseendefixeringen, betonandet av läsgemenskapen eller den exakta målgruppsangivelsen har överförts direkt till de svenska och de finska utgåvornas omslagstexter.

Utformningen av omslaget på den svenska och finska översättningen av *Cherry Ames Flight Nurse* är nästan identisk på både fram- och baksidan till följd av samarbetet mellan förlagen. Seriens svenska och finska baksidestexter fokuserar på att beskriva karaktären Cherry Ames som en beundransvärd person med utpräglad positiva egenskaper: hon är "en självständig, impulsiv och varmhjärtad flicka"/"itsenäinen, välitön ja lämminsydäminen tyttö". "[G]enom sin starka rättskänsla och sitt hjärta för de svaga och hotade drivs [hon] att sätta sig upp mot dem som styr och ställer alltför hårt"/"[V]oimakkaan oikeudentuntonsa ja hyvän sydämensä takia [hän] joutuu välistä vastustamaan niitä, joilla on valta ja voima".¹⁹⁴ Den finska beskrivningen av Cherry är helt klart en översättning av den svenska

¹⁹³ I min analys används den brittiska utgåvan, men en jämförelse av bilder på internet visar att den amerikanska originalutgåvan har åtminstone samma omslagsillustration.

¹⁹⁴ De finska fraserna är mer eller mindre direkta översättningar av de svenska.

texten, ställvis i något modifierad och förenklad form. Den största skillnaden är att den finska beskrivningen utelämnar det femte stycket, som på samma sätt som originalutgåvorna skapar en läsgemenskap genom att säga att Cherry är ”bästa vän till hundratusentals flickor i olika länder och lär dem att det finns spänning även i det ganska vardagliga livet”. På de finska böckerna har stycket i stället ersatts med ett kort handlingsreferat av den aktuella boken. Dessutom har fliktexterna i den finska översättningen av *Cherry Ames Flight Nurse* korta referat av handlingar i andra *Cherry Ames*-böcker samt i Boylstones *Carol*-böcker som förlaget Tammi gav ut samtidigt. Den svenska översättningen har inga fliktexter, eftersom boken inte har något skyddsomslag utan omslaget är tryckt direkt på bokpärmarna. Liksom det amerikanska och brittiska originalet framhäver båda översättningarna bokens serietillhörighet genom att ge en förteckning över seriens tidigare böcker på baksidan, vilket bygger på att serieböcker marknadsför sig själva. Likheterna mellan de svenska och finska peritexterna och förlagskorrespondensen tyder på att de finska *Cherry Ames*-översättningarna är indirekta översättningar via svenska källtexter, vilket även visas i adaptionanalysen av *Cherry Ames Flight Nurse* nedan i avsnitt 6.3.

4 ÖVERSÄTTNINGSNORMER

I min adaptationsanalys, som jag kontextualiserat med hjälp av analys av peri- och epitextuella paratexter i kap. 3 ovan, undersöker jag anpassningen av flickskildringen genom att analysera inverkan av *översättningsnormer* som styr val under översättningsprocessen (se Toury 1995: 94–95; 1999: 14). Normteori är en central del av inriktningen *deskriptiv översättningsforskning*. I detta kapitel presenterar jag den deskriptiva översättningsforskningens normbegrepp och hur normer rekonstrueras inom deskriptiv översättningsforskning (avsnitt 4.1) samt beskriver normtyper som verkar inom barnlitteratur (avsnitt 4.2).

4.1 Normteori

Översättningsvetenskaplig normteori har sina rötter i strukturalismen med teoretikerna Jiří Levý (1926–1967) och Anton Popovič (1933–1984). Redan Popovič (1970: 79) konstaterade bl.a. att översättning innebär ”konfrontation” av källtextens och målkulturens lingvistiska och diskursiva normer. Det var dock med Gideon Toury (1942–2016) och hans bakgrund i polysystemskolan som normteorin fick ett starkt fotfäste inom översättningsvetenskapen. Han var den första som utvecklade normteorin för praktiska ändamål som identifiering och klassificering av normer.

Toury (1995: 94–95; 1999: 14) utgår från den sociologiska definitionen av *normer* som allmänna värderingar och idéer gemensamma för en grupp individer, d.v.s. uppfattningar om vad som är rätt och fel som man får när man socialiseras in i ett samhälle. Dessa fungerar som kriterier för evaluering av vad som är ett lämpligt beteende. Liknande definitioner av normer som beteendestruktioner användes redan av lingvisten Renate Bartsch (1987: xii) och senare av andra översättningsforskare som Andrew Chesterman (1997: 51) och Christina Schäffner (1999: 1). Normer bygger alltså på social konsensus om lämpligt beteende och förväntningar som ständigt omförhandlas (Lindqvist 2002: 41). Dessa definitioner av normer gäller beteendenormer i allmänhet.

Mitt undersökningsmaterial, som består av översatta flickböcker, förhåller sig bland annat till normer för översättning, skönlitterärt berättande och flickskap. Vid översättning är det fråga om värderingar och uppfattningar som styr de val som översättare, förlagsredaktörer och andra aktörer med makt att fatta beslut inom översättningsprocessen gör (jfr Alvstad 2003: 268). Därför kan översättningsnormer även definieras som villkor som beskriver och förklarar regelbundna drag och icke-slumpmässiga drag som ses i praktiker och produkter (Cattrysse 2014: 59; se avsnitt 4.2.2 nedan). När det gäller analys av framställning av flickskap i flickböcker är beteendenormer en viktig faktor att beakta, eftersom böckerna ofta ställer flickkaraktärernas beteende i relation till *det normbegränsande beteende* samhället boken skildrar förväntar sig av flickan. Uppror mot den traditionella kvinnorollen är ett typiskt tema i flickböcker (Westin 1994: 12; se avsnitt 2.2.3 ovan och flickmatriser i avsnitt 5.4.4 nedan). Att *normer* och *normbrytande* är centrala teman inom flickboken hänger ihop med genrens socialisationsfunktion (se avsnitten 2.1 och 2.2.2 ovan).

Normbegreppet står i relation till begreppen *regler* och *konventioner*. Enligt Christiane Nords (1991: 96) definition av regler stiftas de av den lagstiftande makten, och försummelse av att följa dem kan leda till straff. Normer skiljer sig från regler i och med att de fastställs

av en grupp individer i relation till gällande regler (ibid.). Förverkligade normer kallar Nord (ibid.) *konventioner*, som varken är explicit formulerade eller bindande. Enligt Chesterman (1993: 6) är Nord's konventioner i själva verket normer, eftersom brott mot dem kan leda till kritik. Också Chesterman (1997: 55) ser dock normer som ett mellanting mellan absoluta lagar och konventioner i form av arbiträra regelbundenheter i beteende. Enligt Tourys (1999: 14) terminologi är konventioner däremot resultat av strävan till social ordning som inte är tillräckligt specifika eller bindande för att utgöra riktlinjer för beteende. De beteendenormer som uttrycks i flickböcker utgör *konventioner*, eftersom de är implicita.

Normer är i likhet med polysystemiska relationer (se avsnitt 1.2 ovan) inte konstanta utan föränderliga historiska enheter. Normer förändras med tiden, eftersom de kontinuerligt måste justeras för att motsvara den föränderliga uppfattningen av vad som anses lämpligt (Hermans 1999b: 84). Samma normer gäller heller inte för översättning av alla typer av texter. När det gäller skönlitterär översättning påverkas normerna av om översättningen intar en central eller perifer position (status) i målsystemet (Toury 1995: 61; 1999: 17). Even-Zohars (1990: 50–51) polysystemhypotes antyder att mer perifera genrer följer mer acceptansinriktade (målkulturinriktade) normer, medan mer centrala genrer följer mer adekvansinriktade (källtextinriktade) normer (se avsnitt 1.3 ovan). Eftersom översättningar produceras i sin målkultur, härstammar de normer som påverkar dem från målkulturen. Inom skönlitterär översättning finns ingen generell normauktoritet, men förlag kan anses utgöra en normauktoritet för de översättningar förlaget publicerar (se t.ex. Lindqvist 2002: 64–94; se även avsnitt 3.3 ovan).

Inom översättning kan normer ses både som *riktlinjer* (*solution-templates*) och *restriktioner* (*constraints*), vilket har positiva respektive negativa konnotationer. Om normer ses som riktlinjer, har de en problemlösningsfunktion. De ger färdiga lösningsmodeller för problem som översättare stöter på i sitt arbete (Chesterman 1993: 7). Samtidigt utgör normerna begränsningar som rekommenderar vissa alternativ framom andra. Därmed fungerar de som restriktioner (Chesterman 1997: 78).

Hermans (1999b: 79) anser att Toury (1995: 54) ser normer framför allt som restriktioner som sträcker sig bortom källtexten till sociokulturella faktorer i målkulturen. Också min studie betraktar normer mer som restriktioner än som riktlinjer, eftersom mitt undersökningsobjekt utgörs av element som har adapterats till följd av vissa normer, d.v.s. restriktioner som normerna har lett till. Fokus i min analys ligger på de normer som kan iaktas i själva översättningarna, men dessa normer härleds också till förlagens uttalade normer som uttrycks i förlagskorrespondens (se avsnitten 3.3–3.4 ovan). Denna kombination av metoder blottlägger även dolda (implicita) normer.

4.1.1 Tourys översättningsnormer

Toury (1980, 1995) klassificerar översättningsnormer utgående från vilket skede av översättningsprocessen och vilken nivå av produkten de verkar på.¹⁹⁵ Därmed delar han in normer i *preliminära normer*, *initiala normer* och *operationella normer*. De *preliminära normerna* styr den allmänna översättningspolicyn, d.v.s. vilka texttyper och texter som översätts, samt huruvida indirekt översättning via mellanspråk tillåts (och från vilka språk, för vilka texttyper, via vilka språk och om indirekt översättning måste märkas ut eller inte)

¹⁹⁵ Normer har även kategoriserats av andra forskare, exempelvis av Nord (1991: 100) och Chesterman (1997: 64).

(Toury 1995: 58). Ledtrådar om preliminära normer har jag identifierat ovan i min analys av material från förlagsarkiv i avsnitt 3.3.

De *initiala normerna* styr det övergripande valet mellan källsystemets och målsystemets normer, vilket är ett klassiskt översättningsproblem (Toury 1995: 56–57). Det gäller alltså valet mellan *adekvansinriktade normer*, som kan vara oförenliga med målsystemets normer, och *acceptansinriktade normer*, som vanligen kräver förändringar (*shifts*)¹⁹⁶ i relation till källtexten, d.v.s. anpassning enligt krav som ställs i målkulturen (ibid.). Adekvansinriktad översättning innebär emellertid inte att det inte skulle förekomma några förändringar, eftersom förekomsten av förändringar utgör en översättningsuniversal som dock styrs av normer (a.a.: 57). Adekvansinriktade normer reglerar alltså *likheter* medan acceptansinriktade normer reglerar *olikheter* (Cattrysse 2014: 272). Det övergripande valet mellan adekvans och acceptans kan iakttas antingen på makronivån (i översättningen som helhet) eller på mikronivån (i enskilda lösningar) eller på båda nivåerna, och det är ovanligt att alla lösningar är antingen adekvans- eller acceptansinriktade (Toury 1995: 57). Därmed är det alltså fråga om en övergripande tendens i endera riktningen (se avsnitt 5.1 nedan).

De *operationella normerna*, som också kan vara antingen adekvans- eller acceptansinriktade, kan tolkas ur lösningar som finns i översättningar (Toury 1995: 58). Dessa normer styr val under översättningsprocessen (hur texten formuleras och struktureras) och påverkar relationen mellan källtexten och måltexten indirekt eller direkt genom att besluten påverkar vad som förändras och vad som inte förändras (ibid.). Det finns två typer av operationella normer: *matrisnormer*, som styr valet av vad som tas med i översättningen, d.v.s. förekomsten av utelämnningar, tillägg och övrig manipulation, samt *språkformsnormer*, som styr valet av målspråksenheter och kan vara identiska med normer som styr originaltexter i målkulturen (a.a.: 59). De operationella normerna utmynnar i ett mönster som styrs av antingen måltextens normer med vissa modifieringar eller källtextens normer eller av en kombination av dessa (a.a.: 60). Detta mönster som lutar antingen mot adekvans- eller acceptanspolen antyder vilken typ av initial norm som följts. I min adaptationsanalys i kap. 6 nedan undersöker jag översättningsprodukter och därför fokuserar jag där analysen på *operationella matrisnormer*, som kan utläsas ur eventuell anpassning som ses i själva översättningarna.

4.1.2 Rekonstruktion av översättningsnormer

Att översättningar studeras som produkter där normer uttrycks förutsätter att de analyserade översatta texterna ses som produkter av översättarens (eller förlagsredaktörens) val. Dessa *val* (*decisions*), alltså alternativa sätt att överföra (eller inte överföra) text från ett språk till ett annat, utgör det huvudsakliga undersökningsmaterialet i en analys av normer enligt Toury (1995: 58). I processororienterade studier kallas dessa val ofta *strategier*,¹⁹⁷ som har definierats t.ex. av Wolfgang Lörcher (1991: 76) som "a potentially conscious procedure for the solution of a problem which an individual is faced with when translating a text segment from one language to another". Det är alltså fråga om "ways in which translators seek to conform to norms" som Chesterman (1997: 88) uttrycker det. Inom deskriptiv översättningsforskning kan strategier även kallas *lösningar*, såsom

¹⁹⁶ Begreppet *shifts* introducerades av J.C. Catford (1965: 73, 76) som definierar dem som avvikelser från formell motsvarighet mellan käll- och måltext.

¹⁹⁷ Termen *strategi* har använts inom översättningsvetenskapen sedan 1980-talet (Leppihalme 2007: 365).

Tallberg-Nygård (2017: 59) konstaterar i enlighet med Gambier (2010: 417), som anser att termen *lösningar* är lämplig när man talar om strategier som ses i översättningsprodukten vid jämförelse av käll- och måltext.¹⁹⁸ Gambier (ibid.) föreslår att termen *strategi* bör användas på global nivå (textens makronivå) och *lösningar* på lokal nivå (textens mikronivå).¹⁹⁹ I min studie använder jag begreppet *praktiker* för breda företeelser som adaptation och dess olika typer (se adaptationskategorier i avsnitt 5.3 nedan), eftersom adaptation är en mer komplex översättningspraktik än en enskild strategi och samtidigt både global och lokal. Olika typer av adapterande översättningspraktiker genomförs med de adapterande *lösningarna* tillägg, modifiering och utelämnning (se översättningslösningar i avsnitt 5.3 nedan).

Normer kan identifieras genom rekonstruktion av regelbundna drag som uttrycker översättarens eller redaktörens val, alltså praktiker och lösningar (Toury 1999: 21). Som Toury (1999: 21) påpekar, är det snarare regelbundna drag än individuella företeelser som styrs av normer. Regelbundenheter i beteende är alltså inte normer i sig utan externa bevis på normer (Toury 1999: 15–16). I praktiken kan dessa regelbundna drag upptäckas genom en textuell jämförelse av en käll- och måltext, vilket innebär en jämförelse av s.k. *coupled pairs* (*textsegmentpar*) som består av ett textsegment i originalet och det ersättande textsegmentet i översättningen (vid utelämnning är det ersättande segmentet noll, [O]) (Toury 1995: 65, 79; se avsnitt 4.1.2 nedan). Som Kruger (2012: 103) konstaterar, utgår Toury från antagandet att bevis på lösningar som kan iakttas i översättningar återspeglar både beslutsprocessen och de normer som styr översättning. Därmed ger regelbundna drag i översättningar förklarande hypoteser om de normer som styr dem (Toury 1999: 16). Min adaptationsanalys i form av jämförelse av textsegmentpar syftar till att identifiera adapterande översättningslösningar för att kunna analysera vilka typer av normer som verkar styra lösningarna och om lösningarna är *normbekräftande* eller *normbrytande* i relation till normer för flickskap och berättande (se avsnitt 5.4.4 nedan).

Polysystemisk normteori har kritiserats för att överbetona betydelsen av regelbundenheter (Borodo 2017: 53). Som Toury (1999: 21–22) understryker, är det viktigt att komma ihåg att regelbundenheten aldrig är fullständig, utan att regelbundenhet kan visa sig som relativt låga procenttal, och det kan vara oklart hur mycket betydelse en enskild regelbundenhet ska ges. Nord (1991: 103) påpekar att det är svårt att veta om en viss översättning uttrycker en norm (eller konvention som Nord kallar det) eller den individuella översättarens avsikt. Därför behövs ett stort antal exempel för att utesluta att regelbundenheten i översättarens val inte beror t.ex. på inkompetens eller uppdragsgivarens anvisningar. Jag utgår från att valen (praktikerna och lösningarna) som kan iakttas i översättningarna baserar sig på ett samarbete mellan förlagsredaktören och översättaren, och därmed vill jag lyfta fram uppdragsgivarens påverkan.

¹⁹⁸ Andra benämningar som använts är *översättningsmetoder* (på global nivå) och *översättningsprocedurer* (på lokal nivå) (Newmark 1988: 81).

¹⁹⁹ Indelningen i *globala* och *lokala strategier* presenterades först av Séguinot (1989: 24). *Globala strategier* gäller den allmänna nivån och exempelvis frågor om hur texten ska översättas för att uppnå ett lämpligt förhållande mellan käll- och måltext, d.v.s. hur ”fri” översättningen ska vara (Séguinot 1989: 24; Chesterman 1997: 90; jfr Tourys *initiala normer* i avsnitt 4.1.1 ovan). *Lokala lösningar* förekommer däremot på en mer specifik nivå och gäller frågor om hur ett enskilt textsegment ska översättas eller hur ett visst översättningsproblem ska lösas (Séguinot 1989: 24; Chesterman 1997: 90; jfr Tourys *operationella normer* i avsnitt 4.1.1 ovan). Den globala strategin (på textens makronivå) i en översättning kan därmed skönjas från summan av de lokala lösningarna (på textens mikronivå).

Vidare påpekar Hermans (1999b: 85) att identifiering av regelbundenheter i en översättning och tolkning av dem som resultat av val inte svarar på frågan varför en viss norm har följts. Det är inte möjligt att enbart på basis av själva översättningen utläsa varför en översättare eller en förlagsredaktör gjort ett visst val. För att få definitiva svar på frågan varför detta görs, borde översättare och förlagsredaktörer intervjuas, vilket inte är möjligt när det gäller ett historiskt material som mina flickboksöversättningar från perioden 1945–1965. Rekonstruktion av normer ur regelbundenheter som observeras i översättningar ger alltså hypoteser snarare än definitiva svar om varför översättningar ser ut som de gör (jfr Chesterman 1999: 90).

Enligt Toury (1995: 65) kan normer förutom ur själva översättningarna även rekonstrueras ur extratextuella källor. Dessa kan omfatta preskriptiva eller normativa översättnings-teorier, översättares, redaktörens och förlags kommentarer samt översättningskritik (se även Nord 1991: 103–105; Hermans 1999b: 86). När det gäller ett historiskt skönlitterärt material som mitt flickboksmaterial kan de hypoteser som analysen av textsegmentpar ger upphov till jämföras med de uttalade normerna i den genomgångna förlagskorrespondensen (se avsnitt 3.3 ovan).

4.2 Normer inom översättning av barnlitteratur

De olika typer av normer som skönlitterära översättningar påverkas av kan härledas till skönlitterära texters olika funktioner (jfr Palmgren 1986: 171). Barnlitteratur karakteriseras av att den kan anses ha en *estetisk, underhållande, didaktisk* och *pedagogisk funktion* (se avsnitt 2.1 ovan). Alla skönlitterära översättningar följer å ena sidan *ekvivalensnormer*, som förutsätter en relation till källtexten (se avsnitt 5.1 nedan), men å andra sidan även *litterära* och *estetiska normer*, som gäller skönlitterära texters estetiska funktion (som ofta anses vara primär). Därtill påverkas en översättning av *kommersiella normer*, som har att göra med redigering, publicering och distribution och förknippas med texters praktiska funktion som kommersiella produkter (se Palmgren 1986: 171; Desmidt 2006: 86). Både ekvivalensnormer och litterära och estetiska normer är adekvansinriktade normtyper, medan kommersiella normer är acceptansinriktade, då de utgår från kommersiella villkor i målkontexten.

Eftersom barnlitteratur uppstår i en asymmetrisk kommunikationssituation, då den i allmänhet skrivs av vuxna med makt över vad barn läser, förknippas den med tilläggsnormer som står i samband med barnlitteraturens didaktiska och pedagogiska funktion (se avsnitt 2.1 ovan). Barnlitteratur erbjuder litterära upplevelser och nöje, men den fungerar också som ett medel för uppfostran och socialisation, d.v.s. hör samtidigt till både *det litterära* och *det socialpedagogiska systemet*. Därför påverkas barnlitteratur också av *didaktiska normer*, som kräver anpassning för att befrämja intellektuell och emotionell utveckling, och *pedagogiska normer*, som kräver anpassning till läsarens kunskapsnivå²⁰⁰ (se Desmidt 2006: 86).²⁰¹

²⁰⁰ O'Sullivan (2005: 91) konstaterar att barns kunskapsnivå vid ett visst utvecklingsstadium inte har undersökts empiriskt och därmed är sådana konstruktioner hypotetiska. Kunskapsnivån är beroende bl.a. av affektiv och kognitiv utveckling, social bakgrund och utbildning (ibid.). Barns och ungdomars genomsnittliga kunskapsnivå är alltså inte konstant. Enligt Klingberg 1986: 11) omfattar kunskaps- och erfarenhetsnivån måltextläsarens (presumtiva) intressen, behov, reaktioner, kunskap och läskompetens.

²⁰¹ Desmidt (2006: 86) tillägger *tekniska normer*, som främst gäller översättning av bilderböcker och därmed inte är relevanta för min undersökning av flickböcker.

Isabelle Desmidt (2006: 88) påpekar att en konflikt kan uppstå mellan de adekvansinriktade ekvivalensnormerna, som gäller all översättning, och de acceptansinriktade didaktiska och pedagogiska normerna, som är specifika för barnlitteratur. Detta kan ske, eftersom de senare kan leda till förändringar i textens innehåll (genom utelämnning av allt från enstaka ord till långa textpartier), struktur (genom ändringar i strukturen) och stil (genom omformulering och återberättande), vilket motsäger ekvivalensnormen (se avsnitt 5.1 nedan). Samma gäller förhållandet mellan ekvivalensnormer och kommersiella normer, som i regel också kräver anpassning enligt målkontextens villkor.

Den anpassning som sker vid översättning av barnlitteratur tar enligt Weinreich (1999: 48) hänsyn till barns kognitiva egenskaper (läsfärdighet och förkunskaper; jfr pedagogisk funktion), emotionella egenskaper (känslomässiga särdrag och behov; jfr didaktisk funktion) och konnotativa egenskaper (intressen; jfr underhållande funktion). Anpassning till de unga läsarnas utvecklingsstadium och kunskapsnivå leder alltså till en konflikt mellan å ena sidan hänsyn till källtexten (estetiska värden/funktion), som kan resultera i att texten innehåller element som är främmade eller anses olämpliga för unga måltextläsare, å andra sidan hänsyn till måltextläsaren, som kan resultera i att källtexten anpassas enligt målkulturens värderingar (socialiserande adaptation) och uppfattning av vad barn kan förstå (pedagogisk adaptation). Spänningen mellan barnlitteraturens olika funktioner (se avsnitt 2.1 ovan) finns alltså också mellan olika normer som påverkar barnlitteratur. På vilket sätt och i vilken grad normerna påverkar en översättning beror på vilken av barnlitteraturens funktioner som prioriteras. Ska barn lära sig om främmade kulturer ur litteraturen, ska litteraturen användas i uppfostringssyfte, eller är det viktigt att barnet kan identifiera sig med berättelsen och miljön?

De didaktiska och pedagogiska normerna har undersökts inom översättningsvetenskaplig barnlitteraturforskning sedan 1970-talet. Redan Birgit Stolt (1978: 134) konstaterar att barnlitteratur påverkas av uppfostrande intentioner (*educational intentions*) och vuxnas förutfattade meningar om vad barn vill läsa, värdesätter och förstår (*preconceived opinions*). Också Zohar Shavit (1986: 113), den första forskaren som applicerade polysystemteorin på barnlitteratur, behandlar de didaktiska och pedagogiska normerna som övergripande normer för översättning av barnlitteratur och definierar dem som adaptation i uppfostrings- och utbildningssyfte respektive adaptation till barnets läs- och förståelseförmåga. Vidare påpekar Shavit (1981: 172) att de didaktiska och pedagogiska normerna påverkar både valet av texter och manipulationen av dem, och de kan både komplettera och motsäga varandra. Shavit (1986: 112–114), som utgår från Even-Zohars (1990: 45–51) polysystemhypotes, menar att ju mer perifer en genre är, desto mer tillåter eller till och med rekommenderar normen adaptation (se avsnitt 4.1. ovan). Hon (1986: 112–114) förklarar att de skilda normerna inom översättning av barnlitteratur beror på barnlitteraturens perifera position (lägre status) inom det litterära polysystemet, där kanoniserad vuxenlitteratur står i centrum (se avsnitt 1.2 ovan).

De didaktiska och pedagogiska normerna diskuteras också av Nitsa Ben-Ari (1992), en annan forskare med en bakgrund inom polysystemskolan. Enligt henne (a.a.: 222) beror de dels på att aktörer inom barnlitteraturfältet har pedagogisk bakgrund, dels på att barnlitteraturen har perifer status. Didaktiska och pedagogiska normer påverkar även originalverk inom barnlitteraturen. Men enligt polysystemteorin verkar de ännu starkare inom översatt barnlitteratur, eftersom översättningar ligger längre bort från det litterära polysystemets centrum än originaltexter (Ben-Ari 1992: 222; jfr avsnitt 1.2 ovan). Ben-Aris

forskning i hebreiska barnboksöversättningar visar exempelvis att principer om acceptansinriktade normer prioriteras framom adekvansinriktade normer, och att inte ens kanonisering eller en central position i polysystemet garanterar prioritering av adekvans (källtextinriktning), även om de acceptansinriktade (mållkontextinriktade) normerna är striktare ju mer perifer positionen är (a.a.: 222, 227).

Utöver didaktiska och pedagogiska normer påverkas adaptation av barnlitteratur i hög grad även av kommersiella normer, vilket inte diskuterats i lika stor grad i forskning.²⁰² Tabbert (2002: 314) anser till och med att förlagens ekonomiska intressen eventuellt är den dominerande faktorn vid adaptation av barnlitteratur. Kommersiella normer har att göra med dels vad förlaget som ger ut en översättning anser sälja med tanke på målgruppen, dels praktiska faktorer som tryckkostnader. Kommersiella normer är typiska särskilt för förlagsserier och massproducerad litteratur (se avsnitten 2.3.1 och 2.3.3 ovan). Skjøsberg (1982: 10, 40) konstaterar att i praktiken leder kommersiella normer inom barnlitteratur ofta till att böcker ska ha ett visst antal sidor antingen för att spara i tryckkostnader eller för att boken ska passa in i en förlagsserie, vilket min genomgång av förlagskorrespondens bekräftar (se avsnitt 3.3 ovan). Antalet sidor som önskas varierar: i korrespondens mellan finska WSOY:s barnboksredaktör Inka Makkonen och norska Aschehougs redaktör Lilleanne Guldberg framgår att WSOY önskar att ungdomsböcker ska ha 220 sidor, medan Aschehoug anser att ungdomsböcker ska ha högst 160 sidor (Guldberg till Makkonen 3.5.1958).

Som jag konstaterat i avsnitt 4.1 ovan är normer föränderliga, vilket innebär att även de didaktiska och pedagogiska normerna verkar på olika sätt och i olika grad under olika tidsperioder. Tidigare forskning visar att inom översättning av barnlitteratur har det varit en trend att normerna för barnlitteratur i mållkulturen prioriteras framom trogenhet till källtexten. Detta har lett till en hög förekomst av adaptation i barnlitteratur (se t.ex. Puurtinen 1995: 23). Den didaktiska normen var enligt Shavit (1986: 113) dominerande så länge som den primära funktionen av barnlitteratur ansågs vara didaktisk, medan den pedagogiska normen dominerar idag i västvärlden. Puurtinen (1995: 52–53) framhåller också detta utgående från att det huvudsakliga ändamålet för barnlitteratur idag är att den ska vara njutningsfull och engagerande, så att barn och ungdom gärna vill läsa böckerna.

De acceptansinriktade och därmed anpassande didaktiska, pedagogiska och kommersiella normerna, som även uttrycks i förlagskorrespondensen kring barnboks- och flickboksutgivning under perioden 1945–1965 (se avsnitt 3.3 ovan), diskuteras vidare i avsnitten 5.3.1–5.3.3 i samband med presentationen av adaptationskategorier i analysen av flickböcker översatta under perioden 1945–1965.

²⁰² Bland annat Skjøsberg (1982: 10, 40) och Desmet (2007: 201) diskuterar inverkan av kommersiella faktorer på adaptation i flickboksöversättningar.

5 ÖVERSÄTTNINGSPRAKTIKEN ADAPTION

I detta avsnitt fördjupas definitionen av översättningspraktiken adaption som jag även diskuterat i avsnitt 1.1 ovan. För att förtydliga förhållandet mellan adapterande översättning och övrig översättning diskuterar jag å ena sidan begreppet *ekvivalens*, som utgör kärnan i relationen mellan källtext och måltext, å andra sidan olika motpolar (dikotomier) som beskriver olika mer eller mindre adapterande former av översättning (avsnitt 5.1). Målet är att härleda en definition på översättningspraktiken adaption för min undersökning (avsnitt 5.2) och därmed skapa en kategoriseringsmodell för adaptationer i översättningar av flickböcker (avsnitt 5.3). Adaptionernas effekter på framställningen av flickskap analyseras enligt min kvalitativa analysmetod (avsnitt 5.4).

5.1 Översättning som ekvivalens och motpolsaxel

Oberoende av i vilken grad adapterande lösningar tillämpas eller inte tillämpas, sker översättning i relationen mellan källtext och måltext. Detta förhållande har traditionellt kallats *ekvivalens*, vilket är ett omdebatterat begrepp inom översättningsvetenskapen. Ekvivalens har traditionellt, inom preskriptiv (normativ) översättningsvetenskap, ansetts vara syftet med och en nödvändig förutsättning för översättning, vilket leder till att endast texter som uppnår tillräcklig ekvivalens kan accepteras som översättningar (se t.ex. Hermans 1999a: 59). Inom skönlitterär översättning är den traditionella definitionen av ekvivalens som 1:1 likhet central främst på grund av att den verkar utgöra kärnan i lekmannadefinitionen av översättning och läsarnas förväntningar (jfr definitionen av *översättning* i ordboken *SO* (2009) som diskuteras i avsnitt 1.1 ovan).²⁰³ Detta i sin tur har sin utgångspunkt i begreppet *lojalitet*, som Christiane Nord (1991: 94) definierar som den relation mellan källtexten och måltexten som läsarna förväntar sig. Hon (ibid.) konstaterar att den traditionella uppfattningen av översättning innebär att syftet (*skopos*) som uttrycks i översättningen även uppfattas som källtextförfattarens syfte.²⁰⁴

Toury (1995: 61), som representerar den deskriptiva översättningsvetenskapen, vars syfte är att beskriva översättning, definierar däremot ekvivalens som typen och graden av relationen mellan källtext och måltext, en relation som i sin tur styrs av normer (se avsnitt 4.1.1 ovan). Enligt adaptationsforskaren Cattrysse (2014: 272) innebär Tourys polysystemsynvinkel att ekvivalens är iakttagbara *likheter* och *skillnader* mellan ett element i källprodukten och det antagna motsvarande elementet i målprodukten. Den deskriptiva definitionen av ekvivalens omfattar alltså adaption, medan den preskriptiva definitionen inte gör det. Som Lindqvist (2002: 39) påpekar, utgår Toury från målsystemet medan den

²⁰³ Chesterman (1998: 208–209) har skapat en typologi för standardprototypen (*default prototype*) av översättning. Detta utgör en hypotes om lekmannasynen på översättning som utgår från likhet på alla nivåer, vilket motsvarar den preskriptiva definitionen. Denna hypotes, som dock ännu inte undersökts i större grad inom översättningsforskning, tyder på att lekmän inte är medvetna om översättningsprocessens komplexitet. Chestermans (1998: 205) ekvivalensvariabler (olika typer av relationer till källtexten) kan användas för att studera vad ekvivalens innebär i praktiken. Chestermans (1998: 205–206) *funktions- och innehållsvariabler*, som förutsätter att en översättning har samma primära funktion och återger allt innehåll i källtexten, innebär att adapterade översättningar inte är prototypiska. Desmidt (2006: 87), som granskat Chestermans variabler inom översättning av barnlitteratur, har konstaterat bl.a. att didaktiska och pedagogiska normer kan leda till en förändring i textens funktion, vilket i sin tur leder till avvikelser inom innehållsvariabeln.

²⁰⁴ Nord (1991: 94) lojalitetsbegrepp innebär att översättaren har en likvärdig förpliktelse mot både källförfattaren och måltextläsaren. Ur denna synvinkel är det problematiskt att det inte märks ut att översättningar är bearbetade eller förkortade, som fallet är i mitt material (se avsnitt 3.4 ovan), då läsaren antagligen tror sig läsa en text som mer eller mindre motsvarar författarens original.

traditionella definitionen utgår från källtexten. Enligt Chesterman (1999: 91) har Tourys (1995: 61) definition lett till att begreppet *ekvivalens* har övergått från att vara ett krav till att bli ett resultat av översättningsprocessen. Tourys definition innebär att om en text har accepterats som en översättning inom en viss kultur under en viss tidpunkt, måste den ha en relation till källtexten och är därmed en översättning.

Tourys definition av ekvivalens har kritiserats av ett flertal forskare. Enligt Chesterman (1997: 10) blir den ett cirkelresonemang, eftersom översättning definieras genom ekvivalens och ekvivalens genom översättning. Hermans och Koller (2004: 28) menar att definitionen motsäger sig själv, då termen *ekvivalens* antyder lika värde, vilket Tourys breda definition avvisar. Enligt Hermans (1999a: 60–61) suddar Tourys definition ut icke-ekvivalens- och manipulationsaspekten av översättning. Hermans (a.a.: 61) påpekar att det är just icke-ekvivalensen som visar att översättning styrs av normer, värderingar och makthierarkier. Samtidigt betonar Hermans att översättning i grunden medför skillnader snarare än likheter.

Debatten kring ekvivalensbegreppet tyder på att det finns ett behov att särskilja mellan olika typer av ekvivalens. Redan språkvetaren och bibelöversättaren Eugene Nida (1964: 159) introducerade två motsatta ekvivalensbegrepp: *formell ekvivalens* (fokus på budskapets form och innehåll) och *dynamisk ekvivalens* (fokus på att förhållandet mellan mottagande och budskap ska vara det samma som i källkontexten). För att skilja mellan de två olika typerna av ekvivalens på ett liknande sätt har också Pirjo Kukkonen (2009: 21–22) med utgångspunkt i Jurij Lotmans (1990: 13–14, 127) kultursemiotik introducerat begreppen *exakt ekvivalens* (1:1 'likhet i värde', jfr lat.; jfr preskriptiv ekvivalens) och *relativ ekvivalens* (s.k. *dubbel trohet* som beaktar både källtextens budskap och översättningens genre och syfte; jfr deskriptiv ekvivalens), vilka delvis överlappar med Nidas begrepp.²⁰⁵

Synen på *ekvivalens* som *relativ* medför att översättning ses som en motpolsaxel, där polerna består av *källtrogen* och *målanpassad* översättning (jfr *polysystemhypotesen* i avsnitt 1.2 ovan). De relationer mellan källtext och måltext som dessa poler medför har inom översättningsvetenskapen länge använts för att karakterisera översättning (se Hartama-Heinonen 2010: 4–5 för en jämförande översikt över dikotomier inom översättningsvetenskaplig forskning). Den axel som dikotomierna bildar kan användas å ena sidan för att förklara det breda begreppet *översättning*, å andra sidan för att kategorisera översättningar på en axel, där motpolerna representerar olika typer av översättningar som är mer eller mindre adapterande i relation till källtexten.

En återkommande fråga gäller graden till vilken källtexten överförs. Exempelvis lingvisten J.C. Catford ([1965] 1974: 21) jämför *totala översättningar* (som överför alla delar av källtexten) och *partiella översättningar* (där en del eller delar av källtexten inte överförs), och översättningsforskaren Peter Newmark (1988: 45–46) diskuterar motpolerna *ordagrann översättning* (den mest extrema formen är ord-för-ord-översättning som bevarar källtextens ordföljd för mekaniska syften) och *fri översättning* (den mest extrema formen kallar han adaption som enligt honom främst används för översättning av teaterpjäser och poesi).²⁰⁶ Den icke-adapterande polen av översättning kallas ibland *egentlig*

²⁰⁵ Se Kukkonen (2009: 21–22, 286–287) för en utförlig diskussion om ekvivalensbegreppen ur en kultursemiotisk synvinkel och deras relation till polysystemteorins adekvans- och acceptansbegrepp.

²⁰⁶ Liknande indelningar har gjorts av Nord ([1988] 2005: 79–81), som ur en funktionell synvinkel grupperar översättningar i *dokumenterande* ("dokument" av källkulturkommunikationen mellan författaren och måltextläsaren, som reproducerar vissa aspekter av källtexten) och *instrumentella* (medel för kommunikation utan att måltextläsaren är medveten om att det är en översättning), och av Holmes ([1988] 2005: 47–48), som ur en

översättning (*translation proper*), vilket är missvisande, eftersom översättning kan omfatta båda polerna och uppfattningarna om vad som ses som översättning varierar under olika tidsperioder, mellan olika kulturer och beroende på texttyp.

Inom barnlitterär översättningsvetenskaplig forskning diskuteras ofta den kulturinriktade dikotomin *främmandegörande* och *domesticering* (se t.ex. Borodo 2017: 65–71). Dessa begrepp har sitt ursprung i Friedrich Schleiermachers ([1813] 1998: 118) tankegångar om *Verfremdung* och *Entfremdung*, som vidareutvecklats av Lawrence Venuti ([1995] 2005: 20–22). Venuti (ibid.), som har ett etiskt och politiskt perspektiv, ser en motsättning mellan *främmandegörande*, som är en metod som ger uttryck för en främmande texts olikheter (vilket kan gälla t.o.m. icke-standard/icke-flytande diskurs), och *domesticering*, som är en metod där man använder en text från en annan kultur för målkulturens syften. Han utgår från den dominerande angloamerikanska kulturen som målkultur, vilket är motsatsen till situationen i mitt material, där den dominerande angloamerikanska kulturen utgör källkultur. I motsats till Toury (1995) och andra deskriptiva teoretiker visar Venuti ([1995] 2005: 20) att han föredrar främmandegörande översättning särskilt när det gäller översättning till dominerande språk som engelska, och han beskriver främmandegörande som ett sätt att motarbeta etnocentrism och rasism. Jag tillämpar inte detta värderande perspektiv på motpolerna. I likhet med Borodo (2017: 66) vill jag lyfta fram att Venutis syn på främmandegörande är alltför snäv, eftersom det snarare är fråga om allmänt bevarande av kulturbunden olikhet i motsats till domesticering, där man anpassar texten enligt målkulturens värderingar och konventioner.

Utgående från Tourys (1995: 56–57) teori om att översättning innebär ett grundläggande val mellan *adekvansinriktade normer* (källtextnormer) och *acceptansinriktade normer* (målkulturnormer) använder jag termerna *adekvansinriktad (källtrogen)* och *acceptansinriktad (målanpassad)* översättning, som är centrala inom deskriptiv översättningsvetenskap, för att åskådliggöra dikotomin mellan motpolerna källtext/källkultur och måltext/målkultur i min analys (se avsnitt 4.1.1 ovan). *Adekvansinriktning* innebär att översättningen återger hela källtextens innehåll och förmedlar därmed källkulturens värderingar och konnotationer. *Acceptansinriktning* innebär att översättningen anpassas till målkontextens normer och värderingar på ett ideologiskt, kulturbundet och narrativt plan, vilket kan medföra bland annat förkortning och standardisering av en text.

Dikotomierna åskådliggör alltså att översättningspraktiken *adaption* innebär att alla texter som enligt Tourys (1995: 33–35) deskriptiva definition är översättningar kan placeras på en axel mellan *källtrogen* och *målanpassad översättning*. Graden av *adaption* definieras då som graden av icke-obligatoriska förändringar, d.v.s. förändringar som inte är nödvändiga för att skapa en flytande text på målspråket.²⁰⁷ Jag ser översättning som ett kontinuum av olika översättningspraktiker och -lösningar som i olika grad överför källtextens innehåll till måltexten och leder till olika grader av förändringar i förhållande till källtexten. Utgående från dikotomierna som behandlats ovan utgör *adaption* en översättningspraktik som representerar den *relativt ekvivalenta*, *acceptans-* och *målkulturinriktade* och *domesticerande* polen på en axel där olika typer av översättningar kan placeras. I min studie

kulturrelaterad synvinkel presenterar motpolerna *exotisering* (som innebär att man behåller ett språkligt, litterärt eller sociokulturellt element ur källspråket eller källkulturen, trots att elementet i måltexten då får en exotisk aspekt) och *naturalisering* (där man ersätter dessa element med något motsvarande i målkontexten).

²⁰⁷ En motsvarande dikotomi har använts av Segler-Heikkilä (2009: 217–218), som indelar strategier för översättning av kulturbundna element enligt om översättaren adapterar eller inte adapterar.

analyserar jag alltså en form av översättning som anpassar källtexten till målkulturens normer och läsare.

5.2 Definition av adaption för analys av flickböcker

Beskrivningar av barnlitteraturens funktioner (avsnitt 2.1 ovan), normer som verkar inom barnlitteratur (avsnitt 4.2 ovan) och adaption som diskuterats inom forskning i översättning av barnlitteratur visar att tre områden berörs på alla tre nivåer, nämligen *didaktiska*, *pedagogiska* och *kommersiella* frågor. Därmed är dessa de mest angelägna områdena där adaption kan antas ha störst *effekt* på de analyserade böckernas narration som helhet. Didaktiska funktioner och normer kan påverka textens *ideologiska nivå*, pedagogiska funktioner och normer kan påverka textens *kulturbundna nivå*, och kommersiella (underhållande) funktioner och normer kan påverka textens *narrativa nivå*. Med adaption avser jag i min studie därmed olika typer av **icke-obligatorisk innehållslig semantisk och pragmatisk anpassning i relation till källtexten utgående från målkulturens normer och översättningens målgrupp**. Jag avgränsar min analys till att gälla adaption som påverkar texternas **ideologiska, kulturbundna och narrativa nivå**.

Denna definition har skapats induktivt dels på basis av tidigare översättningsvetenskaplig barnlitteraturforskning (se avsnitten 2.1 och 4.2), dels från en induktiv genomgång av innehållsliga semantiska och pragmatiska förändringar i pilotstudier av mitt bildningsromanmaterial (Leden 2018; 2020) och av en preliminär genomgång av mitt långseriematerial. Definitionen och avgränsningen är ändamålsenlig för att beskriva *de textuella effekterna av normer (restriktioner)* som verkar i de undersökta flickboksöversättningarna och kan iaktas i adaptionerna. Detta kan motiveras med att pilotstudierna och min preliminära induktiva genomgång av mitt material bekräftar att de adaptioner som omfattas av min definition och avgränsning har mest betydande *effekt* på narrationen. Dessa utgör också de mest omfattande adaptionerna.

Att analysen avgränsas till adaptioner med *ideologiska, kulturbundna och narrativa effekter* medför att undersökningens fokus ligger på innehållslig snarare än formmässig adaption. Detta innebär bland annat att mindre innehållsliga förändringar som inte har betydande inverkan på ideologisk, kulturbunden och narrativ nivå (och som inte påverkar narrationen som helhet) inte ingår i min analys. Ett stort antal mindre innehållsliga förändringar, som preliminärt bokförts som adaptioner, har i och med preciseringen av definitionen av översättningspraktiken *adaption* för min undersökning uteslutits. Min definition omfattar inte adaption som gäller enbart den språkliga nivån.²⁰⁸ I det följande presenteras en kategoriseringsmodell för de typer av adaptioner som ingår i den definition jag tillämpar.

²⁰⁸ Exempelvis *explicitering* (förklarande tillägg inne i texten), *externa förklarande tillägg* (t.ex. fotnoter), *specificering med tillägg* av ett attribut eller adverbial, *underordnat begrepp*, *överordnat begrepp*, *utelämnning* av upprepning, *utelämnning* eller *tillägg* av tilltals- eller anföringsfraser, *modifiering* eller *standardisering* av källspråkspecifika talesätt, övrig mindre signifikant *semantisk modifiering* av betydelse (t.ex. närliggande synonym eller felöversättning) och *utelämnning* av mindre väsentlig semantisk specificerande information har uteslutits.

5.3 Metod för kategorisering av adaptationer

I detta avsnitt presenterar jag en kategoriseringsmodell för adaption inom översättning av barnlitteratur. Kategorisering av adaptationer är nödvändigt för att systematisera analysen och visa att adaption är en komplex översättningspraktik som kan härledas till flera olika normtyper. Min kategoriseringsmodell utgår från de typer av adaption som förekommer i mitt material. Kategorierna har alltså skapats induktivt,²⁰⁹ men flera av dem baserar sig på kategoriseringar av översättningsstrategier (operationer vid formulering av måltexten för att skapa det önskade förhållandet mellan käll- och måltext, se avsnitt 4.1.2 ovan) inom tidigare forskning.²¹⁰ Därmed är en del av de termer jag använder i min modell etablerade inom översättningsvetenskaplig forskning, medan andra inte är det utan är skapade för mitt material och min analys. Detta behandlas i samband med presentationen av kategorierna nedan.

Enligt min modell sker adaption på tre olika nivåer: **IDEOLOGISK ADAPTION**, **KULTURADAPTION** och **NARRATIV ADAPTION** (se tabell 8 nedan). Dessa adaptationspraktiker utgör alltså adaptationskategorier i modellen (se avsnitten 4.5.1–4.5.3 nedan). Kategoriseringsmodellen, som är specifik för barnlitteratur, lyfter fram flera aspekter än tidigare allmänna kategoriseringar (t.ex. Vinay & Darbelnet [1958] 1995; Newmark 1988; Chesterman 1997), som inte omfattar den ideologiska och narrativa nivån, som dock har behandlats inom barnlitteraturforskning.

Tabell 8. Adaptionsmodell: Adaptionskategorier för analys av flickböcker 1945–1965.

	IDEOLOGISK ADAPTION	KULTURADAPTION	NARRATIV ADAPTION
<i>TILLÄGG</i>	<i>DIDAKTISKT TILLÄGG</i>	<i>MÅLKULTURBUNDET TILLÄGG</i>	<i>NARRATIVT TILLÄGG</i>
<i>MODIFIERING</i>	<i>FÖRSKÖNANDE</i>	<i>EGENTLIG KULTURADAPTION</i>	<i>NARRATIV FÖRENKLING</i>
		<i>KULTURNEUTRALISERANDE MODIFIERING</i>	
<i>UTELÄMNING</i>	<i>IDEOLOGISK UTELÄMNING</i>	<i>KULTURNEUTRALISERANDE UTELÄMNING</i>	<i>NARRATIV UTELÄMNING</i>

Inom de tre olika adaptationskategorierna eller nivåerna kan adaptationen ske med tre olika typer av adapterande översättningslösningar, som utgör underkategorier i min modell. Dessa är: *TILLÄGG*, *MODIFIERING* (omskrivning) eller *UTELÄMNING*. Redan Nida (1964: 13) identifierade dessa tre sätt som påverkar överföring av källtextens information i all översättning. I praktiken innebär all översättning ett val mellan två grundläggande alternativ, nämligen bevarande i form av *direkt överföring* av ett källtextelement eller ändring i form av någon av de tre anpassande lösningstyperna *tillägg*, *modifiering* och *utelämnning* (se t.ex. Leppihalme 2007: 268; Hartama-Heinonen 2014: 17; Tallberg-Nygård 2017: 158).²¹¹ Utelämnning är den mest radikala lösningen som utgår från målkulturens villkor. Lösningen

²⁰⁹ Även om analyskategorierna har skapats induktivt, har den slutliga kategoriseringen av excerperade adaptationer varit deduktiv.

²¹⁰ Exempelvis allmänna kategoriseringar av lokala strategier av Vinay & Darbelnet ([1958] 1995); Newmark (1988); Chesterman (1997); strategier för kulturbundna element av Kujamäki (1998); Leppihalme (2001, 2007); Rosell Steuer (2004); Pedersen (2007); Tallberg-Nygård (2017) samt strategier inom översättning av barnlitteratur av Klingberg (1977, 1986); Desmet (2007).

²¹¹ Inom adaptationsforskning presenterar Cattrysse (2014: 268) ungefär liknande typer av förändringar: *tillägg*, *utelämnning*, *ändrad ordning*, *ersättning* (kombination av *tillägg* och *utelämnning*), *upprepnin*g och *icke-förändring*.

direkt överföring ingår inte i min modell, eftersom den representerar icke-adaption. Inte heller andra källkulturorienterade lösningar som *översättningslån* och *ordagrann översättning* ingår, då de inte är adapterande lösningar (inte leder till innehållslig förändring). Avsikten med utformningen av modellen är att visa att de tre anpassande lösningarna används för olika ändamål på olika nivåer. Alla typer av lösningar förekommer dock inte på alla nivåer i det undersökta materialet, men trots det ingår de i modellen för att de är möjliga. Exempelvis tillägg förekommer inte på den **IDEOLOGISKA** och **KULTURBUNDNA ADAPTIONS**NIVÅN i mitt material.

5.3.1 Ideologisk adaption

I ordboken *SO* (2009) definieras *ideologi* som ett ”sammanhängande system av (politiska) idéer och värderingar”. Som Hollindale ([1988] 1992: 37) påpekar, är ideologi dock inte bara politik utan också en fråga om värderingar (*climate of belief*). I min undersökning ser jag ideologi som ett sådant bredare begrepp. Därmed består **IDEOLOGISK ADAPTION** av social eller politisk ideologisk intervention och gäller den nivå av texten som berör de värderingar och ideologier som texten förmedlar. Det är alltså fråga om textens didaktiska relation till måltextläsaren. När det gäller barnlitteratur är det oftast fråga om sociala värderingar snarare än politiska. Alla texter har ett underliggande budskap, som i barnlitteratur ofta gäller barnets sociala roll i relation till vuxna eller det samhälle barnet är en del av. Ideologi och makt hör till nyckelfrågorna inom barnlitteraturforskning (Österlund 2020: 177).

Skönlitterära texter innehåller både explicit och implicit ideologi. Explicit eller aktiv ideologi innebär att författaren medvetet och tydligt fört in vissa övertygelser i texten, medan implicit eller passiv ideologi består av antaganden och värderingar som tas för givet av författaren och därmed texten (Hollindale [1988] 1992: 27–30).²¹² Explicit ideologi är synligare och kan göra texten tydligt didaktisk, medan implicit ideologi ofta har starkare effekt (Hollindale [1988] 1992: 30; Stephens 1992: 9). I praktiken kan all barnlitteratur anses representera någon slags implicit didaktisk ideologi, eftersom böckernas karaktärer och värld kan fungera som modeller för barn som läser böckerna. **IDEOLOGISK ADAPTION** är starkt förknippat med barnlitteraturens socialisationsfunktion och de *didaktiska normer* som påverkar barnlitteratur (se avsnitten 2.1 och 4.2 ovan; se även Stephens 1992: 8). Enligt Weinreich (1999: 53) utgår barnlitteraturens *didaktiska funktion* från att läsaren har behov av inläring eller påverkan som gäller attityder och beteende.

Inom barnlitteraturforskning kallas adaption som beror på ideologiska orsaker ofta *purifikation*, vilket antyder en (över)beskyddande uppfostringsideologi. Termen *purifikation*, som förknippas specifikt med barnlitteratur, introducerades av pedagogen Göte Klingberg (1977), som var en av pionjärerna inom forskning i översättning av barnlitteratur. Användning av termen *purifikation* betonar syftet att producera ”rena” (purifierade) texter för barn, vilket hänger ihop med tanken om barndomens oskyldighet som påverkade tidiga barnboks-författare (se West 1996: 498–499).²¹³ Termen *purifikation* (*purification*) har

²¹² Hollindale (1992 [1988]: 31–32) behandlar också en tredje typ av ideologi, nämligen ideologi som en oskiljaktig del av språket. Den språkliga formen av ideologisk adaption faller dock utanför min studie som fokuserar på innehållslig adaption. Flickboksforskaren Desmet (2007: 82) konstaterar att purifikation kan påverka språkliga element som ordlekar, dialekter eller icke-standard-språk.

²¹³ I *SAOB* (1955) definieras *purifikation* som ’rening, rensning, utrensning’ och kan härledas till verbet *purifiera* definierat som ’rena, rensa’ och substantivet *purism* definierat som ’strävan efter renhet’.

använts i stor utsträckning särskilt i engelskspråkig forskningslitteratur. En lindrigare form som främst gäller sociala tabun har även kallats *förmildring* (*mitigation*) (Borodo 2021: 251).

Praktiken har också kallats *ideologisk manipulation*, där begreppet *manipulation* avser förändring och har negativa konnotationer.²¹⁴ Termen *ideologisk manipulation* används exempelvis av Cecilia Alvstad (2010), som konstaterar att ideologisk manipulation också kan definieras som en form av *censur*, vilket är en term med ännu starkare politiska och ideologiska konnotationer. Enligt Denise Merkle (2010) gäller *censur* "the extreme manifestations of the influence of ideology on translations" med syftet att skydda de sårbara (*vulnerable*) och skapa ett kulturellt eller politiskt system. Detta inbegriper det slags skyddande av barn för potentiellt skadliga influenser som avses med Klingbergs purifikationsbegrepp. I min studie använder jag termen *ideologisk adaption* för att framhålla att det är fråga om en bredare företeelse som gäller textens sociala och ibland även politiska ideologi. Men jag använder även termen *purifikation* synonymt för att lyfta fram den barnlitteraturspecifika aspekten av praktiken och i fall där den åsyftade forskningen använder denna term.

IDEOLOGISK ADAPTION och purifikation innebär adaption i form av *TILLÄGG*, *FÖRSKÖNANDEN* (modifieringar) eller *UTELÄMNINGAR* för att få måltexten att överensstämma med den presumtiva måltextläsarens (eller snarare uppfostrarnas, t.ex. föräldrars eller lärares) värderingar eller upplevelsesätt (Klingberg 1977: 186, 1986: 58). Såsom Klingberg (ibid.) påpekar, är det heller inte alltid fråga om de vuxnas egna värderingar, utan om deras pedagogiska åsikter om vad som är lämpligt för barn och ungdomar. Enligt Klingberg (ibid.) kan motiven för purifikation även vara moraliska, religiösa, ideologiska (d.v.s. politiska) eller kommersiella (se även Desmet 2007: 82). Weinreich (1999: 55) konstaterar att syftet med purifikation är att beskydda barnet men också samhället genom att undvika att barnet läser om något som samhället inte vill att barnet ska känna till. Angelika Nikolowski-Bogomoloff (2009: 173) likställer ideologiskt motiverade förändringar med utelämnning eller modifiering av tabubelagda ämnen. Tabubelagda teman som behandlats som föremål för purifikation i barnlitteratur i tidigare forskning är t.ex. *önskat språkbruk* (*svordomar*), *kroppsfunktioner*, *sex*, *våld*,²¹⁵ *alkohol*,²¹⁶ *död*, *övernaturliga element*, *social ojämlikhet*, *politiska förhållanden* och *krig*.²¹⁷ I moderna upplagor av äldre böcker kan purifikation även gälla *rasism* (t.ex. radering av ordet *neger* ur Astrid Lindgrens böcker; Ehriander 2015: 29–33). Dessa teman för purifikation som behandlats i tidigare forskning berör den sociala aspekten av ideologisk adaption och förknippas med genrens socialisationsfunktion.

²¹⁴ *Manipulation* är ett begrepp som är nära besläktat med adaption. Termen används inom den deskriptiva, måltextinriktade forskningsinriktningen som kallas manipulationsskolan (Hermans 1985: 11). Manipulationsskolan anser att all översättning är manipulativ (Kramina 2004: 37). Manipulation definieras som avsiktlig eller oavsiktlig förändring eller kontrollerande intervention som sker av icke-språkliga, tolkningsmässiga och personliga orsaker (Farahzad 2003: 269) och påverkas av målkulturens ideologiska och litterära restriktioner (Kramina 2004: 37). Enligt Kramina (a.a.: 37) beror avsiktlig manipulation på ideologiska, ekonomiska och kulturbundna orsaker och oavsiktlig manipulation på psykologiska orsaker och okunskap (om språk och kultur). Likställande av begreppen *adaption* och *manipulation* lyfter alltså fram adaptionens fenomenets ideologiska dimension men också det faktum att det är en naturlig del av översättning.

²¹⁵ Shavit (2003: 40) nämner *våld* som ett fenomen som varit föremål för adaption särskilt under perioder då man ansett att exponering för våld gör barn våldsamma. Soares (2018), som undersökt purifikation i folksagor adapterade för barn, lyfter fram *våld* (våldsamt beteende) som ett betydande föremål för purifikation inom denna genre. *Våld* som tabu i ungdomslitteratur analyseras också av Alfvén (2020).

²¹⁶ I förlaget Gebers korrespondens nämns *alkoholism* vara ett ytterst känsligt ämne som utgör ett hinder för utgivningen av en bok (Odencrans till Schmidt 22.4.1955).

²¹⁷ Se t.ex. Klingberg 1977: 59, 186; Skjonesberg 1982: 89–92; Shavit 1986: 115–128, 2003; Oittinen 2000: 91–92; Soares 2018; Nikolowski-Bogomoloff 2011: 199; Alfvén 2020; Borodo 2021: 251.

Den sociala ideologin i barnlitteratur gäller ofta barnets roll i samhället och vilka värderingar och beteendemönster texten förmedlar. Särskilt när det gäller könsbaserade genrer som flickböcker och pojkböcker kan den sociala aspekten även gälla könsroller, eftersom karaktärerna i böckerna kan anses fungera som förebilder för läsarna. Detta antyds exempelvis av Birgit Stolt (1978: 134–135), som diskuterar huruvida Astrid Lindgrens Madicken är ”a suitable object for identification for other little girls”. Aspekter som gäller roller och förväntat beteende (*beteendenormer*; se avsnitt 4.1 ovan) behandlas bland annat av Klingberg (1986: 59), som i sin forskning har purifikationskategorier som *dåligt uppförande hos barn* och *felande vuxna*, vilka antyder att både barn och vuxna förväntas bete sig på ett visst sätt. Adaption av könsroller och flickskap har däremot inte analyserats i större utsträckning i tidigare forskning. Min analys av anpassning av framställningen av flickskap fokuserar på denna aspekt av ideologisk adaption. I praktiken kan dock alla typer av **IDEOLOGISK ADAPTION** påverka framställningen av flickskap.

Utöver de sociala aspekterna av **IDEOLOGISK ADAPTION** finns det i tidigare forskning även exempel på adaption av explicit religiös eller politisk ideologi: Nitsa Ben-Ari (2002) analyserar *religiös adaption* vid konversion av Lew Wallaces kristna berättelse *Ben Hur* (1880) till en judisk berättelse i hebreiska översättningar. Gaby Thomson-Wohlgemuth (2009) undersöker *politisk adaption* i ungdomsböcker som översattes i DDR. Susan Erdmann och Barbara Gawrońska Pettersson (2020: 354–355, 363) beskriver *sekulariserande manipulation* av ideologin i den norska översättningen av L.M. Montgomery *Anne of Green Gables* (1908, no. *Anne fra Bjørjely* 1940), där bokens spirituella esteticism (t.ex. dess estetiska, naturförhärligande språk och religionens roll i samhället) nedtonats betydligt till förmån för en socialistisk och feministisk ideologi som fokuserar på ”female empowerment”. Denna typ av politisk redigering förekommer enligt Erdmann och Gawrońska Pettersson (2020: 353–354) i alla översättningar den norska översättaren Mimi Sverdrup Lunden gjorde under 1940-talet och kan kopplas till den feministiska ideologi hon förmedlade i de icke-skönlitterära texter hon skrev inom sitt aktiva kvinno­saksarbete.

I min modell indelar jag adaptionskategorin **IDEOLOGISK ADAPTION** i underkategorier *DIDAKTISKT TILLÄGG*, *FÖRSKÖNANDE* och *PURIFIERANDE UTELÄMNING*. De s.k. *DIDAKTISKA TILLÄGGEN* förekommer inte i mitt material, men denna kategori avser tillägg av element eller information som har en didaktisk (uppfostrande) funktion. Sådana tillägg förstärker textens didaktiska funktion. Exempelvis i den tyska översättningen av Astrid Lindgrens *Pippi Långstrump* (1945, ty. *Pippi Langstrumpf* 1949) finns ett didaktiskt tillägg om att barn inte ska leka med pistoler i en scen där Pippi i originaltexten leker med pistoler hon hittar på vinden (O’Sullivan 2005: 83).

FÖRSKÖNANDE innebär purifierande *MODIFIERINGAR* av element i texten vilka ansetts olämpliga för måltextläsarna (jfr Klingberg 1977: 186). På det sociala planet är det fråga om *genrerelaterat förskönande*, som hänger ihop med barnlitteraturens socialisationsfunktion, d.v.s. användning av barnlitteratur som medel för att presentera exempelvis önskvärda beteendemönster. Det kan till exempel vara fråga om förskönande av ett begrepp som *glamour girl*, som förknippas med sexualisering av kvinnor, genom att i stället tala om *den tjugigaste flickan* (Wells 1945: 148, 1957: 99).

Politisk-ideologiskt förskönande gäller däremot förskönande av ideologiska eller politiska element som inte stöder den ideologi eller bild av politiska händelser översättningen representerar. Exempel på ideologiskt förskönande förekommer t.ex. i den finska översättningen av L.M. Montgomerys *Rilla of Ingleside* (1921, fi. *Kotikunnaan Rilla*

1962) som skildrar hemmafrontslivet under första världskriget ur ett kanadensiskt perspektiv (se Leden 2017). I den finska översättningen har många referenser till fienden *tyskarna MODIFIERATS* till det neutrala *vihollinen* ('fiende') för att tona ner fiendens nationalitet på grund av att Finland samarbetade med Tyskland under andra världskriget, vilket fortfarande var känsligt 1962, då översättningen utgavs (Leden 2017: 154). Förlagsredaktören Inka Makkonens korrespondens visar att hon redan i samband med förvärvandet av översättningsrättigheterna bad om att få förkorta boken "especially concerning the political opinion on the First World War" (Makkonen till Lippincott 4.10.1958). Även i den svenska översättningen *Lilla Marilla* (1928) tonades den fientliga inställningen till tyskarna ner (Leden 2017: 152–153). Det finska förlaget WSOY önskade utelämnningar av "anspelningar på kriget" även i den finska översättningen av Astrid Lindgrens *Madicken* (1960, fi. *Marikki* 1962) (Lindgren till Makkonen 2.1.1961). B. Wahlströms förlagskorrespondens visar att förmildring av "krigshets" och modifiering av *tyskarna* till *fienden* önskades även i svenska översättningar av Enid Blytons serie *The Adventurous Four* (sv. *Fyrklövern*) (Eng till Lundén 16.2.1958; Lundén till Eng 25.2.1958).

Medan *FÖRSKÖNANDE* sker med mindre modifieringar i texten kan *IDEOLOGISK UTELÄMNING* gälla strykning av allt från enstaka ord och satser till långa stycken eller hela episoder eller kapitel.²¹⁸ Utelämning på det socialiserande planet kan t.ex. ha syftet att förändra bilden av den kvinnliga könsrollen översättningen presenterar genom att utelämna beteende som strider mot den normbegränsande bilden av flickan eller kvinnan (jfr Andrä 2001: 97, se avsnitt 5.4.4 nedan). Exempelvis de svenska och finska översättningarna av Montgomerys *Emily*-trilogi utelämnar avsnitt eller episoder där protagonisten ifrågasätter det auktoritära förhållandet mellan vuxna och barn, eller där vuxna kvinnliga karaktärer betar sig okonventionellt eller framhåller sin sexualitet (se Leden 2019; se avsnitt 6.2.1 nedan). På ett politiskt plan kan ideologisk utelämning gälla t.ex. utelämning av referenser till olika nationaliteter och andra nationalistiska (patriotiska) referenser i böcker som utspelar sig under krig, vilket förekommer t.ex. i nordiska översättningar av *Rilla of Ingleside* (1921) (se Leden 2017) och i den svenska och finska översättningen av *Cherry Ames Flight Nurse* (1945) (se avsnitt 6.3.1.3 nedan).

5.3.2 Kulturadaptation

Den allmänspråkliga ordboken *SO* (2009) definierar *kultur* dels som en "form enligt vilken (viss) större grupp människor ordnar sin försörjning och organiserar gemensamma angelägenheter på samhälls nivå", dels som "sammanfattningen av allt som skapas av människor för att ge (högre) andliga upplevelser särsk. om konst, litteratur, musik o.d.". Kultur avser alltså element som gäller beteende, traditioner och konstnärliga uttryck som är gemensamma för ett samhälle (se t.ex. Bourdieu 1993: 248). Det kan vara fråga om allt från matlagning och sport till litteratur och musik. **KULTURADAPTION** avser i min studie anpassande ändringar som gäller den källkulturbundna nivån av texten. Adaption av kulturbundna element sker på grund av *pedagogiska normer* och beror på en avsikt att producera texter som är lätta att läsa för barn, som har en mer begränsad kännedom om världen än vuxna har (Klingberg 1977: 82, Desmet: 2007: 83; se avsnitt 4.2 ovan).

²¹⁸ Redan Shavit (1986: 122) kallar utelämning av icke-önskvärda element det lättaste sättet att manipulera en text. Enligt Shavit (a.a.: 123) används utelämning som purifierande strategi när utelämningen inte påverkar handlingen eller karakteriseringen.

Exempelvis Jan van Coillie och Walter P. Verschueren (2006: vii) konstaterar att det länge var självklart att översättningar för barn skulle adapteras till målkulturen, men sedan 1980-talet har mer och mer främmande element behållits i översättningar. Borodo (2017: 68) observerar samma trend, men framhåller att det inte är fråga om ett definitivt skifte, eftersom domesticerande lösningar fortfarande dominerar när det gäller exempelvis texter som baserar sig på språklig kreativitet såsom ordlekar.

Den form av **KULTURADAPTION**, som inom översättningsvetenskapen vanligen avses med begreppet *kulturadaption*, innebär att kulturbundna element i källkulturen ersätts med element med liknande konnotationer eller associationer i målkulturen (Chesterman 1997: 108; Leppihalme 2001: 142; Desmet 2007: 83). Kulturbundna element har funktionen att förankra en text i en viss kultur. De består främst av olika typer av *realia*, som är lexikala element som syftar på den verkliga världen utanför språket (Leppihalme 2001: 139). Undertyper av *realia* (som även kallats kulturbundna element eller kulturbundna problem) sorterar under de övergripande kategorierna geografi, historia, samhälle och kultur.²¹⁹ *Kulturadaption* står i nära samband med Venutis ([1995] 2005) begrepp *domesticering*, som härstammar från Schleiermachers ([1813] 1998) syn på översättning (se avsnitt 5.1 ovan). Eftersom praktiken gäller kulturkontexten har det även kallats *kontextadaption* av Klingberg (1977: 82). Den mest extrema formen av kulturadaption kallar Desmet (2007: 83) *kulturkonversion (cultural conversion)*,²²⁰ vilket innebär att alla källkulturbundna element ersätts med målkulturbundna element och hela berättelsen förläggs i målkulturen.²²¹ Detta är svårt att genomföra systematiskt. Praktiken kunde även kallas en slags *rekontextualisering*.

Den pedagogiska nyttan av kulturadaption har debatterats inom barnlitteraturforskning. Kulturadaption strider mot syftet att öka läsarens kunskap om andra kulturer, men om måltextern är alltför svår för måltexträslaren främjas detta syfte i och för sig inte heller, påpekar Klingberg (1977: 82–84). O’Sullivan (2005: 94–95) anser att främmande kulturbundna element kan vara mindre störande än främmande normer och attityder (jfr **IDEOLOGISK ADAPTION** i avsnitt 5.3.1 ovan). Barns förmåga att acceptera eller inte lägga märke till främmande kulturbundna element har konstaterats bl.a. av förläggare som lanserat svensk litteratur i arabvärlden samt i en mindre australiensisk och tysk studie (O’Sullivan 2005: 94–95). Däremot finns det inga empiriska studier av hur barn och vuxna reagerar på främmande element i texter (O’Sullivan 2000: 222–240).

Klingberg (1986: 17–18), som inte representerar översättningsvetenskapen utan pedagogisk barnlitteraturforskning, ger följande kategorier av kulturbundna element som kan kulturadapteras: *litterära referenser, utländskt språk i källtexten, mytologi och folklore, historiska, religiösa och politiska referenser, begrepp som rör byggnader, bostäder och mat, seder och bruk samt lekar, naturbegrepp (flora och fauna), personnamn, titlar,*

²¹⁹ Se t.ex. Vinay & Darbelnet [1958] 1995: 281–285; Newmark 1988: 95; Tallberg-Nygård 2017: 64–74.

²²⁰ Klingberg (1986: 17) och Desmet (2007: 83) kallar fenomenet *kulturkonversion* även för *lokalisering*, men begreppet *lokalisering* syftar inom modern översättningsvetenskap på lingvistisk adaption och kulturadaption av digitala texter för målkulturens marknad (Schäler 2010: 209).

²²¹ Exempel på kulturkonversion är t.ex. den finska översättningen av Roald Dahls *The BFG* (1982, fi. *Iso kiltti jätti* 1989) (Leppihalme 2001: 142), där den brittiska kontexten har blivit finsk, de nederländska översättningarna av Ann M. Martins *The Baby-Sitters Club*-serie (1986–2000), där den amerikanska kontexten blivit nederländsk (Desmet 2007: 157), och den amerikanska översättningen av Anders Jacobssons och Sören Olssons *Berts dagbok* (1987, en. *In Ned’s Head*, 2001), där den svenska kontexten blivit amerikansk (Palm Åsman & Pedersen 2013).

namn på husdjur och föremål, geografiska namn och måttenheter.²²² Dessa kategorier av kulturbundna element, som Klingberg listar i ordning enligt deras betydelse vid översättning av barnlitteratur, bygger på hans undersökningsmaterial, som består av översättningar av barnlitteratur mellan språkparet engelska och svenska han samlat in under 1970-talet (a.a.: 7, 17–18). Klingbergs lista kan anses utgöra en överblick över vanliga typer av kulturbundna element. Exempelvis Vinay och Darbelnet ([1958] 1995: 281–285), Leppihalme (2001: 142) och Tallberg-Nygård (2017: 66, 154) nämner liknande realia eller kulturbundna element. Leppihalme (2001: 142) inkluderar därtill humor som ett element som ofta kräver kulturadaption, eftersom humor vanligen baserar sig på att läsaren kan relatera till något bekant.

Klingberg (1986: 17) anger i sin uppställning *litterära referenser* (d.v.s. intertextualitet) som den viktigaste typen av kulturbundna element i skönlitterära texter. Han syftar antagligen på att de kan ha stor betydelse för tolkningen. *Intertextuella referenser* till litteratur men också till andra kulturprodukter är en central typ av kulturbundna element också inom flickboksgenren, vilket framkommer i analysen i avsnitten 6.2.3 och 6.3.3 nedan (se även Leden 2018, 2020, 2021). *Intertextualitet* är ett omfattande begrepp som syftar på samspillet mellan texter, att alla texter är i dialog med varandra. Begreppet introducerades av Julia Kristeva ([1969] 1986), som utgår från Michail Bachtins dialogism. Kärnan i begreppet beskrivs av Leppihalme (1997: 8) som ”a recognition that all texts owe something to other texts which colour and may even transform them”. Kukkonen (2014: 27) för sin del lyfter fram att en text sällan kan ”vara helt självständig i förhållande till föregående texter”.

Klingbergs (1986: 17–18) lista på kategorier av kulturbundna element som ofta kulturadapteras är dock inte uttömmande. I mitt material förekommer även en kategori som gäller explicita omnämmanden av språk och språkvarieteter som kopplar karaktärer till sin källkultur. Dessa explicita beskrivningar av språk som karaktärer i verken talar står i nära samband med implicit efterliknande av talat språk med hjälp av talspråksmarkörer i dialoger.²²³ Adaption av talspråksmarkörer hör till adaption av form snarare än till innehållslig adaption, men samtidigt påverkar denna typ av språklig adaption textens kulturbundna nivå.

Den kulturadaption jag hittills beskrivit representerar *EGENTLIG KULTURADAPTION*, alltså den *MODIFIERANDE* form av kulturadaption som vanligen avses inom översättningsvetenskaplig forskning. Det kan alltså exempelvis vara fråga om att person- och platsnamn eller fenomen i källkulturen ersätts med namn eller fenomen i målkulturen, eller att måttenheter adapteras till det system som används i målkulturen. Texters kulturbundenhet kan dock också adapteras genom *TILLÄGG* och *UTELÄMNING*. Tillägg av målkulturbundna element är sällsynta men kan förekomma t.ex. då en platsbenämning förankras i målkulturen vid kulturkonversion när översättaren strävar efter att framhäva målkulturkontexten, eller när utelämnning av ett kulturbundet element på ett ställe kompenseras på ett annat ställe.

KULTURADAPTION kan också genomföras genom att ersätta kulturbundna element med icke-kulturbundna element eller genom att utelämnas kulturbundna element i stället för att

²²² Kulturadapterad översättning av måttenheter kan också kategoriseras som översättning med officiell ekvivalent (*official equivalent*) som Åsman och Pedersen (2013: 153) gör.

²²³ Talspråkliga drag definieras av Josephson (2003: 329–330) som ”ett sådant syntaktiskt, lexikalt eller morfologiskt drag som avviker från skriftens standardnorm i syfte att avbilda talspråk”. Talspråkliga drag eller talspråksmarkörer används för att differentiera karaktärer: karaktärers språk kan representera olika regioner eller dialekter och olika sociala grupper, åldersgrupper eller yrkesgrupper (Tiittula & Nuolijärvi 2013: 18–19). Se även Tallberg-Nygård (2017: 128–129).

ersätta dem, vilket är en praktik som inte studerats i större utsträckning. Jag kallar detta *KULTURNEUTRALISERING*. Ett liknande fenomen har behandlats av Newmark (1988: 82–83), som presenterar begreppen *kulturell ekvivalent* (motsvarar egentlig kulturadaptation ovan), *funktionell ekvivalent* (ersättning med ett ”kulturfritt”, neutraliserande eller generaliserande ord med samma funktion) och *deskriptiv ekvivalent* (ersättning med en beskrivning). I de två sistnämnda kategorierna kan de kulturbundna konnotationerna försvinna. I en del av Newmarks exempel på översättningstyperna funktionell ekvivalent (*baccalauréate* → *Freach secondary school leaving exam*) och deskriptiv ekvivalent (*machete* → *Latin American broad, heavy instrument*) försvinner kulturen dock inte helt, då det i dessa exempel fortfarande är klart att det är fråga om ett källkulturellt fenomen, trots att ett främmande begrepp inte används. I min definition av *KULTURNEUTRALISERING* försvinner kopplingen till källkulturen däremot helt.

I min modell är *KULTURNEUTRALISERING* en typ av *KULTURADAPTION* där källkulturen neutraliseras helt genom att hänvisningar till den *UTELÄMNAS* eller *MODIFIERAS* på ett kulturneutralt sätt som inte förknippas specifikt med vare sig källkulturen eller målkulturen. *KULTURNEUTRALISERING* bör inte förväxlas med olika typer av stilistisk neutralisering såsom neutralisering av värdeladdning. Neutraliseringen av källkulturen sker t.ex. genom användning av överordnade begrepp, andra kulturneutrala ordval och utelämnning av ett kulturbundet element. Exempelvis kan *KULTURNEUTRALISERANDE MODIFIERING* innebära att *Grand Central Station*, som syftar på centralstationen i New York, översätts med det kulturneutrala *en järnvägsstation* som kan finnas var som helst i världen (se ex. B17 nedan).²²⁴ Vid *KULTURNEUTRALISERANDE UTELÄMNING* skulle hela omnämmandet av järnvägsstationen (och eventuellt också kringliggande text) däremot utelämnas i ett motsvarande exempel. Dessa lösningar leder till att inga källkulturbundna drag finns kvar på det adapterade stället i texten. Kulturrelaterad neutralisering innebär att konnotationer som förknippas med källkulturen försvinner utan att de ersätts med liknande konnotationer till målkulturen.

Lösningen *KULTURNEUTRALISERANDE MODIFIERING* innebär att det kulturbundna elementet ersätts med ett kulturellt neutralt element som inte förknippas specifikt med vare sig källkulturen eller målkulturen. Kulturneutraliserande modifiering förekommer bl.a. när s.k. *kulturkonversion*, där handlingen förläggs i målkulturen, genomförs ofullständigt. Ett exempel på omfattande kulturneutraliserande modifiering är de finska översättningarna av Gösta Knutssons *Pelle Svanslös*-böcker (1939–1972, fi. *Pekka Töpöhäntä* 1943–1952), vars svenska kontext har flyttats till Finland utan stark kulturell förankring i den nya kontexten. En stor del av böckernas kulturbundna realia har ersatts med kulturellt neutrala realia, vilket leder till att den finska översättningen är förankrad i en fantasivärld snarare än i den finska kontexten (se Randelius 2015).

KULTURNEUTRALISERANDE UTELÄMNING innebär däremot att det kulturbundna elementet utelämnas. I båda fallen försvinner hänvisningen till källkulturen ur texten. Kulturneutraliserande utelämnning förekommer exempelvis i de svenska och finska översättningarna av L.M. Montgomerys *Emily*-trilogi, där bl.a. intertextuella referenser till engelskspråkig litteratur utelämnats (Leden 2018: 134–136, 2020: 110–112, 2021; se även avsnitt 6.2.2

²²⁴ Enligt Klingbergs (1986: 18) typer av sätt att översätta kulturbundna element skulle detta kategoriseras som en förklarande översättning, där elementets funktion eller användning överförs utan det främmande kulturbundna elementet.

nedan). Detta leder till att textens intertextuella koppling till den engelskspråkiga litteraturen försvagas, alltså den kulturbundna nivån neutraliseras.

5.3.3 Narrativ adaption

NARRATIV ADAPTION gäller textens narrativa nivå, d.v.s. berättandets och berättelsens nivå. Denna kategori har inte tidigare använts inom översättningsforskning och jag har namngett den utgående från att den påverkar berättandet som är en del av narrativa texter, som består av *story* (själva berättelsen som består av en serie händelser), *text* (skriftlig eller muntlig diskurs som berättar historien, d.v.s. det läsaren läser) och *narration* (den oftast fiktiva produktionen av texten) (Rimmon-Kenan 1983: 3). Den narrativa nivån berör främst själva berättandet, d.v.s. hur berättelsen berättas genom beskrivning av t.ex. händelseförloppet, karaktärerna och miljön. Enligt Mieke Bal ([1985] 2017: 25–27) skildras narrationen genom narrativa (presentation av händelser), deskriptiva (beskrivning av personer eller objekt) och argumenterande (explicit information om textens ideologi) avsnitt. **NARRATIV ADAPTION** påverkar balansen mellan de tre narrationstyperna, d.v.s. hur och med vilka medel berättelsen berättas. Ingen narrationstyp är i sig mer primär eller sekundär än någon annan, utan olika prioriteringar beror på texttyp och avsedda funktioner. Om berättande element prioriteras, blir texten handlingsorienterad, och om beskrivande element prioriteras, orienterar sig texten mot karaktär- och miljöskildring. Därmed påverkas också balansen mellan olika typer av *karaktärsindikatorer* såsom *handlingar* och *miljö* som används för att beskriva karaktärer (se avsnitt 5.4.3 nedan; se Rimmon-Kenan 1983: 60–67; Nikolajeva [1998] 2017: 164–166).

Handlingsorientering nämns ofta som en typisk egenskap för barnlitteratur (se t.ex. Nodelman 1992: 190; Nikolajeva 1996: 222, 2002: 12, [1998] 2017: 154). Shavit (1986: 124) kallar det rentav det viktigaste elementet och Nikolajeva (2002: 12) anser att majoriteten av barnlitteraturen är handlingsorienterad. Nikolajeva ([1998] 2017: 154) konstaterar att detta beror på att det finns en (van)föreställning om att barn är mer intresserade av handling än av personer. Enligt Nikolajeva (2002: 12, [1998] 2017: 154) härstammar uppfattningen från att traditionell barnlitteratur varit handlingsorienterad, eftersom den haft folksagan som modell. Hon (ibid.) kopplar prioriteringen av handlingsorientering också till att de första adaptionerna av vuxenlitteratur till barnlitteratur fokuserade på handlingen i stället för på karaktärernas utveckling. Nyare forskning som fokuserar på barnlitteraturens mångfald har dock ifrågasatt stereotypiska beskrivningar av barnlitteratur som enkel och handlingsorienterad, vilka är egenskaper som förknippas med låg status (Österlund 2020: 180, 184).

Motpolen till narrativa element och handlingsorientering utgörs av beskrivande avsnitt. Enligt Bal ([1985] 2017: 30) består beskrivningar av det objekt som beskrivs (tema) och dess komponenter (subteman). Beskrivningar behövs för att göra textens fantasivärld synlig och konkret för läsaren och för att berättelsens element ska vara begripliga, alltså få en kontext (a.a.: 26). Beskrivningar fördjupar berättandet och särskilt karakteriseringen i skönlitterära texter. Därmed innehåller även handlingsorienterade texter beskrivande partier. Exempelvis Meir Sternberg (1981: 72–73) påpekar att berättande, som fokuserar på handling, och beskrivande, som fokuserar på egenskaper, inte utesluter varandra som narrationstyper, utan det är snarare fråga om ett kontinuum med två poler. Handlingar sker nämligen alltid på en viss plats i en viss tid och förutsätter referenser till världen runtomkring (a.a.: 72). Därmed är olika avsnitt mer eller mindre beskrivande snarare än antingen beskrivande

(deskriptiva) eller berättande (narrativa), vilket gör att en strikt kategorisering inte är ändamålsenlig. Som Bal ([1985] 2017: 27) konstaterar, är ett textfragment beskrivande om den beskrivande funktionen är dominerande (se även Sternberg 1981: 73).

Enligt min modell sker **NARRATIV ADAPTION** genom **TILLÄGG**, **MODIFIERING** eller **UTELÄMNING** av olika narrativa element, d.v.s. olika delar av berättelsen och därmed texten. I praktiken utgör samtliga delar i en berättande text alltså narrativa element. **NARRATIVA TILLÄGG** innebär att element läggs till berättelsen, vilket kan antas vara mindre sannolikt än de andra lösningarna, eftersom det kräver skapande av ny text. En extrem form av **NARRATIV TILLÄGG** är när översättaren eller förlagsredaktören utökar originalförfattarens verk genom att skapa ytterligare delar i en bokserie. Exempelvis Claude Voilier, den franska översättaren av Enid Blytons *Fem-böcker* (*The Famous Five*), skrev ytterligare delar till serien på franska (Enid Blyton Society). Alexander Volkov, den ryska översättaren av L. Frank Baums *The Wonderful Wizard of Oz* (1900), adapterade Baums verk och skrev egna uppföljare (Askey 2012). Tillägg i mindre skala förekommer t.ex. i den svenska översättningen av L.M. Montgomerys *Emily*-trilogi, där de första två böckerna delats upp på tre volymer, vilket lett till att narrativa förklarande tillägg behövts i de nya övergångarna i narrationen för att påminna läsaren om sådant som hänt i föregående bok i den översatta serien (se avsnitt 6.2.3 nedan).

MODIFIERING på den narrativa nivån består av **NARRATIV FÖRENKLING**, vilket innebär att en hel bok eller enskilda avsnitt i den återberättas på ett förenklande sätt, så att texten förkortas (se avsnitt 6.3.3.6 nedan). Det är inte nödvändigtvis fråga om referat, utan det kan ske genom en kombination av **TILLÄGG**, **MODIFIERING** och **UTELÄMNING** som kan framhäva andra element än källtexten gör. **FÖRENKLING** är motsatsen till **EXPLICITERING**, som innebär tillägg av en förklaring. Oftast beror förenkling på att måltexten är riktad till en annan typ av läsare än källtexten, i regel en läsare med lägre kunskapsnivå, såsom barn. Förenkling kan förknippas med pedagogiska normer och en vilja att erbjuda barn en lättläst text (se avsnitt 4.2 ovan). I min modell gäller **NARRATIV FÖRENKLING** bokens övergripande struktur, vilket innebär att endast huvudhandlingen och berättelsens huvuddrag behålls, medan allt annat förändras eller avskalas så att berättandets tempo ökar och narrationen blir mera handlingsorienterad, vilket kan påverka textens genretillhörighet, handling eller inbördes ordning av element (jfr Desmet 2007: 84).²²⁵ Denna typ av förenkling är sannolikt handlingsorienterad. Ett exempel på narrativ förenkling är de förkortade norska och finska översättningarna av Carolyn Keenes *Nancy Drew*-bok *The Mystery at Lilac Inn* (1930), som jag analyserar genom närläsning i avsnitt 6.3.3.6 nedan.

NARRATIV UTELÄMNING innebär i praktiken **UTELÄMNING** av element som inte direkt för narrationen framåt, alltså t.ex. bihandlingar och beskrivande partier, som kan anses sekundära om endast huvudhandlingen beaktas. Därför har jag i mina tidigare publikationer kallat praktiken *handlingsorienterad* eller *handlingsfokuserad förkortning* (Leden 2018: 130; 2020: 107). **NARRATIV UTELÄMNING** är enklare att genomföra än **NARRATIV FÖRENKLING**, eftersom endast strykning och inte ändring krävs. Narrativ utelämning har som mål att förkorta ett verk för att det ska passa in i en förlagsserie, där alla böcker ska ha ungefär samma antal sidor (se avsnitt 2.3.3 ovan) och förknippas med kommersiella normer (se avsnitt 4.2 ovan).

²²⁵ Desmet (2007: 84) behandlar även syntaktisk förenkling (t.ex. förenklade och förkortade meningar) och semantisk förenkling (t.ex. konkret i stället för abstrakt språk, vilket leder till att metaforiska, ironiska och satiriska element försvinner) samt narratologisk förenkling (som innebär att ett ambivalent tilltal försvinner).

I likhet med *NARRATIV FÖRKORTNING* utgår *NARRATIV UTELÄMNING* eller handlingsorienterad förkortning från att handlingen antas vara det mest intressanta för måltextläsarna. Om förkortning är nödvändigt, föredrar översättare enligt Shavit (1986: 122, 124) att förkorta texter genom att utelämna sådana partier som inte bidrar till handlingen i dess snävaste betydelse. Hon syftar antagligen på Aristoteles definition att en handling måste vara så enhetlig att om delar av den avlägsnas verkar det som om något saknas (se t.ex. Murfin & Ray 2003: 348). Narrativ utelämning gäller alltså element som kan utelämnas utan att det påverkar huvudhandlingen, eftersom de inte direkt för handlingen framåt. Element som är avgörande för huvudhandlingen utelämnas inte i mitt material (se avsnitt 6.2.3 och 6.3.3 nedan). I praktiken utgör alla längre utelämningar (allt från hela satser eller meningar till hela stycken, sidor eller kapitel) narrativa utelämningar, som karakteriseras av att de innehåller olika typer av beskrivningar av karaktärer, miljö eller händelseförlopp (jfr *karaktärsindikatorer* i avsnitt 5.4.3 nedan). Ett exempel på handlingsorienterad narrativ utelämning är den omfattande utelämningen av naturbeskrivningar i den svenska översättningen av Montgomerys *Emily*-trilogi, där utelämningen inte kan vara kulturellt betingad, då den kanadensiska naturen som skildras i boken är lik den svenska naturen (se Leden 2015 och avsnitt 6.2.3.2 nedan).

5.3.4 Tillämpning av kategoriseringsmodellen

Kategoriseringsmodellen (se tabell 8 ovan), vars *adaptionkategorier* beskrivs i avsnitten 5.3.1–5.3.3, omfattar alltså adaption på texters **IDEOLOGISKA**, **KULTURBUNDNA** och **NARRATIVA** nivå. På varje nivå tillämpas anpassande lösningar i form av *TILLÄGG*, *MODIFIERING* och *UTELÄMNING*, vilka utgör modellens *underkategorier*. Modellen tillämpas i analysen i avsnitten 6.2 och 6.3 nedan. Med den undersöker jag hur adaptionen påverkar framställningen av flickskap. I början av analysen av respektive kategori uppdelar jag de excerperade adaptionerna även i olika *temakategorier*, som är representativa för respektive adaptionskategori inom den aktuella fallstudien, för att strukturera analysen och kunna behandla exemplen i tematiska helheter. Temakategorierna markeras med **fet stil** och presenteras i början av varje adaptionskategori i analysen. De visar vilka typer av teman eller element som adapterats inom adaptionskategorin och sammanfaller delvis med de adaptionsteman i tidigare barnlitteraturforskning som beskrivs ovan i samband med presentationen av adaptionskategorierna. *Temakategorierna* utgör olika *ideologiska aspekter*, *olika typer av kulturbundna element* och *olika narrativa element* såsom *karaktärsindikatorer*. Vilka teman som förekommer styrs i hög grad av temainnehållet i de undersökta flickböckerna. Exempelvis krigsrelaterade temakategorier är vanliga inom **IDEOLOGISK ADAPTION** i min undersökning, eftersom krig är ett övergripande tema i en av de analyserade böckerna. Temakategorierna representerar alltså det undersökta materialet och utgör således ingen övergripande beskrivning av teman som generellt adapteras i flickböcker. Min kvalitativa analysmetod för att beskriva *effekter av adaptioner* som kategoriserats enligt min adaptionmodell presenteras nedan i avsnitt 5.4.

5.4 Metod för kvalitativ analys av adaptationer

Det praktiska excerperingsarbetet som utgör grunden för min kvalitativa adaptationsanalys har bestått av en induktiv materialgenomgång, där jag jämfört de aktuella flickböckerna i sin helhet, mening för mening, så att först den svenska och sedan den finska översättningen jämförts med det engelska originalet. Detta ger s.k. *coupled pairs (textsegmentpar)*, som består av ett textsegment (textutdrag) i originalet och det ersättande textsegmentet i översättningen (vid utelämnning är det ersättande segmentet noll, [0]) (Tourey 1995: 65, 79; se avsnitt 4.1.2 ovan).²²⁶ I min analys jämförs engelska original med både svenska och finska översättningar, vilket betyder att paren i den slutliga analysen består av tre textutdrag. Målet med jämförelsen är att identifiera adaptationer som uppfyller definitionen av översättningspraktiken *adaptation* som olika typer av *icke-obligatorisk innehållslig semantisk och pragmatisk anpassning i relation till källtexten* utgående från *målkulturens normer och översättningens målgrupp* (se avsnitt 5.2 ovan). Jag avgränsar min analys till att gälla adaptation som påverkar texternas *ideologiska, kulturbundna* och/eller *narrativa nivå*. De excerperade textsegmentparen har jag sedan kategoriserat enligt min kategoriseringsmodell som bygger dels på tidigare forskning, dels på mitt material (se avsnitt 5.3 ovan). I min kvalitativa adaptationsanalys analyserar jag representativa exempel inom *adaptionsmodellens* tre *adaptionskategorier (ideologisk adaptation, kulturadaptation och narrativ adaptation)* på tre nivåer: *semantisk nivå* (betydelse), *pragmatisk nivå* (funktion) och *narrativ nivå* (effekt på karakterisering)²²⁷ (se tabell 9 nedan). Målet är att visa hur adaptationerna påverkar textens pragmatiska funktioner och därmed framställningen av *flickskap* i form av karakterisering. Avsikten med det tvärvetenskapliga tillvägagångssättet är att belysa hur komplext flickboksmaterialet är och hur mångfacetterade effekter översättningspraktiken adaptation har. Min detaljerade analys åskådliggör skillnader mellan original och översättningar och vilka *effekter* adaptation har på sannolika eller möjliga tolkningar av flickskap på olika nivåer i de adapterade texterna. Min textbaserade studie kan inte ta ställning till effekter på verkliga läsare.

Tabell 9. Analysnivåer för betydelse, funktion och effekt av adaptation vid jämförelse av textsegmentpar.

Semantisk nivå (betydelse)	Pragmatisk nivå (funktion)	Narrativ nivå (effekt)
<p><i>Betydelsenivåer:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • denotation (kärnbetydelse) • konnotationer (kontextuell, pragmatisk betydelse) <p>(t.ex. Hene 1984: 37; Cassirer 2003: 112)</p> <p>Semantisk-pragmatiska drag markeras med KAPITÄLER.</p>	<p><i>Pragmatiska funktioner:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • referentiell funktion • emotiv funktion • konativ funktion • fatisk funktion • metaspråklig funktion • poetisk funktion <p>(Jakobson [1960] 1974: 144–148)</p> <p>Pragmatiska funktioner markeras med <i>kursiv fet stil</i>.</p>	<p><i>Karakterisering:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • direkt karakterisering • indirekt presentation genom: <ul style="list-style-type: none"> ○ handlingar ○ tal (repliker) ○ tankar och känslor ○ utseende ○ miljö • landskapsanalogier • karaktärsanalogier <p>(Rimmon-Kenan 1983: 60–70; Nikolajeva [1998] 2017: 164–166)</p> <p>Karaktärsindikatorer markeras med <i>fet stil</i>.</p>

²²⁶ Vid praktiskt översättningsarbete består ett textsegment vanligen av en mening eller en fras, men i min analys är segmentbegreppet mer flexibelt och kan bestå av allt från ett ord till ett stycke eller ett längre avsnitt beroende på vilken mängd text som påverkas av en viss identifierad adaptation.

²²⁷ På den narrativa nivån kunde analysen lika väl fokusera på någon annan narratologisk aspekt, men karakteriseringen har jag valt på grund av att mitt mål är att beskriva adaptation av *flickskap* i flickböcker.

I analysen ger jag först en beskrivning av *det semantiska innehållet* hos ett ord, ett uttryck eller en fras i segmentet i originalet (denotativa och konnotativa betydelse; se avsnitt 5.4.1 nedan), *de pragmatiska funktionerna* (se avsnitt 5.4.2 nedan) och *de narratologiska effekterna på karakteriseringen* (se avsnitt 5.4.3 nedan). Efter analys av originalsegmentet jämför jag motsvarande textsegment i översättningarna för att tolka hur adaptationen i dessa avseenden påverkar innehållet, funktionerna och karakteriseringen i översättningarna. Målet med analysen är att visa vilka typer av karaktärsdrag och karaktärsindikatorer som framhävs och/eller tonas ner. Detta ger en bild av *adaptation av flickskap*, d.v.s. *om* och *hur* framställningen av flickan (främst protagonisten) förändras i översättningarna och hur den eventuella förändringen relaterar till scheman över stereotyp feminina och maskulina drag (se avsnitt 5.4.4 nedan). Analysen av hur funktioner och karaktärsindikatorer påverkas visar också hur exempelvis relationen mellan narrativa och beskrivande avsnitt i texten påverkas, vilket lyfter fram adaptationens strukturella inverkan (se avsnitt 5.3.3 ovan).

5.4.1 Semantisk-pragmatiska drag

Den kvalitativa analysen inleds på den semantiska nivån med en beskrivning av det semantiska innehållet hos ett eller flera centrala ord, uttryck, fraser eller längre partier i ett textsegmentpar där adaptation förekommer. Jag använder följande utdrag från inledningen av den svenska översättningen av L.M. Montgomerys *Emily of New Moon* (1923) för att åskådliggöra analysen av *semantisk-pragmatiska drag* och i nästa avsnitt *pragmatiska funktioner*.

(1)
Huset i dalen låg ”en kilometer från allting” – så sade folk i Maywood. Det låg i en gräsbevuxen liten sänka, och det såg ut, som om det aldrig hade byggts som vanliga hus utan hade vuxit upp där som en stor, brun svamp. Man kom fram till det på en lång, gräsöverbuxen väg, och det låg nästan fullständigt gömt i en dunge av unga björkar. Inget annat hus syntes därifrån, fastän byn låg bara på andra sidan åsen. Ellen Green sade, att det var *det ensligaste ställe som fanns i denna värld*, och bedyrade, att hon inte skulle stanna där en dag, om det inte vore för att hon tyckte synd om barnet.

Emily visste inte, att hon beklagades, och hon visste inte heller vad enslighet betydde. Hon hade fullt upp med *sällskap*. Hon hade pappa och Mike och Sturska Sara. Vindarnas drottning fanns alltid till hands, och så var det träden: Adam och Eva och Tupptallen och alla de vänliga flickbjörkarna.
(Montgomery 1955, *Emily* 7; min kursiv.)

Det semantiska innehållet omfattar denotation, d.v.s. kärnbetydelsen som beskrivs i ordböcker, och konnotationer, d.v.s. bibetydelser som framkommer ur kontexten (Hene 1984: 37; Cassirer 2003: 112). I exempel (1) ovan beskrivs karaktären Emilys hem ligga i en gräsbevuxen liten sänka, vilket på den denotativa nivån syftar på *ett geografiskt område som ligger lägre än terrängen runtomkring* (SO 2009). I kontexten ger detta konnotationer till ÖVERGIVENHET och ENSLIGHET. Beskrivningen av denotationer omfattar även beskrivning av semantiska relationer (t.ex. synonymi, polysemi, antonymi, homonymi, hyponymi och hyperonymi) mellan original och översättning. I detta fall är den svenska översättningen rätt synonym med det engelska originalet *in a grassy little dale* (Montgomery [1923] 2017: 1), även om engelskans *dale* (’dal’) har konnotationer till ett något större område än svenskans *sänka*. Beskrivningen av konnotationer beaktar semantisk-pragmatiska drag såsom värdeladdning som kan vara neutral, negativ eller positiv. I exemplet ovan ger konnotationerna en lätt negativ värdeladdning, som dock kullkastas i följande stycke, där en mer positiv inställning till Emilys situation intas. Analysen av semantisk-pragmatiska drag är alltså en beskrivning och jämförelse av betydelseinnehåll

och visar bland annat vilka typer av semantiska betydelse drag som adapterats (*TILLAGTS*, *MODIFIERATS*, *UTELÄMNATS*). Jag analyserar textsegmentpar som helheter, och analysen av semantisk-pragmatiska drag i adapterade textpartier (markerade med KAPITÄLER) stödjer tolkningen av textpartiets funktion.

5.4.2 Pragmatiska funktioner

Den andra analysnivån är en beskrivning av ett textsegmentpars *pragmatiska funktion(er)* enligt Jakobsons ([1960] 1974: 150) kommunikationsmodell med sex olika språkfunktioner. Funktionerna tolkas med utgångspunkt i textens semantisk-pragmatiska drag. Den mest grundläggande funktionen, som innehas av de flesta språkliga yttrandena, är den **referentiella funktionen**, som orienterar sig mot kontexten i form av objekt och fenomen i världen (Jakobson [1960] 1974: 144; jfr Nords [1997: 50] **informativa funktion**). I exempel (1) ovan ger den referentiella funktionen information om var karaktären Emilys hem ligger, hur det ser ut där och vad dels hushållerskan Ellen Greene, dels Emily själv tänker om miljön. Den **emotiva funktionen** utgår från avsändaren och uttrycker känslor och attityder (Jakobson [1960] 1974: 144; jfr Nords [1997: 50] **expressiva funktion**). När det gäller litteratur är det snarare fråga om karaktärernas än författarens känslor och attityder. Denna funktion aktualiseras bland annat genom värdeladdning. Därmed uttrycker de negativa konnotationerna av fraser som *en gräsbevuxen liten sänka* och *det ensligaste ställe som fanns i denna värld* i det första stycket i exempel (1) karaktären Ellens negativa känslor, medan det andra stycket genom de positiva konnotationerna av ordet *sällskap* ger uttryck för karaktären Emilys positiva känslor gentemot hemmet. Den **konativa funktionen** utgår från mottagaren, eftersom det är fråga om att väcka känslor hos mottagaren eller framkalla någon annan reaktion (Jakobson [1960] 1974: 146; jfr Nords [1997: 50]) **appellativa funktion**). Denna funktion omfattar bland annat den **pedagogiska funktionen** och **reklamfunktionen** (Nord 1997: 50). Exempel (1) uttrycker en konativ funktion genom kontrasten mellan Ellens och Emilys inställningar, eftersom den positiva skildringen av Emily och hennes tankar och känslor uppmanar läsaren att ta Emilys parti.

Förutom dessa tre huvudfunktioner omfattar Jakobsons modell ytterligare tre funktioner: den **fatiska funktionen**, som syftar till att skapa, upprätthålla eller avsluta kontakt med mottagaren (i litteratur gäller det främst direkt kontakt mellan berättaren och läsaren, men även direkt kontakt mellan karaktärer), den **metaspråkliga funktionen**, som gäller frågor och förklaringar som gäller själva språket och dess betydelser, och den **poetiska** (eller **estetiska**) **funktionen**, som gäller språkets form (*hur* något uttrycks, t.ex. bildspråk och stilfigurer som ironi, metafor, eufemism, över/underdrift, värdeladdning; Jakobson [1960] 1974: 147–148). De två första av dessa mindre vanliga funktioner förekommer inte i exempel (1), men en fatisk funktion är t.ex. när berättaren tilltalar läsaren och en metaspråklig funktion t.ex. när karaktärer uttrycker osäkerhet kring ords betydelser. En poetisk funktion förekommer däremot i exempel (1), där stilfiguren liknelse används vid beskrivning av huset *som en stor, brun svamp*. När det gäller skönlitterära texter kan även hela texten tolkas ha en poetisk funktion, eftersom språket och dess nyanser används för att förmedla en berättelse (jfr barnlitteraturens *estetiska funktion* i avsnitt 2.1 ovan).

En analys av pragmatiska funktioner i adapterade textsegmentpar visar vilka funktioner som adapterats och hur detta påverkar karakteriseringen. Förutom den grundläggande referentiella funktionen, som finns hos alla språkliga utsagor, har den emotiva funktionen särskild stor betydelse för karakteriseringen (jfr *karaktärsindikatorn känslor* i avsnitt 5.4.3 nedan).

5.4.3 Karaktärsindikatorer

Den tredje analysnivån gäller ett textsegmentpars *narrativa nivå*, som i min studie gäller karakterisering och sker med *karaktärsindikatorer* (element som antyder karaktärens egenskaper). Dessa uttrycks genom språkets semantisk-pragmatiska drag och pragmatiska funktioner. Min analys gäller alltså hur de ovan behandlade semantisk-pragmatiska dragen och pragmatiska funktionerna bidrar till karakteriseringen och därmed framställningen av flickor i de undersökta flickböckerna och hur karaktärsdragen eventuellt förändras i översättningarna. *Karaktärer* är ”historiens agerande instanser” och därmed ett centralt element i alla skönlitterära berättande texter (Nikolajeva [1998] 2017: 145). Karaktärer indelas i huvudkaraktärer (karaktärer som berättelsen kretsar kring och som finns med i de flesta episoder) och bikaraktärer (alla övriga karaktärer) (a.a.: 154, 159).²²⁸ Enligt min definition av flickbok har flickböcker alltid en eller flera flickor som huvudkaraktärer (se avsnitt 2.2.1 ovan), eftersom de handlar om flickors liv och villkor, om *flickskap*. Därmed syns texternas framställning av flickor särskilt i karakteriseringen av huvudkaraktären.

Enligt Shlomith Rimmon-Kenan (1983: 59) består karaktärer av ett nätverk av karaktärsegenskaper. En karaktär konstrueras genom att sätta ihop karaktärsindikatorerna i texten. I princip kan vilket som helst element i en skönlitterär text vara en karaktärsindikator, och alla element som fungerar som karaktärsindikatorer har även andra narrativa funktioner (a.a.: 57). Rimmon-Kenan (a.a.: 59–60) delar in karaktärsindikatorerna i två olika typer: **direkt definition** (som nämner egenskapen med ett adjektiv eller ett substantiv) och **indirekt presentation** (som visar eller exemplifierar egenskapen så att läsaren själv måste komma underfund med vad som antyds). Dessutom behandlar hon (a.a.: 67) **analogier**, vilka hon dock inte ser som en egentlig karaktärsindikatorstyp, utan de fungerar enligt henne som en bekräftelse av karakterisering, som tidigare skett med andra medel och har mindre tydliga orsakssamband än indirekt presentation. Till exempel kan ett dystert landskap förstärka läsarens intryck av egenskapen PESSIMISTISK hos en karaktär. Uri Margolin (1990: 852) innefattar däremot analogier i de indirekta karaktärsindikatorerna. I min studie behandlar jag analogier som en tredje typ av karakterisering, eftersom de, oberoende av om man ser dem som egentliga karaktärsindikatorer eller inte, har en stor betydelse för karakteriseringen. I min analys ligger fokus på karakterisering i form av indirekt presentation, som är ett viktigare karakteriseringsmedel än direkt definition (se

²²⁸ Bikaraktärerna kan vara motspelare som är oundgängliga för handlingen, sidofigurer som belyser någon aspekt av handlingen eller skapar kontrast, eller bakgrundsfigurer som deltar tillfälligt i handlingen utan att lämna märkbara spår (Nikolajeva [1998] 2017: 160). Såsom Nikolajeva (a.a.: 159) konstaterar, är bikaraktärer särskilt viktiga i barnlitteratur, eftersom persongestaltning genom relationer stöder barnlitteraturens socialisationsfunktion enligt Nikolajeva. Samtidigt framhävs huvudkaraktären ofta inom barnlitteratur genom att huvudkaraktären även är titelkaraktär, d.v.s. namnet ingår i bokens eller seriens namn. Karaktärer indelas även å ena sidan i dynamiska karaktärer som förändras och statiska karaktärer som inte förändras, å andra sidan i platta/ändimensionella karaktärer, som oftast bara företräder en egenskap, och runda/flerdimensionella karaktärer, som har flera olika egenskaper, både positiva och negativa (a.a.: 166–168). Dessa karaktärstyper bildar motpoler på ett kontinuum, där karaktärerna kan placeras, och huvudkaraktärerna är inte nödvändigtvis alltid dynamiska eller runda (a.a.: 168).

Lothe 2000: 82). Således har adaption av indirekt presentation större betydelse för karaktäriseringen som helhet än adaption av direkt definition. **Indirekt presentation** innebär att egenskaper visas och exemplifieras så att läsaren själv kan komma underfund med vad som antyds (Rimmon-Kenan 1983: 61). Följande indirekta karaktärsindikatorer har presenterats av Rimmon-Kenan (1983: 61–66), Hene (1984: 13), Lothe (2000: 82–84) och/eller Nikolajeva ([1998] 2017: 164–166):²²⁹

1. handlingar
2. tal/repliker
3. tankar och känslor
4. utseende
5. miljö.

För att åskådliggöra dessa karaktärsindikatorer använder jag följande exempel, som är ett utdrag ur inledningen av den svenska översättningen av Helen Wells *Cherry Ames Flight Nurse* (1945):

(2)

Löjtnant Cherry Ames, enrollerad i den amerikanska armésköterskekåren och för tillfället elev vid flygskolan vid Randolph Field i Texas för utbildning till flygambulanssköterska, *tyckte att hon kunde unna sig fem minuter med coca cola denna heta septembermorgon.*

På marketenteriet *stötte Cherry ihop med sin goda vän Ann Evans.* Ann var *grönblek* och i färd med att köpa cigaretter.

”Nej men, Annie, du röker väl inte?” *protesterade Cherry.*

”Nej, men min lille flygare gör det”, svarade Ann bistert. ”Vi har ett avtal. Den som blir luftsjuk under övningarna måste köpa en ask cigaretter åt förste piloten. Så nu är jag inte bara uppochnervänd i magen – jag börjar bli ruinerad också.”

(Wells 1957, *Cherry Ames vid flyget* 5; min kursiv.)

Handlingar som fungerar som indirekta karaktärsindikatorer kan, såsom Rimmon-Kenan (1983: 61) förklarar, vara antingen engångshandlingar eller vanehandlingar.²³⁰ De förra presenterar vanligen karaktärens dynamiska aspekt (ofta vid en vändpunkt i berättelsen) och de senare karaktärens oföränderliga, statiska aspekt (a.a.: 61–62). I exempel (2) beskrivs karaktären Cherry Ames gå till marketenteriet vid flygskolan, där hon *stötte ihop* med en vän. Detta utgör engångshandlingar i berättelsen men beskriver samtidigt Cherrys vardag och vanor och ger intrycket av Cherry som en AVSLAPPNAD person med många vänner. När det gäller karaktärens handlingar eller beteende tar Rimmon-Kenan (a.a.: 70) också upp **analogier mellan karaktärer**, vilket innebär att när två karaktärer presenteras i liknande omständigheter, framhäver likheten eller kontrasten mellan deras beteende deras karaktärsdrag. I utdraget (2) framhävs en kontrast mellan den DUKTIGA Cherry och den ”svagare” vännen Ann som blir luftsjuk under flygövningar, vilket Cherry inte blir enligt nästa stycke.

²²⁹ Rimmon-Kenan (1983: 57) påpekar att dessa inte är de enda elementen som förknippas med karakterisering, men de är de vanligaste. Nikolajeva (2002: 270) betraktar också ålder som en viktig indirekt karaktärsindikator i barnlitteratur. Också benämningarna av indikatorkategorierna varierar. Enligt Hene (1984: 13) utgör handlingar, verbala processer och fysiologiska förändringar vilka uttrycker känslor sätt att dra slutsatser om personers egenskaper, och de motsvarar karaktärsindikatorerna handlingar, tal/repliker och utseende och/eller känslor.

²³⁰ Rimmon-Kenan (1983: 61–62) anser att engångs- och vanehandlingar är lika viktiga, medan Nikolajeva (2017: 165) menar att ovanliga händelser tydligare visar karaktärsegenskaper.

