

Lunds universitet

Språk- och litteraturcentrum, Japanska

c-uppsats

HT 08

# Vid min svans

## Mumintrollen i översättning

Niklas Blomdahl

Handledare: Lars Larm

## Sammanfattning

Översättning är en komplex process som kräver flertalet avväganden i olika hänseenden för att texten översättaren skapar skall fungera i sin nya miljö. I Japan används ord som uttrycker karaktärers personlighet frekvent i inhemska, populärkulturella verk. Dessa letar sig även in i översättningar. Vad effekten av ett sådant applicerat språkbruk har på förhållandet mellan översättning och original är den här uppsatsens tema. Undersökningsobjekten är dialogen ur Tove Janssons *Trollvinter* och den ur dess japanska översättning.

Jag kommer fram till att detta språkbruk inte är en avgörande faktor i bokens betydelseförändring, utan en följd av ett nytt ramverks krav på berättelseformen då översättningens målgrupp är mer fokuserad än originaltextens.

## Abstract

Translation is a complex process that requires a lot of considering on different levels in order for the text created by the translator to operate in its new environment. In Japan, words who express the personality of characters, are used frequently in domestically produced popular fiction. These words and ways of expression also find their way into translations. The theme for this essay is the effect this kind of applied use of words have on the relationship between original and translation. The objects of study are the dialogues from *Trollvinter* by Tove Jansson and its japanese translation.

I come to the conclusion that this particular use of words isn't an essential factor in the alteration of the meaning of the book, but an effect of new demands put up by the framework, since the target group of the translation has been narrowed.

# Innehåll

<i>Sammanfattning</i>	ii
<b>1 Inledning</b>	<b>1</b>
1.1 Disposition, metod och material	1
<b>2 Yakuwarigo</b>	<b>2</b>
2.1 Yakuwarigo 'rollspråk'	2
2.2 Liknande tankegångar	5
2.3 Det fiktiva språket - stereotyper på gott och ont	6
2.4 Yakuwarigo i andra språk	9
<b>3 Översättning</b>	<b>12</b>
3.1 Översättningsgrunder enligt Christina Gullin	12
3.2 Översättningsproblematik enligt Mona Baker	14
3.3 Vad får yakuwarigo för följder?	19
<b>4 Undersökningen</b>	<b>20</b>
4.1 Inledning	20
4.1.1 Boken	21
4.2 Formen i det talade språket	21
4.3 Målgruppen påverkar ramen vilket påverkar narrativet	29
4.3.1 Karaktärernas djup behålls men inte språkets	30
4.3.2 Vad det gäller Mårrans storlek och Too-tickis ålder	31
4.3.3 Angående Den stora kölden och Isfrun	32
4.3.4 Syntaktisk omstrukturering och skapandet av nya repliker	33
4.4 Är min frågeställning fortfarande relevant?	34
<b>5 Slutord</b>	<b>35</b>

# 1

## Inledning

Yakuwarigo 'rollspråk' är ett relativt nytt begrepp som myntats av den japanske lingvisten Satoshi Kinsui. Yakuwarigo är ett språkbruk som används av karaktärer inom japansk populärkultur för att förstärka deras personlighetsdrag.

Användandet av yakuwarigo är så pass standardiserat att även utländsk skönlitteratur får den applicerad på sig. Syftet med uppsatsen är att undersöka och utröna vilken effekt detta har på hur karaktärerna uppfattas när man jämför översättningen mot originalet.

### 1.1 Disposition, metod och material

Inledningsvis förklaras begreppet yakuwarigo, hur det fungerar och vad det är. Därefter fortsätter uppsatsen med en grundläggande diskussion av översättningsteori där begrepp som ramverk, narrativ och berättelseskelett tas upp. Dessa delar tillhandahåller redskap till analysen av exempelmeningarna.

I undersökningdelen är alla mina exempelmeningar hämtade ur boken *Muumintani no fuyu* (Yamamuro:1979) och dess svenska motsvarighet *Trollvinter* (Jansson:1957). De japanska meningarna återges i transkriberad form och kompletteras med mina egna översättningar. Till detta ges originalreplikerna ur *Trollvinter* för jämförelse. För en överblick av exempelmeningarnas disposition, se sidan 20.

I insamlandet av meningar har jag läst den svenska och den japanska texten parallellt och skrivit ner sådant som jag ansett vara intressant, konstigt, betydelsefullt osv. Under tiden jag jämförsläste kom jag även fram till en extra slutsats, vars resonemang går att läsa i avdelning 4.3.