Också både formen och innehållet i karaktärens **tal (repliker)** indikerar karaktärs-egenskaper (Rimmon-Kenan 1983: 63). I exempel (2) frågar Cherry sin vän Ann (Annie) om hon röker. Frågeställningen, liksom även anföringsfrasen *Cherry protesterade*, uttrycker Cherrys förfasan över rökande och därmed att hon är SKÖTSAM. Om sättet på vilket en karaktär talar avviker från berättarens språk t.ex. i form av dialekt, slang eller återkommande fraser, kan detta indikera t.ex. karaktärens härkomst, boningsort, klasstillhörighet, yrke eller kön (Rimmon-Kenan 1983: 64; Nikolajeva [1998] 2017: 165). Förutom dessa sociala aspekter kan karaktärens språk också berätta om individuella egenskaper (Rimmon-Kenan 1983: 64). I exempel (2) används standardspråk i både de beskrivande partierna och i replikerna, men i originalet *Cherry Ames Flight Nurse* (1945) återges vissa unga manliga karaktärs repliker med talspråkliga drag för att uttrycka en kontrast mellan dem och Cherry (se avsnitt 6.3.3.5 nedan).

Nikolajeva ([1998] 2017: 166) tar även upp **tankar** och **känslor**, d.v.s. den inre persongestaltningen, som en typ av karaktärsindikator. Rimmon-Kenan (1983: 63) skulle kategorisera detta under **tal**, då hon i denna kategori inkluderar både repliker och inre tal. Jag behandlar dock detta som en separat indikator, eftersom denna typ av karaktärsindikatorer är viktig att lyfta fram i min studie, inte minst för att tankar och känslor (som motpol till handlingar) förknippas med stereotypt feminint berättande, som kan antas förekomma i flickböcker (Nikolajeva [1998] 2017: 273–274; se avsnitt 5.4.4 nedan). Karaktärs tankar kan skildras genom citerad monolog/direkt tal (med anföringsfraser av typen *hon tänkte*), inre monolog, berättad monolog (s.k. *erlebte Rede* eller *free indirect discourse*) och s.k. psykonarration, som blandar berättarens och karaktärens diskurs (ibid.). I utdraget (2) uttrycks Cherrys tankar och därmed känslor genom citerad monolog; hon *tyckte att hon kunde unna sig fem minuter med coca cola*, vilket bidrar till beskrivningen av Cherry som en AVSLAPPNAD men FLITIG person.

Även **utseende** används för att antyda en karaktärs egenskaper (Rimmon-Kenan 1983: 65). Enligt Rimmon-Kenan (ibid.) finns det två typer av utseendedrag: sådana som karaktären inte har kontroll över (t.ex. längd eller ögonfärg) och sådana som karaktären har kontroll över (t.ex. frisyrr och klädsel). Utseendet kan reflektera karaktärens inre egenskaper eller utveckling (Nikolajeva [1998] 2017: 164–165). I det inledande utdraget (2) beskrivs Cherrys utseende inte, men vännen Ann sägs vara *grönblek* på grund av sin luftsjuka, vilket antyder att hon klarar sig mindre bra än Cherry. Däremot inleds en annan bok i *Cherry Ames*-serien, *Cherry Ames privatsköterska*, med en beskrivning av att *Cherry skakade undan de korta, mörka lockarna från de rosiga kinderna* (Wells 1958: 5). Där indikerar hennes utseende att hon är VACKER och FRISK och därmed LÄMPLIG för sitt sjuksköterskeuppdrag.

Den fysiska och sociala **miljön** som karaktären befinner sig i är också ofta en karaktärsindikator (Rimmon-Kenan 1983: 66). När det gäller miljön i ett litterärt verk understryker Jakob Lothe (2000: 84) att det kan vara fråga om en mycket omfattande eller komplex miljö, såsom staden St. Petersburg i Dostojevskijs verk och Yorkshire-myrrarna i systrarna Brontës verk. För både utseende och miljö gäller att det kan handla om både en närhetsrelation och ett orsakssamband (Rimmon-Kenan 1983: 66). I utdraget (2) ur *Cherry Ames vid flyget* består miljön av *flygskolan vid Randolph Field i Texas*, vilket tillsammans med den amerikanska drycken *coca cola* understryker hennes starkt AMERIKANSKA identitet. Här finns alltså en närhetsrelation mellan Cherrys amerikanska miljö och hennes amerikanska identitet och patriotism (se avsnitten 6.3.1–6.3.3 nedan). Samtidigt kan flygskolemiljön där

Cherry befinner sig också ses som ett resultat av hennes flit och klättring på karriärstegen. Miljörelaterad karakterisering kan också ske i form av **landskapsanalogier**, som är analogier mellan landskap och karaktärsegenskaper baserade på antingen likhet eller kontrast (Rimmon-Kenan 1983: 69). Landskapsanalogier förekommer särskilt i L.M. Montgomerys *Emily of New Moon* (1923), där de kreativa naturbeskrivningarna är analogiska med karaktären Emilys kreativitet (se avsnitt 6.2.3 nedan).

I min analys av hur adaptation påverkar framställningen av flickskap utgår jag alltså från att karakteriseringen påverkas av karaktärens **handlingar, repliker, tankar, känslor, utseende** och **miljö**. Vilka *karaktärsindikatorer* som används visar om berättandet är *handlingsorienterat* eller *beskrivande* (se avsnitt 5.3.3 ovan och 5.4.4 nedan). För att visa hur strukturell påverkan realiserar på *den narrativa nivån* lyfter jag fram hur olika karaktärsindikatorer påverkas (se analysavsnitten 6.2.3 och 6.3.3 om **NARRATIV ADAPTION**).

5.4.4 Flickskap i relation till flickmatriser och stereotypa drag

Analysen av hur flickskap gestaltas genom karaktärsindikatorer (se avsnitt 5.4.3 ovan) kan relateras till den traditionella föreställning av flickskap, som jag i detta avsnitt presenterar med utgångspunkt dels i Österlunds (2005) flickmatris, dels i tidigare scheman som beskriver flickkaraktärens stereotypa drag (Hene 1984; Stephens 1996; Nikolajeva [1998] 2017; Andræ 2001). Dessa utgör en ram för en analys av hur översättningarna gestaltar *flickskap*, d.v.s. flickors liv och villkor, att vara flicka. Min avsikt är att undersöka om adaptationen leder till att karakteriseringen av flickor rör sig antingen mot *stereotyp maskulina* eller mot *stereotyp feminina drag* genom att analysera om karaktärsdrag i textutdrag som *MODIFIERATS* eller *UTELÄMNATS* förknippas med den maskulina eller med den feminina stereotypen. Jag utgår från att den feminina polen i stereotypscheman representerar *normen för flickskap*.

Enligt Österlund (2005: 1) har det att vara flicka ”genom tiderna i den litterära gestaltningen framställts som en skavande, trång och förminskande belägenhet”. Hon (ibid.) ger Louisa M. Alcotts Jo March och L.M. Montgomerys Anne Shirley som exempel på flickor som ”tampas med de regler och ramar deras könstillhörighet för med sig” (se avsnitt 2.3.2 ovan). Österlund (2005: 63–64, 66), som i sin doktorsavhandling undersöker flickskapet hos flickor förklädda till pojkar i svenska ungdomsromaner från 1980-talet, har skapat en matris (ett övergripande mönster) för flickskildring som består av en uppsättning drag en standardflickkaraktär oftast har. Flickmatriser ”upprätthåller en föreställning om vad det innebär att vara flicka” och sätter gränser för vad flickor kan göra eller säga, eller hur de kan se ut (a.a.: 64). Österlunds (a.a.: 66) flickmatris består av grundkonstellationen **duktig flicka–pojkflicka–dålig flicka** och dessa flicktyper bygger på beteendestrategierna **anpassning–könsbyte–protest**, som Österlund presenterar i triangelform. Som den positiva beteckningen antyder, är **duktig flicka** den traditionellt önskade flicktypen. Den duktiga flickan representerar *normbekräftande* beteende i form av anpassning till samhällets normer och lydnad, vilket stöder könsmaktsordningen (a.a.: 68). Enligt Österlund (ibid.) beskrivs den duktiga flickan med adjektiv som *snäll, vanlig, praktig, dygdig, rådig, måttlig, käck, glad, vänlig* och *omhändertagande*. Dessa adjektiv härstammar dels från John Stephens (1996: 18–19) schema för maskulinitet och femininitet, som även används av Österlund (2005: 78–79) och Nikolajeva ([1998] 2017: 193), dels från Andræ (2001: 97)

schema för flickprotagonisters önskade och önskade drag (se tabell 11 och tabell 12 nedan). Liknande drag presenteras också av Birgitta Hene (1984: 9), vars översikt ges i tabell 10 nedan. Med utgångspunkt i dessa scheman kan dragen antas representera semantisk-pragmatiska drag med maskulina eller feminina konnotationer.

Tabell 10. Henes (1984: 9) översikt över traditionellt maskulina och feminina drag med avseende på psykologiskt och socialt kön.

Man	Kvinna
rationell	känslösam
stabil	labil
aggressiv	mild
påstridig	undfallande
"förnuft"	"känsla"
yrkesinriktad	familjeinriktad
sakintresserad	personintresserad
aktiv	passiv
karaktär	utseende
"subjekt"	"objekt"

Tabell 11. Nikolajevas ([1998] 2017: 193) schema för maskulinitet och femininitet som baserar sig på Stephens (1996: 18–19) schema.²³¹

Maskulina egenskaper	Feminina egenskaper
starka	vackra
våldsamma	aggressionshämmande
känslolika, hårda	emotionella, milda
aggressiva	lydiga
tävlande	självupppoffrande
rovgiriga	omtänksamma, omsorgsfulla
skyddande	sårbara
självständiga	beroende
aktiva	passiva
analyserande	syntetiserande
tänker kvantitativt	tänker kvalitativt
rationella	intuitiva

Henes (1984: 9) schema och Stephens (1996: 18–19)/Nikolajevas ([1998] 2017: 193) schema representerar en hypotes om könsstereotyper i barnlitteratur i allmänhet. Hene (1984: 9) har skapat sitt schema utgående från tidigare forskning där stereotypa drag behandlas, och Stephens (1996: 18) bygger på "long-standing schemata for masculinity and femininity which are still objects of conceptual struggle in contemporary societies". Dessa scheman utgör alltså en uppsättning underliggande tankesätt som påverkar antaganden och förväntningar hos både författare och läsare (Stephens 1996: 18). Som Nikolajeva ([1998] 2017: 192, 195) påpekar, följer inte alla karaktärer stereotypa scheman och föreställningar om typiska manliga (maskulina) och kvinnliga (feminina) drag, vilka förändras genom tiderna. Exempelvis Henes (1984: 247) undersökning av flick- och pojkböcker som utgetts eller omtryckts i Sverige under 1970-talet visar att beskrivningen av huvudkaraktärerna i böckerna inte alltid följer det traditionella könsrollsmönstret. I Henes (a.a.: 247–248) material är beskrivning av känslor vanligt för både flick- och pojkkaraktärer, medan drag i samband med samhällets förväntningar följer det traditionella mönstret, där flickor är duktiga och accepterande, och pojkar är skickliga och avvisande. Stereotypscheman bör

²³¹ I min analys hänvisar jag till Nikolajeva ([1998] 2017) på grund av att hon översatt egenskaperna till svenska. Nikolajeva ([1998] 2017: 193) har utelämnat tre drag som finns i Stephens (1996: 18–19) schema, nämligen motsatsparen *transgressive–obedient/pleasing*, *hunter/powerful–victim/powerless* och *player–prize*.

alltså ses som ett schema av motpoler, där flickkaraktärer med större sannolikhet antas placera sig närmare de feminina polerna. Det är också viktigt att beakta att teorier om personlighetsdrag gäller drag som är konstruktioner av observatören snarare än personers faktiska egenskaper, som Hene (1984: 15) poängterar. I skönlitteratur är det berättaren som är den observatör som tillskriver karaktärer egenskaper (ibid.). Stereotypscheman kan dock användas som en ram för en analys med betoning på att det är fråga om stereotypiska uppfattningar som finns i samhället och inte om egenskaper som skulle ha bevisats vara förknippade med något kön.

Ett framträdande motsatspar i alla stereotypscheman är *aktiv-passiv*, som mer eller mindre täcker eller avspeglar de övriga listade motsatta dragen (t.ex. *starka-vackra*, *aggressiva-lydiga*, *skyddande-sårbara* hos Stephens 1996/Nikolajeva [1998] 2017 och *aggressiv-mild*, *påstridig-undfallande* hos Hene 1984).²³² Motsättningen mellan aktiva och passiva drag kan kopplas till motpolerna narrativa och deskriptiva element i berättande texter (se avsnitt 5.3.3) och förekomsten av karaktärsindikatorn **handlingar** (se avsnitt 5.4.3 ovan). Därtill vill jag lyfta fram motsatsparet *rationell-emotionell*, som också finns i alla scheman, eftersom detta står i nära samband med **emotiva funktioner** i texter (se avsnitt 5.4.2 ovan) och karaktärsindikatorn **tankar/känslor** (se avsnitt 5.4.3 ovan).

Exempel på olika drag flickprotagonister kan ha i praktiken finns i Andræs (2001: 97) schema över flickprotagonisters önskade och ideala drag (se även Österlund 2005: 81–82):

Tabell 12. Flickprotagonisters önskade respektive ideala drag enligt Andræ (2001: 97).

Oönskade drag	Ideala drag
Vara trotsig, snarstucken, egensinnig, överlägsen, självrådlig	Ha fördragsamhet; vara anspråkslös, trogen; foga sig, kunna försaka, underkasta sig
Vara vidskeplig	Vara förnuftig, förståndig, rejäl, redig, klok
Vara impulsiv, pratsam, nervös, obalanserad, obehärskad, oresonlig, uppseendeväckande	Vara lugn, behärskad; kunna tänka före en handling
Vara ful	Vara vacker, frisk, sund
Vara tillgjord, fäfang, stolt	Vara naturlig, enkel, okonstlad
Vara sur	Vara god, älskvärd, omtyckt, rar, vänlig
Vara egoistisk	Kunna "övervinna sig själv"; ha plikt känsla
Vara förtryckt, tafatt, långsam, lat	Vara nitisk, duktig, hjälpsam; ha kämpavilja, handlingskraft
Vara okamratlig	Vara kamratlig, hygglig, bussig
Vara oordentlig, slösaktig, slarvig	Vara ordentlig, prydlig
Vara förslagen, intrigant, lögnaktig	Vara renhårig, ärlig, pålitlig

Andræs (2001: 97) schema baserar sig på en analys av hennes flickboksmaterial (alla flickböcker i serien *B. Wahlströms ungdomsböcker* som utkommit åren 1914–1944). Hennes schema är relevant för mitt material, då hon insamlat dragen från böcker som utkommit under decennierna före min undersökningsperiod 1945–1965. Andræs material representerar dock bara ett förlag och en förlagsserie, som dessutom kan antas ha sin tyngdpunkt närmare *långserier* än *bildningsromaner*. Dragen i Andræs schema kan inte indelas i aktiva och passiva egenskaper på samma sätt som i Henes (1984), Stephens (1996) och Nikolajevas ([1998] 2017) könsstereotypscheman. De önskade dragen representerar exempelvis inte direkt de maskulina stereotypierna. De ideala dragen kan däremot anses

²³² Både Hene (1984: 9) och Stephens (1996: 19) framhåller att de passiva feminina dragen värderas lägre än de aktiva maskulina i samhället, vilket syns t.ex. i att pojkflicka ses som ett positivare begrepp än flickpojke. Hene (1984: 18, 249) har även i sina resultat kommit fram till att pojkskap värderas högre än flickskap i böckerna.

vara förenliga med den duktiga flickan och de stereotypiskt feminina egenskaperna, vilka representerar anpassning till den rådande kvinnostereotypen (jfr Nikolajeva [1998] 2017: 192). Därmed kan de ideala dragen antas representera *normen för flickskap*, som flickkaraktärer antas anpassa sig till. De stereotypiskt feminina dragen och den ideala duktiga flickan motsvarar också hemmafruidealet som beskrivits känneteckna den kvinnliga könsrollen under min undersökningsperiod 1945–1965 (se t.ex. Hirdman [2001] 2003: 159–160; se avsnitt 1.4 ovan).

Också olika aspekter av berättandet i skönlitterära texter kan kategoriseras som stereotypiskt maskulina eller feminina. Enligt den rådande könsmaktsordningen kan maskulint berättande karakteriseras som *normbekräftande* och feminint berättande som *normbrytande* (jfr Nikolajeva [1998] 2017: 274). Nikolajeva ([1998] 2017: 273–274) räknar upp följande stereotyper av maskulint och feminint berättande (hur genus ter sig i litterära texter) utgående från konventioner som bygger på studier av genusstereotyper och genusrelaterade textegenskaper:²³³

Tabell 13. Maskulina och feminina stereotyper för berättande enligt Nikolajeva ([1998] 2017: 273–274).

Maskulint berättande	Feminint berättande
manliga huvudpersoner	kvinnliga huvudpersoner
handlingsorienterade genrer	person- och relationsorienterade genrer
utomhus, öppet rum, borta från hemmet	inomhus, stängt rum, inom hemmets sfär
dilemmat att erövra naturen	dilemmat att förstå och bli ett med naturen
lineär berättartid (framåtskridande)	cirkulär berättartid (återgår till början)
moraliska händelseförlopp (från ofullkomlighet till förbättring)	romantiska händelseförlopp (från begär mot uppfyllelse)
yttre händelser, hjältedåd och handlingar	inre skeenden, relationer och upplevelser
strukturerade handlingsförlopp	fragmenterade handlingsförlopp
bekräftar etablerade genusstereotyper	ifrågasätter etablerade genusstereotyper
extern fokalisering	intern fokalisering
ordagrant och strukturerat, rationellt och preciserat språk överbelastat med abstrakta begrepp	fragmentariskt, konkret, emotionellt färgat och bildrikt språk

Liksom de stereotypa maskulina och feminina karaktärsenskaperna kan också Nikolajevas stereotyper för maskulint och feminint berättande sägas representera motpolerna *aktiv-passiv* (t.ex. *handlingsorientering-personorientering*, *yttre händelser-inre skeenden*, *extern fokalisering-intern fokalisering*). Med utgångspunkt i detta utgör också karaktärsindikatorerna **handlingar** och **tankar/känslor** motpoler som bygger på maskulint respektive feminint berättande (se avsnitt 5.4.3 ovan). Jag utgår från att maskulint handlingsorienterat berättande representerar *normen för berättande*. I min adaptationsanalys utgår jag från Nikolajevas ([1998] 2017: 273–274) schema för att undersöka om adaptationen av flickböckerna orienterar berättandet mot *normbekräftande* maskulint eller *normbrytande* feminint berättande. I min genomgång fokuserar jag på motsatsförhållandet mellan handlingsorienterat berättande och personorienterat berättande. Min utgångspunkt är att originaltexterna är orienterade mot mer stereotypiskt feminint berättande, eftersom definitionen av flickboksgenren utgår från att de handlar om kvinnliga huvudkaraktärer (se avsnitt 2.2.1 ovan). Därmed kan *normbekräftande* orientering mot maskulint berättande antas innebära å ena sidan anpassning till den handlingsorienterade (maskulina) normen

²³³ Som Nikolajeva (2017: 274) påpekar, är det fråga om grova generaliseringar som ofta ifrågasätts, men stereotypierna är användbara som en utgångspunkt för studier av genusrelaterat berättande.

för berättande inom barnlitteratur (se avsnitt 2.1 ovan), å andra sidan minskning av *normbrytande* karaktärsdrag. *Normbrytande* orientering mot feminint berättande kan däremot antas innebära dels orientering mot stereotypt feminina flickkaraktärer (*normbekräftande* i relation till *normen för flickskap*), dels fler avvikelser från den handlingsorienterade normen för berättande (*normbrytande* i relation till *normen för berättande*). Inom det feminina berättandet finns alltså en inbyggd motsättning, eftersom det kännetecknas både av att genusstereotyper ifrågasätts och av att kvinnliga karaktärer anpassar sig till den feminina stereotypen. Detta mönster är typiskt för bildningsromanflickböcker, där karaktärerna efter ett initialt uppror anpassar sig till samhällets normer (Westin 1994: 13–14; Sardella-Ayres & Reese 2020: 35–36; se avsnitt 2.3.2 ovan).

6 ADAPTIONSANALYS

Min adaptionanalys är en kvalitativ analys, där jag identifierar adaptionmönster genom kategorisering och tolkning av systematiskt excerperade adaptioner ur mitt flickboks-material (jfr Fejes & Thornberg 2009: 34–35, 37). I avsnitt 6.1 ger jag en kortfattad beskrivning av de kvantitativa förekomsterna av de adaptionkategorier och deras underkategorier som presenterats i avsnitt 5.3 ovan. I fallstudierna av bildningsromaner och långserieböcker i avsnitten 6.2 och 6.3 analyserar jag representativa adaptionsexempel ur kategorierna genom en komparativ textanalys, som fokuserar på *semantisk-pragmatiska drag*, *pragmatiska funktioner* och *karaktärsindikatorer* (se avsnitt 5.4 ovan), där jag jämför hur framställningen av flickskap har anpassats i den svenska och/eller finska översättningen.

6.1 Adaptionstyper och deras frekvenser

Adaption (anpassning till målkontexten) i flickböcker kan alltså delas in i tre övergripande kategorier: **IDEOLOGISK ADAPTION**, **KULTURADAPTION** och **NARRATIV ADAPTION**. Tabell 14 och figur 12 nedan visar förekomsten av adaptioner som hör till dessa adaptionkategorier i de svenska och finska översättningarna av bildningsromanmaterialet (L.M. Montgomerys *Emily of New Moon* 1923, Jean Websters *Dear Enemy* 1915 och Laura Ingalls Wilders *Little House on the Prairie* 1935) och långseriematerialet (Carolyn Keenes *The Mystery at Lilac Inn* 1930, Helen D. Boylstons *Sue Barton Staff Nurse* 1952 och Helen Wells *Cherry Ames Flight Nurse* 1945). Adaptionerna i översättningarna har excerperats och kategoriserats i relation till respektive engelskspråkiga original, med undantag för den finska översättningen av *The Mystery at Lilac Inn* (1930, fi. *Neiti Etsivä kohtaa Kolmion* 1956), som i sin helhet utgör en narrativ förkortning i relation till det amerikanska originalet och är en indirekt översättning via den norska översättningen *Fröken Detektiv möter ”Trekanten”* (1941) (se avsnitt 3.4.3.1 ovan). Därför har den finska översättningen jämförts med den norska översättningen i stället för det engelska originalet för att kunna excerpera adaptioner på samma sätt som i det övriga materialet. Därmed har adaptionerna i denna översättning kategoriserats enligt sin relation till den norska översättningen som källtext för översättningen. Ingen jämförelse har gjorts mellan det engelska originalet och den norska översättningen, eftersom min undersökning fokuserar på översättningar till svenska och finska. Den paratextuella analysen i avsnitt 3.4.3.3 ovan visar att även den finska översättningen av *Cherry Ames Flight Nurse* (1945, fi. *Ursula lentää* 1958) verkar vara baserad på den svenska översättningen *Cherry Ames vid flyget* (1957), men i detta fall har ändå både den svenska och den finska översättningen jämförts med det amerikanska originalet.

Det totala antalet excerperade adaptioner i bildningsromanmaterialet är 490 fall i de svenska och 455 i de finska översättningarna, och det totala antalet excerperade adaptioner i långseriematerialet är 251 fall i de svenska och 280 i de finska översättningarna (se tabell 14 nedan). Antalet adaptioner är alltså betydligt högre i bildningsromanmaterialet än i långseriematerialet. Resultaten är dock inte jämförbara sinsemellan, eftersom böckerna har analyserats i sin helhet, trots att sidantalet för böckerna i bildningsromanmaterialet (totalt 1 036 sidor) är nästan dubbelt större än för böckerna i långseriematerialet (totalt 599 sidor). Dessutom reflekterar antalet adaptioner inte mängden text som påverkas av adaption, eftersom adaptionerna består av allt från **MODIFIERINGAR** på ordnivå till flera

sidor långa *UTELÄMNINGAR*. Längre adaptationer har större inverkan på texten som helhet än vad förekomstfrekvenserna indikerar. Vid jämförelse av adaptationskategorier är det även viktigt att beakta att samma adaptationer ofta har kategoriserats i flera kategorier. Exempelvis utgör alla längre *IDEOLOGISKA UTELÄMNINGAR* även *NARRATIVA UTELÄMNINGAR*. Tabell 14 visar att *UTELÄMNING* är den överlägset vanligaste lösningstypen inom adaptationskategorierna **IDEOLOGISK ADAPTION** och **NARRATIV ADAPTION**, medan kategorin **KULTURADAPTION** omfattar flest *MODIFIERANDE* lösningar (*EGENTLIG KULTURADAPTION* men även *KULTURNEUTRALISERANDE UTELÄMNING*).

Tabell 14. Frekvenser för adaptionstyper (adaptionskategorier och deras underkategorier).²³⁴

Adaptionskategori	<i>Emily of New Moon</i> (1923) (351 sidor) ²³⁵		<i>Dear Enemy</i> (1915) (350 sidor)		<i>Little House on the Prairie</i> (1935) (335 sidor)		Bildningsromaner (totalt 1 036 sidor)		<i>The Mystery at Lilac Inn</i> (1930) (200 sidor)		<i>Cherry Ames Flight Nurse</i> (1945) (208 sidor)		<i>Sue Barton Staff Nurse</i> (1952) (191 sidor)		Långserieböcker (totalt 599 sidor)		
	sv.	fi.	sv.	fi.	sv.	fi.	sv.	fi.	sv.	fi.	sv.	fi.	sv.	fi.	sv.	fi.	
IDEOLOGISK ADAPTION totalt	136	100	2	1	3	3	141	104	0	0	41	46	2	4	43	50	
DIDAKTISK TILLÄGG	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
FÖRSKÖNANDE	1	1	0	0	0	1	1	2	0	0	6	7	2	3	8	10	
IDEOLOGISK UTELÄMNING	134	99	2	1	3	2	139	102	0	0	35	39	0	1	35	40	
KULTURADAPTION totalt	92	89	44	53	19	14	155	156	15	2	57	62	27	32	99	96	
TILLÄGG AV MÅLKULTURBUNDET																	
ELEMENT	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0	1
EGENTLIG KULTURADAPTION	32	32	20	29	16	8	68	69	14	2	24	23	16	19	54	44	
KULTURNEUTRALISERANDE																	
MODIFIERING	16	18	12	9	3	4	31	31	1	0	9	11	11	11	21	22	
KULTURNEUTRALISERANDE																	
UTELÄMNING	44	38	12	15	0	2	56	55	0	0	24	28	0	1	24	29	
NARRATIV ADAPTION totalt	338	319	25	19	8	15	371	353	11	11	140	171	1	0	152	182	
NARRATIV TILLÄGG	9	1	0	2	0	2	9	5	0	0	2	2	0	0	2	2	
NARRATIV FÖRENKLING	1	0	0	0	0	1	1	1	0	1	0	0	0	0	0	1	
NARRATIV UTELÄMNING	328	318	25	17	8	12	361	347	11	10	138	169	1	0	150	179	
Totalt antal adaptioner ²³⁶	407	367	56	60	27	28	490	455	27	13	195	231	29	36	251	280	

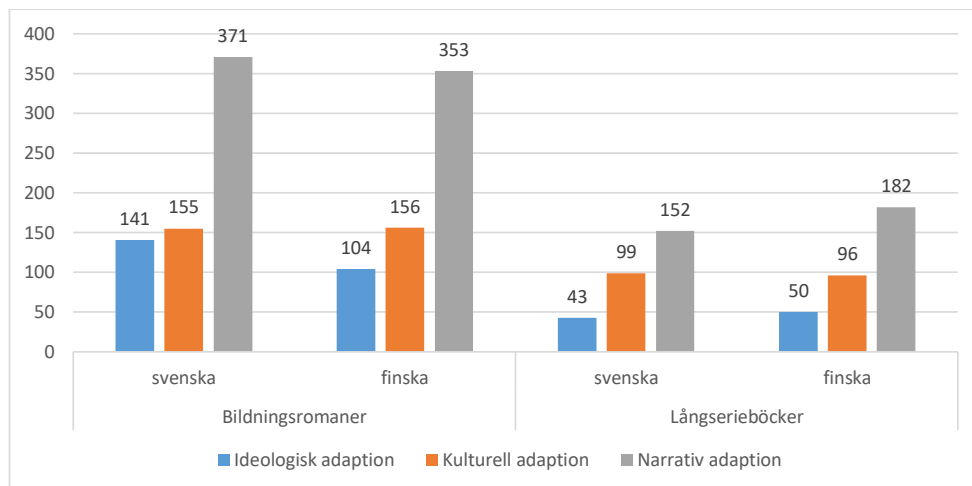
²³⁴ Antalet sidor anges för varje bok för att ge en uppfattning om böckernas längd, men sidantalet är inte helt jämförbara, då olika teckensnitt, radavstånd och sidstorlekar används i böckerna.

²³⁵ Sidantalet för *Emily of New Moon* gäller Stokes första upplaga från 1923, även om sidhänvisningarna i adaptionsanalysen gäller Rock's Mills Press upplaga från 2017.

²³⁶ Det totala antalet adaptionerfall i denna och alla påföljande tabeller som gäller förekomstfrekvenser av olika typer av adaptioner utgör det totala antalet adaptioner per bok och är alltså inte en summa av de olika adaptionstyperna, eftersom samma adaption kan representera flera adaptionskategorier och temakategorier.

Figur 12 nedan visar att **NARRATIV ADAPTION** är den överlägset vanligaste adaptionskategorin i både bildningsromanmaterialet och långseriematerialet.

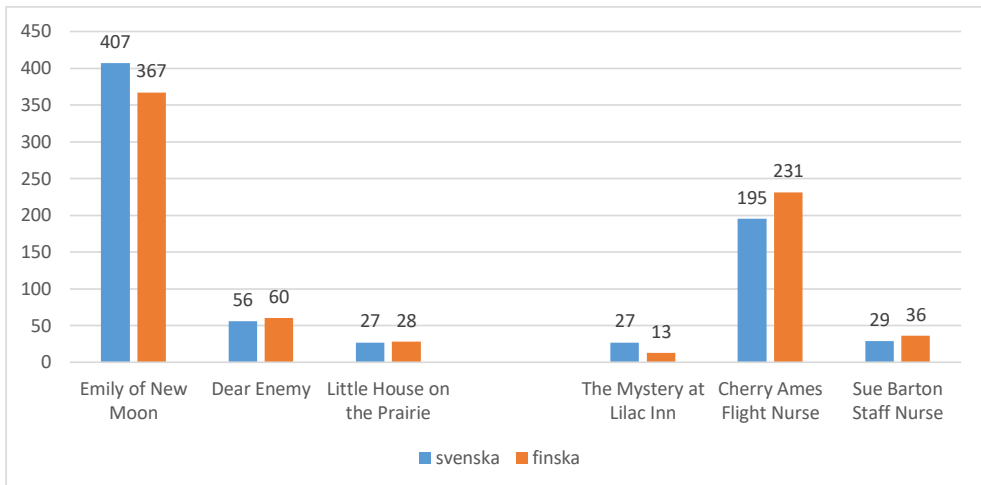
Figur 12. Totalt antal excerperade adaptationer per adaptionskategori och språk i bildningsromanmaterialet (totalt antal adaptationer sv. 490/fi. 455, totalt antal sidor i originalen 1 036) och långseriematerialet (totalt antal adaptationer sv. 251/fi. 280, totalt antal sidor i originalen 599).



Den höga förekomsten av **NARRATIV ADAPTION** beror på att alla adaptationer som utgör *UTELÄMNINGAR* längre än en fras eller en mening kan kategoriseras som **NARRATIV ADAPTION**, eftersom alla längre adaptationer påverkar narrationen. Figur 12 åskådliggör vidare att frekvenserna för svenska och finska översättningar är liknande. De enda större skillnaderna som kan ses är att det svenska bildningsromanmaterialet uppvisar något flera fall av **IDEOLOGISK ADAPTION** än det finska och att det finska långseriematerialet uppvisar något flera fall av **NARRATIV ADAPTION** än det svenska. Betydelsen av **NARRATIV ADAPTION** i det finska långseriematerialet betonas ytterligare av att hela översättningen av *The Mystery at Lilac Inn* utgör en **NARRATIV FÖRENKLING** i förhållande till det amerikanska originalet, vilket inte syns i dessa data (se avsnitt 6.3.3.6 nedan).

Däremot finns stora skillnader i antalet adaptationer mellan de olika flickböckerna både inom bildningsromanmaterialet och inom långseriematerialet (se tabell 14 ovan och figur 13 nedan).

Figur 13. Totalt antal exciperade adaptioner per bok i de svenska respektive finska översättningarna i bildningsromanmaterialet och långseriematerialet.



I bildningsromanmaterialet är antalet adaptioner överlägset högst i översättningarna av L.M. Montgomerys *Emily of New Moon* (1923) (se figur 13 ovan). Översättningarna av denna flickbok har också betydligt flera *UTELÄMNINGAR* än översättningarna av de övriga böckerna i bildningsromanmaterialet (se tabell 14 ovan). Dessutom är *UTELÄMNINGARNA* i regel längre än i de övriga flickböckerna. Detta är inte oväntat, då *Emily of New Moon* har förkortats med 14 % i den svenska översättningen och med 8 % i den finska översättningen.²³⁷ Att den finska översättningen är något mindre förkortad tyder på att *UTELÄMNINGARNA* i denna översättning i genomsnitt är något kortare än i den motsvarande svenska översättningen. Vidare dominerar adaptionskategorin **NARRATIV ADAPTION** och därefter **IDEOLOGISK ADAPTION** som båda främst omfattar *UTELÄMNINGAR* lösningar (se tabell 14 ovan). Antalet adaptioner är betydligt färre i översättningarna av Jean Websters *Dear Enemy* (1915), som har nästflest adaptioner (se figur 13 ovan), och majoriteten hör till kategorin **KULTURADAPTION**, där *MODIFIERANDE* lösningar dominerar (se tabell 14 ovan). Antalet adaptioner är lägst i översättningarna av Laura Ingalls Wilders *Little House on the Prairie* (1935) (se figur 13 ovan), där den vanligaste lösningstypen är *EGENTLIG KULTURADAPTION* i den svenska översättningen och *NARRATIV UTELÄMNING* i den finska översättningen (se tabell 14 ovan).

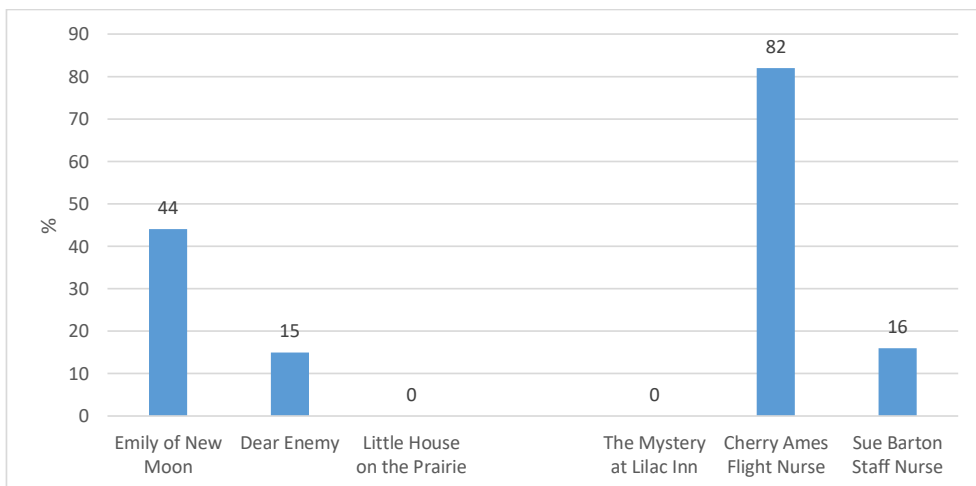
Också långseriematerialet uppvisar en flickbok med överlägset flest antal adaptioner i översättningarna, nämligen Helen Wells *Cherry Ames Flight Nurse* (1945) (se figur 13 ovan). Liksom i bildningsromanfallet *Emily of New Moon* består majoriteten av adaptionerna i översättningarna av *Cherry Ames Flight Nurse* av *UTELÄMNINGAR* (se tabell 14 ovan). Därmed hör majoriteten av adaptionerna till kategorin **NARRATIV ADAPTION** även i detta fall (se tabell 14 ovan). Den finska översättningen har något flera adaptioner totalt (se figur 13 ovan) och därmed även något flera **NARRATIVA ADAPTIONER** än den svenska översättningen (se tabell 14 ovan). I översättningarna av långserieböckerna *The Mystery at Lilac Inn* (1930) och *Sue Barton Staff Nurse* (1952) är antalet adaptioner däremot lika lågt

²³⁷ Jag har beräknat de procentuella andelarna av utelämnad text i respektive översättning genom att dela antalet ord i utelämningarna i respektive översättning med det totala antalet ord i originaltexten. Detta har jag gjort i MS Word och beräkningen är baserad på Project Gutenbergs e-bok *Emily of New Moon*.

som i den bildningsroman med lägst antal *UTELÄMNINGAR* (se figur 13 ovan). I båda översättningarna av *Sue Barton Staff Nurse* representerar majoriteten av adaptionerna kategorin **KULTURADAPTION** (se tabell 14 ovan). Den svenska översättningen av *The Mystery at Lilac Inn* har en rätt jämn fördelning mellan **KULTURADAPTION** och **NARRATIV ADAPTION**. Den finska översättningen av *The Mystery at Lilac Inn*, som har motsvarande norska översättning som källtext, har däremot **NARRATIV ADAPTION** som den vanligaste adaptionkategorin (se tabell 14 ovan), vilket antagligen beror på att mindre **KULTURADAPTION** krävs i relation till den norska källtexten som redan är adapterad till nordiska förhållanden t.ex. när det gäller måttenheter. Om den finska översättningen hade jämförts med det amerikanska originalet skulle dessutom hela texten kategoriseras som *NARRATIV FÖRENKLING* (se avsnitt 3.4.3.1 ovan och 6.3.3.6 nedan).

Som tabell 14 ovan visar, har de svenska och finska översättningarna av flickböckerna i både bildningsroman- och långseriematerialet använt liknande typer av adapterande lösningar (med undantag för den finska översättningen av *The Mystery at Lilac Inn*, som i relation till det amerikanska originalet utgör en *NARRATIVFÖRENKLING* i sin helhet, men som dock här behandlas i relation till den norska översättningen den baserar sig på). Den kvantitativa jämförelsen av olika typer av adaptionlösningar tyder alltså på att liknande översättningsnormer har följts i Sverige och i Finland. För att undersöka om de senare utgivna finska översättningarna kan vara indirekta översättningar via de tidigare utkomna svenska översättningarna har jag även kategoriserat de excerperade adaptionerna enligt om samma anpassande lösning använts i översättningarna till de två språken. Textuell jämförelse av likheter och olikheter mellan olika textversioner är nämligen den mest tillförlitliga metoden för identifiering av indirekt översättning enligt Ivaska (2020b: 55–56; se avsnitt 1.3 ovan). Figur 14 nedan visar att procentandelen fall där exakt samma eller nästan samma adaption finns i den svenska och finska översättningen är hög i de två flickböcker som har flest antal adaptioner enligt figur 13 ovan.

Figur 14. Andel (%) förekomster av exakt samma eller nästan samma²³⁸ adaptioner i både den svenska och den finska översättningen av respektive flickbok.



²³⁸ Nästan samma adaption innebär att någotdera språket har någon ytterligare adaption i tillägg till den adaption som är gemensam för båda språken.

I översättningarna av *Emily of New Moon* har samma eller nästan samma adaptionlösning använts i 44 % av fallen (216 av totalt 495 adaptionfall) (se figur 14 ovan). Denna relativt höga procent stöder antagandet att den finska översättningen delvis är baserad på den svenska översättningen (se Leden 2011; se avsnitt 3.4.2.1 ovan). I översättningarna av *Cherry Ames Flight Nurse* har exakt samma eller nästan samma adaptionlösning däremot använts till och med i 82 % av fallen (190 av totalt 232 adaptionfall) (se figur 14 ovan). Den höga andelen exakt samma eller nästan samma adaptioner i översättningarna av *Cherry Ames Flight Nurse* är ett starkt bevis på att den finska översättningen, som utkommit senare, är baserad på den svenska översättningen, d.v.s. är en indirekt översättning med svenska som mellanspråk. Det är nämligen mycket osannolikt att exakt samma lösningar som avviker från källtexten skulle ha använts i två av varandra helt oberoende översättningar i ett så stort antal fall. Det förekommer heller inte fall där den finska översättningen ha med avsnitt som den svenska utelämnat. Den indirekta översättningsprocessen i Finland innebär att adaptionbesluten för *Cherry Ames Flight Nurse* har fattats i den svenska kontexten och sedan överförts till den finska översättningen. Den finska översättaren har inte gjort några betydande ytterligare adaptioner i relation till den svenska källtexten.

I översättningarna av *Dear Enemy* och *Sue Barton Staff Nurse* är andelarna av exakt samma eller nästan samma adaptioner 15 % respektive 16 % (se figur 14 ovan), vilket kan antas vara slumpmässiga likheter som t.ex. beror på likheter i svensk och finsk kultur, även om det naturligtvis är möjligt att den finska översättaren kan ha konsulterat den tidigare utgivna svenska översättningen även i dessa fall. När det gäller översättningarna av *Little House on the Prairie* har den svenska och finska översättaren däremot valt helt olika adaptionlösningar i de få fall där adaption tillämpats. Också för *The Mystery at Lilac Inn* är andelen samma adaptioner noll när den förenklade och förkortade målkontextinriktade finska översättningen ställs i relation till den källtextinriktade svenska översättningen. När den finska förenklade översättningen jämförs med den norska förenklade översättningen är likheten mellan de adapterade översättningarna däremot nästintill hundra procent. Jämförelsen av adaptioner i översättningarna visar alltså att det för tre av sex flickböcker finns ett starkt samband mellan den senare finska översättningen och den tidigare motsvarande svenska eller norska översättningen. Detta tyder på att olika former av indirekt översättning via ett mellanspråk var en vanlig praktik vid översättning av flickböcker till finska under perioden 1945–1965.

6.2 Fallstudie A: Bildningsromaner

I detta avsnitt analyserar jag adaption och dess inverkan på framställningen av flickskap i mitt bildningsromanmaterial (se avsnitt 3.4.2 ovan).

6.2.1 Ideologisk adaption

IDEOLOGISK ADAPTION i bildningsromanerna, som fokuserar på flickors utveckling (se avsnitt 2.3.2 ovan), gäller de sociala värderingar som dessa böcker förmedlar. Dessa värderingar avspeglar hur böckernas flickprotagonister förväntas bete sig och förhålla sig till det omgivande samhället. I mitt bildningsromanmaterial förekommer **IDEOLOGISK ADAPTION** främst i form av *UTELÄMNING*, men även några enstaka fall av *FÖRSKÖNANDE (MODIFIERING)*

uppträder (se tabell 14 i avsnitt 6.1 ovan). Bildningsromanmaterialet uppvisar **IDEOLOGISK ADAPTION** främst i den svenska och finska översättningen av L.M. Montgomerys *Emily of New Moon* (1923). I översättningarna av Jean Websters *Dear Enemy* (1915) och Laura Ingalls Wilders *Little House on the Prairie* (1935) finns endast några enstaka fall av **IDEOLOGISK ADAPTION**, vilket hänger ihop med att dessa översättningar också i övrigt är mindre adapterade (se kapitel 7 för en diskussion om varför adaption förekommer i vissa flickböcker men inte i andra). Därför fokuserar detta avsnitt på **IDEOLOGISK ADAPTION** i *Emily of New Moon*, där **IDEOLOGISK UTELÄMNING** gäller både kortare stycken och längre avsnitt. Ett exempel från *Dear Enemy* behandlas dock.

Att flickböckerna i bildningsromanmaterialet handlar om flickprotagonisternas utveckling reflekteras i att de temakategorier som representerar **IDEOLOGISK ADAPTION** i detta delmaterial gäller sociala aspekter och är i viss mån moralrelaterade:

Tabell 15. Antal exciperade adaptioner i temakategorier inom **IDEOLOGISK ADAPTION** i bildningsromanmaterialet.²³⁹

Temakategori	<i>Emily of New Moon</i> (1923) (351 sidor)		<i>Dear Enemy</i> (1915) (350 sidor)		<i>Little House on the Prairie</i> (1935) (335 sidor)		Bildningsromaner (totalt 1 036 sidor)	
	sv.	fi.	sv.	fi.	sv.	fi.	sv.	fi.
Vuxnas normbrytande handlingar	61	35	1	0	1	0	63	35
Barns normbrytande handlingar	25	24	0	0	0	1	25	25
Död (och övriga skrämmande element)	37	18	0	1	2	0	39	19
Sexualitet	24	14	1	0	0	0	25	14
Religion	9	8	0	0	0	0	9	8
Våld	1	0	0	1	0	0	1	1
<i>Totalt antal ideologiska adaptioner</i>	<i>136</i>	<i>100</i>	<i>2</i>	<i>1</i>	<i>3</i>	<i>3</i>	141	104

Temakategorierna **vuxnas normbrytande handlingar** och **barns normbrytande handlingar**, som även ingår i Klingbergs (1986: 59) purifikationskategorier under beteckningarna *felande vuxna* respektive *dåligt uppförande hos barn*, är de mest framträdande i bildningsromanmaterialet (se tabell 15 ovan), eftersom relationen mellan barn och vuxna är central i flickböcker som utgör bildningsromaner. **IDEOLOGISK ADAPTION** av barns och vuxnas beteende i barnlitteratur står i samband med hurdana beteendemönster ansetts lämpliga att föra vidare, vilket Klingberg (1986: 58) konstaterar i samband med diskussionen av barnlitteraturens *didaktiska funktion* att påverka utvecklingen av läsarens värderingar (se avsnitt 2.1 ovan). Mina benämningar av kategorierna framhäver att det är *normbrytande* aspekter som är tabubelagda. Att dessa teman påverkas av adaption är inte oväntat, då relationen mellan barn och vuxna, där vuxna fungerar som auktoriteter och exempel för barn, är viktig i barns liv och därmed i barnlitteratur. Maktförhållandet mellan vuxna och barn är centralt, eftersom barnlitteratur uppstår i en asymmetrisk kommunikationssituation, som är ett resultat av att böckerna i allmänhet skrivs av vuxna som har makt över vad barn läser (se t.ex. Desmet 2007: 30–31; se avsnitt 2.1 ovan). Skildringen av vuxnas och barns beteende påverkas av barnlitteraturens didaktiska (uppfostrande) funktion och normer (se avsnitten 2.1 och 4.2 ovan). Relationen mellan protagonisten Emily och

²³⁹ En exciperad adaption kan representera flera temakategorier samtidigt.

hennes nya uppfostrare moster Elisabet är ett centralt tema i *Emily of New Moon*, där utvecklingen av relationen innefattar uppror mot maktförhållandet. Detta står i samband med hennes *flickmakt*, vilket avser att Emily tar makt över sitt eget liv och överskrider traditionellt flickskap (jfr Österlund 2013: 17; se avsnitt 2.2.1 ovan).

IDEOLOGISK ADAPTION av barns och vuxnas beteende i barnlitteratur står i samband med vad som ansetts lämpligt att föra vidare, vilket Klingberg (1986: 58) konstaterar i samband med diskussionen av barnlitteraturens didaktiska funktion. Även temakategorin **död**, som kan vara ett tabubelagt ämne, är relativt vanlig i bildningsromanmaterial (se tabell 15 ovan) och har att göra med en önskan att beskydda unga läsare mot sådant som kunde uppröra eller skrämja dem (se avsnitt 5.3.1 ovan). Till ämnen som kan vara tabubelagda hör också temakategorin **sexualitet** som är aktuell i bildningsromanflickböcker, där sexualitet kan utgöra en del av utvecklingen. Däremot är **religion** i sig inte ett vanligt tabubelagt ämne, men eftersom religion ofta starkt förknippas med en viss religiös ideologi, kan det bli ett tabuämne om textens religiösa värderingar avviker från den religiösa ideologi som dominerar i samhället.

6.2.1.1 Vuxnas normbrytande handlingar

Temakategorin **vuxnas normbrytande handlingar** har härletts från Klingbergs (1986: 59) purifikationskategori som på engelska kallas *erring adults*. Också Shavit (1986: 124) har funnit att ofördelaktig karakterisering av vuxna har *UTELÄMNATS* i översättningar av Mark Twains *Tom Sawyer* (1878) och Carlo Collodis *Pinocchio* (1883). I mitt bildningsromanmaterial omfattar denna temakategori *UTELÄMNINGAR*, där vuxna betar sig på ett **NORMBRYTANDE** sätt eller presenteras i ofördelaktigt ljus. I mitt material gäller *UTELÄMNINGAR* som berör vuxnas beteende framför allt de vuxna som är auktoriteter i Emilys uppfostran, d.v.s. Emilys vårdnadshavare och lärare. Det är särskilt karaktärsindikatorn **handlingar** som påverkas.

I exempel (A1)²⁴⁰ ur *Emily of New Moon* gör 11-åriga Emilys lärare fröken Brownell henne till åtlöje genom att läsa upp hennes dikt mot hennes vilja. I den mening som *UTELÄMNATS* i både den svenska och den finska översättningen (A1b–c) kritiserar berättaren den stränga fröken Brownell:

²⁴⁰ I exemplen anges *UTELÄMNAD* information i originalet med ~~fet överstruken~~ stil i originalet om både den svenska och den finska översättningen utelämnat informationen och med ~~överstruken~~ stil om endast den ena översättningen utelämnat informationen och i översättningarna med **[o]**. *MODIFIERAD* information anges med *kursiv* stil i både originalet och översättningarna och *TILLAGD* information anges med **[+]** i originalet och understruken stil i översättningarna.

(A1a)

"Oh," thought Emily, clenching her hands, "I wish--I wish the bears that ate the naughty children in the Bible would come and eat you."

There were no nice, retributive bears in the school bush, however, and Miss Brownell read the whole "poem" through. She was enjoying herself hugely. ~~To ridicule a pupil always gave her pleasure and when that pupil was Emily of New Moon, in whose heart and soul she had always sensed something fundamentally different from her own, the pleasure was exquisite.~~

When she reached the end she handed the slate back to the crimson-cheeked Emily.

(Montgomery [1923] 2017: 163)

(A1b)

O, tänkte Emily och knöt nävarna, jag önskar... jag önskar, att björnarna, som åt upp de elaka barnen i bibeln skulle komma och äta upp dig.

Men inga tjänstvilliga björnar fanns i skogen omkring skolan, och fröken Brownell läste hela "dikten" till slut. [o]

När hon hade kommit till slutet, räckte hon griffeltavlan till den blodröda Emily.

(Montgomery 1955: 169–170)

(A1c)

– Voi, ajatteli Emilia puristaen kätensä nyrkkiin, kunpa... kunpa ne karhut, jotka Raamatussa söivät pahat lapset, tulisivat ja söisivät sinut.

Mutta koulun metsässä ei ollut hyvittämaan valmiita karhuja, ja neiti Brownell luki koko 'runon'. [o]

Loppuun päästyään hän ojensi taulun takaisin Emilialle. Tytön posket olivat tulipunaiset.

(Montgomery [1928] 1961: 151)

I originalet (A1a) presenteras fröken Brownell i negativt ljus och associeras med negativa egenskaper såsom ILLVILJA och SKADEGLÄDJE, eftersom hon sägs njuta av att göra sina elever till åtlöje. Detta konstaterande tillskrivs den allvetande berättaren, som starkt tar Emilys parti i situationen. Berättarkommentaren ställer läraren och Emily mot varandra, då fröken Brownell upplever att Emily i sin själ har något *fundamentally different from her own*. Därmed har berättarkommentaren en **konativ funktion** (se Jakobson [1960] 1974: 146; se avsnitt 5.4.2 ovan), då den ökar läsarens sympati för Emily och inger henne *flickmakt*. Emily framställs som GOD medan fröken Brownell verkar OND eller åtminstone ELAK, vilket problematiserar maktförhållandet mellan vuxna och barn. Fröken Brownell är en av de få karaktärerna i boken som endast beskrivs i negativa ordalag och som aldrig förändras eller ångrar sitt beteende. Inga andra vuxenkaraktärer i boken beskrivs som lika HÅRDA och OSKÄLIGA som fröken Brownell. Berättarens kommentar, som ställer fröken Brownell i negativt ljus, har *UTELÄMNATS* i både den svenska och den finska översättningen (A1b–c). Därmed uteblir kritiken av en vuxen person och situationen framstår som mer OPROBLEMATISK. Fokus ligger mer på Emilys OLYDNAD (hon har skrivit dikten under lektionstid) än på fröken Brownells oskäligen förnedrande straff. Översättningarna skildrar endast Emilys FANTASIFULLA önskan om att björnar ska komma och äta upp fröken Brownell som straff och den förödmjukelse Emily känner till följd av uppläsningen av dikten. Därmed framstår Emily som mer BARNSLIG och NAIV samt mindre SJÄLVSTÄNDIG och KOMPLEX än i originalet.

En annan auktoritär vuxen som i boken *Emily of New Moon* uppträder oskäligt i sin uppfostrarroll är moster Elisabet som i exempel (A2), ett utdrag ur ett av Emilys brev till sin pappa, reagerar orimligt kraftigt på att Emily dragit upp rullgardinerna i salongen, vilket avviker från den samlade bild som boken i allmänhet ger av mostern:

(A2a)²⁴¹

The parlour is dark as a toomb. ~~I went in one day and rolled up all the blinds and Aunt Elizabeth was horrified and called me a little hussy and gave me the Murray look. You would suppose I had committed a crime. I felt so insulted that I came up to the garret and wrote a deskription of myself being drowned on a letter bill and then I felt better.~~ Aunt Elizabeth said I was never to go into the parlour again without permission but I don't want to. I am afraid of the parlour. All the walls are hung over with pictures of our ancestors ~~and there is not one good looking person among them except Grand father Murray who looks handsome but very cross.~~ (Montgomery [1923] 2017: 97–98)

(A2b)

Salongen är mörk som ett gravvalv. [o] Moster Elisabet har sagt att jag inte får gå in i salongen utan lov men jag har ingen lust. Jag är rädd för salongen. Alla väggarna är fullhängda med porträtt av våra förfäder [o].

(Montgomery 1955: 102)

(A2c)

Sali on pimeä kuin hauta. [o] Elisabet-täti sanoi etten minä saa mennä saliin ilman lupaa mutta en minä tahdokaan mennä. Sali on kamala. Kaikilla seinillä riippuu meidän esivanhempien kuvia [o].

(Montgomery [1928] 1961: 94)

I originalet (A2a) skildras moster Elisabets reaktion på Emilys obetydliga ”olydnad” från Emilys perspektiv. Den framställs därmed som obefogad genom att Elisabet sägs vara *horrified* och kallar Emily *a little hussy* (’lilla satunge’), vilket är ett skällsord. Dessutom ger moster Elisabet Emily sin stränga *Murray look* (Murray-blicken). I sin beskrivning av situationen använder Emily ord som *crime* och *insulted* med starka negativa konnotationer, vilket förstärker intrycket att moster Elisabets reaktion är oskälig. Läsaren uppmanas därmed ta Emilys parti i konfliktsituationen. *UTELÄMNINGEN* av denna **konativa funktion** i båda översättningarna (A2b–c) leder till att översättningarna inte ger uttryck för någon som helst konflikt mellan barnet och den vuxna och Emilys flickmakt uteblir. I översättningarna (A2b–c) framställs moster Elisabet som en RIMLIG uppfostrare som ställer upp regler (Emily får inte gå in i salongen utan lov) som Emily följer (hon har ingen lust att gå in i salongen). Strykningen av mosterns övertramp får henne att framstå som mer OFELBAR. Översättningarna *UTELÄMNAR* också slutet av utdraget, där Emily uttrycker sin flickmakt genom uppror mot de uppställda reglerna, då hon kritiserar sina släktingars utseende. Denna *UTELÄMNING* försvagar den **konativa funktionen** ytterligare. Emily karakteriseras därmed som mer FOGLIG än i originalet (se även Leden 2019: 10–11).

En vuxen karaktär som är föremål för särskilt många *IDEOLOGISKA UTELÄMNINGAR* speciellt i den svenska översättningen av *Emily of New Moon* är Emilys liberala gammelmoster Nancy. I originaltexten förknippas hon med **sexualitet** och NORMBRYTANDE beteende. Hon bryter därmed normerna för en uppfostrare och fungerar som en kontrast till den strikta moster Elisabet. Exempel (A3) med betydande *UTELÄMNINGAR* särskilt i den svenska översättningen (A3b) är ett utdrag ur Emilys dagbok under hennes besök hos gammelmoster Nancy och innehåller många exempel på gammelmosterns NORMBRYTANDE beteende:

²⁴¹ Stavfel i Emilys brev är avsiktliga stilmarkörer som visar att Emily är i början av sin bana som skribent.

(A3a)

"I am allowed to go into the kitchen and help Caroline cook. Caroline is a good cook but sometimes she makes a mistake and this vexes Aunt Nancy because she likes nice things to eat. The other day Caroline made the barley soup far too thick and when Aunt Nancy looked at her plate she said "Lord, is this a dinner or a porridge?" Caroline said "It is good enough for a Priest and what is good enough for a Priest is good enough for a Murray," and Aunt Nancy said "Woman, the Priests eat of the crumbs that fall from the Murrays' tables," and Caroline was so mad she cried. And Aunt Nancy said to me "Emily, never marry a Priest" just like Old Kelly, when I have no notion of marrying one of them. **I don't like any of them I've seen very much but they seem to me a good deal like other people. Jim is the best of them but impudent.**

"I like the Wyther Grange breakfasts better than the New Moon breakfasts. We have toast and bacon and marmalade—nicer than porridge.

"**Sunday is more amusing here than at New Moon but not so holy. Nice for a change. Aunt Nancy can't go to church or knit lace so she and Caroline play cards all day but she says I must never do it that she is just a bad example. I love to look at Aunt Nancy's big parlour Bible because there are so many interesting things in it—pieces of dresses and hair and poetry and old tintypes and accounts of deaths and weddings. I found a piece about my own birth and it gave me a queer feeling.**

"In the afternoon some of the Priests come to see Aunt Nancy and to stay to supper. Leslie Priest always comes. He is Aunt Nancy's favourite nephew, so Jim says. I think that is because he pays her compliments. But I saw him wink at some Priest once when he paid her one. I don't like him. He treats me as if I were a mere child. Aunt Nancy says terrible things to them all but they just laugh. When they go away Aunt Nancy makes fun of them to Caroline. Caroline doesn't like it, because she is a Priest and so she and Aunt Nancy always quarrel Sunday evening and don't speak again till Monday morning.

"I can read all the books in Aunt Nancy's bookcase except the row on the top shelf. I wonder why I can't read them. Aunt Nancy said they were French novels but I just peeped into one and it was English. I wonder if Aunt Nancy tells lies."

(Montgomery [1923] 2017: 250–252)

(A3b)

Jag får gå ut i köket och hjälpa Caroline med matlagningen, om jag vill. Caroline lagar god mat, men ibland gör hon fel, och då blir moster Nancy förargad, för hon tycker om god mat. [o] [o]

Jag tycker bättre om frukostarna på Vindnäs än på Månvik. Vi får rostat bröd och bacon och marmelad – det är godare än gröt.

[o]

[o]

[o]

(Montgomery 1956: 36)

(A3c)

»Minä saan käydä keittiössä auttamassa Carolinea. Hän laittaa hyvää ruokaa, mutta joskus hän erehdyy, ja se tuskaustuttaa Nancy-tätiä, sillä hän pitää hyvää ruoasta. Eräänä päivänä Caroline teki ohravellin aivan liian paksua, ja kun Nancy-täti katsoi lautastaan, hän sanoi: 'Hyvä Jumala, onko tämä päivällistä vai paisehautetta?'

Caroline sanoi: 'Se on kylliksi hyvää Priestelle ja se mikä kelpaa Priestille, saa kelytä Murrayllekin.' ja Nancy-täti sanoi: 'Vaimo, Priestit syövät niitä muruja, jotka putoavat Murrayn pöydältä', ja Caroline suuttui niin että itki. Ja Nancy-täti sanoi minulle: 'Emilia, älä koskaan mene naimisiin kenenkään Priestin kanssa' – aivan samoin kuin Kallyn ukkokin, vaikka en minä aio mennä kenenkään kanssa naimisiin. [o]

»Minä pidän enemmän Suvikartanon kuin Uuden Kuun aamiaisista. Täällä on paahdettua leipää ja silava ja marmelaattia – se on parempaa kuin puuro.

»Sunnuntai on hausempi kuin Uudessa Kuussa, vaikka niin pyhä. Nancy-täti ei voi käydä kirkossa ja sen vuoksi hän pelaa Carolinen kanssa koko päivän korttia, mutta sanoo että minä en koskaan saa tehdä niin – että hän on vain huono esimerkki. Minä katselen mielelläni Nancy-tädin isoa sahraamatua, sillä sen välissä on monta mielenkiintoista esinettä – tilkkuja ja hiuksia ja runoja, ja sitten siinä on tietoja kuolemantapauksista ja häistä. Siinä on minunkin syntymäpäiväni, ja se tuntui niin omituiselta.

»Iltapäivällä tuli muutama Priestejä Nancy-tätiä tervehtimään, ja he jäivät illalliselle. Leslie Priest käy usein. Hän on Nancy-tädin suosikki-veljenpoika, sanoo Jim. Minä luulen sen johtuvan siitä, että hän sanoo tädille kohteliaisuuksia. Mutta kerran hän iski silmää Isaac Priestille sanoessaan kohteliaisuuden. [o] Kun Priestit menevät pois, Nancy-täti tekee heistä pilaa Carolinelle. Caroline ei pidä siitä, kun hän on Priest, ja sen vuoksi hän ja Nancy-täti aina riitelevät sunnuntai-iltaisin evätkä puhu toistensa kanssa ennen kuin maanantai-aamuna.

»Minä saan lukea kaikkia kirjoja, joita on Nancy-tädin kirjakappissa, paitsi ylimmän hyllyn kirjoja. Minä mietin kovasti, miksi en saa lukea niitä. Nancy-täti sanoo, että ne ovat ranskalaisia romaaneja, mutta minä kurkistin vähän yhteen ja se oli englantia. Minä tahtoisin tietää valehtelesko Nancy-täti.»

(Montgomery [1928] 1961: 226–227)

På flera ställen i detta utdrag (A3a) ur Emilys brev skildras gräl mellan Nancy och Caroline, en släkting som bor hos Nancy. Deras sprakande relation karakteriseras bland annat genom den dialog som Emily inledningsvis återger och där Nancy kritiserar Carolines matlagning och där de båda kvinnorna driver med varandras släkter. Både Nancy och Caroline framställs som OHÖVLIGA men även OANSVARIGA och rätt BARNSLIGA. Mot slutet av det *UTELÄMNAD* utdraget fortsätter beskrivningen av de vuxna i tvivelaktigt ljus, då Emily skildrar deras respektlösa uppträdande i förhållande till varandra: släktingen Leslie Priest antyds smicka Nancy utan att mena det, medan Nancy säger *terrible things* till släktingarna och *makes fun of them* när de gått hem. Speciellt *NORMBRYTANDE* beteende i bokens värld verkar dock vara att Nancy i stället för att gå i kyrkan på söndagarna spelar kort med Caroline, eftersom Nancy, som annars inte sätter upp regler för Emily, har sagt att hon inte får göra det, att Nancy själv är *just a bad example*. Här uttrycker Montgomerys text explicit att Nancys beteende och därmed hennes uppfostringsmetoder är tvivelaktiga. Därmed tar både Nancy själv och Montgomerys originaltext avstånd från Nancys *NORMBRYTANDE* beteende. Nancys normbrytande understryks också genom att hon i sin bokhylla har böcker hon kallar *French novels*, som Emily inte får läsa. Det förbjudna i dessa *French novels*, som är en eufemism för kärleksromaner, understryks genom att Emily genomskådar eufemismen, då hon undrar om Nancy ljuger då romanerna inte är franskspråkiga. Ironin i hela utdraget är en del av Montgomerys *samtidiga tilltal* av både barn och vuxna (se avsnitt 2.1 ovan; se även Leden 2019: 12).

All den *NORMBRYTANDE* karakteriseringen av Nancy har *UTELÄMNATS* i den svenska översättningen, där utdraget ur Emilys brev (A3b) enbart fokuserar på det vardagliga att Emily hjälper Caroline med matlagningen och att frukostarna på Vindnäs är bättre än på Månvik. Detta påverkar också karakteriseringen av Emily, då hennes kritiska observation av sin omgivning stryks och hon och hennes brev framstår som *BARNSLIGARE* och *VARDAGLIGARE* (se även Leden 2019: 12). Den finska översättningen (A3c) återger däremot hela utdraget, med undantag av en mindre *UTELÄMNING*, där Emily förhåller sig kritiskt till sina släktingar, då den finska översättningen *FÖRSKÖNAR* Emilys *RESPEKTLÖSA* beteende snarare än de vuxnas. Därmed ger den finska översättningen på denna punkt ungefär samma bild av Nancy och Caroline som originalet. Däremot stryker även den finska översättningen karaktärsdrag som förknippas med Nancys **sexualitet** (se avsnitt 6.2.1.4 nedan), vilket tyder på att detta ansetts vara mest *NORMBRYTANDE*.

6.2.1.2 Barns normbrytande handlingar

Temakategorin **barns normbrytande handlingar** motsvarar Klingbergs (1986: 59) purifikationskategori *bad manners in children*. Som Klingbergs kategorititel antyder, är det oftast fråga om s.k. dåligt uppförande eller beteende som kan anses olämpligt på något annat sätt. I Montgomerys böcker ställer sig berättaren alltid på barnets sida i konflikter med vuxna, vilket oftast gäller hur flickprotagonisten får bete sig. Montgomerys flickprotagonister såsom Emily framställs som tillräckligt *LYDIGA* men ändå *NORMBRYTANDE*, då de bryter mot onödiga konventioner och gör uppror mot maktförhållandet mellan vuxna och barn, vilket är mycket hierarkiskt i samhället där böckerna utspelar sig. Därmed fördömer böckerna inte det som kunde klassificeras som "dåligt uppförande" enligt samhällets normer.

UTELÄMNINGAR av NORMBRYTANDE uppförande hos barn har tidigare rapporterats av bl.a. Desmidt (2003: 166) i den första tyska översättningen av Selma Lagerlöfs *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige* (1906–1907, ty. *Die wunderbare Reise des kleinen Nils Holgersson mit den Wildgänsen* 1907–1908), där Nils fräcka beteende och tankar i början av boken har utelämnats. *UTELÄMNINGARNA* gäller bland annat hans attityd till att utföra sysslor på gården, säga emot auktoriteter och skryta (Desmidt 2003: 166). Den tyska översättningen återspeglar en mer traditionell syn på uppfostran som kräver lydnad och artighet. O’Sullivan (2005: 83) har funnit liknande *UTELÄMNINGAR* bland annat i den tyska översättningen av Astrid Lindgrens *Pippi Långstrump* (1945, ty. *Pippi Langstrumpf* 1949), där oacceptabelt beteende som inte respekterar vuxenauktoriteter, regler och normer har adapterats. Adaptionerna gäller också farligt beteende som barn inte ska imitera (t.ex. Pippis hantering av pistoler; se O’Sullivan 2005: 84).²⁴² Vid ungefär samma tidpunkt förmildrades normbrytande uppförande i form av vulgärt språk, dåligt bordsskick, alkoholkonsumtion och rökning även i en engelsk översättning av Janusza Korczakas polska barnlitteraturklassiker *Król Maciús Pierwszy* (1922, en. *Matthew the Young King* 1945), som dock senare utkommit i mer källtrogna översättningar (Borodo 2021: 263).

Det NORMBRYTANDE beteendet hos protagonisten Emily som *UTELÄMNATS* i *Emily of New Moon*, där Emily är 11–13 år, är mera subtilt än exemplen från *Nils Holgersson*, *Pippi* och *Maciús*. Det är vanligen fråga om Emilys kritiska tankar men ibland även handlingar i relation till vuxna. Även i originalet är Emily nämligen ett lydigt barn som främst gör uppror inombords. Eftersom Emily är en verbalt begåvad flicka, har hennes dåliga uppförande ofta att göra med vad hon säger. Exempel (A4) nedan skildrar Emilys upproriska beteende i förhållande till pappans hushållerska Ellen Greene, som är en vuxen auktoritet i hennes uppfostran i början av boken. I denna scen motsätter sig Emily att hushållerskan talar om hennes döda pappa som en kropp och ett lik. I scenen är alltså rollerna omvända, då barnet Emily tillrättavisar den vuxna Ellen för hennes OKÄNSLIGHET och hotar med ett straff. Detta uttrycker Emilys UPPRORISKA drag. Det verkliga maktförhållandet reflekteras dock i att straffet Emily hotar med är förbannelsen *the black curse*, ett övernaturligt fenomen, alltså inte något konkret. Emily försöker alltså använda makt hon inte har. Denna ordväxling med omvända roller har den **konativa funktionen** att visa för läsaren att vuxna inte alltid har rätt men även den **emotiva funktionen** att beskriva Emilys sorg kring sin pappas död.

Emilys uppror understryks i slutet av originalutdraget (A4a) genom att hon inte alls är ÅNGERFULL över det hon sagt och tänker inte heller låtsas vara det. Att den svenska översättningen (A4b) *UTELÄMNAR* hela dialogen och kommentaren att Emily inte är ÅNGERFULL leder till att Emilys uppror uteblir i översättningen. Hennes SORG tonas ner då den endast antyds genom berättarens beskrivning av Emily som en *ensam, övergiven varelse* (se även ex. A6 nedan). Därmed uteblir uttryck för Emilys makt i relation till de vuxna. Den finska översättningen (A4c) följer originalets karakteriseringsmetoder:

²⁴² Adaptionerna i den tyska *Pippi*-översättningen ändrades dock till att motsvara källtexten när översättningen reviderades på 1980-talet (O’Sullivan 2005: 84). Detta tyder på en förändring av översättningsnormerna.

(A4a)

"[...] Have you been in to see the body?"
"Don't call him that," cried Emily, winning. It was horrible to hear Father called that.

"Why not? If you ain't the queerest child! He makes a better looking corpse than I thought he would, what with being so wasted and all. He was always a pretty man, though too thin."

"Ellen Greene," said Emily, suddenly, "if you say any more of those things about Father, I will put the black curse on you!"

Ellen Greene stared.

"I don't know what on earth you mean. But that's no way to talk to me, after all I've done for you. You'd better not let the Murrays hear you talking like that or they won't want much to do with you. The black curse indeed! Well, here's gratitude!"

Emily's eyes smarted. She was just a lonely, solitary little creature and she felt very friendless. ~~But she was not at all remorseful for what she had said to Ellen and she was not going to pretend she was~~

"Come you here and help me wash these dishes," ordered Ellen. "I'll do you good to have something to take up your mind and then you won't be after putting curses on people who have worked their fingers to the bone for you."

Emily, with an eloquent glance at Ellen's hands, went and got a dish-towel.
"Your hands are fat and pudgy," she said. "The bones don't show at all."

"Never mind sassing back! It's awful, with your poor pa dead in there. But if your Aunt Ruth takes you she'll soon cure you of that."
(Montgomery [1923] 2017: 20)

(A4b)

[o]

[o]

[o]

[o]

Det sved i Emilys ögon. Hon var bara en liten ensam, övergiven varelse, och hon kände sig mycket vänlös. [o]

– Kom hit och hjälp mig att torka disken, befallde Ellen. Det kommer att göra dig gott att ha något att sysselsätta tankarna med. [o]

[o]

Och låt bli att säga emot! [o] Om din moster Rut tar dig, så kommer hon snart att kurerat dig för sänt.
(Montgomery 1955: 24)

(A4c)

– Oletko käynyt sisällä katsomassa ruumista?
– Älä sano häntä siksi, huudahti Emilia valittaan. Oli kamalaa kuulla isää sanottavan ruumiiksi.

– Miksei? Kylläpä sinä olet omituinen lapsi! Hänen ruumiinsa on paremman näköinen kuin luulinkaan, vaikka hän olikin kovin riutunut. Hän oli kaunis mies vaikka liian laiha.

– Ellen Greene, sanoi Emilia äkkiä, jos sinä vielä puhut tuolla tavalla isästä, niin minä manaan mustan kirouksen päällesi.

Ellen katsoi tyttöä pitkään.

– Mitä kummaa sinä oikein tarkoitat? Teet väärin kun puhut minulle noin, vaikka minä olen tehnyt parhaani sinun hyväksesi. Parasta ettet sukulaistesi kuullen puhu tuolla tavalla, tai he eivät halua olla kanssasi missään tekemisissä. Vaj mustan kirouksen! [o]

Emilian silmiä kirveli. Hän tunsii itsensä hyvin yksinäiseksi ja turvattomaksi. Hänellä ei ollut ainuttakaan ystävää koko maailmassa. Mutta häntä ei vähääkään kaduttanut se mitä oli Ellenille sanonut, eikä hän aikunut teeskennellä katumusta.

– Tule auttamaan minua astioiden kuivaamisessa, kehotti Ellen. – Sinulle on hyväksi, että saat jotain touhuttavaa. Sittenpäähän et enää manalle kirouksia ihmisille, jotka ovat raataneet hyväksesi niin että sormet ovat kuluneet luuta myöten. [o]

[o]

Mutta jos Ruth-täti ottaa sinut, niin pian hän sinusta karsii mokomat tavat.
(Montgomery [1928] 1961: 21–22)

Emilys uppror fortsätter i slutet av originalutdraget (A4a), där Emily förolämpar Ellen genom att kalla hennes händer *fat and pudgy* som reaktion på att Ellen ber henne att hjälpa till med disken och fortsätter att tillrättavisa henne. Denna förolämpning har *UTELÄMNATS* i både den svenska och den finska översättningen (A4b–c). Den svenska översättningen återger däremot Ellens replik *låt bli att säga emot*. Eftersom Emily inte sagt emot Ellen i översättningen, antyder repliken i översättningen att Emily antas motsätta sig ordern att hjälpa till snarare än Ellens okänsliga beteende. Detta förstärker det traditionella maktförhållandet mellan barn och vuxna och får Ellen att verka STRÄNGARE än i originaltexten men också mer OFELBAR. *UTELÄMNINGARNA* och den därmed minskade ambivalensen leder till att Emily i båda översättningarna karakteriseras som mer BARNSLIG samt SVAGARE och mindre SJÄLVSTÄNDIG i förhållande till vuxna än i originalet.

Utdraget i exempel (A5) är ett annat exempel som gäller lydnad och förhållandet mellan barn och vuxna. I utdraget har Emily lämnats ensam på gården när hennes mostrar åkt bort över dagen, och Emily skummar mjölk i ladugården, trots att hon vet att hon inte får göra det, vilket berättaren kommenterar på ett godmodigt sätt:

(A5a)

Emily liked being alone very well at first. She felt quite important over being in charge of New Moon. She ate the supper Aunt Laura had left on the cook-house dresser for her and she went into the dairy and skimmed six lovely big pans of milk. She had no business at all to do this but she had always hankered to do it and this was too good a chance to be missed. She did it beautifully and nobody ever knew – each aunt supposing the other had done it – and so she was never scolded for it. ~~This does not point any particular moral, of course; in a proper yarn Emily should either have been found out and punished for disobedience or been driven by an uneasy conscience to confess; but I am sorry or ought to be to have to state that Emily's conscience never worried her about the matter at all.~~ Still, she was doomed to suffer enough that night from an entirely different cause, to balance all her little peccadillos.
(Montgomery [1923] 2017: 133–134)

(A5b)

Emily tyckte mycket bra om att vara ensam först. Det kändes så viktigt och ansvarsfullt att ”se efter huset” på Månvik. Moster Laura hade gjort i ordning mat åt henne och ställt på skänken i kokhuset, och när hon hade ätit, gick hon in i mjölkammaren och skummade sex härliga mjölkfat. Det var absolut inte något, som hon skulle befatta sig med, men hon hade alltid längtat efter att få göra det, och ett så utmärkt tillfälle kunde inte försummas. Hon gjorde det noga och ordentligt, och ingen fick någonsin veta det, för mostrarna trodde båda att den andra hade gjort det, så Emily fick aldrig några bannor för sitt tilltag. [o]
[o]

Men hon var ändå dömd att lida tillräckligt den kvällen av en helt annan anledning för att det skulle sona alla hennes små synder.
(Montgomery 1955: 139–140)

(A5c)

Aluksi Emilia oli hyvin tyytyväinen, kun oli yksin. Hän tunsikin olevansa oikein tärkeä henkilö, kun talon silmälläpito oli uskottu hänen huostaansa.
Hän söi illallisen, jonka Lauratäti oli varustanut hänelle keittuhuoneen kaappiin, ja meni sitten maitokamariin ja kuori kuusi isoa kaunista maitovatia. Se ei ensinkään ollut hänen tehtävänsä, mutta hän oli aina himoinnut sitä, ja tämä oli liian hyvä tilaisuus laiminlyötäväksi. Hän teki sen huolellisesti, eikä kukaan koskaan saanut siitä tietää: kumpikin täti luuli, että toinen heistä oli sen tehnyt, eikä häntä sen vuoksi toruttu siitä koskaan. [o]

(Montgomery [1928] 1961: 125–126)

Emilys olydnad beskrivs i positiva ordalag i originalet (A5a), då mjölkfaten är *lovely*, tillfället att skumma mjölk är *too good* och Emily utför sysslan *beautifully*. När det gäller utförandet ersätter översättningarna (A5b–c) adverbialt *beautifully* med *ordentligt/ huolellisesti*. Detta förmildrar konsekvenserna av olydnaden och understryker vikten av noggrant utförande snarare än njutningen av upplevelsen som i originalet. Redan den positiva skildringen av olydnaden antyder att originaltexten inte intar en fördömande inställning till Emilys handling. I stället skildras olydnaden som en triumf för Emily, vilket är

en del av bokens MAKTINGIVANDE karakterisering av Emily som en SJÄLVSTÄNDIG och HANDLINGSKRAFTIG person. Den **konativa funktionen**, där berättaren talar utanför Emilys diskurs och tar Emilys parti och uppmanar även läsaren att göra det, förstärks ytterligare av att berättaren i originalet konstaterar att händelseförloppet *does not point to any particular moral*. Emily varken straffas för sin olydnad eller lider av dåligt samvete, som hon borde göra *in a proper yarn*, vilket är en nedsättande benämning på en moraliserande berättelse. Berättarens kommentar företräder textens *samtidiga tilltal* av barn och vuxna, eftersom den intar en metatextuell nivå och driver med moralisering i berättelser för barn. Enligt Mary Rubio (1992: 22) är sådana berättarkommentarer som gäller protagonistens vägran att anpassa sig till sociala konventioner och förväntningar en av Montgomerys strategier för att innefatta samhällskritik i sina på ytan oskyldiga berättelser. Berättarens kommentar i exempel (A5a) visar Montgomerys medvetenhet om konventioner som gäller moral men också en viss kritik av dem och en intention att inte vara didaktisk i sin egen text (se även Leden 2018: 134, 2019: 14–15).

Eftersom de ideologiska UTELÄMNINGARNA i översättningarna utgör en del av den moraliserande tradition som Montgomerys berättarröst kritiserar, är det inte oväntat att översättningarna har utelämnat den kritiska kommentaren. Kommentaren har utelämnats redan i Inhas ursprungliga finska översättning från 1928 som i övrigt gör få utelämnningar (Montgomery [1928] 1955: 181). UTELÄMNINGEN leder till att mindre uppmärksamhet fästs vid Emilys mjölkskumning i översättningarna. Dessutom ger översättningarna, som strukit kommentaren, uppfattningen att Emily borde ha straffats för sin olydnad. Särskilt i den svenska översättningen förstärks detta intryck av att beskrivningen av Emilys olydnad följs av konstaterandet att Emily ändå var *dömd att lida tillräckligt den kvällen av en helt annan anledning för att det skulle sona alla hennes små synder*. Hon får alltså indirekt ett straff, och därmed företräder översättningen i själva verket den traditionella moralen som originalet kritiserar. Detta leder till att den svenska översättningen har skapat ett moraliserande samband som inte finns i originalet, vilket blir en DIDAKTISK MODIFIERING (se avsnitt 5.3.1 ovan). Den finska översättningen förmedlar däremot en neutral inställning till Emilys olydnad, eftersom den UTELÄMNAR även meningen om Emilys senare lidanden. Båda översättningarna tonar ner Emilys SJÄLVSTÄNDIGA drag som uttrycker hennes flickmakt.

Den svenska men också den finska översättningen av *Emily of New Moon* UTELÄMNAR också flera andra episoder där originaltexten förhåller sig positivt till Emilys olydnad, d.v.s. ger henne flickmakt. Dessa längre UTELÄMNINGAR utgör *bihandlingar* som innehåller oönskade eller normbrytande element. De klassificeras även som NARRATIVA UTELÄMNINGAR (se avsnitt 6.2.3 nedan). En längre UTELÄMNING i den svenska översättningen gäller en episod där Emily målar sina kinder rosa när hon går på ett födelsedagskalas, eftersom hon har hört att hon ser sötare ut när hon inte är blek (Montgomery [1923] 2017: 159, 1955: 212). Även Montgomerys original representerar en fördömande inställning till Emilys FÅFÄNGA beteende, då Emily känner sig skamsen redan innan hon hemma blir tillrättvisad av moster Elisabet. I detta fall rättfärdigar berättaren inte Emilys beteende såsom i de föregående exemplen, men Emilys felsteg förmildras av att skammen härstammar från henne själv. Eftersom Emily ångrar sitt beteende, har episoden en **konativ funktion** som avskräcker från FÅFÄNGT beteende, vilket hör till de oönskade dragen hos flickprotagonister (se Andræ 2001: 97; se avsnitt 5.4.4 ovan). Den finska översättningen återger episoden med samma konnotationer och funktion som originalet.

En annan längre episod som *UTELÄMNATS* i den svenska översättningen men inte i den finska är ett samtal där Emily och moster Elisabet diskuterar böcker som Emily inte får läsa (en berättelse om komplicerad kärlek och en bok om anatomi) (Montgomery [1923] 2017: 169–170, 1956: 12). Episoden innehåller flera exempel på att Emily medvetet eller omedvetet brutit mot regler moster Elisabet satt upp, d.v.s. *NORMBRYTANDE* beteende i form av läsning och tankar om böcker. Detta beskriver maktförhållandet mellan vuxna och barn. I denna episod är det också fråga om att Emily träder in som observatör på områden som inte hör till barndomen.

6.2.1.3 Död

Temakategorin **död** hänger ihop med en önskan att beskydda unga läsare mot sådant som kunde uppröra eller skrämma dem (se avsnitt 5.3.1 ovan). Detta beskyddande tar hänsyn till barns emotionella behov (jfr Weinreich 1999: 49). I en diskussion om vad som ansetts skrämmande och skadligt för barn under olika tider konstaterar Skjøsberg (1982: 18) att det efter andra världskriget i Norge fanns en tendens att till och med överbeskydda barn, vilket då resulterade i adaptation av äldre litteratur t.ex. gällande dödsskildringar. *UTELÄMNINGARNA* som gäller **död** i mitt svenska och finska material, som översatts under samma tidsperiod, tyder på en liknande tendens. Skjøsberg (a.a.: 90) kopplar denna beskyddande tendens till att barndödligheten sjönk och döden blev mindre närvarande i barns vardag under 1900-talet.

Död nämns av många forskare som ett tabubelagt ämne eller något som ofta undviks i barnlitteratur (se t.ex. Skjøsberg 1982: 89–92; Oittinen 2000: 91–92). Klingberg (1986: 58) nämner *PURIFIKATION* av svavelflickans död i H.C. Andersens *Den lilla flickan med svavelstickorna* (1845) i en amerikansk översättning (*The Little Match Girl*), som slutar med att flickan inte dör utan hittas i snön och räddas, d.v.s. slutet modifieras. Skjøsberg (1982: 89) diskuterar nordiska översättningar av Louisa M. Alcotts *Good Wives* (1869), en fortsättning på *Little Women* (1868), där hon upptäckt att kapitlet om karaktären Beths långsamma död har strukits i sin helhet både i den norska översättningen från 1953 och i den svenska översättningen från 1967. Döden nämns i en enda mening i ett annat kapitel (Skjøsberg 1982: 89). Kapitlet har även förkortats i den norska översättningen från 1929 (ibid.).²⁴³ Också Danièle Allard (2008: 352) har upptäckt betydande förkortning av avsnitt som behandlar döden i den första japanska översättningen av L.M. Montgomerys *Anne of Green Gables* (1908, jp. *Akage no An* 1952), där Annes fosterfar dör. *UTELÄMNINGARNA* gäller förutom själva dödsfallet också Annes sorg efteråt, och Allard menar att detta beror på den japanska kulturen, där tillgivenhet inte visas lika öppet och där sorg är privat. En minskning av antalet referenser till döden har även observerats i den finska översättningen av Montgomerys *Rilla of Ingleside* (1921, fi. *Kotikunnaan Rilla* 1962), som behandlar första världskriget (Hiivala 2005: 69–70).

²⁴³ Skjøsberg (1982: 89) påpekar att det tabubelagda inte är den enda orsaken till förkortning och utelämnning av dödsskildringar, utan att det också kan bero på hur döden skildras och på översättarens preferenser vid översättningstidpunkten. Som exempel nämner hon den norska översättaren Elise Horn, som översatte *Good Wives* år 1909 och förkortade skildringen av Beths död betydligt, men när Horn år 1920 översatte Montgomerys *Anne of the Island* (1915) förkortade hon inte nämnvärt skildringen av Annes vän Rubys död (Skjøsberg 1982: 90–91). Skjøsberg (a.a.: 92) menar att detta beror på en förändring i Horns personliga värderingar och på att Alcotts dödsskildring är sentimental och mera beskrivande medan Montgomerys diskuterar meningen med döden och livet.

I *Emily of New Moon* och i Montgomerys övriga verk skildras döden som en naturlig del av livet och dödsskildringarna är inte dramatiska. Fokus ligger på karaktärens sorg och övriga reaktioner på dödsfallet. Död utgör ofta en katalysator för händelseförlopp i klassiska flickböcker. Exempelvis Beths död i Alcotts *Good Wives* blir startskottet för systemen Joes författarkarriär, och Matthews död i Montgomerys *Anne of Green Gables* leder till stort ansvarstagande hos Anne. I *Emily of New Moon* börjar hela handlingen med att Emilys pappa dör och hon tvingas flytta in hos sina moster, vilket inleder hennes utvecklingsprocess. Därmed är det inte möjligt att helt undvika temat döden i översättningar av *Emily of New Moon*.

Forskningens observationer kring adaptation av dödsskildringar visar variation i hur tabubelagd döden varit i barnlitteratur. Variationer i det tabubelagda syns i att **döden** tonats ner i olika grad i den svenska och den finska översättningen av *Emily of New Moon*. Nedtoning sker särskilt i den svenska översättningen genom strykning av många emotionella referenser till faderns stundande död och till Emilys sorg och saknad efteråt, medan den finska översättningen gör färre *UTELÄMNINGAR* kring död temat än den svenska, trots att översättningarna ligger nära varandra både tids- och kulturmässigt. Detta tyder på att förlagsredaktörerna har gjort individuella bedömningar (jfr Skjønsberg 1982: 90–92).

I *Emily of New Moon* förknippas skildringar av och referenser till döden med en stark **emotiv funktion** (se Jakobson [1960] 1974: 144; se avsnitt 5.4.2 ovan). Ett exempel på detta ges i utdrag (A6) nedan, som är förkortat i hög grad i den svenska översättningen men inte alls i den finska. I utdraget (A6a) tar Emily farväl av sin döda pappa som ligger i sin kista i salongen dit Emily smyger tidigt på morgonen före släktingarna vaknat. Utdraget börjar med en beskrivning av faderns kista som pryds av en blomsterprydd dyna. Omnämmandet av kistan förstärker närvaron av döden i scenen.

Det första stycket har *UTELÄMNATS* i den svenska översättningen (A6b) i likhet med det tredje stycket, som beskriver den döda fadern i kistan genom Emilys ögon. Beskrivningen fokuserar på pappans leende, som är *nice, whimsical* och *wise* som om pappan plötsligt upptäckt något *lovely* och *unexpected*. Skildringen av den döda fadern på detta positiva och levande sätt förstärker dödens närvaro och utdragets **emotiva funktion**. I *UTELÄMNINGEN* i det fjärde stycket stryks Emilys direkta fråga till fadern om huruvida hon vanhedrat hans släkt genom att ha vägrat skaka hand med sin moster Rut. Detta stycke är också en hänvisning till en tidigare *UTELÄMNAD* scen där Emily uppvisat *NORMBRYTANDE* beteende. Den starkaste **emotiva funktionen** i utdraget finns i slutet, där Emilys gripande farväl kulminerar i att hon tilltalar den döda fadern med det *KÄNSLOSAMMA* uttrycket *dearest darling*, vilket *UTELÄMNATS* i den svenska översättningen. *UTELÄMNINGARNA* i den svenska översättningen tonar ner den **emotiva funktionen**. Emilys tilltal av pappan minskar avsevärt och pappan beskrivs inte alls. I stället ligger fokus på släktingarna som Emily är *ÄNGSLIG* inför. Händelseförloppet prioriteras framom känslor.

(A6a)

~~Aunt Ruth's floral pillow still covered the glass of the escket. Emily, with a tightening of the lips that gave her face an odd resemblance to Aunt Elizabeth, lifted up the pillow and set it on the floor.~~

"Oh, Father – Father!" she whispered, putting her hand to her throat to keep something down. ~~She stood there, a little shivering, white-eked figure, and looked at her father.~~ This was to be her good-bye; she must say it when they were alone together – she would not say it before the Murrarys.

~~Father looked so beautiful. All the lines of pain had vanished – his face looked almost like a boy's except for the silver hair above it. And he was smiling – such a nice, whimsical, wise little smile, as if he had suddenly discovered something lovely and unexpected and surprising. She had seen many nice smiles on his face in life but never one just like this.~~

"Father, I didn't cry before them," she whispered. ~~"I'm sure I didn't disgrace the Stars. Not shaking hands with Aunt Ruth wasn't disgracing the Stars, was it? Because she didn't really want me to – oh, Father, I don't think any of them like me, unless perhaps Aunt Laura does a little. And I'm going to cry a little bit now, Father, because I can't keep it back all the time."~~

~~She laid her face on the cold glass and sobbed bitterly but briefly. She must say good-bye before any one found her. Raising her head she looked long and earnestly at the beloved face.~~

~~"Good-bye, dearest darling," she whispered chokingly~~

(Montgomery [1923] 2017: 33)

(A6b)

[o]

– O, pappa, pappat viskade hon och pressade handen mot strupen för att hålla tillbaka något. Liten, darrande och vitklädd stod hon där och såg på sin far. Det här skulle bli hennes farväl – hon måste säga det, när de var ensamma med varandra, hon kunde inte säga det inför alla Murraryarna.

[o]

– Pappa, jag grät inte så Murraryarna såg det, viskade hon. [o] O, pappa, jag tror inte, att någon av dem tycker om mig, utom möjligen moster Laura lite grann. Och jag måste gråta lite nu, pappa, för jag kan inte hålla tårarna tillbaka *hela* tiden.

Hon lutade ansiktet mot det blanka träet och snyftade bittert. [o]

[o]

(Montgomery 1955: 37)

(A6c)

Ruth-tädin kukkavihko lepäsi vielä arkon lasilla. Emilia puristi huulensa tiukasti yhteen, mikä teki hänet omituisesti Elisabet-tädin näköiseksi, tarttui kukkavihkoon ja laski sen lattialle.

– Voi isä, isä, hän kuiskasi puristaen kädellään kurkkuaan tukahduttuaakseen itkunsa. [o] Nämä olivat hänen jäähyväisensä; hän tahtoi olla kahden kesken isänsä kanssa – hän ei tahtonut hyvästellä häntä sukulaisten kuullen.

Isä näytti kauniilta. Kaikki tuskan uurteet olivat hävinneet; hän oli miltei poikamaisen näköinen, mutta hiukset olivat hopeanharmaat. Ja hänen huulillaan oli ilahtunut, viisas hymy, ikään kuin hän äkkiä olisi keksinyt jotakin yllättävän kaunista ja hämmästyttävää. Vaikka Emilia oli lukemattomat kerrat nähnyt isän hymyilevän eleässään, hän ei koskaan ollut nähnyt hänen kasvoillaan tällaista hymyä.

– Isä, minä en itkenyt heidän nähtensä, hän kuiskasi. – Enkä varmastikaan tuottanut Starreille häpeää. Ei kai sinunkaan mielestäsi ollut Starrien häpäisemistä, vaikka en antanut kättä Ruth-tädille? Hän ei todella halunnut sitä. Voi isä, en usko kenenkään heistä pitävän minusta, paitsi Laura-tädin. Nyt minun täytyy hiukan itkeä, isä.

[o]

Hän painoi kasvonsa kylmälle lasille ja nyhykytti katkerasti. Mutta vain vähän alkaa. Hänen oli sanottava hyvästi ennen kuin joku tapaisi hänet täältä. Hän nosti päänsä ja katsoi pitkään ja vakavasti isän rakkaita kasvoja.

– Hyvästi, rakas isä, hän kuiskasi itku kurkussa.

(Montgomery [1928] 1961: 33–34)

Den finska översättningen (A6c) följer däremot originalet, med undantag för två kortare *UTELÄMNINGAR*, som avviker från de svenska *UTELÄMNINGARNA* och minskar vidden av Emilys sorg: beskrivningen dels av Emily som *a little shivering, white-clad figure*, dels av att hon inte kan hålla tillbaka sina tårar hela tiden. Den finska översättningen tonar inte ner dödsteat i sig utan enbart den **emotiva funktionen**, om än i mindre grad än i den svenska översättningen. Karakteriseringen av Emily blir betydligt mindre SPIRITUELL och KÄNSLOSAM i den svenska översättningen av utdraget och något mindre KÄNSLOSAM i den finska översättningen.

Flera liknande exempel på *UTELÄMNINGAR* som gäller döden finns i den svenska och finska översättningen av *Emily of New Moon*. Dessutom förmildrar översättningarna episoder där Emilys fantasi leder till skräck inför döden. Exempelvis i en scen där Emily fallit nerför ett stup och tror att hon ska dö, *UTELÄMNINGAR* den svenska och finska en beskrivning av Emilys skräck som förstärks av hennes fantasi (Montgomery [1923] 2017: 262, 1956: 47, [1928] 1961: 237). Den **emotiva funktionen** tonas ner och karakteriseringen av Emily som FANTASIFULL minskar. Hela situationen verkar mindre otäck och dramatisk i översättningarna, och fokus flyttas till en jämförelse med en tidigare episod, där Emily trott sig ha ätit ett förgiftat äpple, vilket visat sig vara ett skämt, alltså en helt ofarlig situation.

6.2.1.4 Sexualitet

Sexualitet är ett typiskt tabubelagt ämne inom barnlitteratur (Weinreich 1999: 55; Klingberg 1986: 59). I tidigare forskning har adaptation som berör sexualitet och erotik behandlats exempelvis av O'Sullivan (2005: 85), som anser att det är typiskt när mycket olika käll- och målkulturer möts och presenterar ett fall, där den emancipatoriska tyska ungdomsboken *Ilse Janda, 14* (1974) av Christine Nöstlinger vid översättning till turkiska har genomgått en nedtoning av de sexuellt provocativa ställena, bl.a. så att erotisk längtan har *MODIFIERATS* till romantisk saknad.²⁴⁴ I flickböcker är **sexualitet** överhuvudtaget inte ett typiskt ämne enligt Ulla Lundqvist (2000: 106). Också Theanders (2006: 101) undersökning av flickböcker utgivna i Sverige 1945–1965 visar att erotik/sexualitet är ett rätt sällsynt tema som enligt hennes tolkningar förekommer endast i 12 % av de 1 022 böckerna i hennes material. Däremot är kärlek och romantik vanliga teman (a.a.: 91). Det är alltså den kroppsliga aspekten av **sexualitet** som är tabubelagd, medan romantik framhävs.

Sexualiteten som tabubelagt ämne syns även i att alla anspelningar på sexualitet i Montgomerys originaltexter är mycket oskyldiga i synnerhet från dagens synvinkel speciellt i *Emily of New Moon* (1923), där protagonisten Emily är 11–13 år. Irene Gammel (2002: 122) menar dock att Montgomery djärvt tänjer gränserna för sin tids flickböcker genom sin behandling av kroppslighet i *Emily of New Moon* som Gammel kallar ”a female-initiation story”.

I flickböcker som är bildningsromaner gäller temakategorin **sexualitet** oftast protagonisternas relationer till det motsatta könet, som under protagonistens utveckling kan få drag som antyder om flickans begynnande sexualitet. Det kan också vara fråga om syftningar på barnafödande, som utgör indirekta hänvisningar till sexualitet. *UTELÄMNING* av anspelningar på sexualitet i Montgomerys böcker behandlas av Hannariikka Hiivala

²⁴⁴ I fallet Emily torde det inte vara fråga om kulturskillnader vad gäller attityden till sexualitet. Sexualiteten var knappast mera tabubelagd i 1950–60-talens Norden, då översättningarna kom ut, än i 1920-talets Kanada, där originalen skrevs. Snarare skulle man tro att sexualiteten var mindre tabubelagd på 1950–60-talen.

(2005: 59) som kallar motsvarande underkategori *boy-girl relationships* (förhållanden mellan pojkar och flickor), vilket antagligen beror på att anspelningarna på frågor kring sexualitet är ännu mer oskyldiga i Montgomerys *Anne*-serie som Hiivala undersökt. Klingberg (1986: 59) å sin sida kallar motsvarande purifikationskategori *touches of the erotic*, vilket också tyder på att även mycket oskyldiga anspelningar adapteras vid översättning av barn- och ungdomslitteratur. Som exempel nämner Klingberg (ibid.) att den tyska översättningen av Tove Janssons *Trollkarlens hatt* (1948, ty. *Eine drollige Gesellschaft* 1954) har purifierat omnämmandet om att Snorkfröken sover med huvudet i Mumin트롤lets famn så att hon i stället sover insvept i en filt och helt *UTELÄMNAT* att Mumin트롤let kallar henne sin ”morgonros”.

I *Emily of New Moon* gäller adaption av **sexualitet** särskilt den **NORMBRYTANDE** karaktären gammelmoster Nancy, som associeras med sexualitet redan när hon nämns för första gången, då hon sägs ha sagt till Emilys mamma att ”the first time your husband calls you ‘Mother’ the romance of life is over”, vilket *UTELÄMNATS* i den svenska översättningen men inte i den finska (Montgomery [1923] 2017: 10, 1955: 18, 1961: 15). Gammel (2002: 123) understryker sambandet mellan Nancy och sexualitet i Montgomerys original och konstaterar att Nancy och hennes väninna Caroline ”have a special sexual knowledge and promptly initiate the young heroine into the world of womanhood with their tales of sex, seduction and adultery”. I exempel (A7), där den 13-åriga Emily precis har anlänt till Nancys Wyther Grange, diskuterar Nancy fästmän och sina egna relationer till olika män och behandlar Emily som ett sexuellt objekt genom att diskutera vilka effekter Emilys olika kroppsdelar har på män. I originalet (A7a) skryter moster Nancy med sina många fästmän (*beaux*). Skrytet med erotiska undertoner förstärks av överdriften att alla pojkar i byn Blair Water slogs om henne, vilket utgör en stilfigur med **poetisk funktion** som rör språkets form (Jakobson [1960] 1974: 147–148; se avsnitt 5.4.2 ovan). Denna **SKRYTSAMMA** karakterisering av Nancy kopplar henne med kvinnlig **sexualitet** men också med **NORMBRYTANDE** beteende som antagligen ansetts olämpligt för en uppfostrare (se avsnitt 6.2.1.1 ovan).

Skrytet om fästmän har *UTELÄMNATS* i den svenska översättningen (A7b), medan den finska översättningen (A7c) endast *UTELÄMNAR* kritiken av Caroline och antagandet att alla kvinnor är intresserade av att ha en fästman. I originalet kopplas Nancys diskussion sedan åter till Emily genom att Nancy beskriver vilka av hennes kroppsdelar som är vackra och således kan attrahera män. Den svenska översättningen förkortar detta genom *UTELÄMNING* av originalets resonemang kring de erotiska effekterna av Emilys händer och armbågar. Enbart diskussionen kring hennes vrister finns kvar. Båda översättningarna *UTELÄMNAR* däremot diskussionen kring huruvida Emily har *come-hither eyes* eller *keep-your-distance eyes*, där de **EROTISKA** konnotationerna är starkast. Särskilt den svenska översättningen ger genom *UTELÄMNINGAR* av den **NORMBRYTANDE** karaktären Nancys **EROTISKA** konnotationer en mer **PURISTISK** bild av vuxna (se även Leden 2019: 12–13). *UTELÄMNINGARNA* antyder att **SEXUALITET** är ett önskat karaktärsdrag hos kvinnor och förstärker uppfattningen av sexualitet som ett tabubelagt ämne.

(A7a)

"I don't want a beau," retorted Emily. She felt rather disgusted. Old Kelly had ranted about beaux half the way over and here was Aunt Nancy beginning on the same unnecessary subject.

"Don't you tell me," said Aunt Nancy, laughing till her gold tassels shook. **"There never was a Murray of New Moon that didn't like a beau. When I was your age I had half a dozen. All the little boys in Blair Water were fighting about me. Caroline here now never had a beau in her life, had you, Caroline?"**

"Never wanted one," snapped Caroline.

"Eighty and twelve say the same thing and both lie," said Aunt Nancy. "What's the use of being hypocrites among ourselves? I don't say it isn't well enough when men are about. Caroline, do you notice what a pretty hand Emily has? As pretty as mine when I was young. And an elbow like a cat's. Cousin Susan Murray had an elbow like that. It so odd she has more Murray points than Starr points and yet she looks like the Stars and not like the Murrays. What odd sums in addition we all are—the answer is never what you'd expect. Caroline, what a pity Jarback isn't home. He'd like Emily—I have a feeling he'd like Emily. Jarback's the only Priest that'll ever go to heaven, Emily. Let's have a look at your ankles, puss."

Emily rather unwillingly put out her foot. Aunt Nancy nodded her satisfaction.

"Mary Shipley's ankle. Only one in a generation has it. ~~I had it.~~ The Murray ankles are thick. Even your mother's ankles were thick. Look at that instep, Caroline. Emily, you're not a beauty but if you learn to use your eyes and hands and feet properly you'll pass for one. **The men are easily fooled and if the women say you're not will be held for jealousy."**

Emily decided that this was a good opportunity to find out something that had puzzled her.

"Old Mr Kelly said I had come hither eyes, Aunt Nancy. Have I? And what are come hither eyes?"

"Joek Kelly's an old ass. You haven't come hither eyes—it wouldn't be a Murray tridish." Aunt Nancy laughed. "The Murrays have keep your distance eyes and so have you though your lashes combined them a bit. But sometimes eyes like that combined with certain other points are quite as effective as come hither eyes. Men go by contraries oftener than not if you tell them to keep off they'll come on. My own Nathaniel now—the only way to get him to do anything was to coax him to do the opposite. Remember, Caroline? Have another cookie, Emily?"

(Montgomery [1923] 2017: 241–424)

(A7b)

– Jag vill inte ha någon fästman, svarade Emily. Hon kände sig riktigt förgad. Gubben Kelly hade inte gjort något annat än pratat om sådant på vägen hit. Skulle nu moster Nancy börja på samma sätt? **[o]**

[o]

– Så synd att inte Puckel är hemma, Caroline, sade moster Nancy. Han skulle tycka om Emily – jag har en känsla av att han skulle tycka om Emily. Puckel är den ende Priest, som nånsin kommer till himlen, Emily. Färvi titta på dina vrister. Emily sträckte rätt oivilligt fram foten. Moster Nancy nickade gillande.

– Mary Shipleys vrist. Det är bara en i varje generation, som har den. **[o]** Murrayarna har tjocka vrister. Till och med din mor hade tjocka vrister. Titta på den vristen, Caroline. Emily, du är ingen skönhet, men om du lär dig att använda dina ögon och händer och fötter på rätt sätt, kommer du att galla för att vara vacker. **[o]**

Will du inte ha en kaka till, Emily?

(Montgomery 1956: 28)

(A7c)

– En minä tahdo kavaljeeria, vastasi Emilia. Häntä alkoi harmittaa. Kellyn ukko oli puhunut sulhasista puolen matkaa, ja nyt Nancy-täti alkoi jaulhaa samaa asiaa.

– Älä puhu joutavia, sanoi Nancy-täti ja nauroi niin, että kultaripukset hyppivät. **[o]** – Kun minä olin sinun ikäisesi, minulla oli kavaljeereja puoli tusinaa. Blair Waterissa kaikki pikkupojat tappelivat minusta. **[o]**

Caroline, oletko huomannut, kuinka sievä käsi Emilialla on? Yhtä sievä kuin minullakin nuorena. Ja kynnärpää kuin kissalla. Susan Murraylla, minun serkullani, oli nuorena samantainen kynnärpää. Kummallista – yksityiskohdiltaan hän muistuttaa enemmän Murrayita kuin Starreja, ja kuitenkin hän on Starrien näköinen. Me olemme kaikki kummallisia yhteenlaskuesimerkkejä – vastaus ei ole koskaan se mitä odottaisi. Caroline, ei kös ole vahinko, ettei Pönttöselkä ole kotona. Hän pitäisi Emiliasta – minusta tuntuu, että hän pitäisi. Pönttöselkä on ainoa Priest, joka pääsee taivaaseen, Emilia. Annas, kun katson nilkkojasi.

Vastahaikaisesti Emilia pisti Nancy-täti nyökkäsi tyytyväisenä. – Maria Shipley'n nilkka. Se on vain yhdellä sukupolvessa. Minulla oli. Murrayilla on paksum nilkat. Aidillaitsikin oli. Katsos jalan rintaa, Caroline. Emilia, sinä et ole kaunotar, mutta jos opit käyttämään silmiäsi ja käsiäsi ja jalkojasi niin kuin pitää, niin käyt kaunottaresta. **[o]**

Ota toinen munkki, Emilia.

(Montgomery [1928] 1961: 218–219)

En annan karaktär som är föremål för *UTELÄMNINGAR* i fråga om **sexualitet** är Nancys släkting Dean Priest, som förknippas med de starkaste EROTISKA konnotationerna i *Emily of New Moon* och hela trilogin. Denna 36-åriga man förälskar sig i den 13-åriga flickan Emily, vilket i originaltrilogin tydligt antyds redan i den första boken exempelvis i (A8) nedan, som är en del av den episod där Emily möter Dean för första gången. I originalutdraget (A8a) uppmanar Dean Emily att inte skaffa sig någon annan som kan lära henne *love talk* och uttrycker därmed för första gången kontroll och makt i förhållande till Emily:

(A8a)

"I think I shall be either a great poetess or a distinguished novelist," said Emily reflectively.

"Having only to choose," remarked Dean dryly. "Better be a novelist—I hear it pays better."

~~"What worries me about writing novels," confided Emily "is the love talk in them. I'm sure I'll never be able to write it. I've tried," she concluded candidly, "and I can't think of anything to say."~~

~~"Don't worry about that. I'll teach you some day," said Dean.~~

~~"Will you will you really?" Emily was very eager. "I'll be so obliged if you will. I think I could manage everything else very nicely."~~

~~"It's a bargain then don't forget it. And don't go looking for another teacher, mind."~~

(Montgomery [1923] 2017: 270)

(A8b)

– Jag tror, att jag antingen ska bli en stor poet eller en berömd romanförfattare, sade Emily eftertänksamt.

– Jaha, det är ju bara att välja, sade Dean torrt. Romanförfattare är nog att föredra – jag har hört, att det betalar sig bättre.

[o]

[o]

[o]

(Montgomery 1956: 55)

(A8c)

– Minä ajattelen, että minusta tulee joko suuri runoilija taikka etevä romaanikirjailija, sanoi Emilia miettivästi.

– Vai niin, ei siis muuta kuin valitset, huomautti Dean kuivakiskoisesti. – Parempi kun rupeat romaanikirjailijaksi. Se kannattaa paremmin.

– Mutta minulla on ainainen huoli rakastuneista, tunnusti Emilia. – En varmasti ikinä opi sepiämään keskusteluja. Minä olen koettanut, hän myönsi, mutta en keksi mitään mitä he voisivat sanoa.

– Älä sitä sure. Minä opetan vielä sinulle, lupasi Dean.

– Opetatteko te – todellako? Emilia innostui. – Minä olisin teille hyvin kiitollinen. Luulen kyllä suoriutuvani jotenkin kaikesta muusta.

– Se on siis sovittu – älä unohda. Äläkä missään tapauksessa hae toista opettajaa, muista se.

(Montgomery [1928] 1961: 244)

Begreppet *love talk* har mycket starka EROTISKA konnotationer. Liksom Gabriella Åhman (1992: 143) påpekar, innehåller Deans repliker såsom ovan ofta dubbeltydig ironi. Detta utgör en **poetisk funktion** som förknippas med Montgomerys *samtidiga tilltal* av barn och vuxna. Samtalet sker på två nivåer. Från 13-åriga Emilys synvinkel diskuterar de enbart hennes skrivande, och *love talk* gäller samtal mellan karaktärerna i Emilys berättelser, som i detta tidiga skede av hennes bana som skribent ligger långt borta från hennes eget liv och erfarenheter. Från 36-åriga Deans synvinkel syftar samtalet däremot på framtida kärleksyttringar mellan honom och Emily. Denna dubbeltydighet är i likhet med de ovan behandlade berättarkommentarerna (se avsnitt 6.2.1.2) en del av de dubbla nivåerna i Montgomerys originaltext och innebär att Emily (och unga läsare) inte uppfattar vad uppgörelsen hon ingår med Dean egentligen gäller. Deans KONTROLLERANDE och POSSESSIVA egenskaper och maktutövande i förhållande till Emily uttrycks särskilt i utdragets sista replik, där han kallar löftet att lära henne kärleksyttringar *a bargain* ('en uppgörelse') och förstärker det med de starka uppmaningarna *don't forget* och *don't go looking for another teacher*. Här uttrycks också den makt som Dean som vuxen har i förhållande till Emily. För de läsare av originaltexten som uppfattar samtalets dubbeltydighet antyds att Emily utgör ett sexuellt objekt i förhållande till Dean som blir ett sexuellt subjekt med erotiska begär. Detta är också en antydning om senare utvecklingar i förhållandet

mellan Emily och Dean, vilket kulminerar i att de förlovar sig i den tredje boken i trilogin, även om Emily senare bryter förlovningen.

I den svenska översättningen (A8b) *UTELÄMNAS* hela samtalet kring *love talk*, och dialogen gäller enbart Emilys framtida författarkarriär som Dean förhåller sig överlägset till. Alla erotiska anspelningar försvinner i detta utdrag, liksom också i den svenska översättningen som helhet, där Deans erotiska känslor och avsikter gentemot Emily inte är uppenbara i denna första bok i *Emily*-trilogin (se även Leden 2019: 14). *UTELÄMNINGAR* som gäller Dean Priest diskuteras explicit av översättaren Stina Hergin, som ”kämpat som ett lejon för att få ner Dean Priest någorlunda på jorden”, och av förlagsredaktören Ingrid Schaar, som ansåg att partier som gäller honom ”onekligen är en aning påkostade” (Hergin till Schaar 12.11.1955; Schaar till Laurell 6.6.1956; se avsnitt 3.4.2.1 ovan). Antydningarna om Deans *NORMBRYTANDE* och potentiellt *EROTISKA* egenskaper är alltså mycket subtila även i korrespondensen. För den finska översättningens del finns ingen korrespondens som gäller adaptationer.

I den finska översättningen (A8c) av utdraget ovan återges hela dialogen mellan Dean och Emily, men de *EROTISKA* konnotationerna är en aning svagare, då det erotiskt laddade *love talk* översatts med det neutrala *keskusteluja* (‘samtal’). Den *FÖRSKÖNANDE MODIFIERINGEN* leder till att det inte är lika uppenbart att karaktärerna i Emilys berättelser, som i översättningen benämns som *rakastuneet* (‘de förälskade’), talar om kärlek, utan samtalen kan ha en mera allmän karaktär. Också allvaret i uppgörelsens mellan Dean och Emily, och därmed Deans *KONTROLLERANDE* egenskaper, nedtonas något, då Dean hänvisar till den med det neutrala uttrycket *se on sovittu* (‘det är överenskommet’), vilket saknar de konnotationer till affärsuppgörelser som *bargain* har. Därmed enbart nedtonar den finska översättningen den *EROTISKA* karakteriseringen av Emily och Dean, medan den svenska översättningen helt stryker dessa antydningar.

Även andra samtal mellan Dean och Emily där Deans *KONTROLLERANDE* egenskaper framkommer har förkortats särskilt i den svenska översättningen av *Emily of New Moon*. Detta gäller exempelvis ett existentiellt samtal om Emilys litterära framtidsdrömmar, där Emily säger att *I hope I'll have a history* och *I want a thrilling career*, vilket Dean kallar *foolish* och varnar Emily för livets prövningar om hon har för stora ambitioner (Montgomery [1923] 2017: 208–209, 1956: 57). Episoden visar Emily som en deltagare i ett *VUXET* samtal, där Dean dock är den dominerande parten, medan Emily inflikar utrop och frågor. Samtalet avslutas med *EROTISKA* undertoner, då Dean konstaterar att Emily i ett tidigare liv måste ha varit *a priestess of Pasht—an adorable, slim, brown creature with a fillet of gold around your black hair and bands of silver on those ankles*. Dean flyttar alltså fokus från Emilys ambitioner till hennes utseende. I samband med detta frågar han även Emily om hon tror på *the doctrine of the transmigration of souls*. Denna religiöst *NORMBRYTANDE* diskussion om själavandring har *UTELÄMNATS* även i den finska översättningen (Montgomery [1928] 1961: 249). *UTELÄMNINGARNA* leder till att både Deans och Emilys *norbrytande* nedtonas och Emily framstår som mer *BARNSLIG*, då hennes deltagande i *VUXNA* samtal minskar i översättningarna.

6.2.1.5 Religion

Till skillnad från **död** och **sexualitet** är **religion** i sig inte ett tabubelagt tema, men eftersom religion vanligen företräder en viss stark moralisk ideologi, är också den ett

naturligt föremål för **IDEOLOGISK ADAPTION** inte minst i barnlitteratur där en funktion är att påverka barns värderingar (se avsnitt 2.1 ovan). I engelskspråkiga klassiska bildningsromaner om flickor gäller framställningen av religion främst kristendom som är den dominerande religionen i denna källkultur. Desmet (2007: 202–203, 211–212, 220) har undersökt adaption av temat religion i tre olika nederländska adapterade översättningar av Louisa M. Alcotts *Little Women* (1868), där det kristna temat hanterats på olika sätt: Det första fallet är en översättning från 1876/1969 som *UTELÄMNAR* en del referenser och generaliserar specifikt protestantiska referenser med tanke på måltextläsarnas förmodade katolska bakgrund. Det andra fallet är en moraliserande översättning från 1983 som behåller största delen av referenserna och framhäver det kristna budskapet ytterligare genom *TILLÄGG* av kristna begrepp. Det tredje fallet är en underhållningsfokuserad översättning från 1993 som *UTELÄMNAR* alla religiösa referenser och representerar en icke-moraliserande ideologi. Desmets studie visar alltså att temat **religion** både framhävs och nedtonas. Ben-Ari (2002) har däremot undersökt hebreiska översättningar av Lew Wallaces *Ben Hur: A Tale of the Christ* (1880), där den kristna berättelsen har blivit judisk, vilket är ett exempel på *MODIFIERING* av den religiösa ideologin men utgör samtidigt **KULTURADAPTION**.

Också i *Emily of New Moon* företräder det religiösa temat kristendom, och de **IDEOLOGISKA ADAPTIONERNA** gäller ställen där den kristna kyrkan som institution kritiseras eller presenteras i ofördelaktigt ljus, d.v.s. där kyrkans auktoritet ifrågasätts. Kyrkan och därmed **religion** behandlas i relativt stor utsträckning i hela *Emily*-trilogin, eftersom böckerna utspelar sig i ett tidigt 1900-talsamhälle, där kyrkan som institution har en central roll i vardagen. Därför funderar Emily på religiösa frågor under sin utveckling. Detta tema är särskilt framträdande i den första boken *Emily of New Moon*, som handlar om Emilys anpassning till detta samhälle. *UTELÄMNINGAR* som gäller temat **religion** berör främst episoder där kyrkan som institution eller präster framställs antingen i komiskt eller osmickrande ljus, eller där Emily har **NORMBRYTANDE** tankar om religion.

Det längsta *UTELÄMNADE* avsnittet som gäller temat **religion** är ett brev från Emily till hennes döda pappa, där hon behandlar episoder som handlar om kyrkan och byns pastor Mr Dare (Montgomery [1923] 2017: 184–186). Brevet har *UTELÄMNATS* så gott som i sin helhet i den svenska översättningen (Montgomery 1955: 191) men återges nästan i sin helhet i den finska översättningen (Montgomery 1961: 170–171). Brevet börjar med att Emily beskriver hur hon har tappat en slant i kyrkan. Episoden framställs relativt neutralt, men eftersom Emily är berättare framstår moster Elisabet som oskäligt sträng, då hon var *much annoyed* på grund av Emilys obetydliga fadäs.

Därefter berättar Emily om pastor Dares besök på Månvik, då han i misstag satt sig på hennes katt och på grund av sin dövhet inte hört katten jama ilsket. Episoden är ytterst komisk, och komiken förstärks av Emilys **RÄTTFRAMMA**, **BARNSLIGA** och **NAIVA** berättarstil, som karakteriseras av korta meningar och vissa stavfel. Situationskomiken förstärks genom att Emily avslutar sin skildring av situationen med att konstatera att händelseförloppet *struck me as humerus*, där stavfelet i ordet *humorous* understryker komiken ytterligare, vilket utgör en **poetisk funktion**. Den finska översättningen av episoden *UTELÄMNAR* enbart detta konstaterande samt de mest komiska delarna av Emilys uttalande, där hon säger att pastorn *was comfortable but Saucy Sal wasn't* och att hon tror att han hade dödat katten om han satt sig på dess mage. I den svenska översättningen leder *UTELÄMNINGEN* av hela denna episod och andra liknande episoder där pastorn uppträder i komiska situationer däremot till att karakteriseringen av pastorn minskar betydligt och han blir närmast en platt

karaktär. En liknande av Emily berättad komisk episod, där katten smiter in i kyrkan och börjar jama när den döva pastorn ber, har *UTELÄMNATS* i både den svenska och den finska översättningen (Montgomery [1923] 2017: 159–160, 1955: 212, 1961: 193).

Komiken kring pastorn som representant för kyrkan skapas ofta med hjälp av katten som representerar naturen och står för den alternativa naturrelaterade panteistiska spiritualitet, vilket är ett **NORMBRYTANDE** drag som genomgående kommer till uttryck i Montgomerys originaltexter. *UTELÄMNINGARNA* av komiken företräder en konservativ syn på religion, som särskilt i den svenska översättningen framställs som en mer allvarlig och auktoritär fråga än i originalet. Den finska översättningen tonar enbart ner den **KOMISKA** karakteriseringen av pastorn och Emilys **HUMORISTISKA** inställning. Karakteriseringen av Emily som en **SKARPSINNIG** observatör av sin omgivning påverkas starkast i den svenska översättningen genom att hennes tankar om religion *UTELÄMNATS*.

I Emilys brev, som *UTELÄMNATS* nästan helt i den svenska översättningen, övergår episoden med pastorn från komik till en mer allvarsam ton, då Emily ivrigt ställer pastorn frågor om Gud, såsom huruvida det är fel att älska saker i naturen mer än Gud, vilket pastorn besvarar med att allt vackert i naturen är en del av Gud. Detta uttalande har drag av den panteism i form av uppskattning av naturen som genomsyrar Montgomerys originalverk. Panteism förekommer särskilt i den andra boken *Emily Climbs* (1925), där Emily har flera panteistiska och kreativa upplevelser i naturen, vilket *UTELÄMNATS* i hög grad särskilt i den svenska översättningen av denna bok (se Leden 2015).

Samtalet om Gud som *UTELÄMNATS* i den svenska översättningen får pastorn att verka mer sympatisk ur Emilys synvinkel och kan anses ha en **konativ funktion**, d.v.s. att väcka positiva känslor hos läsaren (Jakobson [1960] 1974: 146; se avsnitt 5.4.2 ovan); i detta fall att ge en friare och mera **NORMBRYTANDE** bild av religion än den **NORMBEKRÄFTANDE** bild som bokens vuxna auktoriteter företräder. Samtalet framhäver Emilys alternativa perspektiv framom de **NORMBEKRÄFTANDE** vuxnas perspektiv i boken. *UTELÄMNINGEN* i den svenska översättningen leder till att Emilys alternativa, **PANTEISTISKA** och **ICKE-AUKTORITÄRA** spiritualitet och **KREATIVA** egenskaper tonas ner. Denna minskning av **SJÄLVSTÄNDIGA** drag som uttrycker flickmakt utgör en del av konventionaliseringen av hennes karaktär. Den finska översättningen av samtalet *UTELÄMNAR* endast Emilys funderingar kring vad man gör i himlen; i originalet önskar hon skriva dikter i himlen i stället för den konventionella föreställningen om sjungande änglar, vilket också uttrycker hennes personliga synvinkel. Därmed minskar Emilys **SPIRITUELLA** och **KREATIVA** egenskaper något också i den finska översättningen, då hon där enbart konstaterar att himlen verkar vara ett tråkigt ställe utan att vidareutveckla tanken som i originalet.

6.2.1.6 Våld

Utöver översättningarna av L.M. Montgomerys *Emily of New Moon* förekommer **IDEOLOGISK ADAPTION** även i den finska översättningen av Jean Websters *Dear Enemy* (1915), som omfattar endast en längre *UTELÄMNING*. I den *UTELÄMNADE* drygt två sidor långa episoden beskriver protagonisten Sallie hur barnhemmet hon är föreståndarinna på fått besök av en kvinna, som kommit för att överlämna sin döende systems dotter och som sedan berättar att hon försökt begå självmord genom förgiftning, då hennes man träffat en annan kvinna och varit full och våldsam hemma (Webster 1915: 298–301). Det är alltså en *bihandling* som kretsar kring perifera bikaaktörer och tabubelagda teman som **död** och

våld. Den känsloladdade episoden, som återges i sin helhet i den svenska översättningen (Webster 1955: 188–190) men *UTELÄMNAS* i den finska (Webster 1957: 213), understryker tragiken i både systemens och kvinnans liv med uttryck som har förstärkande negativa konnotationer. Exempelvis ligger systemen på *a sanatorium for tuberculosis* och *will never be [cured]* och därtill kallar Sallie henne *poor mother*. Sallie beskriver också kvinnans TRAGISKA liv med adverbial som förstärker skildringens VÅLDSAMMA konnotationer: hennes man *never came home except when he was drunk* och *smashed the furniture something awful* och *would choke her*, medan kvinnan *got too tired to live*.²⁴⁵ I samband med skildringen av episoden beskriver Sallie även sin blivande fästman, doktor MacRae (Sandys) KLOKA och TRÖSTANDE reaktion på kvinnans berättelse, vilket karakteriserar doktor MacRae som en motsats till den VÅLDSAMMA mannen i episoden. Efter beskrivningen av doktor MacRae övergår Sallie till att tala om sin rädsla för att gifta sig med fel slags man, vilket har en **emotivfunktion**. I episoden antyds alltså indirekt att doktor MacRae är rätt slags man. Idealet tycks bestå av en blandning av maskulina RATIONELLA och feminina TRÖSTANDE egenskaper. Denna episod är en del av bokens diskussion av samhällsproblem och kvinnans villkor och anknyter till temat val av partner, som är en av de mest centrala aspekterna i skildringen av Sallies utveckling.

I den finska översättningen, som *UTELÄMNAR* episoden, utblir kontrasten mellan bra och dåliga män i karakteriseringen av doktor MacRae och emotionell karakterisering av Sallie, som i sin skildring av episoden uttrycker rädsla och blir en PASSIV iakttagare i kontrast till hennes vanliga HANDLINGSKRAFTIGHET. Sallie framstår som en EMOTIONELL person även i resten av boken, men rädsla är en känsla hon sällan uttrycker. Sallie är vanligen talför, varför det är exceptionellt att hon i episoden som *UTELÄMNATS* i den finska översättningen blir ORDLÖS (hon skriver att situationen kvinna beskrivit var *a social exigency that left me dumb*). I den svenska översättningen är situationen *så grotesk att [hennes] tunga låste sig*, där adjektivet *grotesk* ersätter originalets *a social exigency* ('social situation som kräver omedelbar uppmärksamhet', MW), vilket förstärker situationens negativa konnotationer och reaktionens PASSIVITET. Episoden är den enda som helt *UTELÄMNATS* i den finska reviderade översättningen av *Dear Enemy* från 1957. I den ursprungliga versionen av översättningen från 1919 finns episoden däremot med. Det var alltså först på 1950-talet som det finska förlaget ansåg episoden olämplig. Utelämningens effekter på karakteriseringen är små, då liknande karakterisering av doktor MacRae som en IDEAL man och Sallies EMOTIONELLA OSÄKERHET kring val av partner beskrivs på andra ställen i reviderade översättningen. Den *UTELÄMNADE* episoden är dock den mest VÅLDSAMMA och mest TRAGISKA i boken.

6.2.1.7 Sammanfattning

Den IDEOLOGISKA ADAPTIONEN i den svenska och finska översättningen av L.M. Montgomerys *Emily of New Moon* (1923), som är den enda boken i bildningsromanmaterialet med betydande förekomst av denna typ av adaption, leder till nedtoning av sådan *didaktisk ideologi* som kan ha ansetts NORMBRYTANDE och AUKTORITETSIFRÅGASÄTTANDE under översättningstidpunkterna. Detta tyder på en indirekt didaktisk tendens i översättningarna, då denna typ av uppfostrande IDEOLOGISK ADAPTION inte explicit behandlas i

²⁴⁵ De två kvinnorna med tragiska öden karakteriseras genom sin **miljö** (stereotyp feminin indikator), medan mannen karakteriseras genom sina **handlingar** (stereotyp maskulin indikator) (se avsnitt 5.4.3 ovan).

förlagskorrespondensen (se avsnitt 3.3 ovan). Den höga förekomsten av *IDEOLOGISKA UTELÄMNINGAR* av avsnitt med ifrågasättande **konativ funktion** i översättningarna gör texten mer entydig gällande korrekt uppförande. Samtidigt framställs relationen mellan vuxna och barn som mer AUKTORITÄR än i originalet. NORMBRYTANDET konventionaliseras alltså, vilket även gäller uttryck för SEXUALITET och SPIRITUALITET som i översättningarna presenteras på ett mer NORMBEKRÄFTANDE sätt än i originalet. Därtill tonar översättningarna ner uttryck för känslor i samband med det sorgliga temat död. I följande tabell 16 presenteras NORMBRYTANDE karaktärsdrag som tonas ner och NORMBEKRÄFTANDE karaktärsdrag som framhävs till följd av **IDEOLOGISK ADAPTION**:

Tabell 16. Karaktärsdrag som nedtonas respektive framhävs till följd av **IDEOLOGISK ADAPTION** i bildningsromanmaterialet.

Karaktärsdrag som nedtonas	Karaktärsdrag som framhävs
NORMBRYTANDE (maskulint)	NORMBEKRÄFTANDE (feminint)
SJÄLVSTÄNDIG (maskulint)	LYDIG (feminint)
HANDLINGSKRAFTIG (på ett inre plan) (maskulint)	BARNSLIG, VARDAGLIG (neutralt/feminint)
KÄNSLOSAM (bl.a. uttryck för sorg) (feminint)	AUKTORITÄR och OFELBAR (drag hos vuxna) (maskulint)
FÄFÄNG (feminint)	
SEXUELL (uttryck för sexualitet) (feminint)	
SPIRITUELL (alternativ andlighet, panteism) (feminint)	

De nedtonade dragen NORMBRYTANDE, HANDLINGSKRAFTIG och SJÄLVSTÄNDIG representerar NORMBRYTANDE flickskap och uttrycker att karaktären har flickmakt (jfr Österlund 2013: 17; se avsnitt 2.2.1 ovan). Dessa MAKTINGIVANDE drag hänger ihop med de stereotyp maskulina dragen AKTIV (i motsats till PASSIV) OCH AGGRESSIV/PÅSTRIDIG (i motsats till LYDIG/UNDFALLANDE) (se stereotypscheman i avsnitt 5.4.4 ovan). Nedtoning av ifrågasättande drag leder till att berättandet blir mer maskulint (*normbekräftande*) (se avsnitt 5.4.4 ovan). Det nedtonade draget KÄNSLOSAM, som uttrycks i avsnitt med **emotiv funktion** exempelvis vid skildring av sorg, är däremot ett stereotypt feminint drag i de stereotypscheman som presenteras i avsnitt 5.4.4 ovan. Den **IDEOLOGISKA ADAPTIONEN** kan alltså anses leda till rörelser i båda riktningarna när det gäller stereotypa könsroller: både NORMBRYTANDE aktivitet och makt som kan kategoriseras som aktiva maskulina drag och stereotypt feminin KÄNSLOSAMHET minskar. Också uttryck för FÄFÄNGA (oönskat drag hos flickprotagonister) och SEXUALITET samt alternativ SPIRITUALITET i form av panteism, som utgående från sin anknytning till känslor kan ses som feminina drag tonas ner, vilket står i samband med att dessa i originaltexten *Emily of New Moon* framställs som NORMBRYTANDE egenskaper i det tidiga 1900-talssamhälle som boken beskriver.

Nedtoningen av karaktärsdrag, oberoende av om de ses som feminina eller maskulina, leder generellt till att den kvinnliga könsrollen framställs som mer inskränkt i översättningarna. Detta hänger ihop med generell framhävnings av NORMBEKRÄFTANDE drag som förknippas med den stereotypt feminina egenskapen LYDIG, vilket är ett idealt drag hos flickprotagonister enligt Andræ (2001: 97). Därtill framhävs huvudkaraktären Emilys BARNSLIGA drag, vilka utgör en kontrast till hennes NORMBRYTANDE egenskaper. Detta lyfter fram AUKTORITÄRA och OFELBARA egenskaper hos vuxna karaktärer, vilket i sin tur tonar ner de konflikter och ambivalenser som i originalet skildras i Emilys relationer till vuxna

auktoriteter, som hon ibland ifrågasätter. Karaktärerna anpassas till samhällets patriarkala maktstrukturer.

Nedtoningen av originaltextens NORMBRYTANDE drag står i samband med tendenser till ökad konservatism i översatta barnböcker och auktoritära inställningar till uppfostran som var utbredda under efterkrigstiden, då *Emily of New Moon* översattes till svenska och då den finska översättningen omarbetades (se avsnitt 1.4 ovan). Att perioden till följd av återgången till traditionella könsroller efter kriget karakteriseras av ett hemmafruideal kommer till uttryck i översättningarna genom nedtoning av Emilys författarambitioner. Däremot har de rasistiska drag som gäller förhållningssättet till indianer i Laura Ingalls Wilders *Little House on the Prairie* (1935) inte blivit föremål för **IDEOLOGISK ADAPTION** i varken den svenska eller den finska översättningen, trots att dessa aspekter redan börjat kritiserats under översättningstidpunkten (se avsnitt 3.4.2.3 ovan).

6.2.2 Kulturadaption

KULTURADAPTION berör textens kulturbundna nivå och påverkar hur starkt bunden texten är till källkulturen och hur karaktärerna presenteras som en del av sin källkultur. *Kultur* definierar jag brett som allt som har att göra med konventioner i ett visst samhälle eller bland en viss folkgrupp (se avsnitt 5.3.2 ovan). Adaptionskategorin **KULTURADAPTION** gäller främst olika typer av *realia* (lexikala element som syftar på den verkliga världen utanför språket; Leppihalme 2001: 139; Klingberg 1986: 17–18; se avsnitt 5.3.2 ovan). *Realia* har främst en **referentiell funktion**, som orienterar texten mot kontexten (Jakobson [1960] 1974: 144; se avsnitt 5.4.2 ovan) och förankrar berättelsen och karaktärerna i tid och rum.

Den kvantitativa analysen av adaptionstyper i mitt material i avsnitt 6.1 ovan visar att **KULTURADAPTION** i detta material uppträder i form av *EGENTLIG KULTURADAPTION*, *KULTURNEUTRALISERANDE MODIFIERING* och *KULTURNEUTRALISERANDE UTELÄMNING*, varav *EGENTLIG KULTURADAPTION* är den vanligaste typen i mitt bildningsromanmaterial (se tabell 14 ovan). **KULTURADAPTION** förekommer i alla bildningsromanöversättningar som ingår i min studie men är vanligast i översättningarna av *Emily of New Moon* (1923) och *Dear Enemy* (1915) (se tabell 14 ovan). **KULTURADAPTIONERNA** i mitt bildningsromanmaterial gäller följande temakategorier som utgör olika typer av *realia*:

Tabell 17. Antalet excerperade adaptationer i temakategorier inom **KULTURADAPTION** i bildningsromanmaterialet.

Temakategori	<i>Emily of New Moon</i> (1923) (351 sidor)		<i>Dear Enemy</i> (1915) (350 sidor)		<i>Little House on the Prairie</i> (1935) (335 sidor)		Bildningsromaner (totalt 1 036 sidor)	
	sv.	fi.	sv.	fi.	sv.	fi.	sv.	fi.
Personnamn	4	6	1	5	0	4	5	15
Geografiska namn	15	15	0	4	1	0	16	19
Organisationer	4	5	2	2	0	0	6	7
Måttenheter	11	11	16	8	12	0	39	19
Matkultur	7	8	8	17	2	1	17	26
Intertextualitet	29	22	5	4	1	3	35	29
Språk och dialekter	8	8	8	10	0	0	16	18
Traditioner och lekar	3	3	1	3	0	1	4	7
Växter och djur	2	3	0	1	3	3	5	7
Historiska personer	3	1	0	0	0	0	3	1
Föremål	4	4	1	0	1	1	6	5
<i>Totalt antal ideologiska adaptationer</i>	<i>136</i>	<i>100</i>	<i>2</i>	<i>1</i>	<i>3</i>	<i>3</i>	141	104

Dessa temakategorier motsvarar i stort sett realikategorier som behandlas av Klingberg (1986: 17–18) och andra forskare som kategoriserat realia (se avsnitt 5.3.2 ovan). Eftersom **KULTURADAPTIONERNA** i mitt material gäller realia, som oftast är element på ord- eller frasnivå, är det ofta fråga om *MODIFIERING* eller *UTELÄMNING* av enstaka fraser som består av eller innehåller realia, men i de förkortade översättningarna av *Emily of New Moon* utgör *KULTURNEUTRALISERANDE UTELÄMNINGAR* ofta delar av längre *NARRATIVA UTELÄMNINGAR* (se avsnitt 6.2.3. nedan). Det vanligaste temat **KULTURADAPTION** gäller i bildningsromanmaterialet är **intertextualitet** i form av referenser till litteratur och sånger, och i de svenska översättningarna även måttenheter (se tabell 17 ovan). Exempel från de mest förekommande temakategorierna presenteras i analysen nedan.

6.2.2.1 Namn

I detta avsnitt behandlas **KULTURADAPTION** av **personnamn** och **geografiska namn** i samband med karaktärers hem och hemorter. **KULTURADAPTION** av **personnamn** är vanligare i de finska än i de svenska översättningarna i bildningsromanmaterialet (se tabell 17 ovan). Den identifierande och karakteriserande funktionen av namn och deras konnotationer behandlas av Yvonne Bertills (2003), som även analyserar översättning av namn i barnlitteratur. Namnen på huvudkaraktärerna är inte *KULTURADAPTERADE* i de flesta översättningarna i mitt bildningsromanmaterial, där karaktärerna har namn som är konventionella i källkulturen. Alla protagonister har behållit sina ursprungliga **efternamn** (*MacBride, Ingalls, Starr*). Också **förnamnen** *Sallie* och *Laura* har överförts direkt i både de svenska och finska översättningarna. *Sallie*, och den alternativa formen *Sally*, hörde till de mest populära namnen i USA under första hälften av 1900-talet.²⁴⁶ Namnet var känt även i Norden; i Sverige hade namnformen *Sally* och i Finland formerna *Salli* och *Sally* sin

²⁴⁶ Behind the name, <https://www.behindthename.com/name/sallie/top>, <https://www.behindthename.com/name/sally/top> (hämtad 10.3.2020).

starkaste period i början av 1900-talet (Brylla 2004: 194; Saarikalle & Suomalainen 2007: 334–335). Trots att namnet var känt även i Norden behåller namnet *Sallie* sina amerikanska konnotationer i översättningarna, inte minst på grund av den för Sverige och Finland ovanliga stavningen. Också namnet *Laura* hörde till de mest populära namnen i USA under 1900-talet.²⁴⁷ Namnet förekom även i Sverige och Finland på 1950-talet, då översättningarna utgavs, men var inte särskilt vanligt (Brylla 2004: 139; Saarikalle & Suomalainen 2007: 205–206). Namnet kan därmed ha haft delvis utländska konnotationer.

Den enda huvudkaraktären i klassikermaterialet vars förnamn *KULTURADAPTERATS* är Montgomerys *Emily*, som i den finska översättningen har blivit *Emilia*, vilket är en form av samma namn som var mycket vanlig i Finland under hela 1900-talet (Saarikalle & Suomalainen 2007: 92–93). *MODIFIERINGEN* av namnet har dock liten betydelse för karakteriseringen, eftersom även den modifierade formen av namnet är multikulturell. I den svenska översättningen har det i Sverige rätt vanliga namnet *Emily* behållits (Brylla 2004: 72). Korrespondens mellan översättaren Stina Hergin och förlagsredaktören Ingrid Schaar visar dock att adaption övervägdes: Hergin föreslog namnen *Elisabet*, *Elsbeth* och *Evelyn*, eftersom hon ansåg att *Emily* kanske låter ”tantigt”, medan Schaar övervägde den ändrade stavningen *Emilie* (Hergin till Schaar 20.3.1955; se även Warnqvist 2019: 17, 26).

Inte heller **namn på bikaraktärer** har adapterats i de undersökta bildningsromanöversättningarna. Ett undantag är *MODIFIERINGEN* av stavningen av namnet på Emilys moster *Elizabeth*, som på både svenska och finska heter *Elisabet*, vilket är den vanliga stavningen på dessa språk (Brylla 2004: 68; Saarikalle & Suomalainen 2007: 83). Också namnet på Emilys moster *Ruth* har fått den försvenskade stavningen *Rut* i den svenska översättningen, medan den finska översättningen behållit den ursprungliga stavningen. I Inhas ursprungliga översättning från 1928 har däremot flera namn förfinskats (t.ex. *Ellen* har formen *Elli*, *Ruth* är *Ruut* och *Juliet* heter *Julia*).

I de finska översättningarna av de övriga böckerna i Wilders *Little House*-serie har dock namnen på Lauras systrar *Mary* och *Carrie*, som i den finska översättningen av *Little House on the Prairie* behållit sina ursprungliga namn, *KULTURADAPTERATS* till de finska namnen *Marja* och *Leena*, vilka var bland de vanligaste finska flicknamnen på 1950-talet (Saarikalle & Suomalainen 2007: 334–335; 205, 248; Viljanen 2015: 199).²⁴⁸ Dessa namn har tydligt finska konnotationer. Eftersom adaptionerna av **karaktärsnamn** är så få i materialet och förändringarna av konnotationerna är små, är inverkan på karakteriseringen liten.

Utöver de ovan nämnda *MODIFIERINGARNA* av karaktärens förnamn förekommer *KULTURADAPTION* även för vissa **öknamn**, **smeknamn** och **namn på husdjur**, som dock spelar en perifer roll i texterna. I översättningarna av *Emily of New Moon* har Dean Priests öknamn *Jarback*, som syftar på hans krumma rygg, blivit *Puckel* på svenska och *Pönttöselkä* (’Byttrygg’) på finska. Namnet har negativa konnotationer som är förstärkta på finska, där *pönttö* även har den negativa betydelsen ’korkad’. I översättningarna av *Little House on the Prairie* har Laura Ingalls smeknamn *half-pint of sweet cider half drunk up* (senare *half-pint*, Wilder 1953: 9), som hennes pappa ibland använder, överförts mer eller mindre direkt till den svenska översättningen som *mitt lilla halvstop söt cider* (Wilder 1955: 7), medan den finska översättningen ersatt detta med *pikku piperöinen* (Wilder

²⁴⁷ Behind the name, <https://www.behindthename.com/name/laura/top> (hämtad 10.3.2020).

²⁴⁸ Denna lösning kritiseras i en tidningskolumn av Aino Lemaitre (1970), som anser att de domesticerade namnen är smaklösa.

1957: 14), där de NORMBRYTANDE MASKULINA konnotationerna av *half-pint/halvstop* försvinner och konnotationerna LITEN och UNG, som traditionellt associeras med flickprotagonister, förstärks. En liknande *MODIFIERING* finns i den finska översättningen av *Dear Enemy*, där smeknamnet på barnhemsbarnet *Punch*, som fått detta smeknamn på grund av att han ”kicks and bites and swears” (Webster 1915: 100), har ersatts med *Naskali* på finska, medan den svenska översättningen behållit det engelska smeknamnet. *Naskali* (’knappe, pojkvasker’) är en synonym till ett *litet barn* som associeras med MANLIGT KÖN och BUSIGHET, vilket saknar de konnotationer till FYSISK AGGRESSIVITET som engelskans *Punch* (’knytnävsslag’) har. I de finska översättningarna ses i dessa exempel som gäller smeknamn alltså en tendens till val av mer konventionella smeknamn.

När det gäller **namn på husdjur** behåller den svenska översättningen av *Little House on the Prairie* de engelska namnen, medan den finska översättningen *KULTURADAPTERAR* dessa namn: hunden *Jack* har blivit *Jakke*, hästarna *Pet* och *Patty* heter *Pate* och *Pote* och fölet *Bunny* har blivit *Pupu*. I de första fallen, där de engelska namnen inte utgör ord med betydelser, har ljudmässigt liknande finska namn valts, och i det sista fallet har namnet *Bunny* översatts med den betydelsemässiga finska motsvarigheten *Pupu* (’kanin, harpalt’). Dessa lösningar överför namnens ljudmässiga respektive betydelsemässiga konnotationer men förlorar konnotationerna till den amerikanska källkulturen. I den svenska översättningen, som behåller de ursprungliga namnen, förmedlas konnotationerna till källkulturen, men betydelserna kan förbli oklara för unga läsare som inte behärskar engelska. I översättningarna av *Emily of New Moon* förekommer däremot adaptation av namn på djur på båda språken: Emilys katt *Saucy Sal* heter *Sturska Sara* på svenska och *Tuhma Töpö* på finska. Båda översättningarna behåller allitterationen (**poetisk funktion**). Adjektivet *saucy* (’näsvis, kaxig, stursk’, *NSEO*; ’impertinently bold and impudent’, *MW*) associeras med gott självförtroende. Den svenska översättningen *stursk* har motsvarande positiva konnotationer, medan den finska översättningen *tuhma* (’stygg, oanständig’) har mer negativa men även mer barnsliga konnotationer än originalnamnet. Namnet på Emilys andra katt *Mike* följer däremot samma mönster som djurnamnen i översättningarna av *Little House on the Prairie*, då den svenska översättningen behållit engelskans *Mike*, medan den finska översättningen förfinskat stavningen till *Mikki*. Också karaktären Deans hund *Tweed* (’tygmateriell som används främst för ytterplagg’) har behållit sitt engelska namn på svenska, medan hunden på finska fått namnet *Karri* som är ett manligt förnamn men även ett vanligt hundnamn i Finland. De MASKULINA konnotationerna ingår även i det finska namnet, men konnotationerna till TÅLIGHET försvinner.

Andra viktiga namn som adapterats i mitt bildningsromanmaterial är fiktiva **gårdsnamn** såsom gårdsnamnen *New Moon* och *Wyther Grange* i *Emily of New Moon*, som på både svenska och finska *KULTURADAPTERATS* genom ersättning med namn med liknande målspråkliga konnotationer. På finska har Emilys släktgård *New Moon* översatts direkt med *Uusi Kuu* (’nymånen’). Lösningen *Nymånen* var ett namn som även den svenska översättaren Stina Hergin övervägde utöver *Månevik*, men hon ansåg att sammansättningar som *Nymånsfolket* skulle låta konstiga (Hergin till Schaar 20.3.1955). I den slutliga svenska översättningen valdes namnet *Månvik*, som *UTELÄMNAR* den specifika typen av måne och lägger i stället till att gården ligger vid en vik. Förlagsredaktören Ingrid Schaar lämnade bort *e*:et som fanns i Hergins version av namnet, eftersom det lät ”alltför romantiskt smäktande” (Schaar till Hergin 10.8.1955).

Moster Nancys hem *Wyther Grange* ('stormiga gården') som ligger i *Priest Pond* har på svenska blivit *Vindnäs* som ligger i *Prästbäcken* och på finska *Suwikartano* ('sommargården') som däremot ligger i *Priest Pond* precis som i originalet. *Wyther Grange*, som enligt Epperly (1993: 159) kan associeras med Emily Brontës roman *Wuthering Heights* (1847) och dess *Thrushcross Grange*, har konnotationer dels till dånande eller tjutande vind, dels till gotiska skräckromaner. I den svenska översättningen är associationerna till vind mer neutrala och mindre skrämmande och Brontë-allusionen försvinner. I stället placeras moster Nancys gård på ett näs, vilket inte nämns i originalet. Hergin hade ursprungligen föreslagit översättningen *Valla gård*, men Schaar ansåg att det lät "lite för mejerisvenskt" (Schaar till Hergin 8.8.1956). Den finska översättningen *Suwikartano* har bytt ut vinden mot sommar, vilket medför att konnotationerna blir positiva/ljusa i stället för negativa/skrämmande. Adaptionen av namnet på moster Nancys gård bidrar till nedtoning av karakteriseringen av Nancy som NORMBRYTANDE och därmed något SKRÄMMANDE (jfr exemplen A3 och A7 ovan i avsnitt 6.2.1).

Ortnamn som nämns i *Emily of New Moon* har inte adapterats i den svenska eller finska översättningen. Exempelvis Emilys fiktiva hemby heter *Blair Water* på båda språken, och även den verkliga staden *Charlottetown* och den fiktiva småstaden *Shrewsbury* har behållit sina källspråkliga namn.²⁴⁹ Däremot har *Stowepipe Town*, som syftar på ett mindrebemedlat område, *KULTURADAPTERATS* till *Kaminrörsstan* på svenska, medan den finska översättningen behållit den engelska benämningen. I översättningarna av *Emily of New Moon* finns det alltså en tendens att adaptera de namn på platser som ligger närmast karaktärerna, d.v.s. syftar på deras hem, medan mer avlägsna verkliga eller fiktiva ortnamn överförs i sin källspråkiga form. I översättningarna av *Dear Enemy* och *Little House on the Prairie* har däremot alla geografiska namn behållit sina källspråkliga former: Sallies hem *Stone Gate* finns i den verkliga staden *Worcester* i delstaten *Massachusetts* i både originalet och översättningarna och barnhemmet där hon jobbar heter *John Grier Home* på engelska och finska men däremot *John-Grierhemmet* på svenska, vilket är en försvenskad *MODIFIERING*. Lauras hem på prärien har inget namn utöver det generiska *Little House/lilla huset*, men i boken nämns verkliga geografiska namn såsom *Wisconsin*, *Minnesota*, *Iowa*, *Missouri* och *Kansas*, vilka är de delstater Lauras familj reser igenom, och *Independence*, som är staden närmast familjens hus på prärien. Dessa behåller sina ursprungliga namn och därmed de amerikanska konnotationerna i översättningarna.

6.2.2.2 Intertextualitet

En betydande kategori av realia som *KULTURADAPTERATS* eller *KULTURNEUTRALISERATS* i översättningarna i bildningsromanmaterialet är **intertextuella referenser** eller **intertextualitet**, som syftar på dialog mellan texter i form av referenser till andra verk (Kristeva [1969] 1986, se avsnitt 4.5.3 ovan). Denna temakategori beskriver protagonisternas interaktion med andra texter.

I exempel (A9) nedan från *Dear Enemy* speglas Sallies läsning i hennes **intertextuella referens** till den humoristiska verssamlingen *Bab Ballads* (1869) av W.S. Gilbert:

²⁴⁹ Den svenska översättaren Stina Hergin föreslog de försvenskade namnen *Blåsjö* för *Blair Water* och *Vitsand/Vitkyrka* för den närliggande byn *White Cross*, men de engelska namnen behölls (Hergin till Schaar 19.8.1955).

(A9a)

I dwell thus at length upon our triumph, in order to create in you a happy frame of mind, before passing to the higeous calamity that so nearly wrecked the occasion.

“Now follows the dim horror of my tale,
And I feel I’m growing gradually pale,
For, even at this day,
Though its smell has passed away,
When I venture to remember it, I quail!”

You never heard of our little Tammass Kehoe, did you? I simply haven’t featured Tammass because he requires so much ink and time and vocabulary. He’s a spirited lad, and he follows his dad, a mighty hunter of old—that sounds like more *Bab Ballads*, but it isn’t; I made it up as I went along. (Webster 1915: 82)

(A9b)

Anledningen till att jag så utförligt uppehåller mig vid vår triumf är att jag önskar försätta dig på gott humör, innan jag övergår till att redogöra för den förfärliga olycka som så när hade ödelagt allt.

[o]

Du har vist aldrig hört talas om vår lilla Tammass Kehoe? Jag har inte brytt mig om att föra honom på tal av den enkla anledningen att han fordrar ett sådant övermått av bläck, ord och tid. Det är en livlig gosse. I faderns fotspår vandrar han, och denne var en väldig jägare i forna dar. Det låter som *något ur en ballad* men det är det inte; jag har hittat på det själv. (Webster 1955: 55)

(A9c)

Viivyn näin kauan voitossamme aiheuttaakseni teissä onnellisen mielentilan, ennen kuin siirryn hirveään onnettomuuteen, joka oli vähällä turmella tilaisuuden.

Nyt seuraa satuni kauhistus, ja kasvoni peittää kalpeus. Vaikk’ häipyi se ammoin, sitä maistelen kammoin tänä hetkenä vieläkin vaikeroin.

Oletteko koskaan kuulleet puhuttavan pienestä Tammass Kehoestamme? Minä en ole kuvannut Tammasta yksinkertaisesti siitä syystä, että hänen kuvamisensa vaatii niin paljon mustetta ja sanavarastoa. Hän on reima poika, isänsä poika, joka oli mahtava metsämies menneinä aikoina. Tämä kuuluu kuin *miltäkin balladilta*, mutta se ei ole, keksin sen itse. (Webster [1919] 1957: 61–62)

Sallies läsning utgör en betydande faktor i hennes utveckling under romanen och står i samband med hennes förhållande till landsbygdsdoktorn Robin MacRae, som rekommenderar henne fackläsning samtidigt som Sallie fortsätter med sin egen skönlitterära läsning. Exempel (A9) är ett utdrag ur ett av Sallies brev till sina vänner Judy och Jervis, där hon citerar en strof ur dikten ”The Story of Prince Agib” i *Bab Ballads*. Citatets funktion är att förstärka dramatiken i Sallies berättelse om barnhemsbarnets Tammass Kehoes hyss. Därtill illustrerar det Sallies KREATIVITET, då Sallies brev fortsätter i diktens ståtliga och rymmande stil, vilket Sallie uppmärksammar genom att konstatera att slutet av brevet *sounds like more Bab Ballads*. Citatet bidrar till karakteriseringen av Sallie genom att framställa henne som en BELÄST person, vilket samtidigt associeras med både INTELLIGENS och KREATIVITET. Detta utgör en kontrast till den LÄTTSINNIGA stilen i hennes brev och understryker att det stereotypiskt maskulina draget INTELLIGENT kan förekomma i kombination med LÄTTSINNIGHET, som i boken associeras med kvinnliga karaktärer (jfr Hene 1984; Nikolajeva [1998] 2017: 193; se avsnitt 5.4.4 ovan).

I den svenska översättningen (A9b) har citatet ur *Bab Ballads UTELÄMNATS*, men Sallies övergång till balladens HÖGTRAVANDE stil återstår utan kontext, och omnämmandet av *Bab Ballads* ersätts med det neutrala *något ur en ballad*. Den litterära genren åsyftas, men kopplingen till amerikansk kultur uteblir. Den finska översättningen (A9c) återger citatet i form av en översättning som överför originalets stil och **poetiska rimfunktion**, men citatets ursprung uteblir, då omnämmandet av *Bab Ballads* ersätts med *miltäkin balladilta* (’någon ballad’). Därmed förlorar båda översättningarna fokuset på Sallies läsning, och den finska översättningen ger eventuellt intrycket att citatet härstammar från Sallie själv. Karakteriseringen av Sallie som en BELÄST person minskar något.

Också i exempel (A10) hänvisar Sallie till sin läsning, då avslutningsfrasen i hennes brev citerar avslutningsfrasen i den skotska nationalpoeten Robert Buns brevdikt ”To Alexander Findlater” ur poesiverket *Merry Muses of Caledonia* (1911):

<p>(A10a) I am most fervent' Your friend and servant, S. McB.</p> <p>P. S. Don't you admire that poetical ending? It was borrowed from Robert Burns, whose works I am reading assiduously as a compliment to a Scotch friend. (Webster 1915: 213)</p>	<p>(A10b) Er ödmjuka tjänarinna och barnhemsföreståndarinna</p> <p style="text-align: right;">S. McB.</p> <p>P. S. Jag hoppas att Ni beundrar den poetiska avslutningen. [o]</p> <p>(Webster 1955 134)</p>	<p>(A10c) Nöyrin palvelijan, toivoen parastanne.</p> <p style="text-align: right;">S. McB</p> <p>P. S. Ettekö ihaile runollista loppua? Se on lainattu Robert Burnsiltä, jonka teoksia utte- rasti luen ollakseni kohtelias eräälle ystävälleni. (Webster [1919] 1957: 151)</p>
--	---	---

I detta exempel kopplas läsningen explicit till doktor MacRae, eftersom Sallie läst den skotska poeten som en komplimang till den skotska doktorn. Skotsk kultur och skotsk dialekt används i *Dear Enemy* för att skapa ett band mellan Sallie och doktor MacRae, som båda uppskattar sina irländska respektive skotska rötter (se även exemplen A17–A19 nedan). Skotsk kultur förknippas i boken med EXKLUSIV SAMHÖRIGHET och KREATIVITET och representerar önskvärd utveckling hos Sallie. Även i exempel (A10) står intertextualiteten i samband med Sallies egen språkliga KREATIVITET, då hon inför Burns högrärande avslutningsfras i sitt eget brev. I den svenska översättningen (A10b) *UTELÄMNAS* omnämmandet av Burns och den rimmande avslutningen kallas endast *poetisk*. Sallies läsning faller bort. På finska har utdraget (A10c) däremot översatts i sin helhet, och allusionen till Burns och konnotationerna till SKOTSK kultur och sambandet med KREATIVITET kvarstår.

Exemplen (A11) och (A12) ur det sista kapitlet i *Little House on the Prairie* citerar de amerikanska inbördeskrigssångerna *Dixie's Land* (1859) av Daniel Decatur Emmett och *The Battle-Cry of Freedom* (1862) av George Frederick Root, som Lauras pappa spelar på sin fiol när familjen ska lämna sitt hem:

<p>(A11a) "Never mind, Caroline!" Pa told [Ma]. "We'll make a better garden. Anyway, we're taking more out of Indian Territory than we took in." "I don't know what," Ma said, and Pa answered, "Why, there's the mule!" Then Ma laughed, and Pa and the fiddle sang again.</p> <p>"In Dixie land I'll take my stand, And live and die in Dixie! Away, away, away, away, Away down south in Dixie!"²</p> <p>They sang with a lilt and a swing that almost lifted Laura right out of bed.</p> <p>(Wilder [1935] 1953: 333–334)</p>	<p>(A11b) – Strunt i det, Caroline! sade pappa till [mamma]. Vi ska göra en bättre trädgård. Hur som helst så för vi med oss mer från indian- territoriet än vi förde dit. – Det förstår jag inte, sade mamma, och pappa svarade: – Jo, vi har ju fölungen! Då skrattade mamma, och fiolen sjöng igen.</p> <p>I Dixieland där vill jag bo i all min dar, i Dixie! Kom med, kom med, kom med, kom med till söderns land, till Dixie!</p> <p>De sjöng med sådan rytm och sådant liv att Laura nästan lyftes upp ur bädden.</p> <p>(Wilder 1955: 279–280)</p>	<p>(A11c) – Ei sitä kannata murehtia, Caroline! sanoi isä. – Laitamme uuden entistä paremman puutar- han. Ja joka tapauksessa viemme intiaanialueelta enemmän kuin sinne toimme. – Mitä sinä tarkoitat? kysyi äiti, ja isä vastasi: – No, tuota varsaa tietenkin? – Silloin äiti nauroi, ja isä ja viulu alkoivat taas laulaa.</p> <p>[o]</p> <p>Ne lauloivat niin mukaansa tempaavasti, että melkein nostivat Lauran vuoteesta.</p> <p>(Wilder 1957: 335)</p>
---	--	---

<p>(A12a) The fiddle began to play a marching tune, and Pa's clear voice was singing like a deep-toned bell.</p> <p>"And we'll rally round the flag, boys, We'll rally once again, Shouting the battle cry of Freedom!"</p> <p>Laura felt she must shout, too. (Wilder [1935] 1953: 334)</p>	<p>(A12b) Fiolen började spela en marschmelodi, och pappas klara stämma sjöng som en klocka med djup klang.</p> <p>Kring fanan må vi samlas, gossar, ja, samlas än en gång. För friheten vi höja vårt stridsrop.</p> <p>Laura kände lust att ropa, hon också. (Wilder 1955: 280–281)</p>	<p>(A12c) Viulu alkoi soittaa marssi-sävelmää, ja isän kirkas ääni laului kuin kauniisti kumiseva kello.</p> <p>[o]</p> <p>Laurankin teki mieli huutaa täyttyä kurkkua. (Wilder 1957: 336)</p>
---	--	---

Dessa sånger har starka konnotationer till den amerikanska södern och det amerikanska inbördeskriget. *Dixieland* syftar på de stater i den amerikanska södern som hörde till Amerikas konfedererade stater.²⁵⁰ Sångerna associeras med patriotism och kamp och uttrycker därmed familjen Ingalls känslor inför att de måste lämna sitt nybygge. Patriotismen och uppmaningen till kamp uttrycks med starka ord och fraser som *my stand, live and die, rally, flag* och *battle-cry of freedom*. Därmed har sångerna både **konativ** och **emotiv funktion** i texten (se Jakobson [1960] 1974: 144, 146; se avsnitt 5.4.2 ovan.)

I de svenska översättningarna (A11b) och (A12b) har sångcitaten översatts både till form och till innehåll och konnotationerna till KAMP och FRIHETSÖNSKAN överförs, men sångernas amerikanska inbördeskrigscontext överförs antagligen inte till de svenska läsarna. I de finska översättningarna (A11c) och (A12c) har sångcitaten *UTELÄMNATS* i dessa utdrag. Textens kulturbundna konnotationer *NEUTRALISERAS* på dessa ställen. I de finska utdragen (A11c) och (A12c) sägs endast att Lauras pappa sjunger. Därmed framgår inte exakt vad som framkallar Lauras emotionella reaktion på musiken. De konnotationer som citaten i exemplen (A11) och (A12) förmedlar, försvinner dock inte helt i den finska översättningen som helhet, eftersom citat ur de liknande sångerna *Oh! Susannah* (1848) av Stephen Foster och *Gum Tree Canoe* (1847) av S.S. Steele, som även de handlar om den amerikanska södern, finns med på andra ställen i texten. Eftersom två av fyra citat har överförts även i den finska översättningen, enbart minskar de kulturbundna och inbördeskrigsrelaterade konnotationerna. *UTELÄMNINGARNA* gäller dock de sångcitaten som framkallar de starkaste reaktionerna hos Laura. Därmed minskar *UTELÄMNINGARNA* den KREATIVA och EMOTIONELLA karakteriseringen av Laura i det känslolösa avslutande kapitlet i den finska översättningen.

I översättningarna av *Dear Enemy* och *Little House on the Prairie* förekommer *UTELÄMNING* och annan adaptation av **intertextualitet** i rätt liten grad, men i *Emily of New Moon* är *UTELÄMNINGAR* i samband med intertextualitet mer omfattande (se tabell 17 ovan). Exempel (A13) ur bokens första kapitel utgör den första beskrivningen av Emily i interaktion med litteratur. I utdraget flyr Emily sin instabila verklighet, där hennes pappa ligger döende, genom att läsa John Bunyans verk *The Pilgrim's Progress from This World to That Which Is to Come* (1678), som är en kristen allegori som handlar om karaktärerna Christians och Christianas pilgrimsfärder:

²⁵⁰ Merriam-Webster, Dixie, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/Dixie> (hämtad 18.3.2020).

(A13a)

So Emily had curled herself up in the ragged, comfortable old wing-chair and read *The Pilgrim's Progress* all the afternoon. **Emily loved *The Pilgrim's Progress*. Many a time had she walked the straight and narrow path with Christian and Christiana although she never liked Christiana's adventures half as well as Christian's. For one thing, there was always such a crowd with Christiana. She had not half the fascination of that solitary, intrepid figure who faced all alone the shadows of the Dark Valley and the encounter with Apollyon. Darkness and hobgoblins were nothing when you had plenty of company. But to be alone ah, Emily shivered with the delicious horror of it!**

(Montgomery [1923] 2017: 2–3)

(A13b)

Så Emily hade krupit upp i den nedsuttna, bekväma gamla fåtöljen och läst *Kristens resa* hela eftermiddagen. **[O]**

(Montgomery 1955: 9)

(A13c)

Niinpä Emilia oli kyyristynyt mukavaan vanhanaikaiseen nojatuoliin ja lukenut koko iltapäivän ”Kristityn vaellusta”. **[O]**

(Montgomery [1928] 1961: 6)

Detta utdrag (A13a) om Emilys tillflykt till litteraturen understryker litteraturens betydelse i Emilys liv redan i det inledande kapitlet. Den del av utdraget som *UTELÄMNATS* i både den svenska och finska översättningen visar Emily i interaktion med litteraturen: hon har *walked the straight and narrow path with Christian and Christiana*, huvudpersonerna i berättelsen, och hon relaterar sin egen situation till *the delicious horror* av Christians ensamhet. Hon identifierar sig alltså med karaktärerna. Den positiva inverkan som läsning har på Emily understryks med ord med positiva konnotationer som *loved*, *fascination* och *delicious*. I den svenska (A13b) och finska översättningen (A13c) har *The Pilgrim's Progress* inte *UTELÄMNATS* helt, utan de nämner boken, som finns översatt till både svenska och finska.²⁵¹ Emilys tankar om boken har dock utelämnats. Därmed nämns läsningen bara i förbigående: den källkulturbundna intertextualiteten ges mindre utrymme och bokens huvudhandling fortsätter genast. I översättningarna försvinner Emilys interaktion och identifikation med litteraturen, men läsningen som en tillflyktshandling kvarstår (se även Leden 2021).

Även i följande exempel (A14) har en källkulturbunden **intertextuell referens** *UTELÄMNATS* i både den svenska och den finska översättningen. I utdraget karakteriserar berättaren Emilys bästa vän Ilse genom att jämföra henne med skolkamraterna Rhoda Stuart och Dot Payne med hjälp av ett citat av den engelska poeten Lord Alfred Tennyson:

²⁵¹ Den svenska översättningen *Kristens resa från denna världen till den (till)kommande framställd under bilden av en dröm* utkom i fyra olika nyöversättningar 1941–1948 och utgavs i flera nya utgåvor under 1950-talet. Den finska översättningen *Kristityn vaellus turmeluksen kaupungista taivaan maahan* utgavs 1948, och flera nyttgåvor utkom under 1940–50-talet. Hänvisningar till *The Pilgrim's Progress* har enligt Skjõnsberg (1982: 77–78) utelämnats även i de norska översättningarna av *Little Women* (1968) från 1909 respektive 1953. Hon (a.a.: 79) antar att utelämnningen beror på att översättaren eller förlaget ansåg att *Kristens resa* inte hörde till vad unga flickor tyckte om att läsa.

<p>(A14a) "Aren't I nice enough between times to make up for it?" demanded Ilse. "Dot Payne never flies into tempers, but would you like her for a chum?" "No, she's too stupid," admitted Emily. "And Rhoda Stuart is never out of temper, but you got enough of her. Do you think I'd ever treat you as she did?" No, Emily had no doubt on this point. Whatever Ilse was or was not, she was loyal and true. And certainly Rhoda Stuart and Dot Payne compared to Ilse were "as moonlight unto sunlight and as water unto wine" or would have been if Emily had as yet known anything more of her Tennyson than the Bugle Song. (Montgomery [1923] 2017: 120)</p>	<p>(A14b) – Är jag inte tillräckligt rar och trevlig mellan varven för att det ska väga upp det? undrade Ilse. Dot Payne får aldrig några raseriutbrott, men skulle du vilja ha henne till bästa vän? – Nej, hon är för dum, medgav Emily. – Och Rhoda Stuart är aldrig arg, men henne fick du väl nog av. Tror du, att jag någonsin skulle behandla dig, som hon gjorde? Nej, i den punkten hyste inte Emily några tvivel. Vad än Ilse var eller inte var, så kunde man lita på hennes ärlighet och trofasthet. [o] (Montgomery 1955: 127)</p>	<p>(A14c) – Enkö minä paina tarpeeksi vaa'assa? kysyi Ilse. – Dot Payne ei koskaan kiukustu, mutta tahtoisitko hänet ystäväksesi? – En, hän on liian tyhmä, Emilia myönsi. – Eikä Rhoda Stuartkaan koskaan ole vihainen, mutta häneenkin sinä kyllästyit. Luuletko että minä milloinkaan kohtelen sinua niin kuin hän? Ei, sitä Emilian ei tarvinnut koskaan epäillä. Mitä Ilseä vastaan muutoin saattoikin sanoa, hänen rehellisyyteensä ja uskollisuutensa ainakin voi luottaa. [o] (Montgomery [1928] 1961: 115)</p>
---	---	---

Citatet härstammar från Tennysons dikt "Locksley Hall" (1842), där den citerade strofen jämför män och kvinnor (se Montgomery [1923] 2017: 93). I Montgomerys originaltext visar citatet att Ilse och Rhoda utgör motsatser. Detta anspelar på att Ilse visar sig vara en trofast vän i kontrast till Rhoda, som tidigare i boken visat sig vara en falsk vän som utslutit Emily ur sin vänkrets till förmån för en annan mer förmögen flicka (jfr Rimmon-Kenans [1990: 70] kontrastiva analogier mellan karaktärer; se avsnitt 5.4.3 ovan). Citatet förstärker därmed karakteriseringen av Ilse i jämförelse med Rhoda, vilket framgår även av dialogen före citatet. Citatet karakteriserar också Emily genom att visa henne i interaktion med litteratur och genom att på förhand antyda Emilys litterära utveckling, då berättaren säger att hon ännu inte känner till något annat av Tennyson än "Bugle Song" (1847),²⁵² som ingick i skolans läsebok under Montgomerys och därmed också Emilys skoltid (se Montgomery [1923] 2017: 93). Därmed vänder sig berättaren här till en mer erfaren läsare än 11-åriga Emily, vilket är ett typiskt exempel på det samtidiga tilltalet av barn och vuxna i Montgomerys texter. I den svenska och finska översättningen *UTELÄMNAS* både citatet från "Locksley Hall" och omnämmandet av "Bugle Song". Beskrivningen av Ilse i jämförelse med de falska flickorna förmedlas även i översättningarna genom den överförda föregående dialogen, men karakteriseringen av Emily som en aktiv läsare genom hennes interaktion med litteratur uteblir (se även Leden 2021). Samtidigt försvinner utdragets samtidiga tilltal som i Montgomerys originaltext ofta är ett tecken på att berättaren vet mer än karaktären Emily (jfr Nikolajeva [1998] 2017: 166).

²⁵² "Bugle Song" är en del av Tennysons berättande dikt "The Princess" (1847). "Bugle Song" nämns på fyra olika ställen i *Emily of New Moon*. I det första omnämmandet presenteras dikten för Emily av läraren fröken Brownell, som deklamerar den inför klassen. I denna scen har namnet på dikten på svenska och finska översatts direkt som *Jakthornets sång/Torvilaulu* ("Hornsången") (Montgomery [1923] 2017: 69, 1955: 94–95, [1928] 1961: 87–88). Detta blir en kulturneutraliserande modifiering, då kopplingen till Tennyson försvinner och dikten blir anonym. Alla senare ställen som nämner dikten som Emily blir hänförd över redan under fröken Brownells läsning har utelämnats i både den svenska och den finska översättningen, vilket leder till både kulturneutralisering och nedtoning av Emilys intertextuella samspel.

Den mest signifikanta *UTELÄMNINGEN* av **intertextualitet** i den svenska översättningen av *Emily of New Moon* gäller den för hela originaltrilogin mest betydelsefulla intertextualiteten, nämligen dikten ”The Fringed Gentian”, som är en dikt ur en berättelse av Ella Rodham Church och Augusta De Bubna, vilken publicerades i en tidskrift på Montgomerys tid och handlar om klättringen uppför *the Alpine Path* (’Alpstigen’), en metafor för vägen mot framgång. Montgomery använder dikten och begreppet *the Alpine Path* som en metafor för Emilys författarkarriär under hela *Emily*-trilogin.²⁵³ Dikten introduceras för första gången i slutet av *Emily of New Moon* där Emily får den i ett brev från den äldre släktingen Dean Priest som citerar de två sista verserna (exempel A15):

(A15a)

I had a letter from Dean to-day.
He writes lovely letters – just as if
I was grown up. ~~He sent me a
little poem he had cut out of a
paper called *The Fringed
Gentian*. He said it made him
think of me. It is all lovely but I
like the last verse best of all. This
is it:~~

Then whisper, blossom, in thy
sleep

How I may upward climb
The Alpine Path, so hard, so
steep,

That leads to heights sublime.
How I may reach that far-off
goal

Of true and honoured fame
And write upon its shining
scroll

A woman’s humble name.

~~”When I read that the flash
came, and I took a sheet of paper
— I forgot to tell you Cousin
Jimmy gave me a little box of
paper and envelopes — on the sly
— and I wrote on it:~~

~~I, Emily Byrd Starr, do solemnly
vow this day that I will climb the
Alpine Path and write my name
on the scroll of fame.~~

~~”Then I put it in the envelope
and sealed it up and wrote on it
The Vow of Emily Byrd Starr,
aged 12 years and 3 months, and
put it away on the sofa shelf in the
garret.~~

(Montgomery [1923] 2017: 290)

(A15b)

Jag fick ett brev från Dean i dag.
Han skriver underbara brev till
mig – precis som om jag vore
vuxen.

[o]

[o]

[o]

[o]

[o]

(Montgomery 1956: 72)

(A15c)

»Tänään sain Deanilta kirjeen.
Hän kirjoittaa hienoja kirjeitä –
aivan kuin olisin täysikasvuinen.
Hän lähetti minulle pienen runon
nimeltä ’Ripsullinen Gentiana’,
jonka hän oli leikannut sanoma-
lehdestä. Hän sanoi että se sai
hänet ajattelemaan minua. Se on
kokonaankin hyvin sievä, mutta
eniten pidän viimeisestä säkeis-
töstä. Se kuuluu:

Silloin kuiskaa unieni kukka:
Kuinka jaksat nousta ylöspäin
alppipolku raskas on ja jyrkkä,
jonka korkeuksiin vievän näin.
Kuinka saavuttaa voit kunnian ja
maineen
maalin kaukaisen ja korkean,
nimes piirtää kultatauluun
maineen,
nimen naisen vaatimattoman.

»Sitä lukeissani tuli leimahdus.
Ja minä otin paperiarkin –
unohdin kertoa, että Jimmy-
serkku antoi salaa minulle pienen
kotelon, jossa on paperia ja kirje-
kuoria, ja kirjoitin siihen:

»Minä Emilia Byrd Starr lupaan
tänä päivänä juhlallisesti, että
haluan kiivetä alppipolkua ja kir-
joittaa nimeni maineen tauluun.’

»Sitten minä panin sen kuoreen,
suljin sen ja kirjoitin päälle:
’Emilia Byrd Starrin lupaus hänen
ollessaan kahdentoista vuoden
kolmen kuukauden ikäinen’ ja
panin sen ullakkoon sohvahyllylle.
(Montgomery [1928] 1961: 261)

Det långa citatet är avgörande för att läsaren ska kunna förstå senare allusioner till dikten, eftersom dikten antagligen var okänd även för största delen av Montgomerys samtida källtextläsare. Dikten inspirerar Emily att avlägga ett löfte att *climb the Alpine Path and write my name on the scroll of fame*. Detta högtidliga löfte symboliserar Emilys ambitioner.

²⁵³ Montgomery använde begreppet *The Alpine Path* som en metafor också för sin egen karriär. Hon hänvisar och alluderar ofta till dikten ”The Fringed Gentian” i sina publicerade dagböcker och hon kallade även sin självbiografi *The Alpine Path* (1917) efter alpstigen i dikten.

Betydelsen av dikten understryks också genom att den ger Emily *the flash* ('glimten'), som är en nästan övernaturlig upplevelse av välbehag som framkallas hos Emily när hon upplever något oerhört vackert. Fenomenet *the flash* förknippas genomgående med INSPIRATION och KREATIVITET i *Emily*-trilogin. Dikten "The Fringed Gentian" har en **poetisk funktion** (se Jakobson [1960] 1974: 147–148; se avsnitt 5.4.2 ovan), eftersom alpstigen i citatet är en metafor för Emilys strävan efter erkännande som författare. Alpstigsmetaforen används genomgående i hela resten av trilogin (3 gånger i *Emily of New Moon*, 11 gånger i *Emily Climbs* och 7 gånger i *Emilys Quest*). Även originaltiteln på den andra boken i trilogin, *Emily Climbs*, är en allusion till diktens klättring uppför alpstigen.

I den svenska översättningen (A15b) har dikten och Emilys högtidliga löfte *UTELÄMNATS* och Deans brev nämns enbart i förbigående som en kort anmärkning i slutet av Emilys brev till sin döda pappa. Därmed uteblir en viktig milstolpe i Emilys litterära utveckling. I originaltrilogin blir metaforen allt mer central ju längre upp på alpstigen Emily kommer. I den svenska översättningen av *Emily of New Moon* har även alla senare referenser till alpstigen *UTELÄMNATS*, men i översättningen av *Emily Climbs*, den andra boken i trilogin, förekommer förutom *UTELÄMNING* även *ERSÄTTNING* med olika generiska fraser som associeras med framgång (*nå ärans tinnar, författardrömmar, framgång, på den banan, vägen till framgång, och lång väg att gå*; Montgomery 1956: 152, 191, 1957: 6, 72, 174, 194, 207).²⁵⁴ Dessa *KULTURNEUTRALISERANDE MODIFIERINGAR* överför i viss mån de HÖGTIDLIGA konnotationer till framgång som begreppet alpstigen har, men konnotationerna blir svagare då de inte förstärks av upprepning av samma fras. Också i de svenska titlarna på *Emily*-böckerna försvinner allusionen till alpstigen (se avsnitt 3.4.2.1 ovan). *UTELÄMNINGARNA* och *MODIFIERINGARNA* av allusionerna till dikten "The Fringed Gentian", alpstigsmetaforen och Emilys högtidliga löfte utgör den mest betydelsefulla nedtoningen av det litterära temat och Emilys författarambitioner i de svenska översättningarna av *Emily of New Moon* och *Emily Climbs* (se även Leden 2021).

I den finska översättningen av *Emily of New Moon* är citatet ur dikten "The Fringed Gentian" översatt i sin helhet (A15c). På finska har dikten fått titeln "Ripsullinen Gentiana" ('Fransad Gentiana') och översättningen överför både diktens innehåll och rimmande form. Därmed överförs diktens centrala budskap till de finska läsarna, även om de inte har en möjlighet att koppla citatet till dess originalkontext, vilket Montgomerys samtida källtextläsare åtminstone i teorin hade. Också beskrivningen av Emilys reaktion på dikten och hennes högtidliga löfte överförs i den finska översättningen på samma sätt som i originalet. Däremot har bokens sista referens till *the Alpine Path* i en scen där Emily skickat sin första dikt till en tidning *UTELÄMNATS* även i den finska översättningen (Montgomery [1928] 1961: 272). Senare referenser till *the Alpine Path* i de två övriga böckerna i trilogin återges däremot konsekvent som *alppipolku* i de finska översättningarna.²⁵⁵ Alpstigsmetaforen åsyftas också i den finska titeln på den andra boken i trilogin som heter *Runotyttö maineen polulla* (1948, 'Diktarflickan på stigen mot anseende'; se avsnitt 3.4.2.1 ovan).

En annan central **intertextuell referens** i *Emily of New Moon* är Charlotte Brontës *Jane Eyre* (1847), som citeras i exempel (A16) nedan. Utdraget är från en scen med undertoner som anspelar på **sexualitet**, där Dean har räddat Emily från att falla ner för ett stup.

²⁵⁴ I den svenska översättningen av den tredje boken *Emily's Quest* (1927, sv. *Emily gör sitt val* 1985) finns referenserna till alpstigen dock inkonsekvent nog kvar, eftersom denna översättning, som utkom betydligt senare till skillnad från de tidigare böckerna, utgör en källtextinriktad översättning.

²⁵⁵ Montgomery [1948] 1964: 30, 43, 78, 82, 127 (utelämnad), 148, 158, 244 (Inhas ursprungliga kulturadapterade uttryck *tunturipolku* 'fjällstig' används), 270, 289, 301; [1949] 1965: 14, 18, 34, 142, 151, 160.

I slutet av scenen plockar Dean upp den blomman som Emily plockat när hon föll ner för stupet och lägger den i sitt exemplar av *Jane Eyre* invid en erotiskt laddad strof:

<p>(A16a) [Dean] stood at the cross-road and watched [Emily] out of sight. "What a child!" he muttered. "I'll never forget her eyes as she lay there on the edge of death the dauntless little soul and I've never seen a creature who seemed so full of sheer joy in existence. She is Douglas Starr's child he never called me Jarback." He stooped and picked up the broken aster. Emily's heel had met it squarely and it was badly crushed. But he put it away that night between the leaves of an old volume of Jane Eyre, where he had marked a verse, All glorious rose upon my sight That child of shower and gleam. (Montgomery [1923] 2017: 272)</p>	<p>(A16b) [Dean] stod kvar vid vägskälet och tittade efter henne, tills [Emily] försvann ut sikte. [o] [o] [o] (Montgomery 1956: 56)</p>	<p>(A16c) [Dean] seiso i tiehaarassa ja katseli, kunnes Emilia katosi näkyvistä. – Mikä lapsi, hän mutisi. – En milloinkaan unohda hänen silmiään, kun hän makasi siinä kuoleman partaalla – pelkäämätöntä pikku sielua. Enkä ole koskaan nähnyt olentoa, joka olisi ollut niin tulvillaan pelkkää olemisen iloa. Hän on Douglas Starrin tytär. Douglas ei koskaan sanonut minua Pönttöseläksi. [o] [o] (Montgomery [1928] 1961: 246)</p>
---	---	---

Epperly (1993: 155, 163) lyfter fram *Jane Eyre* som den mest betydelsefulla **inter-textualiteten** i Montgomerys *Emily*-trilogi och ser Emilys och Deans kärlekshistoria som en parallell till Jane Eyres och Edward Rochesters kärlekshistoria och Brontë-citatet ovan som ett bevis på Deans identifikation med Rochester. Syftet med citatet är att antyda framtida romantiska utvecklingar i Emilys och Deans förhållande. På ytan verkar citatet mycket oskyldigt, men det är i själva verket en strof ur en sång om passion och kärlek som Rochester sjunger för Jane och som handlar om att en man har röjt undan alla hinder för att vinna sin älskade (Epperly 1993: 163). Parallellen till Jane och Rochester är dock snarast kontrastiv, då Montgomery i scenen där Dean räddar Emily bytt om Brontës NORMBRYTANDE könsroller mot det traditionella mönstret, man räddar kvinna. Detta antyder att Deans och Emilys förhållande inte kommer att utvecklas till ett jämlikt äktenskap som Janes och Rochesters förhållande gör. Därmed fungerar *Jane Eyre*-intertextualiteten som en antydning om Deans negativa POSSESSIVA och KONTROLLERANDE egenskaper, vilka förknippas med hans maktutövande i förhållande till Emily. Gabriella Åhmansson (1992: 146) anser att *Jane Eyre*-citatet klargör Deans possessiva avsikter gentemot Emily redan vid deras första möte. Sådana tolkningar ger det *UTELÄMNADE* textutdraget ytterligare erotisk laddning. Det är osannolikt att en ung läsare uppfattar den erotiska laddningen, eftersom det förutsätter en god kännedom om Brontës verk. Men läsaren behöver inte känna till implikationerna av citatet för att märka att mannens känslor för flickan antyds genom själva handlingen att mannen sparar flickans blomma.

UTELÄMNINGEN av citatet i både den svenska och den finska översättningen (A16b–c) utesluter alla EROTISKA konnotationer i utdraget och suddar ut antydningarna om kommande utvecklingar i Emilys och Deans förhållande. De explicita parallellerna med Brontës *Jane Eyre* försvinner, men implicit utgör räddningsscenen fortfarande en parallell till en motsvarande räddningsscen i *Jane Eyre*. I den svenska översättningen avslutas det

dramatiska kapitlet neutralt med att Dean iakttar Emily som försvinner ur sikte. Den finska översättningen överför utöver detta även Deans positiva tankar om Emily som en ORÄDD och GLAD själ. Att citatet och att Deans plockar upp Emilys blomma utelämnas gör episoden, som utgör Emilys och Deans första möte, mer BARNSLIG i översättningarna (se även Leden 2021).

UTELÄMNING och NEUTRALISERING av **intertextuella referenser** i *Emily of New Moon* leder till att en stor del av den indirekta karakteriseringen av Emily i interaktion med litterära verk faller bort i översättningarna. Utelämningen av intertextualiteter förenklar texten, eftersom fokus flyttas till kärnhändelseförloppet och det underliggande budskapet uteblir.

6.2.2.3 Språk

Ytterligare ett föremål för **KULTURADAPTION** i bildningsromanmaterialet är explicita hänvisningar till att karaktärerna talar källspråket engelska eller **språkvarieteter** inom engelskan eller har en avvikande användning av språket, vilket syns nedan i (A17–A22). I denna temakategori, som berör karaktärsindikatorn **tal**, utgör alla exempel inte realia, utan exemplen berör även källspråksbundna företeelser. Samtliga exempel som innehåller avvikande språk har en **poetisk funktion**, vilket innebär att språkets form används för att uttrycka exempelvis karaktärsdrag (se Jakobson [1960] 1974: 147–148; se avsnitt 5.4.2 ovan).

I exempel (A17) från *Dear Enemy* hänvisar Sallie till den skotska **språkvarieteteten** av engelska som associeras med karaktären doktor MacRae (som Sallie kallar Sandy):

(A17a)

Your last letter has arrived, and no suggestion in it of traveling North. Isn't it about time that you were turning your faces back toward Fifth Avenue? Hame is hame, ~~be't ever sae hamely. Don't you marvel at the Scotch that flows so readily from my pen? Since being acquent' wi' Sandy, I hae gathered a muckle new vocab-ulary.~~ (Webster 1915: 78)

(A17b)

Ditt senaste brev har anlänt. Alltjämt ingen antydning om att ni snart ämna norrut. Börjar det inte bli på tiden att ni styr kosan mot Fifth Avenue? Borta bra men hemma bäst. [o]

(Webster 1955: 53)

(A17c)

Viime kirjeesi on saapunut, eikä siinä edes vihjata matkaan pohjoista kohti. Eikö teidän nyt jo olisi aika kääntää kasvonne Fifth Avenuelle päin? Koti on aina koti. [o]

(Webster [1919] 1957: 59)

Exempel (A17) avslutar en del av ett brev från Sallie till Judy, och i slutet av stycket övergår Sallie till skotska med det skotska ordspråket *hame is hame, be't ever sae hamely* ('home is home, be it ever so homely') för att understryka sin vädjan till Judy om att komma hem. Därmed anknyter hon till doktor MacRae (Sandy) och deras spirande vänskap. Sallies användning av skotska i detta utdrag och på flera andra ställen i boken antyder att doktorn håller på att bli en viktig person i hennes liv. Det berättar också om hennes respekt för doktorn och doktors inflytande över henne, vilket står i kontrast till hennes attityd till sin fästman Gordon, som hon ofta driver med.

Illusionen av den skotska dialekten har **UTELÄMNATS** i både den svenska och den finska översättningen, ibland genom **NEUTRALISERING** och ibland genom **UTELÄMNING**, såsom i utdragen (A17b–c). Utelämningen i den finska översättningen (A17c) gjordes i samband med revideringen 1957; i tidigare upplagor finns det utelämnade stället med. I exempel (A7) överförs endast ordspråket, som på svenska ersätts med det betydelsemässigt rätt motsvarande svenska ordspråket *borta bra men hemma bäst* och på finska med den direkta

översättningen *koti on aina koti* ('hemma är alltid hemma'). Sambandet med den skotska kulturen och dialekten som i originalet har genomgående positiva konnotationer som TROFASTHET och STABILITET försvinner.

I exempel (A18) från ett avsnitt senare i boken uttrycker Sallie sin beundran för doktor MacRae, som kan *the entire volume of Scotch literature* utantill, vilket naturligtvis är en överdrift (**poetisk funktion**):

<p>(A18a) And I must add that Sandy's not so bad a talker when he lets himself go. He has <i>the entire volume of Scotch literature</i> at his tongue's end. (Webster 1915: 175)</p>	<p>(A18b) Och jag måste tillägga att Sandy inte är någon dålig konversatör när han för en gångs skulle släpper sig lös. Han har <i>hela skotska litteraturen</i> på tungspetsen. (Webster 1955: 111)</p>	<p>(A18c) Ja minun täytyy lisätä, ettei Sandy ole niinkään huono puhuja, kun hän kerran päästää itsensä valloilleen. Hänellä on <i>kokonaisia nidoksia</i> kielensä päällä. (Webster [1919] 1957: 125)</p>
--	--	--

Överdriften översätts direkt som *hela skotska litteraturen* på svenska (A18b), medan den finska översättningen ersätter hänvisningen till skotsk litteratur med den *KULTUR-NEUTRALISERANDE MODIFIERINGEN kokonaisia nidoksia* ('hela volymer'), där konnotationerna till det skotska försvinner. *UTELÄMNING* och nedtoning av den skotska dialekten och kulturen leder till att ett implicit drag i karakteriseringen av doktor MacRae och hans *SAMHÖRIGHET* med Sallie försvinner. Samhörigheten mellan Sallie och doktor MacRae kommer dock till uttryck både i deras handlingar och i innehållet i deras samtal.

Framsteg i förhållandet mellan Sallie och doktor MacRae beskrivs genom **språkvarieteter** särskilt i exempel (A19) nedan. Där berättar Sallie att hon och doktor MacRae har hittat på en ny lek där han talar skotska och hon irländska, vilka är språkvarieteter som motsvarar deras respektive härkomst. Utdraget omfattar även ett exempel på ett sådant lekfullt dialektalt samtal. Komiken i samtalet uppstår i första hand av användning av dialekt. Samtalet färgas av dialektala drag som reflekterar dialektalt uttal (*afthornoon, ye, docther, verra weel* o.s.v.) men också dialektalt ordval (t.ex. *bairns*, 'barn', *muckle*, 'mycket', *kintra*, 'land'). Även samtalets formella konverserande innehåll, som står i kontrast till det vänskapsförhållande som karaktärerna redan uppnått, bidrar till komiken. Kontrasten framhäver karaktärernas *SAMHÖRIGHET*. De **poetiska funktioner** som användning av de avvikande språkvarieteterna medför används för att karakterisera Sallie som *KREATIV* och *TROFAST* i sitt förhållande till doktor MacRae:

(A19a)
He and I have invented a new pastime: he talks Scotch, and I answer in Irish. Our conversations run like this:

~~“Good afternoon to ye, doether. An’ how’s yer health the day?”~~

~~“Verra weel, verra weel. And how gas it wi’ a’ the bairns?”~~

~~“Shure, they’re all av thim doin’ foin’.”~~

~~“I’m gey glad to hear it. This soft weather is hard on folk. There’s muckle sickness aboot the kintra.”~~

~~“Hiven be praised it has not lighted here! But sit down, doether, an’ make yerself at home. Will ye be affther havin’ a cup o’ tay?”~~

~~“Hoot, woman! I would na hae you fash yersel’, but a wee drap tea winna coom amiss.”~~

~~“Whist! It’s no thruble at all.”~~

You may not think this a very dizzying excursion into frivolity; but I assure you, for one of Sandy’s dignity, it’s positively riotous. The man has been in a heavenly temper ever since I came back; not a single cross word. I am beginning to think I may reform him as well as Punch.

(Webster 1915: 184–185)

(A19b)
Han och jag har hittat på en ny lek: han talar skotska och jag irländska. [O]

En konversation efter dessa linjer förefaller dig kanske inte som ett alltför överväldigande bevis på leklusta, men jag kan försäkra dig om att för en man med Sandys väl utvecklade värdighetssinne innebär det något av en revolution. Karlh har varit på ett fullkomligt änglalikt humör ända sen jag kom tillbaka; inte ett ont ord har kommit över hans läppar. Jag börjar tro att jag ska kunna reformera honom lika väl som Punch.

(Webster 1955: 116–117)

(A19c)²⁵⁶
Hän ja minä olemme keksineet uuden ajanvietteen: keskustelumme sujuu tähän suuntaan:

Ehtoopäivää tohtori. Kuinka on terveys tänään?

Oikein hyvin, oikein hyvin. Ja kuinka lapset jaksavat?

Oikein hyvin kaikki *tyynni*.

Sepä hauska kuulla. Tämä kevätilma *käy ihmisiin*. Liikkuu paljon sairautta, *tiemmä*.

Taivaan kiitos ettei se ole pysähtynyt tänne! Mutta painakaa puuta, tohtori, ja olkaa kuin kotonanne. Saisiko olla kupillinen teetä?

Vielä vai, nainen! En minä tahtoisin vaivata, mutta kuppi kuumaa ei olisi pahitteeksi.

Kas niin! Ei siitä ole vaivaa ollenkaan!

Sinun mielestäsi tämä kenties ei ole kovin pyöräyttävä sukellus kevytmielisytyteen, mutta minä vakuutan sinulle, että ihmiselle, joka on niin arvokas kuin Sandy, se on suoranaista mässäystä. Mies on ollut taivaallisen hyvällä tuulella siitä saakka kun tulin takaisin; ei ainoatakaan pahaa sanaa. Alan uskoa että kenties voin muuttaa hänet uudeksi niinkuin Naskalin.

(Webster [1919] 1957: 132)

I den svenska översättningen (A19b) nämns att Sallie och doktor MacRae leker en lek, där de talar skotska respektive irländska, d.v.s. deras respektive härkomster lyfts fram. Men själva konversationen *UTELÄMNAS* och därmed försvinner både karaktärernas kreativitet och deras härkomst, vilket gör att dessa konnotationer inte betonas i samma utsträckning som i originalet. Läsaren får ingen konkret bild av vad leken går ut på, då varken samtalets innehåll eller form presenteras närmare. Därmed försvinner den komiska funktionen, som enbart antyds genom att samtalandet kallas en lek. I den finska översättningen (A19c) ingår däremot exempelkonversationen, men det nämns inte att leken går ut på att karaktärerna samtalar på varsin dialekt. Därmed försvinner de KULTURBUNDNA konnotationerna. Konversationen är dock komisk även på finska, då samtalets innehåll är samma formella konverserande som i originalet, och originalets dialektala form efterliknas i viss mån med ÄLDERDOMLIGA drag som *ehtoopäivää* (dialektal högtidlig stil för ’god dag’), *kaikki tyynni* (’absolut allt’, formen härstammar från *Kalevala*), *käy ihmisiin* (’tär på människor’) och *tiemmä* (’jag vet’ med evidentiell modalpartikel, ovanlig form).²⁵⁷ Karakteriseringen av Sallie som KREATIV förmedlas därmed, liksom också utvecklingen av Sallies och doktor MacRaes förhållande i en LEKFULL riktning.

²⁵⁶ Dialektala drag i den finska översättningen har markerats med *kursiv*.

²⁵⁷ *KTS*, <https://www.kielitoimistonsanikirja.fi>; *VISK*, <http://scripta.kotus.fi/visk/sisallys.php?p=397>; Helsingfors stadsbibliotek, <http://www.kysy.fi/kysymys/morienttes-onko-haisua-millainen-alkuperailmaisulla-kaikki-tyynni> (hämtat 25.3.2020).

I *Emily of New Moon* gäller *KULTURNEUTRALISERING* av källspråkliga företeelser främst **felstavning, osäkerhet kring betydelse och kreativ användning av språk**. Felstavning och liknande företeelser har ofta en komisk funktion i texten. O’Sullivan (2005: 87) har observerat att felstavning är en populär källa för humor i barnlitteratur, där humorn uppkommer då ett barn som håller på att lära sig läsa och skriva upptäcker felen och känner sig överlägsen. Också i *Emily of New Moon* är felstavning ett medel för att skapa komik, men felstavningen avspeglar också Emilys unga ålder och oerfarenhet som skribent i denna första bok i trilogin i kontrast till de senare böckerna. Felstavning och osäkerhet kring ett ords betydelse förekommer i exemplet (A20–A22), som är utdrag ur Emilys brev till sin pappa. I breven förekommer felstavning och i viss mån även osäkerhet kring betydelser genomgående, men dessa företeelser minskar mot slutet av boken (se även exemplen A2 ovan och A38–A39 nedan). Detta stilgrepp med en **poetisk funktion** avspeglar Emilys utveckling som skribent.

<p>(A20a) Teddy is a very nice boy, Father. I think you would approve of him. Should there be two p's in approve [sic]? He can make splendid pictures and he is going to be a <i>famus</i> [sic] artist some day, and then he is going to paint my <i>portrate</i> [sic]. (Montgomery [1923] 2017: 133)</p>	<p>(A20b) Teddy är en väldigt trevlig pojke, pappa. Jag tror att du skulle gilla honom. <i>Gilla stavas väl med g?</i> Han ritar väldigt bra och han ska bli en <i>berömd</i> [sic] artist en vacker dag och då ska han måla mitt <i>poträtt</i> [sic]. (Montgomery 1955: 132)</p>	<p>(A20c) »Isä, Teddy on hyvin mukava poika. Sinä varmasti pitäisit Teddystä. [o] Hän tekee mainioita kuvia, ja kerran hänestä tulee kuuluisa taiteilija ja sitten hän aikoo maalata minusta kuvan.» (Montgomery [1928] 1961: 119)</p>
<p>(A21a) But I couldnt go to sleep for a long time. The moonlight made the garret look <i>weerd</i> [sic]. I dont know exactly what weerd means but I feel the garret was it. (Montgomery [1923] 2017: 96)</p>	<p>(A21b) Men jag kunde inte somna på länge. Vinden såg så <i>trollsk</i> [sic] ut i månskenet. [o] (Montgomery 1955: 182)</p>	<p>(A21c) Mutta unta minä en saanut pitkään aikaan. Ullakko näytti <i>kaamealta</i> kuun valossa. [o] (Montgomery [1928] 1961: 162)</p>
<p>(A22a) Aunt Elizabeth gave me a <i>dixonary</i> [sic]. That was a useful present. I feel I ought to like it. You will soon notice an <i>improvement</i> [sic] in my spelling, I hope. The only trouble is when I am writing something interesting I get so <i>exited</i> [sic] it is just awful to have to stop and hunt up a word to see how it is spelled. Hooked up ween in it and Miss Brownell was right. I did not know what it really meant. It rhymed so well with sheen and I thought it meant to behold or see but it means to think. (Montgomery [1923] 2017: 179)</p>	<p>(A22b) Moster Elisabet gav mig en ordlista. Det var en nyttig present. Jag känner att jag borde vara glad över den. Du kommer snart att märka en <i>förbättring</i> [sic] i min stavning hoppas jag. Det värsta är bara att när jag håller på och skriver om någonting intressant så blir jag så ivrig och vill inte spilla tid på att slå upp ett ord för att se hur det stavas. [o] (Montgomery 1955: 186)</p>	<p>(A22c) Elisabet-täti antoi minulle sanakirjan. Se oli hyödyllinen lahja. Minä tunnen että minun pitäisi pitää siitä. Toivottavasti isä pian huomaa erotuksen minun oikeinkirjoituksessani. Se on vain vaikeaa että kun minä kirjoitan jotakin mielenkiintoista, niin minä innostun niin että on kauhean ikävää kun täytyy pysähtyä ja hakea sanaa että näkisi miten se oikein kirjoitetaan. Minä katsoin yhtä sanaa jonka neiti Brownell korjasi ja neiti oli oikeassa. [o] [o] (Montgomery [1928] 1961: 166)</p>

I exempel (A20a) undrar Emily om hon har stavat fel på ordet *approve* (approve). Detta visar Emilys medvetenhet om sina stavningssvårigheter och fäster också läsarens uppmärksamhet vid den. Felstavningen fortsätter senare i utdraget, där orden *famus* (famous) och *portrate* (portrait) är felstavade utan att det uppmärksammas. Emily identifierar alltså inte alla sina felstavningar. Också i exempel (A21a) är ordet *weerd* (weird) felstavat. I detta

utdrag uppmärksammas felstavningen inte, men i stället lyfter Emily fram sin osäkerhet kring ordets betydelse, vilket har en **metaspråklig funktion**, som gäller frågor och förklaringar kring språket och dess betydelser (Jakobson [1960] 1974: 147–148; se avsnitt 5.4.2 ovan). *Weird* har i detta sammanhang betydelsen 'kuslig' eller 'trolsk', och därmed använder Emily ordet korrekt trots sin osäkerhet. Dessa företeelser i breven, som utgör Emilys egen text, karakteriserar Emily dels som en osäker skribent i början av sin bana, dels som INTELLIGENT och SPRÅKMEDVETEN genom sin medvetenhet om sina brister. Felstavningen fortsätter i exempel (A22a), där Emily även påpekar att hennes stavning kommer att förbättras i fortsättningen, då hon fått en ordbok, som hon bevisligen behöver både för att stava rätt och känna till ords betydelser. I detta exempel är Emily osäker på betydelsen av ordet *ween* ('tro, anta'), som hon i motsats till exempel (A21a) missförstått i detta fall.

I den svenska översättningen förekommer **felstavning** i orden *berömd* (berömd) och *porträtt* (porträtt) i (A20b), i *trolsk* (trolsk) i (A21b) och i *förbättring* (förbättring) i (A22b) men inte i ordet *gilla* i (A20b), där Emily misstänker felstavning. På svenska är Emily alltså kritisk i onödan i det sist nämnda fallet, men samtidigt uppmärksammar hennes fråga läsaren på de senare felstavningarna. I de finska utdragen (A20c) och (A22c) förekommer däremot ingen felstavning och Emilys fråga om stavning *UTELÄMNAS*, vilket är en lösning som härstammar redan från Inhas ursprungliga översättning från 1928. I utdragen (A21b–c) tillrättalägger både den svenska och den finska översättningen felstavningen och *UTELÄMNAR* Emilys osäkerhet kring betydelsen av ordet *trolsk/kaamea* ('kuslig'). Här står utelämningen av frågan antagligen i samband med att de valda målspråkliga synonymerna är vanligare ord än det mer ovanliga källspråkliga *weird*. Ordvalet i översättningarna lyfter dock fram olika semantisk-pragmatiska drag, då svenskans *trolsk* har positiva konnotationer av MYSTIK och FANTASI, medan finskans *kaamea* har negativa konnotationer till RÄDSLÅ.

O'Sullivan (2005: 88) konstaterar att **felstavning** adapteras i översättningar genom tillrättaläggning, om målkulturens pedagogiska normer föredrar detta. Exempelen (A20) och (A21) visar *Emily of New Moon*-översättningarnas genomgående lösningar kring stildrag som gäller felstavning och osäkerhet kring ords betydelser. I den svenska översättningen som helhet har felstavningen klart minskats i förhållande till förekomsten i originalet. Den finska översättningen i sin helhet innehåller däremot ingen felstavning alls och därmed har också alla Emilys frågor kring stavning *UTELÄMNATS*. Hon uppmärksammar dock sina stavningsproblem på ett ställe i den finska översättningen (Montgomery [1928] 1961: 166). **Felstavningen** har i den finska översättningen ersatts dels med en viss talspråkighet (t.ex. onödigt ordrikeedom, såsom *se on vain vaikeaa että kun minä* 'det är bara svårt att när jag' i exempel A22c, och bruk av personligt pronomen på ställen där det vanligen i skrift uttrycks endast med suffix, se A20c–A22c), dels med brott mot finskans kommatingsregler (t.ex. avsaknad av komma före underordnande konjunktioner såsom *että* 'att') i Emilys brev (se exempel A22c). Emilys språkliga nivå uttrycks alltså med andra medel på finska, men originalets konnotationer av språkliga brister och oerfarenhet överförs i viss mån. Att felstavning och osäkerhet kring ords betydelser minskar i översättningarna leder till att Emilys utveckling som skribent både i den första boken och i hela trilogin inte framhävs lika mycket som i originalet. Översättningarna tyder dessutom på att den pedagogiska normen kring krav på korrekt stavning och övrigt språkbruk varit något vacklande i måltexternas kontexter. Adaptionsexemplen som gäller inkorrekt språkbruk visar också att felstavning är ett

kulturbundet (språkspecifikt) drag, eftersom typerna av vanlig felstavning varierar mellan olika språk. Detta är en av orsakerna till att detta stildrag ofta kräver adaptation.

Förutom **felstavning** och **inkorrekt språkbruk** som ett komiskt medel innehåller *Emily of New Moon* också **kreativ språkanvändning**. Detta förekommer bland annat i en episod där Emily berättar för den katolska prästen fader Cassidy att hon och hennes bästa vän Ilse skapat ett hemligt språk (Montgomery [1923] 2017: 151–152). Också denna episod framställs som något komisk genom att fader Cassidy ifrågasätter behovet av ett eget språk, då han frågar vad det är för fel på engelskan. Den komiska effekten förstärks av att exemplet på Emilys användning av det nya språket består av relativt formell konversation som står i kontrast till den BARNSLIGA lekkontext där Emily och Ilse använder språket. I den svenska översättningen har hela episoden där Emily beskriver det konstgjorda språket *UTELÄMNATS*, liksom också alla senare hänvisningar till språket (Montgomery 1955: 204).²⁵⁸ I den finska översättningen återges episoden däremot, men några exempel på användningen av språket har *UTELÄMNATS*, och översättningen *NEUTRALISERAR* omnämmandet av engelska som det språk karaktärerna vanligen talar, då fader Cassidy på finska frågar vad det är för fel på *tässä entisessä* ('det här gamla [språket]') (Montgomery [1928] 1961: 184–185). Det konstgjorda språket, som har vissa likheter med engelskan, överförs direkt till den finska översättningen utan anpassning till finsk stavning eller finskt uttal och ger därmed ett mera främmande intryck för finska läsare än för engelskspråkiga läsare av originalet. De mindre *UTELÄMNINGARNA* och *MODIFIERINGARNA* i episoden har dock endast en liten inverkan på karakteriseringen av Emily i den finska översättningen. *UTELÄMNINGEN* av hela episoden i den svenska översättningen leder däremot till att komiken som skapas genom kontrasten mellan allvaret i projektet att skapa ett nytt språk och Emilys och Iles UNGA ålder försvinner, och Emilys KREATIVITET nedtonas betydligt.

6.2.2.4 Matkultur och måttenheter

I detta avsnitt behandlas realia som gäller **matkultur** och **måttenheter**, vilka är typiska föremål för **KULTURADAPTION**.²⁵⁹ De utgör också två vanliga temakategorier i mitt bildningsromanmaterial (se tabell 17 ovan) men har mindre inverkan på karakterisering och framställning av karaktärernas flickskap än de ovan behandlade kategorierna. I mitt bildningsromanmaterial finns ett flertal exempel på **KULTURADAPTION** av **realia** som gäller **matkultur** (något flera fall i de finska översättningarna än i de svenska, se tabell 17 ovan), vilket exemplifieras i (A23–A26):

(A23a)

One a penny, two a penny, *hot cross buns*! We've had a Good Friday present of ten dozen, given by Mrs. De Peyster Lambert, a high church, stained-glass-window soul whom I met at a tea a few days ago.
(Webster 1915: 38)

(A23b)

Långfredagsbullar, en för en penny, två för en penny! Vi har fått en långfredagspresent på tio dussin, skänkta av mrs de Peyster Lambert, en högkyrklig, målade-fönster-person som jag träffade på en tejudning för några dar sen.
(Webster 1955: 71–72)

(A23c)

Pennin kappale, pennin pari, kuumia *vohveleita*! Olemme saaneet lahjaksi kymmenen tusinaa, lahjoittajana rouva De Peyster Lambert, korkeakirkollinen lasimaalausikkunain sielu, jonka tapasin teekutsuissa pari päivää sitten.
(Webster [1919] 1957: 80)

²⁵⁸ I förlagskorrespondensen uttrycker förlagsredaktören Ingrid Schaar en önskan om att behålla episoden om det ”skulle bli plats att ta med något av det strukna” (Schaar till Hergin 10.8.1955).

²⁵⁹ Se t.ex. Vinay & Darbelnet ([1958] 1995: 282–284); Klingberg (1977: 127); Newmark (1988: 97); Leppihalme (2007: 370); Tallberg-Nygård (2017: 66, 154).

(A24a) The last is a negro woman, a big, fat, smiling, chocolate-colored creature from Souf Ca'lina. And ever since she came on <i>honey dew</i> we've fed! (Webster 1915: 55)	(A24b) Den senaste är negeress, en stor tjock, leende, chokladfärgad kvinna från Souf Ca'lina. Och ända sen hon kom har vi <i>levt kräsliga</i> . (Webster 1955: 102)	(A24c) Tämä viimeinen on neekerivaimo, suuri, lihava, hymyilevä, suklaanvärinen olento Etelä-Carolinasta. Ja <i>rieskaa ja hunajaa</i> on meille vuotanut hänen tulostaan saakka. (Webster [1919] 1957: 115)
(A25a) And they pulled out two long, long <i>sticks of candy</i> . It was peppermint candy, striped red and white. (Wilder [1935] 1953: 248)	(A25b) Och de halade upp varsin lång slickepinne. Det var röd- och vitrandiga <i>polkagrispinnar</i> . (Wilder 1955: 207)	(A25c) Ja he vetivät esiin kaksi pitkää, pitkää <i>karamellikeppiä</i> . Se oli piparminttukaramelliä, puna- ja valkoraitaista. (Wilder 1957: 250)
(A26a) "Your Aunt Laura is a great hand at making an <i>apple turnover</i> , pussy." Emily thought <i>apple turnover</i> sounded nice, though she did not know what it was. (Montgomery [1923] 2017: 35)	(A26b) – Moster Laura är fin på att göra <i>äppelmunkar</i> , kissemiss. Emily tycket, att <i>äppelmunkar</i> lät gott, fast hon inte visste, vad det var. (Montgomery 1955: 48)	(A26c) – Kuulehan tipsukka, Laura-täti leipoo hirveän hyviä <i>omenamunkkeja</i> . Emilian mielestä <i>omenamunkit</i> kuulostivat hyviltä, vaikkei hän tiennytkään mitä ne olivat. (Montgomery [1928] 1961: 44)

Realia som gäller **matkultur** som **KULTURADAPTERATS** är maträtter eller livsmedel som inte var vanliga i målkulturerna vid översättningstidpunkten på 1950-talet. Matkulturen i Sverige och i Finland kan antas ha varit rätt lika under översättningstidpunkten, men i materialet förekommer det fall där den svenska översättningen har en **DIREKT ÖVERSÄTTNING** och den finska en **KULTURADAPTION** (t.ex. *scones* som på svenska överförts som *scones* men på finska *leivonnainen* 'bakverk' (Webster 1915: 104, 1955: 67, [1919] 1957: 76). I exempel (A23) används däremot två olika **KULTURADAPTERANDE** lösningar för *hot cross buns*, som är en påskbulle som äts i anglosaxiska länder särskilt på långfredagen.²⁶⁰ På svenska används den **EXPLICITERANDE** (förklarande) översättningen *långfredagsbullar*, som kopplar dem till påsktraditionen, medan den finska översättningen ersatt detta anglosaxiska bakverk med *vohveleita* ('vofflor'), som är en rätt som förekommer i både källkulturen och målkulturen. I exempel (A24) förekommer ett **TILLÄGG** av ett målkulturbundet livsmedel i den finska översättningen: originalets *honey dew* ('honungsdagg'), som syftar på något sött och gott, (kulturneutralt) har på finska översatts med *rieskaa ja hunajaa*, där *rieska* är ett specifikt finskt tunnbröd med utpräglat finska konnotationer. Den svenska översättningen överför däremot originalets konnotationer kulturneutralt med uttrycket *lever kräsligt*, som associeras med läcker eller överdådig mat. I exempel (A25) inför den svenska översättningen ett målkulturbundet begrepp, då *sticks of candy* ersatts med *polkagrispinnar*, som syftar på en specifik svensk godisstång som härstammar från staden Gränna och har svenska konnotationer.²⁶¹ På finska används den ordagranna översättningen *karamellikeppi* ('karamellkäpp').²⁶² I exempel (A26) nämns *apple turnover*, som är ett bakverk som förekommit i engelska kokböcker sedan 1700-talet och som därmed är en del av den anglosaxiska kulturen.²⁶³ Detta bakverk, som är mindre vanligt i Sverige

²⁶⁰ Anton & Anton, Hot cross buns – herkulliset pääsiäispullat / härliga påskbullar, <https://www.antonanton.fi/blogs/news/hot-cross-buns-uusi-paasiaisperinne> (hämtad 12.3.2020).

²⁶¹ Tekniska museet, Amalia Eriksson – Polkagrisen, <https://www.tekniskamuseet.se/lar-dig-mer/svenska-uppfinnare-och-innovatorer/amalia-eriksson-polkagrisen/> (hämtad 12.3.2020).

²⁶² Ett liknande exempel förekommer i *Emily of New Moon*, där originalets *candy stick* blir *polkagrisstång* på svenska och *makeispötkö* ('godisstång') på finska (Montgomery [1923] 2017: 111, 1955: 152, [1928] 1961: 136).

²⁶³ The Nibble, Recipe: Bake Apple Turnovers (Or Your Favorite Fruit), <https://blog.thenibble.com/2018/07/05/recipe-bake-apple-turnovers-or-other-fruit/> (hämtad 13.3.2020).

och Finland, nämns flera gånger i *Emily of New Moon*, och på svenska och finska har det konsekvent översatts med *äppelmunk/omenamunkki*, som är ett vanligt bakverk i Sverige och Finland.²⁶⁴ Det är alltså fråga om *EGENTLIG KULTURADAPTION*.

MODIFIERING och *UTELÄMNING* av realia som gäller **matkultur** leder till att den källkulturbundna kontexten tonas ner, eftersom adapterade realia som gäller matkultur är sådana som specifikt förknippas med amerikansk och kanadensisk kultur. Därmed minskar associationen av karaktärerna med källkulturen. Eftersom handlingsförloppet i översättningarna ändå tydligt utspelar sig i källkulturen, leder **KULTURADAPTION** av realia som gäller matkultur inte till att texterna skulle upplevas som mållkulturbundna. Med dessa lösningar undviks dock främmande (källkulturbundna) konnotationer i översättningarna. Adaption av denna typ kan leda till att unga måltextläsare känner större identifikation med karaktärerna, då deras matkultur känns bekant för läsaren, även om läsaren antagligen inte specifikt noterar att de maträtter som nämns är typiska specifikt för mållkulturen och inte nödvändigtvis för källkulturen. De *KULTURADAPTERADE* maträtterna är lika bekanta för måltextläsarna som originalets maträtter är för källtextläsarna, vilket gör att konnotationerna till *BEKANTHET* (igenkännande) kvarstår i texterna. *KULTURADAPTION* av matkultur är dock inte en konsekvent tillämpad lösning i översättningarna, då det även finns enstaka exempel på främmande realia som gäller matkultur som inte adapterats.

En något mer konsekvent behandlad realiakategori är **måttenheter**, som utgör ett praktiskt problem vid översättning från engelska, där andra måttsystem än på svenska och finska används, liksom Klingberg (1977: 127) påpekar. Måttenheter förekommer i stor utsträckning i mitt material och det är den vanligaste typen av *KULTURADAPTERAD* realia i de svenska översättningarna i mitt bildningsromanmaterial (39 fall av totalt 155 fall av **KULTURADAPTION**). *KULTURADAPTION* av måttenheter är vanligare i bildningsromanmaterialens svenska än i de finska översättningarna (se tabell 17 ovan). Till skillnad från de övriga temakategorierna har **måttenheter** *KULTURADAPTERATS* konsekvent i samtliga svenska översättningar och i en finsk översättning i bildningsromanmaterialet. De adapterade måttenheterna gäller främst avstånd som på engelska anges i amerikanska *miles*, vilket i översättningarna konverteras till antingen (svenska) *mil* eller *kilometer*, men även kortare avstånd i *feet* eller *yards* konverteras i sin tur till *meter* och *inches* till *centimeter* eller ersätts med kulturneutrala avståndsbegrepp som *ett gott stycke* (Webster 1955: 12). Dessutom innehåller originaltexterna temperaturer i *Fahrenheit*, som konverteras till *celcius*, och vikter såsom *pint*, som konverteras till *kilogram* eller ersätts med ett kulturneutralt mångdbegrepp som *hur många som helst* (Webster 1955: 181). Valutor anges vanligen i amerikanska enheter i alla texter med undantag för ett fall där *cent* har ersatts med den finländska valutaenheten *penni* (Montgomery [1928] 1961: 66).

De finska översättningarna av *Dear Enemy* och *Little House on the Prairie* utgör undantag, då dessa översättningar överför de flesta måttenheter i amerikansk form, ibland med ett förklarande *TILLÄGG* som ger en motsvarighet med en finsk enhet. Därmed framhäver dessa översättningar karaktärernas koppling till källkulturen genom lösningarna. Användning av främmande måttenheter i översättningarna har en tydlig exotiserande effekt som ger källkulturbunden lokalfärg, medan konverterade måttenheter antagligen har en rätt neutral effekt, då läsaren antagligen inte tolkar de konverterade måttenheterna specifikt som en del av sin egen kultur. *MODIFIERING* av måttenheter har liten effekt på

²⁶⁴ Även originalets *cream-puff* har översatts med *munk/kermamunkki* ('gräddmunk') i den svenska och finska översättningen (Montgomery [1923] 2017: 212, 1956: 61, [1928] 1961: 251).

karaktiseringen i översättningarna, eftersom de konverterade måttenheterna inte har starka målkulturbundna konnotationer. Däremot framhäver användningen av amerikanska måttenheter i de finska översättningarna av *Dear Enemy* och *Little House on the Prairie* den amerikanska kulturen och karaktärernas koppling till källkulturen.

6.2.2.5 Sammanfattning

KULTURADAPTIONEN i bildningsromanmaterialet gör att källkulturen framhävs något mindre och således blir texterna mindre kulturbundna. Detta minskar den källkultur-bundna främmandegörande effekten för måltextläsare som inte är bekanta med källkulturen. Mest betydelsefull inverkan på karakteriseringen i bildningsromanmaterialet har den relativt omfattande *UTELÄMNINGEN* och *NEUTRALISERINGEN* av **intertextuella referenser**. *NEUTRALISERANDE UTELÄMNING* och *MODIFIERING* av källkultur-bundna referenser kan härledas till *pedagogiska normer* som förespråkar mer lättlästa texter med tanke på att de analyserade flickböckerna riktar sig till unga läsare i en ny kulturkontext (se avsnitt 4.2 ovan), i detta fall den svenska och den finska, där den engelskspråkiga kulturen ännu inte hade nått samma dominerande ställning som i dag (se avsnitt 1.4 ovan). Då det gäller långa *UTELÄMNINGAR*, vilka även kategoriseras som **NARRATIV ADAPTION** och vilka endast finns i den svenska och i den finska översättningen av L.M. Montgomerys *Emily of New Moon* (1923), kan adaptionen också förklaras med att förlagen av *kommersiella orsaker* önskade producera förkortade översättningar (se avsnitten 3.4.2.1 och 5.3.3 ovan samt 6.2.3 nedan).

Trots viss **KULTURADAPTION** är det ändå tydligt att översättningarna i bildningsromanmaterialet utspelar sig i amerikansk eller kanadensisk kultur, eftersom många kulturbundna element inte adapterats. Exempelvis många nordamerikanska geografiska namn kvarstår. När det gäller karakteriseringen verkar **KULTURADAPTION** främst genom nedtoning av karaktärernas **KULTURTILLHÖRIGHET** och **KULTURELLA SAMHÖRIGHET** (se tabell 18 nedan), då den engelskspråkiga kulturen, som är central i samtliga originaltexter, är något mindre framträdande i översättningarna.

Tabell 18. Karaktärsdrag som nedtonas respektive framhävs till följd av **KULTURADAPTION** i bildningsromanmaterialet.

Karaktärsdrag som nedtonas	Karaktärsdrag som framhävs
KULTURTILLHÖRIG (neutralt/feminint) KULTURELLT SAMHÖRIG (feminint) KREATIV (feminint) INTERTEXTUELLT SAMSPELANDE (neutralt/feminint) BELÄST, INTELLIGENT (maskulint) AMBITIÖS (maskulint)	HANDLINGSKRAFTIG (maskulint)

Karaktärsdraget **KULTURTILLHÖRIGHET** är i sig varken feminint eller maskulint, men i materialet kan det förknippas med stereotyp feminina drag såsom **KÄNSLOSAMHET** och feminint berättande med fokus på hemmets sfär, eftersom det uttrycker karaktärens samhörighet med varandra och den egna kulturen (se stereotypscheman i avsnitt 5.4.4 ovan).

UTELÄMNING och *NEUTRALISERING* av **intertextuella referenser** men även avsnitt som gäller **språk** med **poetisk funktion**, som uttrycker karaktärernas **INTERAKTIVA** identifikation med sin kulturs berättelser samt **SPRÅKLIG KREATIVITET**, leder framför allt till

nedtoning av draget KREATIV, som på grund av sina KÄNSLÖMÄSSIGA aspekter kan kategoriseras som feminint. KREATIVITET spelar en särskilt stor roll i *Emily of New Moon*, som handlar om karaktären Emilys litterära utveckling som nedtonas som tema särskilt i den svenska men även i den finska översättningen. Adaptionen av **intertextuella referenser** i bildningsromanmaterialet leder också till nedtoning av drag som BELÄST och därmed också INTELLIGENT och AMBITIÖS, vilka uttrycks genom karaktärernas intertextuella samspel med litteratur i sin egen kultur. Sådana drag kan kopplas till den stereotyp maskulina polen på axeln *rationell–emotionell/intuitiv*, eftersom de företräder inhämtning av kunskap (jfr stereotypscheman i avsnitt 5.4.4 ovan). Nedtoning av KULTURRELATERADE karaktärsdrag i företrädesvis beskrivande avsnitt leder samtidigt till att draget HANDLINGSKRAFT, som uttrycks i handlingsorienterade narrativa avsnitt som kännetecknar maskulint *norm-bekräftande* berättande, framhävs i texterna som helhet. Minskningen av källkulturbundna element kan sägas bekräfta en målkulturinriktad norm.