## 2

# Yakuwarigo

## 2.1 Yakuwarigo 'rollspråk'

Begreppet yakuwarigo myntades av Satoshi Kinsui, professor vid Osaka universitet. Han har i dagsläget gett ut två böcker på temat (Kinsui 2003, 2005), de enda som för närvarande finns, och är frontfiguren inom forskningsområdet.

Översatt betyder yakuwarigo ungefär rollspråk, men då transkriberingen av det japanska ordet har kommit att bli lite mer standardiserat än översatta diton har jag valt att använda mig av yakuwarigo istället.

Kinsui förklarar yakuwarigo som "språkbruk (vokabulär, stil, uttryck, intonation osv) som när man hör det, får en att tänka på vissa karaktärsdrag (ålder, kön, yrke, social status, utseende, personlighet osv) hos talaren" (Kinsui 2003:205). Han menar också att det fungerar på andra hållet, att man förutsätter att en person talar på ett visst sätt beroende på hur denne framställs för en.

I inledningen av sin bok *Vaacharu nihongo yakuwarigo no nazo* (Virtuell japanska, rollspråkets gåtor), ger Kinsui läsaren 8 exempel som alla betyder samma sak, men som sägs av olika personer (2003:v). Meningarnas betydelse är alla: "Ja, det vet jag", och skulle på formell, könsneutral<sup>1</sup> japanska bli ungefär: "sou desu ne, watashi ga shitteru no desu".

---

<sup>1</sup> Det är en aning vanskligt att kalla japanska för könsneutral, då det är svårt att uttrycka naturligt klingande meningar utan att lägga till ord som innehåller laddning åt antingen ena eller andra hållet. Meningen: "sou desu ne, watashi ga shitteru no desu", skulle kunna vara mer feminin om den sätts i en viss kontext men är samtidigt ett bra exempel på (relativt) neutral japanska (om än artig).

1 En flicka.

そうよ、あたしが知ってるわ。

Sou yo, atashi ga shitteru wa.

2 En gammal professor.

そうじゃ、わしが知っておる。

Sou ja, washi ga shitte-oru.

3 En person från Kansai.

そや、わてが知っとるでえ。

Soya, wate ga shittoru dee.

4 En samurai.

そうじゃ、拙者が存じておる。

Sou ja, sesshya ga zonzite-oru.

5 En prinsessa.

そうですわよ、わたくしが存じておりますわ。

Sou desu wa yo, watakushi ga zonzite-orimasu wa.

6 En kines.

そうあるよ、わたしが知ってるあるよ。

Sou aru-yo, watashi ga shitteru-aru-yo.

7 En pojke.

そうだよ、ぼくが知ってるのさ。

Sou da yo, boku ga shitteru no sa.

8 En bonnläpp.

んだ、おら知ってるだ。

nda, ora shitteru da.

(Kinsui 2003:v)

Den främsta variationen i meningarna ligger i personliga pronomen. Där flickan säger *atashi*, säger samurajen *sessha* och professorn *washi*. Alla betyder 'Jag' men har olika underförstådda betydelser i fråga om vem som använder dem. Utöver personliga pronomen är satsfinala partiklar (*wa, yo, sa, dee*) och kopulan (*da, desu, ja*) de bitar som ändras mest beroende på talaren.

Givetvis är det mycket annat som kan ändras. Beroende på vilken sorts karaktär som skall uttryckas är det olika delar av språket som modifieras och dessutom inte alltid lika många.

Kinsui ger en tabell över vad som behöver ändras då man vill skriva så som en professor (i exempelvis en manga) talar.

#### Kopula

Standardjapanska: DA

Professorspråk: JA

#### Negation (här av verbet *shiru*)

Standardjapanska: shiraNAI

Professorspråk: shiraN, shiraNU

#### Verb som uttrycker mänsklig existens

Standardjapanska: IRU

Professorspråk: ORU

#### Pågåendeform (här av verbet *shiru*)

Standardjapanska: shitTE-IRU, shitTERU

Professorspråk: shitTEORU, shitTORU

(Kinsui 2003:5)

Som tabellen visar behöver man bara ändra på fyra egenskaper i språket för att det skall få tonen av en professors. Men enligt Kinsui (2003:206-207) kan väldigt mycket spela in i hur man upplever personer. Han talar om variationen av verbet *gozaimasu* i artigt språk, dialektala omljud, olika sorters interjektioner, hur man skrattar, vilket tonläge

man använder, satsmelodin och ens accentuering och intonation, talhastighet och smidighet i rösten. Många faktorer spelar alltså in och Kinsui menar att listan kan göras längre.