6.2.3 Narrativ adaption

Den NARRATIVA ADAPTIONEN påverkar textens narrativa nivå, d.v.s. berättandets och berättelsens nivå. I praktiken innebär denna adaption att textens förhållande mellan berättande (som fokuserar på handling) och beskrivande (som fokuserar på egenskaper) påverkas (Bal [1985] 2017: 25–27; se avsnitt 5.3.3 ovan). I mitt bildningsromanmaterial uppträder NARRATIV ADAPTION främst i form av oftast längre UTELÄMNINGAR på textens narrativa nivå, men också mindre NARRATIVA TILLÄGG och ett fall av FÖRENKLING (MODIFIERING) förekommer (se tabell 14 i avsnitt 6.1 ovan). I kategorin NARRATIV ADAPTION ingår de mest omfattande adaptionerna i bildningsromanmaterialet, då denna kategori omfattar UTELÄMNINGAR på upp till fem sidor. Speciellt i dessa fall kan effekterna på narrationen alltså förväntas vara betydande. De omfattande NARRATIVA UTELÄMNINGARNA gäller främst den svenska och finska översättningen av L.M. Montgomerys *Emily of New Moon* (1923). I översättningarna av Jean Websters *Dear Enemy* (1915) och Laura Ingalls Wilders *Little House on the Prairie* (1935) förekommer NARRATIV ADAPTION främst i form av UTELÄMNING av kortare stycken. Ett fåtal NARRATIVA TILLÄGG finns främst i den svenska översättningen av *Emily of New Moon*.

Temakategorierna inom NARRATIV ADAPTION i tabell 19 nedan representerar olika narrativa element, vilka utgör *karaktärsindikatorer* (Rimmon-Kenan 1983: 60–67; Nikolajeva [1998] 2017: 164–166; se avsnitt 5.4.3 ovan). Dessa element har den narrativa funktionen att fördjupa berättandet och karakteriseringen särskilt av huvudkaraktären.

Tabell 19. Karaktärsindikatorer påverkade av NARRATIV ADAPTION i bildningsromanmaterialet.²⁶⁵

Temakategori	<i>Emily of New Moon</i> (1923) (351 sidor)		<i>Dear Enemy</i> (1915) (350 sidor)		<i>Little House on the Prairie</i> (1935) (335 sidor)		Bildningsromaner (totalt 1 036 sidor)	
	sv.	fi.	sv.	fi.	sv.	fi.	sv.	fi.
Handling	70	57	4	7	5	9	79	73
Tal	133	99	15	16	0	5	148	120
Tankar och känslor	148	151	4	6	5	1	157	158
Utseende	27	16	2	0	1	0	30	16
Miljö	66	58	0	2	1	1	67	61
Direkt karakterisering	15	14	0	0	0	0	15	14
<i>Totalt antal narrativa adaptioner</i>	<i>338</i>	<i>319</i>	<i>25</i>	<i>19</i>	<i>8</i>	<i>15</i>	371	353

Den karaktärsindikator som påverkas mest av den narrativa adaptionen i mitt bildningsromanmaterial är **tankar och känslor** (se tabell 19 ovan), som representerar stereotyp feminint och därmed *normbrytande* berättande (se avsnitt 5.4.4 ovan). Denna indikator kännetecknar beskrivande narration, som fokuserar på personer och deras omgivning (se Bal [1985] 2017: 25–27). Också karaktärsindikatorn **tal** (repliker) men även **handlingar** uppvisar höga antal påverkade adaptioner, vilket står i samband med att dessa indikatorer, som representerar berättande narration och stereotyp maskulint och därmed *normbekräftande* berättande, vanligen används i mycket stor utsträckning i alla typer av berättande texter som skildrar händelser (se Bal [1985] 2017: 25–27). Detta gäller även för bildningsromanerna, trots att karaktärernas inre utveckling står i centrum. Ett relativt högt antal adaptioner påverkar också karaktärsindikatorn **miljö**, som förknippas starkt med beskrivande narration, vilket också den mindre påverkade indikatorn **utseende** gör.

Jag inleder analysen i detta avsnitt med att behandla NARRATIV ADAPTION som gäller olika *karaktärsindikatorer*. Ett och samma exempel kan innehålla flera karaktärsindikatorer. Slutligen behandlar jag även **sammankopplande element**, som har en unik funktion, eftersom de omfattar NARRATIVA TILLÄGG som är en följd av att originalverk delats upp på flera volymer, vilket medför att läsaren behöver påminnas om tidigare händelser som i översättningen finns i en annan bok.

De längsta NARRATIVA UTELÄMNINGARNA i bildningsromanmaterialet har redan behandlats ovan, främst i avsnitt 6.2.1 om IDEOLOGISK ADAPTION. Dessa långa UTELÄMNINGAR utgör *bihandlingar*. Dessa episoder fokuserar ofta på bikaaktörer, som dock kan utgöra paralleller eller kontraster till huvudkaraktären. I *Emily of New Moon* utelämnas eller förkortas t.ex. episoder som skildrar Emilys döda släktingars öden. Episoderna kan strykas utan att logiken i huvudhandlingen påverkas. Längre bihandlingar har UTELÄMNATS endast i den svenska översättningen av *Emily of New Moon*, vilket är förväntat då den svenska översättningen utsattes för strikta krav gällande volymernas längd och därmed ett behov att förkorta texten (se avsnitt 3.4.2.1 ovan). De flesta UTELÄMNADE bihandlingarna kan kopplas till *ideologiska faktorer*, vilket tyder på att valet att utelämna en viss episod antagligen har åtminstone ett indirekt samband med *didaktiska normer*.

²⁶⁵ En excerperad adaption kan påverka flera karaktärsindikatorer.

6.2.3.1 Tankar och känslor

Den mest påverkade karaktärsindikatorn är **tankar och känslor**, som representerar den **emotiva funktionen** (Jakobson [1960] 1974: 144; se avsnitt 5.4.2 ovan) och det stereotypa feminina normbrytande berättandet, som bland annat karakteriseras av emotionellt färgat språk (Nikolajeva [1998] 2017: 273–274; se avsnitt 5.4.3 ovan). Nikolajeva ([1998] 2017: 166) kallar inre persongestaltning i form av skildring av tankar och känslor den för tolkning mest utmanande typen av karakterisering, eftersom tankar och känslor förutom i citerad monolog även reflekteras i inre monolog och i psykonarration som blandar berättarens och karaktärens diskurs (se avsnitt 5.4.3 ovan). *UTELÄMNINGAR* av tankar och känslor är vanligt speciellt i översättningarna av *Emily of New Moon*, som förkortats mest av flickböckerna i bildningsromanmaterialet. Dessa utelämnings utgör en del av den strykning av ”sentimentala partier” som den svenska förlagsredaktören Ingrid Schaar önskade (Schaar till Hergin 10.8.1955; se avsnitt 3.4.2.1 ovan). I översättningarna av *Dear Enemy* och *Little House on the Prairie*, vilka inte utgör förkortade översättningar, förekommer endast enstaka *UTELÄMNINGAR* av partier som beskriver känslor.

I exempel (A27) nedan från en scen i brevromanen *Dear Enemy*, som kännetecknas av sitt emotionellt färgade språk, uttrycker Sallie sin GLÄDJE över att hon ska åka på semester till sin familj:

(A27a)

Tomorrow at nine I set out on my travels, after preparing the way with five telegrams. And, oh! you can't imagine how I'm looking forward to being a gay, carefree young thing again—to canoeing on the lake and tramping in the woods and dancing at the clubhouse. ~~I was in a state of delirium all night long at the prospect.~~ Really, I hadn't realized how mortally tired I had become of all this asylum scenery.
(Webster 1915: 262)

(A27b)

Klockan nio imorgon ger jag mig iväg, efter att ha förberett min ankomst med fem telegram. Och å! du anar inte hur mycket jag gläder mig åt att än en gång få känna glad och bekymmerfri varelse – att få paddla på sjön och ströva omkring i skogarna och dansa i klubbhuset! **[O]** Jag hade faktiskt inte gjort rikligt klart för mig hur dödstrött jag har hunnit bli på barnhemsatmosfären.

(Webster 1955: 164)

(A27c)

Huomenna kello 9 lähden matkoilleni valmistettuani tietä viidellä sähkeellä. Ja oi, et voi kuvitella kuinka kiihkeästi odotan saada taaskin olla iloinen, huoleton nuori olento – meloa järvellä ja samoilla metsissä ja tanssia kerhotalolla. Olin haltioitumisen tilassa koko yön ajatellessani sitä. En todellakaan ollut huomioinut kuinka kuolettavasti olin väsynyt koko tähän orpokodin maailmaan.

(Webster [1919] 1957: 187)

Det emotionella utdraget betonar Sallies entusiasm över avbrottet från arbetet på barnhemmet genom **poetiska funktioner** som överdrifter (Sallie har sänt sin familj fem telegram) och entusiastiska utrop (*oh!*) samt genom beskrivning och handlingar med positiva konnotationer till UNGDOM och ANSVARFRIHET (*a gay, carefree young thing, tramping in the woods, dancing*). Uttrycket av entusiasmen kulminerar i det överdriftsbetonade konstaterandet att Sallie var *in a state of delirium all night long*. Här syftar *delirium* på ’glädjeyra’ snarare än på ’sinnesförvirring’. Detta utgör en stark kontrast till följande mening i utdraget, där Sallie med överdrivet negativa konnotationer uttrycker sin LEDA över barnhemslivet genom att säga att hon är *mortally tired* på det. Meningen där Sallies entusiasm kulminerar har *UTELÄMNATS* i den svenska översättningen (A27b), som därmed tonar ner hennes ENTUSIASM något. Detta innebär en nedtoning av textens **emotiva** och **poetiska funktion** (Jakobson [1960] 1974: 144, 146; se avsnitt 5.4.2 ovan) och därmed den EMOTIONELLA karakteriseringen av Sallie. Den finska översättningen (A27c), som inte har någon adaptation i utdraget, överför däremot originalets konnotationer

av överdriven ENTUSIASM genom uttrycket *haltioituneessa tilassa*, som syftar på 'ett hänryckt tillstånd'.

Till skillnad från de positiva känslouttryckarna i exemplet ovan uttrycker följande exempel (A28) från en scen i *Little House on the Prairie* känslan rädsla, då Laura sägs veta att *something terrible* kommer att hända om familjens hund Jack attackerar en förbi-passerande indian:

(A28a)	(A28b)	(A28c)
Jack grew crosser and crosser because he was chained. But it could not be helped. He would not admit that the trail was the Indians' trail, he thought it belonged to Pa. And Laura knew that something terrible would happen if Jack hurt an Indian.	Jack blev argare och argare över att behöva stå tjudrad. Men det kunde inte hjälpas. Han ville inte medge att stigen var indianernas, utan trodde att den tillhörde pappa. Och Laura visste att något förfärligt skulle inträffa om Jack gjorde någon indian illa.	[o]
(Wilder [1935] 1953: 231)	(Wilder 1955: 192)	(Wilder 1957: 235)

I *Little House on the Prairie* är känslouttryckarna inte lika kraftiga och överdrivna som i *Dear Enemy*. I utdraget (A28a) uttrycks Lauras RÄDSLÅ genom hennes tanke på situationens möjliga farliga konsekvenser (rapporterad monolog/tanke) i stället för genom mera direkta beskrivningar av huvudkaraktärens sinnestillstånd, såsom i föregående exempel (A27a). Däremot beskrivs hundens sinnestillstånd direkt som *crosser and crosser* med starka negativa konnotationer, vilket ökar Lauras rädsla. Den svenska översättningen (A28b) överför stället och dess konnotationer och **emotiva funktion** i sin helhet, medan den finska översättningen (A28c) *UTELÄMNAR* detta ställe och nedtonar den potentiella faran. Detta är en följd av att den föregående beskrivningen av den tjudrade hunden inte kopplas till Laura och hennes känslor, utan texten övergår direkt till ett känslomässigt något mera neutralt stycke, där förändringar i den kringliggande naturen beskrivs. Därmed utblir EMOTIONELL karakterisering av Laura i den finska översättningen.

De mest omfattande och därmed mest betydelsefulla *UTELÄMNINGARNA* av känslouttryck med **emotiva funktioner** förekommer i översättningarna av *Emily of New Moon*, som är den bok i materialet som har det mest emotionellt färgade språket. Den beskriver de starkaste känsloupplevelserna i samband med att Emily upplever fenomenet *the flash* (*glimten*), en nästintill övernaturlig känsloupplevelse som framkallas hos Emily av naturens skönhet eller av hennes litterära framgångar. Fenomenet beskrivs som en blick in i en förtrollande värld (Montgomery [1923] 2017: 5, 1955: 13). *The flash* introduceras för första gången redan på första sidan i *Emily of New Moon* och nämns 27 gånger i boken. Den svenska översättningen har *UTELÄMNAT* omnämmanden av denna känsloupplevelse sammanlagt fyra gånger och den finska två gånger. Exempel (A29) nedan, där Emily upplever *the flash* när hon mitt i ett gräl med sina skolkamrater inser att hon faktiskt kan skriva vers, är ett exempel på en betydande *UTELÄMNING* av fenomenet i den svenska översättningen (A29b):

(A29a)

“I can write poetry,” said Emily, without in the least meaning to say it. But at that instant she knew she could write poetry. ~~And with this queer unreasonable conviction came the flash! Right there, surrounded by hostility and suspicion, fighting alone for her standing, without backing or advantage,~~ came the wonderful moment when soul seemed to cast aside the bonds of flesh and spring upward to the stars. The rapture and delight on Emily’s face amazed and enraged her foes. ~~They thought it a manifestation of Murray pride in an uncommon accomplishment.~~

“You lie,” said Black-eyes bluntly.

“A Starr does not lie,” retorted Emily. ~~The flash was gone, but its uplift remained.~~ She looked them all over with a cool detachment that quelled them temporarily. (Montgomery [1923] 2017: 50)

(A29b)

– Jag kan skriva vers, sade Emily utan att ha en tanke på att säga det. Men i samma ögonblick visste hon, att hon kunde skriva vers. [o]

– Du ljuger, sade den svartögda rakt på sak.

– En Starr ljuger inte, svarade Emily. [o] Hon mönstrade dem allesammans med en kylig likgiltighet, som kväste dem för ögonblicket.

(Montgomery 1955: 84)

(A29c)

– Minä osaan kirjoittaa runoja, sanoi Emilia, vaikkei hänellä ollut aikomustakaan sanoa sellaista. Ja samassa silmänräpäyksessä hän tiesi, että todella osasi kirjoittaa runoja. Tämän omituisen, aiheetoman vakaumuksen mukana – tuli leimahdus. Ympäröivästä vihamielisyydestä ja epäluulosta huolimatta [o] hänen sielunsa tuntui vapautuvan ja kohoavan tähtiin. Emilian kasvojen haltioitunut ilme hämmästytti ja suututti hänen kiusaajaiaan. [o]

– Sinä valehtelet, sanoi mustasilmäinen suoraan.

– Kukaan Starr ei valehtele, vastasi Emilia. Leimahdus oli mennyt, mutta sen kohottava vaikutus oli jäljellä. Hän katseli heitä kaikkia viileän itsetietoisesti, mikä hetkeksi nujersi heidät.

(Montgomery [1928] 1961: 78)

I utdraget (A29a) står den starka övernaturliga emotionella upplevelsen av skönhet och eufori i stark kontrast till den vardagliga situationen på skolgården mitt i en dialog mellan Emily och Rhoda Stuart (Emilys nemesis). Upplevelsens förknippas med konnotationer till stark EUFORI, då den plötsliga övertygelsen kallas *this queer unreasonable conviction*, själva ögonblicket beskrivs som utomkroppsligt, då *the wonderful moment when soul seemed to cast aside the bonds of flesh and spring upward to the stars*, och de känslor det framkallar hos Emily är de starka positiva känslorna *rapture and delight*. Berättarens beskrivning av Emilys hänryckta känslor kring *the flash* avbryter den vardagliga dialog- och handlingsfokuserade scenen och ger därmed Emilys replik “*I can write poetry*” stor tyngd. Dessutom förblir effekterna på Emily varaktiga, då de positiva känslorna som *the flash* gett kvarstår när dialogen med Rhoda fortsätter.

I den svenska översättningen (A29b) *UTELÄMNAS* hela upplevelsen som avryter dialogen, och Emilys visshet att hon kan skriva vers förblir endast en del av dialogen med Rhoda. Det svenska utdraget fokuserar på grälet och Rhodas ifrågasättande av påståendet. Karakteriseringen genom **tankar och känslor** nedtonas alltså till förmån för **repliker** och **handlingar** i scenen. Emilys positiva känslor av hänryckning och glädje försvinner helt, medan den mot dialogpartnern Rhoda riktade negativa känslan *kylig likgiltighet* återges. I och med utelämningen nedtonas karakteriseringen som visar att Emily är KREATIV och KÄNSLIG i relation till sin omgivning. Emily framstår i stället som något ÖVERMODIG, och den emotionella betydelsen av övertygelsen att hon har litterära förmågor tonas ner. Den finska översättningen (A29c) återger beskrivningen av *the flash (leimahdus)* i enlighet med originalet (A29a) med undantag för *MODIFIERINGEN* av det EMOTIONELLA *unreasonable conviction* till det mera fördömande och RATIONELLA *aiheeton vakaus* (‘obefogad övertygelse’). Dessutom *UTELÄMNAS* den EMOTIONELLA betoningen att Emily är ENSAM i sin strid med skolkamraterna och att skolkamraterna missuppfattar Emilys hänfödda ansiktsuttryck

som ett uttryck för stolthet. Därmed nedtonar den finska översättningen (A29c) motsättningen mellan Emily och skolkamraterna och deras negativa inställning till henne, vilket också utgör ett exempel på nedtoning av EMOTIONELL karakterisering.

Känslouttryck *UTELÄMNAS* också i den svenska och finska översättningen av exempel (A30), som med ytterst emotionellt färgat språk uttrycker Emilys negativa känslor för sin lärare fröken Brownell (rapporterad tanke), och i exempel (A31), där Emily visar positiva känslor i samband med att hon fått uppmuntran för sitt skrivande av prästen fader Cassidy (berättarens skildring):

(A30a)

Miss Brownell had the reputation in Blair Water of being a fine teacher--due mainly to the fact that she was a strict disciplinarian and kept excellent "order." She was a thin, middle-aged person with a colourless face, prominent teeth, most of which she showed when she laughed, and cold, watchful grey eyes--colder even than Aunt Ruth's. **Emily felt as if those merciless agate eyes saw clean through her to the core of her sensitive little soul. Emily could be fearless enough on occasion; but in the presence of a nature which she instinctively felt to be hostile to hers she shrank away in something that was more repulsion than fear.**

(Montgomery [1923] 2017: 48)

(A30b)

Fröken Brownell hade rykte om sig i Blair Water att vara en bra lärare – i huvudsak tack vare att hon höll strikt på disciplin och ordning. Hon var en mager, medelålders person med färglöst ansikte och utstående tänder, som hon visade frikostigt, när hon skrattade. Hon hade kalla, vak samma, grå ögon, kallare till och med än moster Ruts. [o]

(Montgomery 1955: 81)

(A30c)

Neiti Brownellilla oli Blair Waterissa eninomaisen opettajan maine, pääasiallisesti siksi, että hän huolehti tarkoin kurista ja järjestyksestä. Hän oli laiha, keski-ikäinen nainen, jolla oli värittömät kasvot ja ulkonevat hampaat; hampaat näkyivät miltei kaikki hänen nauraessaan. Silmät olivat harmaat, kylmät ja väijyvät. Ruth-tädinkin silmiä kylmemmät. [o]

(Montgomery [1928] 1961: 75)

(A31a)

Emily was too happy to be tired on the way home. **There seemed to be a bubble of joy in her heart—a shimmering, prismatic bubble.** When she came to the top of the big hill and looked across to New Moon, her eyes were satisfied and loving.

(Montgomery [1923] 2017: 153)

(A31b)

Emily var alldeles för lycklig för att känna sig trött på hemvägen. [o] När hon kom upp på krönet av höjden stannade hon och såg över till Månvik. [o]

(Montgomery 1955: 206)

(A31c)

Emilia oli niin onnellinen, ettei kotimatka häntä väsyttänyt [o] Kun hän pääsi ison mäen päälle ja katseli sieltä Uutta Kuuta, hänen silmänsä olivat tyytyväiset ja hellät.

(Montgomery [1928] 1961: 187)

De negativa känslorna gentemot fröken Brownell i exempel (A31a) uttrycks genom att Emily upplever frökens ögon, som ser igenom henne, som *merciless* och *agate* (typ av sten) och hennes personlighet som *hostile*, vilket framkallar känslan *repulsion* ('avsky') hos henne. De positiva känslorna efter fader Cassidys uppmuntran i exempel (A31a) beskrivs däremot direkt genom att Emily var *too happy to be tired* och genom att hon känner *a bubble of joy in her heart*, vilket är en konkret beskrivning av känslan lycka. Beskrivningen av lyckokänslorna fortsätter med att Emilys ögon är *satisfied* och *loving* när hon är tillbaka i sitt hem. Dessa starka uttryck för Emilys negativa och positiva känslor karakteriserar Emily som en KÄNSLOSAM person.

Både den negativa och den positiva känslouttrycket *UTELÄMNAS* på både svenska och finska (A30b–c och A31b–c). Exempel (A30) förblir i översättningarna (A30b–c) enbart en rätt negativ beskrivning av fröken Brownells utseende utan Emilys KÄNSLÖMÄSSIGA reaktion

på detta. I exempel (A31) skildras Emilys lycka även i översättningarna (A30b–c), men beskrivningen är svagare, då konkretiseringen av känslan som en bubbla utelämnas. Även i dessa exempel nedtonar översättningarna originalets starka **emotiva funktion** och karakteriseringen av Emily som en KÄNSLOSAM person, vilket är en stereotypt feminin egenskap enligt Hene (1984: 9), Stephens (1996: 18–19) och Nikolajeva ([1998] 2017: 193). Den minskade användningen av karaktärsindikatorn **tankar och känslor** i bildningsromanmaterialet som helhet leder till att berättandet rör sig från den stereotypt feminina *normbrytande* polen mot den stereotypt maskulina *normbekräftande* polen utgående från Nikolajevas ([1998] 2017: 273–274) beskrivning, där stereotypt maskulint berättande fokuserar på yttre händelser (handlingar) och stereotypt feminint berättande på inre skeenden (tankar och känslor).

6.2.3.2 Miljö

Miljön är en karaktärsindikator, eftersom den ofta fungerar som en metonymi för karaktärens egenskaper genom en närhetsrelation eller ett orsak–verkan-samband (Rimmon-Kenan 1983: 66). Det yttre landskapet kan utgöra protagonistens själslandskap. Karaktärsindikatorn miljö, som i allra högsta grad bygger på beskrivande, representerar stereotypt feminint berättande, eftersom den utgör en motpol till stereotypt maskulint handlingsorienterat berättande. Utgående från motpolsaxeln rationalitet (kultur)–intuitivitet (natur) i Stephens (1996: 18–19) stereotypschema är miljöbeskrivningar som gäller naturen särskilt feminina (se avsnitt 5.4.4 ovan).

I bildningsromanmaterialet är *UTELÄMNING* av **miljöbeskrivningar** vanligast i *Emily of New Moon*. Naturrelaterade miljöbeskrivningar förekommer i stor utsträckning i hela *Emily*-trilogin och spelar en viktig roll i karakteriseringen av Emily (se Leden 2011: 120; 2015). I *Emily*-trilogin finns en analogi mellan karaktären Emily och landskapen kring henne som är djupare än vad Rimmon-Kenans (1983: 69; se avsnitt 5.4.3 ovan) definition av landskapsanalogier som analogier mellan landskap och karaktärsegenskaper baserade på antingen likhet eller kontrast antyder. Härlett ur Rimmon-Kenans definition är landskapet analogt med Emilys KREATIVITET (jfr beskrivningen av *the flash* i avsnitt 6.2.3.1 ovan). Men kopplingen är djupare än så, eftersom landskapet inte bara karakteriserar Emily, utan det är en del av henne. Naturbeskrivningarna som framhäver Emilys sinnestämningar utgör hennes själslandskap (se Leden 2011: 120). Denna typ av funktioner hos naturbeskrivningar representerar ”dilemmat att bli ett med naturen”, vilket Nikolajeva ([1998] 2017: 273–274) kopplar med feminint berättande (se avsnitt 5.4.4 ovan).

Liksom Epperly (2007: 125) konstaterar, bidrar **naturbeskrivningarna** till tolkningen av Emilys känslor och inramar alla hennes viktiga upplevelser. Således utgör Emilys förhållande till naturen inte bara en karaktärsindikator, utan en central egenskap. Förhållandet till naturen karakteriseras av att hon aldrig är en passiv iakttagare, utan naturlandskapen framkallar och reflekterar alltid INRE AKTIVITET. Epperly (2007: 126, 130) kallar Emily ”a creative observer of the land” och anser att naturen återspeglar Emilys passion för avbildning av synintryck i sina texter. Sambandet mellan naturen och Emilys KREATIVA drag är mest synligt när hennes fantasi speglas i naturlandskapen, som befolkas av sagoväsen som *the Wind Woman*. Epperly (2007: 125) påpekar att landskapen och fantasierna som de ger upphov till genomsyras av något mystiskt. KREATIVITETEN som projiceras i naturen karakteriserar indirekt både Emily och naturen. Naturens sagolikhet är både orsak till och

verkan av Emilys kreativitet. Detta innebär att det både är fråga om att miljön fungerar som en indirekt karaktärsindikator genom ett orsak–verkan-samband (landskapet är sagolikt, eftersom Emily är kreativ) och som en analogi (landskapet avspeglar och ger upphov till Emilys kreativitet).

The Wind Woman kallas i den svenska översättningen *Vindarnas drottning* och i den finska *Tuulen tyttö* ('Vindens flicka'). Den svenska översättningen behåller de VUXNA konnotationerna och lägger även till konnotationer till makt, medan den finska översättningen har BARNSLIGARE konnotationer men behåller originalets allitteration (**poetisk funktion**). Exempel (A32) från början av *Emily of New Moon*, där Emilys pappa är döende, innehåller en naturbeskrivning, där naturen personifieras i form av *the Wind Woman*, som är en produkt av Emilys fantasi:²⁶⁶

(A32a)

She heard him cough in the room below: she must be in bed when he came up; she undressed as swiftly as her cold fingers permitted and crept into the little cot-bed which stood across the open window. ~~The voices of the gentle spring night called to her all unheeded—unheard—the Wind Woman whistled by the eaves. For the fairies dwell only in the kingdom of Happiness; having no souls they cannot enter the kingdom of Sorrow.~~

(Montgomery [1923] 2017: 9)

(A32b)

Hon hörde honom hosta i rummet nedanför. Hon måste ligga i sin säng, när han kom upp. Hon klädde av sig så fort hon kunde med sina kalla fingrar och kröp ner i sängen mitt emot det öppna fönstret. [o]

(Montgomery 1955: 17)

(A32c)

Hän kuuli isän yskivän alakerrassa. Hänen oli pääsätävä vuoteeseen ennen kuin isä tuli ylös. Hän riisuutui niin nopeasto kuin kohmeisilla sormillaan kykeni ja hüipi pieneen telttavuoteeseen, joka oli poikittain avoimen ikkunan edessä. [o]

(Montgomery [1928] 1961: 13–14)

I utdraget (A32a) skapas en kontrast mellan den livfulla, personifierade naturbeskrivningen av vårnatten och vinden som ges egna röster och Emilys förtvivlan över sin döende pappas hosta. Naturen, och specifikt vinden, förvandlas till en levande karaktär genom att den kallas *the Wind Woman* och är en del av *the voices of the gentle spring night* och *whistled by the eaves*. Dessutom syftar utdraget på vinden med uttrycket *fairies* som *dwell in the kingdom of Happiness*, vilket ger MAGISKA konnotationer (jfr Epperly 2007: 125). I utdraget skapas också en atmosfär av VEMOD och LUGN med hjälp av de konnotationer ord som *gentle*, *whistled* och *dwell* har. Personifieringen av naturen förstärker naturens samband med Emily.

I den svenska (A32b) och finska (A32c) översättningen *UTELÄMNAS* hela beskrivningen av vårnatten och vinden. Texten övergår direkt från att Emily hör pappan hosta till att pappan kommer in i rummet och far och dotter har sitt sista samtal, d.v.s. huvudhandlingen fortskrider genast. Därmed uteblir det atmosfärskapande avbrottet i handlingen som karakteriserar Emily genom att visa henne i KREATIVT samspel med naturen och genom att spegla hennes sinnesstämning. Den **emotiva funktionen** som gäller uttryck av SORG, speciellt i utdragets jämförelse av *the kingdom of Happiness* och *the kingdom of sorrow*, tonas ner i översättningarna.

Också exemplen (A33) och (A34) illustrerar personifiering av naturen som avspeglar Emilys sinnesstämningar och naturens samband med Emilys kreativa skrivande. Exempel

²⁶⁶ *The Wind Woman* nämns sammanlagt 36 gånger i Montgomerys originaltext och utelämnas 7 gånger i den svenska och 4 gånger i den finska översättningen.

(A33) beskriver Emilys besvikna känslor efter att den första dikten hon skickat till en tidning refuserats, och exempel (A34) från bokens sista sida illustrerar Emilys lycka och tillfredsställelse efter att hon fått positiv respons på sina dikter av sin lärare Mr Carpenter:

(A33a)

How thankful [Emily] was that she hadn't told Teddy anything about it—she had been so strongly tempted to, and only refrained because she didn't want to spoil the dramatic surprise of the moment when she would show him the verses with her name signed to them. She had told Perry, and Perry was furious when he saw her tear-stained face later on in the dairy, as they strained the milk together. Ordinarily Emily loved this, but to-night the savour had gone out of the world. **Even the milky splendour of the still, mild winter evening and the purple bloom over the hillside woods that presaged a thaw could not give her the accustomed soul-thrill.**

(Montgomery [1923] 2017: 302–303)

(A34a)

At sunset Emily sat in the lookout room. It was flooded with soft splendour. **Outside, in sky and trees, were delicate tintings and aerial sounds.** Down in the garden Daffy was chasing dead leaves along the red walks. The sight of his sleek, striped sides, the grace of his movements, gave her pleasure as did the beautiful, even, glossy furrows of the ploughed fields beyond the lane, and the first faint white star in the crystal green sky.

The wind of the autumn night was blowing trumpets of fairyland on the hills; and over in Lofty John's bush was laughter **like the laughter of fauns.** Ilse and Perry and Teddy were waiting there for her—they had made a tryst for a twilight romp. She would go to them—presently—not yet. She was so full of rapture that she must write it out before she went back from her world of dreams to the world of reality. (Montgomery [1923] 2017: 338–339)

(A33b)

Så tacksam [Emily] var, att hon inte hade talat om något för Teddy, fast hon varit starkt frestad att göra det och bara hållits tillbaka av, att hon inte ville förstöra ögonblicket av dramatisk överraskning, när hon skulle visa honom verserna med sitt namn under. Hon *hade* talat om det för Perry, och Perry blev rasande, när han såg hennes tårdränkta ansikte senare i mjölkammaren, där de silat upp mjölken tillsammans. Det var ett arbete, som Emily tyckte mycket om i vanliga fall, men i kväll hade hon tappat smaken för allt i denna värld. [o]

(Montgomery 1956: 85)

(A34b)

I solnedgången satt Emily i sitt rum. Det milda skenet uppfyllde hela rummet. [o] [o]

[o]

Borta i Malliga Johns skog [o] [o] [o] väntade Ilse och Perry ja Teddy på henne, de hade stämt *möte* i skymningen alla fyra. Hon skulle gå ner till dem senare, inte ännu. Hon var så full av hänryckning, att hon måste skriva det ur sig, innan hon vände åter från sin drömvärld till den verkliga.

(Montgomery 1956: 119)

(A33c)

[Emilia] oli hyvilläin, ettei ollut kertonut asiasta Teddyille. Hänen oli tehnyt kovasti mieli, mutta hän ei ollut tahtonut pilata sitä dramaattista hämmästyksen hetkeä, jolloin näyttäisi Teddyille runon, jonka alla oli hänen nimensä. Perrylle hän oli kertonut, ja Perry raivostui nähdessään maitokamarissa hänen kyynelten tahraamat kasvonsa heidän siivöidessään yhdessä maitoa. Se oli tavallisesti Emilian mielipuuha, mutta tänä iltana maailma oli menettänyt makunsa. [o]

(Montgomery [1928] 1961: 272–273)

(A34c)

Auringon mennessä mailleen Emilia istui huoneessaan. Ikku-nasta tulvi leppeätä valoa. Alhaalla puutarhan punahiekkakäytävillä kissa lennätti lakastuneita lehtiä. Sen sileät juovaiset kyljet ja sulaivat liikkeet miellyttivät Emiliaa – samoin kuin äsken kynnetyn vainion tasaiset sileät viilut nurmikon takana ja ensimmäinen himmeä tähti hohtavalla taivaalla.

[o]

Korkean Johnin metsiköstä kuului naurua [o]; Ilse ja Perry ja Teddy siellä odottivat häntä. [o] Emilia aikoi lähteä heidän seuraansa – aivan kohta – ei vielä. Hän oli niin hurmaantunut, että hänen täytyi kirjoittaa kaikki muistiin ennen kuin palaisi todellisuuden maailmaan.

(Montgomery [1928] 1961: 306)

Båda naturbeskrivningarna ovan skapar stämning genom adjektiv med positiva konnotationer till LUGN och HARMONI: i exempel (A33a) är vinterkvällens *milky splendour* både *still* och *mild*, och i exempel (A34a) beskrivs fenomen i naturen som Emily ser genom sitt fönster

med adjektiv som *delicate*, *aerial*, *sleek*, *grace*, *beautiful*, *even* och *glossy*. Alla dessa förknippas med LITEN STORLEK, LÄTTHET eller SKÖNHET. I exempel (A33a) utgör naturens HARMONISKA stämning en kontrast till Emilys negativa känslor såsom i exempel (A32a) ovan, vilket uttrycks genom att landskapet *could not give her the accustomed soul-thrill*, medan stämningen i exempel (A34a) förstärker Emilys positiva känslor i och med att iakttagandet av naturen ger henne *pleasure*. Naturbeskrivningarna har alltså en stark **emotiv funktion**, då naturens skönhet framkallar starka känslor hos Emily och visar att hon är AKTIV även som iakttagare, vilket traditionellt setts som en passiv roll. I synnerhet i exempel (A34a) personifieras naturen starkt, då vinden *was blowing trumpets of fairyland* och *laughter of fauns* hörs från skogen. Därtill associeras begrepp som *fairyland* och *fauns* med SAGOVÄSEN och FANTASI och bidrar till att landskapet framstår som en levande karaktär som utgör en analogi med Emilys KREATIVITET.

Naturbeskrivningen i exempel (A33) UTELÄMNAS i båda översättningarna (A33b–c) med konsekvensen att Emilys besvikelse förmedlas endast genom kamraten Perrys kraftiga reaktion på hennes *tårdränkta ansikte/kyynelten tahraamat kasvonsa*. I exempel (A34) UTELÄMNAR den svenska översättningen (A34b) hela naturbeskrivningen och nämner endast solnedgångens milda sken som syns inne i Emilys rum, medan den finska översättningen (A34c) endast UTELÄMNAR de delar av naturbeskrivningarna som har att göra med olika ljud och återger beskrivningen av katten och fålten som baserar sig på synintryck. Dessutom utelämnar den finska översättningen (A34c) frasen *a twilight romp*, som beskriver Emilys och hennes vänners möte och som ger mötet dess LEKFULLA och FANTASIFULLA konnotationer. Även den svenska översättningen förlorar dessa konnotationer genom det neutrala ordvalet *möte*. De utelämnade naturbeskrivningarna leder till nedtoning av den **emotiva funktionen** i översättningarna. Samtidigt minskar Emilys aktiva roll i förhållande till naturen, som personifieras genom hennes fantasi. Kopplingen till en sagovärld återspeglar inspirationen naturen ger Emily. Därmed minskar karakteriseringen av Emily som KREATIV. Liksom de ovan diskuterade beskrivningarna av **tankar och känslor** (se avsnitt 6.2.3.1 ovan) leder även UTELÄMNING av känsloladdade naturbeskrivningar till en rörelse mot mindre feminint och mera maskulint berättande.

6.2.3.3 Utseende

Utseende är en stereotypt feminin karaktärsindikator, eftersom drag i samband med utseende är stereotypt femina enligt Henes (1984: 9), Stephens (1996: 18–19) och Nikolajevas ([1998] 2017: 193) schanan (se avsnitt 5.4.4 ovan). I dessa schanan ställs drag som gäller utseende mot maskulina drag som stryrka och karaktär. Liksom Nikolajeva ([1998] 2017: 164–165) konstaterar, reflekterar utseende karaktärers inre egenskaper. Beskrivningar av utseende är föremål för adaption i mindre utsträckning i mitt bildningsromanmaterial, och det är främst beskrivningar av **bikaraktärers utseende** som påverkas.

I exempel (A35) nedan karakteriseras Emilys bästa vän Ilse genom sitt utseende i en scen där Emily träffar Ilse för första gången på länge efter att ha tillbringat en månad hos sin gammelmöster Nancy:

<p>(A35a) Ilse came swooping over, and Emily discovered she had forgotten how vivid Ilse was—how brilliant her amber eyes, how golden her mane of spun silk hair, looking more golden than ever under the bright blue silk tam Mrs Simms had bought her in Shrewsbury. As an article of dress, that loud tam made Laura Murray's eyes and sensibilities ache, but its colour certainly did set off Ilse's wonderful hair. She engulfed Emily in a rapturous embrace and quarrelled bitterly with her ten minutes later over the fact that Emily refused to give her Saucy Sal's sole surviving kitten. (Montgomery [1923] 2017: 212)</p>	<p>(A35b) Ilse kom instormande, och Emily upptäckte, att hon hade glömt hur full av liv Ilse var. [o] På sitt guldblonda hår hade hon en klarblå silkesmössa, som fru Simms hade köpt åt henne i Shrewsbury. [o] Hon omfamnade Emily med våldsamt hänförelse och grälade bittert med henne tio minuter senare, därför att Emily vägrade att ge henne Sturska Saras enda återstående kattunge. (Montgomery 1956: 84)</p>	<p>(A35c) Ilse tuli kuin tuulispää, ja Emilia huomasi unohtaneensa, kuinka eloisa hän oli. [o] Ilsellä oli päässään kirkkannsininen silkkihilkka, jonka rouva Simms oli ostanut Shrewsburystä, ja sen rinnalla hänen [o] vaaleat hiuksensa näyttivät entistä kultaisemmilta. [o] Ilse ryntäsi hurmaantuneena Emilian kaulaan, mutta riiteli jo kymmenen minuutin kuluttua hänen kanssaan, kun Emilia ei tahtonut luovuttaa hänelle Tuhman Töpön [o] poikasta (Montgomery [1928] 1961: 251–252)</p>
--	--	---

Ilse är en STARK och EGENSINNIG karaktär som stöder Emilys utveckling och inger henne flickmakt. Utdraget (A35a) beskriver Ilses ögon som *amber* ('bärnstensfärgade') och *brilliant* och hennes hår som *golden, mane of spun-silk* och *wonderful*. Alla adjektiv som skildrar Ilses utseende har ytterst positiva konnotationer och ger intrycket att Ilse är en UNIK och ENASTÄNDE karaktär, vilket antyder hennes NORMBRYTANDE drag. I båda översättningarna (A35b–c) FÖRKORTAS beskrivningen av Ilses utseende och endast hårets *guldblonda* färg nämns, och på finska har färgen dessutom MODIFIERATS till det mindre specifika *vaaleat hiukset* ('blont hår'). I översättningarna av utdraget faller den FEMININA utseendebaserade karakteriseringen av Ilses UNIKHET bort och hon karakteriseras framför allt genom sina **handlingar**, som presenterar henne MASKULINT som en VILD och AKTIV karaktär, då hon *kom instormande/tuli kuin tuulispää* ('kom som en stormvind') och *omfamnade Emily med våldsamt hänförelse/ryntäsi hurmaantuneena Emilian kaulaan* ('rusade hänfört för att omfamna Emily'). Dessa uttryck representerar SNABBA och KRAFTIGA rörelser.

6.2.3.4 Handlingar

Handlingar, som vanligen har främst en *referentiell funktion*, är ett av de vanligaste sätten att beskriva karaktärer, eftersom handling utgör kärnan i berättande narration, som har till syfte att skildra händelser (se avsnitt 5.4.3 ovan). Detta gäller i synnerhet huvudkaraktärers handlingar. Handlingsorientering representerar maskulint berättande (Nikolajeva [1998] 2017: 273–274; se avsnitt 5.4.4 ovan). I motsats till karaktärsindikatorerna **tankar och känslor** och **miljö**, vilka representerar feminint berättande (se avsnitten 6.2.3.1 och 6.2.3.2 ovan), är karaktärsindikatorn **handlingar** inte föremål för långa UTELÄMNINGAR i mitt material. Samtliga flickböcker i bildningsromanmaterialet uppvisar dock kortare exempel på utelämnning av handlingar. Det gäller ofta avsnitt där bikastrakter står i centrum och/eller där normbrytande beteende förekommer. Utelämningarna står alltså i samband med ökat fokus på huvudkaraktären i översättningarna.

Exempel (A36) nedan är ett utdrag ur en scen i *Dear Enemy*, där Sallie och Sandy (doktor MacRae) åker på en picknickutfärd för att ta paus från det hektiska arbetet på barnhemmet, och Sallie lyckas få den allvarliga Sandy att slappna av och visa sin lekfulla sida:

<p>(A36a) And we talked—oh, about a million things far removed from our asylum. I made him throw away the idea that he is a [+sv] scientist, and pretend to be a [+sv] boy. You will scarcely credit the assertion, but he succeeded—more or less. He did pull off one or two really boyish pranks. Sandy is not yet out of his thirties and, mercy! that is too early to be grown up.</p> <p>(Webster 1915: 224)</p>	<p>(A36b) Och vi pratade och pratade, om tusen och en saker som inte hade det ringaste med barnhemmet att göra. Jag tvingade honom att slänga överbord tanken på sig själv som en <u>allvarlig</u> vetenskapsman och att låtsas vara en <u>liten</u> grabb. Du tror mig kanske inte, men han lyckades faktiskt – mer eller mindre. [o] Herregud, han har ju <i>inte fyllt tretti år</i> än – det är verkligen alldeles för tidigt att bli fullvuxen då.</p> <p>(Webster 1955: 140)</p>	<p>(A36c) Ja me puhelimme – oi, miljoonista asioista, jotka ovat kaukana orpokodistamme. Panin hänet unohtamaan sen ajatuksen, että hän on tiedemies, ja kuvittelemaan olevansa poika. Tuskin sitä uskoisi, mutta hän onnitui – enemmän tai vähemmän. Hän todellakin teki yhden tai pari oikein poikamaista kepposta. Sandy ei ole vielä neljääkymmentä, ja hyvänen aika, onhan se liian varhaista täysikasvuisuutta!</p> <p>(Webster [1919] 1957: 158)</p>
--	---	---

Sallie får alltså doktorn att bete sig tvärtemot sitt vanliga formella beteendemönster, och därmed utgör scenen och Sandys engångshandling att *pull off one or two boyish pranks* en vändpunkt i boken och Sallies och Sandys förhållande (jfr Rimmon-Kenan 1983: 61–62). Sandy karakteriseras som BARNSLIG och LEKFULL genom konnotationerna som orden *boy*, *boyish* och *prank* har. I den svenska översättningen (A36b) har meningen om Sandys pojkestreck *UTELÄMNATS*, vilket tonar ner karakteriseringen som betonar en vändpunkt i Sandys beteende, eftersom hans handling att *låtsas vara en liten grabb* inte konkretiseras. Samtidigt framhävs kontrasten mellan hans vanliga och avvikande beteende genom att översättningen lägger till attributen *allvarlig vetenskapsman* och *liten grabb*. Därtill sänks Sandys ålder i översättningen, då han i stället för att vara i 30-årsåldern *inte fyllt tretti än*, vilket minskar ålderskillnaden mellan honom och Sallie, som är i 20-årsåldern. Den finska översättningen (A36c) återger originalet utan adaptationer.

Exempel (A37) är ett utdrag ur en scen i *Little House on the Prairie*, där Lauras pappa förbereder familjen inför sin resa till den närmaste staden genom att jaga extra villebråd som familjen kan äta medan han är borta:

<p>(A37a) Now he had only to get meat enough to last while he was gone, so he took his gun and went hunting. Laura and Mary played in the wind outdoors. When they hear a shot echo in the woods along the creek, they knew that Pa has got some meat. (Wilder [1935] 1953: 200)</p>	<p>(A37b) Nu skulle han bara skaffa tillräckligt med kött för den tid han var borta. Alltså tog han sin bössa och gick på jakt. Laura och Mary lekte ute i blåsten. När de hörde ett skott eka i skogen vid floden visste de att pappa hade fått tag i villebråd. (Wilder 1955: 167)</p>	<p>(A37c) Sitten hänen oli vielä hankittava niin paljon lihaa, että se riittäisi hänen poissaolonsa ajaksi. [o]</p> <p>[o]</p> <p>(Wilder 1957: 205)</p>
--	--	--

Den svenska översättningen (A37b) återger utdraget i sin helhet, medan den finska översättningen (A37c) *UTELÄMNAR* de konkreta jaktrelaterade handlingarna att pappan tar sin bössa och Laura och Mary hör ett skott mitt i sin lek. Därmed nedtonas MASKULIN karakterisering och kontrasten mellan pappans sysslor och Lauras lek i denna scen.

Också exempel (A38) ur *Emily of New Moon* beskriver en pojkkaraktär som kontrast men även parallell till flickprotagonisten Emily. I början av utdraget från ett av Emilys brev till sin döda pappa berättar hon om drängpojken Perry, som kan mycket om geografi, eftersom han rest omkring med sin sjömansfar och berättar historier för Emily. I nästa stycke övergår hon sedan till att beskriva ett gräl hon haft med sin bästa vän Ilse:

<p>(A38a) “Perry knows more geography than any of us because he has been nearly everywhere in the world with his father. He tells me such fascinating stories after his lessons are done. He talks till the candle is burned to the last inch and then he uses that to go to bed with up the black hole into the kitchen loft because Aunt Elizabeth will not let him have more than one candle a night. “Ilse and I had a fight yesterday about which we’d rather be Joan of Arc or Frances Willard. We didn’t begin it as a fight but just as an argument [sic] but it ended that way. I would rather be Frances Willard because she is alive. [...]” (Montgomery [1923] 2017: 118)</p>	<p>(A38b) [o] [o] (Montgomery 1955: 163)</p>	<p>(A38c) [o] [o] (Montgomery [1928] 1961: 145)</p>
--	---	--

Det första stycket beskriver Perry som den aktiva parten och Emily som en passiv lyssnare men samtidigt aktiv återberättare, medan det andra stycket presenterar både Emily och Ilse som ytterst aktiva genom upprepning av orden *fight* och senare *argument* [sic], som har AKTIVA och därmed MASKULINA konnotationer. I den svenska och finska översättningen (A38b–c) uteblir den handlingsrelaterade karakteriseringen av både Ilse och Perry, och slutet av Emilys brev fokuserar enbart på beskrivning av olydnad och straff i skolan utan den utvikning som gäller Emilys interaktion med sina vänner utanför skolkontexten. Detta gör att den NORMBRYTANDE MAKTINGIVANDE karakteriseringen som representerar flickmakt minskar (jfr avsnitt 6.2.1.2 ovan).

6.2.3.5 Tal

Karaktärsindikatorn **tal (repliker)**, som kan representera både maskulint och feminint berättande, är i likhet med handlingar föremål för ett stort antal adaptationer i och med sin rikliga förekomst i materialet, där dialog utgör ett centralt element i alla böckerna och förekommer i många UTELÄMNAD E avsnitt. I förhållande till den höga förekomsten av dialog gäller NARRATIVA UTELÄMNINGAR relativt sällan **tal** och **repliker**. Däremot är Emilys brev, som representerar hennes skriftliga tal, ofta föremål för UTELÄMNINGAR speciellt i den svenska men även i den finska översättningen av *Emily of New Moon*. Brevet utgör ett föremål för FÖRKORTNING som den svenska förlagsredaktören Ingrid Schaar explicit nämner (Schaar till Hergin 10.8.1955; se avsnitt 3.4.2.1 ovan). Också när det gäller brevromanen *Dear Enemy* representerar alla UTELÄMNINGAR Sallies skriftliga tal.

I följande exempel (A39) UTELÄMNAS ett utdrag ur ett av Emilys brev, där hon återberättar en scen där hon ätit munkar utan lov och återger bikaraktärers repliker: Ilse har kallat henne *a she jakobite* [sic] på grund av att hon ”stulit” munkarna, och moster Elisabet har sagt att hon som straff inte får någon munk till middagen:

<p>(A39a)</p> <p>We talked so long we got hungry and I went down to the sitting-room cubbord [sic] and got two donuts [sic]. I forgot Aunt Elizabeth had told me I could not have donuts [sic] between meals. It was not stealing it was just forgetting. But Ilse got mad at the last and said I was a she jakobite [sic] (whatever that is) and a thief and that no Christian would steal donuts from her poor old aunt. So I went and confessed to Aunt Elizabeth and she said I was not to have a donut at supper. It was hard to see the others eating them. I thought Perry et [sic] his very quick but after supper he bekoned [sic] me out doors and gave me half his donut [sic] which he had kept for me. He had rapped [sic] it in his hangkerchief [sic] which was not very clean but I et [sic] it because I did not want to hurt his feelings.</p> <p>(Montgomery [1923] 2017: 120–121)</p>	<p>(A39b)</p> <p>Vi pratade så länge så vi blev hungriga och jag gick ner till skänken i vardagsrummet och hämtade två munkar. Jag glömde att moster Elisabet hade sagt åt mig att jag inte fick äta munkar mellan målen. Det var inte att stjäla, det var ren glömska. [o]</p> <p>(Montgomery 1955: 165)</p>	<p>(A39c)</p> <p>Me juteltiin niin kauan että meidän tuli nälkä, ja minä menin alas olohuoneen kaapille ja otin sieltä kaksi munkkia. Minä unohdin, että Elisabet-täti oli kieltänyt syömästä munkkeja välipalaksi. Se ei ollut varastamista van puhdasta unohtamista. [o]</p> <p>(Montgomery [1928] 1961: 148)</p>
--	---	---

Hela utdraget (A39a) karakteriserar Emily genom både formen och innehållet i hennes skildring av händelseförloppet kring munkarna och Iلسes och moster Elisabets repliker. I detta sammanhang, liksom i andra utdrag ur Emilys brev, karakteriseras Emily som en UNG och OERFAREN skribent genom de många stavfelen (*cubbord*, *donut*, *jakobite*, *et*, *bekoned*, *hangkerchief*). Detta utgör en **poetisk funktion** (se även avsnitt 6.2.2.3 ovan). Brevet har en enklare stil med kortare meningar och fokus på händelser snarare än på beskrivning (jfr Bal [1985] 2017: 25–27; se avsnitt 5.3.3 ovan). Därmed avviker de från berättarens språk (som återges exempelvis i A29–A34 ovan). Sådana avvikelser framhäver den karakteriserande funktionen enligt Rimmon-Kenan (1983: 64; se avsnitt 5.4.3 ovan). Innehållet i utdraget beskriver däremot Emilys förvirring inför de vuxnas regler hon bryter mot i misstag, vilket antyder att både karaktären Emily och boken som helhet ser dessa regler som obefogade. Inställningen till obefogade regler framhävs genom KOMIKEN i att det är Emilys vän Ilse och inte moster Elisabet som blir överdrivet arg på henne och kallar henne *a she jakobite* [sic]. Det är typiskt för Iلسes och Emilys förhållande att de lätt blir arga på varandra och förolämpar varandra med invecklade ord vars betydelser de eventuellt inte känner till. En jakobit är en specifik referens som syftar på ’anhängare av den 1688 fördrivne engelske konungen Jakob II o. hans dynasti’ (SAOB 1934) och står i kontrast till Iلسes unga ålder och kontexten som gäller barns olydnad. Dessutom modifierar Ilse uttrycket genom att lägga till pronomenet *she* för att kullkasta begreppets MASKULINA konnotationer. Situationen framstår som ytterst komisk och ger intrycket av att Emily är den som handlar rimligt, och det framstår som oskäligt att hon straffas. Hon ges alltså flickmakt (jfr avsnitt 6.2.1.7 ovan).

I både den svenska och den finska översättningen (A39b–c) UTELÄMNAS återberättandet av dialogen och konsekvenserna av att Emily tagit munkarna utan lov. I översättningarna skriver Emily enbart att hon glömde vad moster Elisabet sagt om munkarna och incidenten förbigås snabbt. Detta ger intrycket att Emily inser sitt fel och moster Elisabets regel

ifrågasätts inte, vilket gör att Emilys medvetenhet om regler och därmed LYDNAD framhävs. LYDNAD (och BEHAGANDE) kategoriseras av Stephens (1996: 18–19) och Nikolajeva ([1998] 2017: 193) som en stereotyp feminin egenskap, som är en motpol till den stereotyp maskulina egenskapen AGGRESSION. Utelämningen i översättningarna leder till att karakteriseringen rör sig närmare den feminina polen i form av anpassning till beteendenormer.

I översättningarna (A39b–c) försvinner också Emilys stavfel genom tillrätalläggning i början av stycket och genom *UTELÄMNING* i slutet av stycket. Den finska översättningen (A39c) återger dock Emilys OERFARENHET som skribent i viss mån genom talspråkliga drag som verbformen *juteltiin* och avsaknad av kommatecken före konjunktionen *että* (se även exempel A3 och A22 ovan). Detta har motsvarande konnotationer som felstavningen i originalet. Också felstavning kan ses som ett uttryck för NORMBRYTANDE och därmed en slags omedveten OLYDNAD.

6.2.3.6 Sammankopplande element

NARRATIVA TILLÄGG förekommer främst i form av **sammankopplande element** i fall där ett original uppdelats på flera volymer i översättning. De påminner läsaren om sådan information som getts i den föregående boken. Sådana sammankopplande *TILLÄGG* blir nödvändiga i den svenska översättningen av *Emily of New Moon* (1923), där de första 20 kapitlen finns i den svenska volymen *Emily* (1955) och kapitel 21–31 i volymen *Emily och hennes vänner* (1956) (se avsnitt 3.4.2.1 ovan). Följande exempel (A40–A42) ur den andra volymen innehåller *NARRATIVA TILLÄGG* i den svenska översättningen.

I exempel (A40) skriver gammelmyster Nancy i ett brev till Emilys ogifta moster Laura och Elisabet att de skulle ha haft det bättre om de rymt med någon man i sin ungdom. Detta syftar implicit tillbaka på att Emilys mamma Juliet rymde med Emilys pappa i sin ungdom, då hennes föräldrar motsatte sig deras äktenskap, vilket skildras i kapitel 2 i originalet och den första svenska volymen:

(A40a) If you and Elizabeth had <i>both</i> [+sv] run away with somebody in your running days it would have been better for you.	(A40b) Om du och Elisabet båda två hade <u>gjort som er halvsyster och</u> rymt med någon på den tiden, när någon kunde ha lust att rymma med er, så hade det varit mycket bättre för er.	(A40c) Jos sinä ja Elisabet olisitte karanneet kotoanne siihen aikaan, kun joku olisi vielä välittänyt karata kanssanne, niin se olisi tehnyt hyvää teille kummallekin.
(Montgomery [1923] 2017: 170)	(Montgomery 1956: 12)	(Montgomery [1928] 1961: 204)

I den andra svenska volymen *TILLÄGGS* i den svenska översättningen (A40b) en explicit referens till halvsystemen Juliet. Den finska översättningen (A40c), som inte är uppdelad på flera volymer, följer däremot originalet. Det expliciterande (förklarande) *TILLÄGGET* i den svenska översättningen förtydligar alltså kontrasten mellan den FRIMODIGA Juliet och de TRADITIONSTROGNA Elisabet och Laura.

I exempel (A41) skriver Emily ett bitskt svarsbrev till gammelmyster Nancy och gömmer brevet *on the little shelf under the sofa*. Användningen av bestämda artiklar i originalet visar att läsaren antas känna till vilken hylla det är fråga om, eftersom denna hemliga hylla, där Emily gömmer alla sina brev till sin pappa, har nämnts flera gånger tidigare i boken:

(A41a) Emily did not like to lie under the imputation of stupidity. She wrote a scathing epistle to Great-	(A41b) Emily tyckte inte om att bli misstänkt för att vara dum. Hon skrev en bitande epistel till	(A41c) Emiliaasta oli vastenmielistä ajatella, että häntä pidettiin tyhmänä. Hän kirjoitti kirjeluetton
---	--	--

Aunt Nancy on a letter-bill in which she did not mince her opinions as to that ancient lady's knowledge of the rules of epistolary etiquette; the letter was folded up and stowed away [+sv] on the little shelf [+sv] under the sofa [+sv] but it served its purpose in blowing off steam and Emily had ceased to think about the matter when a letter came from Great-Aunt Nancy in July [+fi].

(Montgomery [1923] 2017: 174)

gammelmoster Nancy på en brevlista, och där skrädde hon inte orden, när det gällde att göra klart för den uråldriga damen, vad hon ansåg om en person, som inte hade vett att svara på brev. Listan veks ihop och stoppades undan på Emilys speciella gömställe, en liten hylla, som bildades av en tvärbreda i botten på en kasserad soffa uppe på vinden. Den tjänade emellertid sitt ändamål att lätta Emilys känslor, och hon hade för länge sedan upphört att tänka på saken, när det kom ett brev från gammelmoster Nancy i juli.

(Montgomery 1956: 18)

kääntöpuolelle moitekirjeen isotäti Nancylle ja arvosteli siinä peittelemättä vanhan rouvan älyä. Taitettuaan kirjeen kokoon hän talletti sen kätköpaikkaansa. Mutta kirje täytti silti tarkoituksensa: se oli varoventtiili, joka lievensi hänen sisintä painettaan. Emilia olikin jo aikoja sitten jättänyt koko asian mielestään, kun Nancy tädiltä kesäkuussa tuli kirje, jossa hän pyysi lähettämään Emilian luokseen vierailulle.

(Montgomery [1928] 1961: 209)

I den svenska andra volymen *Emily och hennes vänner* är detta dock den första gången hyllan nämns, och därför *TILLÄGGS* i översättningen (A41b) att hyllan är *Emilys speciella gömställe*, att den *bildas av en tvärbreda* och att soffan är *kasserad* och finns *uppe på vinden*. All denna information har getts tidigare i originalet och därmed innehar läsaren av originalet den implicit, medan den svenska översättningen expliciterar informationen för att säkerställa att utdraget förmedlar samma information till läsaren av den svenska texten och därmed har samma funktion som originalet. Också den finska översättningen (A41c) innehåller en *MODIFIERING* när det gäller den hemliga hyllan, som på finska åsyftas med begreppet *kätköpaikkaansa* ('hennes gömställe'), varvid denna reviderade finska översättning närmar sig den svenska, då Inha ursprungligen hade använt den direkta översättningen *pienelle hyllylleen* ('på sin lilla hylla') (Montgomery [1928] 1955: 209). Läsaren antas komma ihåg vilket gömställe det är fråga om, då den reviderade finska översättningen till skillnad från originalet understryker hyllans funktion, att det är ett gömställe, i stället för dess egenskaper, att det är en hylla under en soffa. Dessutom *EXPLICITERAR* den finska översättningen (A41c) i slutet av utdraget att det brev som Elizabeth och Laura får från Nancy i juli innehåller en begäran om att de ska skicka Emily på besök till henne, vilket härstammar redan från Ingas ursprungliga översättning. I originalet och i den svenska översättningen finns denna information först i den påföljande dialogen där Elizabeth och Laura diskuterar detta.

Några sidor senare är Emily sedan på väg till gammelmoster Nancy i gårdfarihandlaren Old Kellys vagn (exempel A42):

(A42a)
Emily was going to drive to Priest Pond with Old Kelly [+sv].
(Montgomery [1923] 2017: 176)

(A42b)
Emily skulle åka till Vindnäs med gubben Kelly, som for omkring och sålde bleckkärl.
(Montgomery 1956: 21)

(A42c)
Emilia joutui matkustamaan Priest Pondiin Kellyn ukon vankureissa.
(Montgomery [1928] 1961: 212)

I den svenska volymen *Emily och hennes vänner* är detta den första gången karaktären gubben Kelly nämns, varför översättningen (A42b) *TILLÄGGER* att han *for omkring och sålde bleckkärl* för att påminna läsaren om karaktärens omkringflackande egenskaper som skildrats i den föregående volymen.

De *NARRATIVA TILLÄGGEN* i översättningarna av *Emily of New Moon* påverkar inte karakteriseringen, eftersom *TILLÄGGEN* enbart expliciterar tidigare angiven semantisk

information och dess pragmatiska funktioner. Däremot blir stilen i utdragen (A40–A42) något mera förklarande i den svenska översättningen.

6.2.3.7 Sammanfattning

NARRATIV ADAPTION i bildningsromanmaterialet förekommer främst i översättningarna av L.M. Montgomerys *Emily of New Moon* (1923), där andelen *UTELÄMNAD* text är störst (14 % i den svenska och 8 % i den finska översättningen). *UTELÄMNANDE* och *FÖRKORTANDE* lösningar, som framför allt gäller beskrivande avsnitt, kan härledas till *kommersiella normer*, som härstammar från att förlagen ville förkorta översättningarna för att de skulle passa in i en förlagsserie eller ha vad som ansågs vara ”normalt” flickboksomfång (se avsnitten 3.4.2 och 5.3.3 ovan). I regel prioriteras handlingsorientering, vilket sammanfaller med de normer som uttrycks i förlagskorrespondensen (se avsnitt 3.3 ovan). Valet av vilka typer av avsnitt som *FÖRKORTAS* eller *UTELÄMNAS* påverkas dock också av *didaktiska* och *pedagogiska normer* (se avsnitt 4.2 ovan). Därför utgör många *NARRATIVA UTE-LÄMNINGAR* även *IDEOLOGISKA* eller *KULTURNEUTRALISERANDE UTE-LÄMNINGAR*. Eftersom den **NARRATIVA ADAPTIONEN** därmed har samband med nedtoning av normbrytande didaktisk ideologi (avsnitt 6.2.1 ovan) och *KULTURTILLHÖRIGHET* (avsnitt 6.2.2 ovan), sammanfaller de nedtonade och framhävda karaktärsdragen i tabell 20 nedan med nedtonade *normbrytande* och framhävda *normbekräftande* drag under adaptationskategorierna **IDEOLOGISK ADAPTION** och **KULTURADAPTION** (se avsnitten 6.2.1.6 och 6.2.2.6 ovan).

Tabell 20. Karaktärsdrag och karaktärsindikatorer som nedtonas respektive framhävs till följd av **NARRATIV ADAPTION** i bildningsromanmaterialet.

Karaktärsdrag som nedtonas	Karaktärsdrag som framhävs
NORMBRYTANDE (maskulint, men feminint berättande) SJÄLVSTÄNDIG (maskulint) HANDLINGSKRAFTIG (på ett inre plan) (maskulint) KÄNSLOSAM (lycka och sorg) (feminint) KREATIV (feminint) HARMONISK (feminint) IAKTTAGANDE (feminint) SLÄKTSTOLT (feminint)	NORMBEKRÄFTANDE (feminint, men maskulint berättande) HANDLINGSKRAFTIG (på ett yttre plan) (maskulint) LYDIG (feminint)
Karaktärsindikatorer som nedtonas	Karaktärsindikatorer som framhävs
tankar och känslor (feminint) miljö (feminint) karaktärisering av bikaaktärer (alla indikatorer)	handlingar (maskulint)

Som jag konstaterat i samband med analysen av **IDEOLOGISK ADAPTION** är det en generell tendens att *NORMBRYTANDE* drag som uttrycker flickmakt och kan kopplas till det stereotyp maskulina karaktärsdraget *AKTIV* tonas ner och *normbekräftande* drag som kan kopplas till det stereotyp feminina draget *PASSIV* framhävs (se avsnitt 6.2.1.7 ovan). Detta betonar draget av *ANPASSNING* efter initialt uppror som bildningsromaner som handlar om flickor har (se avsnitt 2.3.2 ovan). Samtidigt nedtonas stereotyp feminina drag som *KÄNSLOSAM* och *OMTÄNKSAM* samt *KULTURTILLHÖRIG*, vilket leder till att stereotyp maskulina drag som *HANDLINGSKRAFTIG* framhävs (jfr stereotypscheman i avsnitt 5.4.4 ovan). Såsom framgår av

tabell 20 ovan, innehåller *Emily of New Moon*, där andelen **NARRATIV ADAPTION** är störst, två olika typer av handlingskraft: dels **INRE HANDLINGSKRAFT** i form av uppror mot samhällets maktstrukturer i tankarna, vilket nedtonas, dels **YTRE HANDLINGSKRAFT** i form av handlingsorienterad karakterisering, vilket framhävs. Den **NARRATIVA ADAPTIONEN** leder alltså till rörelser i båda riktningarna när det gäller stereotypa könsroller, då feminin **ANPASSNING** till samhällets normer ökar samtidigt som feminin **KÄNSLOSAMHET** minskar. Nedtoning av karaktärsdrag leder generellt till att den kvinnliga könsrollen framställs som mer inskränkt. Samtidigt framhävs egenskaper som förknippas med den stereotypa feminina egenskapen **LYDNAD**. Eftersom adaptationen framhäver handlingsorienterade egenskaper framom inre egenskaper, påverkar den mer sannolikt avsnitt med **emotiva funktioner** som uttrycker känslor än avsnitt med enbart **referentiell funktion**.

Nedtoningen av stereotypa feminina drag, såsom **KÄNSLOSAM** och **KREATIV**, står i samband med en minskad användning av karaktärsindikatorerna **tankar/känslor** samt **miljö**, vilka representerar feminint berättande och förknippas med inre skeenden och emotionellt färgat språk (jfr Nikolajeva [1998] 2017: 274; se avsnitt 5.4.4 ovan). Detta leder till framhäving av karaktärsindikatorn **handlingar**, som representerar maskulint berättande och fokuserar på yttre händelser (jfr Nikolajeva [1998] 2017: 273). Narrationen rör sig alltså mot narrativt berättande, som fokuserar på händelser, i motsats till beskrivande berättande, som fokuserar på beskrivning av egenskaper (jfr Bal [1985] 2017: 25–27). I och med att de beskrivande avsnitten blir färre, blir berättandet mer strukturerat (maskulin pol) än fragmenterat (feminin pol) (jfr Nikolajeva [1998] 2017: 274).

Den ökade handlingsorienteringen tyder på ökad standardisering, eftersom handlingsorienterat berättande kan anses utgöra normen inom barnlitteratur, som ofta karakteriseras som handlingsorienterad (se t.ex. Shavit 1986: 122; Nodelman 1992: 190; Nikolajeva 1996: 222, 2002: 12; se avsnitt 5.3.3 ovan). Handlingsorienterat maskulint berättande bekräftar normer och konventioner, medan feminint berättande undergräver dessa, liksom Nikolajeva ([1998] 2017: 274) konstaterar. Den rörelse mot den maskulina polen av berättande som kan observeras i översättningarna av bildningsromanen *Emily of New Moon* utgör alltså en form av standardisering, eftersom den för barnlitteratur typiska egenskapen handlingsorientering prioriteras. Detta medför att en del av originalets beskrivande avsnitt **UTELÄMNAS** i översättningarna. Denna tendens stöder Tourys (1995: 268) *lag om ökande standardisering* som uppger att man i översättningar tenderar att välja konventionella lösningar (se avsnitt 1.3 ovan).

Med tanke på hela flickboksgenrens perifera status inom det litterära systemet stöder den *acceptansinriktade (målanpassade)* svenska och finska översättningen av *Emily of New Moon* också Even-Zohars (1990: 50–51) polysystemhypotes om att målkulturens normer följs i översättningar som intar en perifer position (se avsnitt 1.3 ovan). Even-Zohars hypotes stämmer dock inte genomgående, då det i mitt bildningsromanmaterial också finns exempel på *adekvansinriktade (källtrogna)* översättningar: Laura Ingalls Wilders *Little House on the Prairie* (1935) och Jean Websters *Dear Enemy* (1916) är föremål för relativt sparsam adaptation i den svenska och finska översättningen och utgår från sina amerikanska original, trots att i synnerhet det sistnämnda originalet har många drag av feminint berättande, såsom person- och relationsorientering. Att översättningarna av *Emily of New Moon* adapterats i hög grad kan förklaras med att denna flickbok innehåller fler **NORMBRYTANDE** drag än de två övriga böckerna i mitt bildningsromanmaterial. I synnerhet gäller detta i fråga om traditionell uppfostringsideologi och den

kvinnliga könsrollen. *Little House on the Prairie* uppvisar däremot redan i originaltexten sådana didaktiska och auktoritära drag som översättningarna av *Emily of New Moon* orienterar sig mot. I *Little House on the Prairie* framställs protagonisten Lauras föräldrar som auktoriteter som inte ifrågasätts av berättaren och sällan av Laura själv heller, och texten ger en tydlig bild av hur en flicka förväntas bete sig. Laura bryter inte mot normer i samma utsträckning som Emily gör, då hon med berättarens stöd ifrågasätter samhällets normer. En annan möjlig orsak till att *Emily och New Moon* adapterats medan *Little House on the Prairie* inte adapterats är att den senare utnyttjar de normbrytande karaktärsindikatorerna **tankar/känslor** och **miljö** i mindre grad, då fokus ligger på händelserna i Lauras omgivning och hur hennes familj bygger upp sitt nybyggerhem.

När det gäller **NORMBRYTANDE** drag (ifrågasättande av normer) placerar sig *Dear Enemy* mellan de två övriga böckerna, då berättelsen vidgar den kvinnliga könsrollen genom att Sallie prioriterar yrkesarbete på sitt barnhem framom äktenskap, men samtidigt stannar hon inom den feminina omhändertagande sfären. I *Dear Enemy* riktas mindre kritik mot samhällets normer, eftersom boken inte har en ifrågasättande berättare liksom *Emily of New Moon* har. Vidare framställs Sallie som mycket feminint känslös, men samtidigt fokuserar narrationen på händelser och samtal snarare än på beskrivningar av miljön. Både *Little House on the Prairie* och *Dear Enemy* har alltså generellt färre både av de karaktärsdrag som bryter mot normen för flickskap och av de drag av normbrytande beskrivande berättande, vilka adapterats i översättningarna av *Emily of New Moon*.

6.3 Fallstudie B: Långserier

I detta avsnitt analyserar jag adaption och dess inverkan på framställningen av flickskap i mitt långseriematerial (se avsnitt 3.4.3 ovan).

6.3.1 Ideologisk adaption

IDEOLOGISK ADAPTION i långserieflickböcker kan anses hänga ihop med att s.k. formellitteratur följer narrativa konventioner som förstärker existerande värderingar (se Cawelti [1976] 1977: 5, 8; se avsnitt 2.3.3 ovan). **IDEOLOGISK ADAPTION** finns i denna standardiserade texttyp i form av **FÖRSKÖNANDE (MODIFIERING)** och i synnerhet i form av **UTELÄMNING** (se tabell 14 i avsnitt 6.1 ovan). Mitt långseriematerial uppvisar **IDEOLOGISK ADAPTION** främst i den svenska och finska översättningen av Helen Wells *Cherry Ames Flight Nurse* (1945), där denna typ av adaption är ungefär lika vanlig (41 respektive 46 fall) i den svenska översättningen *Cherry Ames vid flyget* (1957) som i den finska översättningen *Ursula lentää* (1958) (se tabell 14 ovan och tabell 21 nedan). Översättningarna har i hög grad samma adaptioner, eftersom den finska översättningen är en indirekt översättning via den svenska (se avsnitt 6.1 ovan). I översättningarna av *Sue Barton Staff Nurse* (1952) finns endast enstaka fall av **IDEOLOGISK ADAPTION** och i översättningarna av *The Mystery at Lilac Inn* (1930) inte ett enda fall. Därför fokuserar följande analys på **IDEOLOGISK ADAPTION** i översättningarna av *Cherry Ames Flight Nurse*, där omfattningen av de **IDEOLOGISKA ADAPTIONERNA** varierar från **MODIFIERING** och **UTELÄMNING** av enstaka fraser till **UTELÄMNING** av hela stycken, dialoger eller andra längre avsnitt.

Krig är ett framträdande adaptionstema i mitt långseriematerial, eftersom de **IDEOLOGISKA ADAPTIONERNA** i översättningarna av *Cherry Ames Flight Nurse* är relaterade till

krigstemat i denna flickbok, som utspelar sig under andra världskriget (se avsnitt 3.4.3.3 ovan). Krigstemat har tidigare analyserats av Axelsson (2019: 119), som funnit nedtoning av temat i den svenska översättningen men inte i den mer källtextinriktade norska översättningen. **IDEOLOGISK ADAPTION** av krigsteman i barnlitteratur kan förknippas både med att krig är hotfullt och skrämmande särskilt för barn (social aspekt som hänger ihop med barnlitteraturens socialisationsfunktion och vilka teman man inte vill att barn exponeras för) och med att krig i högsta grad är politiskt (ideologisk aspekt som hänger ihop med politiska ideologier) (se avsnitt 5.3.1 ovan). Krig som föremål för adaption behandlas t.ex. i Nikolowski-Bogomoloffs (2011: 199) analys av den amerikanska översättningen av Astrid Lindgrens *Madicken* (1960, en. *Mischievous Meg* 1962) och i min analys av nordiska översättningar av L.M. Montgomerys krigsskildring *Rilla of Ingleside* (1921) (se Leden 2017). Både sociala och politiska krigsrelaterade teman representeras i adaptionerna i den svenska och finska översättningen av *Cherry Ames Flight Nurse*, där de **IDEOLOGISKA ADAPTIONERNA** gäller följande temakategorier som är relaterade till det övergripande krigstemat:

Tabell 21. Antalet exciperade adaptioner i temakategorier inom **IDEOLOGISK ADAPTION** i långseriematerialet.²⁶⁷

Temakategori	<i>The Mystery at Lilac Inn</i> (1930) (200 sidor)		<i>Cherry Ames Flight Nurse</i> (1945) (208 sidor)		<i>Sue Barton Staff Nurse</i> (1952) (191 sidor)		Långserieböcker (totalt 599 sidor)	
	sv.	fi.	sv.	fi.	sv.	fi.	sv.	fi.
Krigets fador, lidande och död	0	0	25	26	2	3	25	26
Idealisering av krig och patriotism	0	0	13	15	0	0	13	15
Negativ framställning av nationaliteter	0	0	12	13	0	0	12	13
Sexualitet	0	0	4	4	0	0	4	4
Vuxnas normbrytande handlingar	0	0	0	0	0	1	0	1
<i>Totalt antal ideologiska adaptioner</i>	0	0	41	46	2	5	43	50

Krigets fador, lidande och död är en social temakategori som förknippas med teman som kan vara skrämmande och upprörande för barn (jfr *UTELÄMNINGAR* av dödsskildringar i bildningsromanmaterialet i avsnitt 6.2.1 ovan). I översättningarna av *Cherry Ames Flight Nurse* berör flest **IDEOLOGISKA ADAPTIONER** denna kategori (se tabell 21 ovan). Ett flertal adaptioner gäller också **idealisering av krig och patriotism** och **negativ framställning av nationaliteter**. Dessa utgör politiska temakategorier som förknippas med politiska ideologier. Utöver de krigsrelaterade temakategorierna gäller några enstaka adaptioner i långseriematerialet temakategorierna **sexualitet** och **vuxnas normbrytande handlingar**, vilka dock är betydligt mindre signifikanta än i bildningsromanmaterialet (se avsnitt 6.2.1 ovan).

Att översättningarna av de övriga flickböckerna i mitt långseriematerial, förutom *Cherry Ames Flight Nurse*, inte blivit föremål för **IDEOLOGISK ADAPTION** (med undantag för enstaka mindre signifikanta fall) beror på att dessa böcker inte behandlar några socialt eller ideologiskt svåra eller tabubelagda teman såsom **död** och **krig**. Detta betyder dock inte att

²⁶⁷ En exciperad adaption kan representera flera temakategorier samtidigt.

krig är det enda temat som leder till **IDEOLOGISK ADAPTION** i översättningarna av genretypen långserieböcker, utan ett bredare material skulle antagligen uppvisa adaption även av andra typer av teman. Att de teman som adapterats i betydande grad i mitt bildningsromanmaterial (**vuxnas normbrytande handlingar, barns normbrytande handlingar, sexualitet** och **religion**, se avsnitt 6.2.1 ovan) inte förekommer (eller förekommer i liten utsträckning) i adaptionerna i långseriematerialet beror på att dessa normbrytande teman förekommer i mindre grad i långseriematerialet som helhet. Detta tyder på att långserieböckerna redan i original anpassats till sin unga målgrupp med avseende på denna typ av tabubelagda teman.

6.3.1.1 Krigets fador, lidande och död

IDEOLOGISK ADAPTION som gäller potentiellt skrämmande och därmed tabubelagda sociala teman såsom **krig, lidande** och **död** syftar dels till att beskydda de unga läsarna från sådant som kunde uppröra eller skrämma dem, dels till att presentera situationer som mindre sorgliga. Jag har redan diskuterat *UTELÄMNING* av avsnitt som gäller döden, som är ett tabubelagt ämne i barnlitteratur (se t.ex. Skjøsberg 1982: 89–92; Oittinen 2000: 91–92), i analysen av **IDEOLOGISK ADAPTION** i bildningsromanmaterialet i avsnitt 6.2.1.3 ovan. I den svenska och finska översättningen av *Cherry Ames Flight Nurse* genomförs beskyddandet exempelvis genom att *UTELÄMNA* syftningar på dödsfall och hotande död, vilka är naturliga teman i böcker som utspelar sig i en krigssituation. Även Axelsson (2019: 117) förklarar nedtoningen av krigstemat med den beskyddande aspekten.

I exempel (B1), som innehåller syftning på **döden**, är Cherry ute på sitt första flyguppdrag på krigsfronten för att hämta hem skadade soldater. I originalet (B1a) sägs att alla skadade inte kan flygas hem med planet, och Cherry tänker på faran de skadade befinner sig i, då de lätt kan träffas av en gevärskula där de ligger i ambulanserna på fronten:

(B1a)

~~There were too many wounded for them all to go on this trip. And still, over the rim of a little hill, from the sound of the firing, came more ambulances loaded with wounded. The stings of ambulances jolted and bumped though the mud. Cherry thought of what even so small a thing as a rifle bullet can do to the human body, and was grateful for planes instead of those slow, jolting ambulances.~~

(Wells [1945] 1956: 105)

(B1b)

[o]

(Wells 1957: 68)

(B1c)

[o]

(Wells 1958: 82)

På den semantiska nivån framhävs **krigets fador** i originalet genom att skadade (*wounded*) soldater nämns. Därtill åsyftas skador med det **FÖRSKÖNANDE** uttrycket *what [...] a rifle bullet can do to the human body*, där inget konkret exempel på skador som en gevärskula kan orsaka nämns. Dessa syftningar på krigets fador har den **konativa** och **emotiva funktionen** (Jakobson [1960] 1974: 144, 146; se avsnitt 5.4.2 ovan) att förstärka intrycket av situationens allvar och uttrycka Cherrys medlidande med de skadade soldaterna. *UTELÄMNINGEN* av utdraget i den svenska och finska översättningen (B1b–c)

leder till nedtoning av både den **konativa funktionen** med syftet att påverka läsaren och den **emotiva funktionen** som uttrycker Cherrys känslor och representerar stereotyp feminint berättande och feminina egenskaper (Nikolajeva [1998] 2017: 193; se avsnitt 5.4.4 ovan). Att hela beskrivningen av de skadade soldaterna utelämnas i översättningarna (B1b–c) medför att de fokuserar enbart på handlingar och dialog under räddningsoperationen, då tankar och observationer kring fasorna uteblir. Fokuseringen på handlingar i stället för på känslor och på den **emotiva funktionen** tonar ner krigsfasorna. Berättandet blir mera handlingsorienterat och mindre känslösamt, då beskrivningen av Cherrys stora EMPATI för soldaterna minskar.

Också ställen med detaljerade beskrivningar av skadade soldaters tillstånd och skador som uttrycker känslor kring **lidande UTELÄMNAS** i översättningarna. Detta framgår av exemplen (B2) och (B3) nedan ur kapitlet om Cherrys första uppdrag på krigsfronten, där vädjan till läsarens känslor är ännu starkare än i det föregående exemplet. I (B2a) beskrivs en smutsig och blodig soldat som sträcker sig efter Cherrys rena byxben och i (B3a) en yrande skottskadad pojke som lider av smärtor och ropar på sin mamma. Blod och skador nämns alltså i båda exemplen:

(B2a)

The haggard doctor led Cherry among the litters, deciding which ones should go. ~~One man, covered with mud and blood, fingered the edge of Cherry's trouser leg. He whispered, "Clean..."~~

(Wells [1945] 1956: 104)

(B2b)

Den överansträngde läkaren förde Cherry från bår till bår och avgjorde, vilka som skulle få fara. [o]

(Wells 1957: 68)

(B2c)

Uupunut lääkäri kuljetti Ursulaa paareilta paareille ja selitti, ketkä lähtisivät. [o]

(Wells 1958: 82)

(B3a)

~~A boy with a gunshot wound in his abdomen became delirious. In his thoughts he was still at the battle field. Cherry gave him a hypodermic, quieted him, kept her cool hand on his forehead. He cried out, "Mother! Mother! I knew you'd come!" Cherry held him in her arms, as his mother would have done, until his wrenching pain gave way to drugged sleep.~~

She cleaned a bad chest wound, bound up a smashed hand, gave oxygen to a fainting man with a head injury. One boy *clutched at her ankle* as she passed. She knelt beside his bottom tire.

(Wells [1945] 1956: 109–110)

(B3b)

[o]

Cherry tvättade ett elakt bröst-sår, förband en krossad hand, gav syrgas åt en skallskadad man, som var nära att svimma. En pojke *högg tag i henne*, när hon gick förbi. Hon lade sig på knä bredvid hans bår.

(Wells 1957: 71)

(B3c)

[o]

Ursula pesi ammottavan rintahaavan, sitoi ruhjoutuneen käden, antoi happea päähän haavoittuneelle miehelle, joka oli menettä-mäisillään tajuntansa. Eräs poika *tarttui Ursulan käteen*, kun tämä kulki hänen ohitse. Ursula laskeutui polvilleen hänen paariensa viereen.

(Wells 1958: 86)

Dessa beskrivningar av realistiska och fasansfulla detaljer, där ord som *blod* och *skottskador* har konnotationer som förknippas med fasor och lidande, har den **emotiva funktionen** att visa situationens allvar men även att framhäva soldaternas psykiska lidande genom att beskriva deras längtan efter rena kläder och sina mödrar, d.v.s. sådant som förknippas med livet utanför kriget. I sin analys av uppoffringstemat i *Cherry Ames-*

böckerna påpekar Finlay (2010: 1190) att de amerikanska originalen inte beskriver skador i detalj, utan att ”Cherry’s battlefield and hospital are strangely antiseptic”. Redan originaltexterna *PURIFIERAR* alltså bilden av kriget, men samtidigt är vädjan till känslor stark. I stället för maskulina rationella detaljer betonas krigets fasor med **konativa** och **emotiva funktioner** som representerar stereotypt feminint berättande (Nikolajeva [1998] 2017: 274; se avsnitt 5.4.4 ovan). Finlay (2010: 1191) konstaterar även att Cherrys ”femininity, her youth and good cheer seem to suppress the violence and revulsion of the war”. Feminina metoder används alltså även för att förmildra fasorna. Denna kontrastiva feminina uppmuntran syns i att beskrivningen av kriget i exemplen ovan används för att indirekt karakterisera Cherry som RÄDIG och EMPATISK.

Som utdragen (B2b–c) och (B3b–c) ovan visar, innehåller översättningarna färre realistiska och fasansfulla detaljer än originalet. Översättningarna dröjer inte kvar vid känslomässiga beskrivningar av de skadade, utan handlingen framskrider snabbt. Främst mer opersonliga och ytliga beskrivningar av skador finns uttryckta i översättningarna: det svenska och finska utdraget (B3b–c) *UTELÄMNAR* beskrivningen av den skottskadade pojken och återger endast en mening, där Cherry/Ursula i förbigående nämns ta hand om diverse skador på ett sätt som går rakt på sak utan att vara känslösamt. Sedan nämns en pojke som hugger tag i henne, och denna pojke lyckas hon lugna genom att erbjuda honom en kopp kaffe. Detta är mindre tragiskt och känslösamt än den utelämnade situationen med den svårare skadade pojken Cherry tröstar likt en mor tills han somnar av läkemedlens verkan. Det är alltså de mest känslösamma beskrivningarna som har utelämnats i utdraget, och därmed blir också karakteriseringen av Cherry mindre KÄNSLOSAM. Samtidigt blir beskrivningen av kriget ännu mindre REALISTISK än i originalet.

Den längsta *IDEOLOGISKA UTELÄMNINGEN* i översättningarna av *Cherry Ames Flight Nurse* är nästan två sidor lång. Detta utelämnade avsnitt består främst av dialog mellan Cherry och soldaterna och innehåller beskrivningar av tre skadade soldater som flygs hem från fronten under ett av Cherrys uppdrag (Wells [1945] 1956: 164–166). Två av soldaterna i avsnittet kallar Cherry *pretty* (’vacker’) och ser henne som en kontrast till krigets *ugliness* (’fulhet’). Inom beskrivningen av karaktärerna i texten har dessa uttalanden den intra-textuella **konativa funktionen** att flirta med Cherry, vilket i sin tur karakteriserar Cherry som en SEXUELL varelse i relation till soldaterna, särskilt som hon själv i ett av fallen deltar i flirten genom att kalla en av soldaterna *mighty cute* för att trösta honom. I detta fall nämns flirtandet också explicit när Cherry tänker att det kräver mod av en soldat som mist sin arm att flirta med henne och säger till soldaten att ”you’re quite a flirt, aren’t you?” (Wells [1945] 1956: 166). Användningen av ordet *flirt* har SEXUELLA konnotationer i denna kontext, där det handlar om interaktion mellan en kvinna och män. Den sexualiserande karakteriseringen av Cherry genom soldaternas flirtande kan ha ansetts utgöra opassande sexualisering av Cherry i vårdsituationen, varför denna *UTELÄMNING*, som medför nedtoning av sådan karakterisering, också gäller temakategorin **sexualitet**, som förekommer i större utsträckning i mitt bildningsromanmaterial (se avsnitt 6.2.3 ovan).

Det långa *UTELÄMNADEN* avsnittet innehåller också en av bokens mest tragiska och känslomässiga scener som handlar om en soldat med brännskadat ansikte som säger till Cherry att han inte vill leva på grund av sin missbildning. På liknande sätt som Cherry lyckas trösta de flirtande soldaterna i samma avsnitt lyckas hon trösta även denna förtvivalade soldat genom att säga att plastikkirurgier kan återställa hans ansikte. Trots att originalet förmildrar

situationen genom detta optimistiska uttalande har även denna scen *UTELÄMNATS* i översättningarna. Översättningarna tonar alltså ner det psykiska lidandet som kriget orsakar, och Cherrys roll som TRÖSTARE blir mindre. Detta flyttar fokus från karakterisering genom dialog med soldater till karakterisering genom hennes handlingar (i detta fall det konkreta vårdarbete som karakteriserar Cherry som mycket *EFFEKTIV*). *UTELÄMNINGEN* av dialogerna med soldaterna leder också till att huvudhandlingen framskrider snabbare, då dialogerna som infaller mellan två spännande handlingssekvenser inte stannar upp den som i originalet.

Krigets favoriter verkar vara ett speciellt känsligt ämne när fasorna gäller utsatta barn som unga läsare kan tänkas identifiera sig med i särskilt hög grad, eller när vuxna känns otrygga. I följande exempel (B4) arbetar Cherry på armésjukhuset, där hon behandlar civila skadade, d.v.s. främst utsatta grupper som kvinnor, barn och äldre, efter att en närstående by bombats. I de *UTELÄMNADE* styckena i exempel (B4) beskrivs ett spädbarn som skadats i bombningen. Originalen (B4a) dröjer kvar vid barnet och barnets förtvivlade mor, som beskrivs direkt med attributet *young* ('ung') och indirekt som upprörd, då hon får lugnande medel och blir tröstad av Cherry. Att mamman karakteriseras som *SVAG* genom att Cherry ger henne lugnande medel och talar lugnande med henne förstärker situationens atmosfär av otrygghet och uttrycker en **emotiv funktion**:

(B4a)

Cherry took one careful look and saw that the baby had suffered a concussion. She summoned the young Cadet and sent her speeding for a doctor.

“Let’s go across the hall, Mrs. Drew,” she said gently and led the young mother, with her baby, into a doctor’s examining room. Cherry laid the baby down on the table and gave the woman a sedative, to calm her. “Don’t worry. The doctor will take good care of your baby.” Talking soothingly, she laid out supplies and instruments which the doctor might need.

The doctor arrived, a little out of breath. “All right, Nurse. Thank you.”

(Wells [1945] 1956: 61)

(B4b)

Cherry gjorde en noggrann undersökning och märkte, att barnet fått en hjärnskakning. Hon kallade på den unga kadetten och skickade henne kvickt efter en läkare.

[o]

[o]

(Wells 1957: 37)

(B4c)

Ursula tutki lapsen tarkoin ja huomasi, että tämä oli saanut aivotärähdyksen. Hän kutsui nuorta kadettiaan ja lähetti tämän noutamaan lääkäriä.

[o]

[o]

(Wells 1958: 45)

I den svenska och finska översättningen (B4b–c) nämns fallet med det skadade barnet endast i förbigående utan att nämna mamman och hennes upprördhet, som ger uttryck för tragiken. I översättningarna framställs barnets hjärnskakning som mindre allvarlig än i originalet, då ingen uppvisar oro över den, även om en läkare tillkallas. Narrationen går snabbt vidare till nästa patientfall och därmed hinner läsaren inte skapa något känslomässigt band till barnet. I översättningarna karakteriseras Cherry i detta sammanhang enbart genom sitt *EFFEKTIVA* handlande i situationen, och karakteriseringen som en TRÖSTARE uteblir igen. Utdraget har enbart **referentiell funktion** i översättningarna.

Ett utsatt barn behandlas också i exempel (B5) nedan ur samma kapitel som exempel (B4) ovan. I exemplet utfrågar Cherry den misstänkta spionen Mark Graingers svärmor

Mrs. Eldredge. Cherry framhåller de effekter som hans eventuella förräderi har på hans lilla dotter Muriel genom att ställa den retoriska frågan *Surely he would not betray his own little girl?* I denna fråga betonar Cherry Muriels utsatthet genom attributet *little* ('liten') och genom syftning på pappans misstänkta handlingar med verbet *betray* ('förråda') med mycket negativa konnotationer. Frågan karakteriserar Cherry genom att visa hennes empati för Muriel:

<p>(B5a) Cherry cut in quickly. "Surely he would not betray his own little girl? But your son-in-law gives no explanation at all?" she asked. (Wells [1945] 1956: 65)</p>	<p>(B5b) Cherry avbröt henne snabbt "Han kan väl inte förråda sin egen lilla flicka? Lämnar inte er svårson några som helst förklaringar?" frågade hon. (Wells 1957: 40–41)</p>	<p>(B5c) Ursula keskeytti hänet nopeasti. [o] – Eikö vävyne koskaan anna mitään selityksiä? hän kysyi. (Wells 1958: 49)</p>
--	---	--

I den svenska översättningen (B5b) har hela stycket överförs utan adaptation. I den finska översättningen (B5c) görs däremot en *UTELÄMNING* i relation till den svenska källtexten, vilket medför att Muriels roll i den tragiska historien om misstänkt spioneri nedtonas, då Cherrys retoriska fråga om att pappan väl inte kan förråda dottern utelämnas. Därmed uteblir påminnelsen om effekten av pappans eventuella brottsliga handlingar på Muriel och Cherrys/ Ursulas *EMPATI* för henne. I den finska översättningen ställer Cherry/Ursula enbart en saklig fråga om eventuella förklaringar med syfte att få mer information om mysteriet. I och med *UTELÄMNINGEN* framstår Cherry/Ursula enbart som *SAKLIG*, inte *KÄNSLOSAM*.

6.3.1.2 Krigsidealisering och patriotism

Utöver de ovan behandlade adaptationerna, som gäller sociala aspekter av kriget, innehåller den svenska och finska översättningen av *Cherry Ames Flight Nurse* (1945) också **IDEOLOGISK ADAPTION** som gäller politiska teman såsom **krigsidealiser**ing och **patriotism**, d.v.s. inställningen till kriget. Också denna temakategori är starkt förknippad med bokens beskrivning av andra världskriget. Originalen *Cherry Ames Flight Nurse* skrevs och gavs ut medan andra världskriget (1939–1945) ännu pågick. Denna och de andra tidiga böckerna i *Cherry Ames*-serien genomsyras därmed av patriotism och ger en idealiserad bild av kriget (se även Finlay 2010: 1190). Den svenska översättningen *Cherry Ames vid flyget* gavs däremot ut först 1957 och den finska översättningen *Ursula lentää* 1958, d.v.s. över tio år efter kriget. Det längre avståndet till kriget kan vara en bidragande orsak till att krigsidealiserande politisk ideologi har tonats ned i översättningarna, vilket exemplet nedan visar. Det finska förlaget Tammis lektor Hilka Peitso skrev till och med i sitt utlåtande om *Cherry Ames*-serien att hon åtminstone inte ännu skulle rekommendera utgivning av den tredje boken i serien, där Cherry är i krigstjänst, eftersom den är "liaksi amerikkalais-isänmaallinen, liian sotahenkinen" ('allt för amerikanskt patriotisk, allt för krigsidealiserande'), detta trots att hon uppenbarligen läst den adapterade svenska översättningen *Cherry Ames i fält* (Tammi 26.10.1956). Peitso framförde också en förhoppning om att Wells i de senare böckerna i serien skulle skildra fredliga omständigheter (ibid.). En svensk recensent ansåg däremot att krigsmiljön i en av de tidiga svenska *Cherry Ames*-böckerna var allt för tillrättalagd (*Biblioteksbladet* 1957).

Adaptionen i den svenska och finska översättningen av *Cherry Ames Flight Nurse* verkar syfta till att presentera flickbokens politiska omständigheter ur en mer målkulturinriktad

synvinkel, d.v.s. den synvinkel som dominerade i Sverige och Finland vid översättningstidpunkten i slutet av 1950-talet. Nedtoningen av den krigsidealiserande ideologin kan antas ha att göra med utvecklingen mot pacifistisk ideologi och den internationella fredsrörelsen, som blev stark i Norden på 1960-talet (Nordstrom 2000: 321–330; Gustavsson 2007: 274–281). Denna typ av adaptation av politisk ideologi gränsar till *censur*, som är en extrem form av ideologisk manipulation (se avsnitt 5.3.1 ovan).

Följande exempel (B6) och (B7) med längre *UTELÄMNINGAR* i både den svenska och den finska översättningen representerar **idealiserings av krig** på ett propagandalikt sätt med starkt **konativ funktion**. Exempel (B6) är ett utdrag ur det ovan beskrivna kapitlet där Cherry hjälper till på armésjukhuset. I det *UTELÄMNADE* utdraget diskuterar Cherry behovet av krigssjuksköterskor med en översköterska på sjukhuset:

(B6a)

For the next few days, Cherry helped out in the Army hospital. She met so many new people and was shifted around so much, from war to X-ray rooms, from giving treatments to soldiers to being dirty nurse at surgeries, that her head whirled. ~~One tired Chief Nurse said to her, "I wish to goodness more of our young girls would enter nursing. There's the free Cadet Nurse Corps scholarship for them, and all Student nurses, right at home, could relieve this shortage so much, if they only would come forward to help and release older nurses for overseas duty."~~

~~"It would mean more American boys' lives saved," Cherry agreed. She knew that, against tremendous odds, the Army and Navy Medical Corps managed to save ninety-six out of a hundred.~~

(Wells [1945] 1956: 48–49)

(B6b)

De närmaste dagarna hjälpte Cherry till på sjukhuset. Hon träffade en mängd nya människor och flyttades från sjuksalarna till röntgenavdelningen och därifrån till operationsavdelningen, tills det slutligen gick runt i huvudet på henne. [o]

[o]

(Wells 1957: 29)

(B6c)

Lähipäivät kuluivat Ursulan auttaessa sairaalassa. Hän joutui tapaamaan monia uusia ihmisiä, ja häntä siirrettiin sairasosastoilta röntgenosastolle ja sieltä leikkaussaleihin, kunnes hänen päänsä oli aivan pyörällä. [o]

[o]

(Wells 1958: 35)

I originalet (B6a) säger översköterskan till Cherry att hon önskar att fler flickor blev krigssjuksköterskor och understryker hur mycket de kunde hjälpa om de ryckte ut. Cherry instämmer att det skulle betyda att fler amerikanska pojkars liv kunde räddas. Stycket avslutas med det stolta konstaterandet att Cherry vet att *against tremendous odds, the Army and Navy Medical Corps managed to save ninety-six out of a hundred*. Detta kan ses som en direkt propagandalik uppmaning till blivande sjuksköterskor, där den positiva inställningen till armén understryks med det förstärkande adjektivattributet *tremendous*. Denna typ av uppmaningar med **konativ funktion** återspeglar att *Cherry Ames*-serien skapades för att rekrytera sjuksköterskor och kan nästan anses utgöra reklam för krigssjukvården (se Gorman & Mateer 2008: 124; Finlay 2010: 1192, se avsnitt 3.4.3.3 ovan). Budskapet förstärks med verb som *relieve*, *come forward*, *help* och *save*, vilka har starka positiva värdeladdningar och uttrycker en positiv inställning till uppdraget. Bruket av sådana verb kan tolkas som indirekta uppmaningar att åta sig hjälpuppdraget i Cherrys

fotspår. I synnerhet de uppmaningar som direkt syftar på att rädda liv väddar konativt till känslor. Denna propaganda karakteriserar Cherry som en representant för sådana TJÄNSTVILLIGA sjuksköterskor som behövs. Hon likställs med propagandaavsändaren, eftersom hon håller med översköterskans utsaga om behovet av sjuksköterskor. Dessutom är det hon som vet att armésjukvården lyckas rädda nittiosex av hundra skadade.

I översättningarna (B6b–c) har hela den propagandistiska dialogen och dess **konativa funktion** UTELÄMNATS. Därmed faller karakteriseringen av Cherry som avsändare för denna typ av propaganda bort. UTELÄMNINGAR som dessa minskar även karakteriseringen av Cherry som PATRIOTISK. Det enda som återges i översättningarna (B6b–c) är början på stycket som kortfattat beskriver vad Cherry gör på sjukhuset utan några adjektiv eller värdeladdade ord. Denna handlingsfokuserade beskrivning förmedlar brådskan i Cherrys arbete och karakteriserar henne som EFFEKTIV. Cherrys trötthet efter det hårda arbetet antyds genom att *det slutligen gick runt i huvudet på henne*, men i översättningarna framhävs tröttheten mindre än i originalet, då den inte återspeglas i översköterskans trötthet och inte förknippas med den emotionella dialogen om sjuksköterskeplikten, då dessa utelämnats.

Exempel (B7) är ett utdrag där Cherry mitt i sitt hektiska arbete på flygbasen beskrivs vänta hem stridsplan på kvällarna och uttrycker sin stolthet över flygarnas mod genom att kalla dem *quite some lads*:

(B7a)

Or, after [Cherry] was in bed, she would hear a plane's roar in the night, and Wade would tell her at breakfast, "Shep and his boys made it! Boy, what I'd have given to have been along!"

~~"Quite some lads," Cherry would reply. "I'm glad I'm here."~~

~~This was her way of saying that the flier's courage renewed her own idealism. She was proud of helping such men as these.~~

(Wells [1945] 1956: 71)

(B7b)

Långt efter det [Cherry] gått till sängs, brukade hon lyssna till motorbullret i natten och vid frukosten brukade Wade berätta för henne: "Shep och hans grabbar klarade sig. Jag skulle ge vad som helst för att få vara med."

[o]

[o]

(Wells 1957: 45)

(B7c)

Tai sitten sattui usein, että Ursulan jo käytyä vuoteeseen taivaalta kuuluu palaavan lentokoneen surinaa, ja seuraavana päivänä Wade kertoi aamiaispöydässä: – Shep ja hänen miehensä selvisivät. Antaisin mitä tahansa, jos saisain olla mukana.

[o]

[o]

(Wells 1958: 55)

Konnotationer som uttrycks med underdriften *quite some* och bruket av det talspråkliga *lads* representerar emotionellt färgat språk, som kännetecknar stereotypt feminint berättande enligt Nikolajeva ([1998] 2017: 274; se avsnitt 5.4.3 ovan). Uttalandet har en propagandistisk **konativ funktion** precis som de UTELÄMNADE uttalandena i det föregående exemplet. I originalet (B7a) förstärks Cherrys uttalande ytterligare av berättaren som uttrycker Cherrys patriotism och värdet av hennes uppoffring med värdeladdade positiva ord som *courage*, *idealism*, *proud* och *help*. Ställen som dessa understryker i originalet krigs-sjuksköterskornas värdefulla uppoffring och kopplar ihop deras uppdrag med männens uppdrag. Samtidigt framställs sjuksköterskornas stereotypt feminina SJÄLVUPPOFFRANDE roll som underordnad i relation till flygarnas maskulina MOD (Nikolajeva [1998] 2017: 193; Stephens 1996: 18–19; se avsnitt 5.4.4 ovan).

Översättningarna (B7b–c) fokuserar i detta avsnitt på handlingen, där Cherry väntar hem flygarna. De propagandistiska och patriotiska formuleringarna uteblir, då Cherrys republik och beskrivningen av hennes STOLTHET UTELÄMNAS. Den propagandistiska **konativa funktionen** försvinner. Samtidigt skapas i översättningarna en ännu större kontrast

mellan den väntande Cherry och männen som är ute på uppdrag, då hennes eget uppdrag framhävs något mindre i och med att hennes hjälpande insatser utelämnas. Därmed karakteriseras Cherry och hennes arbete inte i analogi med männens uppdrag som i originalet, utan Cherry framställs mer som en PASSIV observatör. Förhållandet av Cherrys uppdrag försvinner på samma sätt som i utdragen (B6b–c) ovan.

Patriotism och idealisering av krig uttrycks även i exempel (B8) ur det nästsista kapitlet i *Cherry Ames Flight Nurse*, där Cherry och hennes kolleger vilar efter äventyrliga uppdrag på fronten och åter väntar hem stridsplan:

(B8a)

Flight Three was having a sort of holiday. Under orders to rest, the girls' only obligations, temporarily, were drill and calisthenics and road marches. Cherry had time now to stand out on the windy airfield with Wade Cooper and wait for their pilot friends to come roaring home. ~~If the sound of outgoing bombers and fighters had haunted her before, they very nearly stopped her breathing now. For she herself had been through an air battle. She knew vividly what those young men went out to face, and what they would — or would never — return from. When Shep or Tiny or Bob came down wide open and screaming to "buzz" the field, nearly sweeping the ground, or joyously did roll overs, Cherry shared their elation now.~~

(Wells [1945] 1956: 176–177)

(B8b)

Grupp 3 hade någon sorts semester. De hade order att vila utom från gymnastik och marschträning. Nu hade Cherry tid att stå ute på det blåsiga flygfältet tillsammans med Wade Cooper och vänta på att deras vänner flygarna skulle komma hem. [o]

(Wells 1957: 118–119)

(B8c)

Kolmoslentue oli saanut eräänlaista lomaa. Heidän oli käsketty levätä ja osallistua vain voimisteluun ja marssiharjoituksiin. Nyt oli Ursulalla aikaa seistä tuulisella lentokentällä yhdessä Wade Cooperin kanssa ja odottaa lentäjätäviensä paluuta. [o]

(Wells 1958: 142)

Originalet (B8a) framhäver Cherrys SAMHÖRIGHET med de manliga flygarna, då hon beskrivs dela flygarnas glädje över deras uppdrag trots att hon vet vad de är med om i luftstriderna och att de eventuellt aldrig återvänder. Hennes EMPATI för dem beskrivs ha ökat ytterligare i och med hennes egna erfarenheter av flygningar till fronten. Cherrys känslor beskrivs starkt å ena sidan med negativt värdeladdade uttryck som *haunted* och *nearly stopped her heart*, som har skrämmande konnotationer, å andra sidan med det ytterst positiva uttrycket *shared their elation*, som uttrycker stor segerglädje. Därmed karakteriseras Cherry som KÄNSLOSAM och ytterst delaktig i det gemensamma uppdraget för fosterlandet (i detta fall de allierade, d.v.s. Storbritannien och USA).

Återigen ger översättningarna (B8b–c) bara början av stycket, som skildrar Cherrys förehavanden och vardag, medan hennes patriotiska tankar UTELÄMNAS. I översättningarna framstår Cherry som relativt PASSIV, då hon bara står och väntar på männen utan att väntan kopplas till hennes eget uppdrag. Den stereotypa feminina karakteriseringen av Cherry som KÄNSLOSAM, PATRIOTISK och EMPATISK försvinner. Samtidigt uteblir också framhävingen av hennes SAMHÖRIGHET med flygarna.

En liknande patriotisk idealisering av kriget och de uppoffringar det kräver finns även senare i samma kapitel, där översättningarna UTELÄMNAT en dialog på nästan en hel sida

(Wells [1945] 1956: 191–192, 1957: 128, 1958: 153). I dialogen diskuterar Cherry och krigsspionen Mark Granger varför hon blev krigssjuksköterska och han krigsspion för Storbritannien. Också i detta avsnitt används patriotiska och propagandistiska formuleringar: Cherry säger: "I've never experienced such satisfaction as comes from helping a soldier through his suffering", och Mark Granger talar om "helping brave, persecuted people fight for their freedom" (Wells [1945] 1956: 192). Utsagorna uttrycker patriotism genom en kombination av ord som *suffering* och *persecuted* med negativa konnotationer som beskriver krigets förödelse och ord som *help* och *freedom* med positiva konnotationer som beskriver hjälpverksamheten. Den **konativa funktionen** är stark i dessa patriotiska avsnitt och försvinner i översättningarna. *UTELÄMNINGAR* som dessa minskar den stereotyp feminina KÄNSLOSAMMA och PATRIOTISKA karakteriseringen av Cherry. Men samtidigt nedtonas hennes roll som AKTIVT subjekt (en aktiv part i krigsuppdraget), då jämförelsen av hennes uppdrag med männens också minskar.

6.3.1.3 Negativ framställning av nationaliteter

En justering av den politiska ideologi som Helen Wells original *Cherry Ames Flight Nurse* (1945) företräder sker också genom **nedtoning av nationaliteter** i den svenska översättningen, och detta har även överfört till den finska översättningen, som utgår från den svenska. I den patriotiska originaltexten förhärligas de hjältemodiga amerikanerna och brittena (som amerikanerna är allierade med), medan fienden tyskarna de kämpar mot framställs negativt. Den kontrastiva framställningen av nationaliteter har den **konativa funktionen** att få läsaren att inta de allierades synvinkel på kriget och är en del av den patriotiska karakteriseringen av Cherry och hennes omgivning. I den svenska och därmed även i den finska översättningen *UTELÄMNAS* eller *MODIFIERAS* omnämmanden av nationaliteter i många fall, i synnerhet när det gäller negativ framställning av fienden tyskarna, såsom sker i exemplen (B9–B12) nedan:

(B9a)

The English family had returned to Britain when it looked as if their country *might be attacked*. Mark joined the British Army and was stationed in England. The next thing Dr. Joe heard was that Mark and Lucia had had a baby girl. Then *the Germans bombed London*.
(Wells [1945] 1956: 25)

(B9b)

Den engelska familjen hade återvänt till England, när det såg ut att *dra ihop sig till krig*. Mark gick in i engelska armén och blev förlagd till England. Nästa gång doktor Joe hörde av dem, hade Mark och Lucia fått en liten dotter. Sedan *bombarderades London*.
(Wells 1957: 17)

(B9c)

Englantilainen perhe oli palannut kotimaahansa, kun oli ruvennut näyttämään siltä, että *sytyisi sota*. Mark liittyi Englannin armeijaan, ja hänet sijoitettiin Englantiin. Kun tohtori Joe seuraavan kerran kuuli heistä, olivat Mark ja Lucia saaneet pienen tyttären. Sitten Lontoota *pommitettiin*. (Wells 1958: 21)

(B10a)

Mrs. Eldredge said quietly, "That is the only mother Muriel has – a bit of paper – and I have no daughter – *thanks to the Germans*."
(Wells [1945] 1956: 89–90)

(B10b)

Mrs Eldredge sade lugnt: "Det är den enda mamma Muriel har – en pappersbit – och jag har ingen dotter, *för krigets skull*."
(Wells 1957: 57)

(B10c)

Mrs Eldredge sanoi rauhallisesti: – Siinä on Murielin äiti – paperinpala – eikä minulla ole enää tytärtä. *Sota on siihen syyppää*.
(Wells 1958: 69)

<p>(B11a)²⁶⁸ "Nurse! There's no time to classify the wounded! You'll just have to pack 'em in as I send 'em to you. There're too many <i>German planes</i> around here!" (Wells [1945] 1956: 155)</p>	<p>(B11b) "Syster, det blir inte tid till någon uppdelning av de sårade. Ni får ta emot dem allteftersom jag skickar fram dem. Det är för mycket <i>fientliga plan</i> i luften här." (Wells 1957: 104–105)</p>	<p>(B11c) – Sisar, ei ole aikaa luokitella haavoittuneita. Saatte ottaa heidät koneeseen, sitä mukaa kun lähetän heitä täältä. Ilmassa on aivan liian paljon <i>viholliskoneita</i>. (Wells 1958: 116)</p>
<p>(B12a) "My mother's name was Lucia. She's dead. The Jerries killed her." (Wells [1945] 1956: 75)</p>	<p>(B12b) "Min mamma hette Lucia. Hon är död." [o] (Wells 1957: 47)</p>	<p>(B12c) – Minun äitini oli nimeltään Lucia. Hän on kuollut. [o] (Wells 1958: 58)</p>

I (B9a) anges i originalet att tyskarna bombarderade London, vilket på svenska (B9b) översatts med den passiva formen *bombarderades* utan att nämna subjektet (se även Axelsson 2019: 117–118). Tidigare i exemplet har dessutom den aktiva formuleringen *their country might be attacked*, som syftar på Storbritannien som objekt, passiverats till *dra ihop sig till krig*, som inte framhäver vilken nationalitet som är subjekt och vilken objekt (även om detta kan tolkas ur bokens kontext). Dessa neutraliserande formuleringar har överförts till den finska översättningen (B9c). I (B10a) uppges i originalet att flickan Muriels mamma har dött *thanks to the Germans* (förstärkande ironiskt uttryck). I den svenska översättningen (B10b) har mamman däremot dött *för krigets skull*. Därmed nämns inte tyskarna, och den ironiska funktionen som uttrycket *thanks to* bär på förviner. Ironin, som förstärker de negativa konnotationerna, *MODIFIERAS* genom att ett uttryck med neutral värdeladdning används på svenska. I den finska översättningen (B10c) görs däremot en ytterligare modifiering, då det neutrala svenska uttrycket översatts med *sota on siihen syypää* ('kriget har vållat det'), vilket har negativ värdeladdning utan förstärkning med ironi. Ingen nationalitet nämns alltså i översättningarna, och orsaken till dödsfallet är kriget som fenomen. Liksom Axelsson (2019: 118) konstaterar om den svenska översättningen, intas en neutral hållning till händelserna. Också i exempel (B11) har ett omnämnande av tyskarna i negativ kontext neutraliserats, då originalets (B11a) explicita uttryck *German planes* har ersatts med det implicita *fientliga plan* på svenska (B11b), vilket på finska (B11c) översatts med det motsvarande *viholliskoneita*.

I exempel (B12) har ett explicit omnämnande av tyskarna däremot *UTELÄMNATS*. I originalet (B12a) åsyftas tyskarna med arméslanguttrycket *Jerries*. Detta är ett nedvärderande slanguttryck som i originalet används i dialogen för att uttrycka karaktärers negativa inställning till fienden.²⁶⁹ Översättningarna (B12b–c) framhäver alltså inte heller i detta sammanhang vem som dödade flickan Muriels mamma som originalet gör, utan i översättningarna säger Muriel bara att hennes mamma är död. I översättningarna har de flesta repliker där slanguttrycket används utelämnats, vilket antagligen beror på att dessa repliker representerar en särskilt negativ inställning till fienden. Tyskarna behandlas alltså generellt mer neutralt i översättningarna än i originalet, då inga slanguttryck med negativa

²⁶⁸ I översättningarna av detta exempel förekommer även talspråksnormalisering. Denna praktik diskuteras i samband med *KULTURADAPTION* i avsnitt 6.3.2.3 nedan.

²⁶⁹ Uttrycket härstammar från ordet *German* och kopplas till det manliga öknamnet *Jerry*, som är en förkortning av *Jeremy*. Uttrycket var populärt särskilt bland briter och användes av brittiska armén under första och andra världskriget. Liknande slanguttryck för tyskarna existerar på svenska (*fritzarna*) och på finska (*sakemanni*). En översättning som följer originalets stil skulle alltså ha varit möjlig. (Se Etymonline, <https://www.etymonline.com/word/Jerry>; Oxford English Dictionary, <http://www.oed.com>, samt Etymonline, <https://www.etymonline.com/search?q=fritz>; <http://tidsspegeln.blogspot.com/2014/12/minorna.html>; Tervonen 2001, <https://www.kielikello.fi/-/etnisten-nimitysten-eri-savty>.)

konnotationer används. I exempel (B37) i avsnitt 6.3.2.4 om **KULTURADAPTION** nedan finns dock ett fall där uttrycket på svenska *NEUTRALISERATS* genom ersättning med pronomenet *de*, som på finska undantagsvis översatts med slanguttrycket *fritzit*, vilket motsvarar originalets *Jerries*.

Axelsson (2019: 118) kopplar neutraliseringen av den negativa framställningen av tyskarna med en eventuell önskan att undvika fortgående antipatier mot Tyskland och främja fred i Europa. Hans undersökning visar dock att liknande neutralisering inte förekommer i den norska översättningen från 1952 (a.a. 118–119). Därtill har negativa omnämnananden av Japan som fiende enligt Axelsson (a.a.: 118) inte neutraliserats i den svenska översättningen av *Cherry Ames Chief Nurse* (1944, sv. *Cherry Ames – översköterska* 1956), som handlar om Cherrys uppdrag på en Stillahavsö under kriget. Den mer neutrala inställningen till tyskarna i den svenska och därmed även i den finska översättningen betyder dock inte att dessa skulle inta en helt neutral eller objektiv inställning till det aktuella kriget, eftersom de fortfarande skildrar kriget från de allierades synvinkel. Den neutraliserade hållningen till nationaliteter minskar krigsbeskrivningens verklighetstrogenhet och bidrar till nedtoningen av den **PATRIOTISKA** karakteriseringen av Cherry och hennes omgivning. Liksom Axelsson (2019: 115) påpekar, tonas originaltextens amerikanska perspektiv ner, vilket kopplar den neutrala hållningen till **KULTURNEUTRALISERING** (se avsnitt 6.3.2 nedan).

I översättningarna sker en nedtoning i form av **UTELÄMNING** och **MODIFIERING** av nationaliteter främst i fråga om tyskarna, men i vissa fall har också omnämnananden av de egna, d.v.s. amerikanerna och britterna, utelämnats, såsom i (B13) nedan:

<p>(B13a)</p> <p>“Is your arm improving?”</p> <p>“Yes, thanks. It wasn’t too bad. I can’t believe our enemy could keep an Englishman down permanently! And our local physician is very competent.”</p> <p>(Wells [1945] 1956: 183)</p>	<p>(B13b)</p> <p>”Är armen bättre?”</p> <p>”Ja tack, det är inte något allvarligt. [o] Vår husläkare här är mycket skicklig.”</p> <p>(Wells 1957: 123)</p>	<p>(B13c)</p> <p>– Onko käsivartenne jo parempi?</p> <p>– Kiitos, ei se ole mitään vakavaa. [o] Perhelääkärimme on hyvin taitava.</p> <p>(Wells 1958: 146–147)</p>
---	--	--

I originalutdraget (B13a) säger den brittiska spionen Mark Granger att fienden inte kan hålla tillbaka en engelsman, vilket framhäver motsättningen mellan engelsmän och fienden (implicit syftning på tyskarna). I översättningarna (B13b–c) fokuserar dialogen i fråga enbart på Marks skadade arm och behandlingen av den utan att orsaken till skadan nämns. Därmed **UTELÄMNAS** syftningen såväl på engelsmännen som på fienden och motsättningen mellan nationaliteter försvinner.

Nedtoningen av **nationaliteter** har mindre effekt på karakteriseringen av protagonisten Cherry än den **IDEOLOGISKA ADAPTIONEN** av de andra temakategorierna som behandlats i avsnitten 6.3.1.1–6.3.1.2 har, då sättet på vilket nationaliteter omtalas snarare reflekterar miljön och situationen där boken utspelar sig. Det är inte heller Cherry själv som nämner tyskarna i exemplen ovan, utan det gör andra karaktärer och berättaren. I originalet understryker de explicita omnämnanandena av de krigförande nationaliteterna dock den brittiska omgivningens negativa attityd till fienden tyskarna, och miljön utgör en viktig del av den indirekta karakteriseringen av Cherry som **AMERIKANSK** och **PATRIOTISK**. Hon är en del av sin miljö, eftersom hon genom sina tankar och handlingar starkt sympatiserar med denna miljö. I den svenska och därmed även i den finska översättningen skildras miljön som något mindre fientlig mot tyskarna genom den ovan beskrivna **MODIFIERINGEN** av omnämnananden av nationaliteter, vilket leder till att Cherry i översättningarna lever i en något

mindre motsättningsfokuserad miljö. Detta tonar ner den PATRIOTISKA karakteriseringen av henne.

Att den svenska och därmed även den finska översättningen av *Cherry Ames Flight Nurse* (1945) nedtonar patriotisk ideologi och motsättningar mellan nationaliteter avspeglar den politiska situationen i målkulturerna vid översättningstidpunkten nära in på 1960-talet, då pacifism och den internationella freds rörelsen var starka i Norden (Nordstrom 2000: 321–330; Gustavsson 2007: 274–281). Mina resultat kring behandlingen av nationaliteter i den svenska och finska *Cherry Ames*-översättningen liknar dem i min undersökning av nordiska översättningar av L.M. Montgomerys *Rilla of Ingleside* (1921), som också är en krigsroman som dock utspelar sig under första världskriget (se Leden 2017). I den svenska *Lilla Marilla* (1928) från mellankrigstiden och i den efterkrigstida norska översättningen *Anne og Marilla* (1959) UTELÄMNAS omnämmanden av nationaliteter, och det nedsättande skällsordet *Huns*²⁷⁰ ersätts med det neutrala *tyskarna/ tyskerne* (Leden 2017: 153). Den finska översättningen *Kotikunnaan Rilla* (1962) från efterkrigstiden nedtonar fiendens nationalitet ännu mer än den svenska genom ersättning med neutrala begrepp som *fienden* och *soldaternas lidanden* (Leden 2017: 154). Skillnaderna mellan den svenska och finska *Rilla of Ingleside*-översättningen kan förklaras med den politiska situationen i länderna vid översättningstidpunkterna: Sverige var under mellankrigstiden neutralt men något tyskvänligt, medan Finlands samarbete med Tyskland under andra världskriget ännu var ett känsligt ämne under efterkrigstiden, då också freds rörelsen var stark (Leden 2017: 153–154). De liknande lösningarna i mitt *Cherry Ames*-material och i den finska översättningen av *Rilla of Ingleside* från samma tidsperiod visar att det finns krigsrelaterad IDEOLOGISK ADAPTION i både bildningsromanklassiker och långserieböcker.

6.3.1.4 Sammanfattning

Den IDEOLOGISKA ADAPTIONEN i den svenska och finska översättningen av Helen Wells *Cherry Ames Flight Nurse* (1945), som är den enda boken i långseriematerialet med betydande förekomst av denna typ av adaption, leder till nedtoning av patriotisk och krigsidealiserande ideologi och motsättning mellan nationaliteter, vilket uttrycks i avsnitt med en propagandalik **konativ funktion** med syftet att påverka läsaren. Besluten om de IDEOLOGISKA ADAPTIONERNA har fattats av det svenska förlaget och lösningarna har sedan överförts till den finska översättningen som utgår från den svenska, ibland med små ytterligare modifieringar. Nedtoningen av den patriotiska ideologin leder i sin tur till att skildringen av kriget generellt blir något mindre realistisk i översättningarna, då patriotisk ideologi vanligen är framträdande i ett krigssammanhang. Eftersom de IDEOLOGISKA ADAPTIONERNA inte gäller karaktärens beteende utan bokens generella krigsrelaterade ideologi, är adaptionens didaktiska tendens beskyddande snarare än uppfostrande såsom i bildningsromanen *Emily of New Moon* (se avsnitt 6.2.1 ovan). Följande tabell 22 presenterar karaktärsdrag som nedtonas respektive framhävs till följd av IDEOLOGISK ADAPTION i *Cherry Ames Flight Nurse*:

²⁷⁰ Nedsättande benämning på tyskarna som användes i synnerhet under första världskriget (NSEO).

Tabell 22. Karaktärsdrag som nedtonas respektive framhävs till följd av **IDEOLOGISK ADAPTION** i långseriematerialet.

Karaktärsdrag som nedtonas	Karaktärsdrag som framhävs
EMOTIONELL (feminint)	HANDLINGSKRAFTIG/AKTIV (maskulint)
EMPATISK (feminint)	YRKESSTOLT (maskulint)
PATRIOTISK/IDEALISTISK (feminint)	RATIONELL (maskulint)
PLIKTTROGEN/SJÄLVUPPOFFRANDE (feminint)	PASSIV (observatör i relation till män) (feminint)

De karaktärsdrag som uttrycks i samband med skildringen av patriotisk ideologi i avsnitt med **emotiv funktion** är egenskaperna PATRIOTISK och PLIKTTROGEN (SJÄLVUPPOFFRANDE). De hänger ihop med karaktärsdraget EMOTIONELL, som enligt stereotyp-scheman är ett feminint drag som även kännetecknar feminint berättande (se avsnitt 5.4.4 ovan). Också karaktärsdraget EMPATISK (OMTÄNKSAM), som tonas ner i översättningarna till följd av *UTELÄMNING* av skildringar av krigets fasor och lidande, är feminint enligt stereotyp-scheman. Nedtoningen av dessa drag, som uttrycks i samband med krigsskildringen, tyder på att översättningarna som didaktisk ideologi intar en något mer beskyddande inställning till läsarna än originalet. Den beskyddande ideologin leder till att motsättningar i karaktärernas miljö tonas ner och karaktäriseringen av protagonisten Cherry Ames blir mindre FEMININ.

I stället framhävs stereotyp maskulina drag som HANDLINGSKRAFTIG (AKTIV) och RATIONELL, och därmed blir också narrationen mera handlingsorienterad, vilket representerar maskulint berättande som fokuserar på yttre händelser framom inre skeenden (se avsnitt även 6.3.3 nedan). Det är alltså fråga om YTTRE HANDLINGSKRAFT och inte den INRE HANDLINGSKRAFT som förknippas med flickmakt i relation till samhällets maktstrukturer (se avsnitt 6.2.1.7 ovan). Att Cherrys HANDLINGSKRAFT i vårdarbetet och hennes YRKESSTOLTHET lyfts fram på bekostnad av känslouttryck förstärker bilden av henne som AKTIV. Samtidigt tonar översättningarna dock också ner den analogi mellan kvinnornas och männens uppdrag inom flygvapnet som antyds i originalet, vilket ökar karakteriseringen av Cherry som PASSIV observatör. Det stereotyp maskulina draget HANDLINGSKRAFT är ett idealt drag i Andræs (2001: 97) schema över oönskade och ideala drag hos flickprotagonister i hennes material, som har en populärlitterär tyngdpunkt. Detta tyder på en viss anpassning till den maskulina normen för beteende också hos flickprotagonister. Den **IDEOLOGISKA ADAPTIONEN** av karakteriseringen av Cherry leder till en rörelse mot det ideal Andræs undersökning visar, men samtidigt minskar skildringen av det stereotyp feminina draget PLIKTKÄNSLA, som också är ett idealt drag i Andræs schema.

6.3.2 Kulturadaption

KULTURADAPTION hänger ihop med textens kulturbundna nivå och påverkar hur starkt bunden texten är till källkulturen och hur karaktärerna presenteras som en del av sin källkultur (se avsnitt 5.3.2 ovan). Den kvantitativa analysen av adaptionstyper i mitt material i avsnitt 6.1 ovan visar att *EGENTLIG KULTURADAPTION* (ersättning med ett element från målkulturen) är den vanligaste typen av **KULTURADAPTION** i mitt långseriematerial (se tabell 14 ovan). **KULTURADAPTION** förekommer i alla långserieöversättningar i min studie men är vanligast i översättningarna av Helen Wells *Cherry Ames Flight Nurse* (1945) (se

tabell 23 nedan). I mitt långseriematerial gäller **KULTURADAPTION** följande temakategorier som utgör olika typer av *realia*, som syftar på den verkliga världen utanför språket:

Tabell 23. Antal exciperade adaptationer i temakategorier inom **KULTURADAPTION** i långseriematerialet.

Temakategori	<i>The Mystery at Lilac Inn</i> (1930) (200 sidor)		<i>Cherry Ames Flight Nurse</i> (1945) (208 sidor)		<i>Sue Barton Staff Nurse</i> (1952) (191 sidor)		Långserieböcker (totalt 599 sidor)	
	sv.	fi.	sv.	fi.	sv.	fi.	sv.	fi.
Personnamn	1	2	1	2	2	2	4	6
Geografiska namn	1	0	14	14	5	4	20	18
Organisationer	0	0	3	3	2	2	5	5
Måttenheter	11	0	18	19	11	11	40	30
Matkultur	0	0	0	1	2	6	2	7
Intertextualitet	0	0	6	6	0	4	6	10
Språk och dialekter	0	0	5	6	2	2	7	8
Traditioner och lekar	0	0	7	7	0	0	7	7
Växter och djur	0	0	0	0	0	0	0	0
Historiska personer	0	0	0	0	2	1	2	1
Föremål	2	0	4	4	0	0	6	4
<i>Totalt antal kulturadaptationer</i>	<i>15</i>	<i>2</i>	<i>57</i>	<i>62</i>	<i>27</i>	<i>32</i>	99	96

Dessa temakategorier är desamma som i mitt bildningsromanmaterial, men förekomsterna är något lägre (se avsnitt 6.2.2 ovan). Eftersom **KULTURADAPTIONERNA** i mitt material gäller *realia* som oftast är element på ord- eller frasnivå, är det oftast fråga om *MODIFIERING* eller *UTELÄMNING* av enstaka fraser som består av eller innehåller *realia*. I mitt långseriematerial finns inga längre *UTELÄMNINGAR* i denna kategori (med undantag för exempel B31 i avsnitt 6.3.2.3 nedan, som gäller karaktärernas olika amerikanska dialekter). De vanligaste föremålen för **KULTURADAPTION** i långseriematerialet är **måttenheter** och **geografiska namn** (se tabell 23 ovan). Därtill uppvisar i synnerhet det finska långseriematerialet även relativt många **KULTURADAPTIONER** som gäller **intertextualitet**. Exempel från de mest vanliga temakategorierna diskuteras i analysen nedan.

6.3.2.1 Namn

I detta avsnitt behandlas **KULTURADAPTION** av **personnamn**, som har den **referentiella funktionen** att identifiera karaktärerna, samt **geografiska namn** och **namn på organisationer**, som förankrar böckerna i tid och rum. Temakategorin **personnamn** uppvisar relativt få **KULTURADAPTIONER** i långseriematerialet (se tabell 23 ovan), men de adaptationer som förekommer är centrala, eftersom namn på karaktärer utgör en viktig del av karakteriseringen. **Förnamnen på huvudkaraktärerna** är **KULTURADAPTERADE** i de flesta översättningarna i långseriematerialet, där detektiven *Nancy Drew* har blivit *Kitty Drew* på svenska och *Paula Drew*²⁷¹ på finska, sjuksköterskan *Sue Barton* har blivit *Ann*

²⁷¹ Leppihalme (2007: 370) påpekar att namnet *Nancy* är svårt att uttala för finska barn, vilket hon ser som en sannolik orsak till att det på finska adapterats till *Paula*, som är ett vanligt namn i Finland. Teorin att det

Barton på svenska och *Helena Barton* på finska, och sjuksköterskan *Cherry Ames* har blivit *Ursula Ames* på finska. Den svenska *Cherry Ames*-översättningen är den enda boken i långseriematerialet där huvudkaraktären behållit sitt amerikanska förnamn. Sitt amerikanska **efternamn** har huvudkaraktärerna däremot behållit i alla översättningar.

Namnet *Nancy* valdes som namn på huvudkaraktären i den amerikanska originalserien, eftersom det var ett modernt namn. Namnets popularitet hade nyligen börjat öka när serien skapades 1930.²⁷² Därmed har namnet associerats till den MODERNA kvinnan. Andra alternativt seriens skapare Edward Stratemeyer övervägde var bl.a. *Stella Strong* och *Diane Dare*. Gemensamt för förslagen är att de kombinerar ett vanligt förnamn med ett efternamn som antyder karaktärens starka egenskaper i likhet med det slutligen valda efternamnet *Drew*, som betyder 'beslutsam' (Rehak 2005: 109, 118). Förnamnet *Kitty*, som valts i den svenska översättningen, har engelskt ursprung i likhet med originalets *Nancy* (Otterbjörk 1964: 174, 183; Brylla 2004: 167). Namnet *Kitty* har förekommit i Sverige sedan 1901 men har inte varit särskilt vanligt (ibid.). Det kan antas ha haft konnotationer som MODERN men också EXOTISK på grund av sitt tydligt utländska ursprung. Enligt Skjønsberg (1994: 75) verkar det som att det svenska förlaget ville ha ett mer dramatiskt och spännande namn än namnet *Nancy*, som ansågs gammaldags i Sverige, medan *Kitty* lät amerikanskt. Det i den finska översättningen valda namnet *Paula* var däremot ett vanligt namn i Finland under översättningstidpunkten precis som *Nancy* var vanligt i USA när serien skapades.²⁷³

Också det amerikanska namnet *Sue* var ett namn som ökade i popularitet i USA när *Sue Barton*-serien skapades 1936.²⁷⁴ Därmed bär också detta namn på associationer till den MODERNA kvinnan. I den svenska översättningen har *Sue* ersatts med *Ann*, som är ett namn med engelskt ursprung som förekommit i Sverige sedan 1860 (Otterbjörk 1964: 174, 183; Brylla 2004: 37). Namnets popularitet i Sverige var som störst under översättningstidpunkten på 1950-talet.²⁷⁵ I den finska översättningen valdes namnet *Helena*, som har grekiskt ursprung²⁷⁶ och nådde sin största popularitet i Finland i mitten av 1900-talet (Blomqvist 2002: 157–158; Saarikalle & Suomalainen 2007: 121). Översättningarnas namnval sticker alltså inte ut, och därför kan de antas ha varit lätta för läsare i målkulturerna att identifiera sig med.

Cherry var likaså ett modernt namn i USA kring 1943, då den första *Cherry Ames*-boken i original utgavs; detta namn var något mindre vanligt än *Nancy* och *Sue*, men också detta namns popularitet ökade konstant under 1940-talet.²⁷⁷ Namnet *Cherry* kännetecknas dessutom av att det betyder 'körsbär', vilket gör att det associeras med natur och med något ätbart, sött och rött men också med något vackert i och med associationen till körsbärsblommor. Associationerna är alltså stereotyp FEMININA. I den svenska översättningen, som behållit namnet *Cherry*, överförs inte namnets konnotationer till måltextläsare som inte kan engelska, men däremot har namnet i den svenska översättningen utpräglat EXOTISKA

amerikanska *Nancy* byttes ut mot *Kitty* på grund av att namnet *Nancy* ansågs gammalmodigt och svårt att uttala för svenska barn presenteras också i en artikel i *Expressen* år 1971, där namnet *Kitty* sägs ha valts med motiveringen att det lät utländskt men ändå var lätt att uttala på svenska (SBI:s utklipparkiv).

²⁷² *Nancy* var ett populärt namn i USA under 1900-talet, och populariteten ökade under perioden 1930–1960 (Behind the Name, <https://www.behindthename.com/name/nancy>, hämtad 10.5.2019).

²⁷³ *Paula*, ett ursprungligen tyskt namn, var som vanligast i Finland under 1940–50-talet, då det var det 20:e vanligaste förnamnet (Vilkuna 2005: 178–179; Saarikalle & Suomalainen 2007: 297).

²⁷⁴ Namnet *Sue* ökade i popularitet i USA under 1930- och 1940-talet (Behind the Name, <https://www.behindthename.com/name/sue>, hämtad 10.5.2019).

²⁷⁵ Namn.nu, <https://www.namn.nu/namn/ann> (hämtad 12.5.2020).

²⁷⁶ Namnet *Helena* härstammar från grekiskans 'ljus', jfr grekernas solgud Helios.

²⁷⁷ Behind the Name, <https://www.behindthename.com/name/cherry> (hämtad 10.5.2019).

konnotationer. I den finska översättningen heter Cherry *Ursula*, vilket vid översättnings-tidpunkten i Finland var ett betydligt mindre populärt namn än de ovan behandlade *Paula* och *Helena*, även om namnet förekommit i Finland sedan slutet av 1400-talet.²⁷⁸ För dem som känner till att namnet härstammar från det latinska ordet *ursa*, som betyder 'björnhona', kan namnet ha konnotationer som STARK. I likhet med namnen *Paula* och *Helena* var *Ursula* lättare att uttala för finska barn än de ursprungliga amerikanska namnen.

Om KULTURADAPTIONEN av **förnamnen** på **huvudkaraktärerna** kan således konstateras att de ersättande namn som valts i översättningarna i de flesta fallen var populära och således tidsenliga i målkulturen på samma sätt som de ursprungliga namnen var tidsenliga i källkulturen. Därmed överför namnen i översättningarna de mest centrala dragen i originalnamnen: de representerar den MODERNA kvinnan. I de fall då ett populärt namn inte valts har samma typ av konnotationer överförts genom val av namn som har EXOTISKA drag.

För- och efternamnen på de flesta **bikaraktärerna** i långserieböckerna i min undersökning har i översättningarna överförts direkt i sin ursprungliga amerikanska form (t.ex. *Mary Mason*, *Katherine "Kit" Van Dyke* och *Joseph "Joe" Fortune*). Det finns dock även fall där namn på återkommande bikaraktärer har KULTURADAPTERATS. I den finska översättningen av psudonymen Carolyn Keenes *The Mystery at Lilac Inn* har Nancys vän *Helen Corning* blivit *Helena Corning*, där förnamnet fått den form som var vanlig i Finland. Förändringen är alltså ytterst liten. I Helen Wells *Cherry Ames Flight Nurse* har den unga flickan *Midge*, Cherrys granne och skyddsling hemma i USA, blivit *Pyret* på både svenska och finska. *Midge* är ett smeknamn som betyder 'mygga' och har konnotationer som LITEN och/eller UNG (*NSEO*). Det svenska smeknamnet *Pyret* med betydelsen 'barnunge, litet (hjälpöst) barn' har liknande konnotationer (*SAOL* 2015/*SO* 2009). Den direkta överföringen av namnet *Pyret* till den finska översättningen är en av de starkaste indikationerna på att den finska översättningen utgår från den svenska översättningen. Användningen av det svenska namnet leder till att konnotationerna inte överförs till den finskspråkiga måltextläsaren, då namnet är främmande. Användningen av det svenska namnet ger dessutom en något förvirrande effekt, eftersom textens kulturkontext är amerikansk men smeknamnet *Pyret* tydligt svenskt. Läsarna märker dock kanske inte detta om de inte känner till vare sig amerikanska eller svenska smeknamn och därmed upplever namnet som allmänt främmande. I senare upplagor av den finska översättningen har namnet *Pyret* ersatts med *Pyry*, som är ett finskt namn med betydelsen 'snöyra', som verkar ha valts i och med sin fonetiska likhet med namnet *Pyret*. Detta finska namn saknar de semantisk-pragmatiska dragen UNG och LITEN men har däremot semantisk-pragmatiska drag som VILD och därmed AKTIV, vilka uttrycker inre snarare än yttre egenskaper. Eftersom övriga fall av KULTURADAPTION av namn förutom huvudkaraktärens namn är så få, kan det konstateras att KULTURADAPTION av personnamn i stort sett bara gäller huvudkaraktärer, medan bikaraktärer behåller sina amerikanska namn oberoende av hur mycket de avviker från namn i målkulturen. Denna praxis visar hur viktiga huvudkaraktärer är i barnlitteratur och dess marknadsföring (jfr avsnitt 5.4.3 ovan).

När det gäller personnamn finns det i materialet också ett exempel på ett namn på en **historisk person** som *UTELÄMNATS*. Namn på historiska personer skiljer sig från karaktärsnamn i och med att historiska personer inte är karaktärer i boken; deras funktion är främst att reflektera den kulturmiljö karaktärerna i boken lever i. I exempel (B14)

²⁷⁸ Befolkningsregistercentralen, Namntjänst, <http://verkkopalvelu.vrk.fi/Nimipalvelu/default.asp?L=1> (hämtad 10.5.2019); Saarikalle & Suomalainen (2007: 400).

UTELÄMNAS i både den svenska och den finska översättningen av Helen D. Boylstons *Sue Barton Staff Nurse* (1952) en referens till den historiska personen Florence Nightingale (1820–1910), grundaren av det moderna sjuksköterskeyrket. Nightingale utgör ett ideal och en förebild för Sue med även för läsarna. Theander (2017: 58–60) tar upp Nightingale som en av *Sue Barton*-seriens många kvinnliga förebilder, vilka hon ser som en av orsakerna till böckernas framgång.

(B14a)

There was a brief pause, and then 'Adeste Fideles' rang down the corridor as two by two a choir of student nurses emerged from the gloom, their young faces lighted against wavering darkness by candles ~~in the Florence Nightingale lamps~~ they carried. (Boylston [1952] 1953: 158–159)

(B14b)

Det blev en kort stunds tystnad och så hördes »Adeste Fidelis» ljuda genom korridoren, då en kör av elever dök upp i mörkret. De hade levande ljus i händerna [o] [...].

(Boylston 1953: 141)

(B14c)

Lyhyen hiljaisuuden jälkeen alkoi käytävässä kaikua latinankielinen laulu Adeste Fidelis ja pimeydestä marssivat esiin parittain sairaanhoitajaoppilaiden kuoron jäsenet. Heidän nuoria kasvojaan valaisivat kunkin kädessä olevan kynttilän värisevät liekit [o] [...].

(Boylston 1955: 153–154)

Referenser till Nightingale har *UTELÄMNATS* genomgående i den svenska och finska översättningen trots Nightingales betydelse som mytisk förebild i serien som helhet (se Hallam 1996: 95).²⁷⁹ Utelämningen av referenser till Nightingale tonar ner den engelskspråkiga kulturkontexten och leder till att parallellen mellan huvudkaraktären Sue och denna ideala historiska person försvinner. Därmed uteblir den förstärkning av Sues BEUNDRANSVÄRDA och UPPOFFRANDE egenskaper som denna analogi medför i originalet.

I likhet med anspelningar på historiska personer inom källkulturen utgör **geografiska namn** och **namn på organisationer** en central del av miljöbeskrivningen, som förankrar böckerna i tid och rum. Följande exempel B15–B17 ur *Sue Barton Staff Nurse* (1952) innehåller *KULTURNEUTRALISERINGAR* och *EGENTLIGA KULTURADAPTIONER* inom denna temakategori:

(B15a)

The winter before, she had been one of the most popular girls at Springdale High School; and she had enjoyed every minute of it.

(Boylston [1952] 1953: 133)

(B15b)

Sista vintern hade hon varit en av de mest omtyckta flickorna på Springdales *realskola* och hon hade varit lycklig och nöjd med sin tillvaro.

(Boylston 1953: 118)

(B15c)

Edellisenä talvena hän jo oli ollut eräs Springdalen *tyttökoulu*n suosituimpia nuoria neitejä ja oli kovasti nauttinut uudesta asemastaan.

(Boylston 1955: 128)

(B16a)

and sat down to check over again the list of things he would need at the *Indian Stream Sanatorium*.

(Boylston [1952] 1953: 37)

(B16b)

och satte sig ner för att på nytt gå igenom listan över saker, som han skulle behöva på *sanatoriet*.

(Boylston 1953: 34)

(B16c)

Sitten hän istuutui tekemään lueteloa tavarosita, joita Bill tarvitsisi *parantolassa*.

(Boylston 1955: 35)

(B17a)

'Mercy!' said Sue. 'It sounds like *Grand Central Station!*'

(Boylston [1952] 1953: 38)

(B17b)

Det låter som på *en järnvägsstation*.

(Boylston 1953: 35)

(B17c)

Täällähän on ääntä kuin *kansanjuhlissa!*

(Boylston 1955: 36)

²⁷⁹ Anspelningen på Nightingale har även neutraliserats i översättningarna av kapitelrubriken ”Young Lady with Lamp”, som anspelar på den engelska viktoriaiska konstnären Henrietta Raes (1859–1928) målning ”The Lady with the Lamp” (1891), som föreställer den engelska sjuksköterskan Nightingale på Scutari-sjukhuset under Krimkriget (1853–1856).

I exempel (B15) har den amerikanska skoltypen *high school*²⁸⁰ på svenska (B15b) *KULTUR-ADAPTERATS* till *realskola*,²⁸¹ som associeras med något yngre elever än *high school*, som snarast motsvaras av *gymnasium*. På finska (B15c) ersätts uttrycket med *tyttökoulu* ('flickskola')²⁸² som betonar elevernas kön. Dessa var ungefär motsvarande skoltyper i målkulturerna vid översättningstidpunkten. Det är alltså fråga om användning av parallella begrepp. Valet av neutrala eller målkulturbundna begrepp tonar ner den källkulturbundna kontexten.

I exempel (B16) finns en *UTELÄMNING* av ett fiktivt geografiskt namn: *Indian Stream Sanatorium*, som är namnet på sanatoriet där Sues make Bill hamnar. Detta har översatts kultur neutralt som *sanatoriet/parantola* (B16b–c). I den finska översättningen nämns dock det engelskspråkiga geografiska namnet *Indian Stream* på ett annat ställe i texten. Det finns ingen generell tendens att undvika engelskspråkiga geografiska namn i översättningarna av *Sue Barton Staff Nurse*, vilket ses till exempel i att den fiktiva orten där sjuksköterskan Sue bor överförs direkt som *Springdale* på både svenska och finska och ger därmed lokalfärg (se t.ex. B15 och B28), och i att det välkända ortnamnet *New York* kvarstår exempelvis i (B29) nedan. Handlingen i *Sue Barton Staff Nurse* är därmed förankrad i den källkulturbundna kontexten i båda översättningarna. Ibland *UTELÄMNAS* eller *NEUTRALISERAS* dock **amerikanska geografiska namn** som inte är avgörande för huvudhandlingens. I exempel (B17) ersätts namnet *Grand Central Station* (huvudjärnvägsstationen i New York), som används som en liknelse (**poetisk funktion**) för att beskriva en hög ljudnivå på svenska (B17b) med det överordnade begreppet *en järnvägsstation* och på finska (B17c) med *kansanjuhla* ('folkfest'), en helt annan liknelse. Syftet i originalet är enbart att beskriva oväsen och den plats som man hänvisar till har sekundär betydelse, även om den bidrar till att förstärka den kulturbundna kontexten. Därmed överförs både det svenska överordnade begreppet och den finska funktionsinriktade *NEUTRALISERINGEN* originalets centrala konnotationer samt liknelsefunktionen, medan den kulturbundna kontexten försvinner.

Dessa *KULTURADAPTIONER* och *KULTURNEUTRALISERINGAR* av kulturbundna namn på organisationer och geografiska namn påverkar graden av lokalfärg i texten, då färre organisationer och platser som förknippas med källkulturen nämns i översättningarna av *Sue Barton Staff Nurse*. Därmed blir huvudkaraktären Sues miljö mindre AMERIKANSK, och i vissa fall introduceras till och med målkulturbundna fenomen såsom den svenska skoltypen *realskola*. Däremot överförs de adapterade elementens övriga konnotationer och funktioner på ett liknande sätt som i originalen. Effekterna på karakteriseringen av Sue är således små.

För de svenska *Cherry Ames*-översättningarna konstaterar Axelsson (2019: 116) att **geografiska namn** har blivit mindre specifika och mindre amerikanska, vilket gör karakteriseringen av Cherry mindre AMERIKANSK. I utdragen (B18a) och (B19a) finns sådana

²⁸⁰ Termen *high school* diskuteras i korrespondens mellan Gleerups förlagsredaktör Ingrid Schaar och översättaren Stina Hergin gällande hennes översättning av L.M. Montgomerys *Anne of Windy Poplars*. Schaar ändrade termen *läroverk* till *mellanskola* med motiveringen att det är fråga om en liten landsortsskola som inte motsvarar läroverken i Sverige (Schaar till Hergin 2.9.1954).

²⁸¹ *Realskola* är det lägre stadiet (tre till fem årskurser efter det lägsta skolstadiet folkskola) av skolformen *läroverk*, som fanns i Sverige 1905–1973 (*Nationalencyklopedin*, <https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/läroverk>, hämtad 10.5.2019).

²⁸² *Tyttökoulu* 'flickskola' är en typ av *oppikoulu* 'läroverk' endast för flickor. Läroverk fanns i Finland fram till 1970-talet (Utbildningsstyrelsen, Milstolpar inom utbildningen, http://www.oph.fi/download/47585_utbildningens_milstolpar.pdf, hämtad 10.5.2019).

exempel på kulturneutralisering av **amerikanska organisationer** som står i samband med huvudhandlingen i Helen Wells *Cherry Ames Flight Nurse* (1945):

(B18a) I wrote to the U.S. Cadet Nurse Corps at the address you gave me – Box 88, New York – and Box 88 wrote me back a real nice letter. (Wells [1945] 1956: 134)	(B18b) Jag skrev till <i>Statens Sjuksköterskeskola</i> , som du sa, [o] och fick ett väldigt rart brev tillbaka. (Wells 1957: 90)	(B18c) Kirjoitin neuvosi mukaan <i>Valtion sairaanhoitajakouluun</i> , [o] ja sieltä vastattiin minulle oikein herttaisella kirjeellä. (Wells 1958: 100)
(B19a) To report a man to <i>Intelligence</i> at Scotland Yard – the equivalent of the American FBI – was extremely serious. (Wells [1945] 1956: 96)	(B19b) Att anmäla någon för Scotland Yard som <i>misstänkt för spioneri</i> , [o] det var en allvarlig historia. (Wells 1957: 61–62)	(B19c) Tehdä jostakusta ilmoitus Scotland Yardiin ja <i>syöttää häntä vakolusta</i> , [o] se ei ollut leikin asia (Wells 1958: 108)

Uttrycket *U.S. Cadet Nurse Corps* i exempel (B18), som är ett utdrag ur ett brev Cherry får från grannflickan Midge, är en amerikansk organisation som åren 1943–1948 utbildade sjuksköterskor för civila och militära sjukhus under andra världskriget.²⁸³ Detta har översatts med *Statens sjuksköterskeskola/Valtion sairaanhoitajakoulu* (B18b–c), vilka är *EXPLICITERANDE* översättningar utan direkt koppling till källkulturen, även om det av bokens kontext framgår att det är fråga om AMERIKANSKA sjuksköterskor. Vidare *UTELÄMNAR* båda översättningarna (B18b–c) organisationens adress som skulle ha framhävt organisationens källkulturbundenhet ytterligare.

Samma typs *NEUTRALISERING* finns i exempel (B19), där Cherry i sina tankar jämför underrättelsetjänsten vid *Scotland Yard* (polisväsendet i London) med amerikanska *FBI* (*Federal Bureau of Investigation*). Båda översättningarna (B19b–c) nämner *Scotland Yard* utan någon förklaring men *UTELÄMNAR FBI*, som i det amerikanska originalet förklarar det brittiska kulturbundna uttrycket för amerikanska läsare. Översättningarna verkar utgå ifrån att *Scotland Yard* är lika känt eller okänt för de samtida måltextläsarna som *FBI* och därmed kan *FBI* inte användas som förklaring. *UTELÄMNINGEN* av förklaringen suddar ut kulturskillnaderna mellan USA och Storbritannien, något som originalet betonar som ett led i Cherrys *PATRIOTISM*. Också hänvisningen till *Intelligence* (underrättelsetjänsten inom Scotland Yard) *MODIFIERAS* i båda översättningarna med *EXPLICITERANDE* översättningar som överför den underliggande bibetydelsen (konnotationerna) av att rapportera någon till *Intelligence*, som i detta sammanhang är att anmäla personen *som misstänkt för spioneri*. Också här uteblir ett element av den tydliga kopplingen till källkulturen och därmed det stereotypa feminina draget *PATRIOTISM*.

6.3.2.2 Intertextualitet och traditioner

En central kategori av realia som är föremål för *KULTURADAPTION* i långserieöversättningarna är **kulturprodukter** i form av **musik** och **litteratur**, vilka utgör **intertextualitet**. Dessa referenser medför en dialog mellan texter (Kristeva [1969] 1986; se avsnitt 5.3.2 ovan). I långseriematerialet står dessa **intertextuella referenser** i nära samband med **traditioner** som utövas i källturen. *KULTURADAPTION* av kulturprodukter exemplifieras i (B20–B21) från *Sue Barton Staff Nurse* (1952), där sångtitlar har *KULTUR-ADAPTERATS* särskilt i den finska översättningen av boken:

²⁸³ *U.S. Cadet Nurse Corps*, <http://www.cadetnurse.com/Welcome.html> (hämtad 10.5.2019).

<p>(B20a) The baby was kicking cheerfully in her bassinet just outside the pantry door while Tabitha and the twins grouped around her, earnestly singing <i>Twinkle, Twinkle, Little Star.</i> (Boylston [1952] 1953: 38)</p>	<p>(B20b) Babyn låg och sparkade glatt i sin lilla korg alldeles utanför skafferi-dörren, medan Tabitha och tvillingarna stod runt omkring henne och andäktigt sjöng: »<i>Blinka, lilla stjärna där</i>». (Boylston 1953: 34)</p>	<p>(B20c) Vauva hymyili ja potkiskeli iloisesti pienessä korissaan komeron oven vieressä. Tabitha ja kaksoset seisivat korin ääressä ja lauloivat vakavasti: <i>"Tähtöset loistaa, tietäni valaisevat..."</i> (Boylston 1955: 36)</p>
<p>(B21a) They [a choir of student nurses] looked heartbreakingly young, in those caps, in the night, but their fresh sweet voices came clear and strong as they paces in a slow, candle-lit procession down the corridor to its end and back again, singing now, <i>'It Came Upon a Midnight Clear,'</i> and then, <i>'Silent Night, Holy Night.'</i> (Boylston [1952] 1953: 159)</p>	<p>(B21b) De såg rörande unga ut i sina vita mössor mot bakgrunden av mörker och de friska, melodiska rösterna ljöd starkt och klart, då de i sakta procession, belysta av de levande lågorna, skred genom korridoren och sedan tillbaka samma väg, medan de sjöng »<i>Se natten flyr för dagens fröjd</i>» och sedan »<i>Stilla natt, heliga natt</i>». (Boylston 1953: 141)</p>	<p>(B21c) He näyttivät pimeässä liikuttavan nuorilta suurine myssyineen, mutta heidän raikkaat äänet kaikuivat kauniisti ja voimakkaasti, kun he astelivat hitaasti juhallasena kulkueena käytävän päähän ja takaisin laulaen <i>"Enkeli taivaan"</i> ja <i>"Jouluyö, juhlayö"</i>. (Boylston 1955: 154)</p>

I utdragen nämns en barnvisa (B20a) och två julsånger (B21a), vilkas funktioner i dessa kontexter, som gäller dels Sues barn, dels unga sjuksköterskeelever på Sues sjukhus, är att genom de bekanta sångerna ge konnotationer såsom TRYGGHET. Sue lever alltså i en trygg miljö, vilket tyder på att hon är en karaktär som känner sig TRYGG. *Twinkle, Twinkle, Little Star*, som Sues barn sjunger för sin lillasyster, har i exempel (B20) på finska (B20c) ersatts med *Tähtöset loistaa, tietäni valaisevat*,²⁸⁴ en annan sång, som också handlar om stjärnor, trots att också den ursprungliga sången finns på finska med namnet *Tuiki, tuiki tähtönen*, som åtminstone idag är lika känd i Finland som *Blinka, lilla stjärna där* är i Sverige.²⁸⁵

I (B21) där en kör sjuksköterskeelever har ett juluppträdande på sjukhuset nämns två julsånger, varav den senare, *Silent Night, Holy Night*, har överförts direkt med den kända sångens svenska titel *Stilla natt, heliga natt* respektive finska titel *Jouluyö, juhlayö* (B21b–c).²⁸⁶ *It Came Upon a Midnight Clear* (1849), som är en julsång av den amerikanska pastorn Edmund Sears, saknar däremot en svensk och finsk översättning.²⁸⁷ Därför har den i den svenska översättningen (B21b) ersatts av en annan julpsalm, *Se natten flyr för dagens fröjd* (1813) av Johan Olof Wallin, vilken följer melodin till Martin Luthers klassiska julkoral *Av himlens höjd oss kommet är* (ty. *Vom Himmel hoch da komm' ich her'*, 1539).²⁸⁸ Även i den finska översättningen (B21c) har den engelska sången ersatts med en annan psalm, nämligen *Enkeli taivaan* (psalm 21 i den finska *Psalmboken*), som är den finska översättningen av Luthers *Av himlens höjd oss kommet är* och en känd julpsalm i Finland.²⁸⁹

I början av samma scen med sjuksköterskeelevernas juluppträdande nämns även att de börjar med att sjunga den latinska julpsalmen *Adeste Fideles* (Boylston 1952: 158; se ex. B14 ovan), som har franskt ursprung och som har översatts till många språk, bl.a. till engelska med titeln *O Come, All Ye Faithful* (1841) och till finska med titeln *Tulkaa juhlimaan* (1892).²⁹⁰ Att denna sång i originalet sjungs på latin i stället för på engelska ger situationen

²⁸⁴ *Tähtöset loistaa, tietäni valaisevat* är en finsk version av Esaias Tegnér's *Stjärnsång*, som översatts till finska av Olli Wuorinen (Viola 2019).

²⁸⁵ *Blinka lilla stjärna där/Tuiki, tuiki tähtönen* är en ursprungligen fransk barnvisa (*Ah! vous dirai-je, maman*), som översatts till flera språk (Viola 2019).

²⁸⁶ *Stilla natt, heliga natt* är ursprungligen en tysk julsång (*Stille Nacht, Heilige Nacht*) (Viola 2019).

²⁸⁷ <http://www.hymntime.com/tch/htm/i/t/c/itcameup.htm> (hämtad 17.5.2019).

²⁸⁸ https://sv.wikipedia.org/wiki/Se_natten_flyr_för_dagens_fröjd (hämtad 17.5.2019).

²⁸⁹ Väinölä, Virren tarina, <https://virsikirja.fi/virsi-21-enkeli-taivaan-lausui-nain> (hämtad 17.5.2019).

²⁹⁰ Väinölä, Virren tarina, <https://virsikirja.fi/virsi-27-juhlimaan-tulkaa> (hämtad 17.5.2019).

konnotationer av HÖGTIDLIGHET snarare än BEKANTHET. I den svenska översättningen har det latinska namnet på sången överförts direkt som *Adeste fidelis* [sic] (Boylston 1953: 141), och i den finska översättningen används *EXPLICITERINGEN latinankielinen laulu Adeste fidelis* ('den latinska sången Adeste fidelis') (Boylston 1955: 153). Översättningarna har därmed i detta fall behållit konnotationerna HÖGTIDLIGHET och FRÄMMANDE drag.

Klassiska barnvisor och julsånger som översatts till flera språk och därmed blivit delar av många olika kulturer kan egentligen kallas multikulturella, eftersom de egentligen inte längre är kulturbundna vid jämförelse av kulturer där de ingår. Ersättning av engelskspråkiga sånger med andra sånger med liknande teman som är lika bekanta i målkulturen som originalets sånger är i källkulturen leder till att originalets stereotyp feminina konnotationer av BEKANTHET och därmed TRYGGHET överförs till måltextläsaren.

I likhet med i exemplet (B20–B21) ovan förekommer **intertextuella referenser** i kontexter som gäller trygga **traditioner** och barn även i *Cherry Ames Flight Nurse* (1945). I exempel (B22), där Cherrys sjuksköterskekollega Anns bröllop på flygbasen planeras, nämns att ceremonin ska omfatta psalmen *Abide With Me* (1847), som är en känd engelsk psalm som förknippas med bröllop (har sjungits bl.a. på kungliga bröllop) men också med krig (sjöngs under kriget på grund av att den behandlar dödstemat på ett trösterikt sätt).²⁹¹ Den starka associationen med BRITTISK OCH AMERIKANSK KULTUR ger psalmen även PATRIOTISKA konnotationer i bokens kontext:

<p>(B22a) Captain Betty Ryan said excitedly, "I'm going to play the wedding march on the organ. And Ann's technician is going to sing Abide With Me. And I've sent the news to the Army newspapers, too!" (Wells [1945] 1956: 197)</p>	<p>(B22b) kapten Betty Ryan sade ivrigt: "Jag ska spela bröllopsmarschen på orgel. Och Anns sjukvårdare ska sjunga [o]." (Wells 1957: 131–132)</p>	<p>(B22c) Kapteeni Betty Ryan lisäsi innokkaasti: – Minä soitan häämarssin uruilla, ja Annin lääkintämies laulaa [o]. (Wells 1958: 157)</p>
---	---	--

I den svenska och därmed också i den finska översättningen (B22b–c) är psalmen föremål för *KULTURNEUTRALISERANDE UTELÄMNING*, då båda översättningarna bara anger att Anns sjukvårdare ska sjunga utan att specificera vad han ska sjunga. Därmed neutraliseras de kulturbundna aspekterna i scenen, och den amerikanska psalmens konnotationer till TRÖST och DÖD faller bort, liksom också de PATRIOTISKA konnotationerna som är stereotypt feminina på grund av sina känslomässiga kopplingar och **emotiva funktion** (se avsnitt 5.4.4 ovan).

EGENTLIG KULTURADAPTION som gäller en **litterär referens** finns i exempel (B23) från en scen där Cherry och hennes kolleger firar jul på flygbasen tillsammans med inbjudna barn från närliggande byar:

<p>(B23a) Then Santa Claus read them The Night Before Christmas and Dickens' <i>Christmas Carol</i>. (Wells [1945] 1956: 148)</p>	<p>(B23b) Därefter läste jultomten [o] Dickens' <i>En julberättelse</i> högt för dem. (Wells 1957: 99)</p>	<p>(B23c) Sitten joulupukki luki ääneen [o] Dickensin <i>Joulukertomuksen</i>. (Wells 1958: 119)</p>
--	--	---

I originalet (B23a) läser jultomten de engelskspråkiga verken Clement C. Moores *The Night Before Christmas* (1823) och Charles Dickens *Christmas Carol* (1843) för barnen. Dessa

²⁹¹ *Abide with Me*, <https://www.phrases.org.uk/meanings/22000.html> (hämtad 17.5.2019).

förknippas i originalet med källkulturen och dess jultraditioner. Det första verket har *UTELÄMNATS* i båda översättningarna (B23b–c), antagligen på grund av att ingen svensk översättning fanns vid tidpunkten för den svenska översättningen, som den finska sedan utgick från (*Libris*). Däremot har omnämmandet av Dickens *En julberättelse* (1871) i svensk översättning och *Joulukertomus* (1870) i finsk översättning behållits i båda översättningarna (B23b–c). Verket är en klassiker och fanns översatt till båda språken och kan därmed antas ha varit välkänt i både Sverige och Finland. Därmed behålls de KÄLLKULTURELLA konnotationerna, men läsare i målkulturen får antagligen inte samma associationer till BEKANTA traditioner som läsare i källkulturen får.

I följande exempel ur *Cherry Ames Flight Nurse*, där Cherry och Wade diskuterar Wades missnöje med sitt arbete som ambulansplanpilot, alluderar Wade till den gamla engelska ramsan *What Are Little Boys Made Of*, som handlar om könstereotyper och är från början av 1800-talet.²⁹² Dialogen som exemplet är ett utdrag ur slutar med att Wade berättar för Cherry att han ansökt om att åter bli stridspilot:

<p>(B24a) "Sure. That's my job. Not this namby-pamby – "We know, we know," Cherry said hastily. "But haven't you any fear? Any nerves? The other boys do. What are you made of, anyway, Wade Cooper?" Wade grinned. "Snails and nails and puppy dogs' tails," he quoted the old rhyme. (Wells [1945] 1956: 177)</p>	<p>(B24b) "Ja visst. Det är mitt jobb. Inte det här daddandet..." "Vi vet, vi vet", sade Cherry snabbt. "Men är du aldrig rädd? Inga nerver? Vad är du gjord av egentligen, Wade Cooper?" Wade log. "Sniglar och båtar, segelgarnståtar", citerade han den gamla ramsan¹. (Wells 1957: 119) ¹ Ett barnkammarrim, som förklarar att små pojkar består av "Snails and nails and puppy dog's tails", medan små flickor är mera aptitligt sammansatta av "Sugar and spice and everything nice".</p>	<p>(B24c) – Totta kai. Se on minun työtäni eikä tämmöinen lapsenkaitsesta... – Tiedän, teidän, Ursula sanoi nopeasti. – Mutta etkö koskaan pelkää? Eikö sinulla ole lainkaan hermoja? Mistä sinut oikeastaan on tehty, Wade Cooper? Wade hymyili. – Etanoista, nau-loista ja purjelangan pauloista, hän lauloi vanhaa lorua lainaten¹). (Wells 1958: 142–143) ¹) Lastenkamariloru, jonka mukaan pikkupojat ovat "snails and nails and puppy dogs' tails", kun taas pienissä tytöissä on enemmän ruokahalua kiihottavasti "sugar and spice and everything nice".</p>
---	--	--

Ramsans funktion är att visa att Wade tar avstånd från den kvinnliga sidan av kriget, som Cherry och den övriga sjukvårdspersonalen representerar. Samtidigt understryks att det finns en skillnad mellan könen och att Wade tillhör de tuffa pojkarna. Ramsan ger konnotationer till barn och BARNSLIGHET men också till stereotypiska uppfattningar av pojkars och flickors egenskaper. Den kan antas ha varit allmänt känd bland engelskspråkiga läsare och förknippas med den engelskspråkiga kulturen som Cherry och Wade tillhör.

Ramsan har överfört till den svenska översättningen (B24b) med fokus på den **poetiska funktionen** med slutrim framom den **referentiella funktionen**, då endast den första ingrediensen *sniglar* översatts direkt. Översättningen av ramsan är skapad för *Cherry Ames*-översättningen, och det verkar inte finnas någon publicerad svensk översättning av ramsan som helhet. Översättaren och/eller förlaget har dessutom valt att lägga till en fotnot, som förklarar att det är fråga om en översättning av ett engelskt barnkammarrim. Fotnoten strävar efter att pedagogiskt överföra ramsans konnotationer till skillnader mellan könen genom att även citera den del av ramsan som berättar vad flickor är gjorda av. Citaten i fotnoten är på engelska, vilket framhäver källkulturen i detta fall och står i kontrast till de ovan diskuterade målkulturinriktade lösningarna (på samma sätt som i

²⁹² Alchin 2017, http://www.rhymes.org.uk/what_are_little_boys_made_of.htm (hämtad 25.7.2019). Se även *Oxford Dictionary of Nursely Rhymes* (1955).

exempel B37 i avsnitt 6.3.2.5 nedan). Den finska översättningen (B24c) tillämpar samma lösning som den svenska och tar i valet av rim fasta på det svenska ordet *segelgarnståtar*, som motsvaras av *purjelangan paula*, som i sin tur rimmår på *naula* 'spik', som tar fasta på originalets *nails* ('spik'). De svenska och finska adapterade rimmen behåller alltså sina maskulina konnotationer genom båttemat. Den finska fotnoten är en direkt översättning av den svenska, vilket är en av de starkaste indikationerna på att den finska översättningen är en indirekt översättning gjord via den svenska översättningen.²⁹³ Översättningarna (B24b–c) framhäver genom fotnoten att det är fråga om ett främmande element i texten och lyfter fram textens källkulturbundna kontext, men ramsans konnotationer, som fotnoten strävar efter att förklara, överförs endast om läsaren förstår engelska. Därmed är denna adaptation inte *KULTURNEUTRALISERANDE* men dock *MODIFIERANDE*, eftersom det är fråga om ett *KÄLLKULTURBUNDET TILLÄGG*.

De ovan diskuterade exemplen på intertextuella referenser till musik och litteratur visar att det verkar finnas en tendens att överföra multikulturella och källkulturbundna referenser som är allmänt kända i målkulturen. I de flesta fallen överförs alltså intertextualiteternas konnotationer som karakteriserar huvud- och bikastraktörer framför allt genom att reflektera miljön de lever i.

I mitt långseriematerial står många intertextuella referenser i samband med källkulturens **traditioner**, d.v.s. skick och bruk (se även Tallberg-Nygård 2017: 66). I exempel (B25) ur Helen Wells *Cherry Ames Flight Nurse* (1945) är det frågan om högtider. I långseriematerialet finns en längre *KULTURRELATERAD UTELÄMNING*, som gäller den amerikanska högtiden *Thanksgiving* (tacksägelsedagen):

(B25a)

The young guests hugely enjoyed their first Thanksgiving dinner. Muriel's share of turkey and ~~eandied~~ ~~sweet potatoes~~ and cranberry sauce impressed her very much. **Perched on a chair and three thick books, she absorbed food and the noble story of Thanksgiving with equal seriousness.**

(Wells [1945] 1956: 84)

(B25b)

De unga gästerna njöt ohejdad av sin första tacksägelsemåltid. Muriels portion av kalkon, glaserad sötpotatis och tranbärssylt imponerade oerhört på henne. [o]

(Wells 1957: 54)

(B25c)

Nuoret vieraat nauttivat rajattomasti ensimmäisestä kiitospäiväateriastaan. Murieliin teki karpalohillolla höysetty kalkkuna-paisti [o] valtavan vaikutuksen. [o]

(Wells 1958: 65)

Exempel (B25a) ovan beskriver hur flygsköterskorna firar *Thanksgiving* tillsammans med Cherrys skyddsling Muriel och barn från de kringliggande byarna. Beskrivningen av tacksägelsehögtiden, som nämner typiska tacksägelseätter och berättelsen om högtidens uppkomst, ger tydliga associationer till amerikanska traditioner och visar de amerikanska karaktärernas *PATRIOTISM* och hemlandets *TRYGGHET*, vilket representerar känslomässiga stereotyp feminina drag. Översättningarna (B25b–c), som förkortar stycket betydligt, berättar bara att karaktärerna äter en tacksägelsemåltid utan att nämna läsningen av *the noble story of Thanksgiving*, där attributet *noble* understryker högtidens *HÖGTIDLIGHET* och förmedlar den fokaliserade karaktären Cherrys respekt för den. Den amerikanska högtiden ges alltså mindre tyngd i översättningarna genom att berättelsen om tacksägelsedagen inte nämns, kanske på grund av att ett omnämnande av berättelsen skulle ha krävt

²⁹³ Den finska översättningen kunde ha citerat den finska versionen av ramsan som Kirsi Kunnas översatt i boken *Hanhiemon iloinen lipas* (1954). Kunnas än idag välkända version av ramsan lyder "Mistä on pienet pojat tehty? Etanoista, sammakoista, koiranhäntätupsukoista." (Kunnas [1954] 2010: 42).

en längre förklaring för att de nordiska måltextläsarna skulle förstå sammanhanget. Traditionens PATRIOTISKA associationer som påverkar miljöbeskrivningen och därmed karakteriseringen av Cherry tonas ner. En annan liknande UTELÄMNING som tonar ner kulturskillnader och amerikanska traditioners betydelse för Cherry är omnämnandet av att hon flyttar sitt födelsedagsfirande från den 24 december till den traditionsfulla 25 december då julen firas i USA och Storbritannien (Wells [1945] 1956: 130, 1957: 87, 1958: 105).

Lösningen KULTURNEUTRALISERANDE UTELÄMNING tillämpas också vid beskrivning av Cherrys flygskötarkollega Anns bröllopsceremoni i (B26):

<p>(B26a) Cherry heard the low voice of the chaplain, reciting the wedding service. Then his questions, and she heard the even lower responses of the bridal couple as they stood before the altar. "I, Ann Evans, take thee, John Powell..." "...to love, honour, and cherish..." "...till death do us part." "...till death do us part," Ann echoed. And then the chaplain's pronouncement, and Ann in Jack's arms, and it was over! Everybody laughed and talked, and poured out of the pews to wish them happiness. (Wells [1945] 1956: 202)</p>	<p>(B26b) Cherry hörde prästen med låg röst läsa vigselformuläret [o] och brudparet svarade ännu lägre [o]: "Jag Ann Evans, tager dig John Powell..." [o] [o] Sedan låg Ann i Jacks armar och alltsammans var över. Alla skrattade och pratade och strömmade ut ur bänkarna för att lyckönska dem. (Wells 1957: 134)</p>	<p>(B26c) Ursula kuuli, miten pappi matalalla äänellä luki vihkikaavan [o] ja miten morsiuspari vielä matalammin vastasi [o]: – Minä, Ann Evans, otan sinut, John Powellin... [o] [o] Sitten Ann oli Jackin sylissä, ja kaikki oli ohi. Kaikki nauroivat ja juttelivat ja virtasivat penkeistään onnittelemaan heitä. (Wells 1958: 161)</p>
--	--	---

Brölloppscenen i exempel (B26a) har förkortats genom UTELÄMNING av fraser som traditionellt ingår i det engelskspråkiga vigselformuläret. Originallets citat ur vigselformulären har performativ funktion och associeras starkt till en tradition som ger karaktärerna TRYGGHET. Endast den performativa frasen "*I, Ann Evans, take thee, John Powell...*" återges i översättningarna (B26b–c), då en liknande fras ingår även i svenska och finska vigselformulär.²⁹⁴ I originalet förstärker den detaljerade beskrivningen av vigselritualen bilden av traditionernas betydelse för karaktärerna. Förkortningen resulterar i att beskrivningen av bröllopet i översättningarna blir mindre detaljerad med fokus på handlingar som att *Ann låg i Jacks armar* i stället för vigseltraditioner. Situationen framstår som mindre HÖGTIDLIG och fokus ligger på det ROMANTISKA resultatet att det unga paret får varandra. Tidigare i texten UTELÄMNAS även en referens till att bruden ska bära "*something old, something new, something borrowed, something blue*" för att bringa lycka (*good luck*) (Wells [1945] 1956: 197–198, 1957: 131, 1958: 157). Detta härstammar från ett engelskt rim från senare delen av 1800-talet, vilket kanske var mindre känt i målkulturen vid översättningstidpunkterna.²⁹⁵

²⁹⁴ Vigselgudstjänsten 2019, <https://www.svenskakyrkan.se/vigsel/vigselgudstjansten> (hämtad 21.5.2019); Avioliiton solmiminen, <http://kirkkokasikirja.fi/toim/avioliitto.html> (hämtad 22.5.2019).

²⁹⁵ Rönberg 2018, <https://blogs.abo.fi/etnologi/2018/02/05/bröllopstraditionen-nagot-gammalt-nagot-nytt-nagot-lanat-nagot-blatt> (hämtad 21.5.2019).

6.3.2.3 Språk och dialekter

Den engelskspråkiga miljön är central i Helen D. Boylstons *Sue Barton Staff Nurse* (1952) och Helen Wells *Cherry Ames Flight Nurse* (1945). Därför förekommer explicita hänvisningar till att karaktärerna talar **källspråket engelska** eller **språkvarieteter inom engelskan**, vilket förankrar texterna starkt i källkontexten. Exempel på **KULTUR-ADAPTION** av sådana hänvisningar finns nedan i (B27–B31). Dessa hänvisningar har **meta-språklig funktion**, då de kommenterar karaktärernas språk men i vissa fall även **poetisk funktion** när en avvikande språkvarietet används i repliker.

I exempel (B27a) från *Sue Barton Staff Nurse* får Sue en komplimang för sitt arbete, och berättaren konstaterar att sjuksköterskor inte kan höra *no sweeter words in the English language*. Konstaterandet understryker Sues YRKESSTOLTHET och att hon värdesätter patienternas uppskattning. Detta uttrycks på ett kulturbundet sätt, då uttrycket är ett stående uttryck i engelskan och dessutom explicit nämner språket engelska. Därmed framhävs också att Sue tillhör den engelskspråkiga kulturen:

<p>(B27a) ‘You’re a darned good nurse.’ <i>There are, for a nurse, no sweeter words in the English language</i>, and Sue flushed with pleasure and gratitude.</p> <p>(Boylston [1952] 1953: 130)</p>	<p>(B27b) – Jo, du är en förbaskat skicklig sjuksköterska. För en sköterska kan ingenting vara underbarare att höra [o] och Ann rodnade av glädje och tacksamhet.</p> <p>(Boylston 1953: 115)</p>	<p>(B27c) – Sinä olet pahuksen hyvä hoitaja. Hoitaja voi tuskin saada kauniimpaa kiitosta [o], ja Helena punastui ilosta ja kiitollisuudesta.</p> <p>(Boylston 1955: 124)</p>
--	---	---

I översättningarna (B27b–c) **KULTURNEUTRALISERAS** berättarens konstaterande genom att omnämmandet av språket karaktärerna talar **UTELÄMNAS**. Den svenska i likhet med den finska översättningen (B27b–c) undviker alltså att understryka att berättelsen utspelar sig i en engelskspråkig kontext, på ett annat språk än målspråket, vilket skulle ha en främmandegörande effekt för måltextläsaren (jfr avsnitt 5.1 ovan). I den svenska översättningen leder **MODIFIERINGEN** till att inget stående uttryck används. I den finska översättningen kan däremot uttrycket *kaunis kiitos* (‘vackert tack’) anses vara ett stående uttryck, vilket återger den klichéaktiga stilen i originalet. Förstärkningen av Sues **KULTUR-TILLHÖRIGHET** utblir däremot i båda översättningarna.

Källspråket engelska nämns explicit också i utdrag (B28a) ur *Cherry Ames Flight Nurse*, där Cherry i originalet blir uppmärksam på och därmed känner igen den misstänkta spionen Mark Granger till följd av hans amerikanska accent, som nämns men som inte markeras i själva repliken:

<p>(B28a) As Wade turned away he collided with a man in torn civilian clothes. The man’s sleeve was bloody. “Sorry, old man,” Wade apologized. “Okay,” the man said, in a passable American accent. Cherry started. It was Mark Granger!</p> <p>(Wells [1945] 1956: 158)</p>	<p>(B28b) När Wade vände sig om, stötte han till en man i sönderrivna civila kläder. Mannens rockärm var blodig. ”Å, förlåt mig”, sade mannen. ”För all del”, sade mannen [o]. Cherry ryckte till. Det var Mark Granger!</p> <p>(Wells 1957: 106)</p>	<p>(B28c) Kääntyessään pois Wade törmäsi mieheen, jolla oli yllään repeytynyt siviliasu. Takin toinen hiha oli aivan veressä. – Voi anteeksi, Wade snaoi. – Ei mitään, mies vastasi [o]. Ursula hätkähti <u>nähdessään miehen kasvot</u>. Mark Granger!</p> <p>(Wells 1958: 127–128)</p>
---	---	--

Mark karakteriseras alltså som AMERIKANSK och detta är något som förenar honom och Cherry. I översättningarna (B28b–c) *UTELÄMNAS* omnämmandet av accenten, vilket gör att igenkänningsfunktionen i Marks och Wades dialog försvinner. Därmed antar läsaren att Cherry känner igen Mark enbart på basis av hans utseende. Denna tolkning framhävs i den finska översättningen, som lägger till det specificerande *TILLÄGGET* *nähdessään miehen kasvot* ('när hon såg mannens ansikte').

Också beskrivningar av **engelska språkvarieteter** *MODIFIERAS* eller *UTELÄMNAS*, såsom i följande exempel (B29a) ur *Sue Barton Staff Nurse*, där Sues granne Mariannas dialekt sägs härstamma från *Lower East Side* i New York och vara en blandning av *New Yorkese and rural New Hampshire*, vilket utgör en **metaspråklig funktion**. I originalet är dialekten synlig också i karaktärens repliker senare i utdraget (se kursiverade drag). Omnämmandet av ursprungsdialekten, liksom också dialektmarkörerna i Mariannas repliker, har den **poetiska funktionen** att framhäva kontrasten mellan Marianna och huvudkaraktären Sue, som inte talar dialekt och inte härstammar från ett fattigt område. Att Mariannas dialekt sägs vara en blandning av hennes ursprungsdialekt från New York och den lokala dialekten i New Hampshire, där karaktärerna bor, beskriver Marianna som en UDDA person, vilket också är en kontrast till den ORGANISERADE Sue som alltid passar in:

(B29a)

Marianna was not a native of Springdale, having been born almost literally in the gutters of New York, and her speech, *once pure Lower East Side*, had, since marriage to Ira, become a curious mixture of *New Yorkese and rural New Hampshire*.

'Ira there?' she went on.

'Why, no,' said Sue, surprised. 'Bill didn't really expect to be home before dark.'

Well, *Ira* did. *Geeze*, Sue, he's *gotta!* We got fifteen cows to milk. The Wilkins boy *come over and done* it Friday and Saturday, but he *told* Ira he couldn't come tonight – and there *ain't* anybody else. Ira said he'd be home *sure* by milking time.' She added with the gruffness which, in Marianna, stood for apology, 'I can't milk. *Gotta* bad hand. The baby slammed the icebox door on it.'

'Oh, no! I'm so sorry. Is it bad?'

'Ayuh,' Marianna said briefly. '*Mashed* a couple fingers. But Sue, when Ira Says he's *gonna* do something – he does it. And he *ain't* – so I know something's happened. What *ya* think we better do?'

(Boylston [1952] 1953: 17–18)

(B29b)

Marianna var inte född i Springdale utan var bokstavligen en rännstensunge från New York. Hennes dialekt som förut varit *typisk för Manhattans slumkvarter* hade efter giftermålet med Ira så småningom blivit en underlig blandning av *stadsdialekt* och traktens *landsmål*.

– Å Ira där? fortsatte hon.

– Nej, hur så? svarade Ann förvånad. Bill trodde inte, att de skulle komma hem före mörkningen.

– Jaså, men det gjorde då Ira. *Jisses!* Han *ä'* ju alldeles tvungen! Vi har femton kor att mjölka. Wilkins pojke kom över och mjölkade i fredags och lördags, men han *sa* till Ira, att han inte kunde komma ikväll – och det finns ingen annan här. Isa sa, att han säkert skulle *va'* hemma till mjölkdags. Hon tillade på det tvära sätt, som hos henne innebar en ursäkt: – Jag kan inte mjölka själv. *Har* gjort illa mig i handen. Ungen klämde den i skåpsdörren.

– O, så tråkigt! Gör det mycket ont?

– *Sisådär*, sade Marianna kort. *Mosade* ett par fingrar. Men Ann – när Ira säger, att han ska komma, så *gör* han det. Och han har inte kommit – så jag förstår, att det har hänt något. Vad tycker du, att vi ska göra?

(Boylston 1953: 16–17)

(B29c)

Marianna ei ollut syntyjään springdalelaisia. Hän oli melkein kirjaimellisesti syntynyt New Yorkin katuojassa, ja hänen puhe-
tapansa, joka oli aikoinaan ollut *mitä puhtainta katupoikakieltä*, oli hänen mentyä naimisiin Iran kanssa muuttunut ihmeelliseksi *murteiden sekoitukseksi*.

– Onko Ira siellä? hän jatkoi.

– Ei, kuinka niin? Helena sanoi hämmästyneenä. – Bill ei luvannut tulla kotiin ennen pimeän tuloa.

– Eikö? Mutta Ira lupasi. *Pahus vieköön*, hänen on pakko tulla! Meillä on viisitoista lehmää lypsettävänä. Wilkinsin poika kävi ne lypsämässä perjantaina ja lauantaina, mutta hän sanoi Iralle jo silloin, ettei hän voi tulla tänä iltana. Eikä täällä ole ketään muutakaan. Ira lupasi varmasti olla kotona lypsyaikaan. Ja sitten hän lisäsi töykeällä äänellä, millä hän tarkoitti anteeksipyyntöä: – Minä en voi lypsää, olen loukannut käteni. Meidän vauva pamautti jääkaapin oven sormilleni.

– Voi kauheata! Sattuiko pahastikin?

– No jaa, Marianna sanoi lyhyesti, pari sormeaa meni muusi-ksi. Mutta kuule nyt Helena, kun Ira lupaa tehdä jotakin, hän myös tekee. Ja koska hän ei ole tullut, luulen, että jotain on sattunut. Mitä meidän on nyt tehtävä?

(Boylston 1955: 15–16)

Den svenska översättningen (B29b) *MODIFIERAR* ursprunget av Mariannas dialekt till *Manhattans slumkvarter*, där Manhattan är ett *ÖVERORDNAT BEGREPP* till *Lower East Side* och där attributet *slumkvarter* är en beskrivande *SPECIFICERING*. Lösningen tyder på att det större området *Manhattan* ansågs vara mer bekant för måltextläsarna. Den finska översättningen (B29c) tar däremot *MODIFIERINGEN* ännu längre genom *NEUTRALISERING*, då dialekten bara generellt beskrivs som *katupoikakieltä* ('gatupojkspråk') utan att nämna någon kulturbunden plats. Tidigare i meningen nämns det dock att karaktären Marianna är född i New York. Också blandningen av dialekter beskrivs på båda språken med *KULTUR-NEUTRALISERANDE* begrepp. På svenska är det frågan om en blandning av *stadsdialekt* och *landsmål*, som ger samma konnotationer som originalets *New Yorkese* och *rural New Hampshire*. På finska kallas dialekten *murteiden sekoitus*, som enbart beskriver dialektens blandade karaktär utan att framhäva skillnaden mellan stad och landsbygd. Detta innebär att karakteriseringen av Marianna som *UDDA* och därmed en *KONTRAST* till Sue förmedlas även i översättningarna, men med mindre fokus på karaktärernas geografiska ursprung inom det amerikanska språklandskapet.

Fokuset på Mariannas geografiska ursprung och kontrasten mellan henne och Sue minskar också genom att den svenska och särskilt den finska översättningen använder färre talspråksmarkörer i Mariannas repliker (den **poetiska funktionen** tonas ner). I det amerikanska originalet (B29a) förekommer talspråksmarkörer på fonologisk (*gotta, gonna, ya*, uttalsmässig stavning, *MW, ODE*), morfologisk (*ain't*, sammandragen form, *MW*), grammatisk (*come, done*, ogrammatiska former), syntaktisk (satsen utan subjekt) och lexikal nivå (*geeze*, slang för *Jesus, ODE*). I den svenska översättningen (B29b) är talspråksmarkörerna i Mariannas repliker färre, men finns på morfologisk (*ä', sa, va'*, sammandragna former), syntaktisk (satsen utan subjekt) och lexikal nivå (*jisses*, vardaglig form av *Jesus, SAOB*). I den finska översättningen (B29c) förekommer däremot endast en talspråksmarkör: kraftuttrycket *pahus vieköön* ('sjutton också') på lexikal nivå. I originalet (B29a) ger talspråksmarkörerna i Mariannas repliker liknande associationer till landsbygd och lägre social status som den ovan behandlade beskrivningen av dialekten ger. I den svenska översättningen (B29b) överförs liknande konnotationer, medan den finska översättningen utöver kraftuttrycket inte uppvisar någon skillnad mellan Mariannas och Sues språk, då båda talar standardspråk i dialogen. Därmed försvinner den genom replikernas form uttryckta kontrasten mellan karaktärerna så gott som helt i den finska översättningen (B29c) (jfr Rimmon-Kenan 1983: 70; se avsnitt 5.4.3 ovan). Innehållet i replikerna framhåller dock fortfarande denna kontrast även i den finska översättningen, då bondfrun Mariannas praktiska problem med mjölkning av kor står i kontrast till Sues liv som relativt sysslöös hemmafru med hushållerska men samtidigt yrkesarbetande kvinna.

I den svenska och finska översättningen av *Sue Barton Staff Nurse* har användningen av talspråksmarkörer minskats generellt. I originaltexten skapas en illusion av olika språkvarieteter med talspråksmarkörer i repliker som utöver Marianna och hennes man Ira tillskrivs vissa dialektalande bikaraktärer, främst Sues hushållerska Veazie Ann och patienter från trakten. Dessa karaktärer presenteras som kontraster till *VÄLUTBILDADE* Sue och hennes familj och kolleger på sjukhuset. Dialekten blir alltså en karaktärsindikator som berättar om bikaraktärernas ursprung eller sociala status (Rimmon-Kenan 1983: 64; Nikolajeva [1998] 2017: 165; se avsnitt 5.4.3 ovan). Följande exempel (B30), där ingen

innehållslig adaptation förekommer, illustrerar användningen av talspråksmarkörer (kursiverade) i originalet i en dialog mellan Veazie Ann och Sue, där Veazie Ann uppmanar Sue att göra sig i ordning för att hälsa på sin man Bill på sanatoriet:

(B30a)

‘Likely she’s *a-thinkin’* about her bath,’ Veazie Ann said, giving the sink a final wipe. ‘I’ll tend to her, Sue. You go *git* fixed up. *Ye* want to be *real glorified-lookin’* for Bill.’

‘There’s plenty of time. Visiting hours don’t begin until two, and I’m only going to wash my hair.’

‘Best do it now and *git* it over, *so’s it’ll* be set good. And *ye* ought to make an early start, *so’s* not to have to hurry. *Them* roads over there be *a-weary* of life *an’* afflicted.’

(Boylston [1952] 1953: 86)

(B30b)

– Det är väl sitt bad hon tänker på, sade Veazie Ann och tog ett sista tag för att torka av diskbänken. Jag ska ta hand om henne, Ann. Du får lov att klä dig nu. Du måste göra dig rikligt fin för Bill.

– Å, jag har gott om tid. Besökstiden börjar inte förrän två och jag ska bara tvätta håret.

– Det är lika bra göra det *bums*, så är det klart och du kan hinna lägga det riktigt fint. Och det är bäst att fara i god tid, så du inte behöver ha någon brådska. Vägarna åt det hållet är i ganska dåligt skick.

(Boylston 1953: 76)

(B30c)

– Se taitaa tahtoa kylpyyn, Veazie Ann sanoi, pyyhkien lapsen kylpyammetta puhtaaksi. – Minä hoitelen sen jutun. Mene sinä laittamaan itsesi kuntoon. *Sulla* pitää olla koreaa päällä, kun menet Billiä katsomaan.

– Eihän tässä mitään hätää ole. Vierailu aika alkaa vasta kello kahdelta, eikä minulla ole muuta tekemistä sitä ennen kuin tukanpesu.

– Parasta sekin on tehdä nyt heti ja kuivata kunnolla, niin sitten se ei ole sotkussa. Ja *sun* pitää lähteä ajoissa, ettei *tartte* ajaa kovaa. Ne tiet siellä taitavat olla vähän rapakunnossa.

(Boylston 1955: 82)

I denna dialog, liksom i alla dialoger mellan Sue och Veazie Ann, syns en tydlig differentiering mellan karaktärerna, då Sue talar standardspråk medan Veazie Ann talar dialekt, som i originalet (B30a) markeras med fonologiska (modifierat uttal *git*, sammandragna former *so’s*, *it’ll*, *an’*), morfologiska (*a-thinkin’*, *a-weary*, a-prefix)²⁹⁶ och grammatiska (*them* för *the*, *real* för *really*) talspråksmarkörer. Skillnaden mellan Veazie Anns och Sues språk karakteriserar deras relation genom att antyda en skillnad i social status och utbildningsnivå.

I den svenska översättningen (B30b) finns i detta exempel endast en talspråksmarkör: det talspråkliga ordvalet *bums*, som är en vardaglig form av *genast* som ofta används i bryska tillsägelser, och har därmed konnotationer till barn (SO 2009). Den finska översättningen (B30c) har däremot talspråkliga former av pronomen (*sun*, *sulla* för *sinun*, *sinulla*, ’du’, *KTS*) och ett verb (*tartte* för *tarvitse*, ’behöva’), vilka alla representerar sammandragna former. Därmed minskar den formmässiga skillnaden mellan Veazie Anns och Sues repliker speciellt i den svenska men också i den finska översättningen. Jämförelse av exempel (B30) och det föregående exemplet (B29) visar att varken den svenska eller finska översättningen tillämpar standardisering av talspråksmarkörer konsekvent, utan lösningarna varierar från karaktär till karaktär: den svenska översättningen använder flera talspråksmarkörer i Mariannas repliker och standardiserar Veazie Anns repliker i högre grad, medan den finska gör tvärtom. Generellt har karakteriseringen genom talspråksmarkörer dock minskat i båda översättningarna.

Också i *Cherry Ames Flight Nurse* skapas kontraster mellan huvudkaraktären Cherry och bikastrakter genom att de tillskrivs olika **språkvarieteter**. I *UTELÄMNINGEN* i exempel (B31) beskrivs skillnader i Cherrys och hennes nya flygsköterskekollegers olika amerikanska dialekter som en inledning på en scen där de lär känna varandra:

²⁹⁶ Matyiku, Sabina 2011, A-prefixing, https://ygd.p.yale.edu/phenomena/a-prefixing?fbclid=IwAR2KYdOU6nhmZ2brlN9n5VcNIToQclGpSlA68ffCtWdkCMSt_Fdb9hy6m2k (hämtad 25.7.2019).

<p>(B31a) They joked about Aggie's broad A, and Ann's and Cherry's twangy Midwest accent, their assorted names, and whether any of them snored. Agnes asked hopefully if anyone played bridge. Ann offered to lend any and all comers her tiny iron and board. Cherry passed around seasick tablets. They all debated whether a steward would bring a ladder for the upper bunk or whether they would have to hoist Maggie up and down. By the time the bell rang – for what they hoped was noonday dinner – and they went above, the nurses of Flight Three were friends. (Wells [1945] 1956: 31)</p>	<p>(B31b) [O] När det ringde – till middag, som de varmt hoppades – och de gick upp hade flickorna i Grupp 3 redan blivit goda vänner. (Wells 1957: 21)</p>	<p>(B31c) [O] Kun kello soi – päivälliselle, kuten he sydämeistään toivoivat – ja kolmoslentueen tytöt lähtivät hytistään, oli heistä jo ehtinyt tulla hyvät ystävät keskenään. (Wells 1958: 25)</p>
---	--	---

Cherrys *twangy Midwest accent*, som flickorna skämtar om, förknippar henne med den amerikanska mellanvästern hon kommer ifrån. Attributet *twangy* ('nasal') beskriver karaktéristiskt tal inom en viss region (*MW*). Det är svårt att bedöma vilka konnotationer beskrivningen av Cherrys accent har haft. Den mellanvästliga accenten har förknippats med allmän amerikansk dialekt, vilket gör Cherry representativ för amerikaner i allmänhet.²⁹⁷ Den explicita beskrivningen av Cherrys och hennes vänners dialekter *UTELÄMNAS* i översättningarna (B31b–c), och scenen där vännerna lär känna varandra förkortas också i övrigt så att beskrivningen av bikaraktärerna, som i originalet förutom genom deras språkvarieteter också sker genom deras handlingar, blir knapphändig.

Cherrys dialekt, som omnämns i originalet i (B31a), förekommer dock inte i hennes repliker, som i hela boken återges på standardspråk (se t.ex. B32 nedan samt B4–B7 och B24 ovan). Exempel (B32), som inte innehåller någon innehållslig adaptation, illustrerar hur en kontrast skapas mellan Cherry, som talar standardspråk, och hennes unga sjukvårdare Bunce, som talar i mera talspråklig stil:

<p>(B32a) “Miss Cherry, ‘scuse me for askin’, but what’s on your mind lately? Seems to me you’re thinkin’ awful hard about something. Is it that little girl?” Cherry glanced up at him, startled. “Well – uh – Don’t take such long strides, Bunce. Yes, I have been worrying about that youngster.” “War orphan, I guess.” (Wells [1945] 1956: 83)</p>	<p>(B32b) ”Jo, miss Cherry, förlåt att en annan frågar så här, men vad är det som tryckt er på sista tiden? Det märks, att ni grubblar på något. Är det den där lilla flickan?” Cherry tittade förskräckt på honom. ”Ja – hm – ta inte så långa steg, Bunce. Ja, jag har varit orolig för henne.” ”Föräldralöst krigsbarn, förs-tås.” (Wells 1957: 53)</p>	<p>(B32c) – Niin, miss Ursula, älkää pahastuko, että kysyn sitä, mutta mikä teitä on viime aikoina painanut? Huomaa kyllä, että murehditte jotakin. Tuota pikkutyttöäkö? Ursula katsoi Buncea pelästyneenä. – Niin – hm – älkää ottako niin pitkiä askeleita, Bunce. Aivan niin, olen ollut huolissani hänen tähtensä. – Sotaorpo tietenkin. (Wells 1958: 64)</p>
--	--	--

²⁹⁷ Devlin, Thomas Moore 2018, The United States Of Accents: Midwestern American English, <https://www.babel.com/en/magazine/the-united-states-of-accents-midwestern-american-english?fbclid=IwARow8eXxkNZD66SLHDwJsjr0rXyWkqkiYJx4dLWAeH2-ow91HaGGF4B9Q> (hämtad 13.5.2020).

I originalet (B32a) består talspråksmarkörerna i Bunces repliker av sammandragna former ('*scuse me, askin', you're, thinkin'*), satser utan subjekt (*seems to me*) och ogrammatiska former (*awful* för *awfully*), d.v.s. liknande markörer som Boylston använder i *Sue Barton*-originalet, som diskuteras ovan i exempel (B30). Dessa talspråksmarkörer karakteriserar Bunce som UNG och OERFAREN i jämförelse med Cherry, trots att åldersskillnaden mellan dem inte är särskilt stor. Bunce tilltalar dessutom Cherry som *Miss Cherry*, vilket visar Cherrys högre position i arbetshierarkin. I översättningarna (B32b–c) av dialogen förekommer inga talspråksmarkörer, men däremot niar Bunce Cherry på både svenska och finska, vilket uttrycker hierarki. Dessutom används det engelska tilltalet *miss Cherry/Ursula* i båda översättningarna, vilket utgör en *DIREKT ÖVERFÖRING* av ett källkulturbundet element. Liknande kontraster skapas i boken mellan Cherry och hennes unga manliga patienter, vars repliker innehåller talspråksmarkörer som överförs i varierande grad i översättningarna. I *Cherry Ames Flight Nurse* används talspråksmarkörer för att markera skillnader i ålder och kön snarare än enbart social status som i *Sue Barton Staff Nurse* som beskrivits ovan.

6.3.2.4 Matkultur och måttenheter

I likhet med mitt bildningsromanmaterial (se avsnitt 6.2.2.4 ovan) finns i mitt långseriematerial flera exempel på *EGENTLIG KULTURADAPTION* av **realia** som gäller **matkultur**, bl.a. i exemplen (B33–B36) nedan ur *Sue Barton Staff Nurse* (1952), som utspelar sig delvis i hemmiljö och där mat därmed har en mer framträdande roll än i de övriga böckerna i långseriematerialet:

(B33a) Sue's mouth watered thinking of blueberry muffins and raspberry pie. (Boylston 1952: 16)	(B33b) Ann kände hur det vattnades i munnen på henne, då hon tänkte på blåbärs muffins och hallonpaj. (Boylston 1953: 15)	(B33c) Helena tuns i veden kihoavan kielelleen, kun hän ajatteli mustikkapiirakkaa tai vadelmatorttua. (Boylston 1955: 14)
(B34a) They say he picked Silas up like he was a sack of beans and lugged him into the Ventresses' kitchen. (Boylston [1952] 1953: 133–134)	(B34b) Det sägs, att han lyfte upp Silas, som om det hade varit en säck havre och knogade in honom i Ventresses kök. (Boylston 1953: 118)	(B34c) Sanovat, että hän nosti Silaksen kuin perunasäkin autoonsa ja kärräsi hänet Ventressien kyökkiin. (Boylston 1955: 128)
(B35a) 'It depends on <i>how</i> fresh,' Sue said, her eyes twinkling as she buttered her roll . (Boylston [1952] 1953: 139)	(B35b) – Det beror allt på hur pass fräck, sade Ann med glimten i ögat, medan hon bredde sig en smörgås . (Boylston 1953: 123)	(B35c) – Riippuu siitä, kuinka arka-luonteinen se on, Helena vastasi silmät välähtäen voidellessaan leipäänsä . (Boylston 1955: 134)
(B36a) He says himself that he ate every bit – ham, baked potato, string beans, and goodness knows what else. (Boylston [1952] 1953: 168)	(B36b) Han påstår själv, att han åt upp alltsammans, varenda smula – skinka, ugnsbakad potatis, gröna bönor och Gud vet vad mera. (Boylston 1953: 149)	(B36c) Hän kertoo syöneensä kaikkea – kinkkua, keitettyjä perunoita, vihreitä papuja ja herra ties mitä. (Boylston 1955: 162)

Matkultur som *KULTURADAPTERATS* är maträtter eller livsmedel som inte var vanliga i målkulturerna vid översättningstidpunkterna på 1950-talet. Matkulturen i Sverige och

Finland kan antas ha varit rätt lika under översättningstidpunkten, men ändå har den svenska översättningen använt en ordagrann översättning och den finska en *KULTURADAPTION* i vissa fall. Exempelvis har *blueberry muffins* i exempel (B33) översatts direkt med *blåbärsmuffins* på svenska (B33b) och *MODIFIERATS* till *mustikkapiirakka* ('blåbärspaj') på finska (B33c), vilket är ett typiskt finskt bakverk,²⁹⁸ medan muffins har amerikanskt ursprung.²⁹⁹ I samma exempel nämns också *raspberry pie*, som översatts direkt som *hallonpaj/vadelmatorttu* på båda språken. Däremot har *a sack of beans* i exempel (B34) *KULTURADAPTERATS* till svenska (B34b) som *en säck havre* och till finska (B34c) som *perunasäkki* ('en säck potatis'), eftersom havre och potatis antagligen var vanligare livsmedel än bönor i Sverige och Finland och därmed bättre överför konnotationerna av tyngd som originalets liknelsefunktion kräver. I exempel (B35) äter Sue en *buttered roll*, som är en typ av frukostbröd typiskt för New York och de kringliggande staterna, d.v.s. området där Sue bor.³⁰⁰ Detta har översatts med *smörgås/voileipä* (B35b–c), som har motsvarande konnotationer till frukostmat i Norden. Däremot uteblir associationen med New York-området. I exempel (B36) uppräknas flera livsmedel, varav *baked potato*, en typisk tillagningsform av potatis i USA,³⁰¹ på svenska överförs direkt som *ugnsbakad potatis*, men på finska (B36c) *KULTURADAPTERAS* till *keitettyjä perunoita* ('kokta potatisar'), en allmän tillagningsform av potatis i Finland på 1950-talet, då ugnsbakad potatis var mindre vanligt.³⁰² Materialet innehåller också fall där matrealia *UTELÄMNATS* (se t.ex. B25 ovan i avsnitt 6.3.2.2, där *candied sweet potatoes*, som är en typisk tacksägelsematrätt i USA,³⁰³ har *UTELÄMNATS* i översättningarna av *Cherry Ames Flight Nurse*).

På samma sätt som i bildningsromanmaterialet leder *MODIFIERING* och *UTELÄMNING* av realia som gäller **matkultur** till att den källkulturbundna kontexten tonas ner, eftersom de realia som gäller matkultur som adapterade är sådana som förknippas specifikt med amerikansk kultur. Därmed associeras karaktärerna med källkulturen i mindre grad. Eftersom handlingen i samtliga långserieöversättningar tydligt utspelar sig i källkulturen trots *MODIFIERINGARNA*, leder **KULTURADAPTION** av matkultur inte till att kontexterna skulle upplevas som målkulturbundna. Med dessa lösningar undviks dock främmande konnotationer i översättningarna. Adaption av denna typ kan leda till att unga läsare känner större identifikation med karaktärerna, då deras matkultur känns bekant för läsaren. Läsaren noterar dock antagligen inte specifikt att de maträtter som nämns är typiska specifikt för målkulturen och inte nödvändigtvis för källkulturen. Konnotationerna till **BEKANTHET** kan vara de samma för måltexträsläsaren som för läsaren i källkulturen som läser originaltexten.

KULTURADAPTION av matkultur är dock inte en konsekvent tillämpad lösning i översättningarna i långseriematerialet, då det även finns enstaka exempel på realia som gäller matkultur som inte adapterats. I exempel (B37) ur *Cherry Ames Flight Nurse*, där Cherry

²⁹⁸ Blåbärspaj har bakats i Finland åtminstone sedan 1700-talet, och populariteten av bär såsom blåbär ökade efter kriget. Dessutom har blåbärspaj röstats fram som en av Finlands nationalrätter. (Mustikkapiirakan historia, <https://suomisyojajuo.fi/2017/08/22/mustikkapiirakan-historia>, hämtad 16.5.2019.)

²⁹⁹ A Short History of the Muffin, <https://www.serenitykitchen.com/a-short-history-of-the-muffin> (hämtad 17.5.2019).

³⁰⁰ Stein 2017, <https://www.nytimes.com/2017/08/01/dining/buttered-roll-new-york.html> (hämtad 17.5.2019).

³⁰¹ Whitaker 2018, <https://restaurant-ingthroughhistory.com/tag/baked-potatoes> (hämtad 17.5.2019).

³⁰² Termen *ugnsbakad potatis* började antagligen användas i svenskan under 1900-talet samtidigt som maträtten kom till Norden. (Reuter 1995, https://www.sprakinstitutet.fi/sv/publikationer/sprakspalter/reuters_rutor_1986_2013/1995/bakad_potatis (hämtad 14.12.2020).

³⁰³ Candied Sweet Potatoes 2018, <https://www.gogogourmet.com/candied-sweet-potatoes> (hämtad 17.5.2019).

behandlar en engelsk civil patient, som skadats i en bombing av en närliggande stad, nämner patienten Mr. Trethaway den typiska engelska maträtten *kippers*:

(B37a)³⁰⁴

“Good day, *mum*.”
 “*Hallo, sir!*” Cherry eased off the sticky handkerchief and examined the gaping cut for glass or other particles. “What happened to that hand?”

“I was just setting *meself* down to a nice dish o’ tea and *kippers* when – *blimey!* *Jerry* drops his calling card. Bits o’ the window glass *come* whirling all over my tea. *Kippers* aren’t easy to come by, I can tell you. It was a fair disappointment to me, *it was!*”

(Wells [1945] 1956: 60)

(B37b)

”God dag, fröken!”
 ”God dag!” Cherry lirkade försiktigt bort den klibbiga näsduken och undersökte det gapan-de såret för att se, om där fanns glasskärvor eller andra föro-reningar. ”Vad är det som har hänt med den här handen?”

”Jag skulle just till att slå mig ned med mitt te och mina *kippers*!, då de kommer och släpper sitt lilla visitkort – pang! – så regnar det glasskärvor från fönstret över hela tebordet. Och *kippers* är inte lätt att komma över, sanna mina ord. Riktigt besviken, *det är vad jag blev.*”

(Wells 1957: 37)

¹ Rökt fisk, vanligen sill, engelsk nationalrätt.

(B37c)

– Hyvää päivää, neiti!
 – Hyvää päivää!

Ursula irrotti tahmean nenäliinan varovasti kädestä ja tutki ammottavaa haavaa nähdäkseen, oliko siellä lasinsiruja tai muita epäpuhtauksia.

– Mitä kädellenne tapahtui?
 – Minun piti juuri istua pöytään juomaan teetä ja syömään *kippereitä* ¹⁾, kun *fritsit* heittivät käyntikorttinsa, ja – räiskis – ikkunasta sataa lasinsiruja yli koko pöydän. Ja *kippereitä* kun on niin vaikea saada, kautta kunniani! Se oli todella surkea pettymys minulle, *niin oli!*

(Wells 1958: 44–45)

¹⁾ Englantilaisien kansallisruoka: savustettua kalaa, tavallisesti silliä.

Den för unga svenska och finska måltextläsare främmande maträtten *kippers* har överförts direkt till översättningarna (B37b–c), men på båda språken *TILLÄGGS* en fotnot, som förklarar att det är *rökt fisk, vanligen sill, engelsk nationalrätt*. Denna icke-adapterande lösning, som strävar efter att överföra samma kulturbundna information till måltextläsarna som källtextläsarna antas känna till, står i kontrast till de ovan behandlade **KULTUR-ADAPTIONERNA**. Denna pedagogiskt förklarande lösning har motsatt effekt jämfört med de ovan behandlade fallen, då den främmande källkulturen framhävs med främmande realia och fotnot. Orsaken till att just *kippers* bevarats i översättningarna kan vara att den i viss mån är främmande även för den amerikanska karaktären Cherry, då det är fråga om en typisk engelsk rätt. Därmed betonar den Cherrys AMERIKANSKHET både i originalet och i översättningarna.

Utöver **matkultur** utgör **måttenheter**, liksom i bildningsromanmaterialet, en ytterst vanlig typ av realia som är ett typiskt föremål för *EGENTLIG KULTURADAPTION* (jfr avsnitt 6.2.2.4 ovan). I mitt långseriematerial är måttenheter den vanligaste typen av realia som *KULTURADAPTERATS* (se tabell 23 ovan). Till skillnad från de övriga temakategorierna har **måttenheter** kulturadapterats konsekvent i alla tre böcker i långseriematerialet. Adaption av måttenheter förekommer i stor utsträckning i översättningarna av alla tre. I översättningarna av Carolyn Keenes *The Mystery at Lilac Inn* (1930) står *MODIFIERING* av måttenheter för nästan alla fall av **KULTURADAPTION**. Denna typ av **KULTURADAPTION** syns dock inte i mina data för den finska översättningen, som i den kvantitativa analysen jämförts med sin norska källtext (se avsnitt 6.1 ovan), eftersom måttenheterna redan adapterats i den norska översättningen och samma enheter därmed används i Norge och i Finland. Ersättningen av främmande måttenheter såsom avstånd och vikter följer samma mönster som i bildningsromanmaterialet. Eftersom de konverterade måttenheter inte har starka målkulturbundna konnotationer, har *MODIFIERING* av måttenheter en rätt neutral effekt på karakteriseringen i långserieöversättningarna. Översättningarna innehåller dock inte heller

³⁰⁴ I detta exempel förekommer talspråksmarkörer, som i varierande grad standardiseras i översättningarna. Detta skapar i originalet en kontrast mellan den engelska patienten och den amerikanska sjuksköterskan Cherry.

några främmande måttenheter med exotiserande effekt som skulle förstärka karaktärernas koppling till källkulturen i likhet med två av översättningarna i mitt bildningsromanmaterial (se avsnitt 6.2.2.4 ovan).

6.3.2.5 Sammanfattning

Som fallet är i mitt bildningsromanmaterial (se avsnitt 6.2.2.3 ovan) gör **KULTURADAPTIONEN** i långseriematerialet dels att källkulturen framhävs mindre, dels att miljöbeskrivningen har mindre lokalfärg i översättningarna. Således blir texterna mindre kulturbundna. Detta minskar den källkulturbundna främmandegörande effekten för måltextläsare som inte är bekanta med källkulturen. Avsikten med att **NEUTRALISERA** kulturskillnader i viss utsträckning har sannolikt varit pedagogisk (att göra texterna mer lättlästa) med tanke på att böckerna riktar sig till unga läsare i en ny kulturkontext (se avsnitt 4.2 ovan), den svenska och den finska, där den engelskspråkiga kulturen under undersökningsperioden 1945–1965 inte ännu hade nått samma dominerande ställning som i dag (se avsnitt 1.4 ovan). I fall där **KULTURADAPTIONEN** är en del av långa **UTELÄMNINGAR**, som även utgör **NARRATIV ADAPTION**, kan de också förklaras med att förlagen av kommersiella orsaker önskade producera förkortade översättningar (se avsnitten 3.4.3 och 5.3.3 ovan samt 6.3.3 nedan).

Trots **KULTURADAPTIONEN** är det ändå tydligt att översättningarna i långseriematerialet utspelar sig i amerikansk (och i fallet *Cherry Ames Flight Nurse* i viss mån brittisk) kultur, eftersom det finns många kulturbundna element som inte adapterats. Kontexterna blir endast i viss mån mindre amerikanska. När det gäller karakteriseringen verkar **KULTURADAPTIONEN** på samma sätt som i bildningsromanmaterial framst genom nedtoning av karaktärernas amerikanska **KULTURTILLHÖRIGHET** (se tabell 24 nedan).

Tabell 24. Karaktärsdrag som nedtonas respektive framhävs till följd av **KULTURADAPTION** i långseriematerialet.

Karaktärsdrag som nedtonas i översättningarna	Karaktärsdrag som framhävs i översättningarna
AMERIKANSK (KULTURTILLHÖRIGHET) (neutralt/feminint) PATRIOTISK (stolt över den egna kulturen) (feminint) TRYGG i miljön genom traditioner (feminint) MOTSÄTTNINGAR (kulturskillnader i karaktärernas värld) (maskulint)	HANDLINGSKRAFTIG (maskulint)

Karaktärsdraget AMERIKANSK är i sig varken stereotypt maskulint eller feminint, men KULTURTILLHÖRIGHET kan förknippas med feminina drag såsom KÄNSLOSAMHET och fokus på hemmets sfär (se stereotypscheman i avsnitt 5.4.4 ovan). Detta gäller särskilt för *Cherry Ames Flight Nurse*, där KULTURTILLHÖRIGHET kopplas till det känslomässiga draget PATRIOTISM. I översättningarna av denna bok resulterar nedtoningen av KULTURTILLHÖRIGHETEN därmed även i att karakteriseringen i krigskontexten blir mindre PATRIOTISK (EMOTIONELLT drag, se avsnitt 6.3.1 ovan). Nedtoning eller **NEUTRALISERING** av den kulturbundna kontexten leder också till att motsättningar som uttrycks genom kulturskillnader minskar (t.ex. jämförelser mellan amerikansk och brittisk kultur i *Cherry Ames Flight Nurse* och uttryck av kontraster genom skillnader i karaktärers geografiska ursprung i *Sue*

Barton Staff Nurse). *KULTURNEUTRALISERINGEN* kan ses som en form av standardisering av textens kulturbundna nivå (jfr Tourys [1995: 268] *lag om ökande standardisering* i avsnitt 1.3 ovan). När det gäller den kulturbundna nivån kan standardiseringstendensen förknippas med en strävan efter att öka läsarens möjlighet att identifiera sig med kontexten, vilket kännetecknar populärlitterära genrer där emotionell trygghet är centralt (jfr Cawelti [1976] 1977: 9; se avsnitt 2.3.3 ovan).

6.3.3 Narrativ adaption

Såsom framgått tidigare påverkar den **NARRATIVA ADAPTIONEN** textens narrativa nivå, d.v.s. berättandets och berättelsens nivå (se avsnitt 5.3.3 ovan). I mitt långseriematerial, där flickböckerna i olika utsträckning följer en litterär formel, uppträder **NARRATIV ADAPTION** i form av *TILLÄGG*, *FÖRENKLING (MODIFIERING)* och *UTELÄMNING* på textens narrativa nivå (se avsnitt 6.1 ovan). I adaptionskategorin **NARRATIV ADAPTION** ingår de mest omfattande adaptionerna i långseriematerialet, då denna kategori omfattar både *UTELÄMNINGAR* på upp till fem sidor och genomgående *FÖRENKLING* av verk. Speciellt i dessa fall kan effekterna på narrationen alltså förväntas vara betydande. I mitt långseriematerial förekommer **NARRATIV UTELÄMNING** främst i den svenska och finska översättningen av Helen Wells *Cherry Ames Flight Nurse* (1945). Liksom redan exemplen i avsnitten 6.3.1 och 6.3.2 ovan visat, är alla avsnitt som *UTELÄMNATS* i den svenska översättningen utelämnade även i den finska, vilket bevisar att den finska översättningen har haft den svenska som källtext (se avsnitt 6.1 ovan). Den **NARRATIVA FÖRENKLINGEN** gäller däremot den finska översättningen av pseudonymen Carolyn Keenes *The Mystery at Lilac Inn* (1930), som utgår från motsvarande norska översättning (se avsnitt 3.4.2.1 ovan). I den svenska översättningen av *The Mystery at Lilac Inn* är förekomsten av **NARRATIV ADAPTION** låg, och inga **NARRATIVA ADAPTIONER** finns i varken den svenska eller finska översättningen av Helen D. Boylstons *Sue Barton Staff Nurse* (1952) (se tabell 25 nedan).

Inom adaptionskategorin **NARRATIV ADAPTION** har jag kategoriserat de excerperade adaptionerna enligt påverkade *karaktärsindikatorer*, som är narrativa element som antyder karaktärsers egenskaper (Rimmon-Kenan 1983: 60–67; Nikolajeva [1998] 2017: 164–166; se avsnitt 5.4.3 ovan). Dessa element har den narrativa funktionen att fördjupa berättandet och karakteriseringen särskilt av huvudkaraktären.

Tabell 25. Karaktärsindikatorer påverkade av **NARRATIV ADAPTION** i bildningsromanmaterialet.³⁰⁵

Temakategori	<i>The Mystery at Lilac Inn</i> (1930) (200 sidor)		<i>Cherry Ames Flight Nurse</i> (1945) (208 sidor)		<i>Sue Barton Staff Nurse</i> (1952) (191 sidor)		Långserieböcker (totalt 599 sidor)	
	sv.	fi.	sv.	fi.	sv.	fi.	sv.	fi.
Handling	5	5	62	75	0	0	67	80
Tal	5	3	53	61	0	0	58	64
Tankar och känslor	2	2	37	43	0	0	39	45
Utseende	0	0	13	15	0	0	13	15
Miljö	0	1	19	23	0	0	19	24
Direkt karakterisering	1	0	2	2	0	0	3	2
<i>Totalt antal narrativa adaptioner</i>	<i>11</i>	<i>11</i>	<i>140</i>	<i>171</i>	<i>0</i>	<i>0</i>	152	182

³⁰⁵ En excerperad adaption kan påverka flera karaktärsindikatorer.

I långseriematerialet är **handlingar** och **tal** de mest påverkade karaktärsindikatorerna enligt tabell 25 ovan, vilket är naturligt eftersom de förekommer i de flesta avsnitten i de handlingsdrivna originaltexterna. Handlingsorienterade indikatorer kännetecknar berättande narration, som fokuserar på händelser (se Bal [1985] 2017: 25–27) som i sin tur utgör kärnan i handlingen (story/plot), som enligt Gelder (2004: 19) är ett oundgängligt element i populärlitterära texter såsom långserieböcker (se avsnitt 2.3 ovan). Prioritering av handling framom personbeskrivning reflekteras också i att ett typiskt drag för långserieböcker är att huvudkaraktären inte utvecklas (se t.ex. Theander 2006: 334–335). De övriga karaktärsindikatorerna, **tankar och känslor**, **miljö** och **utseende**, kännetecknar däremot beskrivande narration, som fokuserar på personer och deras omgivning (se Bal [1985] 2017: 25–27). Antalet **NARRATIVA ADAPTIONER** som påverkar karaktärsindikatorn **tankar och känslor** är något lägre än antalet för såväl **handlingar** som **tal** i långseriematerialet (se tabell 25 ovan). Men nedtoningen av denna indikator har ändå större betydelse för helheten, eftersom det leder till att handlingsorienteringen i texterna ytterligare ökar på bekostnad av beskrivande avsnitt. Ett relativt högt antal adaptationer påverkar också karaktärsindikatorerna **miljö** och **utseende**, som också förknippas starkt med beskrivande narration.

Jag inleder detta analysavsnitt med att behandla **NARRATIVA UTELÄMNINGAR** ur översättningarna av *Cherry Ames Flight Nurse* enligt de fem olika karaktärsindikatorerna. Ett och samma exempel kan naturligtvis innehålla flera karaktärsindikatorer. Detta gäller i synnerhet när det är fråga om *bihandlingar* (handlingsförlopp som inte är avgörande för huvudhandlingen), som utgör de längsta **UTELÄMNADE** avsnitten och vanligen innehåller alla olika typer av karaktärsindikatorer. Fokus ligger oftast på bikastrakter, som dock kan utgöra paralleller eller kontraster till huvudkaraktären. Därefter behandlar jag **FÖRENKLING** av *The Mystery at Lilac Inn* i dess norska och därmed finska översättning. Detta är en typ av **NARRATIV ADAPTION** som gäller alla karaktärsindikatorer samtidigt. Denna genomgående förenkling syns inte i mitt excerptmaterial i tabell 25 ovan, eftersom förenklingen gäller hela texten som helhet och därmed inte kan excerpteras på samma sätt som adaptationen i de övriga översättningarna. Till sist behandlar jag **NARRATIV ADAPTION** som gäller **intresseväckande element**, vilka är en typ av **sammankopplande element** med syftet att göra läsaren nyfiken på följande bok i serien (d.v.s. en framåtriktad berättarstrategi; se Leffler 2015: 62–64). Detta är karakteristiskt för långserier. Adaptation av **intresseväckande element** finns i den svenska, norska och finska översättningen av *The Mystery at Lilac Inn*, som är den bok i mitt material som striktast följer en litterär formel.

6.3.3.1 Tankar och känslor

Tankar och känslor, som representerar beskrivande och stereotyp feminint berättande, är en karaktärsindikator vars betydelse betydligt minskar i översättningarna av *Cherry Ames Flight Nurse* i relation till dess betydelse i originalet. Cherrys tankar **UTELÄMNAS** exempelvis i utdrag (B38) från bokens andra kapitel, där Cherry tar sin flygsköterskeexamen:

<p>(B38a) "Dr. Joe! Oh, I'm so glad to see someone from home!" "Bless your heart, Cherry. I'm glad to see you, too," and he kissed her on the forehead. Cherry laughed happily. Then the realization that Lex had not come along flashed through her mind. It gave her a little pang. "You look tired, Dr. Joe, too tired," Cherry said concernedly. (Wells [1945] 1956: 24)</p>	<p>(B38b) "Doktor Joe! Å, vad det känns härligt att se någon hemifrån!" "Välsignade lilla barn, det gör gott att se dig också." Cherry skrattade lyckligt. [o] "Du ser trött ut, doktor Joe, alldeles för trött", sade hon oroligt. (Wells 1957: 16)</p>	<p>(B38c) – Tohtori Joe! Voi, miten ihanalta tuntuu nähdä kotiväkeä! – Herran tähden, rakas lapsi, minustakin on hauska nähdä sinua, tohtori Joe sanoi suudelleen Ursulaa otsalle. Tämä nauroi onnellisena. [o] – Näytät väsyneeltä, tohtori Joe, aivan liian väsyneeltä, hän sanoi huolestuneesti. (Wells 1958: 20)</p>
--	---	--

I exempel (B38) träffar Cherry doktor Joe, hennes kära och ansedda granne hemifrån. I dialogen uttrycker Cherry sin glädje över att se honom, och doktor Joe uttrycker sin omtanke om Cherry. Därmed skildras deras relation som en far-dotter-relation. Dialogen återges i både den svenska och den finska översättningen (B38b–c), men däremot *UTELÄMNAS* Cherrys tanke på sin tidigare kärlek Lex, som inte följt med till examensceremonin och som alltså inte medverkar i den aktuella boken. I översättningarna upplever Cherry alltså inte den negativa men övergående känsla av besvikelse och saknad som tanken antyder. Endast hennes glädje uttrycks genom hennes lyckliga skratt. Översättningarna fokuserar alltså på känslorna kring den far-dotterlika relationen som återges i replikerna och inte på de romantikrelaterade känslorna som återges endast i tankar och kopplar till händelser i tidigare böcker i *Cherry Ames*-serien. *UTELÄMNINGEN* av Cherrys tanke på Lex tonar ner textens *emotiva funktion* (Jakobson [1960] 1974: 144; se avsnitt 5.4.2 ovan) och karakteriseringen av Cherry som KÄNSLOSAM. Handlingsorienteringen ökar, eftersom översättningarna endast skildrar **handlingar** och **dialog**. Därtill strävar översättningarna (B38b–c) efter att hålla sig till den aktuella och väsentliga huvudhandlingen, som börjar på denna examensfest där doktor Joe ger Cherry i uppdrag att hitta den misstänkta spionen Mark Granger, d.v.s. lösa mysteriet i boken, genom att utelämna tillbakablicken på roman-sen med Lex.