Klart då att den här sortens språkliga skillnader innehåller personlighetsbeskrivande kontexter och att Japaner har en mer eller mindre omedveten kunskap inom detta område.

## 2.2 Liknande tankegångar

"[...]it is by delicate nuances of voice quality that we are so often confirmed in our judgement of people"

Sapir 1927:894

Edward Sapir skrev 1927 i *The American Journal of Sociology* en artikel med namnet *Speech as a Personality Trait*. I denna närmar han sig tankegångar som liknar Kinsuis. Hans tanke i nämnda artikel är att man genom att analysera talet kan bedöma en människas personlighet. Sapirs mål är att hitta en metod, för detta, och med den skapa ett verktyg åt psykologin.

Den genomgående problematiken hos Sapir ligger i bedömningen av huruvida talets bitar representerar det sociala (samhället) eller det personliga (individ). Sapir poängterar vikten i att lösa ut den personliga rösten, eller naturliga rösten om man så vill, ur den sociala, då man kan missbedöma talarens personlighet om man inte skiljer dem åt (1927:895).

Den sociala rösten är den form vårt tal fått som en följd av samhällets inverkan. En mängd faktorer spelar in här och Sapir menar att när vi använder vår sociala röst är det samhället som talar genom oss. Sådant som talarens sociala, kulturella och geografiska bakgrund är viktigt för att förstå den sociala rösten. Vi kan till exempel inte förutsätta att en japan, som talar monotont, uttrycker samma känslor som en engelsman som talar



med en liknande stämma. Eftersom det röstläget har en annan betydelse inom japanens kulturfär, menar Sapir (1927:899).

Sapir säger också (1927:893) att det är svårt att avgöra var i ett samtal man skapar en bild av talarens person och att man inte heller vet om det som sägs är övertygande på grund av framställningsmetoden eller det faktiska innehållet (1927:894).

Sapir fastställer fem nivåer på vilka man skall analysera talet. De är:

- rösten
- dynamiken
- uttalet
- ordförrådet
- stilen

Själva nivåerna i sig (på vilka man analyserar talet) är egentligen inte det mest intressanta, utan det är istället likheten i tankegång som syns mellan Kinsuis *yakuwarigo* och Sapirs talanalys. Idén med att personlighet går att läsa ut i talet är gemensam och likaså är områdena i vilka man letar (fastän Kinsui har ett bredare spektrum att välja från). Den stora skillnaden ligger i att Sapir talar om riktiga människor och Kinsui om fiktiva karaktärer.

## 2.3 Det fiktiva språket - stereotyper på gott och ont

Redan i inledningen av *Vaacharu nihongo yakuwarigo no nazo* frågar Kinsui läsarna om de någonsin träffat en professor som talar professorspråk (2003:vi), varpå han poängterar att ingen japan talar på det här viset men att alla med japanska som modersmål ändå förstår den här typen av *yakuwarigo*.

*Yakuwarigo* benämner han som ett virtuellt språk då det enbart existerar i den fiktiva världen, som också är en värld, fast på ett plan utanför, eller vid sidan om, den

verklighet som vi lever i. Alltså, eftersom den verklighet där yakuwarigo existerar är en virtuell sådan blir yakuwarigo ett virtuellt språk.

Detta betyder dock inte att yakuwarigo är helt befriat från verklighetsförankring. Det existerar, till exempel, könsspecifika sätt att uttrycka sig i japanskan, både vad det gäller i val av personliga pronomen, satsfinala partiklar och nyttjande av kopula. Detta är något som de flesta japanskastudenter är bekanta med. Man brukar kalla det för manligt och kvinnligt språk.

Miyako Inoue diskuterar i sin artikel *Speech without a speaking body: "Japanese women's language" in translation* kvinnospråk i japanska. Hon använder i och för sig inte termen yakuwarigo men hon anser att det är ett personlighetsuttryckande språkbruk. Hon säger också att kvinnospråk talas av väldigt få kvinnor på riktigt (Inoue 2003:316) och närmar sig även där Kinsui.