Exempel (B39) ur samma kapitel skildrar Cherrys känslor under den enkla men högtidliga examensceremonin, som sätter igång hennes äventyr som flygsköterska:

<p>(B39a) Then, in a simple ceremony, each bright-eyed nurse stood at attention while the Colonel presented diplomas and pinned miniature Flight Surgeon's wings – of silver, with the superimposed N – on each girl's slate-blue jacket. Cherry cherished her silver wings as the proudest possession of her entire life. She saw that Ann and Gwen, even the experienced stewardess, Agnes Gray, felt the same solemn happiness. Together, they all renewed their nurse's pledge, and sang the stirring song of the flight nurses. (Wells [1945] 1956: 28)</p>	<p>(B39b) Under den enkla utnämningssceremonin stod sedan varje klarögd sköterska i stram givakt, medan översten räckte dem deras diplom och fästa silvervingarna på deras skifferblå rockar. [o] Sedan upprepade de ensont sin sköterskeed och sjöng <i>en sång</i>. (Wells 1957: 19)</p>	<p>(B39c) Yksinkertaisen vihkiseremonian aikana hoitajat seisovivat tiukassa asennossa ja ottivat vastaan everstin ojentaman diplomin sekä antoivat tämän kiinnittää hopeasiivet heidän takkeihinsa. [o] Sitten he toistivat yhteen ääneen hoitajavalansa ja lausuiivat <i>lentosisarten innostavan laulun</i>. (Wells 1958: 22–23)</p>
--	---	--

Översättningarna (B39b–c) *UTELÄMNAR* Cherrys och hennes sköterskekollegers känsla av *STOLTHET* över sitt uppdrag, som i originalet (B39a) skildras genom uttryck som *cherished*, *the proudest possession* och *solemn happiness*, som alla har konnotationen *HÖGTIDLIGHET* och en **emotiv funktion**. Denna beskrivning av känslor bidrar till karakteriseringen av Cherry som hängiven sitt arbete men har också en patriotisk **konativ funktion** (Jakobson [1960] 1974: 146; se avsnitt 5.4.2 ovan). I översättningarna (B39b–c) utelämnas den *KÄNSLOSAMMA* skildringen av Cherrys *PATRIOTISKA* tankar kring emblemet silvervingarna, som är en symbol för flygvapnet, och stycket skildrar enbart vad som händer under ceremonin, d.v.s. att sköterskorna får sina diplom, upprepar sin sköterskeed och sjunger en sång, vilket förmedlar situationens *HÖGTIDLIGHET* men inte känslorna av *STOLTHET*. Av originalet (B39a) och den finska översättningen (B39c) framgår det att det är fråga om sjuksystrarnas egen sång, vilket är en specificering som faller bort i den svenska översättningen (B39b). Också andra liknande partier i *Cherry Ames Flight Nurse* med den **emotiva funktionen** att i patriotisk stil uttrycka Cherrys stolthet och villighet att uppfylla sin plikt (d.v.s. stereotyp feminint *SJÄLVUPPOFFRANDE*) har *UTELÄMNATS* i den svenska och finska översättningen (t.ex. Wells [1945] 1956: 11, 20, 1957: 8, 14, 1958: 8, 16). *UTELÄMNINGEN* av **tankar och känslor** leder till att drag av feminint personfokuserat berättande minskar (Nikolajeva [1998] 2017: 273–274; se avsnitt 5.4.4 ovan).

6.3.3.2 Miljö

Karaktärsindikatorn **miljö** representerar beskrivande narration (se avsnitt 5.3.3 ovan) och består av beskrivningar av **platser och miljöer**, bland annat **naturbeskrivningar** som skildrar stämningar. Därmed står de ofta i samband med indikatorn **tankar och känslor**, som behandlats ovan i avsnitt 6.3.3.1. Exempel (B40) ur *Cherry Ames Flight Nurse*, som *UTELÄMNATS* i sin helhet i översättningarna (B40b–c), utgör en noggrann beskrivning av rummen i lilla Muriels mormor Mrs. Eldredges hus, som Cherry besöker för första gången när hon följer hem Muriel från flygbasen:

(B40a)

~~Cherry, Muriel, and the overgrown puppy made up a retinue, following Mrs. Eldredge through the house. There were three oak beamed bedrooms with comfortables; patched it was true but still tempting. There was a roomy old-fashioned kitchen which Mrs. Eldredge called the scullery, a laundry room, and a bathroom whose brassy fixtures were fancy, old and inconvenient. In fact, everything in the house, from its uneven bare wooden floors to the last teaspoon, was word threadbare. Yet everything gleamed with good care and with honest use.~~

(Wells [1945] 1956: 88)

(B40b)

[o]

(Wells 1957: 56)

(B40c)

[o]

(Wells 1958: 68)

Det *UTELÄMNADE* stycket ger en bild av huset å ena sidan som *GAMMALT* och *SLITET* med adjektiv med negativa konnotationer (*patched, old, inconvenient, uneven, threadbare*), å andra sidan som *STÅTLIGT* och *VÄRDIGT* med adjektiv med positiva konnotationer (*oak-beamed, roomy, old-fashioned, brassy, fancy*). Beskrivningen av huset utgör en indirekt karakterisering av Mrs. Eldredge och en parallell till beskrivningen av Mrs. Eldredges *SKÖRA* men *VÄRDIGA* utseende och beteende som utgör en kontrast till den *STARKA* Cherry (se B43 i avsnitt 6.3.3.3 nedan). Mrs. Eldredge skildras som ett *VÄRDIGT* offer, som behöver Cherrys och den starka amerikanska arméns hjälp, vilket har den **konativa funktionen** att väcka medlidande (jfr Jakobson [1960] 1974: 146; se avsnitt 5.4.2 ovan). Detta förstärks i den sista meningen i originalet (B40a) med de positiva adjektiven *good* och *honest*, då allt i huset *gleamed with good care and with honest use*. I originalet utgör den konativa beskrivningen av Mrs. Eldredges hus ett avbrott i en dialog, där Muriel entusiastiskt introducerar sin hund för Cherry och där Mrs. Eldredge berättar för Cherry om Muriels föräldrar, d.v.s. sin avlidna dotter och sin svärson, den misstänkta spionen Mark Granger. I översättningarna (B40b–c) övergår narrationen direkt från hunden till föräldrarna, som är källan till mysteriet Cherry löser i boken. Därmed fokuseras huvudhandlingen, medan beskrivningen av Mrs. Eldredge och den *BRITTISKA* miljön minskar, då karakteriseringen i avsnittet i översättningarna bygger främst på dialogen.

NARRATIVA UTELÄMNINGAR av **miljöbeskrivningar** i *Cherry Ames Flight Nurse* gäller även idealiserade naturbeskrivningar med patriotisk **konativ funktion**. Exempel (B41) är från en scen, där Cherry och Wade tittar på bombplan som åker iväg från flygbasen:

(B41a)

The propellos whipped up a big wind. Cherry's khaki skirt lashed, and she and Wade had to shout over the noise. The white signal flag dropped. One by one, the planes taxied, rose, then went thundering overhead in perfect formation. ~~They diminished beyond the trees and blurred into the light in the sky.~~
(Wells [1945] 1956: 42)

(B41b)

Propellerna virvlade upp en riktig storm. Cherrys kakikjol flaxade och hon och Wade måste skrika för att överrösta larmet. Den vita signalflaggan sänktes. Ett efter ett rullade planen iväg, steg och dånade slutligen fram i perfekt formering. [O]
(Wells 1957: 28)

(B41c)

Potkurit panivat pyöriessään liikkeelle oikean myrskytuulen. Ursula khakihame hulmusi, ja hänen ja Waden oli huudettava saadakseen äänensä kuuluviin. Valkoinen merkkilippu laskettiin. Kone toisensa perään liukui pitkin kiitorataa, nousi lentoon, ja lopuksi ne kaikki jyryisivät tiehensä kauniina muodostelmana. [O]
(Wells 1958: 34)

Beskrivningen av Cherry och Wade och själva planen återges även i översättningarna (B41b–c). Däremot *UTELÄMNAS* den svenska och därmed den finska översättningen slutet på stycket där skildringen når en mer avlägsen och målande nivå, då de bullrande planen kontrasteras med den lugna naturen, eftersom de försvinner *beyond the trees* och *into the light in the sky*. Den sista meningen är inte nödvändig för den **referentiella funktionen** att ge läsaren en bild av vad som sker, utan den har främst den **emotiva funktionen** att beskriva stämningen (jfr Jakobson [1960] 1974: 144; se avsnitt 5.4.2 ovan). I översättningarna (B41b–c) av detta stycke karakteriseras Cherry bara genom flygbasmiljön, och hon verkar fokusera enbart på sitt uppdrag, då hennes blick mot den omgivande naturen som antyder *KÄNSLOSAMHET* försvinner. Handlingsorienterat berättande, som är stereotypt maskulint, prioriteras framom stereotypt feminin beskrivning av känslor (jfr Nikolajeva [1998] 2017: 273–274; se avsnitt 5.4.4 ovan).

Avsnittet i exempel (B42), som skildrar en hemfärd från ett armésjukhus i Skottland, gäller också en kombination av flygplan och naturens skönhet. I *UTELÄMNINGEN* i det första stycket i exempel (B42a) anges flygresornas syfte vara att ge skadade soldater välbehöv

hjälp. Det betonas att USA är källan till hjälpen. I det andra stycket beskrivs hur Cherry drömmande beundrar utsikten från planet under en solnedgång:

(B42a)

The trips back home were carefree. The plane then was empty of patients. They would carry back supplies from ships docking in Scotland, usually medical supplies. ~~Once Cherry was entrusted with a precious package of oral penicillin, which an ATC plane had rushed from New York for a stricken soldier in a British hospital. Cherry thought it would have heartened that soldier's family to see this swift, conscientious aid. On the way back, too, she had a chance to see from aloft the long chain of American Army hospitals scattered throughout England.~~

~~Cherry's favourite perch on the way home was beside a low window, back in the fuselage. Lying flat, while floating along in the empty sunshine, she would watch the green hills skim by, listen to the motors' ceaseless throbbing, and dream. Sometimes the sun would sink before they reached home. Then the cabin filled with shadows, while all around and under them, cloud banks piled up, savagely red, swiftly fading.~~

(Wells [1945] 1956: 56–57)

(B42b)

Hemfärderna till flygbasen var vilsamma. Det fanns inga patienter i flygplanet. De medförde i stället gods från hamnarna i Skottland, mestadels läkemedel.

[o]

[o]

(Wells 1957: 35)

(B42c)

Paluumatkat tukikohtaan olivat virkistäviä. Heillä ei ollut mukanaan potilaita, mutta sen sijaan he toivat tavaraa Skotlannin satamista, enimmäkseen lääketarvikkeita. [o]

[o]

(Wells 1958: 42)

Hemfärden framställs i originalet (B42a) som mycket VACKER och FRIDFULL. Den estetiska beskrivningen av Cherry, som *floating along in the empty sunshine* ser *the green hills skim by*, utgör återigen en kontrast mot motorbullret men också kriget som är orsaken till flygfärden, eftersom dessa beskrivningar ger konnotationer som LUGN och HARMONI. Skildringen av solen, skuggorna och molnen förstärker den drömlika stämningen som Cherry upplever och som förmedlas till läsaren. Denna typ av stämningsfulla beskrivningar med **emotiv funktion** i originalet gäller oftast flygplanen, flygningarna och himlen, och de framhäver hur Cherry njuter av och uppskattar sitt uppdrag. Syftet är att framhäva de lugna sidorna av flygsköterskeuppdraget som kontrast till de mera handlings- och spänningsspäckade partierna på fronten och i vårdarbetet, vilka följer senare i boken. De HARMONISKA och STÄMNINGSFULLA miljöbeskrivningarna uttrycker Cherrys HÄNGIVELSE för sitt uppdrag som flygsköterska och är därmed en del av den PATRIOTISKA och IDEALISERANDE karaktäriseringen som har **konativ funktion**.

I den svenska och därmed även i den finska översättningen (B42b–c) skildras hemfärden mycket kort, då endast nödvändiga detaljer återges, d.v.s. att Cherrys plan flög hem och att

hemfärderna var rofyllda utan att beskriva detta närmare. IDEALISERANDE miljöbeskrivningar har alltså slätats ut i översättningarna, vilket leder till nedtoning av miljökaraktärsindikatorn och karakteriseringen av Cherry med de stereotypa feminina dragen KÄNSLOSAM och PATRIOTISK.

Den längsta *NARRATIVA UTELÄMNINGEN* i den svenska och finska översättningen av *Cherry Ames Flight Nurse* är en fem sidor lång *bihandling*, där Cherry och hennes sköterskekolleger på flygbasen besöker en närliggande by (Wells [1945] 1956: 43–48, 1957: 29, 1958: 35). Avsnittet med många beskrivningar av naturen och den brittiska miljön finns i början av boken, när Cherry precis anlåtit till flygbasen. I stället för att genast börja arbetet som flygsköterska skickas Cherry tillsammans med sina sköterskekolleger att bekanta sig med den brittiska omgivningen, något som får huvudhandlingen att stanna upp. Avsnittet är mycket beskrivande med målande satser som *this village, with its low ancient buildings, was like a jewel cupped in a setting* (Wells [1945] 1956: 46). Beskrivningen påminner om den ovan i exempel (B40) behandlade skildringen av brittiska Mrs. Eldredge och hennes hus, då byn omtalas som *a kind of storybook village* med *masive rugged old trees* och *fresh sweet air* med konnotationerna VACKER och IDYLLISK men något SLITEN. Detta kontrasteras genom beskrivning av krigets förstörelse, bl.a. av hus som saknar tak. Det enda som händer på dessa fem sidor är att Cherry och hennes vänner går runt i byn och besöker en tesalong. Syftet i originalet är att introducera den krigstida brittiska miljön för den amerikanska läsaren.

I avsnittet nämns många kulturskillnader mellan USA och Storbritannien, t.ex. *a staid chemist shop which, unlike an American drugstore, was not a wondrous bazaar but only drugs* (Wells [1945] 1956: 47). Under rundvandringen i byn läser flickorna i en guidebok om England och identifierar sig själva som utlänningar. Avsnittet slutar med att Cherry konstaterar att *"I needed to see all this before I could talk with any understanding to any English civilian"* (Wells [1945] 1956: 48). Avsnittet framhäver alltså karakteriseringen av Cherry och hennes kolleger som AMERIKANSKA och ÅTSKILDA från den brittiska omgivningen men samtidigt VÄLVILLIGT inställda till den. Därmed utgör *UTELÄMNINGEN* av avsnittet också en *KULTURNEUTRALISERING* (se avsnitt 6.3.2 ovan), då beskrivningen av den brittiska miljön och den kulturbundna karakteriseringen av Cherry utelämnas. I den svenska och finska översättningen, som saknar detta avsnitt, kastas läsarna genast in i Cherrys arbete som sjuksköterska på flygbasen utan denna introduktion till den omgivande miljön, vilket ökar tempot i narrationen, då de långsamma beskrivande partierna är färre och de handlingsorienterade partierna fokuseras. Minskningen av stereotypa feminin karakterisering gör karakteriseringen av Cherry mera handlingsorienterad, då hennes observation av sin miljö minskar och då hennes AMERIKANSKHET i kontrast till den brittiska miljön framhävs mindre.

6.3.3.3 Utseende

I långseriematerialet förekommer beskrivning av karaktärers **utseende** i synnerhet när karaktärer introduceras för första gången, och *UTELÄMNINGARNA* gäller i synnerhet beskrivning av bikaaktärer. Exempel (B43) från en scen, där Cherry träffar bikaaktären Mrs. Eldredge för första gången då hon hälsar på hos henne, illustrerar utelämnningar av beskrivningar av Mrs. Eldredges utseende men också Cherrys flygkapten Wade Coopers utseende,

som Mrs. Eldredge jämförs med (kontrastiv karakterisering, se Rimmon-Kenan 1983: 70; se avsnitt 5.4.4 ovan):

(B43a)

The blue door opened and Mrs. Eldredge stood in the doorway, ~~on the single stone step. She was a tall, valiant, white-haired figure with the lamplight shining out behind her.~~

“Do come in.” she called in her chipped British voice. “So nice of you to trouble with Muriel.”

~~Muriel held open the gate. They went up the path. Wade looked very brown, very young, very American, next to this parchment like lady as Cherry said, “Mrs. Eldredge, captain Cooper.”~~

~~“Delighted, Captain.”~~

~~“How do you do!”~~

Wade made his excuses and, after whispering to the disappointed little girl, climbed back into the jeep and drove away.

~~“Come in my dear.”~~

(Wells [1945] 1956: 87)

(B43b)

Den blå dörren öppnades och Mrs Eldredge stod i [o] dörröppningen. [o]

”Stig in för all del”, ropade hon med sin precisa, typiskt engelska röst. ”Det är så vänligt av er att göra er så mycket besvär för Muriels skull.”

[o]

Wade framförde sitt beklagande, att han inte kunde stanna och efter att ha viskat något till den besvikna lilla flickan, återvände han till jeepen och körde sin väg. [o]

(Wells 1957: 56)

(B43c)

Sininen ovi avautui, ja Mrs Eldredge seisoi [o] oviaukossa. [o]

– Astukaa toki sisään, hän huudahti täsmällisellä, tyyppillisesti englantilaisella äänellään. – Kovin ystävällistä teiltä nähdä niin paljon vaivaa Murielin tähden.

[o]

Wade esitti valittelunsa, ettei voinut jäädä, ja kuiskattuaan jotain pettyneelle pikkutyölle hän palasi jeeppiinsä ja ajoi tiehensä.

[o]

(Wells 1958: 67–68)

I originalet (B43a) karakteriseras Mrs. Eldredge direkt genom beskrivande adjektiv som *valiant* (’tapper’) och indirekt genom sitt utseende (t.ex. *tall*, *white-haired*), men också **handlingar** och **repliker** används som indirekta karaktärsindikatorer. På de ställen i originalet som *UTELÄMNATS* i översättningarna (B43b–c) beskrivs Mrs. Eldredge som LÅNG, VITHÅRIG och PERGAMENTLIK men också TAPPER, och dessa beskrivningar har konnotationer såsom HÖG ÅLDER och SKÖR. Mrs. Eldredge ses i kontrast till Wade, som beskrivs som *very brown*, *very young*, *very American*, där upprepning av attributet *very* förstärker konnotationen STARK. Wade utgör i sin tur en parallell till protagonisten Cherry, som också är ung och amerikansk. Beskrivningen av Wade (och indirekt även Cherry) som UNG och AMERIKANSK i motsats till den BRITTISKA ÄLDRE kvinnan uttrycker briterernas förmodade behov av amerikanernas hjälp i kriget. I utdraget finns förutom den **referentiella funktionen** en underliggande **konativ funktion** att väcka läsarens medlidande för Mrs. Eldredge och andra offer för kriget (jfr Jakobson [1960] 1974: 146; se avsnitt 5.4.2 ovan).

Förutom direkt beskrivning av utseende karakteriseras karaktärerna och deras RESPEKTFULLA förhållande till varandra också genom dialog som består av introduktions- och andra artighetsfraser. I översättningarna (B43b–c) används främst karaktärsindikatorn **handlingar**. Beskrivningarna av både Mrs. Eldredges och Wades **utseende** har *UTELÄMNATS*, och dialogen har förenklats genom utelämnning av de ARTIGA hälsningsfraserna. Översättningarna fokuserar endast på det som är väsentligt för händelseförloppet, d.v.s. handlingar som att Cherry stiger in hos Mrs. Eldredge utan Wade. Karakteriseringen av bikaraktärerna Mrs. Eldredge och Wade Cooper blir mindre detaljerad, då kontrasten mellan dem inte framhävs som i originalet. Mrs. Eldredges ARTIGHET kvarstår i översättningarna till följd av att en av artighetsreplikerna översatts, men hennes SKÖRHET försvinner i och med *UTELÄMNINGEN* av beskrivningen av hennes utseende. Berättandet blir

mera handlingsorienterat (stereotypt maskulint) till följd av att stereotypt feminin karaktärisering genom **utseende** minskar (se avsnitt 6.2.3.3 ovan).

6.3.3.4 Handlingar

Som ovan konstaterats, är **handlingar** ett vanligt förekommande element i handlingsdrivna texter som långserieböcker. Handlingar som är avgörande för berättelsens huvudhandling *UTELÄMNAS* vanligen inte. Exempelen (B44) och (B45) nedan ur *Cherry Ames Flight Nurse* beskriver den hektiska vardagen på sjukhuset på flygbasen där Cherry arbetar och illustrerar *UTELÄMNINGAR* av **handlingar** i fall där de inte är avgörande för händelseförloppet, utan där deras syfte främst är att beskriva Cherrys omgivning som HEKTISK och därmed henne själv som EFFEKTIV.

I utdragen (B44b–c) *UTELÄMNAS* den exakta beskrivningen av vad de unga kadetterna som hjälper till på sjukhuset gör där. Kadetterna, som är anonyma bikaraktärer, utgör både paralleller och kontraster till Cherry och hennes vuxna vårdarbete (jfr Rimmon-Kenan 1983: 70; se avsnitt 5.4.4 ovan):

(B44a)
These Cadets proudly did amazingly difficult things – **helped take care of plaster casts, made plaster bandages, took charge of a desk**. Their favourite job was regularly visiting patients with gifts of food. And how the lone some GI's enjoyed their visits! (Wells [1945] 1956: 49)

(B44b)
[Kadetterna] gick i land med förbluffande svåra uppgifter **[O]**. Deras älsklingsuppdrag var att besöka sjuklingarna och ge dem godsaker. Och de ensamma patienterna gladda sig åt deras besök.
(Wells 1957: 29)

(B44c)
[Kadetit] selvisivät ällistytävän hyvin vaikeistakin tehtävistä **[O]**. Mieluisin tehtävä heistä oli käydä tervehtimässä potilaita ja viedä heille makeisia. Heidän käyntinsä olivat todellinen ilo yksinäisille potilaille.
(Wells 1958: 35)

I översättningarna (B44b–c) sägs det endast att *de gick i land med förbluffande svåra uppgifter* utan att specificera dessa uppgifter. I nästa mening i översättningarna specificeras däremot att *deras älsklingsuppdrag var att besöka sjuklingarna och ge dem godsaker*, vilka är mindre tekniska uppgifter än exempelvis hantering av gips och bandage som *UTELÄMNATS*. Tyngdpunkten läggs alltså enbart på den sociala, mindre medicinska delen av vårdarbetet.

I utdragen (B45b–c) *UTELÄMNAS* däremot ett stycke som beskriver vad Cherry själv gör när hon anländer till sjukhuset när hon har fritid från sina flyguppdrag och ska hälsa på en av sina patienter som hon flugit hem från fronten: hon ansöker om och får tillstånd att besöka avdelningen och tar sig sedan dit:

(B45a)

So when Cherry finally had a little free time, the following week, she used it not to pursue her suspicions, but to visit ~~fourteen (and a half) year old~~ Johnny.

~~At the hospital, Cherry applied for entrance and cleared with the information authorities, like any other visitor. Then she went upstairs to a ward she had never seen before. She was curious to see how some of those men, who were transported on her plane the other day, were getting along.~~

(Wells [1945] 1956: 122)

(B45b)

När Cherry till sist fick litet ledigt veckan därpå, använde hon den inte till att få sina misstankar bekräftade utan till att hälsa på [o] Johnny.

[o]

(Wells 1957: 80)

(B45c)

Kun Ursula seuraavalla viikolla vihdoin sai hiukan vapaata aikaa, hän ei käyttänyt sitä vahvistusten hankkimiseen epäilyksilleen, vaan meni tervehtimään [o] Johnnya.

[o]

(Wells 1958: 97)

Uppräkningen av dessa handlingar har tekniska konnotationer och får Cherry att verka EFFEKTIV. Vidare beskrivs Cherry i originalet (B45a) genom direkt karakterisering vara NYFIKEN på hur hennes patienter mår, vilket har positiva konnotationer som OMTÄNK-SAMHET (stereotyp feminint drag). Också detta har *UTELÄMNATS* i översättningarna (B45b–c). Utelämningarna leder till att handlingen genast övergår till Cherrys besök hos patienten Johnny. I exemplen (B44b–c) och (B45b–c) betonas alltså vårdarbetets SOCIALA dimension framom den TEKNISKA, och beskrivningen av sjukhusmiljön och arbetet där blir mera YTLIG samtidigt som huvudhandlingen framskrider snabbare.

6.3.3.5 Tal

UTELÄMNINGAR som berör karaktärsindikatorn **tal** gäller främst enstaka repliker eller dialoger, som inte utgör huvudinnehållet i textstycket i fråga och är delar av längre utelämningar som ofta gäller bikaraktärer. I följande exempel (B46) från början av *Cherry Ames Flight Nurse*, där Cherrys flyglag introduceras, är dialogen dock central för karakteriseringen av Cherrys vän och kollega, sjukvårdaren Bunce Smith:

(B46a)

They all laughed. Cherry asked her corpsman:

“What’s been happening to you anyway? And what’s this ribbon on your shirt? Are you a hero, Bunce?”

“Shucks no, Miss Cherry. When I was a litter-bearer in the field, I just went out and got some beat up fellows and they gave me this fruit salad.”

“You mean you rescued the wounded under fire.”

“Well – sort of – yes. Three or four times.

Cherry turned to Captain Cooper, who has whistled softly. “Did you hear that modest account, captain?”

“Wait till I tell my crew about this pill roller.” (Wells [1945] 1956: 15–16)

(B46b)

[o]

(Wells 1957: 11)

(B46c)

[o]

(Wells 1958: 12)

Karakteriseringen i stycket, som är en dialog mellan Cherry och Bunce, sker genom både replikernas form och innehåll. På innehållsplanet (*referentiell funktion*) framkommer

det att Bunce i sitt tidigare arbete som bårbärare räddat några skadade och belönats för det. Bunce framställs alltså i dialogen som en HJÄLTE i Cherrys ögon, men samtidigt uttrycker han själv ANSPRÅKSLÖSHET genom att förminska sin gärning. På formplanet (**poetisk funktion**) framhävs Bunces UNGA ÅLDER genom talspråkliga uttryck i hans språk (*shucks no*) och genom att han tilltalar Cherry som *Miss Cherry* (se även avsnitt 6.3.2.3 ovan).

UTELÄMNINGEN av dialogen kan härledas till att passagen inte är avgörande för huvudhandlingen som gäller huvudkaraktären Cherry, utan den utgör en bihandling som främst fördjupar karakteriseringen av bikaraktären Bunce. Utelämningen leder till att karakteriseringen av Bunce i den svenska och finska översättningen (B46b–c) blir mera ENDIMENSIONELL, då den föregående delen av dialogen, som översättningarna återger, endast framställer Bunce som Cherrys UNGA SKYDDSLING som hon uppfostrat. Hans bragder och därmed MOD uteblir. I stället framhävs Cherrys stereotyp feminina OMHÄNDERTAGANDE egenskaper (jfr Stephens 1996: 18–19; Nikolajeva [1998] 2017: 193; se avsnitt 5.4.4 ovan).

En liknande längre UTELÄMNING, som också utgör en bihandling med fokus på en bikaraktär, är en dialog mellan Cherry och hennes flygkapten Wade Cooper, där han berättar om sina tidigare äventyr som flygare (Wells [1945] 1956: 200). Denna dialog, som karakteriserar Wade som ÄVENTYRLIG och SORGLÖS, gör att handlingen som gäller Cherry stannar upp i originalet. Dialogen har UTELÄMNATS endast i den finska översättningen (Wells 1958: 159). En annan längre NARRATIV UTELÄMNING som gäller karaktärsindikatorn **tal** i både den svenska och den finska översättningen är utelämningen av ett utdrag ur ett brev från Cherrys bror Charlie som handlar om hans förehavanden på en annan armébas och representerar denna bikaraktärs röst (Wells [1945] 1956: 133–134, 1957: 89, 1958: 107).

6.3.3.6 Förenkling

Förutom i form av NARRATIV UTELÄMNING sker NARRATIV ADAPTION också i form av NARRATIV FÖRENKLING, som är en återberättande typ av NARRATIV ADAPTION med betydande inverkan på berättelsen som helhet. Denna typ av adaption som påverkar alla slags karaktärsindikatorer gäller den finska översättningen av Carolyn Keenes *The Mystery at Lilac Inn* (1930), som har titeln *Neiti Etsivä kohtaa Kolmion* (1956) och är en indirekt översättning som utgår från den norska översättningen *Fröken Detektiv möter "Trekanten"* (1941) (se avsnitt 3.4.3.1 ovan). Min jämförelse av originalet *The Mystery at Lilac Inn* och dess norska och finska översättningar visar, såsom ovan konstaterats, att hela den norska och därmed också den finska översättningen är en NARRATIV FÖRENKLING eller FÖRKORTNING av det amerikanska originalet. Antalet kapitel har minskat från 25 till 10.³⁰⁶

Följande översikt av kapitelrubrikerna i *The Mystery at Lilac Inn* samt dess svenska, norska och finska översättning i tabell 26 visar tydligt att den norska och finska översättningen liknar varandra och skiljer sig från originalet och den svenska översättningen. Kapitelrubrikerna ger en överblick av hur narrationen i den FÖRKORTADE norska och finska översättningen har strukturerats:

³⁰⁶ Också antalet sidor har minskat: det amerikanska originalet har 200 sidor (i genomsnitt ca 202 ord/sida), den icke-förkortade svenska översättningen har 185 sidor (ca 265 ord/sida) med något mindre typsnitt än originalet, medan den norska översättningen har 125 sidor (ca 267 ord/sida) och den finska 122 sidor (213 ord/sida) med liknande typsnitt som den svenska översättningen. Antalet ord är generellt färre i finska texter än i engelska, svenska och norska texter, eftersom finskan inte använder t.ex. artiklar. Därför är det finska antalet ord/sida inte direkt jämförbart med de tre andra språken.

Tabell 26. Kapitelrubriker i Carolyn Keenes *The Mystery at Lilac Inn* (1930) samt i bokens svenska, norska och finska översättningar av Anders Linder, Eugenie Winther och Leena Uoti.

<i>The Mystery at Lilac Inn</i> (1930)	<i>Kitty och diamantstölden</i> (1955)	<i>Frøken Detektiv møter "Trekanten"</i> (1941)	<i>Neiti Etsivä kohtaa Kolmion</i> (1956) ³⁰⁷
I A Chance Meeting	1 Ett oväntat sammanträffande	Et tilfeldig møte	Eräs tapaaminen
II Rising to an Occasion	2 Kitty visar sig vara situationen vuxen		
III A Queer Girl	3 En besynnerlig flicka		
IV About the Crandall Jewels	4 De Crandallska juvelerna	Crandall-juvelene	Crandallin jalokivet
V At Lilac Inn	5 På Vårdshuset Syrenen		
VI Accusations	6 Anklagelser		
VII Damaging Rumors	7 Ryktet går	Ryktene svirrer	Huhut kiertävät
VIII Mrs. Willoughby's Call	8 Mrs Willoughbys besök		
IX Nancy Investigates	9 Kitty gör undersökningar	Frøken Detektiv i arbeid	Neiti Etsivä käy työhön
X An Encounter	10 Ett möte		
XI A Trip to the Inn	11 Kitty återvänder till vårdshuset		
XII A New Discovery	12 En ny upptäckt	En ny oppdagelse	Uusi havainto
XIII A Surprise	13 En överraskning		
XIV New Information	14 Nya upplysningar	Flere opplysninger	Uutta valoa asiaan
XV What Mr. Drew Learned	15 Vad Mr Drew fick reda på		
XVI The Stranger	16 Främlingen	Den fremmede	Tuntematon
XVII A Crisis	17 Kitty återvänder till Dockville		
XVIII During the Storm	18 Under stormen	«Trekanten»	"Kolmio"
XIX In the Storeroom	19 I förrådsrummet		
XX A Prisoner	20 I förbrytarnas våld	Fanget!	Vangittuna
XXI Down the River	21 Nedför floden		
XXII Sinking	22 Båten sjunker	Vi synker!	Me hukumme
XXIII Captured	23 Förbrytarna blir fast		
XXIV The Search	24 Skall Kitty finna juvelerna?	Avsløringen	Ratkaisu
XXV Nancy's Reward	25 Kittys belöning		

Varje kapitel i de förkortade översättningarna motsvarar ungefär 2–3 kapitel i det amerikanska originalet, även om kapitelgränserna i de förkortade versionerna inte alltid är exakt desamma som i originalet. Men i stort sett omfattar ett kapitel i den norska och finska översättningen de viktigaste händelserna i motsvarande 2–3 kapitel i originalet och den svenska översättningen. Som uppställningen i tabell 26 visar, har den norska och därmed den finska översättningen i de flesta fallen använt kapitelrubriker som helt eller ungefär motsvarar en rubrik i originalet (kapitel 1, 4, 7, 9, 12, 14, 16, 20 och 22 i originalet). Endast rubrikerna «*Trekanten*»/*Kolmio* och *Avsløringen*/*Ratkaisu* är adapterade kapitelrubriker, där det första fallet anspelar på bokens norska/finska titel och det andra fallet tydligt på mysteriets lösning. Dessa adapterade kapitelrubriker utgör en del av den *NARRATIVA FÖRENKLINGEN*, eftersom de förtydligar och stramar upp händelseförloppet. Uppställningen visar också att den svenska översättningen *Kitty och diamantstölden* (1955) är ytterst trogen det amerikanska originalet i översättningen av kapitelrubrikerna. Endast rubriken på kapitel 24, *Skall Kitty finna juvelerna?*, avviker från originalets mindre spänningsframkallande *The Search*, men detta är inte en innehållsligt signifikant *MODIFIERING*.

³⁰⁷ Den norska och finska översättningen saknar kapitelnumrering.

Exemplen (B47) och (B48) nedan illustrerar hur den *NARRATIVA FÖRENKLINGEN* genomförs i två olika avsnitt i den norska och finska översättningen av *The Mystery at Lilac Inn*. Exempel (B47) är ett utdrag ur ett beskrivande avsnitt från början av boken, medan exempel (B48) är ett utdrag ur ett av de mest spännande handlingsorienterade avsnitten från slutet av boken. Jämförelse av antalet tecken i originalet och i den norska respektive finska översättningen av utdragen i dessa exempel visar att dessa utdrag har förkortats med 18 % respektive 27 % i den norska översättningen och med 11 % respektive 19 % i den finska översättningen. Att de norska och finska procenttalen skiljer sig beror antagligen på att språken är olika, eftersom innehållet i stort sett är det samma i de norska och finska utdragen.

NARRATIV FÖRENKLING är en helhetsbetonad lösning som förkortar och förenklar texten genomgående genom en kombination av *MODIFIERINGAR* och *UTELÄMNINGAR* men även med vissa *TILLÄGG*, som i vissa fall kompenserar *UTELÄMNINGAR* på andra ställen. Denna kombination leder till övergripande strukturell *FÖRENKLING* och är därmed en global översättningspraktik (se avsnitten 4.1.2 och 5.3.3 ovan). I analysen nedan jämförs det amerikanska originalet endast med den finska översättningen, som min undersökning gäller, även om motsvarande adaptationer även markerats i de norska textutdragen, vilket visar att den finska översättningen har haft den norska som källtext.

Utdraget i exempel (B47) nedan utgör de två första sidorna av *The Mystery at Lilac Inn*. Detta beskrivande avsnitt introducerar huvudkaraktären, detektiven Nancy Drew, och en av de viktigaste bikaaktörerna, Emily Crandall, som är en gammal vän till Nancy och offer för juvelstölden Nancy utreder i boken.

Beskrivningen av Nancy i utdraget i exempel (B47a) inleds med en beskrivning av hennes bil (en typ av miljökaraktärsindikator), som i originalet är *a bright blue roadster, low-slung and smart* med konnotationer som *SPORTIG*, *SNABB* och *MODERN*, vilket reflekterar Nancys *HANDLINGSKRAFTIGHET* och *BESLUTSAMHET*. På finska (B47c) har beskrivningen av bilen *MODIFIERATS* till *tyylikäis pieni sininen auto* ('en stilig liten blå bil'). Bilen blir alltså *LITEN* i stället för *LÅG*, den semantiska nyansen av blå färg specificeras inte och bilen benämns med det *ÖVERORDNADE BEGREPPET auto* ('bil') i stället för det specifika *roadster* ('öppen tvåsitsig sportbil', *NSEO*). Konnotationerna *SNABBHET* och *STYRKA* blir svagare och bilen blir mer *GENERISK*, eftersom endast den mest centrala informationen om bilen ges. Denna typ av *MODIFIERING* representerar *FÖRENKLING* som en lokal översättningslösning (se avsnitt 4.1.2 ovan).

(B47a)

A bright blue roadster, low-slung and smart, rolled swiftly along the winding lake road to halt suddenly before a large signboard which boldly proclaimed to all who chanced that way.

LILAC INN: [+] CHICKEN DINNERS OUR

SPECIALTY.

The driver, a pretty girl of perhaps sixteen, [+]
*attractive in a frock which either by accident or design exactly matched the blue of the automobile, [+]
smiled whimsically as she read the words.*

*“My specialty, too?” Nancy Drew told herself. “The thought of [+]
chicken almost makes me expire from hunger. I think I’ll stop here for luncheon.”*

Guiding the car into the side road, ~~she drove beneath a long canopy of trees and presently came within sight of the lake.~~ ~~Inn. As she swung the roadster into line with the row of automobiles parked in the yard, it seemed to her that the old inn had never appeared more picturesque than on this particular spring day, [+]
Huge lilac bushes, heavy with bloom, completely surrounded the rambling structure, while a well-kept lawn sloped gently to a crystal lake at the rear.~~

[+]
~~Alighting from the roadster, Nancy stood for a moment gazing toward the lake. So absorbed was she in the beauty of the scene that she failed to notice the approach of a girl who from appearance might have been her own age.~~

“Nancy Drew of all people!” the stranger cried eagerly as she rushed up.

~~Started at hearing her name called, Nancy Drew wheeled quickly and then smiled as she recognized her former classmate whom she had not seen for many weeks. [+]
It was not difficult to smile upon Emily Crandall, for her candid blue eyes, delicate coloring, and almost classical features gave her a beauty which was the envy of her friends. [+]
Through she lacked Nancy Drew’s poise and keen mind, she did possess an unusually sunny disposition and had a way of accepting life as she found it.~~ (Keene 1930: 1–2)

(B47b)

En smart, blå toseter kjørte fort bortover veien langs innsjøen, men stanset [o] da den kom til et stort skilt ved veikanten. På skiltet stod det:

»DEN GAMLE KRO» – SIEKI KYLLING ER VÅR
SPECIALITET

Den unge piken som satt vid rattet, kunne vel vere omkring seksten år. [o] Hun var barhøudet, og sola skinte i de gylne krøllene og fick de blå øvene til å glitre bak de lange vippen. Hun var fiksst kledd i en blå kjole som stod akkurat til fargen på toseteren, og skoene var også blå. [o]

– Tanken på kylling får meg nesten til å dø, så sulten er jeg! tenkte Nancy. – Jeg tror jeg vil spise lunsj her. Hun kjørte bilen inn på en smal sidevei [o] og kom snart til »Den gamle kro». Det stod mange biler parkert utenfor, så det var tydelig at det var fiera enn hun som hadde lyst på kylling den dagen. Det var det mest strålende vær, og alle synbuskene i den gamle kroslagen stod i full blomst. Hagen gikk helt ned til en krystallklar innsjø bakom huset, og noen av gjestene forlystet seg med roturer i små båter de hadde leid.

[o] Nancy stod og så utover innsjøen da en ung pike kom bort til henne og utbrøt [o]:

– Er det vinkelig deg, Nancy! Det er år og dag siden jeg har sett deg!

[o] Nancy snudde seg fort og kjente igjen en ung pike som hadde gått sammen på skole som hun. Emily Crandall var noen år eldre enn Nancy, og Nancy husket at hun alltid hadde vært regnet som skolens skjønnhet. Hun var nesten enda penere nå enn Nancy husket henne, og glad og fornøyd var hun og så alltid, enda hun nok kunne ha litt av hvert å kjempe med.

(Keene [1941] 1960: 9–10)

(B47c)

Tyfflikäs pieni sininen auto ajoi hyvää vauhtia järveä kiertävää tietä ja pysähtyi [o] sen vierelle pystytetyn [o] taulun luo. Tautussa luki suurin kirjaimin:

»VANHA MAJATALO»

ERIKOISUUTENA PAISTETUT KANANPOJAT

Autoa ohjaava nuori tyttö näytti noin 16-vuotiaalta. [o] Hän oli palliain päin. Aurinko kallisti hänen vaaleat hiuksensa ja sai hänen siniset silmänsä välkkymään pitkien silmäripsien takaa. Hän oli hyvin hauskaasti pukeutunut ja puku oli samaa sinistä kuin autokin, samoin kengät. [o]

– [o] Paistetun kananpojan kananpojan saava vatsani huutamaan näistä, Paula ajatteli. – Taidampa poiketa lounaalle.

Hän ajoi vauunsa kapealle sivutielle [o] ja käveli sitten Vanhalle Majatalolle. Ravintolan edustalla oli useita autoja, joten ilmeisesti muidenkin kuin hänen teki tänään mieli kananpoikaa. Sää oli mitä loistavin ja [o] valkoiset sireempensaat ravintolan puutarhassa loistivat täydessä kukassaan. Puutarhasta pääsi suoraan järvelle, jonka kristallinkirkkaalla pinnalla jatkaut ravintolan vieraat näyttivät huvikseen soutelevan laanaamalla pienillä venellä.

[o] Paulan katsellessa heidän ilonpitoaan [o] eräs nuori tyttö tuli hänen luokseen huudahtaen [o]:

– Ei mutta Paula, sinäkö siinä tosiaan olet! En ole nähnyt sinua vuosikausin.

[o] Paula kääntyi nopeasti ja [o] tumsi tytön heti entiseksi koulutoverikseen. Emily Crandall oli joitakin vuosia Paulaa vanhempi. [o] Hänitä oli aina pidetty eräänä koulun kaunottarista ja nyt hän näytti entistäkin suloisemmalta. [o] Hoinen ja tyytyväinen hän oli myös aina ollut kaikista kokemistaan vaikeuksista huolimatta.

(Keene 1956: 5–6)

I nästa stycke karakteriseras Nancy genom sitt utseende. Denna beskrivning behåller sin ursprungliga längd, trots förändringar i den finska översättningen (B47c). I originalet (B47a) sägs Nancy vara *attractive in a frock which either by accident or by design exactly matched the automobile*, där adjektivet *attractive* har POSITIVA och ÅTRÅVÄRDA konnotationer, medan *frock* ('klänning som bärs av barn och unga flickor', ODE) förknippas med UNGDOMLIGHET och KVINNLIHET. Att klänningen matchar bilen antingen av misstag eller med avsikt uttrycker Nancys NATURLIGA och LEDIGA STILIGHET. Den finska översättningen (B47c) konstaterar att Nancy, som på finska heter Paula, var *hyvin hauskasti pukeutunut* ('mycket trevligt klädd') (positiv men inte åtråvärd konnotation) och att klänningen har samma färg som bilen utan att antyda något om karaktärens stil. Dessutom TILLÄGGER den finska översättningen att Nancy/Paula *oli paljain päin* ('var barhuvad'), har blont hår och långa ögonfransar samt skor som också har samma blå färg som bilen. Därmed ges flera detaljer om hennes utseende, medan STILIGHETEN tonas ner, vilket gör att Nancy/Paula verkar YNGRE och mer VARDAGLIG. Samtidigt UTELÄMNAR den finska översättningen (B47c) originalets (B47a) beskrivning av att Nancy *smiled whimsically* ('log nyckfullt') (konnotationer: *deviation from the ordinary, fantastic, comical, ODE*). Den finska beskrivningen av Nancy/Paula är semantiskt och stilistiskt enklare och fokuserar mera på NORMBEKRÄFTANDE drag i hennes utseende än på hennes personlighet, som i originalet genom leendet antyds vara GLATT NYCKFULL. Denna fokusering på utseende framom personlighet är ett stereotypt feminint drag enligt Henes (1984: 9) schema. I den finska översättningen UTELÄMNAS också Nancys utrop "*My specialty, too!*", som karakteriserar Nancy som KVICKTÄNKT och KREATIV, då hon anspelar på texten i värdshusets lunchreklam, som får henne att stanna där. Detta representerar en **metaspråklig funktion**, som i övrigt är sällsynt i texten.

Mest information UTELÄMNAR den finska översättningen (B47c) i beskrivningen av miljön kring värdshuset: det som strukits är den böljande beskrivningen av vägen där Nancy kör längs *a long canopy of trees*, hur hon parkerar genom att hon *swung the roadster into line*, att hon stiger ur bilen (*alight*) och hur hon fångslat beundrar det vackra sjölandskapet. I originalet (B47a) visas Nancy utföra dessa handlingar med lätthet och självklarhet, samtidigt som beskrivningen lyfter fram hennes SINNE FÖR ESTETIK i kontrast till hennes HANDLINGSKRAFTIGHET, som betonas på andra ställen. Miljön i och kring krogen, som bland annat får karakteristiken *the old inn had never appeared more picturesque than on this particular spring day*, beskriver karaktären Nancy, då miljön skildras som VACKER och STILIG samtidigt som krogen är gammal i kontrast till UNGA Nancy. I den finska översättningen (B47c) UTELÄMNAS allt detta och i stället TILLÄGGS att parkeringen är full, eftersom många lockats av den tidigare nämnda kycklingsreklamen. Dessutom anger den finska översättningen att *sää oli mitä loistavin* ('vädret var det härligaste') i stället för att som originalet nämna att det var en vårdag. Denna superlativ understryker det fina vädret som bara antyds i originalet. Vidare är trädgårdens syrenbuskar *valkoiset* ('vita') i den finska översättningen (B47c) i stället för *huge* ('stora') som i originalet (B47a). Detta är en MODIFIERING som fokuserar på färg i stället för på storlek.

Originalets beskrivning av hur Nancy stiger ur bilen och beundrar sjölandskapet UTELÄMNAS i den finska översättningen (B47c), som i stället lägger till en beskrivning av hur gästerna rör omkring ute på sjön. Dessa roddbåtar nämns inte alls i detta utdrag i originalet (B47a) men dock på ett senare ställe. Därmed är det fråga om att information i originalet har placerats på ett annat ställe i översättningen, som alltså fokuserar på vad som sker i

omgivningen i stället för att beskriva hur Nancy betraktar den och hennes tankar om den. I den finska översättningen (B47c) betraktar Nancy/Paula människorna i båtarna snarare än landskapet, då det allmänna *gazing toward the lake* har ersatts med *katsellessaan heidän ilonpitoaan* ('medan hon betraktade deras [gästernas] støj'). Eftersom översättningen inte skildrar Nancys/Paulas tankar blir fokaliseringen via protagonisten svagare än i originalet. Stereotyp maskulin handlingsorienterad karakterisering fokuseras på bekostnad av de stereotypa feminina karaktärsindikatorerna **tankar** och **känslor** (jfr Nikolajeva [1998] 2017: 273–274; se avsnitt 5.4.4 ovan).

Beskrivningen av Nancys vän Emily Crandall och Nancys möte med henne i slutet av exemplet förkortas också. Nancys överraskning över att höra någon ropa på henne *UTE-LÄMNAS* i den finska översättningen (B47c), liksom också att hon ler mot Emily när hon känner igen henne, d.v.s. hennes tankar, reaktioner och känslor med positiva konnotationerna till *LÄTTSINNIGHET* och *OTVUNGENHET*. Den finska översättningen går mera rakt på sak genom att endast beskriva att *eräs nuori tyttö tuli hänen luokseen* ('en ung flicka kom fram till henne'). Originalets *stranger* ('främling') har alltså ersatts med *eräs nuori tyttö* ('en ung flicka'), vilket är en mer konkret beskrivning av personen. Vidare sägs om mötet i originalet (B47a) att Nancy inte sett Emily *for many weeks*, medan Paula i den finska översättningens (B47c) inte sett Emily *vuosikausiin* ('på årtal'). Detta är en *MODIFIERING* som ger mötet större tyngd, då tidsspannet ökas.

I originalet (B47a) beskrivs Emilys utseende (ögon, hy och anletsdrag) detaljerat, medan den finska översättningen (B47c) enbart fokuserar på att hon *näytti entistäkin suloisemmalta* ('såg ännu sötare ut än tidigare') utan att beskriva henne närmare. Läsaren av översättningen får alltså inte göra denna tolkning själv. Förkortningen av beskrivningen av Emily leder till att hennes skönhet betonas, då det dessutom anges att *häntä oli aina pidetty eräänä koulun kaunottarista* ('att hon alltid hade ansetts vara en av skolans skönheter') i stället för att säga att hon var *the envy of her friends* ('föremål för sina vänners avundsjuka'). Synvinkeln blir mer positiv, då det negativa draget av *AVUNDSJUKA* faller bort. Samtidigt ersätts syftningen på vänner med ett opersonligt uttryck. Däremot *TILLÄGGER* den finska översättningen (B47c) att Emily är några år *ÄLDRE* än Nancy/Paula, vilket framhäver Nancys/Paulas *UNGDOM* och att giftermål inte är aktuellt för henne som det är för Emily. I originalet (B47a) jämförs dessutom Emilys och Nancys egenskaper, då Emily nämns sakna Nancys *poise and keen mind*, vilka är personlighetsdrag snarare än en utseendemässig egenskap, vilket *UTELÄMNATS* i översättningen (B47c), som därmed inte betonar Nancys/Paulas *SJÄLVSÄKERHET* och *INTELLEKT*. Emilys personlighet beskrivs dock som *iloinen ja tyytyväinen* ('glad och nöjd'), vilket är en förenklad och konventionaliserad version av originalets mer poetiska uttryck *sunny disposition* ('positiv läggning'). Dessutom betonar den finska översättningen redan i detta skede de svårigheter Emily varit med om, då konstaterandet att hon sägs ha *a way of accepting life as she found it* har *MODIFIERATS* till *vaikeuksista huolimatta* ('trots svårigheter'). I originalet tas Emilys svårigheter upp först senare.

I det introducerande utdraget i (B47) blir karakteriseringen av Nancy/Paula alltså mer *KONVENTIONELL* (mer *NORMBEKRÄFTANDE*) och mindre *NYANSERAD*, då användningen av karaktärsindikatorerna **tankar** och **känslor** samt **miljö** minskar. Hon framstår som något *YNGRE* och inte alls *KÄNSLOSAM* eller *NYCKFULL* som i originalet. Den stereotypa kvinnliga egenskapen *EMOTIONELL* tonas alltså ner. Samtidigt ökar användningen av karaktärsindikatorn utseende genom *TILLÄGG*, vilket betonar det yttre framom det inre. Detta

kännetecknar stereotyp maskulint berättande (Nikolajeva [1998] 2017: 273–274; se avsnitt 5.4.4 ovan).

Utdraget (B48) nedan skiljer sig från (B47) genom att (B48) fokuserar på karaktärers handlingar snarare än på karaktär- och miljöbeskrivning som det föregående exemplet. I det beskrivande utdraget (B47) ovan dominerar karaktärsindikatorerna **utseende**, **miljö** och **tal** (repliker), men i detta handlingsorienterade utdrag (B48) dominerar karaktärsindikatorerna **handlingar** och **repliker** men också **tankar**. Exempel (B48), som är en del av bokens klimax i ett av de sista kapitlen, är ett handlingsinriktat utdrag där brottslingarna Mary och Bud Mason och Tom Tozzle, d.v.s. Trekanten, håller Nancy fånge i en båt kajuta efter att hon tjuvlyssnat på ett samtal som bevisar att de stulit juvelerna och tänker åka iväg med dem i sin båt. I det analyserade utdraget (B48) är Nancy i livsfara, då brottslingarnas båt krockat med en annan båt och de har lämnat den bakbundna och munkavlade Nancy att drunkna.

Redan originalets och den finska översättningens längd visar att utdraget i (B48) har förkortats något mer än det föregående exemplet (B47). I detta utdrag leder *FÖRKORTNINGEN* och *FÖRENKLINGEN* till åtstramning av handlingen snarare än till *FÖRENKLING* av beskrivande element, såsom i föregående exempel. Gemensamt för de ställen som markerats som *UTELÄMNADE* i detta exempel är att de beskriver Nancys **tankar** och **känslor** med anföringsverb som *assumed*, *realized* och *seemed*, vilka syftar på tankar och uttrycker fokalisation ur Nancys perspektiv, samt adjektiv och adverb som *stunned*, *fearful* och *desperately*, vilka beskriver känslor. Dessa har **emotiv funktion** och karakteriserar Nancy som *KÄNSLOSAM* i den farliga situationen, samtidigt som hon är *HANDLINGSKRAFTIG*, då hon agerar för att ta sig ur situationen. Nancys/Paulas handlingar *UTELÄMNAS* inte i den finska översättningen (B48c), med undantag för satsen där hon *tugged desperately at the cords which held her prisoner*, där originalet (B48a) genom adverbet *desperately* kombinerar den **referentiella** handlingsbeskrivande funktionen med en **emotiv funktion**. *UTELÄMNINGARNA* i början av utdraget omfattar även omnämmanden av brottslingarna Mary och Bud och deras **handlingar** (att de lämnar kajutan) och **tankar** (att de tror att Nancy fortfarande är munkavlad). Detta leder till att översättningen fokuserar enbart på huvudkaraktären Nancy/Paula. Utelämningsarna gör den finska översättningen (B48c) mera handlingsorienterad, och Nancy/Paula verkar *RATIONELL* snarare än *EMOTIONELL*, vilket karakteriseringen rör sig mot den stereotyp maskulina normbekräftande polen (Nikolajeva [1998] 2017: 273–274; se avsnitt 5.4.4 ovan).

(B48a)

Bud closed the door to the cabin [+], and Nancy Drew was left to her fate.

~~In deserting the cabin, Mary and Bud Mason assumed that they left her securely bound and gagged, but such was not the case. When Nancy had been flung to the floor by the crash, the gag across her mouth had loosened. At first she was too stunned to realize what had happened, and it was not until the cabin door closed behind Mary and Bud that she found her voice. [+]~~

“Help! Help!” she screamed. [+]

There was no answering cry. Cold sweat broke out on Nancy’s brow ~~as she realized~~ that there was little hope of a rescue. She could feel the boat listing. At any moment it might plunge beneath the waves. ~~She tugged desperately at the cords which held her prisoner, and again she raised her voice in the frantic call: “Help!”~~

There was a long moment of silence, a moment which to Nancy Drew seemed an eternity. Then, from far away, she heard an answering shout.

“Hello, there! What’s the matter?” [+]

“Save me! Save me!” Nancy screamed as loudly as she could. “I’m locked up in the cabin!”

From the vicinity of the dock, she heard an excited murmur of voices. [+]

Someone shouted: “Don’t let those two persons get away until we find out what’s up!”

~~Though Nancy was fearful lest the motorboat sink before help reached her, she was calm enough to be pleased that Mary and Bud Mason had been apprehended. [+]~~ ~~When it seemed to her that she was surely doomed, the door of the cabin was flung open.~~

“~~What’s the matter?~~” a gruff voice demanded. “The door isn’t locked and the boat’s touching the dock. Why don’t you step out?”

“I’m bound!” (Keene 1930: 172–174)

(B48b)

Bud lukket litt motstrebende døra til kahytta, og så var Nancy overlatt till sin skjebne.

[O] *Da hun falt på gulvet ved sammenstøtet, hadde det ialfall hendt noe gledelig. Lomme-tørkleet rundt munnen hennes var løsnet, [O] og munnen var fri.*

– Hjelp! Hjelp! skrek hun, men det kom ikke noe svar.

Båten krenget mer og mer, och Nancy kjente at hun kaldsvettet. [O] *Hvert øyeblikk ventet hun att vannet skulle stemme inn gjennom døra, og da var det forbi. [O]*

– Hjelp! skrek hun fortvilt. Hun hadde sikker skreket ti ganger, og hun syntes selv det hade gått en hel evighet, men plutselig hørte hun en stemme.

– Hallo! Er det noen der? ropte stemmen.

– Ja, ja! Jeg er inestengt i kahytta! skrek Nancy så høyt hun kunne.

Nå hørte hun flere stemmer, og hun skjønte at hun måtte være helt inne ved brygga. En ropte:

– Hold på den mannen og den unge piken der til vi har funnet ut hva som er i veien!

[O] Nancy var ikke reddere enn at hun kunne glede seg over dette ropet. [O] Det var altså enda håp om at hun kunne få taki Mary og Bud. Døra til kahytta ble revet opp, og en barsk stemme sa:

– [O] Døra er jo ikke stengt, og båten ligger ehlt inne ved brygga. Hvorfor kommer De ikke ut? – Jeg er bundet.

(Keene [1941] 1960: 110–111)

(B48c)

Bud sulki hieman vastahakoisesti kajuutan oven ja niin Paula jäi oman onnensa nojaan.

[O] *Mutta yhteentörmäyksellä oli ollut eräs hyväkynmän hien kihoavan ihoonsa. [O] Joka hetki hän odotti veden tuluvan kajuutan ovesta sisään, ja silloin hän olisi mennyt. [O]*

– Apua! Apua! hän huusi, mutta vastausta ei kuulunut.

Vene kallistui yhä pahemmin ja Paula tunsii jääkylmän hien kihoavan ihoonsa. [O] Joka hetki hän odotti veden tuluvan kajuutan ovesta sisään, ja silloin hän olisi mennyt. [O]

– Apua! hän huusi epätoivoissaan. Hän oli huutanut jo ainakin kymmenen kertaa, ja hänestä tuntui että hän oli huutanut jo kokonaisen ikat-suuden, mutta lopulta hän kuuli vastauksen.

– Haloo! Onko siellä ketään? joku huusi.

– Oh, on! Minut on suljettu kajuutaan, Paula vastasi niin kovaa kuin saattoi.

Nut hän kuuli muitakin ääniä ja ymmärsi, että moottoriveneen täytyi olla aivan laiturin lähellä. Joku huusi:

– Älkää päästäkö miestä ja tyttöä menemään, ennen kuin olemme saaneet selville mistä on kyse.

[O] Niin peloissaan Paula ei ollut, ettei olisi kyennyt itseensä kuulemastaan. [O] Hänellä oli siis yhä toivoo saada varkaat kiilkin. Kajuutan ovi tempaistiin auki ja karski äämi sanot:

– [O] Ovi ei ole lukittu ja vene on aivan laiturin vieressä. Miksette tule ulos? – Minut on sidottu.

(Keene 1956: 107–108)

En del av *UTELÄMNINGARNA* kompenseras med *TILLÄGG* av information, som dock är färre än i det föregående exemplet. De flesta tilläggens funktion är i detta utdrag att öka dramatiken och spänningen (d.v.s. en **konativ funktion** att få läsaren att uppleva spänning). Exempelvis finns *TILLÄGG* om att Nancy *oli huutanut jo ainakin kymmenen kertaa* ('hade skrikit redan åtminstone tio gånger') och att hon fortfarande har *toivoa saada varkaat kiikkiin* ('hopp om att fånga tjuvarna'). Det förstnämnda tillägget utgör en **handling** som förstärker känslan av fara, medan det sistnämnda tillägget är Nancys **tankar** som genom uttryck av hopp framhäver faran. I det sistnämnda fallet används dessutom klichéaktiga fasta uttryck som *saada kiikkiin* ('få fast'), som förknippas med dramatik. Likaså ersätts *little hope of rescue* med det klichéaktiga *olisi mennyttä* ('det är ute med [henne]'). Faran understryks också av ett *TILLÄGG* i form av anföringsfrasen *joku huusi* ('skrek någon') i mitten av utdraget, där originalet (B48a) inte har någon anföringsfras. Detta leder till en upprepning, då den finska översättningen (B48c) använder samma anföringsfras två repliker senare.

Den skrämmande situationen, där Nancy/Paula är fånge i kajutan, förstärks också genom *MODIFIERINGAR* som ökar dramatiken. I originalet (B48a) är hennes rop på hjälp en *frantic call* ('desperat rop'), medan hon i den finska översättningen (B48c) ropar *epätoivoissaan* ('i förtvivlan'), vilket nedtonar den KÄNSLOSAMMA konnotationen URSINNIG och VILD, som adjektivet *frantic* har (*NSEO*), och uttrycker mer NEUTRALA och mer STABILA konnotationer. Också situationens längd understryks i översättningen genom *TILLÄGG* av ett förstärkande attribut, då Nancy/Paula upplever att hon skrikit *kokonaisen ikuisuuden* ('en hel evighet'), medan tiden i originalet bara *seemed an eternity* ('kändes som en evighet'). I översättningen är det alltså inte fråga om Nancys/Paulas egen känslomässiga tolkning utan om berättarens tolkning. *MODIFIERINGAR* i utdraget (B48) leder förutom till förstärkningar också till *FÖRENKLINGAR* eller *FÖRTYDLIGANDEN*. I början av utdraget i originalet (B48a) sägs att Nancy ramlar ner på golvet till följd av att båten krockat, vilket i sin tur leder till att munkavlen lossnar. I den finska översättningen (B48c) nämns inte att hon ramlar, utan att hennes munkavle lossnar beskrivs som en direkt följd av krocken. Senare i utdraget förtydligas genom *TILLÄGG* i den finska översättningen att båten är en motorbåt, vilket inte explicit nämns i detta utdrag i originalet. Ett *TILLÄGG* förtydligar också att Nancy/Paula förstår att båten ligger nära en brygga i och med att hon hör röster. Av originalet framgår att båten ligger nära bryggan bara implicit, då rösterna hörs *from the vicinity of the dock*. Vidare förtydligar den finska översättningen (B48c) Nancys/Paulas replik, där hon i originalet (B48a) uppmanar sina räddare att inte släppa iväg *those two persons*, medan hon i den finska översättningen hänvisar till *miestä ja tyttöä* ('mannen och flickan'). Denna mer detaljerade syftning på brottslingarna Bud och Mary är en *EXPLICIT-TERANDE* lösning.

FÖRENKLINGEN av utdraget i exempel (B48) leder generellt till att tempot i avsnittet ökar och handlingen framskrider snabbare i och med att beskrivningarna av **tankar** och **känslor** är färre. Den **emotiva funktionen** och därmed den KÄNSLOSAMMA karakteriseringen av Nancy/Paula försvinner genom *UTELÄMNINGEN* av känslor. Däremot kompenseras *UTELÄMNING* av emotiva tankar i viss mån genom *TILLÄGG* av tankar som ökar dramatiken och därmed har en spänningsframkallande **konativ funktion**. Karakteriseringen av Nancy/Paula i detta handlingsorienterade utdrag blir mindre KÄNSLOSAM, och karaktärsindikatorerna **handlingar** och **tal** utgör en större del av karakteriseringen än i originalet, där känslor får mera plats. Berättandet rör sig alltså mot den stereotyp maskulina

normbekräftande polen på bekostnad av stereotyp feminin karakterisering (jfr Nikolajeva [1998] 2017: 273–274; se avsnitt 5.4.4 ovan).

Några liknande exempel på *NARRATIV FÖRENKLING* på makronivå kan observeras också vid jämförelse av den norska översättningen *Frøken Detektiv møter "Trekanten"* (1941) och den finska översättningen *Neiti Etsivä kohtaa Kolmion* (1956) av Keenes *The Mystery at Lilac Inn* (1930). Nedan illustreras ett fall där den finska översättningen (B49b) utfört ytterligare förenkling i förhållande till sin norska källtext (B49a). Detta är ett utdrag från det första kapitlet i översättningarna och beskriver de föremål Nancy/Paula fått som belöning för mysterier hon löst i tidigare böcker i serien. Syftet med stycket är att koppla ihop den aktuella boken med de tidigare böckerna, vilket är en *intresseväckande berättarstrategi* (se avsnitt 6.3.3.7 nedan).

(B49a)

Første gang hadde hun fått en gammel klokke. Det var da hun fant [+] et forsvunnet testamente ~~som var blitt gjemt i den gamle klokka. Dette testamentet skaffet arvingene de pengene som noes andre ville prøve å få fra dem. Ved siden av klokka stod~~ en nydelig sølvbolle. Den hadde hun fått ~~som belønning da hun oppdaget en hemmelig trapp og en underjordisk gang~~ og fant ut at det var et spøkelse av kjøtt og blod som nesten hadde skremt livet av to gamle søstre.

~~Det var ikke så lenge siden hun hadde satt livet på spill for å hjelpe en ung pike som hette~~ Laura Pendleton. Som belønning for det fikk hun et praktfullt diamantsmykke, [+] men det ble ~~omhyggelig~~ oppbevart i pengeskapet ~~til faren.~~

(Keene [1941] 1960: 15–16)

(B49b)

Vanha kello oli muistona siitä kerrasta, jolloin hän löysi Josua Crawleyn kadonneen testamentin. [O] Kauniin hopeamaljakon hän taas oli saanut kiitollisilta Turnbullin sisaruksilta, joiden talosta hän oli karkoittanut salaperäiset 'kummitukset', Laura Pendletonin antama muistolahja – ihastuttava jalokivikoru – oli liian arvokas pidettäväksi takanreunustalla; sitä säilytettiin pankkilokerossa.

(Keene 1956: 11)

I detta exempel används *UTELÄMNING* samtidigt med *MODIFIERING*, vilket resulterar i *FÖRENKLING*, men även specificerande *TILLÄGG* av information. I den finska översättningen (B49b) *UTELÄMNAS* mycket information, som består av detaljer om äventyren för vilka de uppräknade gåvorna är belöningar, t.ex. att Nancy/Paula under det första äventyret hittade ett forsvunnet testamente i en klokka och att hon under det andra äventyret upptäckte en hemlig trappa. I beskrivningen av det tredje äventyret utelämnas att Nancy *satt livet på spill* för att hjälpa ett brottsoffer, vilket betonar Nancys *HJÄLTEMOD* och faran hon utsatt sig för. På andra ställen har information *MODIFIERATS*. Under det äventyr där Nancy/Paula hade belönats med en silverskål upptäckte hon enligt den norska översättningen (B49a) *et spøkelse av kjøtt og blod som nesten hadde skremt livet av to gamle søstre*, medan hon enligt den finska översättningen (B49b) *oli karkoittanut salaperäiset 'kummitukset'* ('hade fördrivit mystiska 'spöken') från systrarnas hus. Därmed *UTELÄMNAR* den finska översättningen spökets effekt på systrarna och betonar i stället egenskapen *MYSTISK*. *UTELÄMNINGARNA* och *MODIFIERINGARNA* kompletteras med vissa förtydligande *TILLÄGG*, då den finska översättningen tillägger namnen på de karaktärer som figurerat i de tidigare äventyren (Josua Crawley och systrarna Turnbull) och konstaterar att *diamantsmykket är liian arvokas pidettäväksi takanreunustalla* ('för dyrbart för att förvaras på spishyllan'), vilket bara antyds i den norska översättningen genom att det är *omhyggelig oppbevart*.

Den *NARRATIVA FÖRENKLINGEN* som helhet förenklar stycket och gör tempot i narrationen snabbare på samma sätt som i den narrativa förenklingen i förhållande till det amerikanska originalet som exemplifieras i (B47) och (B48) ovan. *FÖRENKLINGEN* och *FÖRKORTNINGEN* av stycket i exempel (B49) leder till att Nancys/Paulas tidigare förtjänster

betonas mindre i den finska än i den norska översättningen. I det amerikanska originalet nämns dessa äventyr ur de tre tidigare böckerna i serien mer kortfattat än i den norska översättningen, men däremot innehåller originalet explicita hänvisningar till två tidigare böcker (Keene 1930: 12–13). Därmed framhäver den norska översättningen Nancys bragder och den **konativa** intresseväckande **reklamfunktionen** mer än originalet och den finska översättningen.

6.3.3.7 Intresseväckande element

Sammankopplande **intresseväckande element**, d.v.s. reklamaktiga hänvisningar till andra böcker i samma serie, är en berättarstrategi som är typisk för långserier, då formellitteratur i sin mest typiska form bygger på att läsaren vill läsa berättelser som bygger på upprepning av samma litterära formel (trygg och eskapistisk läsning, se Cawelti [1976] 1977: 9; Gelder 2004: 5; se avsnitt 2.3.3 ovan). Deras **reklamfunktion** utgör en **konativ funktion** (jfr Nord 1997: 50; se avsnitt 5.4.2 ovan). I mitt material förekommer **intresseväckande element** endast i Carolyn Keenes *The Mystery at Lilac Inn*, som hör till *Nancy Drew*-serien, som är den serie i mitt material som striktast följer en litterär formel. Formeln går i korthet ut på att hjältinnan Nancy i varje bok snubblar över ett brottmysterium, hittar ledtrådar och misstänkta och till slut lyckas lösa mysteriet och få fast brottslingen eller brottslingarna efter en klimax som består av en farlig eller äventyrlig situation.

I det sista kapitlet i det amerikanska originalet *The Mystery at Lilac Inn* finns ett **intresseväckande element** som syftar på nästa bok i serien (se utdrag B50a). Det sista kapitlet i originalet beskriver en fest som ordnas till Nancys ära på värdshuset, då hon lyckats lösa juvelstöldmysteriet boken handlar om. Det **intresseväckande elementet**, som *UTELÄMNAS* i den svenska översättningen (B50b), inflikas i en dialog där Nancy och hennes far, juristen Carson Drew, diskuterar Nancys äventyr och att hon lyckades lösa mysteriet trots att både hon och fadern hade sina tvivel om det. Denna dialog har syftet att genom att jämföra Nancy och fadern beskriva Nancys FÖRTJÄNSTFULLA och STARKA egenskaper men samtidigt visa hennes ÖDMJUKHET (idealt drag hos flickor enligt Andræ 2001: 97) och RESPEKT för sin far:

(B50a)

Mr. Drew shook his head sadly.
 “You’ll worry me into an early grave with all your wild adventures.”
 “I hope not, because I intend to have a lot more,” Nancy returned gayly. ~~And she did, as you will find in reading of her further adventures in solving mysteries.~~ “After all, I’m only following in your footsteps.”
 (Keene 1930: 196)

(B50b)

Mr Drew skakade dystert på huvudet.
 – Jag kommer att gå en förtidig död till mötes av ångslan för alla dina vilda äventyr.
 – Det hoppas jag, att du inte ska göra, för jag tänker vara med om många flera, svarade Kitty glatt. [O]
 När allt kommer omkring, följer jag bara i dina fotspår.
 (Keene 1955: 182)

Originalet (B50a) men även den svenska översättningen (B50b) ger en mycket POSITIV och OPTIMISTISK bild av Nancy, eller Kitty som hon heter på svenska. I kontrast till faderns dystra oro, som uttrycks med en negativ överdrift, då han säger att han *kommer att gå en förtidig död till mötes* på grund av Nancys/Kittys äventyr, utbrister hon glatt att hon *tänker vara med om många flera* [äventyr]. Också det frekventa bruket av ordet *äventyr* ökar de positiva konnotationerna kring Nancy/Kitty och hennes åtaganden. I den svenska översättningen (B50b) *UTELÄMNAS* dock det inflikade **intresseväckande elementet**, som i

form av en berättarkommentar direkt tilltalar läsaren med pronomenet *you* och indirekt uppmanar läsaren att läsa kommande böcker i *Nancy Drew*-serien, där Nancy löser fler mysterier. Denna utelämnade berättarkommentar har både en **fatisk funktion** genom den explicita kontakten mellan berättaren och läsaren och en **konativ funktion**, då kommentaren utgör en reklamaktig uppmaning till läsaren att fortsätta läsa serien (jfr Jakobson 1974 [1960]: 146–147). Dessa funktioner försvinner i den svenska översättningen i och med *UTELÄMNINGEN*, liksom också förstärkningen av den POSITIVA karakteriseringen av Nancy som en BEUNDRANSVÄRD person.

I den norska och finska översättningen finns den ovan beskrivna dialogen inte alls med i det sista kapitlet i boken. I dessa översättningar är det sista kapitlet en kombination av det nästsista och det sista kapitlet i originalet och fokuserar på en diskussion om lösningen av mysteriet i den aktuella boken utan att blicka framåt som originalet gör. Varken den norska eller den finska översättningen innehåller något **intresseväckande element** som hänvisar till fortsatta äventyr. Däremot åsyftas serienamnet *Frøken Detektiv/Neiti Etsivä* i det sista kapitlet i den norska och finska översättningen, då Nancy/ Paula flera gånger kallas *Frøken Detektiv/Neiti Etsivä*, vilket är en titel som syftar på hennes detektivarbete som *TILLAGTS* i den norska och därmed även i den finska översättningen och som inte förekommer i originalet eller den svenska översättningen.

I den svenska översättningen (B51b) finns däremot några sidor senare på den nästsista sidan i boken ett *TILLÄGG* av ett liknande **intresseväckande element** som det som *UTELÄMNATS* tidigare i utdrag (B50b). Detta *TILLÄGG* följer en dialog där Emily, Nancys/ Kittys vän som är offret för juvelstölden, ber Nancy/Kitty vara tärna på sitt bröllop, som hon har ekonomisk möjlighet att genomföra tack vare att hon fått tillbaka sina arvegodsjuveler:

(B51a)

“Will you serve as maid of honor at my wedding?”
 “Anything you like, Emily. ~~I’ll even be ringbearer if you ask it.”~~

“I knew you wouldn’t fail me.

[+] Oh, it seems as though I have more happiness than I deserve.”

(Keene 1930: 199)

(B51b)

– Vill du vara tärna på mitt bröllop?

– Ja, gärna, Emily. [o]

– Jag visste, att du inte skulle svika mig.

Kitty svek aldrig någon, även om det innebar fara för henne själv. Detta bevisade hon i sitt nästa äventyr, som har blivit känt som ”Hemligheten på ranchen”. [o] (Keene 1955: 184)

I originalet (B51a) uttrycker Nancy sin TACKSAMHET över att bli tillfrågad att vara tärna och sin TJÄNSTVILLIGHET genom att hon säger att hon kan göra *anything you like*, till och med vara ringbärare, vilket är ett uppdrag som inom den amerikanska bröllopstraditionen traditionellt ges en liten pojke.³⁰⁸ Uppdraget är därmed inte lämpligt för Nancy, och hennes uttryck för sin tjänstvillighet är en överdrift (**poetisk funktion**). Denna överdrift *UTELÄMNAS* i den svenska översättningen (B51b), som ersätter den med det positiva men stilistiskt neutrala svaret *ja, gärna*, som Emily besvarar med konstaterandet att hon visste att *you wouldn’t fail me/du inte skulle svika mig*, där den svenska översättningen använder verbet *svika* med något starkare EMOTIONELLA konnotationer än engelskans *fail*.

I den svenska översättningen (B51b) betonas det starka verbet *svika* ytterligare genom att använda det för att *TILLÄGGA* ett resonemang med det nya **intresseväckande elementet**, som inleds med konstaterandet: *Kitty svek aldrig någon, även om det innebar fara för henne själv*. Detta uttrycker egenskapen SJÄLVUPPOFFRANDE, som av Stephens

³⁰⁸ Danielsson 2017, <http://www.vett-och-etikett.com/vett-och-etikett.asp?tips=Bestman-tarna-marskalk#1> (hämtad 30.5.2019).

(1996: 18–19) och Nikolajeva ([1998] 2017: 193) presenteras som ett stereotypt feminint drag, men även egenskaperna TJÄNSTVILLIGHET och ORÄDDHET. Konstaterandet framläggs dessutom som fakta, då Kitty *bevisade* detta i sitt nästa äventyr. Syftet med detta *TILLAGDA* intresseväckande element, i likhet med det tidigare *UTELÄMNADE* intresseväckande elementet, är den **konativa funktionen** att koppla ihop narrationen i böckerna i serien och locka läsaren till fortsatt läsning av den nästa boken *Kitty och hemligheten på ranchen* (1955), som utgavs samma år som den analyserade boken *Kitty och diamantstölden* (1955). Därmed kan *TILLÄGGET* i exempel (B51b) även ses som en slags *KOMPENSATION* för *UTELÄMNINGEN* i (B50b). I översättningen flyttas dock omnämmandet av ytterligare äventyr närmare slutet av boken och blir mera detaljerat, då namnet på följande bok i serien nämns. Dessutom understryker *TILLÄGGET* Kittys BEUNDRANSVÄRDA egenskaper genom att berömma hennes PÅLITLIGHET och MOD i farliga situationer, vilket också kan ses som en typ av reklam med **konativ funktion**. I originalet nämns inga fortsatta äventyr i den avslutande scenen, utan fokus hålls på Emilys bröllop.

6.3.3.8 Sammanfattning

NARRATIV ADAPTION i långseriematerialet förekommer främst i den svenska och finska översättningen av Helen Wells *Cherry Ames Flight Nurse* (1945) i form av *NARRATIV UTELÄMNING* och i den finska översättningen av pseudonymen Carolyn Keenes *The Mystery at Lilac Inn* (1930) i form av *NARRATIV FÖRENKLING*. Den **NARRATIVA ADAPTIONEN** utgör alltså en övergripande typ av adaption, som kan härledas till *kommersiella normer* som utgår från förlagens uppfattning om hurdan längd och hurdant innehåll flickböcker ska ha (se avsnitt 5.3.3 ovan). I regel prioriteras handlingsorientering, vilket sammanfaller med de normer som uttrycks i förlagskorrespondensen (se avsnitt 3.3.3 ovan). Hur förkortningen sker påverkas dock såsom i bildningsromanmaterialet också av *didaktiska* och *pedagogiska normer* (se avsnitt 4.2 ovan). Därför utgör många *NARRATIVA UTELÄMNINGAR* även *IDEOLOGISKA* eller *KULTURNEUTRALISERANDE UTELÄMNINGAR* (se avsnitten 6.3.1 och 6.3.2 ovan). I *Cherry Ames Flight Nurse* syns samverkan av ideologiska och kommersiella normer i att största delen av *UTELÄMNINGARNA* i den svenska och därmed även den finska översättningen gäller krigstemat och uttryck av patriotism och idealisering av huvudkaraktären Cherrys uppdrag som flygsköterska (jfr nedtoning av patriotisk ideologi i avsnitt 6.3.1 ovan). Enligt Axelsson (2019: 119) kan *UTELÄMNINGARNA* bero på att förlaget ansåg att krigstemat inte skulle intressera potentiella läsare. Den omfattande påverkan på bokens ideologi och karakteriseringen av Cherry tyder dock på att dessa lösningar även har en ideologisk bakgrund. I översättningarna nedtonas också kulturskillnader och beskrivning av de amerikanska och brittiska källkulturerna, vilket kopplar *UTELÄMNINGARNA* även till **KULTURADAPTION** (jfr avsnitt 6.3.2 ovan). Adaptionen verkar utgå från en vilja att beskydda läsaren från krigstemat och ideologisk påverkan och en önskan att erbjuda en lättläst text. Däremot tyder adaptionen inte på något syfte att uppfostra läsaren enligt vissa normer, såsom i den adapterade bildningsromanen *Emily of New Moon* (se avsnitt 6.2.1 ovan).

Alla *NARRATIVA UTELÄMNINGAR* och *FÖRENKLINGAR* i långseriematerialet leder till att tempot i narrationen blir snabbare, eftersom översättningarna striktare håller sig till huvudhandlingen. Narrationen i de adapterade översättningarna fokuserar ännu mer än i

originalen på huvudkaraktären och det läsaren behöver veta för att kunna följa händelseförloppet. Personer, handlingar, miljöer och känslor utan avgörande betydelse för huvudhandlingen beskrivs i mindre utsträckning i översättningarna, eftersom beskrivande partier som stannar upp handlingen ofta *UTELÄMNAS*. Detta innebär bland annat strykningar i avsnitt som kretsar kring bikastråkter. Berättande avsnitt prioriteras alltså framom beskrivande avsnitt, vilket resulterar i att handlingen framskrider snabbare. Speciellt i den finska översättningen av *The Mystery at Lilac Inn* ökar också dramatikern genom att spänningsmoment framhävs ännu mer än i originalet. Liknande resultat framkommer i Minna Ruokonens (2010: 184) studie av finska 1940-talsöversättningar av brittiska detektivromaner, som uppvisar en tendens att utelämnas avsnitt som inte är relevanta för lösningen av det brott boken fokuserar på.

Eftersom de *NARRATIVA UTELÄMNINGARNA* i den svenska och finska översättningen av *Cherry Ames Flight Nurse* i stor grad överlappar dem som kategoriserats som **IDEOLOGISK ADAPTION** och **KULTURADAPTION**, är de karaktärsdrag som nedtonas respektive framhävs i denna flickbok desamma som i dessa kategorier, men i tabell 27 nedan tillkommer även drag som gäller den norska och finska översättningen av *The Mystery at Lilac Inn*:

Tabell 27. Karaktärsdrag och karaktärsindikatorer som nedtonas respektive framhävs till följd av *NARRATIV ADAPTION* i långseriematerialet.

Karaktärsdrag som nedtonas	Karaktärsdrag som framhävs
<i>Cherry Ames Flight Nurse</i> (sv. och fi.): KÄNSLOSAM (feminint) OMTÄNKSAM (feminint) SJÄLVUPPOFFRANDE (feminint) KULTURTILLHÖRIG (neutralt/feminint)	<i>Cherry Ames Flight Nurse</i> (sv. och fi.): HANDLINGSKRAFTIG (maskulint)
<i>The Mystery at Lilac Inn</i> (no. och fi.): STILIG (feminint) KREATIV, sinne för estetik (feminint) KÄNSLOSAM (feminint) LÄTTSINNIG, NYCKFULL (feminint)	<i>The Mystery at Lilac Inn</i> (no. och fi.): VARDAGLIG, GENERISK (neutralt/maskulint) HANDLINGSKRAFTIG (maskulint) RATIONELL (maskulint) UNG (neutralt)
Karaktärsindikatorer som nedtonas	Karaktärsindikatorer som framhävs
tankar och känslor (feminint) miljö (feminint)	handlingar (maskulint)

Stereotypt feminina karaktärsdrag som KÄNSLOSAM och OMTÄNKSAM samt KULTURTILLHÖRIG nedtonas och stereotypt maskulina drag som HANDLINGSKRAFTIG (på ett yttre plan) framhävs i översättningarna av *Cherry Ames Flight Nurse* (se avsnitten 6.3.1 och 6.3.2 ovan; jfr stereotypscheman i avsnitt 5.4.4 ovan). Att karaktärsdraget HANDLINGSKRAFTIG framhävs är inte oväntat med tanke på att det hör till ideala drag hos flickprotagonister enligt Andræs (2001: 97) studie, som gäller böcker i serien *B. Wahlströms ungdomsböcker* med tyngdpunkt på populärlitterära böcker och långserier. Andræs (2001: 97) listar dock draget HANDLINGSKRAFTIG tillsammans med egenskaper som DUKTIG och HJÄLPSAM, vilka enligt stereotypscheman är feminina. Också i den finska översättningen av *The Mystery at Lilac Inn* är de nedtonade dragen STILIG, KREATIV, KÄNSLOSAM och LÄTTSINNING/NYCKFULL feminina enligt stereotypscheman. På samma sätt som i översättningarna av *Cherry Ames Flight Nurse* leder nedtoningen av dessa drag till framhävnings av motsatta, stereotypt maskulina drag, såsom HANDLINGSKRAFTIG och RATIONELL. I den finska översättningen av *The Mystery at Lilac Inn* framhävs också protagonisten Nancys GENERISKA utseende och UNGA ålder. Den *NARRATIVA ADAPTIONEN* i långseriematerialet leder alltså till att

karaktiseringen av protagonisterna rör sig mot aktivt och därmed *normbrytande* flickskap (jfr avsnitt 6.2.3.7 ovan). Detta sker dock endast på det yttre handlingsplanet och inte genom uppror mot samhällets maktstrukturer. Sammantaget blir skildringen av flickskap mer inskränkt.

Eftersom den **NARRATIVA ADAPTIONEN** leder till betoning av handlingsorienterade egenskaper, påverkar den avsnitt med känslbeskrivande *emotiva funktioner* och känslframkallande *konativa funktioner* mer än avsnitt med enbart *referentiell funktion*. I likhet med bildningsromanmaterialet leder den narrativa adaptionen i långseriematerialet till att karaktärsindikatorn **handlingar**, som representerar maskulint berättande (handlingsorienterat och strukturerat berättande), prioriteras framom karaktärsindikatorerna **tankar och känslor** samt **miljö**, vilka representerar feminint berättande (beskrivande och fragmenterat berättande) (jfr Bal [1985] 2017: 25–27; Nikolajeva [1998] 2017: 273–274). Narrationen rör sig alltså mot den maskulina polen som är *normbekräftande*.

Liksom för bildningsromanmaterialet kan jag för långseriematerialet konstatera att den ökade handlingsorienteringen innebär ökad standardisering, eftersom den för barnlitteratur och formellitteratur typiska egenskapen handlingsorientering prioriteras ytterligare i översättningarna.³⁰⁹ Denna tendens, som utgör en rörelse mot den maskulina polen av berättande, stöder Tourys (1995: 268) *lag om ökande standardisering*, som uppger att översättningar tenderar att välja konventionella lösningar (se avsnitt 1.3 ovan). Att den svenska och finska översättningen av *Cherry Ames Flight Nurse* och den finska översättningen av *The Mystery at Lilac Inn* är *acceptansinriktade (målanpassade)* stöder också Even-Zohars (1990: 50–51) antagande att översatt litteratur som intar en perifer position (såsom långserier som är en perifer undergenre i det perifera flicklitterära systemet) följer målkulturens normer (se avsnitt 1.3 ovan). I mitt material är de konventioner som följs dock inte specifikt målkulturinriktade, utan handlingsorienteringen är typisk för barnlitteratur oberoende av vilken kultur den härstammar från.

I mitt långseriematerial med perifer status inom flickboksgenren ingår dock också tre exempel på *adekvansinriktade (källttrogna)* översättningar, vilket motsäger Even-Zohars (1990: 50–51) hypotes: varken den svenska eller finska översättningen av Helen D. Boylstons *Sue Barton Staff Nurse* (1952) eller den svenska översättningen av Carolyn Keenes *The Mystery at Lilac Inn* (1930) har förkortats, och översättningarna utgår från sina amerikanska originaltexter. När det gäller *Sue Barton Staff Nurse* kan den ringa adaptionen kopplas till att denna flickbok med hänsyn till sina egenskaper placerar sig längre bort från den populärlitterära polen på axeln *Litteratur–populärlitteratur*, där samtliga flickböcker kan placeras, eftersom huvudkaraktären Sue i viss mån utvecklas och åldras i boken och i hela *Sue Barton*-serien (se avsnitt 3.4.3.2 ovan). Däremot kan ingen förklaring till varför *Nancy Drew*-boken *The Mystery at Lilac Inn* har adapterats på norska och finska men inte på svenska identifieras i bokens egenskaper, inte minst med tanke på att den svenska översättningen publicerades i förlagsserien *B. Wahlströms ungdomsböcker*, som är känd för adaption av översättningar (Andræ 2001: 38; se avsnitt 3.3.1.4 ovan). Det är tänkbart att behovet av innehållslig adaption är mindre när det gäller ytterst formelmässiga serier som *Nancy Drew*-serien, som redan i originalen är föremål för kraftig standardisering. Att den

³⁰⁹ Handlingsorienterat berättande kan anses utgöra normen inom barnlitteratur, som ofta karakteriseras som handlingsorienterad (se t.ex. Shavit 1986: 122; Nodelman 1992: 190; Nikolajeva 1996: 222, 2002: 12; se avsnitt 5.3.3 ovan). Normen om handlingsorientering kan dessutom antas vara ännu starkare för långserieböcker, som är en populärlitterär genre, där handlingen ses som det viktigaste elementet (jfr Gelder 2004: 19).

finska men inte den svenska översättningen adapterats beror på att B. Wahlström utgav de tidiga *Nancy Drew*-översättningarna som dubbla volymer. Därför behövde texten inte förkortas för att passa förlagsserieformatet (se avsnitt 3.4.3.1 ovan).

7 SAMMANFATTANDE DISKUSSION

Under de senaste årtiondena har flickboken, som länge varit en förbisedd genre, lyfts fram särskilt inom banbrytande svensk *flick-* och *flickboksforskning* (se avsnitt 2.2 ovan). Theanders (2006) omfattande studie av alla flickböcker utgivna i Sverige 1945–1965 visar att periodens flickboksutgivning var betydligt mer mångsidig än många litteraturhistoriska översikter låtit förstå. Min tvärvetenskapliga undersökning av *adaptation av flickskap* i flickböcker översatta från engelska till svenska och finska under åren 1945–1965 bygger vidare på Theanders forskning, eftersom mitt materialurval utgår från hennes kartläggning (se avsnitten 1.5 och 3.2 ovan). Min forskning, som kombinerar ett översättningsvetenskapligt perspektiv med litteratur- och språkvetenskapliga metoder samt arkivforskning, är den första mer omfattande undersökningen av flickboksöversättningar i Sverige och Finland. *Flicklitteraturen* och *flickboken* är en genre som handlar om *flickskap*, om flickors liv och villkor, vad det innebär att vara flicka i en viss historisk kontext (Österlund m.fl. 2013: 13, 17; se avsnitt 2.2.1 ovan). Gestaltningen av flickskap sker i relation till normer för hur flickor förväntas vara och uttrycker ofta både *normbekräftande* anpassning och upproriskt *normbrytande* (a.a.: 12).

Adaption är en översättningspraktik (en typ av översättning) där måltexten anpassas till mållkontextens (mållkulturens och det utgivande förlagets) normer och översättningens målgrupp (se avsnitt 5.2 ovan). Min adaptionanalys visar hur de svenska och finska förlagen som gett ut flickböcker 1945–1965 velat framställa flickskap i dessa böcker riktade till flickläsare och hur skildringen av flickskap i översättningarna anpassats i förhållande till skildringen i de nordamerikanska originalverken. Översättningarna påverkas av de *normer för flickskap*, *normer för berättande* och *översättningsnormer* som råder under översättningstidpunkten och styr val under översättningsprocessen (se avsnitt 4.1 ovan).

Trots att produktionen av flickböcker var stor och böckerna var populära bland läsare under åren 1945–1965, en period då barnboksbranschen utvecklades till ett eget område inom bokbranschen i både Sverige och Finland (se avsnitt 1.4 ovan), hade flickboksgenren en *perifer* position (låg prestige) inom det allmänna *litterära polysystemet* (se avsnitten 2.2.3 och 2.2.4 ovan). Polysystem avser ett nätverk av olika delvis överlappande system, där olika genrer tävlar om en *central* position (hög prestige) ur det litterära etablissemangets perspektiv (Even-Zohar 1990: 13–15; se avsnitt 1.2 ovan). Syftet med min studie har varit att undersöka hur flickbokens perifera position inom det allmänna litterära polysystemet och flickboksgenrens interna polysystemiska relationer mellan *centrum* (bildningsromaner med högre status) och *periferi* (långserieböcker med lägre status) påverkar mängden och typen av *adaptation* i flickböckerna och hur detta inverkar på framställningen av flickskap. Därtill har min avsikt varit att analysera om det finska flickboksfältet har influerats av det svenska till följd av Finlands perifera position på det nordiska översättningsfältet (se avsnitt 1.2 ovan). Eftersom min forskning representerar *deskriptiv översättningsvetenskap*, har jag beskrivit översättningspraktiken *adaptation* i sin kontext utan en värderande avsikt.

Det tvärvetenskapliga perspektivet i min studie har utöver paratextuell contextualisering genom undersökning av bibliografiska uppgifter, omslag och arkivmaterial i form av förlagskorrespondens haft tre metodologiska utgångspunkter i syfte att kunna komma åt *effekterna av adaptationen av flickskap*. Den primära deskriptiva översättningsvetenskapliga metoden har bestått av en jämförande och kategoriserande *adaptionanalys* (se

avsnitt 5.3 ovan), den språkliga metoden av en analys dels av *semantisk-pragmatiska drag* (se Cassirer 2003), dels av *pragmatiska språkfunktioner* (se Jakobson [1960] 1974: 150; se avsnitt 5.4.2 ovan) och den litteraturvetenskapliga metoden av en narrativ och textuell analys av *karaktärsindikatorer* (textuella element som antyder karaktärens egenskaper; Rimmon-Kenan 1983: 59–67; se avsnitt 5.4.3 ovan) i relation till stereotypscheman för *normbegränsande* maskulint och *normbrytande* feminint berättande. Denna mångfaceterade metod, där mikroplansanalysen bidrar till makroplansanalysen, är tidskrävande men lyfter fram att både flickboksmaterialet och översättningspraktiken adaptation är komplexa.

7.1 Spänningar och standardisering i det perifera flicklitterära polysystemet

Teoretiskt har jag utgått dels från Even-Zohars (1990: 50–51) *polysystemhypotes* att översättningar som intar en perifer position anpassas till målkulturens normer, dels från Tourys (1995: 268, 271) *lag om ökande standardisering*, som anger att ju mer perifer status en översättning har, desto starkare är tendensen att standardisera enligt målkulturens praktiker (se avsnitt 1.3 ovan). Anpassning till målkulturens normer innebär att en översättning är *acceptansinriktad (målanpassad)*, medan en översättning som följer källtexten är *adekvansinriktad (källtrogen)*. Exempelvis polysystemforskaren Ben-Aris forskning i hebreiska barnboksöversättningar tyder på att *acceptansinriktade normer* prioriteras före *adekvansinriktade normer* oberoende av om boken uppnått klassikerstatus (1992: 227). I svensk kontext har Even-Zohars (1990: 50–51) polysystemhypotes tidigare bekräftats av Lindqvist (2002: 218–219, 222–223), som i sin studie av böcker för vuxna jämför romaner av den internationellt kända författaren Toni Morrison och massproducerade Harlequinromaner. Hennes forskning visar att översättare av högprestigelitteratur arbetar enligt *adekvansinriktade* normer, som bevarar originaltextens helhet och stil, medan översättare av lågprestigelitteratur arbetar enligt *acceptansinriktade* normer, som leder till omfattande utelämnningar på grund av anpassning till förlagsseriens krav.

Applicerat på *flickboksgenren* antyder Even-Zohars och Tourys hypoteser att adaptation borde förekomma i hög grad i en perifer genre som flickboken (**hypotes 1a**) och i högsta grad i långserieflickböcker med lägst status inom genren (**hypotes 1b**; se avsnitt 1.3 ovan). Redan resultat av tidigare forskning av Desmet (2007) om adaptation i nederländska flickboksöversättningar har antytt att mer nyanserade hypoteser behövs för flickboksgenren, då hennes material uppvisar en hög förekomst av adaptation både i klassiska flickböcker och i långserieböcker. Den textuella adaptationsanalysen (se avsnitt 6.2 och 6.3 ovan) i min studie av svenska och finska flickboksöversättningar visar att adaptation förekommer i varierande grad både i *bildningsromaner*, som kännetecknas av karaktärsutveckling och har högre prestige inom genren (se avsnitt 2.3.2 ovan), och i *långserieböcker*, som kännetecknas av en formelaktig handling och har lägre prestige inom genren (se avsnitt 2.3.3 ovan). Mina resultat tyder på att mängden adaptation i form av anpassning till målkulturens normer inte alltid korrelerar med status inom flickboksgenren. Analysen av mitt flickboksmaterial åskådliggör att det är fråga om olika grader av anpassning på axeln *källtrogen–målanpassad* översättning. Materialet visar också att undergenrerna *bildningsromaner* (med central position) och *långserieböcker* (med perifer position) utgör motpoler på en axel, där olika verk placerar sig beroende på om de har mer litterära eller mer populärlitterära egenskaper. Gränsen mellan undergenrerna är alltså flytande, och böcker kan ha drag av båda boktyperna.

Mitt kvalitativa material omfattar bildningsromanerna *Emily of New Moon* (1923) av L.M. Montgomery, *Dear Enemy* (1915) av Jean Webster och *Little House on the Prairie* (1935) av Laura Ingalls Wilder, samt långserieböckerna *Sue Barton Staff Nurse* (1952) av Helen D. Boylston, *The Mystery at Lilac Inn* (1930) av pseudonymen Carolyn Keene och *Cherry Ames Flight Nurse* (1945) av Helen Wells samt deras svenska och finska översättningar. Dessa böcker är valda så att de representerar de mest betydelsefulla bildningsroman- och långserierna i mitt kvantitativa material, som består av alla 52 böcker som översatts från engelska till både svenska och finska under perioden 1945–1965.

För att undersöka adaptationsmönster i mitt material har jag med utgångspunkt i å ena sidan typer av adaptation i tidigare barnlitteraturforskning (se avsnitt 4.2 ovan), å andra sidan en genomgång av mitt material skapat en kategoriseringsmodell för adaptation inom översättning av flickböcker och övrig barnlitteratur. Modellen består av adaptationskategorierna **IDEOLOGISK ADAPTION**, **KULTURADAPTION** och **NARRATIV ADAPTION**, och adaptationen sker genom de adapterande lösningarna *TILLÄGG*, *MODIFIERING* och *UTELÄMNING* (se avsnitt 5.3 ovan). I de analyserade svenska och finska översättningarna hör den mest omfattande och därmed mest betydande adaptationen till kategorin **NARRATIV ADAPTION**, som utgör en övergripande typ av adaptation och som påverkar den narrativa helheten i den adapterade boken (se avsnitt 5.3.3 ovan). Denna adaptationstyp förknippas med förlagens *kommersiella normer*, d.v.s. med förlagens vilja att dels passa in böcker i sina förlagsserier, där böckerna skulle bestå av ett visst antal tryckark för att hålla tryckkostnaderna nere, dels producera handlingsorienterade böcker med utgångspunkt i att unga läsare antas föredra den typen av böcker (se avsnitten 4.2 och 5.3.3 ovan). De kommersiella normerna utgör en övergripande typ av normer, eftersom de i praktiken påverkar alla makrostrukturella val under översättningsprocessen. Detta medför att all adaptation kan vara kommersiell i grunden. Därmed sker också adaptationen av flickskap på kommersiella villkor.

I praktiken innebär den **NARRATIVA ADAPTIONEN** att böckerna förkortas. Denna kommersiella typ av adaptation lyfter fram förlagens makt när det gäller hur flickböcker översätts. Förlagen inte bara väljer ut vilka böcker som ska översättas, utan också om och hur böckerna ska förkortas och hur trogen eller fri översättningen ska vara (jfr Tourys [1995] *preliminära* och *initiala normer*; se avsnitt 4.1.1 ovan). Förlagskorrespondensen från undersökningsperioden 1945–1965 visar att även om *förkortning* av verk utfördes i samarbete med översättaren, var det förlagsredaktören som fattade de slutliga besluten om *UTELÄMNINGAR* (se avsnitt 3.4 ovan). Förlagsredaktörerna hade alltså makt i förhållande till översättarna på samma sätt som Ehriander (2014) beskrivit för redaktörer och författare.

Kommersiella normer, d.v.s. förlagens uppfattning om hurdan längd och hurdant innehåll flickböcker ska ha, har lett till att två av de svenska och tre av de finska översättningarna av de sex flickböckerna i min undersökning har förkortats. Detta har medfört att *UTELÄMNING* är den vanligaste adaptationslösningen i mitt material. Föremål för *målanpassad* förkortning är dels bildningsromanen *Emily of New Moon* (både den svenska översättningen från 1955–56 och den finska reviderade översättningen från 1961), dels långserieböckerna *The Mystery at Lilac Inn* (endast den finska översättningen från 1956) och *Cherry Ames Flight Nurse* (både den svenska översättningen från 1957 och den finska från 1958). Den anpassande och målkontextinriktade övergripande praktiken *förkortning* gäller alltså inte enbart den perifera långseriegenren som Even-Zohars polysystemhypotes antyder. Mitt material visar att hypotesen inte genomgående får stöd inom flickboksgenren utan behöver nyanseras.

Den kommersiella förkortningen sammanfaller ofta både med **IDEOLOGISK ADAPTION**, som förknippas med en *didaktisk* (uppfostrande) önskan att skapa texter som befrämjar intellektuell och emotionell utveckling (se avsnitt 5.3.1 ovan), och med **KULTURADAPTION**, som står i samband med en *pedagogisk* önskan att skapa texter som unga läsare lätt kan ta till sig (se avsnitt 5.3.2 ovan). Valet av vad som förkortas eller utelämnas verkar delvis ha utgått från *didaktiska* och *pedagogiska normer* i tillägg till *de kommersiella normerna* (se avsnitt 4.2 ovan). Också **IDEOLOGISK ADAPTION** och **KULTURADAPTION** kan vara kommersiell i grunden, eftersom dessa typer av adaption kan användas för att förmedlare såsom föräldrar och bibliotekarier ska köpa böckerna och för att unga läsare ska tycka om att läsa dem. De didaktiska och pedagogiska normerna är något mindre uttalade i förlagskorrespondensen än de ekonomiska principerna om t.ex. önskat antal tryckark är (se avsnitt 3.3 ovan). Detta tyder på att adaption enligt dessa normer sker mer undermedvetet utan explicit diskussion i korrespondensen. Desmet (2007: 227–228, 272–273) har funnit liknande kommersiella, didaktiska och pedagogiska tendenser i sitt nederländska flickboks-material. Enligt hennes resultat betonas dock didaktiska och pedagogiska syften i översättningar av klassiker, medan underhållningsaspekter och läsförståelse prioriteras i översättningar av långserieböcker. Mitt material visar ännu tydligare att både bildningsromaner och långserieböcker påverkas av såväl kommersiella som didaktiska och pedagogiska normer på ett liknande sätt oberoende av status inom flickboksgenren. Mängden adaption står inte i relation till verkets polysystemiska position. Adaption är alltså inte nödvändigtvis ett tecken på perifer status.

Med utgångspunkt i Tourys (1995: 268) *lag om ökande standardisering* samt Epsteins (2014: 75) forskning, som visat konservativa tendenser i svenska barnlitterära översättningar från 1940–70-talet, har jag antagit att skildringen av flickskap blir mera *normbegränsande* i mitt material (**hypotes 2**; se avsnitt 1.3 ovan). Analysen visar att den kommersiella förkortningen i samtliga förkortade översättningar i mitt material leder till att karaktärsindikatorn **handlingar** framhävs på bekostnad av indikatorerna **tankar**, **känslor** och **miljö** (se avsnitten 6.2.3.7 och 6.3.3.8 ovan). Därmed blir berättandet mer *handlingsorienterat* på bekostnad av texternas **emotiva** (känslouttryckande) och **konativa** (känsl- eller reaktionsframkallande) funktioner (se avsnitt 5.4.2 ovan), vilka ofta uttrycks i de beskrivande avsnitt som utelämnas. Detta leder till att tempot i narrationen blir snabbare, eftersom andelen beskrivande textpartier minskar, vilket är särskilt tydligt i de förkortade långserieböckerna som redan i original är mer handlingsorienterade än bildningsromanerna.

Handlingsorientering är ett *standardiserande* drag, eftersom barnlitteratur traditionellt beskrivits som handlingsorienterad (se avsnitt 2.1 ovan). Därtill anses handlingsorientering representera maskulint berättande, som kan antas utgöra normen i och med den rådande könsmaktsordningen (Nikolajeva [1998] 2017: 273; se avsnitt 5.4.4 ovan). Normen om handlingsorientering påverkar såväl original som översättningar, vilket syns i förlagskorrespondensen jag analyserat (se avsnitt 3.3 ovan). Den *normbegränsande* ökningen av handlingsorienteringen i översättningarna i mitt material sker genom utelämnning av originalens beskrivande avsnitt, vilka representerar *normbrytande* feminint berättande. Min analys visar att såväl handlingsorienterat maskulint som personorienterat och beskrivande feminint berättande förekommer i hög grad i både original och översättningar i mitt flickboks-material, som representerar en feminin genre (se avsnitten 6.2.3.7 och 6.3.3.8

ovan).³¹⁰ Den ökade handlingsorienteringen i de förkortade översättningarna är alltså ytterligare ett bevis på det handlingsorienterade berättandets position som norm utgående från antagandet att översättningar har en tendens att vara standardiserade. Normen uttrycks också genomgående i förlagskorrespondensen oberoende av vilket kön de diskuterade böckerna skrivs av eller riktar sig till (se avsnitt 3.3 ovan). Således är det problematiskt att kategorisera berättande med genusbundna benämningar som maskulint och feminint som Nikolajeva ([1998] 2017: 273–274) gör. Det är mer ändamålsenligt att tala om *normbegräntande* och *normbrytande berättande*, och också här är det fråga om en axel mellan de två polerna där olika verk placerar sig.

Det är också problematiskt att indela karaktärsdrag i stereotyp maskulina och feminina drag enligt Stephens (1996: 18–19) och Nikolajevas ([1998] 2017: 193) scheman. Analysen av mitt flickboksmaterial framhäver dels att dragen är motpoler på en axel, dels att dragen inte utesluter varandra. De kan förekomma i samma text och hos samma karaktär. Flickboksgenren innehåller flickkaraktärer med både maskulina och feminina drag. När det gäller karaktärsdrag visar adaptationen i mitt material en orientering mot maskulina handlingsorienterade drag på bekostnad av feminin känslomhet i både bildningsromaner och långserieböcker, vilket hänger samman med orienteringen mot *normbegräntande* berättande. Inga tydliga skillnader ses mellan förkortning av bildningsromaner och långserieböcker, vilket är i linje med Henes (1984: 249) resultat att det inte finns några skillnader i karakteriseringsmönstret mellan flickböcker som hör till kvalitets- respektive triviallitteratur.³¹¹ Eftersom *normbrytande* är ett centralt drag inom flickboksgenren, där den traditionella kvinnliga könsrollens konventioner ofta utmanas (se Westin 1994: 12; se avsnitt 2.2 ovan), är det ändamålsenligt att tala om *normbegräntande* och *normbrytande drag* i stället för maskulina och feminina vid analys av flickböcker. Mitt material visar nämligen att flickboksgenren utöver barnlitteraturens *didaktiska*, *pedagogiska* och *underhållande* funktioner (se avsnitt 2.1 ovan), vilka vanligen är *normbegräntande* funktioner, kan ha en *normbrytande* funktion som översättningar förhåller sig till.

Den standardiserande tendensen till rörelse mot *normbegräntande handlingsorienterat berättande*, som ses i de förkortade översättningarna inom både bildningsromangenren och långseriegenren i mitt material, stöder Tourys (1995: 268) *lag om ökande standardisering*, som är en vidareutveckling av Even-Zohars (1990: 50–51) polysystemhypotes om målkulturinriktade normer i polysystemets periferi. Lagen innebär att översättningar har en tendens att bli mer standardiserade, mer neutraliserade och mindre originella jämfört med källtexten. Standardiseringen, som sker enligt normer som härstammar från målkulturen, stämmer dock inte in på den perifera flickboksgenren som helhet. När det gäller relationer inom *det flicklitterära polysystemet*, stöder mina resultat inte vare sig Even-Zohars hypotes eller Tourys lag. I skildringen av flickskap i mitt material förekommer *acceptansinriktad* anpassning till villkor som utgår från målkontexten och ökning av den för barnlitteratur typiska handlingsorienteringen i såväl översättningar med högre prestige som översättningar med lägre prestige inom flickboksgenren.

Eftersom flickböcker hör till både det litterära och det socialpedagogiska systemet (se avsnitt 2.1 ovan), omfattar målkontextanpassningen utöver den handlingsorienterade standardiseringen av berättandet även anpassning av kulturbundna element och ideologiska

³¹⁰ Också läsarundersökningar från 1944–1968 som refereras av Theander (2006: 407–415, 422) anger att flickläsarna önskade både vardagsskildring och spänning.

³¹¹ I Henes (1984) studie jämförs flickböcker med pojkböcker som inte heller uppvisar skillnader i karakteriseringsmönstret mellan kvalitets- och triviallitteratur.

aspekter. **KULTURADAPTION**, som i min modell innebär att kulturbundna element *MODIFIERAS* eller *UTELÄMNAS*, leder till att karaktärernas kulturtillhörighet nedtonas och den amerikanska eller kanadensiska källkulturen framträder i mindre grad. Detta förekommer i översättningarna av både bildningsromanerna och långserieböckerna i liknande grad och med liknande konsekvenser (se avsnitten 6.2.2.5 och 6.3.2.5 ovan). Drag av denna typ av adaptation finns även i de flickböcker som inte är förkortade.

IDEOLOGISK ADAPTION, som påverkar exempelvis den uppfostringsideologi böckerna företräder, finns däremot främst i översättningarna av bildningsromanen *Emily of New Moon* av L.M. Montgomery och långserieboken *Cherry Ames Flight Nurse* av Helen Wells. I översättningarna av bildningsromanen tonar den **IDEOLOGISKA ADAPTIONEN** ner dels *normbrytande* och auktoritetsifrågasättande drag, dels tankar och uttryck av känslor (se avsnitt 6.2.1.7 ovan). Sammantaget leder detta till att skildringen av den kvinnliga könsrollen blir mer *normbekräftande* och mer inskränkt än i originalet. Bildningsromanhjältinnan Emily Starrs stereotyp maskulina handlingskraftiga drag, som uttrycks genom hennes handlingar, framhävs framom hennes stereotyp feminina emotionella och kreativa drag, som framkommer ur hennes tankar och känslolagda reaktioner. Berättelsens fokus orienterar sig mot handlingen, medan Emilys normbrytande och maktingivande tankar som uttrycker självständighet nedtonas.

I översättningarna av långserieboken *Cherry Ames Flight Nurse* gäller den **IDEOLOGISKA ADAPTIONEN** däremot främst patriotiska känslouttryck, omtänksamhet och självuppoffring i samband med bokens krigstema (se avsnitt 6.3.1.4 ovan). Därmed är det fråga om nedtoning av stereotyp feminina emotionella karaktärsdrag. På det yttre planet rör sig skildringen av långseriehjältinnan Cherry Ames alltså mot aktiva, stereotyp maskulina drag som uttrycks genom handlingar, då fokus i översättningarna ännu starkare ligger på händelseförloppet än i originalet. Det samma gäller för långseriehjältinnan Nancy Drew, som blir mindre känslolagad, nyckfull och kreativ i den förkortade finska översättningen av *The Mystery at Lilac Inn*, där adaptationen enbart kan härledas till kommersiella och inte didaktiska normer (se avsnitt 6.3.3.8 ovan).

Skillnaderna i typen av förändringar som kan iakttas mellan bildningsromaner och långserieböcker kan förklaras med att *normbrytandet* i bildningsromanen *Emily of New Moon* gäller en ung flickas uppfostran och är mera problematiserat genom samhällskritik. Kritiken syns i att protagonisten gör uppror mot samhällets normer, d.v.s. uttrycker det i flicklitteratur och flickskildring typiska fenomenet *flickmakt*, som innebär handlingskraft och makt över sitt eget liv (se avsnitt 2.2.1 ovan). Normbrytande uttryck för sådan flickmakt minskar i översättningarna. I långserieböckerna *Cherry Ames Flight Nurse* och *The Mystery at Lilac Inn* består *normbrytandet* däremot främst av protagonisternas självständiga yrkesarbete dels som sjuksköterska, dels som inofficiell detektiv, vilket inte problematiseras i böckerna som utspelar sig i en ideal värld, där samhällets maktstrukturer inte beskrivs hämma flickorna. Därtill ligger fokus även i originalen på händelseförloppet och inte på karaktärernas utveckling. Ökningen av *normbekräftandet* i de förkortade flickboksöversättningarna gäller alltså både originalens *normbrytande flickskap* och *normbrytande berättande*, som inte motsvarar den handlingsorienterade normen som beskrivs inom barnlitteraturforskning (se avsnitt 2.1 ovan). Att översättningar förkortas utgår såväl från målkulturens behov och normer som från tanken att handlingen utgör det viktigaste elementet i böcker som riktar sig till barn och ungdomar (i detta fall flickor).

Utöver de förkortade översättningarna, som anpassats enligt normer som härstammar från målkulturen, omfattar mitt material på sex böcker också fyra svenska översättningar och tre finska översättningar som är *källtrogna*, d.v.s. inte förkortade eller på annat sätt väsentligt adapterade för målkulturens behov. Detta innebär att drygt hälften av de tolv översättningar som jag analyserat i min undersökning inte följer Even-Zohars (1990: 50–51) hypotes om målkontextinriktning i perifera genrer som flickboken. Källtextinriktning gäller dels bildningsromanerna *Dear Enemy* av Jean Webster (både den svenska översättningen från 1955 och den finska från 1957) och *Little House on the Prairie* av Laura Ingalls Wilder (både den svenska översättningen från 1955 och den finska från 1957), dels långserieböckerna *Sue Barton Staff Nurse* av Helen Boylston (både den svenska översättningen från 1953 och den finska från 1955) och *The Mystery at Lilac Inn* av pseudonymen Carolyn Keene (endast den svenska översättningen från 1955; se avsnitten 6.2.3.7 och 6.3.3.8 ovan).

Det är inte helt slumpmässigt att just dessa flickböcker inte blivit föremål för omfattande förkortning, utan möjliga orsaker kan identifieras dels i böckernas egenskaper, dels i deras utgivningshistoria. Bildningsromanerna *Dear Enemy* och *Little House on the Prairie* har färre *normbrytande drag* såsom ifrågasättande av auktoriteter, och de utnyttjar karaktärsindikatorerna **tankar**, **känslor** och **miljö** i mindre grad än L.M. Montgomerys *Emily of New Moon*, som fått *målanpassade* översättningar. Exempelvis har redan originalet *Little House on the Prairie* didaktiska och auktoritära (*normbekräftande*) drag, medan originalet *Emily of New Moon* inte har sådana drag. Vidare utgavs den svenska översättningen av *Dear Enemy* i högprestigeserien *De odödliga ungdomsböckerna* (1937–1968), som främst omfattade pojkböcker. Hög kvalitet i form av bokens status som en historisk skildring betonades också i marknadsföringen av översättningarna av *Little House on the Prairie*, som dessutom riktades till både flickor och pojkar i både Sverige och Finland, medan *Emily of New Moon* inte gavs någon koppling till realism och behandlades strikt som en bok för flickor i båda länderna. Därtill hörde översättarna för de svenska och finska översättningarna av *Dear Enemy* och *Little House on the Prairie* till de mest ansedda inom barnlitteraturfältet och flera av dem verkade även som barnboks författare.

Långserieboken *Sue Barton Staff Nurse*, som fått en *källtrogen* översättning i både Sverige och Finland, karakteriseras av att den till sina egenskaper placerar sig längre bort från den populärlitterära polen än de övriga långserieböckerna i mitt material. Detta beror på att den skildrar en viss grad av utveckling hos huvudkaraktären Sue och ansågs representera en realistisk bild av sjuksköterskeyrket. I Sverige utgavs *Sue Barton*-serien dessutom av förlaget Geber, som profilerade sig som ett högprestigeförlag (se avsnitt 3.3.1.3 ovan). Att den svenska översättningen av *Nancy Drew*-boken *The Mystery at Lilac Inn* hör till de *källtrogna* översättningarna utgör däremot ett mysterium som inte kan förklaras utgående från bokens egenskaper eller dess status. Med tanke på sina ytterst populärlitterära drag (en hög grad av handlingsorientering redan i originalet) och utgivningen i den populärlitterära serien *B. Wahlströms ungdomsböcker* (1914–2012) kunde boken antas ha blivit lika adapterad i Sverige som den blev i Finland. I Sverige verkar dock förlagets beslut att ge ut *Nancy Drew*-böckerna som dubbla volymer ha lett till att en kommersiell förkortning enligt antalet tryckark inte behövdes (se avsnitt 3.4.3.1 ovan). Förlaget B. Wahlström valde dock senare att ge ut en nyöversättning som baserar sig på en förkortad originaltext, där handlingsorienteringen ökat på samma sätt som i de ovan beskrivna förkortade översättningarna i mitt material.

Even-Zohars polysystemhypotes och Tourys lag om ökande standardisering antyder att polysystemteorin kan användas för att visa var på axeln mellan låg status (periferi) och hög status (centrum) verk placerar sig. För mitt material skulle tolkningen då bli att Montgomerys *Emily of New Moon* hade lägre status än de övriga bildningsromanerna och än Boylstones långseriebok *Sue Barton Staff Nurse*. Att Boylston, vars verk inte är förkortade, skulle ha haft högre status än Montgomery, vars verk har blivit föremål för förkortning, kan dock ifrågasättas, eftersom förlagsredaktörerna i både Sverige och Finland lyfte fram Montgomerys höga kvalitet i sin korrespondens. Den finska redaktören framhöll hennes verk rentav som förebilder för aspirerande finska flickboksförfattare (se avsnitten 3.3.2 och 3.4.2.1 ovan). Boylston nämns däremot knappt alls i förlagskorrespondensen.

Skillnaden i förekomsten av adaption förklaras i stället med kommersiella faktorer och kostnadseffektivitet. Boylstones original, som är kortare och inte innehåller lika mycket av beskrivande avsnitt som Montgomerys original, motsvarade bättre det slags längd och innehåll som flickböcker skulle ha enligt de handlingsorienterade normer som framgår av förlagskorrespondensen (se avsnitt 3.3 ovan). Därmed finns ingen tydlig korrelation mellan *central/perifer* status och position på axeln *adekvans–acceptans* inom flickboksgenren. Den omvända tillämpningen av Even-Zohars (1990: 50–51) polysystemhypotes, d.v.s. att acceptansinriktade översättningar tolkas ha mer perifer status, får alltså inte stöd inom flickboksgenren. Enligt mina resultat är adaption inte nödvändigtvis ett tecken på periferitet. Däremot kan den höga förekomsten av adaption i mitt material som en helhet tolkas som ett tecken på att översättningar generellt haft lägre eller åtminstone ambivalent status inom tidens förlagsvärld. I tidigare forskning om samma period har nämligen också exempel på betydande förkortning av klassiker för vuxna identifierats.³¹²

Det flicklitterära polysystemet är alltså mer komplext än vad polysystemhypotesen ger utrymme för, eftersom detta perifera system har drag av periferi både i sitt centrum och i sin periferi. Denna komplexitet, som kan observeras inom flickboksgenren, liknar den i Krugers (2012: 273) resultat om barnboksöversättningar i den postkoloniala sydafrikanska kontexten. Hennes resultat visar å ena sidan att källtext- och målkulturinriktade lösningar inte utesluter varandra, å andra sidan att källtextinriktning också ses i översättningar till afrikanska språk, som utgör de mest perifera språken i hennes studie. I likhet med Kruger (ibid.) kan jag konstatera att man inom polysystemteorin bör beakta flera faktorer: i hennes fall postkoloniala perspektiv, i mitt fall flickbokskontexten. För att undersöka faktorer som påverkar adaption behövs ett tvärvetenskapligt grepp som kombinerar både översättningsvetenskapliga och litteraturvetenskapliga metoder och kontextualiserar det analyserade materialet. När det gäller flickböcker beror förekomsten av adaption snarare på hur *normbrytande* en bok ansetts vara och hur mycket den avviker från den *handlingsorienterade normen*, som dominerade inom barnlitteratur, än på om boken placerar sig närmare centrum (högre prestige, litterära drag) eller periferin (lägre prestige, populärlitterära drag) inom *det flicklitterära systemet*. Spänningar uppstår alltså dels mellan *normbekräftande* och *normbrytande* könsroller, dels mellan *handlingsorientering* och *känslo- och/eller miljöbeskrivning*.

³¹² Paloposki (2010: 42–43) analyserar en förkortad finsk version av Victor Hugos *Les Misérables* (1862, fi. *Kurjat* 1945–1947). Hekkanen (2010: 178–179) behandlar förkortade engelska översättningar av finska högprestigeverk (blivande klassiker) såsom Mika Waltaris *Sinuhe egyptiläinen* (1945, en. *Sinuhe the Egyptian* 1949). I detta fall är det fråga om översättning från ett icke-dominerande språk till ett dominerande språk, vilket också påverkar översättningens status.

Resultaten av min textuella adaptionsanalys av flickboksöversättningarna men även resultaten av min analys av normer som framträder i förlagskorrespondensen tyder på att två olika drag kan leda till att översättningarna inte motsvarar polysystemhypotesen ovan. Det första är att en flickbok med hög status anses alltför normbrytande när det gäller antingen könsrollerna eller berättandet, och det andar är att boken är alltför lång enligt en förlagsseries normer. Status är inte nödvändigtvis avgörande för förekomsten av målkontextinriktad anpassning. Min undersökning ger en mer nyanserad bild av flickboksöversättning. Således är en omformulerad polysystemhypotes för flickboksgenren följande: *När översatt flicklitteratur intar en central position i det flicklitterära polysystemet är det sannolikt att översättningar blir källtextinriktade (adekvansinriktade) om källtexten följer rådande normer för könsroller och berättande.* I övriga fall är det sannolikt att översättningen blir anpassad enligt normer som härstammar från målkontexten (acceptansinriktad).

7.2 Samarbete inom det nordiska flicklitterära översättningsfältet

I min studie har jag utöver *det flicklitterära systemets* externa och interna polysystemiska relationer även undersökt förhållandet mellan det svenska och finska översättningsfältet inom flickboksgenren. Jag har kartlagt utgivnings- och översättningspraxis vid de svenska och finska förlag som utgett översättningar av de sex flickböckerna i mina fallstudier utgående dels från förlagskorrespondens (se avsnitten 3.3–3.4 ovan), dels genom att identifiera likheter i översättningarna i adaptionsanalysen (se avsnitten 6.1–6.3 ovan). I min hypotes har jag utgått från Lindqvists (2015: 82–85) forskningsresultat om att Sverige utgör *centrum* för det skandinaviska och i förlängning det nordiska litterära fältet och har makt att konsekra (legitimera t.ex. genom översättning) verk som sedan översätts i andra nordiska länder (**hypotes 3**; se avsnitt 1.3 ovan). Hennes resultat bygger på översättningar från 2000-talet inom ett projekt som handlar om konsekration av karibisk litteratur till de skandinaviska språken (se avsnitten 1.2–1.3 ovan). Från tidigare perioder finns ingen motsvarande forskning. Lindqvists (2015) analys av konsekrationens mönster utgår både från utgivningsstatistiken i de skandinaviska länderna och från uppgifter om i vilka länder en bok översätts före översättning till skandinaviska språk. Min analys visar att ännu tydligare tecken på konsekrationens mönster kan identifieras i förlagskorrespondensen, som åskådliggör vilka kontakter förlagen faktiskt hade med varandra och hur konsekrationen skedde i praktiken.

Lindqvists forskning visar att Skandinavien, och i förlängning Norden, utgör ett enhetligt regionalt översättningsfält (2018: 302). Min undersökning, som fokuserar på Sverige och Finland, lyfter fram att Finland är en del av detta fält, åtminstone inom barnboksbranschen som min studie gäller. Därför är det motiverat att undersöka hela det nordiska regionala fältet. Tidigare flickboksforskning har enbart jämfört svenska och norska översättningar i form av fallstudier (Axelsson 2019; 2020). Både min genomgång av förlagskorrespondensen och min analys av översättningarna visar att influenserna inom flickboksgenren sträcker sig längre än bara från Sverige till Finland: hela Norden utgjorde ett enhetligt fält inom barnboksbranschen, åtminstone under perioden 1945–1965, då mycket samarbete förekom i form av förlagsbesök, utbyte av förslag till böcker och marknadsföringsstrategier, förslag till samtryckningsprojekt och lån av omslagsillustrationer (se avsnitt 3.3 ovan). Enhetligheten av fälten framgår också av att de nordiska förlagen anlidade samma litterära

agenter baserade främst i Köpenhamn och Stockholm. Detta är en förklaring till att samma flickböcker och flickboksserier utgavs i Sverige och Finland och även i de andra nordiska länderna under undersökningsperioden 1945–1965. Alla sex författare som ingår i mitt material utgavs i alla fem nordiska länder.³¹³ Agenterna använde ofta försäljningsframgången i ett nordiskt land som argument vid försäljning av samma verk eller serie till ett annat nordiskt land (se avsnitt 3.4 ovan). På detta sätt spred sig framför allt amerikanska serier i Norden. Arkivforskning är således en viktig men ännu underutnyttjad resurs för analys av översättningar och influenser inom litterära system i synnerhet då påverkan av *de preliminära normerna* ska utforskas (jfr Munday 2014: 64, 66; Paloposki 2017: 33).

Enligt Lindqvists (2015: 85) hypotes, som dock gäller icke-dominerande källspråk, kommer verk oftast först till Sverige, som enligt henne utgör *centrum* i det nordiska litterära systemet. Mina resultat visar att nordiska flickboksöversättningar från engelska, som är ett dominerande språk, inte följer detta konsekrationmönster. Bildningsromaner av Jean Webster och Laura Ingalls Wilder utgavs först i Norge, medan Sverige var först ute endast med L.M. Montgomerys författarskap (se avsnitt 3.4.2 ovan). Också långserierna *Sue Barton* av Helen D. Boylston, *Nancy Drew* av pseudonymen Carolyn Keene och *Cherry Ames* av Helen Wells spred sig alla från Norge efter att förlag i andra nordiska länder hade hört om det norska förlagets framgång med serien (se avsnitt 3.4.3 ovan). Sverige var oftast det följande nordiska landet att börja utge en serie, och även svensk försäljningsframgång lyftes fram i förlagskorrespondensen när serier såsom Wilders *Little House* och Wells *Cherry Ames* såldes till Finland. Min studie tyder alltså på att både Norge och Sverige fungerade som primära konsekrerande centrum inom flickboksfältet i Norden under perioden 1945–1965 och att Norge var det mest primära centret för långserier, vilket redan Axelssons (2020) fallstudie om utgivningen av Wells långserier i Norge och Sverige antytt. Norges centrala position kan eventuellt kopplas till att långseriefenomenet hade sitt ursprung i USA (se Skjøsberg 1979: 83–84; Rättyä 1997a: 103), som Norge hade mest kontakt med i mitten av 1900-talet tack vare sitt geografiska läge och sjöfartens stora betydelse för landet.

Finland utgjorde en *periferi* inom *det nordiska flicklitterära polysystemet* både med tanke på att Finland i alla de undersökta fallen var ett av de sista länderna att börja ge ut författarskap och serier och att finsk framgång därmed inte framhävs i korrespondens som riktar sig till svenska förlag. Även Danmark deltog i konsekrationen, då dansk försäljningsframgång i två fall nämns i korrespondensen mellan agenter och finska förlag. Islands position inom det nordiska fältet förefaller däremot ha varit perifer på basis å ena sidan av att mängden korrespondens med isländska förlag är minimal i de svenska och finska förlagsarkiv jag undersökt, å andra sidan av att de flesta författare i mitt material började ges ut senare på Island än i de övriga nordiska länderna.³¹⁴

Nordiskt samarbete syns också i själva översättningarna i mitt material. Min textuella adaptationsanalys visar att de finska översättningarna av tre av de sex böckerna i mina fallstudier är *indirekta översättningar*, d.v.s. kan kopplas till andra källtexter än sitt original. Den finska reviderade översättningen av Montgomerys *Emily of New Moon* (1923), som fått titeln *Pieni runotyttö* (1961), utgår delvis från den svenska översättningen *Emily* (1955)/*Emily och hennes vänner* (1956) (se avsnitt 6.2 ovan). Den finska översättningen av Keenes *The Mystery at Lilac Inn* (1930), som fått titeln *Neiti Etsivä kohtaa Kolmion* (1956), har

³¹³ Ett undantag är Laura Ingalls Wilder, vars böcker började ges ut på Island först 1979, d.v.s. efter min undersökningsperiod.

³¹⁴ Undantag utgör Wells, som gavs ut på Island först av alla nordiska länder, och Boylston, som gavs ut på Island före Finland (se avsnitten 3.4.3.2 och 3.4.3.3 ovan).

motsvarande norska översättning *Frøken detektiv møter "Trekanten"* (1941) som källtext, och den finska översättningen av Wells *Cherry Ames Flight Nurse* (1945), som fått titeln *Ursula lentää* (1957), har den svenska översättningen *Cherry Ames vid flyget* (1956) som källtext (se avsnitt 6.3 ovan). I de två sist nämnda fallen ses likheter som tyder på *indirekt översättning* redan i *peritexter* såsom titlar, omslag och omslagstexter, vilka alltså kan användas för preliminär identifiering av indirekta översättningar utöver analys av bibliografiska data, vilket Ivaska (2020b: 52–56) använt som en preliminär metod. På basis av mitt material var alltså indirekt översättning via nordiska språk en vanlig praktik inom flickboksgenren i Finland under undersökningsperioden 1945–1965, då det finländska barnboks-fältet ännu var relativt ungt. Detta är ett tecken på flickboksgenrens låga status i Finland under undersökningsperioden (jfr Ivaska & Paloposki 2018: 42). Enligt min jämförande analys av adaptionsexemplen i avsnitten 6.2 och 6.3 ovan utgår de övriga finska översättningarna däremot i likhet med samtliga svenska översättningar i mitt material direkt från sina engelskspråkiga originaltexter även i de fall där konsekrationen skedde via Norge. Att inga av de svenska översättningarna i mitt material är indirekta är ytterligare ett tecken på att Sverige intar en mer central position än Finland, som har en perifer position inom det nordiska polsystemet.

Att det finska barnboks-fältet var yngre och därmed mer perifert än det svenska, som var föregångare inom området också internationellt sett (se avsnitt 1.4 ovan), syns även i att svenska och andra nordiska kontakter spelade en mer avgörande roll i de finska förlagens kontaktnät än vad finska kontakter spelade i de svenska förlagens kontaktnät (se avsnitt 3.3 ovan). Av de finska förlagen satsade särskilt WSOY med sin nygrundade barnboksavdelning (1952) och Tammi som var ett nytt förlag (grundat 1943) på att bygga upp ett starkt nordiskt kontaktnät (se avsnitten 3.3.2.1 och 3.3.2.3 ovan). Också det tredje finska förlaget Gummerus hade kontakter med Sverige. Gummerus svenska kontakter bidrog dock inte till utvecklingen av förlagets verksamhet på samma sätt som hos WSOY och Tammi, då Gummerus varken förnyade sin verksamhet eller grundade en barnboksavdelning (se avsnitt 3.3.2.2 ovan). För de svenska förlagens del förekommer ett stort antal kontakter med finska förlag främst hos Bonnier, som i egenskap av det största förlaget i min studie hade det största kontaktnätet (se avsnitt 3.3.1.2). Gleerup och Geber hade däremot kontakt främst med de finlandssvenska förlagen Söderström och Schildt, som dock nästan helt saknade flickboksutgivning (se avsnitten 3.3.1.1 och 3.3.1.3). B. Wahlström hade endast enstaka kontakter med finländska förlag (se avsnitt 3.3.1.4). Samarbetet mellan dels de svenska och finska förlagen som utgör fokus för min undersökning, dels mellan förlag i alla nordiska länder visar att det nordiska nätverket var viktigt för utvecklingen av barnboksbranschen i de nordiska länderna, inte minst i Finland där svenskans starka roll som andra nationalspråk och därmed förlagsredaktörernas goda kunskaper i svenska möjliggjorde att de finska förlagsredaktörerna kunde ta del av det nordiska samarbetet, som skedde på de skandinaviska språken.

7.3 Underlag för fortsatt flickboksforskning

I och med att jag avgränsat min undersökning till flickböcker som getts ut i både Sverige och Finland under perioden 1945–1965 omfattar mitt initiala kvantitativa material endast de 52 flickböcker som översatts från engelska till både svenska och finska under perioden 1945–1965 (se avsnitt 1.5 ovan). Därmed ingår varken andra källspråk (med undantag för en

översättning som visade sig vara baserad på en norsk källtext) eller flickböcker som endast utgivits i någotdera landet under perioden. Fallstudierna gäller endast sex flickböcker med sina svenska och finska översättningar (se avsnitt 3.4.1 ovan). Ett avgränsat material är nödvändigt för att kunna analysera framställningen av flickskap i böckerna som helhet. Mina resultat utgör alltså ett underlag för fortsatt forskning inom översättning av flickböcker men även av andra populärlitterära genrer under olika tidsperioder. Min analys visar att flickboksgenren påverkades dels av kommersiella restriktioner, dels av konservativa ideologiska och pedagogiska tendenser under perioden 1945–1965. Men exempelvis senare flicklitteratur uttrycker antagligen mer moderna normer och villkor i och med att uppfattningarna om könsroller har förändrats och barnlitteraturens status har ökat. *Normbrytande flickskap* i olika typer av såväl äldre som nyare böcker som handlar om flickor har lyfts fram exempelvis i antologin *Flicktion* (Söderberg m.fl. 2013).

Forskning i *perifera* genrer som flickboken visar på att populärlitterära genrer arbetar med andra, ofta mer kommersiellt förankrade spänningar än traditionella litterära genrer som finns i *det litterära polysystemets centrum*. Det är dock viktigt att polysystemisk forskning utförs på ett konkret material och med den externa sociokulturella kontextualisering som exempelvis Chang (2001: 329) efterlyser. Polysystemteorin framhåller den perifera positionen flickboksgenren haft som en förklaring till de restriktiva normer översättningar inom genren har utsatts för, men min forskning visar att även andra sociala och litterära faktorer såsom ideologiska och narrativa normer och utgivningskontexten bör lyftas fram. Detta kräver tvärvetenskapliga metoder. Översättningsvetenskapliga metoder kan kombineras exempelvis med en litteraturvetenskaplig textanalys och en innehållsanalys av arkivmaterial. I min studie har polysystemteorin i kombination med sådana tvärvetenskapliga metoder visat sig vara en fruktbar referensram för studiet av *normer*, *normbekräftande* och *normbrytande* som verkar vid översättning av perifera genrer som flickboksgenren.

I likhet med tidigare polysystemforskning i perifera genrer (t.ex. Lindqvist 2002 om populärlitterära Harlequinromaner och Kruger 2012 om postkolonial barnlitteratur) visar min undersökning att polysystemteorin bidragit till mer mångsidig forskning genom att lyfta fram förbisedda genrer som flickboken. Polysystemteorin kan fortfarande vara en fruktbar referensram inom den översättningsvetenskapliga forskningen, om den används för att testa nyanserade polysystemhypoteser såsom dem min studie ger upphov till och kombineras med kontextualisering av det analyserade materialet. Maktkanon och hierarkier har dock blivit mindre viktiga i och med att forskningen under de senaste årtiondena har breddats till att omfatta perifera litteraturtyper som barnlitteratur och populärlitteratur. Nya forskningsområden som flickforskning har framträtt bland annat med stöd av nätverk som *FlickForsk! Nordic Network for Girlhood Studies* och *Tyttötutkimusverkosto* och konferenser som *Conceptions of Girlhood Now and Then* (2020). När forskningen uppnår tillräcklig mångfald och de av läsarna älskade mer populärlitterära genrer och verken i skuggkanon upptar ett lika stort utrymme som de traditionella litterära genrer och verken i maktkanon kommer motsättningen mellan *centrum* och *periferi* att spela en mindre roll.

När det gäller översatta flickböcker finns fortfarande ett stort behov av grundforskning både inom Norden och internationellt. Utöver Desmets (2007) doktorsavhandling har resultat småningom kumulerats genom fallstudier.³¹⁵ Intresse för analys av översatta

³¹⁵ Inom Norden t.ex. Rémi 2009, 2019; Leden 2015, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021; Axelsson 2019, 2020.

flickböcker finns även bland studenter som skriver sin pro gradu-avhandling (magister-avhandling) åtminstone i Finland (t.ex. skrevs sex pro gradu-avhandlingar om översättningar av L.M. Montgomerys verk åren 2003–2013 enligt databasen *Melinda*). Detta är lovande för framtida forskningsintresse och kunde användas för att testa metoder som min kategoriseringsmodell för adaption. Intresset berättar också om flickböckernas stora betydelse för sina läsare.

Min forskning om *det flicklitterära polysystemet* utgör ett första steg mot en heläckande kartläggning av flickboksgenren i Finland motsvarande den som Theander (2006) gjort i Sverige för perioden 1945–1965. Inom en sådan kartläggning skulle det vara fruktbart att jämföra originalverk och översättningar inom samma språk för att undersöka om översättningar är mer *normbekräftande* än originalverk på samma språk, vilket inte vare sig Theander (2006) eller jag gjort. Förlagskorrespondensen i min undersökning pekar dock på liknande normer för original och översättningar. För denna guldåldersperiod 1945–1965 behövs kartläggningar av flickboksältet även i Norge, Danmark och Island för att få en helhetsbild av strömningarna inom *det nordiska flicklitterära polysystemet*, där mina resultat visar ett nära samarbete mellan förlag i de olika nordiska länderna. Eftersom min studie fokuserar på förhållandet mellan Sverige och Finland, har jag inte gått närmare in på utgivningen i de övriga nordiska länderna. De samband mellan Sverige och Finland och andra nordiska länder som framgår av min analys av förlagskorrespondens och översättningar visar att hela Norden borde undersökas som ett enhetligt polysystemiskt fält för att få fram alla kopplingar mellan utgivning och översättning i länderna. Min tidigare fallstudie om adaption i nordiska översättningar av L.M. Montgomerys flickbok *Rilla of Ingleside* (1921) utgör ett exempel på en sådan samnordisk studie i mindre skala (se Leden 2017). Mer omfattande studier kunde gärna genomföras som samarbete mellan forskare i olika nordiska länder. Flickboksgenren behöver även jämföras med andra genrer för att få en uppfattning av hur genren fungerar i relation till dem. Också detta kunde genomföras som samarbete mellan forskare specialiserade på olika genrer.

Översättningsvetenskaplig forskning spelar en viktig roll då det gäller undersökning av *det nordiska flicklitterära polysystemet*, eftersom jämförande interkulturella studier visar hur texter migrerat från en kultur till en annan (se Lindqvist 2018: 297) och vilka anpassade element översättningarna har gemensamt. Adaptionsanalys i kombination med litteratur- och språkvetenskaplig analys är en metod som lyfter fram vilka anpassande ändringar i förhållande till originaltexten som gjorts i texterna under olika tidsperioder och hur detta påverkar tolkningen av texterna. Detta visar i sin tur vilka de underliggande normerna och konventionerna i målkulturen är, d.v.s. vilket slags *flickskap* de översatta flickböckerna förmedlar till de unga läsarna, vars socialisationsprocess texterna antas påverka. Flickor i böcker om och för flickor fungerar nämligen som förebilder och identifikationsobjekt.³¹⁶ Adaptionen visar också vilka slags böcker förlagen velat producera och hurdana böcker de antagit att flickor vill läsa. Här blottläggs maktstrukturer i form av de villkor och normer flickor och kvinnor varit föremål för.

Att lyfta fram flickboksgenren är viktigt inte minst med tanke på hur stor betydelse den haft för sina läsare. Forskning i flickböcker från genrens guldålder åren 1945–1965, då utgivningen var som störst, synliggör inte bara dessa böcker utan också den tidens verkliga

³¹⁶ Se t.ex. Ulfgård 2002: 346; Theander 2006: 230, 422 och samlingar av läsoplevelser såsom Ahola & Koskimies 2005; Warnqvist 2009; Kokkonen 2013, 2015a.

flickor som läste böckerna. Också de flickor och kvinnor som enligt insamlingar av läs-
upplevelser läser böckerna än idag synliggörs genom att deras läsning lyfts fram. Att många
av böckerna i mitt material fortfarande läses och ges ut i nya utgåvor berättar om deras
starka position i skuggkanon. Tack vare forskning är den älskade och komplexa
flickboksgenren inte längre förnekad.

Books were Emily's friends wherever she found them.
She flew over to the bookcase and opened the door.
(Montgomery, *Emily of New Moon* s. 42)

ENGLISH SUMMARY

Girls' books have long been an overlooked genre, but in recent decades, they have become an increasingly popular topic especially in groundbreaking Swedish girlhood and girls' book studies. Birgitta Theander's (2006) comprehensive study of all girls' books published in Sweden between 1945–1965 demonstrates that girls' books from this period were considerably more complex than historical surveys have implied. My interdisciplinary study of how the image of girlhood has been adapted in girls' books translated from English to Swedish and Finnish between 1945–1965 builds on Theander's research, as I have selected my material based on her extensive survey. My research is the first more comprehensive study of girls' book translations in Sweden and Finland. *Girls' literature* and *girls' books* are a genre about girlhood, girls' lives, and being a girl in a certain historical context (Österlund et al. 2013: 13, 17). These books depict girlhood in relation to norms for how girls are expected to behave, which means that the girl protagonists often both confirm norms by adapting to the expectations of society, and rebelliously challenge these norms (Österlund et al. 2013: 12).

Within translation studies, *adaptation* is a translation practice or a type of translation where the target text is adapted to the target context, the aims of the publisher, and the target audience. As my research represents *descriptive translation studies (DTS)*, I have described the practice of adaptation in its historical context without any value judgement. My analysis of adaptation in girls' book translations shows how the Swedish and Finnish publishers wanted to portray girlhood in these books aimed at girl readers and how the image of girlhood was adapted in the translations in relation to their American and Canadian originals. The translations are influenced by *norms of girlhood*, *narrative norms*, and *translation norms* that prevail at the time of translation.

My study examines the period 1945–1965 because many girls' books were published in this period and children's literature became its own field within the book market. Despite their popularity, girls' books had a peripheral position (low status) within the general literary polysystem, which is a network of partly overlapping systems in which different genres and works compete for a central position (high status) as judged by the dominant literary circles (Even-Zohar 1990: 13–15). The purpose of my study has been to analyze how the peripheral position of girls' literature within the general literary polysystem as well as the polysystemic relations between the center (*Bildungsromane* with higher status) and periphery (series books with lower status) within the genre affect the amount and type of adaptation in the translations. The ways in which this peripheral position impacts the image of girlhood in the books is also examined. I have also analyzed whether the Finnish girls' book system was influenced by the Swedish system because Finland held a more peripheral position within the Nordic translation system.

The interdisciplinary framework of my study involves paratextual contextualization of the translations examined, that is, analysis of bibliographical data, book covers, and archival materials such as publisher correspondence. For the textual analysis of adaptation, I have used a three-layered method consisting of a comparative analysis of coupled pairs of source and target text segments to identify and categorize adaptations, a linguistic analysis of semantic-pragmatic features and pragmatic functions, and a narrative analysis of character indicators in relation to gender stereotype schemata for masculine and feminine narration, which represent norm-confirming and norm-breaking narration. This multi-faceted

method where the micro-level analysis contributes to the macro-level analysis is time consuming, but shows that both girls' literature and the translation practice adaptation are complex.

Tensions and standardization in the peripheral girls' literary polysystem

My theoretical starting points have been Itamar Even-Zohar's (1990: 50–51) *polysystem hypothesis* declaring that translations with peripheral status are adapted to target culture norms, and Gideon Toury's (1995: 268, 271) *law of growing standardization* stating that the more peripheral the status of a translation is, the stronger is the tendency to standardization according to target culture practices. Adaptation according to target context norms means that the translation becomes target-oriented (acceptancy-oriented), while a translation following the source text is source-oriented (adequacy-oriented). For example, the children's literature scholar Nitsa Ben-Ari's research on translations of children's literature into Hebrew indicates that target-oriented norms are prioritized before source-oriented norms regardless of if the book is considered a classic (1992: 227). In a Swedish context, Even-Zohar's polysystem hypothesis has previously been confirmed by Yvonne Lindqvist (2002: 218–219, 222–223) who has compared novels by the internationally well-known author Tony Morrison and mass-produced Harlequin novels. Her results show that translators of high prestige literature follow source-oriented norms retaining the contents and style of the original, while translators of low prestige literature follow target-oriented norms resulting in extensive omissions due to publisher requirements such as page-count restrictions.

Applied to girls' books, Even-Zohar and Toury's hypotheses imply that adaptation is common in this peripheral genre (hypothesis 1a) and more common in girls' series books with lower status than in girls' *Bildungsromane* with higher status (hypothesis 1b). However, results of previous research by Mieke Desmet (2007) have shown that the girls' book genre requires more nuanced hypotheses as her material demonstrates a high frequency of adaptation both in classic girls' books and in series books. My textual analysis of Swedish and Finnish girls' book translations demonstrates varying degrees of adaptation in both *Bildungsromane* characterized by character development and higher prestige, and in series books characterized by formulaic plots and lower prestige. Thus, my results show that the amount of adaptation according to target-oriented norms does not always correlate with status within the girls' book genre.

My qualitative material consists of the *Bildungsromane* *Emily of New Moon* (1923) by L. M. Montgomery, *Dear Enemy* (1915) by Jean Webster, *Little House on the Prairie* (1935) by Laura Ingalls Wilder, and of the series books *Sue Barton Staff Nurse* (1952) by Helen D. Boylston, *The Mystery at Lilac Inn* (1930) by Carolyn Keene (a pseudonym), and *Cherry Ames Flight Nurse* (1945) by Helen Wells. These books were selected because they represent the most significant *Bildungsromane* series and series book series in my quantitative material consisting of all 52 girls' books translated from English into both Swedish and Finnish between 1945–1965 according to a comparison of Theander's Swedish survey and data from the Finnish national bibliography Fennica.

To examine adaptation patterns in my material, I have created a categorization model for adaptation in girls' books and other children's literature based on types of adaptation identified in previous children's literature research and a review of my material. My model

includes the main adaptation categories *ideological adaptation*, *cultural adaptation*, and *narrative adaptation*. Within these categories, adaptation is carried out using *additions*, *modifications*, and *omissions*. In the Swedish and Finnish translations analyzed, the most extensive and thus most significant adaptations belong to the category called *narrative adaptation*, which is a comprehensive type of adaptation affecting the narrative entity of the book. This type of adaptation is associated with *commercial norms*, such as that publishers want to fit books into their publisher series consisting of books with a certain number of printed sheets to keep printing costs down, or that they want to produce plot-oriented books based on the belief that young readers prefer this type of books. Commercial norms are a comprehensive norm type as they affect all macro-structural choices during the translation process. This means that all adaptation can be essentially commercial. Thus, the image of girlhood is also adapted according to commercial constraints.

In practice, narrative adaptation means that books are abridged. This commercial form of adaptation illustrates the publishers' authority over how girls' books are translated. Publishers not only choose which books are to be translated, but they also decide whether the books should be abridged and how faithful or free the translations should be. Publisher correspondence from 1945 to 1965 found in the archives of the publishers of the translations that were included in my study shows that even though abridgment of books was carried out in collaboration with the translator, the editor made the final decisions about omissions. Thus, editors have similar power in relation to translators as they have in relation to authors.

Source-oriented commercial norms controlling the length and content of girls' books have resulted in the fact that two of the Swedish translations and three of the Finnish translations in my study have been abridged, which is a target-oriented comprehensive translation practice. These are the *Bildungsroman Emily of New Moon* (both the Swedish translation from 1955–56 and the Finnish translation from 1961), and the series books *The Mystery at Lilac Inn* (only the Finnish translation from 1956), and *Cherry Ames Flight Nurse* (both the Swedish translation from 1957 and the Finnish translation from 1958). Thus, not only low prestige series books are abridged as Even-Zohar's polysystem hypothesis indicates. My material shows that the hypothesis needs to be nuanced.

Commercial abridgment often coincides with both *ideological adaptation* associated with a didactic wish to produce texts enhancing intellectual and emotional development of young readers, and *cultural adaptation* associated with a pedagogical wish to create texts that are easy for young readers to read. What has been abridged or omitted seems to be related to *didactic* and *pedagogical norms* in addition to the *commercial norms*. Ideological and cultural adaptation can also be essentially commercial as these types of adaptation can be used to make parents or librarians buy the books and to ensure that young readers will like the books. The didactic and pedagogic norms are less evident in the publisher correspondence compared to the commercial principles regarding page-count that are frequently mentioned. This indicates that adaptation according to didactic and pedagogical norms happens more subconsciously without explicit discussion in the correspondence. Desmet (2007: 227–228, 272–273) has found similar didactic and pedagogical tendencies in her study of Dutch girls' book translations. However, her results show that didactic aims are emphasized in translations of classics, while entertainment and readability are prioritized in translations of series fiction. My results indicate even more clearly that both *Bildungsromane* and series books are affected by commercial as well as didactic

and pedagogical norms regardless of the book's status within the girls' book genre. The amount of adaptation does not correlate with the polysystemic position of the novel translated. Thus, adaptation is not necessarily a sign that a translation had peripheral status in relation to source-oriented translations.

Based on Toury's (1995: 268, 271) *law of growing standardization* and B. J. Epstein's (2014: 75) research illustrating conservative tendencies in Swedish translations of children's literature from the 1940s to 1970s, I have hypothesized that the image of girlhood becomes more norm-confirming in the translations in my study (hypothesis 2). My analysis shows that the commercial abridgment in all abridged translations included in my study means that the character indicator *action* is emphasized at the expense of the indicators *thoughts*, *emotions*, and *environment*. Thus, the narration becomes more plot-oriented at the expense of *emotive functions* expressing emotions and *conative functions* evoking emotions and reactions often expressed in the descriptive passages that are cut. This means that the tempo of the narration increases as the frequency of descriptive passages decreases. This is particularly evident in the abridged series books that are more plot-oriented than the *Bildungsromane* already in their original versions.

Plot-orientation is a standardizing feature as children's literature has traditionally been described as plot-oriented. Plot-orientation also represents masculine narration that can be considered the norm due to the prevailing gender system (Nikolajeva [1998] 2017: 273). The plot-oriented norm affects both originals and translations, which is evident in the publisher correspondence I have analyzed. The norm-confirming increase of the plot-orientation in the translations in my study results from deletion of descriptive passages representing feminine norm-breaking narration. My analysis shows that originals as well as translations in the girls' book material contain a high degree of both plot-oriented masculine narration and character-oriented and descriptive feminine narration. Based on Even-Zohar (1990: 47) and Toury's (1995: 268) hypotheses that translations tend to be standardized, the increased plot-orientation in the abridged translations confirms that plot-oriented narration is the norm. This norm is also expressed throughout the publisher correspondence regardless of which gender the books discussed are written by or target. Thus, it is problematic to categorize narration as masculine or feminine as Nikolajeva ([1998] 2017: 273–274) does. It is more appropriate to talk about norm-confirming and norm-breaking narration.

It is also problematic to classify character traits as stereotypically masculine or feminine as Stephens (1996: 18–19) and Nikolajeva ([1998] 2017: 193) do in their schemata. My analysis shows that stereotypically masculine and feminine traits are opposite poles on a continuum and that the traits do not exclude each other. A character can have both masculine and feminine traits. The adaptation in the translations I have analyzed moves the characterization towards masculine, plot-oriented traits at the expense of feminine expression of emotions in both *Bildungsromane* and series books. This is associated with movement towards norm-confirming, plot-oriented narration. No distinct differences can be observed between abridgment of *Bildungsromane* and series books, which supports Birgitta Hene's (1984: 249) results comparing high prestige and low prestige girls' books and indicating no differences in the characterization patterns. As breaking of norms is a central property of girls' books, which often challenge the conventions of the traditional girls' gender role (Westin 1994: 12), character traits should be classified as norm-confirming or norm-breaking rather than as masculine or feminine when analyzing girls' books. My

study shows that in addition to the didactic, pedagogical, and entertainment functions traditionally associated with children's literature, girls' books have a norm-breaking function that translations also have to consider.

The standardizing tendency prioritizing norm-confirming, plot-oriented narration seen in the abridged translations of both *Bildungsromane* and series books included in my study supports Toury's (1995: 268) *law of growing standardization*, which is a further development of Even-Zohar's (1990: 50–51) polysystem hypothesis about target-oriented norms prevailing in the periphery. The law states that translations tend to be more standardized and less original compared to their source text. However, this standardizing tendency resulting from target-oriented norms does not apply to the peripheral girls' book genre. My results do not support Even-Zohar's hypothesis nor Toury's law when applied to relations within the girls' literary polysystem. In my material, the image of girlhood is subject to adaptation to norms originating from the target context, and the plot-orientation typical for children's literature is increased in both translations with higher prestige and translations with lower prestige within the girls' book genre.

As girls' books belong to both the literary and the social-pedagogical system, the target-oriented adaptation includes adaptation of cultural elements and ideological aspects in addition to the plot-oriented standardization. *Cultural adaptation* (modification or omission of cultural elements) means that characters' cultural identities are downplayed as references to the American and Canadian source cultures decrease. This occurs to the same extent and with similar consequences in both *Bildungsroman* and series book translations. This type of adaptation can also be seen in the non-abridged translations.

However, *ideological adaptation* affecting the educational ideology that the books represent is seen mostly in the translations of the *Bildungsroman* *Emily of New Moon* by L. M. Montgomery and of the series book *Cherry Ames Flight Nurse* by Helen Wells. In the *Bildungsroman*, the ideological adaptation downplays traits breaking norms and challenging authority as well as the protagonist's expression of thoughts and emotions. Hence, the image of girlhood becomes more norm-confirming and narrow in the Swedish and Finnish translation than in the original. The stereotypically masculine traits of the *Bildungsroman* heroine Emily Starr indicated by her energetic actions are emphasized at the expense of her stereotypically feminine emotional and creative traits implied through description of her thoughts and emotional reactions. Focus shifts to the plot and action as her norm-breaking and empowered thoughts implying independence are downplayed. In the translations of the series book *Cherry Ames Flight Nurse*, the ideological adaptation mainly concerns the protagonist's expression of patriotic emotion and self-sacrifice related to the war theme of the book. Thus, the Swedish and Finnish translation downplay Cherry's stereotypically feminine emotional traits. The image of the series book heroine Cherry Ames leans towards stereotypically active masculine traits implied through her actions rather than through her thoughts and emotions as the translations are even more plot- and action-oriented than the original. The same applies to the series book heroine Nancy Drew, who becomes less emotional, flippant, and creative in the abridged Finnish translation of *The Mystery at Lilac Inn*, where the adaptation can be traced to commercial norms only, rather than to both commercial and didactic norms as in the translations of *Emily of New Moon* and *Cherry Ames Flight Nurse*.

The differences in the types of shifts seen in the *Bildungsroman* and series book translations can be explained in that the breaking of norms in the *Bildungsroman* *Emily of*

New Moon concerns the upbringing of a young girl and is more problematized through societal criticism. The criticism is expressed through the protagonist as she challenges societal norms and is empowered by doing so. The translations of *Emily of New Moon* downplay this female empowerment. In the series books *Cherry Ames Flight Nurse* and *The Mystery at Lilac Inn*, the challenging of norms mainly consists of the protagonists' choice of independent careers as a nurse and an unofficial sleuth, which are not problematized in the books that are set in an ideal world where the girls are not confined by societal power structures. Furthermore, the originals also focus on the plot rather than on character development. Thus, the increased confirmation of norms in the abridged girls' book translations decreases expression of norm-breaking girlhood as well as narration that does not correspond to the plot-oriented norm that dominates children's literature. Abridgment of translations originates from target-oriented norms as well as the principle that the plot is considered the most important element in books aimed at young readers, in this case girls.

In addition to the abridged translations adapted to target-oriented norms discussed above, my material of six books includes four Swedish and three Finnish translations that are source-oriented. This means that they are neither abridged nor significantly adapted to the target context in any other way. This means that Even-Zohar's (1990: 50–51) polysystem hypothesis implying a target orientation in peripheral genres like girls' literature does not apply to roughly half of the twelve translations analyzed in my study. Source orientation applies to the translations of the *Bildungsromane Dear Enemy* (1915) by Jean Webster (both the Swedish translation from 1955 and the Finnish from 1957) and *Little House on the Prairie* (1935) by Laura Ingalls Wilder (both the Swedish translation from 1955 and the Finnish from 1957), and of the series books *Sue Barton Staff Nurse* (1952) by Helen Boylston (both the Swedish translation from 1953 and the Finnish from 1955) and *The Mystery at Lilac Inn* (1930) written under the pseudonym Carolyn Keene (only the Swedish translation from 1955).

Possible reasons that these specific girls' books have not been subject to extensive abridgment can be identified in the properties of the books and in their publication history. The *Bildungsromane Dear Enemy* and *Little House on the Prairie* contain less breaking of norms such as challenging of adult authority, and the feminine character indicators *thoughts*, *emotions*, and *environment* are employed to a lesser degree than in L. M. Montgomery's *Emily of New Moon* translated according to target-oriented norms. For example, the original *Little House on the Prairie* contains norm-confirming didactic and authoritarian properties, while *Emily of New Moon* does not have these properties. Furthermore, the Swedish translation of *Dear Enemy* was published in the high prestige publisher series *De odödliga ungdomsböckerna* (The Immortal Juvenile Books), which mainly includes boys' adventure books. High quality was also emphasized in the marketing of both the Swedish and Finnish translation of *Little House on the Prairie* as a historical account aimed at all genders, while *Emily of New Moon* was not associated with realism and was marketed as a book for girls' only in both Sweden and Finland. An additional sign of higher status is that the Swedish and Finnish translators of *Dear Enemy* and *Little House on the Prairie* (Viveka Starfelt, Britt G. Hallqvist, Tyyni Haapanen-Tallgren, and S. S. Taula) were some of the most respected translators of children's literature and several had also written children's books themselves.

The series book *Sue Barton Staff Nurse* with a source-oriented translation in both Sweden and Finland is characterized by fewer properties associated with popular and

formula fiction than the other series books included in my analysis. The protagonist develops somewhat during the book that was considered to provide a realistic image of the nursing profession. In Sweden, the *Sue Barton* series was published by Geber, a publisher with a high prestige profile, which could explain the source-oriented translation. A mystery for which no explanations can be found in the properties or status of the book is why the *Nancy Drew* book *The Mystery at Lilac Inn* had a source-oriented translation in Swedish. Considering that the American original has extremely formulaic properties such as high plot-orientation and that the translation was published in the mass-market series *B. Wahlströms ungdomsböcker* (B. Wahlström's Juvenile Books), it seems natural to assume that the book would have been as adapted in Sweden as it was in Finland. However, the Swedish publisher's decision to publish their *Nancy Drew* books as double volumes seems to have meant that commercial abridgment due to page-count constraints was not required. Nonetheless, the publisher B. Wahlström later chose to publish a re-translation based on an abridged version of the original, where the plot-orientation had been increased like the abridged translations in my material.

Even-Zohar's polysystem hypothesis and Toury's *law of growing standardization* imply that the polysystem theory can be used to show where on the continuum between low prestige (periphery) and high prestige (center) literary works are placed. This reverse application would result in the interpretation that Montgomery's abridged *Emily of New Moon* had lower status than the other *Bildungsromane* included in my analysis and lower status than Boylston's non-abridged series book *Sue Barton Staff Nurse*. This can be questioned as editors in both Sweden and Finland emphasized the high quality of Montgomery's novels in their correspondence. The Finnish editor even mentioned her novels as models for aspiring Finnish girls' book writers. Boylston, on the other hand, is rarely mentioned in the publisher correspondence.

Instead, the difference in the amount of adaptation can be explained by commercial factors and cost-efficiency. Boylston's original, which is shorter and contains fewer descriptive passages than Montgomery's original, corresponded better to the length and content desired for girls' books according to the plot-oriented norms seen in the publisher correspondence. Thus, for girls' books, there is no clear correlation between central/peripheral status and the position on the adequacy–acceptancy continuum. The reverse application of Even-Zohar's polysystem hypothesis implying that target-oriented translations have a more peripheral position finds no support within this genre. My results indicate that adaptation is not necessarily a sign of peripheral status but the high frequency of adaptation in my material can suggest that translations generally had low status in the publishing business between 1945–1965.

The girls' literary polysystem is more complex than the polysystem hypothesis implies because this peripheral sub-system has peripheral properties at both its center and periphery. This complexity observed within the girls' book genre resembles the complexity observed by Haidee Kruger (2012: 273) for translations of children's literature in the post-colonial South-African context. Her results show that source- and target-oriented practices are applied in the same texts and that source orientation is also seen in translations from African languages, which are the most peripheral languages in her study. Like Kruger (*ibid.*), I want to stress that application of the polysystem theory requires considering other factors, in her case the post-colonial perspective, in my case the girls' book context. Analysis of factors affecting adaptation requires interdisciplinary methods combining translation

studies and literary studies as well as contextualization of the literary works analyzed. For girls' books, the amount of adaptation correlates with how norm-breaking the book was considered and how much it deviated from the plot-oriented norm dominating within children's literature, rather than to whether the book is placed closer to the center (higher prestige) or periphery (lower prestige) within the girls' literary polysystem. Tensions arise between norm-confirming and norm-breaking gender roles, and between plot-orientation and description of emotions and/or the environment.

The results of my textual analysis of the girls' book translations and my analysis of norms evident in the publisher correspondence indicate that properties that can result in that the polysystem hypothesis does not apply to a translation include that a girls' book with high status is considered too norm-breaking concerning either gender roles or narration, or that the book is too long according to the publisher's series page-count norm. Status is not necessarily crucial for adaptation decisions. My study provides a more nuanced picture of girls' book translation. Therefore, my reformulated polysystem hypothesis for girls' literature is: *When translated girls' literature assumes a central position within the girls' literary polysystem, translations tend to become source-oriented if the source text adheres to current gender role and narrative norms.* In other cases, translations tend to be adapted to norms originating from the target context.

Collaboration within the Nordic girls' literary system

In addition to the external and internal polysystemic relations of the girls' literary system, I have examined the relation between the Swedish and Finnish girls' book translation system. I have surveyed the publication and translation practices at the Swedish and Finnish publishers that published translations of the six girls' books included in my study. The survey is based on analysis of publisher correspondence and identification of similarities between the Swedish and Finnish translations in my adaptation analysis. My hypothesis for this aspect of my study is based on Lindqvist's (2015: 82–85) results indicating that Sweden is the center of the Scandinavian and thus the Nordic literary system and has the power to consecrate (legitimate e.g., though translation) literary works that are then translated in other Nordic countries (hypothesis 3). Her project examines translations of Caribbean literature to Swedish, Danish, and Norwegian in the early 21st century. No corresponding research exists for earlier periods. Lindqvist's analysis of consecration patterns is based on both publication statistics and data on which countries translated a book before translation into Swedish, Danish, and Norwegian. My analysis shows that even clearer signs of consecration patterns can be identified in publisher correspondence that illustrate which contacts publishers actually had with each other and how the consecration occurred in practice.

Lindqvist's research demonstrates that Scandinavia (Sweden, Denmark, and Norway) constitutes a homogenous regional translation system (2018: 302). My study focusing on Sweden and Finland shows that Finland is an integral part of this Nordic system, at least within children's literature publishing, which my study examines. Therefore, analyzing the whole Nordic system as an entity is warranted. Previous case studies of girls' books have only compared Swedish and Norwegian translations (Axelsson 2019; 2020). Both my survey of publisher correspondence and my textual analysis of girls' book translations show that the influences range further than only from Sweden to Finland: all five Nordic countries

(Sweden, Norway, Denmark, Finland, and Iceland) formed a homogenous children's literature system, at least during the period between 1945–1965. Co-operation among publishers was common in the form of visits to colleagues in other countries, exchanges of ideas about which books to translate and how to market books, suggestions of joint printing projects, and loans of cover illustrations. The uniformity of the Nordic system is also apparent in that the Nordic publishers used the same literary agents based mainly in Copenhagen in Denmark and in Stockholm in Sweden. This is one explanation to why the same girls' books and girls' series were published in Sweden and Finland and in other Nordic countries during my study period. All six authors included in my analysis were published in all five Nordic countries. The agents often used sales success in one Nordic country as an argument when attempting to sell the same book or series to other Nordic countries. Thus, particularly American series books spread to all Nordic countries. Archival research, a new direction within translation studies, is an important resource for the analysis of translations and these influences within literary systems in particular when examining norms originating from the publisher.

According to Lindqvist's (2015: 85) hypothesis, which is based on translations from non-dominant source languages, literary works usually first arrive in Sweden, the center of the Nordic literary system. My results show that this consecration pattern does not apply to Nordic girls' book translations from English, a dominant language. *Bildunsromane* by Jean Webster and Laura Ingalls Wilder were first published in Norway, while Sweden was the first country to publish books by L. M. Montgomery. Furthermore, Helen D. Boylston's *Sue Barton* series, Carolyn Keene's *Nancy Drew* series, and Helen Wells' *Cherry Ames* series all spread from Norway after publishers in other Nordic countries heard about the Norwegian publishers' success with the series. Sweden was generally the second Nordic country to initiate publishing a series. Swedish sales success was also emphasized in the correspondence when series like Wilder's *Little House* and Wells' *Cherry Ames* were sold to Finland, a periphery within the Nordic system. My study indicates that both Norway and Sweden were primary consecrating centers within the Nordic girls' literary system between 1945–1965, and that Norway was the primary center for formula series fiction, which Axelsson's (2020) case study about Wells' formula series has already demonstrated. Norway's central position can perhaps be linked to the fact that in the mid-20th century Norway had the most contact with the USA, the origin of formulaic series fiction, due to the country's geographical position on the Atlantic and its related, significant shipping trade.

Finland had a peripheral position within the Nordic girls' literary polysystem because it was one of the last Nordic countries to begin to publish works by the authors examined in my study; therefore, Finnish success is not mentioned in correspondence between literary agents and Swedish publishers. Denmark also participated in the Nordic consecration process as Danish sales success is mentioned in two cases in correspondence between agents and Finnish publishers. Iceland appears to have had the most peripheral position based on the amount of correspondence with Icelandic publishers is very low in the Swedish and Finnish publisher archives I have examined, and because works by the majority of the authors included in my study were published later in Iceland than in the other Nordic countries.

Nordic collaboration is also apparent in the girls' book translations themselves. My textual adaptation analysis shows that the Finnish translations of three of the six books included in my study are *indirect translations* linked to other source texts than their

originals. The revised Finnish translation of Montgomery's *Emily of New Moon* (1923) called *Pieni runotyttö* (1961, Little Poem Girl) is partly based on the Swedish translation published in the two volumes *Emily* (1955) and *Emily och hennes vänner* (1956, Emily and Her Friends). The Finnish translation of Keene's *The Mystery at Lilac Inn* (1930) called *Neiti Etsivä kohtaa Kolmion* (1956, Miss Detective Meets the Triangle) is based on the corresponding Norwegian translation *Frøken detektiv møter "Trekanten"* (1941, Miss Detective Meets the Triangle), and the Finnish translation of Wells' *Cherry Ames Flight Nurse* (1945) called *Ursula lentää* (1957, Ursula Flies) is based on the Swedish translation *Cherry Ames vid flyget* (1956, Cherry Ames in the Air Force). In the two latter cases, similarities indicating indirect translation are seen already in such peritexts as titles, cover illustrations, and cover texts. My material demonstrates that indirect translation via Swedish and Norwegian was common for girls' literature in Finland during the period between 1945–1965, when the Finnish children's literature system was still relatively young. This high frequency of indirect translations suggests that girls' literature was not considered significant at this time. According to my comparative analysis of adaptation examples, the other Finnish translations and all Swedish translations are based on their American or Canadian originals even in the cases where Norway was the consecrating country and they had first appeared in Norwegian translation. The fact that none of the Swedish translations in my material are indirect is another indication that Sweden held a more central position than Finland within the Nordic literary system.

The more peripheral position of the younger Finnish children's literature system compared to the internationally pioneering Swedish system is also apparent in that Swedish and other Nordic contacts played a more crucial role in the Finnish publishers' networks than Finnish contacts played in the Swedish publishers' networks. In particular, the Finnish publisher WSOY that had established a juvenile book department in 1952 and the new Finnish publisher Tammi established in 1943 invested in building strong Nordic networks. In Sweden, mainly the largest publisher Bonnier had a high number of contacts with Finnish publishers. Collaboration between the Swedish and Finnish publishers examined in my study and between publishers in all Nordic countries demonstrates that the Nordic network was important for the development of children's literature publishing in the Nordic countries. This was particularly important in Finland, where the position of Swedish as a strong minority language and the Finnish editors' excellent skills in this language made it possible for the Finnish editors to participate in the Nordic collaboration taking place using the mutually understandable Scandinavian languages Swedish, Norwegian, and Danish, which are very different from Finnish, which is a Finno-Ugrian language.

Future research

As the scope of my study is girls' books published in both Sweden and Finland in 1945–1965, my initial quantitative material only includes the 52 girls' books translated from English into both Swedish and Finnish in 1945–1965. Thus, neither other source languages (except for the translation that turned out to be based on a Norwegian source text) nor girls' books published in only one of the countries during the analyzed period are included. Furthermore, limiting the qualitative material examined to only six girls' books and their Swedish and Finnish translations is necessary to be able to analyze the image of girlhood in the entire books. My results provide a foundation for future research on girls' books but also other

genres during different periods. My analysis demonstrates that translations of girls' literature was influenced by commercial constraints and conservative ideological and pedagogical tendencies during the period 1945–1965. However, later girls' literature probably reflects more modern norms and conditions as the views on gender roles and the status of children's literature have changed. Norm-breaking girlhood in different types of older as well as newer books about girls have been examined in the interdisciplinary anthology *Flicktion: Perspektiv på flickan i fiktionen* (Flicktion: Perspectives on the Girl in Fiction; Söderberg et al. 2013).

Research on peripheral genres such as girls' literature shows that popular genres are affected by other, often more commercial tensions than traditional literary genres situated at the center of the literary polysystem. However, it is important that polysystemic research is done on concrete material and with socio-cultural contextualization. The polysystem theory highlights the peripheral position of girls' literature as an explanation for the constraining norms to which translations within this genre are subject, but my research demonstrates that other social and literary factors such as ideological and narrative norms and the publishing context also should be considered. This requires interdisciplinary methods. Methodology originating from translation studies can be combined with textual analysis used in literary studies and with content analysis of archival material. Polysystem theory in combination with these interdisciplinary methods has been a fruitful framework for my analysis of norms and the confirming and breaking of them at work in translations of peripheral genres like girls' literature.

Like previous polysystemic research on peripheral genres, my study shows that the polysystem theory has contributed to a wider scope of research by focusing on an overlooked genre like girls' literature. Polysystem theory can still be a useful framework in translation research if it is used to test reformulated nuanced polysystem hypotheses like those my study has provided, but this requires that use of the theory is combined with methods contextualizing the material analyzed. However, canon and hierarchies have become less important as research has widened its scope to include peripheral genres like children's literature and popular literature. New research fields like girlhood studies have emerged with support from research networks like *FlickForsk! Nordic Network for Girlhood Studies* and *Tyttötutkimusverkosto* and conferences like *Conceptions of Girlhood Now and Then* (2020). When research becomes more diverse, and popular genres and works from the reader centered paracanons are given as much space as the more traditional literary genres and works canonized by the dominant literary circles, the tension between center and periphery will become less important.

There is still a huge need for fundamental research on translations of girls' books in the Nordic countries as well as internationally. In addition to Desmet's (2007) doctoral thesis, results have gradually accumulated through case studies (within the Nordic countries, see, e.g., Rémi 2009, 2019; Leden 2015, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021; Axelsson 2019, 2020). Students writing their master's theses are interested in analyzing translated girls' books at least in Finland (six master's thesis about translations of L. M. Montgomery's books were written between 2003–2013 according to the *Melinda* database). This is promising for future research interests and could be used to test methods such as my categorization model for adaptation. The interest also suggests that girls' books are important to their readers.

My research in the girls' literary polysystem is a first step towards a comprehensive survey of the girls' book genre in Finland corresponding to Theander's (2006) survey of the

years 1945–1965 in Sweden. In such a survey, it would be fruitful to compare originals and translations in the same language to examine whether translations tend to be more norm-confirming than originals in the same language, which neither Theander nor I have done. However, the publisher correspondence I have analyzed indicates that similar norms applied to originals and translations. For the years between 1945–1965, the golden age of girls' books, a survey of girls' books is also needed in Norway, Denmark, and Iceland to obtain a comprehensive picture of tendencies and influences within the Nordic girls' literary system. My results demonstrate that publishers in the Nordic countries collaborated closely. As my study focuses on the relationships between Sweden and Finland, I have not looked more closely at the publication of girls' books in the other Nordic countries. The links between Sweden and Finland and other Nordic countries that emerge in my analysis of publisher correspondence and translations show that the Nordic system should be analyzed as one polysystem to uncover all publication pattern and translation links among the Nordic countries. My previous case study about adaptation in Nordic translations of L. M. Montgomery's *Rilla of Ingleside* (1921) is an example of such an inter-Nordic study on a smaller scale (see, Leden 2017). Larger studies could be conducted as collaborations among scholars in different countries. Girls' literature should also be compared with other genres, which could be done as a collaboration among scholars specialized in different genres.

Translation studies play an important role in examining the Nordic girls' literary polysystem as comparative intercultural studies show how texts have migrated from one culture to another and which adapted elements the translations have in common. Adaptation analysis combined with methods from literary studies and linguistics uncovers which target-oriented shifts in relation to the source text have been made in translations from different periods and how this affects the interpretation of the translated texts. This exposes the underlying target-oriented norms and conventions, that is, what kind of image of girlhood translated girls' books promote to their young readers whose socialization process the texts impact. Girls in books for and about girls are role models and objects of identification for their readers. Adaptation also indicates what kind of books the publishers wanted to produce and what kind of books they assumed girls wanted to read. This exposes the power structures and the norms and constraints to which girls and women were subject.

Promoting girls' literature is important not least considering how significant the genre has been for its readers, as evidenced by collections of reading experiences. Research on girls' books from the golden age between 1945–1965 when publication peaked highlights both the texts and their previous and potential readers. The fact that many of the books included in my study are still being read and published in new editions, reflects their strong position in the reader-focused paracanonical. Thanks to research, the beloved and complex girls' books are no longer overlooked.

Translated from the Swedish summarizing discussion by Laura Leden

Revised by Marlene Broemer

KÄLLFÖRTECKNING

A. Undersökningsmaterial

- Boylston, Helen D. [1952] 1953. *Sue Barton Staff Nurse*. London: Bodley Head.
- Boylston, Helen D. 1953. *Syster Barton kommer tillbaka*. Amerikanskt original *Sue Barton Staff Nurse*, 1952. Svensk övers. Margareta Nylander. Stockholm: Geber.
- Boylston, Helen D. 1955. *Helena palaa sairaalaan*. Amerikanskt original *Sue Barton Staff Nurse*, 1952. Finsk övers. Annikki Saarikivi. Helsingfors: Tammi.
- Keene, Carolyn 1930. *The Mystery at Lilac Inn*. New York: Grosset & Dunlap.
- Keene, Carolyn [1941] 1960. *Fröken Detektiv möter "Trekanten"*. Amerikanskt original *The Mystery at Lilac Inn*, 1930. Norsk övers. Eugenie Winther. Oslo: Damm.
- Keene, Carolyn 1955. *Kitty och diamantstölden*. Amerikanskt original *The Mystery at Lilac Inn*, 1930. Svensk övers. Anders Linder. Stockholm: B. Wahlström.
- Keene, Carolyn 1956. *Neiti Etsivä Kohtaa Kolmion*. Amerikanskt original *The Mystery at Lilac Inn*, 1930. Finsk övers. Leena Uoti. Helsingfors: Tammi.
- Montgomery, L.M. [1923] 2017. *Emily of New Moon*. Annotated Edition. Oakville: Rock's Mills Press.
- Montgomery, L.M. 1955. *Emily*. Kanadensiskt original *Emily of New Moon*, 1923. Svensk övers. Stina Hergin. Malmö: Gleerup.
- Montgomery, L.M. 1956. *Emily och hennes vänner*. Kanadensiskt original *Emily of New Moon/Emily Climbs*, 1923–1925. Svensk övers. Stina Hergin. Malmö: Gleerup.
- Montgomery, L.M. [1928] 1961. *Pieni Runotyttö*. Kanadensiskt original *Emily of New Moon*, 1923. Övers. I. K. Inha. [Översättningen reviderad 1961.] 4:e upplagan. Helsingfors: Werner Söderström.
- Webster, Jean 1915. *Dear Enemy*. New York: Century.
- Webster, Jean 1955. *Kära fiende*. Amerikanskt original *Dear Enemy*, 1915. Svensk övers. Viveka Starfelt. Stockholm: Bonnier.
- Webster, Jean [1919] 1957. *Paras vihollinen*. Amerikanskt original *Dear Enemy*, 1912. Finsk övers. Tyyni Haapanen-Tallgren. Helsingfors: Werner Söderström.
- Wells, Helen [1945] 1956. *Cherry Ames Flight Nurse*. London: World Distributors.
- Wells, Helen 1957. *Cherry Ames vid flyget*. Amerikanskt original *Cherry Ames Flight Nurse*, 1956. Svensk övers. Astrid Borger. Stockholm: Bonnier.
- Wells, Helen 1958. *Ursula lentää*. Amerikanskt original *Cherry Ames Flight Nurse*, 1956. Finsk övers. Johannes Prinkki. Helsingfors: Tammi.
- Wilder, Laura Ingalls [1935] 1953. *Little House on the Prairie*. New York: Harper Collins.
- Wilder, Laura Ingalls 1955. *Lilla huset på prärien*. Amerikanskt original *Little House on the Prairie*, 1935. Svensk övers. Britt G. Hallqvist. Malmö: Gleerup.
- Wilder, Laura Ingalls 1957. *Pieni talo preerialla*. Amerikanskt original *Little House on the Prairie*, 1935. Finsk övers. S.S. Taula [Saima Sigrid Pohjonen]. Jyväskylä: Gummerus.

B. Arkivmaterial

Albert Bonniers Förlags förlagsarkiv. Centrum för näringslivshistoria.

Gedin, Lena I. Brev till Albert Bonniers Förlag 11.6.1951. Serie E 1 B, korrespondens – allmän. Vol. 479.

Bonnier Carlsens arkiv. Centrum för näringslivshistoria.

Bonnier, Gerard. Brev till P. Edward Ernest/Grosset & Dunlap 8.10.1952. Serie E 1, korrespondens. Vol. 8.

Borger, Astrid. Omdöme om *Cherry Ames at Spencer*. Odaterat 1958. Serie E 1, korrespondens. Vol. 21.

- Dahlstrøm, Bengt W./Skrifola. Brev till Boris Persson 29.5.1956. Serie E 1, korrespondens. Vol. 17.
- Dahlstrøm, Bengt W./Skrifola. Brev till Boris Persson 18.7.1956. Serie E 1, korrespondens. Vol. 17.
- Dahlstrøm, Bengt W./Skrifola. Brev till Boris Persson 1.9.1956. Serie E 1, korrespondens. Vol. 17.
- Dahlstrøm, Bengt W./Skrifola. Brev till Boris Persson 11.10.1956. Serie E 1, korrespondens. Vol. 17.
- Hallqvist, Britt G. Brev till Margareta Schildt 27.12.1954. Serie E 1, korrespondens. Vol. 12.
- Hallqvist, Britt G. Brev till Margareta Schildt 10.12.1956. Serie E 1, korrespondens. Vol. 12.
- Johnson, Cilla. Brev till Margareta Schildt 21.2.1953. Serie E 1, korrespondens. Vol. 9.
- Juergens, H.F./Grosset & Dunlap. Brev till Gerard Bonnier 14.10.1952. Serie E 1, korrespondens. Vol. 8.
- Lademann, Jørgen./Skrifola. Brev till Boris Persson 22.12.1956. Serie E 1, korrespondens. Vol. 17.
- Michaels, Kurt M. Brev till Boris Persson 12.6.1956. Serie E 1, korrespondens. Vol. 16.
- Michaels, Kurt M. Brev till Margareta Schildt 24.6.1952. Serie E 1, korrespondens. Vol. 8.
- Michaels, Kurt M. Brev till Margareta Schildt 29.11.1952. Serie E 1, korrespondens. Vol. 8.
- Michaels, Kurt M. Brev till Margareta Schildt 8.9.1953. Serie E 1, korrespondens. Vol. 10.
- Michaels, Kurt M. Brev till Margareta Schildt 2.11.1953. Serie E 1, korrespondens. Vol. 10.
- Persson, Boris. Brev till Bengt W. Dahlstrøm/Skrifola 30.5.1956. Serie E 1, korrespondens. Vol. 17.
- Persson, Boris. Brev till Grosset & Dunlap 30.9.1959. Serie E 1, korrespondens. Vol. 26.
- Persson, Boris. Brev till Martin Guhl 26.6.1957. Serie E 1, korrespondens. Vol. 19.
- Persson, Boris. Brev till Aili Palmén/Otava 6.6.1961. Serie E 1, korrespondens. Vol. 36.
- Schildt, Margareta. Brev till Astrid Borger 6.5.1957. Serie E 1, korrespondens. Vol. 18.
- Schildt, Margareta. Brev till H. Hagerups forlag 19.5.1953. Serie E 1, korrespondens. Vol. 9.
- Schildt, Margareta. Brev till Britt G. Hallqvist 23.1.1953. Serie E 1, korrespondens. Vol. 9.
- Schildt, Margareta. Brev till Britt G. Hallqvist 3.10.1956. Serie E 1, korrespondens. Vol. 15.
- Schildt, Margareta. Brev till Britt G. Hallqvist 15.2.1960. Serie E 1, korrespondens. Vol. 31.
- Schildt, Margareta. Brev till Lizzie Holmberg 9.9.1954. Serie E 1, korrespondens. Vol. 12.
- Schildt, Margareta. Brev till Cilla Johnson 10.2.1953. Serie E 1, korrespondens. Vol. 9.
- Schildt, Margareta. Brev till Georg Lagerstedt 24.6.1954. Serie E 1, korrespondens. Vol. 12.
- Schildt, Margareta. Brev till Inkeri Makkonen/WSOY 8.9.1954. Serie E 1, korrespondens. Vol. 13.
- Schildt, Margareta. Brev till Kurt E. Michaels 3.4.1952. Serie E 1, korrespondens. Vol. 8.
- Schildt, Margareta. Brev till Kurt E. Michaels 25.9.1952. Serie E 1, korrespondens. Vol. 8.
- Schildt, Margareta. Brev till Kurt E. Michaels 28.1.1953. Serie E 1, korrespondens. Vol. 10.
- Schildt, Margareta. Brev till Kurt E. Michaels 18.6.1953. Serie E 1, korrespondens. Vol. 10.
- Schildt, Margareta. Brev till Kurt E. Michaels 18.9.1953. Serie E 1, korrespondens. Vol. 10.
- Schildt, Margareta. Brev till Kurt E. Michaels 16.3.1956. Serie E 1, korrespondens. Vol. 16.
- Schildt, Margareta. Brev till Kurt E. Michaels 30.5.1956. Serie E 1, korrespondens. Vol. 16.
- Schildt, Margareta. Brev till Kurt E. Michaels 31.5.1956. Serie E 1, korrespondens. Vol. 16.
- Schildt, Margareta. Brev till Kurt E. Michaels 2.7.1956. Serie E 1, korrespondens. Vol. 16.
- Schildt, Margareta. Brev till Kurt E. Michaels 11.3.1958. Serie E 1, korrespondens. Vol. 23.
- Schildt, Margareta. Brev till H. Nathorst-Böös 15.5.1953. Serie E 1, korrespondens. Vol. 10.
- Schildt, Margareta. Brev till Hilda Rolfsson Stade 30.12.1952. Serie E 1, korrespondens. Vol. 8.
- Siwek, Manuel/Grosset & Dunlap. Brev till Boris Persson 25.8.1954. Serie E 1, korrespondens. Vol. 11.
- Siwek, Manuel/Grosset & Dunlap. Brev till Boris Persson 11.12.1956. Serie E 1, korrespondens. Vol. 15.
- Siwek, Manuel/Grosset & Dunlap. Brev till Margareta Schildt 4.8.1960. Serie E 1, korrespondens. Vol. 31.

Sjögren, Per A. Brev till Kurt Jonas/Forlagshuset 21.4.1953. Serie E 1, korrespondens. Vol. 9.
Sjögren, Per A. Brev till Kurt Jonas/Forlagshuset 25.9.1954. Serie E 1, korrespondens. Vol. 11.
Sjögren, Per A. Brev till Inkeri Makkonen/WSOY 20.7.1954. Serie E 1, korrespondens. Vol. 13.
Sjögren, Per A. Brev till Kurt E. Michaels 18.11.1953. Serie E 1, korrespondens. Vol. 10.
Sjögren, Per A. Brev till Kurt E. Michaels 11.3.1954. Serie E 1, korrespondens. Vol. 12.
Tegner, Karin. Brev till Astrid Borger 7.10.1963. Serie E 1, korrespondens. Vol. 42.

AWE Gebers Förlag AB:s arkiv. Centrum för näringslivshistoria.

Bürki-Romdahl, Margareta. Brev till Ulla Fröderström 6.3.1958. Serie E 4 A, korrespondens – barnboksavdelningen. Vol. 7.
Bödtker, Franziska. Brev till Brita Odencrants 16.6.1955. Serie E 4 A, korrespondens – barnboksavdelningen. Vol. 1.
Dokkedal, Helge/Gyldendalske Boghandel. Brev till Ulla Fröderström 27.12.1957. Serie E 4 A, korrespondens – barnboksavdelningen. Vol. 5.
Fröderström, Ulla. Brev till Kurt Hellmer 20.9.1957. Serie E 4 A, korrespondens – barnboksavdelningen. Vol. 5.
Fröderström, Ulla. Brev till R. van der Velde 26.4.1957. Serie E 4 A, korrespondens – barnboksavdelningen. Vol. 6.
BK/Geber. Brev till Gösta Dahl/Bookman A/S 7.11.1952. Serie E 4 B, korrespondens – litterära avdelningen. Vol. 1.
Geber. Brev till Margareta Nylander 31.12.1952. Serie E 4 B, korrespondens – litterära avdelningen. Vol. 3.
Hallqvist, Britt G. Brev till Brita Odencrants 17.4.1956. Serie E 4 A, korrespondens – barnboksavdelningen. Vol. 4.
Küntzel, Hans. Brev till Dicki Biönstad 22.11.1957. Serie E 4 A, korrespondens – barnboksavdelningen. Vol. 5.
Küntzel, Hans. Brev till Lennart Nylander 9.6.1950. Serie E 2, korrespondens – huvudserie. Vol. 5.
Nathansen, Ino/Branner & Korch. Brev till Brita Odencrants 4.11.1955. Serie E 4 A, korrespondens – barnboksavdelningen. Vol. 1
Odencrants, Brita. Brev till Karin Alin 22.8.1955. Serie E 4 A, korrespondens – barnboksavdelningen. Vol. 1.
Odencrants, Brita. Brev till Brita Beckman 20.10.1954. Serie E 4 A, korrespondens – barnboksavdelningen. Vol. 1.
Odencrants, Brita. Brev till Franziska Bödtker 22.1.1955. Serie E 4 A, korrespondens – barnboksavdelningen. Vol. 1.
Odencrants, Brita. Brev till Franziska Bödtker 14.6.1955. Serie E 4 A, korrespondens – barnboksavdelningen. Vol. 1.
Odencrants, Brita. Brev till F. Grimnes/Aschehoug 16.9.1955. Serie E 4 A, korrespondens – barnboksavdelningen. Vol. 1.
Odencrants, Brita. Brev till Yrjö Jäntti/WSOY 19.9.1955. Serie E 4 A, korrespondens – barnboksavdelningen. Vol. 3.
Odencrants, Brita. Brev till Aino Nordlund-von Schenck 10.1.1955. Serie E 4 A, korrespondens – barnboksavdelningen. Vol. 3.
Odencrants, Brita. Brev till Doris S. Patee/MacMillan 13.11.1954. Serie E 4 A, korrespondens – barnboksavdelningen. Vol. 3.
Odencrants, Brita. Brev till Friedrich Rosenfeld 23.2.1955. Serie E 4 A, korrespondens – barnboksavdelningen. Vol. 3.
Odencrants, Brita. Brev till Eva Scheer 4.8.1955. Serie E 4 A, korrespondens – barnboksavdelningen. Vol. 3.
Odencrants, Brita. Brev till Elsie Schmidt/Branner & Korch 22.4.1955. Serie E 4 A, korrespondens – barnboksavdelningen. Vol. 1.

- Odenocrants, Brita. Brev till Derek Verschoyles Ltd. 4.11.1954. Serie E 4 A, korrespondens – barnboksavdelningen. Vol. 3.
Odenocrants-Swenelius, Brita. Brev till Elsa Holm 6.7.1956. Serie E 4 A, korrespondens – barnboksavdelningen. Vol. 4.

Gleerupska förlagsarkivet. Lunds universitetsbibliotek.

- Fremad. Brev till Gleerup 23.3.1954. Serie E, korrespondens. Vol 139.
WE/Gleerup. Brev till Aschehoug 16.12.1955. Serie E, korrespondens. Vol. 146.
WE/Gleerup. Brev till Aschehoug 20.1.1959. Serie E, korrespondens. Vol. 187.
LB/Gleerup. Brev till Schildt 15.1.1952. Serie E, korrespondens. Vol. 125.
WE/Gleerup. Brev till Schildt 28.6.1955. Serie E, korrespondens. Vol. 153.
WE/Gleerup. Brev till Per Olof Westin 5.11.1963. Serie E, korrespondens. Vol. 256.
Guldberg, Lilleanne/Aschehoug. Brev till Gleerup 14.12.1955. Serie E, korrespondens. Vol. 146.
Guldberg, Lilleanne/Aschehoug. Brev till Gleerup 16.1.1959. Serie E, korrespondens. Vol. 187.
Hallqvist, Britt G. Brev till Ingrid Schaar 21.1.1954. Serie E, korrespondens. Vol. 140.
Hallqvist, Britt G. Brev till Ingrid Schaar 22.11.1954. Serie E, korrespondens. Vol. 140.
Hallqvist, Britt G. Brev till Ingrid Schaar 19.1.1955. Serie E, korrespondens. Vol. 149.
Hallqvist, Britt G. Brev till Ingrid Schaar 5.10.1955. Serie E, korrespondens. Vol. 149.
Hallqvist, Britt G. Brev till Ingrid Schaar 19.1.1955. Serie E, korrespondens. Vol. 149.
Hallqvist, Britt G. Brev till Ingrid Schaar 1.3.1956. Serie E, korrespondens. Vol. 158.
Hallqvist, Britt G. Brev till Ingrid Schaar 27.3.1956. Serie E, korrespondens. Vol. 158.
Hallqvist, Britt G. Brev till Ingrid Schaar 21.1.1957. Serie E, korrespondens. Vol. 169.
Hallqvist, Britt G. Brev till Ingrid Schaar 1.2.1957. Serie E, korrespondens. Vol. 169.
Hergin, Stina. Brev till Ingrid Schaar 2.6.1954. Serie E, korrespondens. Vol. 140.
Hergin, Stina. Brev till Ingrid Schaar 29.6.1954. Serie E, korrespondens. Vol. 140.
Hergin, Stina. Brev till Ingrid Schaar 20.3.1955. Serie E, korrespondens. Vol. 149.
Hergin, Stina. Brev till Ingrid Schaar 19.8.1955. Serie E, korrespondens. Vol. 149.
Hergin, Stina. Brev till Ingrid Schaar 12.11.1955. Serie E, korrespondens. Vol. 149.
Hergin, Stina. Brev till Ingrid Schaar 21.8.1956. Serie E, korrespondens. Vol. 158.
Hergin, Stina. Brev till Ingrid Schaar 12.3.1957. Serie E, korrespondens. Vol. 169.
J.B. Lippincott Co. Brev till Ingrid Schaar 22.2.1954. Serie E, korrespondens. Vol. 141.
J.B. Lippincott Co. Brev till Ingrid Schaar 31.5.1954. Serie E, korrespondens. Vol. 141.
Michaels, Kurt E. Brev till Ingrid Schaar 3.12.1953. Serie E, korrespondens. Vol. 133.
L.C. Page & Co. Brev till Ingrid Schaar 8.5.1953. Serie E, korrespondens. Vol. 143.
Schaar, Ingrid. Brev till Gyldendalske Boghandel 18.6.1954. Serie E, korrespondens. Vol. 140
Schaar, Ingrid. Brev till Gyldendal Norsk Forlag 22.12.1954. Serie E, korrespondens. Vol. 140.
Schaar, Ingrid. Brev till Britt G. Hallqvist 8.3.1955. Serie E, korrespondens. Vol. 149.
Schaar, Ingrid. Brev till Britt G. Hallqvist 14.3.1956. Serie E, korrespondens. Vol. 158.
Schaar, Ingrid. Brev till Britt G. Hallqvist 11.9.1956. Serie E, korrespondens. Vol. 158.
Schaar, Ingrid. Brev till Harper & Brothers 1.7.1958. Serie E, korrespondens. Vol. 179.
Schaar, Ingrid. Brev till Stina Hergin 20.5.1954. Serie E, korrespondens. Vol. 140.
Schaar, Ingrid. Brev till Stina Hergin 2.9.1954. Serie E, korrespondens. Vol. 140
Schaar, Ingrid. Brev till Stina Hergin 9.3.1955. Serie E, korrespondens. Vol. 149
Schaar, Ingrid. Brev till Stina Hergin 10.8.1955. Serie E, korrespondens. Vol. 149.
Schaar, Ingrid. Brev till Eva Laurell 6.6.1956. Serie E, korrespondens. Vol. 159.
Schaar, Ingrid. Brev till Eva Laurell 28.6.1956. Serie E, korrespondens. Vol. 159.
Schaar, Ingrid. Brev till J.B. Lippincott Co. 4.3.1954. Serie E, korrespondens. Vol. 141.
Schaar, Ingrid. Brev till J.B. Lippincott Co. 26.5.1954. Serie E, korrespondens. Vol. 141.
Schaar, Ingrid. Brev till J.B. Lippincott Co. 14.6.1954. Serie E, korrespondens. Vol. 141.
Schaar, Ingrid. Brev till Kurt E. Michaels 29.9.1953. Serie E, korrespondens. Vol. 133.
Schaar, Ingrid. Brev till Kurt E. Michaels 14.1.1954. Serie E, korrespondens. Vol. 142.

Schaar, Ingrid. Brev till Kurt E. Michaels 13.7.1955. Serie E, korrespondens. Vol. 151.
Schaar, Ingrid. Brev till Gunnel Olsson 25.10.1955. Serie E, korrespondens. Vol. 152.
Schaar, Ingrid. Brev till L.C. Page & Co. 6.11.1951. Serie E, korrespondens. Vol. 116.
Schaar, Ingrid. Brev till Inge Södersten 28.10.1958. Serie E, korrespondens. Vol. 184.
Schildt/OZ. Brev till Gleerup 13.1.1956. Serie E, korrespondens. Vol. 162.
Svedin, Thure/Schildt. Brev till Gleerup 13.6.1945. Serie E, korrespondens. Vol. 75.
Svedin, Thure/Schildt. Brev till Algot Werin 14.5.1946. Serie E, korrespondens. Vol. 80.
Svedin, Thure/Schildt. Brev till Algot Werin 4.9.1952. Serie E, korrespondens. Vol. 125.
Werin, Algot/Gleerup. Brev till Schildt 1.6.1945. Serie E, korrespondens. Vol. 75.
Werin, Algot/Gleerup. Brev till Schildt 11.7.1945. Serie E, korrespondens. Vol. 75.

Gummerus Oy:n arkisto. Jyväskylän maakunta-arkisto.

Gummerus. Brev till Albert Bonniers Förlag AB 2.12.1954. Ulkomaankirjeenvaihto 1953–1961.
Gummerus. Brev till A/S Bookman 9.2.1955. Ulkomaankirjeenvaihto 1955–1958, A–J.
Gummerus. Brev till George Allen & Unwin Ltd 2.1.1955. Ulkomaankirjeenvaihto 1955–1958, A–J.
Gummerus. Brev till Gyldendal Norsk Forlag 3.9.1952. Ulkomaankirjeenvaihto 1948–1952.
Hafström, Carl/Bonnier. Brev till Jaakko Itälä/Gummerus 1.7.1959.
Ulkomaankirjeenvaihto 1959–1961, A–H.
Michaels, Kurt E. Brev till Ruth Salojärvi 3.12.1955. Ulkomaankirjeenvaihto 1955–1958, K–Ö.
Michaels, Kurt E. Brev till Ruth Salojärvi 7.2.1956. Ulkomaankirjeenvaihto 1955–1958, K–Ö.
Michaels, Kurt E. Brev till Ruth Salojärvi 16.4.1956. Ulkomaankirjeenvaihto 1955–1958, K–Ö.
Michaels, Kurt E. Brev till Ruth Salojärvi 26.5.1956. Ulkomaankirjeenvaihto 1955–1958, K–Ö.
Rekola, Verner. Brev till Saimi Taube 19.2.1952. Kirjeenvaihto. Kirjallinen osasto 1952, M–Ö.
Rekola, Verner. Brev till Saimi Taube 11.6.1953. Kirjeenvaihto. Kirjallinen osasto 1953, M–Ö.
Repo, Ville. Brev till Lena I. Gedin 11.2.1958. Ulkomaankirjeenvaihto 1955–1958, A–J.
Salojärvi, Ruth. Brev till Gösta Dahl 29.9.1954. Ulkomaankirjeenvaihto 1953–1961.
Salojärvi, Ruth. Brev till Gösta Dahl 4.5.1955. Ulkomaankirjeenvaihto 1955–1958, A–J.
Salojärvi, Ruth. Brev till Lena I. Gedin 17.10.1954. Ulkomaankirjeenvaihto 1953–1961.
Salojärvi, Ruth. Brev till Kurt E. Michaels 30.8.1956. Ulkomaankirjeenvaihto 1955–1958, K–Ö.
Salojärvi, Ruth. Brev till Kurt E. Michaels 9.1.1957. Ulkomaankirjeenvaihto 1955–1958, K–Ö.
Salojärvi, Ruth. Brev till Kurt E. Michaels 23.1.1958. Ulkomaankirjeenvaihto 1955–1958, K–Ö.
Taube, Saimi. Brev till Verner Rekola 13.1.1952. Kirjeenvaihto. Kirjallinen osasto 1952, M–Ö.
Taube, Saimi. Brev till Verner Rekola 27.2.1952. Kirjeenvaihto. Kirjallinen osasto 1952, M–Ö.
Taube, Saimi. Brev till Verner Rekola 6.4.1952. Kirjeenvaihto. Kirjallinen osasto 1952, M–Ö.
Taube, Saimi. Brev till Verner Rekola 22.1.1953. Kirjeenvaihto. Kirjallinen osasto 1953, M–Ö.
Taube, Saimi. Brev till Verner Rekola 12.4.1953. Kirjeenvaihto. Kirjallinen osasto 1953, M–Ö.

Taube, Saimi. Brev till Verner Rekola Odaterat 1953. Kirjeenvaihto. Kirjallinen osasto 1953, M-Ö.
Taula, S.S. Brev till Verner Rekola 15.1.1957. Kirjeenvaihto. Kirjallinen osasto 1957, L-Ö.

Britt G. Hallqvists arkiv. Lunds universitetsbibliotek.

Schaar, Ingrid. Brev till Britt G. Hallqvist 10.12.1953. Folder 11: Förlagsbrev.
Schaar, Ingrid. Brev till Britt G. Hallqvist 9.1.1954. Folder 11: Förlagsbrev.

Hans och Stina Hergins Papper. Kungliga biblioteket.

Hergin, Stina. Brev till Eva Lissingner 9.12.1985. L 242:12:4 Brev om honorar för att använda Stinas översättningar.
Hergin, Stina. Brev till Elisabeth Rinman 25.2.1984. L 242:12:4 Brev om honorar för att använda Stinas översättningar.
Hergin, Stina. Brev till Elisabeth Rinman 14.3.1984. L 242:12:4 Brev om honorar för att använda Stinas översättningar.
Lissingner, Eva. Brev till Stina Hergin 4.12.1985. L 242:12:4 Brev om honorar för att använda Stinas översättningar.
Rinman, Elisabeth. Brev till Stina Hergin 22.2.1984. L 242:12:4 Brev om honorar för att använda Stinas översättningar.
Rinman, Elisabeth. Brev till Stina Hergin 12.4.1984. L 242:12:4 Brev om honorar för att använda Stinas översättningar.
Schaar, Ingrid. Brev till Stina Hergin 8.8.1956. L242:12:3 Brev ang. nyttjande av Stina Hergins översättningar.
Schaar, Ingrid. Brev till Stina Hergin 9.9.1957. L242:12:3 Brev ang. nyttjande av Stina Hergins översättningar.

Inka Makkosen arkisto. SKS Finska litteratursällskapets arkiv.

Huuskonen, Saila 1988. Inkeri Makkosen haastattelu. Keskustelua kirjallisuudenalasta. Cb Henkilöhaastattelut ja haastattelukysymysten rungot.
Makkonen, Inkeri [odaterat]. [Luneto/esitelmä] nuortenkirjojen kirjoittamisesta. Ca Muistelmat ja muut käsikirjoituskatkelmat.

SBI:s recensions- och urklipparkiv. Svenska barnboksinstitutet.

G. B. 1949. Flickböcker. [tidskrift och datum okänt]
[Okänd skribent] 1957. Barn- och ungdomslitteratur. *Biblioteksbladet Lund*, 5/1957.
[Okänd skribent] 1971. Kitty. *Expressen*, 8.8.1971.
Leczinsky, Ingegerd 1955. Äventyr i fyra världsdelar. *Dagens Nyheter*, 26.11.1955.
Olinder-Johansson, Ingrid. Nya böcker för barnens bokhylla. [tidskrift och datum okänt]
Ring 1955. Okända kamrater och familjeliv. *Arbetets Barnboksbilaga*, 14.12.1955.
Taube, Ella och Wennström-Hartmann, Eva 1950. Barn- och ungdomsböcker. *Stockholms-tidningen*, 20.12.1950.
Westrup, Jadwiga P. Äventyr på riktigt. *Svenska Dagbladet*, 26.11.1955.

SKS:n käsikirjoitusarkisto. SKS Finska litteratursällskapets arkiv.

Otava, Merja. Manuskript till *Priska* (1959) med korrektur av Inkeri Makkonen. SKS:s manuskriptarkiv.

SKS:n leikearkisto. SKS Finska litteratursällskapets arkiv.

E. A. Oikea vanhan ajan nuorisoromaani. *Nainen ja elämä*, 1957:11.
E. E. Koululaiskirjallisuutta. *Uusi Aura*, 28.9.1928.
Karjalainen, Elina. Laura ja Mary intiaanien maassa. *Savon sanomat*, 29.9.1957.
Lehtinen, Maija 1990. I.K. Inha rakensi Suomi-kuvaa ja kurkisti Eurooppaan. *Uusi Suomi*, 23.10.1990.

Lemaitre, Aino. Amerikan lasten suosikkikirjoja: Laura Ingalls Wilderin preeriasarja. *Maaseudun tulevaisuus*, 21.2.1970.
[Okänd skribent] 1989. Matkalle entiseen Suomeen. *ET-lehti*, 1989:5, 19.
Sinervo, Aira. Parasta lasten kirjallisuutta. *Kansan Utiset*, 31.10.1957.
T. H-u. Klassillinen lastenkirja. *Helsingin Sanomat*, 22.9.1957.
Rekola, Anna-Liisa 1981. I.K. Inha. *Kotiliesi*, 1981:11, 40–43.
Poikonen, Lassi 1992. Kadonneet maisemat. *Me naiset*, 1992:47, 13.
Virtanen, Elina. Ursula-sarja. *Kansan lehti*, 6.11.1957.
Vuori, Paula. Pieni talo preerialla. *Kansan lehti*, 21.11.1957.

Kustannusosakeyhtiö Tammen arkisto. Werner Söderström Osakeyhtiö.

Adams, Harriet/Stratemeyer Syndicate. Brev till Kustannusosakeyhtiö Tammi 23.5.1955.
Ulkomaiset saapuneet 1945–1958, Sa–Sz.
Blom, Øivind/Damm & Søn. Brev till Tammi 12.8.1954. Ulkomaiset saapuneet 1945–1958,
Ca–Du.
Grünbaum, David/Bookman A/S. Brev till Jarl Hellemann 4.2.1953. Ulkomaiset
saapuneet 1945–1958, Ba–Bo.
Grünbaum, David/Bookman A/S. Brev till Jarl Hellemann 27.2.1953. Ulkomaiset
saapuneet 1945–1958, Ba–Bo.
Hellemann, Jarl. Brev till Albert Bonniers Förlag 11.2.1957. Ulkomaiset lähetetyt 1945–
1958, Ad–Eu.
Hellemann, Jarl. Brev till Damm & Søn 5.8.1954. Ulkomaiset lähetetyt 1945–1958,
Ad–Eu.
Hellemann, Jarl. Brev till Damm & Søn 17.4.1956. Ulkomaiset lähetetyt 1945–1958,
Ad–Eu.
Hellemann, Jarl. Brev till Einar Ebi/Folket i bild 10.8.1954. Ulkomaiset lähetetyt 1945–
1958, Fa–Jü.
Hellemann, Jarl. Brev till Einar Ebi/Folket i bild 9.2.1955. Ulkomaiset lähetetyt 1945–
1958, Fa–Jü.
Hellemann, Jarl. Brev till Otto Frank 2.12.54. Ulkomaiset lähetetyt 1945–1958, Fa–Jü.
Hellemann, Jarl. Brev till Lena I. Gedin 11.1.1955. Ulkomaiset lähetetyt 1945–1958, Fa–Jü.
Hellemann, Jarl. Brev till Lena I. Gedin 4.12.1956. Ulkomaiset lähetetyt 1945–1958,
Fa–Jü.
Hellemann, Jarl. Brev till David Grünbaum/Bookman A/S 31.1.1953. Ulkomaiset lähetetyt
1945–1958, Ad–Eu.
Hellemann, Jarl. Brev till David Grünbaum/Bookman A/S 17.2.1953. Ulkomaiset lähetetyt
1945–1958, Ad–Eu.
Hellemann, Jarl. Brev till Kolbjørn Fjeld/Tiden Norsk Forlag 25.11.1955. Ulkomaiset
lähetetyt 1945–1958, Ob–Öh.
Hellemann, Jarl. Brev till Folket i bild 27.2.1957. Ulkomaiset lähetetyt 1945–1958,
Ke–Nö.
Hellemann, Jarl. Brev till Kurt E. Michaels 28.9.1956. Ulkomaiset lähetetyt 1945–1958,
Ke–Nö.
Hellemann, Jarl. Brev till Kurt E. Michaels 13.11.1956. Ulkomaiset lähetetyt 1945–1958,
Ke–Nö.
Hellemann, Jarl. Brev till Kurt E. Michaels 9.2.1960. Ulkomaiset lähetetyt 1959–1960,
H–Ö.
Hellemann, Jarl. Brev till Kurt E. Michaels 5.12.1960. Ulkomaiset lähetetyt 1959–1960,
H–Ö.
Hellemann, Jarl. Brev till Mickey Mouse Corporation 20.5.1953. Ulkomaiset lähetetyt
1945–1958, Ke–Nö.
Hellemann, Jarl. Brev till Lars M. Olsen/Fremad 18.9.1954. Ulkomaiset lähetetyt 1945–
1958, Ke–Nö.
Hellemann, Jarl. Brev till Lars M. Olsen/Fremad 3.4.1956. Ulkomaiset lähetetyt 1945–
1958, Ke–Nö.

Hellemann, Jarl. Brev till Hazel J. Packard/Simon & Schuster 11.5.1955. Ulkomaiset lähetetyt 1945–1958, Ob–Öh.

Hellemann, Jarl. Brev till Rabén & Sjögren 15.1.1957. Ulkomaiset lähetetyt 1945–1958, Ob–Öh.

Hellemann, Jarl. Brev till Stratemeyer Syndicate 20.11.1954. Ulkomaiset lähetetyt 1945–1958, Ob–Öh.

Hellemann, Jarl. Brev till Stratemeyer Syndicate 11.1.1955. Ulkomaiset lähetetyt 1945–1958, Ob–Öh.

Hellemann, Jarl. Brev till Fredrik Vesterberg/Folket i bild 3.5.1956. Ulkomaiset lähetetyt 1945–1958, Fa–Jü.

Hellemann, Jarl. Todistus. Leena Uoti. 19.4.1961. Tammen arkisto. Kotimaiset lähetetyt Hellemann 1959–1961.

Kustannusosakeyhtiö Tammi. Kirjallisen jaoston muistio n:o 113, 1953. Promemoria behandlad 11.2.1953. Kirjaesityksiä 113–139, 1953–1956.

Kustannusosakeyhtiö Tammi. Kirjallisen jaoston muistio n:o 126, 1955. Promemoria behandlad 7.1.1955. Kirjaesityksiä 113–139, 1953–1956.

Kustannusosakeyhtiö Tammi. Kirjallisen jaoston muistio n:o 138, 1956. Promemoria behandlad 16.10.1956. Kirjaesityksiä 113–139, 1953–1956.

Kivimies, Kaarina. Brev till Albert Bonniers Förlag, avdelningen för juniorböcker 29.8.1961. Ulkomaiset lähetetyt 1961–1963 A–H.

Michaels, Kurt M. Brev till Jarl Hellemann 26.1.1956. Ulkomaiset saapuneet 1945–1958, Mi–.

Michaels, Kurt M. Brev till Jarl Hellemann 17.8.1956. Ulkomaiset saapuneet 1945–1958, Mi–.

Persson, Boris/Bonnier. Brev till Jarl Hellemann 15.2.1957. Ulkomaiset saapuneet 1945–1958, Aa–Au.

Schildt, Margareta/Bonnier. Brev till Tuomas Anhava 14.3.1961. Ulkomaiset saapuneet 1961–1963, A–B.

Uoti, Leena. Brev till Untamo Utrio 13.4.1961. Kotimaiset saapuneet Hellemann 1959–1960.

B. Wahlström Bokförlag AB:s arkiv. Centrum för näringslivshistoria.

Damm & Søn. Brev till B. Wahlström 24.9.1957. Serie 9 E 3, brev och korrespondens. Vol. 10.

Damm & Søn/D. Brev till Birger Wahlström 11.12.19[6]2. Serie E 3, brev och korrespondens. Vol. 20.

Eng, Gallie. Brev till Brita Lundén 16.2.1958. Serie E 3, brev och korrespondens. Vol. 12.

Lundén, Brita. Brev till Bo Ancker 29.6.1960. Serie E 3, brev och korrespondens. Vol. 9.

Lundén, Brita. Brev till Inga Andersson 24.6.1959. Serie E 3, brev och korrespondens. Vol. 9.

Lundén, Brita. Brev till Gallie Eng 25.2.1958. Serie E 3, brev och korrespondens. Vol. 12.

Lundén, Brita. Brev till Gunvor Gränström 17.3.1958. Serie E 3, brev och korrespondens. Vol. 12.

Lundén, Brita. Brev till Margarete Petersen-Heilandt 6.9.1958. Serie E 3, brev och korrespondens. Vol. 12.

Lundén, Brita. Brev till Andrew E. Svenson 29.7.1958. Serie E 3, brev och korrespondens. Vol. 13.

MacLennan, Bertha/Curtis Brown. Brev till Bo Wahlström 28.4.1960. Serie E 3, brev och korrespondens. Vol. 9.

Saunders, Marion. Brev till Bo Wahlström 25.3.1957. Serie E 3, brev och korrespondens. Vol. 13.

Siwek, Manuel/Grosset & Dunlap till Bo Wahlström 6.9.1960. Serie E 3, brev och korrespondens. Vol. 12.

Svenson, Andrew E./Stratemeyer. Brev till Brita Lundén 5.2.1959. Serie E 3, brev och korrespondens. Vol. 13.

- Vahlberg, Eva. Brev till Astrid Borger 3.7.1957. Serie E 3, brev och korrespondens. Vol. 9.
- Vahlberg, Eva. Brev till Grosset & Dunlap 2.4.1957. Serie E 3, brev och korrespondens. Vol. 12.
- Vahlberg, Eva. Brev till Hutchinson & Co Ltd 10.5.1957. Serie E 3, brev och korrespondens. Vol. 12.
- Wahlström, Bo. Brev till Branner & Korch 11.1.1960. Serie E 3, brev och korrespondens. Vol. 9.
- Wahlström, Bo. Brev till John G. Hellberg 8.1.1958. Serie E 3, brev och korrespondens. Vol. 9.
- Wahlström, Bo. Brev till John G. Hellberg 17.1.1958. Serie E 3, brev och korrespondens. Vol. 9.
- Wahlström, Bo. Brev till John G. Hellberg 3.3.1958. Serie E 3, brev och korrespondens. Vol. 9.

WSOY:n arkisto. Nationalarkivet.

- Arohonka, Eino. Brev till Inkeri Makkonen/WSOY 7.8.1954. Nuortenkirjaosasto – kirjeenvaihto 1953–1954.
- Inha, I.K. Utlåtande till WSOY om L.M. Montgomerys *Emily of New Moon*. 16.11.1927. Kirjailijakirjeenvaihto I, Inha, I.K. (1886–1930).
- Jäntti, Jalmari. Brev till Hilja Walldén 6.8.1921. WSOY:n arkisto. Kirjailijakirjeenvaihto V, Walldén, Hilja (1909–1928).
- Gartley, Harold F./Lippincott. Brev till Inkeri Makkonen/WSOY 28.10.1958. Nuortenkirjaosasto – kirjeenvaihto 1958.
- Guldberg, Lilleanne/Aschehoug. Brev till Inkeri Makkonen 26.3.1953. Nuortenkirjaosasto – kirjeenvaihto 1953–1954.
- Guldberg, Lilleanne/Aschehoug. Brev till Inkeri Makkonen 4.10.1955. Nuortenkirjaosasto – kirjeenvaihto 1955.
- Guldberg, Lilleanne/Aschehoug. Brev till Inkeri Makkonen 3.5.1958. Nuortenkirjaosasto – kirjeenvaihto 1958.
- Haavio, Elina. Brev till Inkeri Makkonen 29.7.1953. Nuortenkirjaosasto – kirjeenvaihto 1953–1954.
- Helke, Sirja. Brev till Inkeri Makkonen 29.4.1954. Nuortenkirjaosasto – kirjeenvaihto 1953–1954.
- Iisalmen yhteislyseo. Avgångsbetyg för Inkeri Makkonen. 31.5.1928. Kirjailijakirjeenvaihto M, Makkonen, Inkeri (1939–1973).
- Järvenpää, Heidi. Brev till Makkonen 14.1.1958. Nuortenkirjaosasto – kirjeenvaihto 1958.
- Järvenpää, Heidi. Brev till Makkonen 19.1.1958. Nuortenkirjaosasto – kirjeenvaihto 1958.
- Lindgren, Astrid/Rabén & Sjögren. Brev till Inkeri Makkonen 10.9.1953. Nuortenkirjaosasto – kirjeenvaihto 1953–1954.
- Lindgren, Astrid/Rabén & Sjögren. Brev till Inkeri Makkonen 2.1.1961. Nuortenkirjaosasto – kirjeenvaihto 1961.
- J.B. Lippincott Co. & Werner Söderström Osakeyhtiö. Kontrakt om finsk översättning av *Emily Climbs* av L.M. Montgomery. 17.2.1947.
- Lødrup, Evi Børgenæs. Brev till Inkeri Makkonen 27.7.1954. Nuortenkirjaosasto – kirjeenvaihto 1953–1954.
- Makkonen, Inkeri. Brev A/S Bookman 10.7.1956. Nuortenkirjaosasto – kirjeenvaihto 1956.
- Makkonen, Inkeri. Brev A/S Bookman 7.8.1956. Nuortenkirjaosasto – kirjeenvaihto 1956.
- Makkonen, Inkeri. Brev A/S Bookman 23.2.1962. Nuortenkirjaosasto – kirjeenvaihto 1962.
- Makkonen, Inkeri. Brev till Øivind Blom/Damm & Søn 5.8.1954. Nuortenkirjaosasto – kirjeenvaihto 1953–1954.
- Makkonen, Inkeri. Brev till Henning Branner 4.8.1956. Nuortenkirjaosasto – kirjeenvaihto 1956.
- Makkonen, Inkeri. Brev till Lilleanne Guldberg/Aschehoug 20.4.1954. Nuortenkirjaosasto – kirjeenvaihto 1953–1954.

Makkonen, Inkeri. Brev till Lilleanne Guldborg/Aschehoug 1.9.1954. Nuortenkirjaosasto – kirjeenvaihto 1953–1954.

Makkonen, Inkeri. Brev till Lilleanne Guldborg/Aschehoug 14.11.1958. Nuortenkirjaosasto – kirjeenvaihto 1958.

Makkonen, Inkeri. Brev till Alli Helminen 4.4.1953. Nuortenkirjaosasto – kirjeenvaihto 1953–1954.

Makkonen, Inkeri. Brev till Leena Härmä 10.6.1953. Nuortenkirjaosasto – kirjeenvaihto 1953–1954.

Makkonen, Inkeri. Brev till Leena Härmä 16.12.1956. Nuortenkirjaosasto – kirjeenvaihto 1956.

Makkonen, Inkeri. Brev till J.B. Lippincott Co. 10.9.1958. Nuortenkirjaosasto – kirjeenvaihto 1958.

Makkonen, Inkeri. Brev till J.B. Lippincott Co. 4.10.1958. Nuortenkirjaosasto – kirjeenvaihto 1958.

Makkonen, Inkeri. Brev till Birgitta-Lisa Joutsen 3.8.1963. Nuortenkirjaosasto – kirjeenvaihto 1963.

Makkonen, Inkeri. Brev till Helvi Karahka 11.9.1958. Nuortenkirjaosasto – kirjeenvaihto 1958.

Makkonen, Inkeri. Brev till Edith Kiilerich 20.12.1962. Nuortenkirjaosasto – kirjeenvaihto 1962.

Makkonen, Inkeri. Brev till Harry Kullman 29.7.1954. Nuortenkirjaosasto – kirjeenvaihto 1953–1954.

Makkonen, Inkeri. Brev till Marja Laakkonen 6.3.1961. Nuortenkirjaosasto – kirjeenvaihto 1961.

Makkonen, Inkeri. Brev till Aino Lemaitre, odaterat 1956. Nuortenkirjaosasto – kirjeenvaihto 1956.

Makkonen, Inkeri. Brev till Stina Lindeberg 7.9.1953. Nuortenkirjaosasto – kirjeenvaihto 1953–1954.

Makkonen, Inkeri. Brev till Astrid Lindgren/Rabén & Sjögren 2.9.1953. Nuortenkirjaosasto – kirjeenvaihto 1953–1954.

Makkonen, Inkeri. Brev till Kurt E. Michaels 8.4.1955. Nuortenkirjaosasto – kirjeenvaihto 1955.

Makkonen, Inkeri. Brev till Kurt E. Michaels 2.7.1956. Nuortenkirjaosasto – kirjeenvaihto 1956.

Makkonen, Inkeri. Brev till Kurt E. Michaels 13.8.1956. Nuortenkirjaosasto – kirjeenvaihto 1956.

Makkonen, Inkeri. Brev till Kurt E. Michaels 14.12.1957. Nuortenkirjaosasto – kirjeenvaihto 1957.

Makkonen, Inkeri. Brev till Ruth Nissen-Dreyer 13.3.1953. Nuortenkirjaosasto – kirjeenvaihto 1953–1954.