Inoue analyserar först uttalanden tagna ur dagspress för att sedan titta närmare på ett antal romaner, men det som är relevant för den här uppsatsen är de slutsatser hon gör i början.

Uttalanden av kvinnor i tidningar, menar Inoue, skrivs i kvinnospråk vare sig det ursprungligen användes eller inte. Detta beror på att det får uttalandet att klinga mer genuint (Detta går att koppla samman med berättelsers skelett och ramverk, vilket jag talar om i kapitel 3).

Kvinnospråket fungerar också som en personlighetsavskalare. Då det är väldigt få kvinnor som talar kvinnospråk i verkliga livet, får ett sådant språkbruk i en dagstidning det att låta som om att det är "någon annan" som talar. Samtidigt hör man, som kvinna, sin idealröst komma från dessa uttalanden och identifierar sig med det som sägs, menar Inoue (2003:316).

Man skulle kunna säga att kvinnospråk i den här bemärkelsen är en form av övertydlighet och samtidigt en markör som sätter talaren i fokus. Inoue menar att kvinnospråk är en kopia av tal som inte behöver ett original att utgå ifrån, att det är ett supplement som krävs för att uttalanden skall kännas äkta och att om kvinnospråket inte

finns där blir inte bilden komplett, då den stereotypa synen på hur kvinnor talar inte upprätthålls (2003:325).

Gränsen mellan det verkliga språket och det virtuella blir ibland tunn. Som i fallet kvinnospråk, som ju både finns fiktivt och i verkligheten (om än begränsat).

Kinsui talar om *yakuwarigo* i samma ordalag som fördomar, kategorisering och stereotyper. Han menar att inom lingvistikens så väl som psykologin finns idén om stereotyper. Vi människor tenderar att kategorisera folk efter saker som kön, klass, ålder och så vidare. Till dessa kategorier sätter vi sedan speciella egenskaper och karaktärsdrag och skapar oss på så vis en uppfattning om personer vi inte vet någonting om (2003:33). Dessa fördomsbilder av människor kallar Kinsui för stereotyper.

Vidare säger han (2003:34) att detta är en förmåga som skapats för att man snabbt skall kunna sortera alla intryck man stöter på och något som återfinns i djurriket. Alla djur, menar Kinsui, har den här förmågan och använder den jämt, till exempel då de skall avgöra om något är ätligt eller inte.

Om en person inte passar in i sin tänkta stereotyp kan denne tilldelas en subtyp istället. Säg att vi har fördomen "Japaner jobbar dygnet runt" och lägger den till stereotypen *japan*. När vi då träffar på japanen som har ett rikt familjeliv, passar denne inte in i vår tidigare stereotyp. Vi lägger då japanen med familjelivet i en subtyp, exempelvis *japan-med-västerländsk-livsåskådning*. Detta är en del av en bedömningsprocess som vi använder oss av när vi pejar in andra människors personligheter. Bedömningen av andra sker i steg, där man genom fördomar och mallar testat den nya personen och arbetar sig ner till det vi kallar personlighet.

Kinsui talar om kategoribas och personlighetsbas (2003:41). Där man i kategoribasen hanterar de grova bedömningarna (stereotyperna) och i personlighetsbasen behandlar finare nyanser. Kinsui anser att *yakuwarigo* är ett stereotypfrämjande språkbruk och han poängterar att det innehåller en viss stelhet i sitt uttryck (2003:32). Samtidigt framhåller han *yakuwarigos* effektivitet. I de fall då man i en novell eller manga behöver introducera en biroll snabbt kan det vara ett sätt för författaren att ge karaktären ett visst mått av personlighet utan att ödsla tid (text) på en

bakgrundshistoria eller liknande. Det räcker om karaktären bedöms efter en kategoribas. Använder man å andra sidan yakuwarigo på nyckelkaraktärer blir de platta och berättelsen får en oseriös ton.

Yakuwarigostereotyperna präntas in sedan barnsben då all barninriktad underhållning (böcker, manga, anime osv) flödar över av kategoribas-karaktärer menar Kinsui (2003:45). Följaktligen borde det vara härifrån den allmänna förståelsen för fenomenet kommer.

En intressant kontrast i stereotyptänkandet är att samtidigt som ingen verklig person går att kategorisera och passa in helt och hållet under en viss sorts stereotyp, så har vi människor generaliseringar och förutfattade bilder av karaktärer som vi inte kan möta i verkliga livet. Som exempel på detta nämner Kinsui bland annat robotar och utomjordingar (2003:44).