Makkonen, Inkeri. Brev till Aino Pukki 17.3.1955. Nuortenkirjaosasto – kirjeenvaihto 1955.

Makkonen, Inkeri. Brev till Tyyne Pyrhönen, odaterat 1961. Nuortenkirjaosasto – kirjeenvaihto 1961.

Makkonen, Inkeri. Brev till J.C. Reynolds/Frederick Muller Ltd 22.6.1956. Nuortenkirjaosasto – kirjeenvaihto 1956.

Makkonen, Inkeri. Brev till Aimo Sakari 24.1.1961. Nuortenkirjaosasto – kirjeenvaihto 1961.

Makkonen, Inkeri. Brev till Margareta Schildt/Bonnier 3.8.1954. Nuortenkirjaosasto – kirjeenvaihto 1953–1954.

Makkonen, Inkeri. Brev till Helge Törnros 28.8.1953. Nuortenkirjaosasto – kirjeenvaihto 1953–1954.

Makkonen, Inkeri. Brev till Eva von Zweigbergk 21.11.1953. Nuortenkirjaosasto – kirjeenvaihto 1953–1954.

Manner, Eeva-Liisa. Brev till Inkeri Makkonen 10.12.1957. Nuortenkirjaosasto – kirjeenvaihto 1957.

- Manner, Eeva-Liisa. Brev till Inkeri Makkonen 3.6.1958. Nuortenkirjaosasto – kirjeenvaihto 1958.
- Michaels, Kurt E. Brev till Inkeri Makkonen 19.6.1956. Nuortenkirjaosasto – kirjeenvaihto 1956.
- Schildt, Margareta/Bonnier. Brev till Inkeri Makkonen 8.9.1954. Nuortenkirjaosasto – kirjeenvaihto 1953–1954.
- Walldén, Hilja. Brev till WSOY 29.11.1912. WSOY:n arkisto. Kirjailijakirjeenvaihto V, Walldén, Hilja (1909–1928).
- Walldén, Hilja. Brev till WSOY 4.8.1921. WSOY:n arkisto. Kirjailijakirjeenvaihto V, Walldén, Hilja (1909–1928).
- Walldén, Hilja. Brev till WSOY 12.4.1922. WSOY:n arkisto. Kirjailijakirjeenvaihto V, Walldén, Hilja (1909–1928).
- Vesala [Walldén], Hilja. Kontrakt om finsk översättning av *Anne på Grönkulla* av L.M. Montgomery. 12.1.1920.
- Vesala [Walldén], Hilja. Kontrakt om finsk översättning av *Vår vän Anne* av L.M. Montgomery. 4.6.1920.

C. Övrig litteratur

- Ahlborn, Kenneth & Nilmander, Urban 1999. *Alla tiders bokserie: 85 år med B. Wahlströms röda och gröna ryggar*. Stockholm: B. Wahlström.
- Ahola, Suvi 1989. Tyttökirja puolustaa naisten oikeuksia – Toini Topelius. ”*Sain roolin johon en mahdu?*”: Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja. Marja-Liisa Nevala (red.). Helsingfors: Otava. 254–257.
- Ahola, Suvi & Koskimies, Satu (red.) 2005. *Uuden kuun ja Vihervaaran tytöt: Lucy M. Montgomeryn Runotyttö- ja Anna-kirjat suomalaisten naislukijoiden suosikkeina*. Helsingfors: Tammi.
- Albert Bonniers förlag 1962. *Albert Bonniers förlag: Ett familjeföretag 1837–1962*. Stockholm: Bonnier.
- Alfvén, Valérie 2020. Defying Norms through Unprovoked Violence: The Translation and Reception of Two Swedish Young Adult Novels in France. *Children’s Literature in Translation: Texts and Contexts*. Jan Van Coillie & Jack Martin (red.). Leuven: Leuven University Press. 263–276.
- Alkalay-Gut, Karen 1993. “If Mark Twain had a Sister”: Gender-Specific Values and Structure in *Daddy Long-Legs*. *Journal of American Culture*, 16:4, 91–99.
- Allard, Danièle 2008. Hanko Muraoka’s Famous and Truncated Translation of *Anne of Green Gables*: Some Lingered Questions. *Storm and Dissonance. L.M. Montgomery and Conflict*. Jean Mitchell (red.). Newcastle, Storbritannien: Cambridge Scholars Publishing. 334–362.
- Alvstad, Cecilia 2003. Publishing Strategies of Translated Children’s Literature in Argentina: A Comparative Approach. *Meta: Translators’ Journal*, 48:1–2, 266–274.
- Alvstad, Cecilia 2010. Children’s Literature and Translation. *Handbook of Translation Studies Online*. Yves Gambier & Luc van Doorslaer (red.). John Benjamin: Amsterdam. <<https://benjamins.com/online/hts>>. [Hämtad 4.1.2021.]
- Alvstad, Cecilia 2012. The Strategic Moves of Paratexts: World Literature through Swedish Eyes. *Translation Studies*, 5:1, 78–94.
- Andersson, Maria 2020. *Framtidens kvinnor: Mognad och medborgarskap i svenska flickböcker 1832–1921*. Skrifter utgivna av Svenska barnboksintitutet nr 152. Kriterium nr 26. Göteborg; Stockholm: Makadam. <<https://www.kriterium.se/site/books/m/10.22188/kriterium.26>>.
- Andræ, Marika 2001. *Rött eller grönt? Flicka blir kvinna och pojke blir man i B. Wahlströms ungdomsböcker 1914–1944*. Skrifter utgivna av Svenska barnboksintitutet nr 73. Akadem. avh. Uppsala universitet. Stockholm: B. Wahlström.
- Askey, Jennifer 2012. Oz in Germany: Alexander Volkov’s Der Zauberer Smaragdenstadt. *The Lion and the Unicorn: A Critical Journal of Children’s Literature*, 36:3, 258–273.

- Axelsson, Marcus 2019. War, Patriotism, and Nationality in the Norwegian and Swedish Translations of *Cherry Ames*. *Popular Culture Review*, 30:1, 95–122.
- Axelsson, Marcus 2020. Cherry Ames och Vicki Barr kommer till Skandinavien: Utgivningen av två amerikanska flickboksserier ur ett översättningssociologiskt perspektiv. *Översättningsvetenskap i praktiken: Om översättningar, översättare och översättande*. Elin Svahn & Lova Meister (red.). Stockholm: Morfem. 69–101.
- Bal, Mieke [1985] 2017. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. 4:e upplagan. Toronto m.fl.: University of Toronto Press.
- Bartsch, Renate 1987. *Norms of Language: Theoretical and Practical Aspects*. Harlow: Longman.
- Bassnett, Susan 1998. The Translation Turn in Cultural Studies. *Constructing Cultures; essays on Literary Translation*. Susan Bassnett & André Lefevere. Clevedon m.fl.: Multilingual Matters. 123–140.
- Bassnett, Susan 2011. *Reflections on translation*. Topics in translation 39. Bristol m.fl.: Multilingual Matters.
- Batchelor, Kathryn 2018. *Translation and Paratext*. London: Routledge.
- Beckett, Sandra L. 2009. *Crossover Fiction: Global and Historical Perspectives*. New York; London: Routledge.
- Ben-Ari, Nitsa 1992. Didactic and Pedagogic Tendencies in the Norms Dictating the Translation of Children's Literature: The Case of Postwar German-Hebrew Translations. *Poetics Today*, 13:1, 221–230.
- Ben-Ari, Nitsa 2002. The Double Conversion of Ben-Hur: A Case of Manipulative Translation. *Target*, 14:2, 263–302.
- Bertills, Yvonne 2003. *Beyond Identification. Proper Names in Children's Literature*. Akadem. avh. Åbo Akademi. Åbo: Åbo Akademis förlag – Åbo Akademi University Press. <<http://urn.fi/URN:ISBN:951-765-128-7>>
- Blomqvist, Marianne 2002. *Dagens namn*. Helsingfors: Schildt.
- Blundell, John 2011. *Ladies for Liberty: Women Who Made a Difference in American History*. New York: Algora Publishing.
- Boëthius, Ulf [1991] 1995. Populärlitteraturen – finns den? *Brott, kärlek, äventyr. Texter om populärlitteratur*. Dag Hedman (red.). Lund: Studentlitteratur. 17–34.
- Boëthius, Ulf [u.å.]. De odödliga ungdomsböckerna. *Svenskt översättarlexikon*. https://litteraturbanken.se/översättarlexikon/artiklar/De_odödliga_ungdomsböckerna a>. [Hämtad 27.10.2020.]
- Bolger, Francis W. P. & Epperly, Elizabeth R. (red.) 1992. *My Dear Mr. M. Letters to G.B. MacMillan from L.M. Montgomery*. Toronto m.fl.: Oxford University Press.
- Borodo, Michael 2017. *Translation, Globalization and Younger Audiences: The Situation in Poland*. New Trends in Translation Studies Vol. 25. Bern: Peter Lang.
- Borodo, Michael 2021. Smoking, Swearing, Spitting, Spanking: On Translators' Treatment of Several "Inexcusable Bad Habbits" in the English Translation of Janusz Korczak's *Król Maciuś Pierwszy*. *Mediating Practices in Translating Children's Literature: Tackling Controversial Topics*. Joanna Dybiec-Gajer and Agnieszka Gicala. Berlin: Peter Lang. 249–265.
- Bourdieu, Pierre 1992. *Texter om de intellektuella*. Donald Broady (red.). Svensk övers. Mats Rosengren. Moderna franska tänkare 11. Stockholm; Stehag: Symposion.
- Bourdieu, Pierre 1993. *Kultursociologiska texter*. I urval av Donald Broady och Mikael Palme. Moderna franska tänkare 11. Stockholm; Stehag: Symposion.
- Bravinger, Håkan 2012. Det är ett slags musik (men det är inte Célines musik): vårt behov av klassiker på nytt sett ur ett förlagsperspektiv. *Aspekter av litterär nyöversättning – Aspects de la retraduction littéraire*. Olof Eriksson (red.). Växjö: Linnaeus University Press. 89–99.
- Brylla, Eva 2004. *Förnamn i Sverige: Kortfattat namnlexikon*. Skrifter utgivna av Svenska språknämnden 88. Stockholm: Liber.
- Caprio, Betsy 1992. *The Mystery of Nancy Drew: Girl Sleuth on the Couch*. Santa Ana, Kalifornien: Source Books.
- Cassirer, Peter 2003. *Stil, stilistik & stilanalys*. 3:e upplagan. Stockholm: Natur och kultur.

- Catford, J. C. [1965] 1974. *A Linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics*. London m.fl.: Oxford University Press.
- Cattrysse, Patrick 2014. *Descriptive Adaptation Studies: Epistemological and Methodological Issues*. Antwerpen; Apeldoorn: Garant.
- Cawelti, John G. 1972. The Concept of Formula in the Study of Popular Literature. *The Bulletin of the Midwestern Modern Language Association*, 5:2, 115–123.
- Cawelti, John G. 1977 [1976]. *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago; London: University of Chicago Press.
- Chan, Leo 2012. A Survey of the ‘New’ Discipline of Adaptation Studies: Between Translation and Interculturalism. *Perspectives: Studies in Translatology*, 20:4, 411–418.
- Chang, Nam Fung 2001. Polysystem Theory: Its Prospect as a Framework for Translation Research. *Target* 13:2, 317–332.
- Chang, Nam Fung 2011. In Defence of Polysystem Theory. *Target*, 23:3, 311–347.
- Cherland, Meredith Rogers 1994. *Private Practices: Girls Reading Fiction and Constructing Identity*. London: Taylor & Francis.
- Chesterman, Andrew 1993. From ‘Is’ to ‘Ought’: Translation Laws, Norms and Strategies. *Target*, 5:1, 1–20.
- Chesterman, Andrew 1997. *Memes of Translation. The Spread of Ideas in Translation Theory*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamin.
- Chesterman, Andrew 1998. Causes, Translations, Effects. *Target* 10:2, 201–230.
- Chesterman, Andrew 1999. Description, Explanation, Prediction: A Response to Gideon Toury and Theo Hermans. *Translation and Norms*. Christina Schäffner (red.). Clevedon m.fl.: Multilingual Matters. 90–97.
- Chesterman, Andrew 2009. The Name and Nature of Translator Studies. *Hermes – Journal of Language and Communication Studies*, 42, 13–22.
<<https://doi.org/10.7146/hjlc.v22i42.96844>>.
- Christensen, Bente [u.å.]. Ungpikebøker på 1900-tallet – oversettere og oversettelser. *Norsk Oversetterleksikon*. <<https://www.oversetterleksikon.no/1672-2/>>. [Hämtad 20.4.2020.]
- Cronvall, Emilia 2007. Käännetty naistenromaani uuden ja vanhan risteysessä. *Suomennoskirjallisuuden historia I*. H. K. Riikonen m.fl. (red.). Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1094. Helsingfors: SKS Finska Litteratursällskapet. 357–379.
- Dahrendorf, Malte 1978. *Das Mädchenbuch und seine Leserin. Jugendlektüre als Instrument der Sozialisation*. Weinheim; Basel: Beltz Verlag.
- Deane, Paul 1991. *Mirrors of American Culture. Children’s Fiction Series in the Twentieth Century*. Metuchen, NJ; London: Scarecrow Press.
- Desmet, Mieke K.T. 2007. *Babysitting the Reader. Translating English Narrative Fiction for Girls into Dutch (1946–1995)*. Akadem. avh. London University Collage. Bern: Peter Lang.
- Desmidt, Isabelle 2003. ”Jetzt bist du in Deutschland, Däumling”: Nils Holgersson on Foreign Soil – Subject to New Norms. *Meta: Translators’ Journal*, 48:1–2, 165–181.
- Desmidt, Isabelle 2006. A Prototypical Approach within Descriptive Translation Studies? Colliding Norms in Translated Children’s Literature. *Children’s Literature in Translation: Challenges and Strategies*. Jan Van Coillie & Walter P. Verschueren (red.). Manchester, Storbritannien; Kinderhook, USA: St. Jerome. 79–96.
- Ehriander, Helene 2014. ”Skriv fritt och av hjärtats lust!” Maktförhållanden och barnboksideal i Astrid Lindgrens verksamhet som förlagsredaktör. *Avain – Finsk tidskrift för litteraturforskning*, 2014:3, 17–32.
- Ehriander, Helene 2015. Klassiker och bearbetningar i Astrid Lindgrens författarskap. *Nya läsningar av Astrid Lindgrens författarskap*. Helene Ehriander & Martin Hellström (red.). Stockholm: Liber. 24–45.
- Epperly, Elizabeth Rollins 1993. *The Fragrance of Sweet-Grass. L.M. Montgomery’s Heroines and the Pursuit of Romance*. Toronto m.fl.: University of Toronto Press.

- Epperly, Elizabeth Rollins 2003. *Through Lover's Lane. L.M. Montgomery's Photography and Visual Imagination*. Toronto m.fl.: University of Toronto Press.
- Epstein, B.J. 2014. The Conservative Era: a Case Study of Historical Comparisons of Translations of Children's Literature from English to Swedish. *Literary Translation: Redrawing the Boundaries*. Jean Boase-Beier m.fl. (red.). Houndmills; New York: Palgrave Macmillan.
- Erdmann, Susan & Gawrońska Pettersson, Barbara 2020. Norwegian translations of *Anne of Green Gables*: Omissions and Textual Manipulations. *Languages – Cultures – Worldviews: Focus on Translation*. Adam Glaz (red.). Cham, Schweiz: Palgrave Macmillan. 349–366.
- Eriksson, Marianne 1992. Från Pippi till Bert och Sune. *Rabén, Sjögren och alla vi andra*. Kjell Bohlund (red.). Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Even-Zohar, Itamar 1979. Polysystem theory. *Poetics Today* 1:1–2, 287–310.
- Even-Zohar, Itamar 1990. Polysystem Studies. *Poetics Today* 11:1, 1–51.
- Farahzad, Farzaneh 2003. Manipulation in Translation. *Perspectives: Studies in Translatology*, 11:4, 269–281.
- Fejes, Andreas & Thornberg, Robert 2009. Kvalitativ forskning och kvalitativ analys. *Handbok i kvalitativ analys*. Andreas Fejes & Robert Thornberg (red.). Stockholm: Liber. 16–43.
- Fellman, Anita Clair 2008. *Little House, Long Shadow: Laura Ingalls Wilder's Impact on American Culture*. Columbia; London: University of Missouri Press.
- Finlay, Adrienne 2010. Cherry Ames, Disembodied Nurse: War, Sexuality, and Sacrifice in the Novels of Helen Wells. *The Journal of Popular Culture*, 43:6, 1189–1206.
- Forselius, Tilda Maria 2011. Probing Pioneering Girl Sleuths: Puck Larsson and Nancy Drew in 1950s Girls' Book Series in Sweden. *The Lion and the Unicorn: A Critical Journal of Children's Literature*, 35:1, 24–46.
- Forselius, Tilda Maria [u.å.]. Astrid Borger, 1912–1985. *Svenskt översättarlexikon*. <https://litteraturbanken.se/översättarlexikon/artiklar/Astrid_Borger>. [Hämtad 29.1.2019.]
- FlickForsk! Nordic Network for Girlhood Studies*. <<https://www.umu.se/umea-centrum-for-genusstudier/forskning/flickforsk>>. [Hämtad 11.1.2021.]
- Foster, Shirley & Simons, Judy 1995. *What Katy Read. Feminist Re-Readings of 'Classic' Stories for Girls*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Fowler, Alastair 1997. Genrebegrepp. *Genreteori*. Eva Hættner Aurelius & Thomas Götselius (red.). Lund: Studentlitteratur. 254–273.
- Frank, Helen T. 2007. *Cultural Encounters in Translated Children's Literature*. Manchester: St. Jerome.
- Gambier, Yves 2010. Translation strategies and tactics. *Handbook of Translation Studies*. Yves Gambier & Luc van Doorslaer (red.). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin. <<https://benjamins.com/online/hts>>. [Hämtad 4.1.2021.]
- Gammel, Irene 2002. Safe Pleasure for Girls: L.M. Montgomery's Erotic Landscapes. *Making Avonlea. L.M. Montgomery and Popular Culture*. Irene Gammel (red.). Toronto m.fl.: University of Toronto Press. 114–127.
- Geer, Jennifer 2016. The Case of the Celebrity Sleuth: The Girl Detective as Star in early Nancy Drew Novels. *The Lion and the Unicorn: A Critical Journal of Children's Literature*, 40:3, 300–328.
- Gelder, Ken 2004. *Popular Fiction: The Logics and Practices of a Literary Field*. London; New York: Routledge.
- Genette, Gérard 1991. Introduction to the Paratext. *New Literary History*, 22:2, 261–272.
- Genette, Gérard 1997. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. New York; Cambridge: Cambridge University Press.
- Gentzler, Edwin & Tymoczko, Maria 2002. Introduction. *Translation and Power*. Maria Tymoczko & Edwin Gentzler (red.). Amherst: University of Massachusetts Press. xi–xxviii.
- Gerhart, Mary 1992. *Genre Choices, Gender Questions*. Norman; London: University of Oklahoma Press.

- Gorman, Anita G. & Mateer, Leslie Robertson 2008. Measuring Up to the Task: Cherry Ames as Nurse and Sleuth. *Nancy Drew and her Sister Sleuths. Essays on the Fiction of Girl Detectives*. Michael G. Cornelius & Melanie E. Gregg (red.). Jefferson, North Carolina; London: McFarland. 124–139.
- Gustavsson, Harald 2007. *Nordens historia: En europeisk region under 1200 år*. Lund: Studentlitteratur.
- Hallam, Julia 1996. Nursing an Image: The Sue Barton Career Novels. *Image & Power: Women in Fiction in the Twentieth Century*. Sarah Sceats & Gail Cunningham (red.). London; New York: Longman. 91–102.
- Hallberg, Kristin 2001. Änglaprinsessa och flickbyting: Några svenska flickskildringar. *Läs mig sluka mig. En bok om barnböcker*. Kristin Hallberg (red.). Stockholm: Natur och kultur.
- Hansson, Gunnar 1988. *Inte en dag utan en bok: Om läsning av populärfiktion*. Linköping Studies in Arts and Science 30. Linköping: Tema Kommunikation; Universitetet i Linköping.
- Harnesk, Paul (red.) 1962. *Vem är vem? 1: Stor-Stockholm*. Stockholm: Vem är vem.
- Hartama-Heinonen, Ritva 2010. The “Latest” Translation Research. *MikaEL – Kääntämisen ja tulkkauksen tutkimuksen symposiumin verkkojulkaisu. Electronic proceedings of the KäTu symposium on translation and interpreting studies* 4. 1–15. <https://www.sktl.fi/@Bin/40689/Hartama-Heinonen_MikaEL2010.pdf>.
- Hartama-Heinonen, Ritva 2013. Interlingual, Intersemiotic, and Intersystemic Paths of Translation. *Acta Translatologica Helsingiensia, Inter* vol. 2. Ritva Hartama-Heinonen & Pirjo Kukkonen (red.). Nordica/Svensk översättning, Finska, finskugriska och nordiska institutionen. Helsingfors universitet. Helsingfors. 43–67. <<http://hdl.handle.net/10138/42388>>.
- Hartama-Heinonen, Ritva 2014. Kääntämisen ja käänntieteen myyttinen ulottuvuus. *MikaEL Kääntämisen ja tulkkauksen tutkimuksen symposiumin verkkojulkaisu – Electronic proceedings of the KäTu symposium on translation and interpreting studies* Vol. 8. Ritva Hartama-Heinonen m.fl. (red.). Helsingfors: Suomen kääntäjien ja tulkkien liitto – Finlands översättar- och tolkförbund ry. 9–22. <https://www.sktl.fi/@Bin/533291/Hartama-Heinonen_MikaEL2014.pdf>.
- Hartama-Heinonen, Ritva & Kukkonen, Pirjo 2020. Marginalia Notes. *Acta Translatologica Helsingiensia, Marginalia* vol. 4. Ritva Hartama-Heinonen & Pirjo Kukkonen (red.). Nordica/Svensk översättning, Finskugriska och nordiska avelningen. Helsingfors universitet. Helsingfors. 7–17. <<http://hdl.handle.net/10138/312804>>.
- Hedén, Birger [u.ä.]. Viveka Starfelt, 1906–1976. *Svenskt översättarlexikon*. <https://litteraturbanken.se/översättarlexikon/artiklar/Viveka_Starfelt>. [Hämtad 31.1.2020.]
- Heikkilä-Halttunen, Päivi 1992. Kummi, kättilö, kasvattaja. *Onnimanni*, 1992:4, 12–19.
- Heikkilä-Halttunen, Päivi 2000. *Kuokkavieraasta oman talon haltjaksi. Suomalaisen lasten- ja nuortenkirjallisuuden institutionalisoituminen ja kanonisoituminen 1940–1950-luvulla*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 781. Akadem. avh. Tammerfors universitet. Helsingfors: SKS Finska Litteratursällskapet.
- Heikkilä-Halttunen, Päivi 2003. 1940- ja 1950-luvun klassikot. *Pieni suuri maailma. Suomalaisen lasten- ja nuortenkirjallisuuden historia*. Liisi Huhtala m.fl. (red.). Helsinki: Tammi. 166–176.
- Heikkilä-Halttunen, Päivi 2007. Satunnaisesta poiminnasta käänntöstulvaan – lasten- ja nuortenkirjallisuuden käänntöset 1900-luvulla. *Suomennoskirjallisuuden historia I*. H. K. Riikonen m.fl. (red.). Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1094. Helsingfors: SKS Finska Litteratursällskapet. 472–486.
- Hekkanen, Raila 2010. *Englanniksiko maailmanmaineeseen? Suomalaisen proosa-kaunokirjallisuuden kääntäminen englanniksi Isossa-Britanniassa vuosina 1945–2003*. Akadem. avh. Institutionen för moderna språk. Helsingfors: Helsingfors universitet. <<http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-10-6436-4>>.
- Hellemann, Jarl 1968. Kirjallinen katsaus. *Tammen neljännesvuosisata: Toiminta ja tuotanto 1943–1968*. Helsinki: Tammi. 53–82.

- Hellemann, Jarl 1999. *Kustantajan näkökulma*. Helsingfors: Otava.
- Hellemann, Jarl 2002. *Kirjalliset liikemiehet*. Helsingfors: Otava.
- Hellemann, Jarl 2003. Suomentanut Lea Karvonen. *Bibliophilos*, 2003:3, 27–29.
- Hellemann, Jarl 2007. Kustannustoiminta kansainvälistyy. *Suomennoskirjallisuuden historia I*. H. K. Riikonen m.fl. (red.). Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1094. Helsingfors: SKS Finska Litteratursällskapet. 336–345.
- Hemmungs Wirtén, Eva 1998. Global Infatuation: Explorations in Transnational Publishing and Texts: the Case of Harlequin Enterprises and Sweden. Akadem. avh. Litteraturvetenskapliga institutionen. Uppsala: Uppsala universitet.
- Hene, Birgitta 1984. »Den dyrkade Lasse och stackars lilla Lotta»: *En syntaktisk-semantisk studie av personbeskrivande adjektiv och adverb i populära ungdomsböcker*. Acta Universitatis Umensis. Umeå Studies in Humanities 64. Akadem. avh. Institutionen för nordiska språk. Universitetet i Umeå. Stockholm: Almqvist & Wiksell. <<http://umu.diva-portal.org/smash/get/diva2:623691/FULLTEXT02.pdf>>.
- Hermans, Theo 1985. Introduction: Translation Studies and a New Paradigm. *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Theo Hermans (red.). London; Sydney: Croom Helm. 7–15.
- Hermans, Theo 1999a. Translation and Normativity. *Translation and Norms*. Christina Schäffner (red.). Clevedon m.fl.: Multilingual Matters. 50–71.
- Hermans, Theo 1999b. *Translation in Systems: Descriptive and System-oriented Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome.
- Hermans, Theo & Koller, Werner 2004. The relation between translations and their sources, and the ontological status of translation. *Übersetzung. Translation. Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung. An international encyclopedia of translation studies. Encyclopédie internationale de la recherche sur la traduction*. Harald Kittel m.fl. (red.). Berlin: Walter de Gruyter. 23–30.
- Hiivala, Hannariikka 2005. The untranslated Anne: On the translation of children's literature with an emphasis on omissions in the Finnish translations of some of the novels in L. M. Montgomery's Anne of Green Gables series. Pro gradu-avhandling i engelsk översättning. Institutionen för översättningsvetenskap. Helsingfors universitet. (Otryckt.)
- Hirdman, Yvonne [2001] 2003. *Genus: Om det stabila föränderliga*. Malmö: Liber.
- Hollindale, Peter [1988] 1992. Ideology and the Children's Book. *Literature for Children: Contemporary Criticism*. Peter Hunt (red.). London; New York: Routledge. 18–30.
- Holmes, James S. [1988] 2005. *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. 2:a upplagan. Amsterdam: Rodopi.
- Huhtala, Liisi & Juntunen, Katariina 2004. *Iloarten seutuwillä: Lasten- ja nuortenkirjallisuuden historiaa ja tutkimusta*. Helsingfors: BTJ Kirjastopalvelu.
- Hunt, Peter 1994. *An Introduction to Children's Literature*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Hunt, Peter 1998. Dissolving Borders: Children's Literature, Adult Literature, and New Kinds of Criticism. *Een gat in de grens. Ontwikkelingen in literatuur en onderwijs*. Helma van Lierop-Debrauwer m.fl. (red.). Tilburg: Tilburg University Press. 21–30.
- Hutcheon, Linda 2013. *A Theory of Adaptation*. Abingdon; New York: Routledge.
- Hættner Aurelius, Eva & Götselius, Thomas (red.) 1997. *Genreteori*. Lund: Studentlitteratur.
- Håkanson, Nils [u.å.] a. Plagiat, upphovsmannaförväxlingar och bearbetningar i svensk översättningshistoria. Översättningar i B. Wahlströms ungdomsböcker. *Svenskt översättarlexikon*. <https://litteraturbanken.se/översättarlexikon/artiklar/Plagiat,_upphovsmannaförväxlingar_och_bearbetningar_i_svensk_översättningshistoria>. [Hämtad 8.9.2020.]
- Håkanson, Nils [u.å.] b. Översättningar i B. Wahlströms ungdomsböcker. *Svenskt översättarlexikon*. <https://litteraturbanken.se/översättarlexikon/artiklar/översättningar_i_B._Wahlströms_ungdomsböcker>. [Hämtad 20.4.2020.]

- Häggman, Kai 2003. *Avarammille aloille, väljemmille vesille: Werner Söderströmin Osakeyhtiö 1940–2003*. Helsingfors: Werner Söderström.
- Häggqvist, Björn 1972. Långserieböcker. *Barnbok och barnboksforskning*. Lena Fridell (red.). Stockholm: Almqvist & Wiksell. 97–105.
- Ivaska, Laura 2020a. Identifying (Indirect) Translations and Their Source Languages in the Finnish National Bibliography Fennica. *MikaEL – Kääntämisen ja tulkkauksen tutkimuksen symposiumin verkkojulkaisu. Electronic proceedings of the KäTu symposium on translation and interpreting studies* 13. 77–88. <<https://www.skitl.fi/@Bin/3d90c286ca2boeA2442bc7A38febc4b1/1618925881/application/pdf/2269195/MikaEL13%20-%20Ivaska.pdf>>.
- Ivaska, Laura 2020b. *A Mixed-Methods Approach to Indirect Translation: A Case Study of the Finnish Translations of Modern Greek Prose 1952–2004*. Turun yliopiston julkaisuja – *Annales Universitatis Turkuensis*. Akadem. avh. School of Languages and Translation Studies. Åbo: Åbo universitet. <<http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-29-8234-9>>.
- Ivaska, Laura & Paloposki, Outi 2018. Attitudes Towards Indirect Translation in Finland and Translators' Strategies: Compilative and Collaborative Translation. *Translation Studies*, 11:1, 33–46.
- Jakobson, Roman [1960] 1974. Lingvistik och poetik. Svensk övers. Östen Dahl. *Poetik och lingvistik*. Litteraturvetenskapliga bidrag valda av Kurt Aspelin och Bengt A. Lundberg. Med ett postscriptum av Roman Jakobson. Stockholm: PAN/Nordstedt. 139–179.
- Jakobson, Roman [1959] 1998. Lingvistiska aspekter på översättning. Svensk övers. Erik Andersson. *Med andra ord: Texter om litterär översättning*. Lars Kleberg (red.). Stockholm: Natur och kultur. 147–155.
- Jakobsson, Hilda 2018. *Jag var kvinna. Flickor, kärlek och sexualitet i Agnes von Krusenstjernas tidiga romaner*. Skrifter utgivna av Svenska barnboksintitutet nr 147. Akadem. avh. Stockholms universitet. Göteborg; Stockholm: Makadam.
- Jakobsson, Hilda m.fl. 2020. Roundtable: "Girlhood in Academia: A Nordic Perspective". *Conceptions of Girlhood Now and Then: "Girls' Literature" and Beyond*. Linnéuniversitetet. Virtuellt konferens. 6–8.10.2020.
- Josefsson, Birgitta 1983. Läsning för unga flickors hjärta och förstånd. *Kvinnornas litteraturhistoria del 2, 1900-talet*. Ingrid Holmquist & Ebba Witt-Brattström (red.). Stockholm: Författarförlaget. 250–275.
- Josephson, Olle 2003. Nya, realistiska samtal? Något om samtalsgrammatik i 2000-talets svenska skönlitteratur. *Grammatik och samtal: Studier till minne av Mats Eriksson*. Skrifter utgivna av institutionen för nordiska språk vid Uppsala universitet. Uppsala: Uppsala universitet. 329–341.
- Juntunen, Tuomas 2012. Kirjallisuudentutkimus. *Genre-analyysi – tekstilajitutkimuksen käsikirja*. Vesa Heikkinen m.fl. (red.). Helsinki: Gaudeamus. 528–536.
- Kannas, Vappu 2014. Kuka lyhensi Runotyttö? L. M. Montgomeryn Pieni runotyttö -kirjan käännöshistoriaa. *Avain – Finsk tidskrift för litteraturforskning*, 2014:4, 48–61. <<https://doi.org/10.30665/av.74962>>.
- Kantola, Janna 2007. Pohjoismainen kirjallisuus. *Suomennoskirjallisuuden historia II*. H. K. Riikonen m.fl. (red.). Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1112. Helsingfors: SKS Finska Litteratursällskapet. 54–65.
- Karlsson, Risto 1996. *Kansikuva uusiksi: Kuusikymmentä vuotta elämää ja ihmisiä Yhtyneissä Kuvalehdissä*. Helsingfors: Yhtyneet Kuvalehdet Oy.
- Karonen, Taru 2007. Vihervaaran Anna ajan hampaissa: Anne of Avonlea -romaanin alkuperäinen ja uudistettu suomennos. Pro gradu-avhandling i översättningsvetenskap (engelska). Institutionen för språk- och översättningsvetenskap. Tammerfors universitet. (Otryckt.) <<http://urn.fi/urn:nbn:fi:uta-1-17051>>.
- Katajavuori, Riina 2005. Emiliat on yli-ihania. *Uuden kuun ja Vihervaaran tytöt: Lucy M. Montgomeryn Runotyttö- ja Anna-kirjat suomalaisten naislukijoiden suosikkeina*. Suvi Ahola & Satu Koskimies (red.). Helsingfors: Tammi. 121–132.

- Keeline, James D. 2008. *The Nancy Drew Mythtery Stories. Nancy Drew and her Sister Sleuths: Essays on the Fiction of Girl Detectives*. Michael G. Cornelius & Melanie E. Gregg (red.). Jefferson, North Caroline; London: McFarland. 13–32.
- Keely, Karen. A. 2004. Teaching Eugenics to Children: Heredity and Reform in Jean Webster's *Daddy-Long-Legs* and *Dear Enemy*. *The Lion and the Unicorn: A Critical Journal of Children's Literature*, 28:3, 363–389.
- Klingberg, Göte 1964. *Svensk barn- och ungdomslitteratur 1591–1839: En pedagogik-historisk och bibliografisk översikt*. Stockholm: Natur och kultur.
- Klingberg, Göte 1977. *Att översätta barnlitteratur. Empiriska studier och rekommendationer*. Rapport nr 74. Pedagogiska institutionen. Lärarhögskolan i Malmö.
- Klingberg, Göte 1986. *Children's Fiction in the Hands of Translators*. *Studia psychologica et paedagogica* 82. Series altera. Lund: Gleerup.
- Kokkonen, Sara 2013. *Rasavillejä ja romantikkoja: Rakkaat suomalaiset tyttökirjat*. Helsingfors: Avain.
- Kokkonen, Sara 2015a. *Kapina ja kaipuu: Kulaiset tyttökirjaklassikot*. Helsingfors: Avain.
- Kokkonen, Sara 2015b. Koulukiusaaminen tyttöjen koululaisromaaneissa. *Kasvatus ja aika*, 9:4, 40–54. <<https://journal.fi/kasvatusjaaaika/article/view/68553>>.
- Kokkonen, Sara 2018. Tyttöjen ammattiin sivistäminen 1930–1950-lukujen suomalaisissa tyttökirjoissa. *Sivistys ja kasvatus eilen ja tänään*, 56, 213–237. <<https://journal.fi/koulujamenneisyys/article/view/77697/38700>>.
- Koskinen, Kaisa 2000. *Beyond Ambivalency. Postmodernity and the Ethics of Translation*. *Acta Universitatis Tamperensis* 774. Akadem. avh. Department of Translation Studies. Tampere: Tampere University Press. <<http://urn.fi/urn:isbn:951-44-4941-X>>.
- Koskinen, Kaisa 2007. Elämmekö uudelleensuomennosten kultaa-aikaa? *Kielikuvia*, 1/2007, 22–25. <<https://1558335.169.directo.fi/@Bin/310b6fe385bd1b2ce8abad2c755ec3b2/1610354222/application/pdf/114355/kielikuvia-1-07%5b1%5d.pdf>>.
- Koskinen, Kaisa & Paloposki, Outi 2015. *Sata kirjaa, tuhat suomennosta: Kauno-kirjallisuuden uudelleenkäyttäminen*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1410. Helsingfors: SKS Finska Litteratursällskapet.
- Kramina, Aiga 2004. Translation as Manipulation: Causes and Consequences, Opinions and Attitudes. *Studies about Languages*, 2004:6, 37–41.
- Kristeva, Julia [1969] 1986. *Word, Dialogue, and Novel*. Engelsk övers. Alice Jardine, Thomas Gora & Léon Roudiez. *The Kristeva Reader*. Toril Moi (red.). Oxford: Basil Blackwell. 34–61.
- Kruger, Haidee 2012. *Postcolonial Polysystems: The Production and Reception of Translated Children's Literature in South Africa*. Akadem. avh. North-West University. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamin.
- Kujamäki, Pekka 1998. *Deutsche Stimmen der Sieben Brüder. Ideologie, Poetik und Funktionen literarischer Übersetzung*. Nordeuropäische Beiträge aus den Human- und Gesellschaftswissenschaften Bd. 18. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Kujamäki, Pekka 2007. Lea Karvonen (nimimerkki). *Suomennoskirjallisuuden historia II*. H. K. Riikonen m.fl. (red.). Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1112. Helsingfors: SKS Finska Litteratursällskapet. 509–511.
- Kukkonen, Pirjo 2009. *Det sjungande jaget. Att översätta känslan och själen. Den lyriska samlingen Kanteletar i svenska tolkningar 1830–1989*. *Acta Semiotica Fennica* XXXI. Imatra: International Semiotics Institute at Imatra & Helsingfors: Semiotiska sällskapet i Finland.
- Kukkonen, Pirjo 2014. *I språkets vida rum. Salens språk – språkets sal. Volter Kilpis modernistiska prosaepos Alastalon salissa i Thomas Warburtons svenska översättning I salen på Alastalo*. *Acta Semiotica Fennica* XLIV. Helsingfors: Suomen Semiotiikan Seura – Semiotiska sällskapet i Finland – The Semiotic Society of Finland.
- Kunnas, Kirsi [1954] 2010. *Hanhiemon iloinen lipas*. Fri rimöversättning av det engelska originalet *The Tall Book of Mother Goose*, 1942. Helsingfors: Werner Söderström.

- Küntzel, Hans 1954. *Ett förlagsjubileum 75 år. Några minnesanteckningar med anledning av Hugo Gebers förlag AB:s sjuttiofemåriga verksamhet*. Stockholm: Almqvist & Wiksell/Geber.
- Küntzel, Hans 1969. *Böcker och människor. Förlagsminnen*. Stockholm: Geber.
- Kåreland, Lena 2007. Recension av Birgitta Theander, *Älskad och förnekad. Flickboken i Sverige 1945–1965. Samlaren: Tidskrift för svensk litteraturvetenskaplig forskning*, 128, 322–329.
<<https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:43447/FULLTEXT01.pdf>>.
- Kåreland, Lena 2008. Barnlitteraturens utveckling i Sverige. *Litteraturbanken*.
<<https://litteraturbanken.se/presentationer/specialomraden/BarnlitteraturensUtvecklingISverige.html>>.
- Lappalainen, Irja [1976] 1979. *Suomalainen lasten- ja nuorten kirjallisuus*. Helsingfors: Weilin+Göös.
- Lappalainen, Päivi 2000. Yhdestä kahdeksi vai kahdesta yhdeksi? Tyttöjen sarjakirjat naiseuden neuvottelupaikkoina. *Populaarin lumo – mediat ja arki*. Anu Koivunen m.fl. (red.). Åbo: Åbo universitet. 309–324.
- Lappalainen, Päivi 2012. Ystävyys varhaisissa tyttökirjoissa. *Ritvan ystäväkirja*. Maarit Leskelä-Kärki m.fl. (red.). Åbo: k&h. 207–221.
- Lappalainen, Päivi 2013. Rakas päiväkirja! Kirje- ja päiväkirjamuoto suomalaisessa tyttökirjallisuudessa. *Romaanin historian ja teorian kytköksiä* Hanna Meretoja & Aino Mäkikalli. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1405. Helsingfors: SKS Finska litteratursällskapet. 176–199.
- Lappalainen, Päivi 2015. Tytöt ja sairaus suomalaisissa tyttökirjoissa. *Kipupisteessä: Sairaus, kulttuuri ja modernisoituva Suomi*. Jutta Ahlbeck m.fl. (red.). Åbo: Utukirjat. 75–104.
- Lappalainen, Päivi 2020. Flickboken som kvinnoemancipationens dotter: Hur flicklitteraturen fann sin väg till Finland. *Vill jag vistas här bör jag byta blick: Texter om litteratur, miljö och historia tillägnade Pia Maria Ahlbäck*. Jutta Ahlbeck m.fl. (red.). Åbo: Föreningen Granskaren. 121–133. <<http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-12-3985-4>>.
- Lathey, Gillian 2010. *The Role of Translators in Children's Literature: Invisible Storytellers*. London; New York: Routledge.
- Lathey, Gillian 2016. *Translating Children's Literature*. London; New York: Routledge.
- Leden, Laura 2011. Klassiska flickböcker i purifierad och förkortad översättning. Utelämnningar i den svenska och finska översättningen av L.M. Montgomerys *Emily-trilogi*. Pro gradu-avhandling i svensk översättning. Finska, finskugriska och nordiska institutionen. Helsingfors universitet. (Otryckt).
<<http://urn.fi/URN:NBN:fi-fe201202271459>>.
- Leden, Laura 2015. Emily Byrd Starr Conventionalized. Omissions of Nature Descriptions in the Swedish Translation of L.M. Montgomery's Emily Trilogy. *The Looking Glass: New Perspectives on Children's Literature*, 18:2.
<<http://www.the-looking-glass.net/index.php/tlg/article/view/652/583>>.
- Leden, Laura 2017. L. M. Montgomery Censored? Canadian War Commentary in *Rilla of Ingleside* Adapted for Nordic Audiences. *The Lion and the Unicorn: A Critical Journal of Children's Literature*, 41:2, 143–166. <<https://muse.jhu.edu/article/677543/pdf>>.
- Leden, Laura 2018. For Children Only: Abridgement of Crossover Characteristics in the Finnish Translation, *Opportunities*. Stefanie Barschdorf & Dora Renna (red.). Stuttgart: Ibidem. 121–143.
- Leden, Laura 2019. Girls' Classics and Constraints in Translation: A Case Study of Purifying Adaptation in the Swedish Translation of L.M. Montgomery's *Emily of New Moon*. *Barnboken – tidskrift för barnlitteraturforskning*, 42, 1–22.
<<https://doi.org/10.14811/clr.v42i0.377>>.
- Leden, Laura 2020. Normer och restriktioner i det litterära polysystemets periferi: om utelämnningar i översättningar av klassiska flickböcker. *Acta Translatologica Helsingiensia, Marginalia*, vol. 4. Ritva Hartama-Heinonen & Pirjo Kukkonen (red.). Nordica/Svensk översättning, Finskugriska och nordiska avdelningen. Helsingfors universitet Helsingfors. 100–117. <<http://hdl.handle.net/10138/312804>>.

- Leden, Laura 2021. Reading as Empowerment: Lost in the Swedish Translations of L.M. Montgomery's *Emily Books*. *Journal of L.M. Montgomery Studies*.
<<https://journaloflmmontgomerystudies.ca/reading/Leden/Reading-As-Empowerment>>.
- Lefebvre, Benjamin 2012. Our Home on Native Land: Adapting and Readapting Laura Ingalls Wilder's *Little House on the Prairie*. *Textual Transformations in Children's Literature: Adaptations, Translations, Reconsiderations*. Benjamin Lefebvre (red.). New York; London: Routledge. 175–196.
- Lefebvre, Benjamin (red.) 2014. *The L.M. Montgomery Reader: Volume Two: A Critical Heritage*. Toronto: University of Toronto Press.
- Lefebvre, Benjamin (red.) 2015. *The L.M. Montgomery Reader: Volume Three: A Legacy in Review*. Toronto: University of Toronto Press.
- Leffler, Yvonne 2015. *Sigge Stark: Sveriges mest produktiva, utskälda och lästa författare*. LIR skrifter 4. Göteborg: Göteborgs universitet.
- Leikola, Anto 2007. I. K. Inha (1865–1930). *Suomennoskirjallisuuden historia I*. H. K. Riikonen m.fl. (red.). Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1094. Helsingfors: SKS Finska Litteratursällskapet. 574–576.
- Leino-Kaukiainen Pirkko 1990. *Kirja koko elämä: Gummeruksen kustannustoiminnan historia*. Jyväskylä; Helsingfors: Gummerus.
- Leppihalme, Ritva 1997. *Culture Bumps. An Empirical Approach to the Translation of Allusions*. Topics in Translation 10. Clevedon m.fl.: Multilingual Matters.
- Leppihalme, Ritva 2001. Translation Strategies for Realia. *Mission, Vision, Strategies, and Values: A Celebration of Translator Training and Translation Studies in Kouvola*. Pirjo Kukkonen & Ritva Hartama-Heinonen (red.). Helsingfors: Helsinki University Press. 139–148.
- Leppihalme, Ritva 2007. Kääntäjän strategiat. *Suomennoskirjallisuuden historia 2*. H. K. Riikonen, m.fl. (red.). Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1112. Helsingfors: SKS Finska Litteratursällskapet. 426. 365–373.
- Lierop-Debrauwer, Helma van 1994. Het bestaansrecht van meisjesliteratuur: Over de meisjesboeken van Veronica Hazelhoff. *Literatuur zonder Leeftijd*, 8:32, 112–129.
- Lindqvist, Yvonne 2002. *Översättning som social praktik. Toni Morrison och Harlequin-serien Passion på svenska*. Acta universitatis Stockholmiensis – Stockholm studies in Scandinavian Philology 26. Akadem. avh. Institutionen för nordiska språk. Stockholms universitet. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Lindqvist, Yvonne 2011a. Dubbel konsekration – en förutsättning för svensk översättning av utomeuropeisk litteratur? Maryse Condé som exempel. *Språk och stil*, 21, 140–169.
- Lindqvist, Yvonne 2011b. Ett globalt perspektiv på nutida svensk översättningskultur. *Litteratur i gränzonen: Transnationella litteraturer i översättning ur ett nordiskt perspektiv*. Elisabeth Bladh & Christina Kullberg (red.). Falun: Högskolan Dalarna. 81–93.
- Lindqvist, Yvonne 2012. Det globala översättningsfältet och den svenska översättningsmarknaden. *Läsarnas marknad, marknadens läsare: En forskningsantologi utarbetad för litteraturutredningen*. Ulla Carlsson & Jenny Johannisson (red.). Göteborg: Nordicom. 219–231.
- Lindqvist, Yvonne 2015. Det skandinaviska översättningsfältet – finns det? *Språk och stil*, 25, 69–87.
- Lindqvist, Yvonne 2018. Translation Bibliomigrancy: The Case of Contemporary Caribbean Literature in Scandinavia. *World Literatures: Exploring the Cosmopolitan-Vernacular Exchange*. Stefan Helgesson m.fl. (red.). Stockholm: Stockholm University Press. 295–309. <https://www.stockholmuniversitetspress.se/site/books/e/10.16993/bat>.
- Lival-Lindström, Maria 2009. *Mot ett eget rum: Den kvinnliga bildningsromanen i Finlands svenska litteratur*. Akadem. avh. Åbo Akademi. Åbo: Åbo Akademis förlag.
- Lothe, Jakob 2000. *Narrative in Fiction and Film. An Introduction*. Oxford m.fl.: Oxford University Press.
- Lotman, Yuri M. 1990. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Engelsk övers. Ann Shukman. London; New York: I.B. Tauris & Co.

- Lundqvist, Ulla 2000. *Kulla-Gulla i slukaråldern*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Lönnroth, Lars m.fl. 1999. Folkhemmet i medieåldern – en periodöversikt 1950–1995. *Den svenska litteraturen 3: Från modernism till massmedial marknad 1920–1995*. Lars Lönnroth m.fl. (red.). Stockholm: Bonnier. 299–318.
- Manninen, Kerttu 1968. Kirjatuotanto 1943–1967. *Tammen neljännen vuosisata: Toiminta ja tuotanto 1943–1968*. Helsinki: Tammi. 83–263.
- Marin-Lacarta, Maialen 2017. Indirectness in Literary Translation: Methodological Possibilities. *Indirect Translation Studies*, 10:2. 133–149.
<<https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/14781700.2017.1286255?needAccess=true>>.
- Margolin, Uri 1990. Individuals in Narrative Worlds: An Ontological Perspective. *Poetics Today*, 11:4, 843–871.
- McKenzie, Andrea 2002. Writing in Pictures: International Images of Emily. *Making Avonlea: L.M. Montgomery and Popular Culture*. Irene Gammel (red.). Toronto: University of Toronto Press. 99–113.
- Meerbergen, Sara Van 2010. *Nederländska bilderböcker blir svenska: En multimodal översättningsanalys*. Stockholm studies in Scandinavian Philology New Series 54. Akadem. avh. Stockholm: Stockholms universitet.
- Merkle, Denise 2010. Censorship. *Handbook of Translation Studies Online*. Yves Gambier & Luc van Doorslaer (red.). Amsterdam: John Benjamin.
<<https://benjamins.com/online/hts>>. [Hämtad 4.1.2021.]
- Milton, John 2010. Adaptation. *Handbook of Translation Studies Online*. Yves Gambier & Luc van Doorslaer (red.). John Benjamin: Amsterdam.
<<https://benjamins.com/online/hts>>. [Hämtad 4.1.2021.]
- Montgomery, L.M. [1925] 1993. *Emily Climbs*. New York: Bantam.
- Montgomery, L.M. [1928] 1955. *Pieni Runotyttö*. Kanadensiskt original *Emily of New Moon*, 1923. Finsk övers. I.K. Inha. 3:e upplagan. Helsingfors: Werner Söderström.
- Montgomery, L.M. 1957. *Emily på egna vägar*. Kanadensiskt original *Emily Climbs*, 1925. Svensk övers. Stina Hergin. Malmö: Gleerup.
- Montgomery, L.M. [1948] 1964. *Runotyttö maineen polulla*. Kanadensiskt original *Emily Climbs*, 1925. Finsk övers. I. K. Inha. [Översättningen reviderad 1964.] 3:e upplagan. Helsingfors: Werner Söderström.
- Montgomery, L.M. [1949] 1965. *Runotyttö etsii tähteään*. Kanadensiskt original *Emily's Quest*, 1927. Finsk övers. Laine Järventausta-Aav. [Översättningen reviderad 1965.] 3:e upplagan. Helsingfors: Werner Söderström.
- Montgomery, L.M. 1985. *Emily gör sitt val*. Kanadensiskt original *Emily's Quest*, 1927. Svensk övers. Margareta Eklöf. Stockholm: Liber.
- Munday, Jeremy [2001] 2008. *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*. 2:a upplagan. London; New York: Routledge.
- Munday, Jeremy 2010. Translation Studies. *Handbook of Translation Studies Online*. Yves Gambier & Luc van Doorslaer (red.). John Benjamin: Amsterdam.
<<https://benjamins.com/online/hts>>. [Hämtad 4.1.2021.]
- Munday, Jeremy 2014. Using Primary Sources to Produce a Microhistory of Translation and Translators: Theoretical and Methodological Concerns. *The Translator*, 21:1, 64–80.
- Murfin, Ross & Ray, Supryia M. 2003. *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms*. 2:a upplagan. Boston; New York: Bedford/St. Martin.
- Mählqvist, Stefan 1975. Motiv och värderingar i långserieböcker. *Ska vi ge barnen skräplitteratur? Tänkt, tyckt och testat av bibliotekarier, lärare och litteraturvetare*. Lars Furuland m.fl. (red.). *Biblioteksdebatt* 3. Lund: Bibliotekstjänst. 29–55.
- Mählqvist, Stefan 1977. *Böcker för svenska barn 1870–1950: En kvantitativ analys av barn- och ungdomslitteratur i Sverige*. Skrifter utgivna av Svenska barnboksintitutet nr 5. Stockholm: Gidlund.
- Mählqvist, Stefan 1987. Långserieböcker: En underhållningsgenre för mellanåldern. *Skräplitteratur för barn och tonåringar? 2: Ungdomsläsning*. Ulf Nilsson (red.). *Biblioteksdebatt* 21. Lund: Bibliotekstjänst. 41–75.

- Mählqvist, Stefan [u.å.]. Stina Hergin, 1911–2002. *Svenskt översättarlexikon*. <https://litteraturbanken.se/översättarlexikon/artiklar/Stina_Hergin>. [Hämtad 14.2.2020.]
- Mørch-Hansen, Anne 1997. Den moderna flickboken. *Nordisk kvinnolitteraturhistoria: Band IV: På jorden 1960–1990*. Höganäs: Bra Böcker. 249–254.
- Nash, Ilana 2006. *American Sweethearts. Teenage Girls in Twentieth-Century Popular Culture*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press.
- Newmark, Peter 1988. *A Textbook of Translation*. New York: Prentice Hall.
- Nida, Eugene 1964. *Toward a Science of Translating*. Leiden: Brill.
- Nikolajeva, Maria 1996. *Children's Literature Comes of Age: Toward a New Aesthetic*. London; New York: Garland.
- Nikolajeva, Maria 2000a. Barnlitteraturen etablerar sig. *Finlands svenska litteraturhistoria, del 2, 1900-talet*. Utgiven av Clas Zilliacus. Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland; Stockholm: Atlantis. 200–205.
- Nikolajeva, Maria 2000b. Barnlitteraturen efter kriget. *Finlands svenska litteraturhistoria, del 2, 1900-talet*. Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland; Stockholm: Atlantis. 303–317.
- Nikolajeva, Maria 2002. *The Rhetoric of Character in Children's Literature*. Lanham, Maryland; London: Scarecrow Press.
- Nikolajeva, Maria 2012. Beyond Happily Ever After: The Aesthetic Dilemma of Multivolume Fiction for Children. *Textual Transformations in Children's Literature: Adaptations, Translations, Reconsiderations*. Benjamin Lefebvre (red.). London: Routledge. 197–213.
- Nikolajeva, Maria [1998] 2017. *Barnbokens byggklossar*. 3:e upplagan. Lund: Studentlitteratur.
- Nikolowski-Bogomoloff, Angelika 2009. More Than a Childhood Revisited? Ideological Dimensions in the American and British Translations of Astrid Lindgren's *Madicken: Translation and Censorship: Patterns of Communication and Interference*. Eiléan Ní Chuilleanáin m.fl. Dublin: Four Courts Press. 173–183.
- Nikolowski-Bogomoloff, Angelika 2011. Fattigdomens hjälplöshet – too hot to handle? Hur Astrid Lindgrens böcker om Madicken översatts i USA och Storbritannien. *Nordic Journal of Children's Literature*, 2, 194–203. <<https://doi.org/10.3402/blft.v2i0.5840>>.
- Nodelman, Perry 1985. Interpretation and the Apparent Sameness of Children's Novels. *Studies in the Literary Imagination*, 18:2. 5–20.
- Nodelman, Perry 1992. *The Pleasures of Children's Literature*. New York: Longman.
- Nord, Christiane 1991. Scopos, Loyalty, and Translational Conventions. *Target*, 3:1, 91–109.
- Nord, Christiane 1993. Alice im Niemandsland: Die Bedeutung von Kultursignalen für die Wirkung von literarischen Übersetzungen. *Traducere Navem: Festschrift für Katharina Reiss zum 70. Geburtstag*. Justa Holz-Mänttari & Christiane Nord (red.). *Studia Translatologica* ser. A. vol. 3. Tammerfors: Tammerfors universitet. 395–416
- Nord, Christiane 1997. A Functional Typology of Translations. *Text Typology and Translation*. Anna Trosborg (red.). Amsterdam: John Benjamin. 43–66.
- Nord, Christiane [1991] 2005. *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic application of a Model of Translation-Oriented Text Analysis*. Engelsk övers. Christiane Nord & Penelope Sparrow. 2:a upplagan. Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur 94. Amsterdam; New York: Rodopi.
- Nordstrom, Byron J. 2000. *Scandinavia since 1500*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Oittinen, Riitta 1993. *I Am Me – I Am Other: On the Dialogics of Translating for Children*. Acta Universitatis Tamperensis Ser. A. Vol. 386. Akadem. avh. Tammerfors: Tammerfors universitet.
- Oittinen, Riitta 1997. *Liisa, Liisa ja Alice*. Tammerfors: Tampere University Press.
- Oittinen, Riitta 2000. *Translating for Children*. Children's Literature and Culture Volume 11. London; New York: Garland.

- Oittinen, Riitta 2006. Adaptation. *The Oxford Encyclopedia of Children's Literature*. Volume 1. Jack Zipes (red.). New York; Oxford: Oxford University Press. 10.
- Olofsson, Tommy 1981. *Frigörelse eller sammanbrott? Stephen Dedalus, Martin Birck och psykologin*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Olsson, Ulf 1999. Världen efter andra världskriget – 1950-talets prosaförfattare. *Den svenska litteraturen 3: Från modernism till massmedial marknad 1920–1995*. Lars Lönnroth m.fl. (red.). Stockholm: Bonnier. 319–341.
- O'Sullivan, Emer [1993] 2006. Does Pinocchio have an Italian Passport? What is Specifically National and what is International about Classics of Children's Literature? *The Translation of Children's Literature: A Reader*. Gillian Lathey (red.). Clevedon: Multilingual Matters. 146–162.
- O'Sullivan, Emer 2000. *Kinderliterarische Komparatistik*. Heidelberg: Winter.
- O'Sullivan, Emer 2005. *Comparative Children's Literature*. Tyskt original *Kinderliterarische Komparatistik* [2000]. Engelsk övers. Anthea Bell. London; New York: Routledge.
- Otterbjörk, Roland 1964. *Svenska förnamn: Kortfattat namnlexikon*. Stockholm: Norstedt.
- Paasonen, Hanna-Reetta 2007. Taking Emily Seriously – The Depiction of the Canadian Female Artist in the 1920's in L. M. Montgomery's Emily Trilogy. Pro gradu-avhandling i engelsk filologi. Institutionen för språk- och översättningsvetenskap. Tammerfors universitet. (Otryckt.)
- Palm Åsman, Thea & Pedersen, Jan 2013. How Bert Got into Ned's Head: Domestication in the Translation of Literature for Young Readers. *Perspectives: Studies in Translatology*, 21:2, 143–155. <<https://doi.org/10.1080/0907676X.2011.592202>>.
- Palmgren, Marja-Leena 1986. *Johdatus kirjallisuustieteeseen*. Helsingfors: Werner Söderström.
- Paloposki, Outi 2010. Suomentaminen, korjailu, toimittaminen: Esimerkinä *Les Misérables* -romaanin suomennokset. *Avain – Finsk tidskrift för litteraturforskning*, 2010:3, 32–48. <<https://journal.fi/avain/article/view/74800>>.
- Paloposki, Outi 2017. In Search of an Ordinary Translator. Translator Histories, Working Practices and Translator–Publisher Relations in the Light of Archival Documents. *The Translator*, 23:1, 31–48.
- Pellat, Valerie 2013. Introduction. *Text, Extratext, Metatext and Paratext in Translation*. Valerie Pellat (red.). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.
- Pedersen, Jan 2007. *Scandinavian Subtitles. A Comparative Study of Subtitling Norms in Sweden and Denmark with a Focus on Extralinguistic Cultural References*. Akadem. avh. Engelska institutionen. Stockholm: Stockholms universitet.
- Philips, Deborah 1999. Healthy Heroines: Sue Barton, Lillian Ward, Lavinia Lloyd Dock and the Henry Street Settlement. *Journal of American Studies*, 33:1, 65–82.
- Phillips, Anne K. 1999. "Yours most loquaciously": Voice in Jean Webster's *Daddy-Long-Legs*. *Children's Literature*, 27, 64–86.
- Pokorn, Nike K. 2012. *Post-Socialist Translation Practices: Ideological Struggle in Children's Literature*. Amsterdam: John Benjamin.
- Popovič, Anton 1970. The Concept of 'Shift of Expression' in Translation Analysis. The Nature of Translation: Essays on the theory and Practice of Literary Translation. James Holmes m.fl. (red.). *Approaches to Translation studies* 1. Haag: Mouton. 78–87.
- Puurtinen, Tiina 1995. *Linguistic acceptability in translated children's literature*. University of Joensuu Publications in the Humanities N:o 15. Akadem. avh. Savonlinna School of Translation Studies. Joensuu: University of Joensuu.
- Rajalin, Marita 1983. Flickan och omvärlden i den finlandssvenska flickboken. *Sininen lamppu. Näkökulmia lasten- ja nuortenkirjallisuuteen ja sen tutkimukseen*. Suomen Nuorisokirjallisuuden Instituutin julkaisuja 3. Tammerfors: Suomen Nuorisokirjallisuuden Instituutti. 63–75.
- Randelius, Paula 2015. Nimien ja muiden reaalioiden käänösstrategioita Gösta Knutssonin Pelle Svanslös -kirjojen suomennoksissa. Pro gradu-avhandling i finska språket och kulturen. Finska, finskugriska och nordiska institutionen. Helsingfors universitet. (Otryckt.)

- Rehak, Melanie 2005. *Girl Sleuth: Nancy Drew and the Women Who Created Her*. Orlando: Harcourt.
- Reiß, Katharina 1982. Zur Übersetzung von Kind- und Jugendbüchern. *Lebende Sprachen*, 1/1982, 7–13.
- Rekola, Simo 2007. Kääntäminen toisen maailmansodan aikana ja heti sen jälkeen. *Suomennoskirjallisuuden historia I*. H. K. Riikonen m.fl. (red.). Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1094. Helsingfors: SKS Finska Litteratursällskapet. 426–442.
- Rémi, Cornelia 2009. Interactions with Poetry: Metapoetic Games with *Anne* in Astrid Lindgren's *Madicken*. *100 Years of Anne with an "e": The Centennial Study of Anne of Green Gables*. Holly Blackford (red.). Calgary: University of Calgary Press. 165–190.
- Rémi, Cornelia 2019. From Green Gables to Grönkulla: The Metamorphoses of Lucy Maud Montgomery's *Anne of Green Gables* in Its Various Swedish Translations. *Barnboken – tidskrift för barnlitteraturforskning*, 42, 1–36.
<<https://doi.org/10.14811/clr.v42i0.447>>.
- Reynolds, Kimberley 1990. *Girls Only? Gender and Popular Children's Fiction in Britain, 1880–1910*. London: Harvester Wheatsheaf.
- Rimmon-Kenan, Shlomith 1983. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London; New York: Methuen.
- Ringmar, Martin 2007. "Roundabout Routes": Some Remarks on Indirect Translation. *Selected Papers of the CETRA Research Seminar in Translation Studies 2006*. Francis Mus (red.). 1–17. <<https://www.arts.kuleuven.be/cetra/papers/files/ringmar.pdf>>.
- Ringmar, Martin 2010. Relay translation. *Handbook of Translation Studies Online*. Yves Gambier & Luc van Doorslaer (red.). John Benjamin: Amsterdam.
<<https://benjamins.com/online/hts>>. [Hämtad 4.1.2021.]
- Romines, Ann 1997. *Constructing the Little House: Gender, Culture, and Laura Ingalls Wilder*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Rosell Steuer, Pernilla (2004). ...ein allzu weites Feld? Zu übersetzungstheorie und Übersetzungspraxis anhand der Kulturspezifika in fünf Übersetzungen des Romans „Ein weites Feld“ von Günter Grass. *Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholmer germanistische Forschungen* 65. Akadem. avh. Stockholms universitet. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Rosenberg, Tiina 2009. I begynnelsen fanns berättelsen: Några kärleksfulla tankar om flickböcker. *Den berusade båten: En vänbok till Sune Sunesson*. Rosemari Eliasson Lappalainen m.fl. (red.). Lund: Arkiv. 137–148.
- Ross, Catherine Sheldrick & Warnqvist, Åsa 2020. Reading L.M. Montgomery: What Adult Swedish and Canadian Readers Told Us. *Journal of L.M. Montgomery Studies*.
<<https://journaloflmmontgomerystudies.ca/reading/rosswarnqvist>>.
- Rubio, Mary 1992. Subverting the Trite: L.M. Montgomery's 'room of her own.' *Canadian Children's Literature*, 65, 6–39.
<<https://ccl-lcj.ca/index.php/ccl-lcj/article/view/4740>>.
- Rubio, Mary Henley 1994. Introduction. *Harvesting Thistles: The Textual Garden of L.M. Montgomery. Essays on her Novels and Stories*. Mary Rubio (red.). Guelph: Canadian Children's Press.
- Rubio, Mary Henley 2008. *Lucy Maud Montgomery: The Gift of Wings*. Toronto: Doubleday Canada.
- Rubio, Mary & Waterston, Elizabeth (red.) [1992] 2003. *The Selected Journals of L.M. Montgomery. Volume III: 1921–1929*. Don Mills: Oxford University Press.
- Ruokonen, Minna 2010. *Cultural and textual properties in the translation and interpretation of allusions: An analysis of allusions in Dorothy L. Sayer's detective novels translated into Finnish in the 1940s and 1980s*. Turun yliopiston julkaisuja. Annales Universitatis Turkuensis. Ser B. Tom. 330. Akadem. avh. Engelska institutionen. Åbo: Åbo universitet.
- Rättyä, Kaisu 1997a. *Mysteri ratkaistavana: Ulkomaisia nuorten sarjakirjoja*. Helsingfors: BTJ Kirjastopalvelu.

- Rättyä, Kaisu 1997b. *Ratsaille ja seikkailuun! Suomalaisia nuorten sarjakirjoja*. Helsingfors: BTJ Kirjastopalvelu.
- Rättyä, Kaisu 2003. Sarjakirjan nousu. *Pieni suuri maailma. Suomalaisen lasten- ja nuortenkirjallisuuden historia*. Liisi Huhtala m.fl. (red.). Helsinki: Tammi. 265–272.
- Saarikalle, Anne & Suomalainen, Johanna 2007. *Suomalaiset etunimet Aadasta Yrjöö*n. Helsingfors: Gummerus.
- Sanders, Julie 2006. *Adaptation and Appropriation*. London: Routledge.
- Sardella-Ayres, Dawn & Reese, Ashley N. 2020. Where to from Here? Emerging Conversations on Girls' Literature and Girlhood. *Girlhood Studies*, 13:1, 33–49.
- Schleiermacher, Friedrich [1813] 1998. Om de olika metoderna att översätta. Tyskt original Über die verschiedenen Methoden des übersetzens. Svensk övers. Lars Bjurman. *Med andra ord. Texter om litterär översättning*. Lars Kleberg (red.). 114–130.
- Schäffner, Christina 1999. The Concept of Norms in Translation Studies. *Translation and Norms*. Christina Schäffner (red.). Clevedon m.fl.: Multilingual Matters. 1–8.
- Schäler, Reinhard 2010. Localization and translation. *Handbook of Translation Studies Online*. Yves Gambier & Luc van Doorslaer (red.). Amsterdam: John Benjamin. <<https://benjamins.com/online/hts>>. [Hämtad 4.1.2021.]
- Segler-Heikkilä, Lena 2009. *Den skönlitterära översättningens anpassning till en ny kultur. Kulturspecifika drag i finlandssvensk prosa och deras översättning till tyska*. Acta Universitatis Ouluensis. Series B, Humaniora 91. Akadem. avh. Humanistiska fakulteten. Uleåborg: Uleåborgs universitet. <<http://jultika.oulu.fi/Record/isbn978-951-42-9307-8>>.
- Séguinot, Candace 1989. The Translation Process: An Experimental Study. *The Translation Process*. Candace Séguinot (red.). School of Translation. Toronto: York University. 21–53.
- Seifert, Martina 2008. Conflicting Images: *Anne of Green Gables* in Germany. *Storm and Dissonance. L.M. Montgomery and Conflict*. Jean Mitchell (red.). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing. 228–343.
- Sevänen, Erkki 2007. Suomennoskirjallisuuden määrällisestä kehityksestä. *Suomennoskirjallisuuden historia II*. H. K. Riikonen m.fl. (red.). Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1112. Helsingfors: SKS Finska Litteratursällskapet. 12–22.
- Shavit, Zohar 1981. Translation of Children's Literature as a Function of Its Position in the Literary Polysystem. *Poetics Today*, 2:4, 171–179.
- Shavit, Zohar 1986. *Poetics of Children's Literature*. Athens, Georgia: University of Georgia Press.
- Shavit, Zohar 2003. "Cheshire Puss, Would you Tell Me, Please, Which Way I Ought to Go from Here?" Research of Children's Literature – The State of the Art. How Did We Get There – How Should We Proceed. *Realismo social y mundos imaginarios: Una convivencia para el siglo XXI*. José Santiago Fernández Vázquez m.fl. (red.). Madrid: Universidad de Alcalá.
- Siegel, Deborah L. 1997. Nancy Drew as New Girl Wonder: Solving It All for the 1930s. *Nancy Drew and Company: Culture, Gender and Girls' Series*. Sherrie A. Innes (red.) Bowling Green: Bowling Green State University. 159–182.
- Skjøsberg, Kari 1979. *Hvem forteller? Om adaptasjoner i barnelitteratur*. Oslo: Tiden.
- Skjøsberg, Kari 1982. *Vem berättar? Om adaptationer i barnlitteratur*. Norskt original *Hvem forteller? Om adaptasjoner i barnelitteratur*, [1979]. Övers. Ying Toijer-Nilsson. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Skjøsberg, Kari 1994. Nancy a.k.a. Kitty, Susanne, Alice – in Norway and Other European Countries. *The Lion and the Unicorn: A Critical Journal of Children's Literature*, 18:1, 70–77.
- Soares, Cybelle Safa 2018. The Purification of Violence and the Translation of Fairy Tales: A Corpus-Based Study. *Ilha do Desterro*, 71:3, 161–178.
- Stephens, John 1992. *Language and Ideology in Children's Fiction*. Language in Social Life Series. London; New York: Longman.
- Stephens, John 1996. Gender, Genre and Children's Literature. *Signal*, 79, 17–30.

- Stevenson, Deborah 1997. Sentiment and Significance: The Impossibility of Recovery in the Children's Literature Canon or: The Drowning of The *Water-Babies*. *The Lion and the Unicorn: A Critical Journal of Children's Literature*, 21, 112–130.
- Stimpson, Catharine R. 1990. Reading for Love: Canons, Paracanons and Whistling Jo March. *New Literary History*, 21:4, 957–976.
- Stolt, Birgit 1978. How Emil Becomes Michel – On the Translation of Children's Books. *Children's Books in Translation: The Situation and the Problems*. Göte Klingberg m.fl. (red.). Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Svensson, Sonja 1999. Så skulle världen bli som ny – barn- och ungdomslitteratur efter andra världskriget. *Den svenska litteraturen 3: Från modernism till massmedial marknad 1920–1995*. Lars Lönnroth m.fl. (red.). Stockholm: Bonnier. 543–567.
- Söderberg, Eva 2010. Flickboks forskning i ett föränderligt genuslandskap. *En bok om flickor och flickforskning*. Anna-Karin Frih & Eva Söderberg (red.). Lund: Studentlitteratur. 157–182.
- Söderberg, Eva m.fl. 2013 (red.). *Flicktion: Perspektiv på flickan i fiktionen*. Malmö: Universus Academic Press.
- Tabbert, Reinbert 2002. Approaches to Translation of Children's Literature: A Review of Critical Studies Since 1960. *Target*, 14:2, 303–351.
- Tahir-Gürçağlar, Şehnaz 2002. What Texts Don't Tell: The Use of Paratexts in Translation Research. *Crosscultural Transgressions: Research Models in Translation Studies II: Historical and Ideological Issues*. Theo Hermans (red.). Manchester, Storbritannien; Northampton, USA: St. Jerome.
- Tallberg-Nygård, Manuela 2017. *Semiosfärerna över Helsingfors. Kjell Westös romankvartett i intrakulturell och interkulturell översättning*. Acta Translatologica Helsingiensia Vol. 5. Akadem. avh. Finska, finskugriska och nordiska institutionen. Helsingfors: Helsingfors universitet. <<http://hdl.handle.net/10138/228325>>; E-thesis. <<http://urn.fi/URN:ISBN:ISBN 978-951-51-3842-2>>.
- Tandefelt, Marika 2015. Ett språk i två länder. *Gruppspråk, samspråk, två språk. Svenskan i Finland – i dag och i går I:2*. Marika Tandefelt (red.). Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland. 153–182.
- Tenggart, Paul [u.å.]. Britt G. Hallqvist, 1914–1997. Svenskt översättarlexikon. <https://litteraturbanken.se/översättarlexikon/artiklar/Britt_G_Hallqvist>. [Hämtad 14.2.2020.]
- Thomson-Wohlgemuth, Gaby 2009. *Translation under State Control: Books for Young People in the German Democratic Republic*. New York; London: Routledge.
- Theander, Birgitta 2006. *Älskad och förnekad. Flickboken i Sverige 1945–1965*. Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet nr 92. Akadem. avh. Lunds universitet. Göteborg; Stockholm: Makadam.
- Theander, Birgitta 2017. *Till arbetet! Yrkesdrömmar och arbetsliv i flickboken 1920–65*. Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet nr 143. Göteborg; Stockholm: Makadam.
- Tiittula, Liisa & Nuolijärvi, Pirkko 2013. *Puheen ilhuusio suomenkielisessä kauno-kirjallisuudessa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1401. Helsingfors: SKS Finska Litteratursällskapet.
- Toijer-Nilsson, Ying & Westin, Boel (red.) 1994. *Om flickor för flickor: Den svenska flickboken*. Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet nr 52. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Toury, Gideon 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamin.
- Toury, Gideon 1999. A Handful of Paragraphs on 'Translation' and 'Norms'. *Translation and Norms*. Christina Schäffner (red.). Clevedon m.fl.: Multilingual Matters. 9–31.
- Tymoczko, Maria 2007. *Enlarging Translation, Empowering Translators*. Manchester: St. Jerome.
- Tyttötutkimusverkosto* 2018. Mitä on tyttötutkimus? <<https://tyttotutkimus.wordpress.com/mita-on-tyttotutkimus>>. [Hämtad 23.3.2018.]

- Ulfgard, Maria 2002. *För att bli kvinna – och av lust. En studie i tonårsflickors läsning.* Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet nr 78. Akadem. avh. Lunds universitet. Stockholm: B. Wahlström.
- Utrio, Untamo 1968. 25 vuotta kustannustoimintaa. *Tammen neljännesvuosisata: Toiminta ja tuotanto 1943–1968.* Helsinki: Tammi. 7–51.
- Venuti, Lawrence [1995] 2005. *The Translator's Invisibility: A History of Translation.* Translation studies. London: Routledge.
- Venuti, Lawrence 2007. Adaptation, Translation, Critique. *Journal of Visual Culture*, 6:1, 25–43.
- Vilkuna, Kustaa 2005. *Etunimet.* Pirjo Mikkonen (red.). 4:e förnyade upplagan. Helsingfors: Otava.
- Vinay, Jean-Paul & Darbelnet, Paul [1958] 1995. Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation. Engelsk övers. Juan C. Sager & M.J. Hamel. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamin.
- Voipio, Myry 2014. Pikkutyttöjä, välimuotoja ja vastuunkantajia. Sukupuolen ja kasvamisen kuvaukset 1950–1960-lukujen kotimaisessa tyttökirjallisuudessa. *Lastenkirja. Nyt.* Matleena Mustola (red.). Tietolipas 245. Helsingfors: SKS Finska Litteratursällskapet. 193–216.
- Voipio, Myry 2015. *Emansipaation ja ohjailun ristivedossa: Suomalaisen tyttökirjallisuuden kehitys 1889–2011.* Jyväskylä Studies in Humanities 263. Akadem. avh. Department of Art and Culture Studies. Jyväskylä: Jyväskylä universitet. <<http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-39-6366-8>>.
- Warnqvist, Åsa (red.) 2009. *Besläktade själar: Läsupplevelser av Anne på Grönkulla.* Lund: BTJ.
- Warnqvist, Åsa 2013. Flickan som läsare: Exemplet Anne på Grönkulla. *Flicktion: Perspektiv på flickan i fiktionen.* Eva Söderberg m.fl. (red.). Malmö: Universus Academic Press. 29–41.
- Warnqvist, Åsa 2015. ”Under körsbärsträdet sitter Ann”: Dialog med L. M. Montgomery i Astrid Lindgrens verk. *Nya läsningar av Astrid Lindgrens författarskap.* Helene Ehriander & Martin Hellström (red.). Stockholm: Liber. 103–121.
- Warnqvist, Åsa 2017. Inledning. *Samtida svensk ungdomslitteratur: Analyser.* Åsa Warnqvist (red.). Lund: Studentlitteratur. 13–19.
- Warnqvist, Åsa 2019. “Don’t be too upset with your unchivalrous publisher”: Translator-Publisher Interactions in the Swedish Translations of L.M. Montgomery’s Anne and Emily Books. *Barnboken – tidskrift för barnlitteraturforskning*, 42, 1–37.
- Weinreich, Torben 1999. *Børnelitteratur mellem kunst og pædagogik.* Frederiksberg: Roskilde universitetsforlag; Köpenhamn: Center for børnelitteratur.
- Wells, Helen 1958. *Cherry Ames privatsköterska.* Svensk övers. Astrid Borger. Stockholm: Bonnier.
- Werin, Algot 1975. C.W.K. Gleerup – Den svenska bokhandelns pionjär. *Gleerups 150 år.* Anders W. Mårtensson (red.) Lund: Gleerups universitetsbokhandel. 7–21.
- West, Mark I. 1996. Censorship. *International Companion Encyclopedia of Children’s Literature.* Peter Hunt (red.). London: Routledge. 498–529.
- West, Mark I. 2006. Censorship. *The Oxford Encyclopedia of Children’s Literature.* Volume 1. Jack Zipes (red.). New York; Oxford: Oxford University Press. 271–273.
- Westin, Boel 1994. Flickboken som genre. *Om flickor för flickor. Den svenska flickboken.* Ying Toijer-Nilsson & Boel Westin (red.). Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet nr 52. Stockholm: Rabén & Sjögren. 10–14.
- Williams, Anna 2020. Kanon och litteraturhistorieskrivning. *Litteraturvetenskap I.* Anders Cullhed m.fl. (red.). Lund: Studentlitteratur. 19–35.
- Witt-Brattström, Ebba 1996. Från mannen till barnet: En ny position i efterkrigstidens kvinnolitteratur. *Nordisk kvinnolitteraturhistoria 3: Vida världen 1900–1960.* Elisabeth Møller Jensen m.fl. (red.). Höganäs: Wiken. 568–577.
- Zweigbergk, Eva von 1965. *Barnboken i Sverige 1750–1950.* Stockholm: Rabén & Sjögren.

- Åhmansson, Gabriella 1992. Det skapande jagets kamp för att överleva. En feministisk läsning av L M Montgomerys böcker om Emily. *Modern litteraturteori och metod i barnlitteraturforskningen*. Maria Nikolajeva (red.). Stockholm: Centrum för barnkulturforskning vid Stockholms universitet. 131–147.
- Åhmansson, Gabriella 1994. "Mayflowers grow in Sweden too": L.M. Montgomery, Astrid Lindgren and the Swedish Literary Consciousness. *Harvesting Thistles: The Textual Garden of L.M. Montgomery. Essays on Her Novels and Journals*. Mary Rubio (red.). Guelph: Canadian Children's Press. 14–22.
- Ørvig, Mary 1988. *Flickboken och dess författare. Ur flickläsningens historia*. Hedemora: Gidlund.
- Österlund, Maria 2005. *Förklädda flickor: Könsoverskridning i 1980-talets svenska ungdomsroman*. Akadem. avh. Åbo Akademi. Åbo: Åbo Akademis förlag.
- Österlund, Mia 2007. Recension av Birgitta Theander, *Älskad och förnekad. Flickboken i Sverige 1945–1965*. *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 37:3, 98–101. <<https://ojs.ub.gu.se/index.php/tfl/article/view/88/92>>.
- Österlund, Mia 2013. Skönlitteraturens flicklaboratorium: Nedslag i samtidens flickskildring. *Finsk tidskrift*, 2013:7–8, 9–21.
- Österlund, Mia 2020. Barnlitteraturforskning. *Litteraturvetenskap I*. Anders Cullhed m.fl. (red.). Lund: Studentlitteratur. 175–193.
- Österlund, Mia m.fl. 2013. Litteratur och konst som flickforskningens teoretiska språngbräda. *Flicktion: Perspektiv på flickan i fiktionen*. Eva Söderberg m.fl. (red.). Malmö: Universus Academic Press. 11–25.

D. Övriga elektroniska källor, databaser och ordböcker

- Albert Bonniers Förlag 2018. Om förlaget. <<http://www.albertbonniersforlag.se/Om-oss>>. [Hämtad 25.3.2018.]
- Alfons, Harriet 2001. Dödsfall: Margareta Schildt. Publicerad 20.6.2001. <<https://www.dn.se/arkiv/familj/dodsfall-margareta-schildt>>. [Hämtad 3.11.2020.]
- Bernkonventionen för skydd av litterära och konstnärliga verk. <<https://lagen.nu/sou/1956:25?attachment=index.pdf&repo=soukb&dir=downloaded>>. [Hämtad 11.1.2021.]
- BIBSYS, Unit – Direktoratet for IKT og fellestjenester i høyere utdanning og forskning 2019. <<http://www.bibsys.no/oria-search>>. [Hämtad 23.1.2019.]
- Cherry Ames Page 2003. Helen Wells: Cherry's Creator. <<https://web.archive.org/web/20110714170414/http://www.netwr1.com/CherryAmes/helenwells.html>>. [Hämtad 2.1.2019.]
- Enid Blyton Society. Continuation Books. *The Enid Blyton Society*. <<https://www.enidblytonsociety.co.uk/continuation-books.php>>. [Hämtad 22.12.2020.]
- Fennica – Finlands nationalbibliografi, Nationalbiblioteket 2020. <<https://fennica.linneanet.fi>>. [Hämtad 30.10.2020.]
- Furuland, Lars & Svensson, Sonja 2006. Göte Klingberg. Kartläggare av barnlitteraturen. *Dagens nyheter* 8.7.2006. <<http://www.dn.se/nyheter/gote-klingberg>>. [Hämtad 17.3.2016.]
- Karjalainen, Maija 2008. Kustannuspäällikkö Inka Makkonen. *Helsingin Sanomat* 11.2.2008. <<https://www.hs.fi/ihmiset/art-2000004547058.html>>. [Hämtad 11.1.2021.]
- KTS = Kielitoimiston sanakirja. <<https://www.kielitoimistonsanakirja.fi>>. [Hämtad 25.3.2020.]
- Libris Nationella bibliotekssystem Kungliga biblioteket 2020. <<http://libris.kb.se>>. [Hämtad 30.10.2020.]
- Melinda, Nationalbiblioteket. <<https://melinda.kansalliskirjasto.fi>>. [Hämtad 21.12.2020.]
- MW = Merriam-Webster. <<https://www.merriam-webster.com>>.

NSEO = *Norstedts stora engelska ordbok*. <<https://ne.ord.se>>.

ODE = *Oxford Dictionary of English* 2011. Oxford Reference Online. Oxford: Oxford University Press. <<http://www.oxfordreference.com>>.

Rabén & Sjögren 2009. *Förlagshistorik*.
 <<http://www.rabensjogren.se/om/Forlagshistorik1>>. [Hämtad 4.5.2017.]

Sala, Kaarina 2007. Tuulio, Tyyni (1982–1991). *Kansallisbiografia-verkkojulkaisu. Studia Biographica* 4. Helsingfors: Finska Litteratursällskapet SKS, 1997–. Publicerad 30.7.2007. Uppdaterad 3.8.2018. <<http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-004985>>. [Hämtad 31.1.2020.]

SAOB 1898– = *Svenska Akademiens ordbok*. <<https://www.svenska.se>>.

SAOL 2015 = *Svenska Akademiens ordlista*. <<https://www.svenska.se>>.

SO 2009 = *Svensk ordbok*. <<https://www.svenska.se>>.

Sinisalo, Soili 2009. Taidegalleristi Annikki Saarikivi. *Helsingin Sanomat* 2.10.2019. <<https://www.hs.fi/ihmiset/art-2000004683069.html>>. [Hämtad 25.1.2019.]

Thormählen, Marianne 2012. Läromästare med intresse för nya strömningar. *Sydsvenskan* 4.6.2012. <<https://www.sydsvenskan.se/2012-06-04/laromastare-med-intresse-for-nya-stromningar>>. [Hämtad 4.8.2020.]

Thunderberg, Karin 2002. Astrid var snällfödd. *Svenska dagbladet* 17.2.2002. Ändrad 12.11.2007. <http://www.svd.se/kulturnoje/mer/astridlindgren/astrid-var-snallfodd_44259.svd>. [Hämtad 28.1.2011.]

UNESCO 2020. *Index Translationum*. <<http://www.unesco.org/xtrans>>. [Hämtad 19.12.2020.]

Viola – Suomen kansallisdiskografia 2019. Finlands Nationalbibliotek. <<https://www.kansalliskirjasto.fi/fi/palvelut/kansallisbibliografiapalvelut/viola-suomen-kansallisdiskografia>>.

VISK = *Iso suomen kielipöpi*. <<http://scripta.kotus.fi/visk/sisallys.php?p=397>>.

SAKREGISTER

A

acceptans s. 25, 302
acceptansinriktad norm s. 133–134, 136–138, 141, 296
acceptansinriktad översättning s. 25, 296, 299, 302–303
adaption s. 19–21, 142
adaption av flickskap s. 19, 32, 155, 295
adaptionsforskning s.20
adaptionskategori s.143
adekvans s. 25, 302
adekvansinriktad norm s. 133–134, 137–138, 141, 296
adekvansinriktad översättning s. 25, 296, 302–303
analogi s. 154, 157–158, 160
arkivmaterial s. 26, 28, 32, 58, 62, 295
arkivforskning s. 18–19, 24, 57, 295
asymmetrisk kommunikationssituation s. 33, 25, 51, 136, 172

B

backfisch-litteratur s.46
barnboksavdelning s. 56, 67–68, 72–74, 81, 305
barnlitteratur s. 21, 33–36
berättande s. 88, 101, 106, 113, 120, 126, 163–164
beskrivning s. 151
bihandling s. 152, 181, 191, 217, 270, 275, 295
bikaraktär s. 157
bildningsroman s. 22, 52–53
bildningsromanserie (utvecklingsserie) s. 22, 49, 52–53

C

centrum (polysystemiskt) s. 21–26

D

deskriptiv översättningsvetenskap s. 18, 20, 132
didaktisk funktion s.35
didaktisk modifiering s. 145–147, 181
didaktisk norm s. 25, 136–137
didaktiskt tillägg s. 143, 146
dialekt s. 159, 195, 200, 207–209, 261–264
dikotomi s. 140–141
direkt definition s. 157
direkt karakterisering s. 154, 217, 269
direkt överföring s. 143–144, 265
direkt översättning s. 108, 111, 116, 213
domesticering s. 20, 141, 148
dubbelt tilltal s. 34
dynamisk ekvivalens s. 140
död (temakategori) s. 172, 182–185

E

effekt av adaption s. 26, 154
egentlig kulturadaption s. 145, 149
egentlig översättning (translation proper) s. 140–141
ekvivalens s. 139–140

enkelt tilltal s. 34
emotiv funktion s. 156
empowerment s. 39, 146
epitext s. 57
estetisk norm 136
estetisk funktion s. 35, 136–137, 156
exakt ekvivalens s. 140
explicitering s. 152

F

fatisk funktion s. 156
felstavning s. 210–212, 230
feminint berättande s. 163–164
feminint drag s. 160–163
flicklitteratur s. 19, 36–37, 41
flicklitterära polysystemet s. 22, 24, 26, 47–56, 299, 302–304, 307
flickbildningsroman s. 52, 88
flickbok s. 17, 19, 36–41
flickboksforskning s. 17, 37–38, 43–47, 295, 303, 305–308
flickboksklassiker s. 52–53
flickforskning s. 17, 38, 306, 319
flickmakt s. 38–39, 88, 101, 106, 112–113, 120, 125, 173–175, 181, 191, 193, 226, 228–229, 232, 248, 300
flickmatris s. 160
flickskap s. 17–19, 24, 26–27, 160–164, 295, 298–300, 306–307
flickskildring s. 38–39, 41
flickspecificitet s. 41
flicktextualitet s. 41
fri översättning s. 140
fokalisering s. 88, 106, 113, 120, 126, 163, 284
formell ekvivalens s. 140
formellitteratur s. 22, 26, 48–49, 53–56
formelserie (långserie) s. 22, 49, 54–56
fortsättningsserie (bildningsromanserie) s. 49
främmandegörande s. 141, 215, 260, 268
förenkling s. 143, 152–153, 279–288
författarserie s. 49, 59–60, 63–64, 71–72
förkortning s. 25, 82, 152
förlagskorrespondens s. 23–24, 58, 62, 136, 138, 193, 232, 291, 295, 297–299, 302–304
förlagsserie s. 25, 49–50, 59, 61, 64, 71
förnyad översättning s. 59, 94
förskönande s. 143, 145–147
förändring (shift) s. 20, 134

G

genre s. 33, 36
genrerelaterat förskönande s. 146
geografiskt namn (temakategori) s. 49, 195, 198, 215, 249, 252–253
global strategi s. 135

H

handling (karaktärsindikator) s. 158
handlingsorienterad förkortning s. 153

I

ideologi s. 144
ideologisk adaption s. 144–147, 171–194, 234–248, 298

ideologisk utelämnning s. 143, 147
indirekt presentation s. 157
indirekt översättning s. 26, 74, 116, 133, 165,
170–171, 395
initial norm s. 27, 133–134
interkulturell adaptation s. 20
intersemiotisk översättning s. 19–20
intertextualitet (temakategori) s. 149–151, 198–
207, 215–216, 254–258
intertextuell referens s. 149–151, 198–207, 215–
216, 254–258
intresseväckande element s. 289–291
intrig s. 48

J
jämlikt tilltal (*samtidigt tilltal*) s. 34, 87, 177,
188, 203, 281

K
kanon s. 50
karaktärisering s. 154–155, 157–160
karaktär s. 157
karaktärsanalogi s. 154, 158
karaktärsindikator s. 154, 157–160
klassiker s. 50
klassisk flickbok s. 52–53
kommersiell norm s. 25, 82, 136–138, 192, 232,
291, 297–298
konativ funktion s. 156
konsekration s. 26, 82, 303–305
konsekrationsmönster s. 86, 111, 303–304
kontextualisering s. 18, 295, 306
konvention s. 132–133
 kreativ språkanvändning s. 210, 212
krigsidealiserings (temakategori) s. 235, 240–
244
kultur s. 147
kulturadaptation s. 147–151, 194–216, 248–269,
297–298
kulturbundet element s. 147–151
kulturkonversion s. 148
kulturneutralisering s. 150
kulturneutraliserande modifiering s. 143, 150
kulturneutraliserande utelämnning s. 143, 150
kultursemiotik s. 21, 140
källtrogen s. 20, 25, 35, 140, 141, 295, 301
känsla (karaktärsindikator) s. 158–159, 218–
222, 270–272
könsindelning s. 39, 77
könskontrakt s. 30
könscroll s. 19, 30, 146–147, 161–163, 299–300,
302–303, 306

L
landskapsanalogi s. 154, 160
lag om ökande standardisering s. 25–26, 233,
267, 293, 296, 298–300
Litteratur (motpol till *populärlitteratur*) s. 48,
56
litterär norm s. 136
litterär referens s. 148
litterära polysystemet s. 18, 22, 24, 295
litterärt fält s. 17–18, 26, 303
lojalitet s. 25, 139

lokal lösning s. 135
långserie (*formelserie*) s. 22, 49, 54–56
lösning s. 134–135

M
maktkanon s. 50–52, 306
manipulation s. 134, 137, 140, 145
marknadsföring s. 27, 49, 55, 251
maskulint berättande s. 163–164
maskulint drag s. 161
masslitteratur s. 28, 54
matkultur (temakategori) s. 193, 212–213, 249,
265–267
matrisnorm s. 134
mellanspråk s. 26–27, 80–81, 109, 133, 171
mellanspråklig översättning s. 19–20
metaspråklig funktion s. 156
miljö (karaktärsindikator) s. 158–160, 222–
225, 272–275
modern ungdomsbok s. 19, 28, 30–31, 37, 44–
45
modifiering s. 143
målanpassad s. 20, 25, 35, 140, 141, 295, 297,
301
målkulturbundet tillägg s. 143, 149
måttenhet (temakategori) s. 195, 214–215, 249,
267–268

N
namn (temakategori) s. 195–198, 249–254
narration s. 151
narrativ adaptation s. 143, 151–153, 216–234,
269–294, 297
narrativ förenklings s. 143, 152–153, 279–288
narrativ nivå s. 151, 154
narrativt tillägg s. 143, 152
narrativ utelämnning s. 143, 152–153
narratologisk översikt s. 89, 104, 110, 118, 126,
132
nationalitet (temakategori) s. 235, 244–247
naturbeskrivning s. 71, 82, 153, 160, 222–225,
272–273
neutralisering s. 150
norm s. 17–19, 132–138
normbegränsande s. 17, 19, 26, 30, 295, 298–
302, 306–307
normbrytande s. 17, 19, 30, 295, 298–303, 306
normbrytande handlingar (temakategori) s.
172–182
norm för berättande s. 163–164
norm för flickskap s. 160, 163–164, 234

O
omslagsillustration s. 57, 61–62, 98–99, 103–
104, 110–111, 117–118, 122–123, 129–130
omslagstext s. 57, 129–130, 305
operationell norm s. 27, 133–134
ordagrann översättning s. 140

P
parakanon (*skuggkanon*) s. 51, 306, 308
paratext s. 18–19, 57–58
partiell översättning s. 140
patriotism (temakategori) s. 235, 240, 244

pedagogisk funktion s. 35
pedagogisk norm s. 25, 136–137
peritext s. 57, 305
periferi (polysystemisk) s. 21–26
personnamn (temakategori) s. 195–197, 249–252
poetisk funktion s. 156
pojkbok s. 31, 41, 43–44, 46, 67
politisk-ideologiskt förskönande s. 146
polysystemteori s. 17–18, 302, 306
polysystemhypotes s. 23–25, 133, 137, 233, 296–297, 299, 302–303, 306
populärfiktion (populärlitteratur) s. 54
populärlitteratur s. 17, 22, 25, 28–29, 53–57
pragmatisk funktion s. 154, 156–157
pragmatisk nivå s. 154
praktik s. 135
preliminär norm s. 133–134, 304
preskriptiv översättningsvetenskap s. 22
prestige (hög och låg) s. 22
protagonist s. 37–38, 52, 89, 104, 110, 118, 126, 132
purifikation s. 144–146

R

realia s. 148, 194, 249
referentiell funktion s. 156
rekonstruktion av översättningsnormer s. 134–136
relativ ekvivalens s. 140
religion (temakategori) s. 172, 189–191
restriktion s. 142
reviderad översättning s. 94–97
riktlinje s. 133

S

sammankopplande element s. 230–232
samtidigt tilltal (jämlikt tilltal) s. 34, 87, 177, 188, 203, 281
semantisk nivå s. 154
semantisk-pragmatiskt drag s. 154–156
serie s. 49–50
sexualitet (temakategori) s. 172, 185–189
skopos s. 139
skuggkanon (*parakanon*) s. 51, 306, 308
småflicksbok s. 58, 114
socialisation s. 17, 136, 307
socialisationsfunktion s. 132, 144–146, 235
socialpedagogiska systemet s. 34, 136, 299
språkformsnorm s. 134
språkvarietet (temakategori) 196, 207–211, 249, 260–265
standardprototyp s. 139
standardspråk s. 159, 262–264
standardisering s. 25, 54, 141, 233, 269, 293, 296, 298–300
status s. 17–18
stereotypschema s. 160–162
strategi s. 134–135

T

tal (karaktärsindikator) s. 158–159, 217, 228–230, 269, 278–279

talspråkliga drag s. 149, 159, 230, 242, 262–265
tanke (karaktärsindikator) s. 158–159, 217, 218–222, 269, 270–272
textsegmentpar (*coupled pair*) s. 135–136, 154–157
tilltal s. 34
tillägg s. 143
titel s. 97–98, 103, 108, 116–117, 120, 122, 128
total översättning s. 140
triviallitteratur s. 54

U

underhållande funktion s. 35
underhållningslitteratur s. 54
ungdomsbok s. 33
utelämnning s. 143
utgivningsnormer s. 81–82
utseende (karaktärsindikator) s. 158–159, 217, 225–226, 269, 275–277
utvecklingsserie (bildningsromanserie) s. 22, 49, 52–53

V

val s. 134
våld (temakategori) s. 145, 172, 191–192

Y

yrkesskildring s. 46, 63, 68, 77, 101, 119–122, 124

Ö

översättning s. 19
översättningsforskning s. 120, 122, 128
översättningsfält s. 23–24, 303
översättningslån s. 144
översättningsnorm s. 24, 132–138
översättningspraktik s. 20, 135
översättningsstrategi s. 134–135
översättningsvetenskap s. 17, 295, 302, 306–307

ACTA TRANSLATOLOGICA HELSINGIENSIA

ACTA TRANSLATOLOGICA HELSINGIENSIA (ATH) is an international series and a multilingual scientific journal with full-length refereed articles published by Swedish Translation Studies at Nordica, Department of Finnish, Finno-Ugrian and Scandinavian Studies, University of Helsinki. The goal of this publication is to promote interdisciplinary theoretical, empirical, and applied research on questions related to the professional fields of translating and interpreting as well as Translation and Interpreting Studies. The series is primarily an open access electronic publication.

Editors-in-Chief: Ritva Hartama-Heinonen & Pirjo Kukkonen
University of Helsinki, Nordica/Department of Finnish, Finno-Ugrian and Scandinavian Studies, Swedish Translation Studies

ISSN L 1799-3156

ISSN 1799-3156

<http://hdl.handle.net/10138/17462>

Vol. 1: *Kiasm*. (2010; <http://hdl.handle.net/10138/17463>).

Ritva Hartama-Heinonen & Pirjo Kukkonen (eds.).

Vol. 2: *Inter*. (2013; <http://hdl.handle.net/10138/42361>).

Ritva Hartama-Heinonen & Pirjo Kukkonen (eds.).

Vol. 3: *Pax*. (2015; <http://hdl.handle.net/10138/135533>).

Ritva Hartama-Heinonen & Pirjo Kukkonen (eds.).

Vol. 4: *Marginalia*. (2020; <http://hdl.handle.net/10138/177043>).

Ritva Hartama-Heinonen & Pirjo Kukkonen (eds.).

Vol. 5: Manuela Tallberg-Nygård: *Semiosfärerna över Helsingfors: Kjell Westös romankvartett i intrakulturell och interkulturell översättning*. Doktorsavhandling.

Helsingfors universitet, Humanistiska fakulteten. (2017;

<http://hdl.handle.net/10138/229336>; E-thesis: <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-51-3842-2>).

Vol. 6: Laura Leden: *Adaption av flickskap: Normbekräftande och normbrytande i flickböcker översatta från engelska till svenska och finska 1945–1965*.

Doktorsavhandling. Helsingfors universitet, Humanistiska fakulteten. (2021;

<http://hdl.handle.net/10138/330145>. E-thesis: <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-51-7320-1>).

SKRIFTER UTGIVNA AV SVENSKA BARNBOKSINSTITUTET

Studies published by the Swedish Institute for Children's Books

ISSN 0347-5387

Tidigare titlar, se www.barnboksinstitutet.se

100. *Vänbok till Sonja Svensson*. Stockholm: Opal, 2008.
101. Kriström, AnnaKarin: Stockholm: Eriksson & Lindgren, 2008.
102. Svensson, Conny: *Pli på pojkar. Från Dumas till Kar de Mumma*. Stockholm: Atlantis, 2008.
103. Druker, Elina: *Modernismens bilder. Den moderna bilderboken i Norden*. Göteborg & Stockholm: Makadam, 2008. Diss. Stockholm.
104. Hoffmann, E.T.A.: *Det främmande barnet*. Översättning: Barbara Knochenhauer. Stockholm: Svenska barnboksinstitutet, 2008.
105. Nordström-Jacobsson, Monica: *Peter Pohls litterära projekt. En tematisk studie med utgångspunkt i debutromanen Janne, min vän*. Luleå: Umeå universitet, 2008. Diss. Luleå.
106. Franck, Mia: *Frigjord oskuld. Heterosexuellt mognadsimperativ i svensk ungdomsroman*. Åbo: Åbo Akademis förlag, 2009. Diss. Åbo.
107. Ingemansson, Mary: *"Det kunde lika gärna ha hänt idag". Maj Bylocks Drakskepps-trilogi och historiemedvetande hos barn i mellanåldrarna*. Göteborg & Stockholm: Makadam, 2010. Diss. Lund.
108. Andersson, Maria: *Att bli människa. Barn, sedlighet och kön i Amanda Kerfstedts, Helena Nybloms och Mathilda Mallings författarskap 1880–1910*. Göteborg & Stockholm: Makadam, 2010. Diss. Stockholm.
109. Meerbergen, Sara Van: *Nederländska bilderböcker blir svenska. En multimodal översättningsanalys*. Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis, 2010 (Stockholm studies in Scandinavian philology, nr 54). Diss. Stockholm.
110. *Aktuell nordisk barnlitteraturforskning*. Stockholm: Svenska barnboksinstitutet, 2010.
111. Hellsing, Lennart: *Brev från Lennart Hellsing. Ett urval 1944–2011*. Stockholm: Lennart Hellsing-sällskapet, 2011.
112. Hellström, Martin: *Förpackningens förvandlingar. Konsumtion och karneval i barnboken*. Stockholm: Carlssons, 2011. Diss. Linköping.
113. *I litteraturens underland. Festskrift till Boel Westin*. Red. Maria Andersson, Elina Druker & Kristin Hallberg. Göteborg & Stockholm: Makadam, 2011.
114. Wahlström, Eva: *Fria flickor före Pippi. Ester Blenda Nordström och Karin Michaëlis – Astrid Lindgrens föregångare*. Göteborg & Stockholm: Makadam, 2011. Diss. Göteborg.
115. Gunnarsson, Annika: *synligt/osynligt. Receptionen av det visuella i bilderböckerna om Alfons Åberg*. Göteborg & Stockholm: Makadam, 2012. Diss. Stockholm.
116. Paulin, Lotta: *Den didaktiska fiktionen. Konstruktion av förebilder ur ett barn- och ungdomslitterärt perspektiv 1400–1750*. Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis, 2012. Diss. Stockholm.

117. *Till en evakuerad igelkott. Festskrift till Maria Nikolajeva.* Red. Maria Lassén-Seger & Mia Österlund. Göteborg & Stockholm: Makadam, 2012.
118. Bengtsson, Lars: *Bildbibliografi över Astrid Lindgrens skrifter 1921–2010.* Lidingö: Salikon förlag, 2012.
119. *Barnlitteraturens värden och värderingar.* Red. Sara Kärrholm & Paul Tenngart. Lund: Studentlitteratur, 2012.
120. Pålsson, Yvonne: *I Skinnstrumpas spår. Svenska barn- och ungdomsböcker om indianer, 1860–2008.* Umeå: Institutionen för kultur- och medievvetenskaper, Umeå universitet, 2013. Diss. Umeå.
121. Lindskog, Gerda Helena: *Norrbarn. Norrland i 1900-talets svenskspråkiga barn- och ungdomslitteratur.* Umeå: h:ström – Text & Kultur, 2013.
122. *En fanfar för bilderboken!* Red. Lena Eriksson, Ulla Rhedin & Oscar K. Stockholm: Alfabet/Nordiska akvarellmuseet, 2013.
123. *Flicktion. Perspektiv på flickan i fiktionen.* Red. Bodil Formark, Eva Söderberg & Mia Österlund. Malmö: Universus Academic Press, 2013.
124. Druker, Elina: *Eva Billow. Bilderbokskonstnär och författare.* Göteborg & Stockholm: Makadam, 2014.
125. Emanuelsson, Lars & Ekman, Oskar: *Gustaf Tenggren – en biografi.* Stockholm: Kartago, 2014.
126. Andersen, Jens: *Denna dagen, ett liv. En biografi över Astrid Lindgren.* Stockholm: Norstedts, 2014.
127. *Kalejdoskopiska läsningar. Vänbok till Janina Orlov.* Red. Maria Andersson, Elina Druker, Maria Lassén-Seger & Mia Österlund. Åbo: Juvenes Print, 2015.
128. Axell, Cecilia: *Barnlitteraturens tekniklandskap. En didaktisk vandring från Nils Holgersson till Pettson och Findus.* Linköping: Linköpings universitet, 2015. Diss. Norrköping.
129. Widhe, Olle: *Dö din hund! Krig, lek och läsning i svensk barnboksutgivning under 200 år.* Lund: ellerströms, 2015.
130. Törnqvist, Lena: *Man tar vanliga ord. Att läsa om Astrid Lindgren.* Lidingö: Salikon, 2015.
131. Boglind, Ann & Nordenstam, Anna: *Från fabler till manga 1. Litteraturhistoriska och didaktiska perspektiv på barnlitteratur.* Malmö: Gleerups, 2015.
132. Boglind, Ann & Nordenstam, Anna: *Från fabler till manga 2. Litteraturhistoriska och didaktiska perspektiv på ungdomslitteratur.* Malmö: Gleerups, 2016.
133. *Kulla-Gulla och alla de andra. Martha Sandwall-Bergström 100 år.* Red. Helene Ehriander & Eva Söderberg. Växjö: Linnaeus University Press, 2015.
134. *Nya läsningar av Astrid Lindgrens författarskap.* Red. Helene Ehriander & Martin Hellström. Stockholm: Liber, 2015.
135. Hellström, Martin: *Pippi på scen. Astrid Lindgren och teatern.* Göteborg & Stockholm: Makadam, 2015.
136. Räder, Andréa: *Bröderna Grimm. En biografi.* Göteborg: Tvilling, 2016.
137. Alkestrand, Malin: *Magiska möjligheter. Harry Potter, Artemis Fowl och Cirkeln i skolans värdegrundsarbete.* Göteborg & Stockholm: Makadam, 2016. Diss. Lund.
138. *Mångkulturell barn- och ungdomslitteratur. Analyser.* Red. Maria Andersson & Elina Druker. Lund: Studentlitteratur, 2017.

139. Öhrn, Magnus: *Pojklandet. Pojken i svensk barn- och ungdomslitteratur*, Stockholm: CKM Förlag, 2017.
140. *Samtida svensk ungdomslitteratur. Analyser*. Red. Åsa Warnqvist. Lund: Studentlitteratur, 2017.
141. Wistisen, Lydia: *Gångtunneln. Urbana erfarenheter i svensk ungdomslitteratur 1890–2010*. Lund: ellerströms, 2017. Diss. Stockholm.
142. Choi, Sun-Kyoung: *Kraften att älska, makten att tjäna. Religion, emancipation och den kvinnliga skapande kraften i Jeanna Oterdahls sagor 1908–1927*. Umeå: Två Förläggare Bokförlag, 2017. Diss. Umeå.
143. Theander, Birgitta: *Till arbetet! Yrkesdrömmar och arbetsliv i flickboken 1920–65*. Göteborg & Stockholm: Makadam, 2017.
144. Wallner, Lars: *Framing Education. Doing Comics Literacy in the Classroom*. Linköping: Linköpings universitet, 2017. Diss. Linköping.
145. *Linnéuniversitetets sommarkurser 10 år. Jubileumsnummer*. HumaNetten 39/2017. Linneaus University Press, 2018.
146. Svensson, Sonja: *Barnavänner och skolkamrater. Svenska barn- och ungdomstidningar 1766–1900 sedda mot en internationell bakgrund*. Stockholm: Carlsson Bokförlag, 2018.
147. Jakobsson, Hilda: *Jag var kvinna. Flickor, kärlek och sexualitet i Agnes von Krusenstjernas tidiga romaner*. Göteborg & Stockholm: Makadam, 2018. Diss. Stockholm.
148. *Att skriva barn- och ungdomslitteratur*. Red. Helene Ehriander. Lund: Studentlitteratur, 2019.
149. *Astrid Lindgrens bildvärldar*. Red. Helene Ehriander & Anette Almgren White. Göteborg & Stockholm: Makadam, 2019.
150. Källström, Lisa: *Pippi mellan världar. En bildretorisk studie*. Lund: Lunds universitet, 2020.
151. Boëthius, Ulf. *Vart längtar min fot. Om Barbro Lindgrens författarskap*. Göteborg & Stockholm: Makadam, 2020.
152. Andersson, Maria. *Framtidens kvinnor. Mognad och medborgarskap i svenska flickböcker 1832–1921*. Göteborg & Stockholm: Makadam, 2020.
153. Haglund, Tuva. *Tillsammans i Engelsfors. Socialt fiktionsbruk i Engelsforstrilogins digitala fangemenskap 2011–2016*. Göteborg & Stockholm: Makadam, 2021. Diss. Uppsala.
154. Leden, Laura. *Adaption av flickskap. Normbegräntande och normbrytande i flickböcker översatta från engelska till svenska och finska 1945–1965*. Helsingfors: Helsingfors universitet, 2021. Diss. Helsingfors.

Flickboken är en genre som handlar om och förhåller sig till att vara flicka, att göra flickskap i en viss tid och på en viss plats. Flickskap är både anpassning till och uppror mot samhällets normer eller förväntningar. Flickboksgenren hade sin guldålder 1945–1965, då en stor mängd översatta flickböcker från L.M. Montgomerys klassiska diktarflicka Emily Starr till Helen Wells mysterielösande sjuksköterska Cherry Ames utgavs i Sverige och Finland.

Adapterades eller anpassades gestaltningen av flickskap när flickböcker översattes från engelska till svenska och finska och i så fall hur? Var översättningarna källtrogna eller målanpassade? Framhävdes normbekräftande eller normbrytande drag? Var praktikerna enhetliga i Sverige och Finland? Denna tvärvetenskapliga studie söker svar på dessa frågor genom en kombination av översättningsvetenskapens, litteraturvetenskapens, språkvetenskapens och arkivforskningens metoder.

Acta Translatologica Helsingiensia Vol. 6
Skrifter utgivna av Svenska barnboksinstitutet nr 154

ISBN 978-951-51-7319-5