## 2.4 Yakuwarigo i andra språk

Boken *Yakuwarigo kenkyuu no chihei* (grundläggande rollspråksforskning) från 2007 är en sammanställning av artiklar om yakuwarigo skrivna av Kinsui och hans studenter. Första kapitlet i denna är en jämförande studie mellan japanska och engelska och hur man nyttjar egenskaper i respektive språk för att porträttera karaktärer i skönlitterära verk.

Artikelns författare, Haruhiko Yamaguchi, är övertygad om att yakuwarigo finns i engelsk litteratur och letar efter metoder för yakuwarigo-skapande i ett språk där motsvarigheter till de standardiserade uttryck som återfinns i japanskan inte existerar. Yamaguchi kommer fram till att det finns metoder i engelskan men också att de används på ett annat vis än i japanskan (Yamaguchi i Kinsui 2007:9).

Som ovan uttrönt är yakuwarigo starkt knutet till grova stereotyper och visar sig i form av lexikaliserade uttryck. Samtidigt ligger den främsta variationen av

karaktärsuttryckande ord i japanskan i personliga pronomen och satsfinala partiklar, vilket gör det lätt att förstå att det blir svårt att överföra direkt på engelskan (se sid 20).

Engelskan har ett ytterst begränsat omfång av personliga pronomen och satsfinala partiklar är något som totalt saknas. Detta är Yamaguchi medveten om men menar att personlighet uttrycks i skriven dialog, bara på ett annat vis. I artikeln tar han upp användandet av dialekter, ogrammatiskt språk, att tala om sig själv i tredje person samt barnspråk. De språkliga variationerna markeras med fetstil.

"a very happy birthday to **yeh**. Got **summat fer yeh** here"

(2007:12)

Meningen sägs av karaktären Hagrid, ur böckerna om Harry Potter, som talar ett slarvigt och dialektalt språk.

Detta följs av det ogrammatiska språket, eller *pidgin* som Yamaguchi kallar det. Som exempel tar han upp hur kineser talar i amerikansk populärkultur från början av 1900-talet.

"one more small detail, Mr. Twain. **Who victim?**"

(2007:16)

Yamaguchi återvänder till Harry Potter och nämner den här gången husalfen Dobby. Dobby talar om sig själv och andra i tredje person och har ett lite gammaldags språk.

"**Dobby** has known it for months, **sir**. **Harry Potter** must not put himself in peril"

(2007:17)

Sist tar Yamaguchi upp barnspråk och Tweety (känd som Pip i Sverige), från *Warner Brothers* animerade kortfilmer *Looney Tunes*.

"I **tought** I **taw** a **puttytat**"

(2007:20)

Denna replik är känd för de flesta och språkbruket i den antagligen det som mest närmar sig *yakuwarigo* i engelskan. Den stora skillnaden ligger i att Tweetys sätt att tala,

eller yakuwarigo, är specifikt för just karaktären Tweety. Skulle man applicera detta på andra karaktärer skulle det få effekten att de talar som Tweety, snarare än att man får en bild av vilka personer de är.

Inte heller Hagrids eller Dobbys yakuwarigo är speciellt personlighetsinramande. Nog för att Hagrids lite slarviga språk och Dobbys märkliga sätt att tala går bra ihop med deras personligheter, så som de beskrivs i böckerna, men applicerat på andra ger det varken en känsla av att det är en husalf, eller en man som är *snäll och lite dum*, som talar.

Fördomen om hur kineser talar är tillsammans med Tweetys yakuwarigo det som mest liknar ett stereotypiskt språkbruk. För då Tweety-språk rimligtvis måste räknas till ett personlighetsbas-språk (se sid 8) hamnar kinesfördomarna inom kategoribas-språken. Den största olikheten är att det inte finns några bestämda lexikaliserade uttryck eller sätt för hur man ska skapa språk som låter *kinesiskt*.

Sammanfattningsvis kan man konstatera att yakuwarigo, på det sätt den finns i japanskan, inte återfinns i engelskan. Samtidigt finns det ord och uttryck som passar bra till vissa fiktiva personer, samt fraser som får oss att tänka på specifika karaktärer. Detta är ju en sorts rollspecifikt språk, ett yakuwarigo. Vad som egentligen är skillnaden mellan japanskans och engelskans yakuwarigo är att det japanska består av uttryck som ges till karaktärer medan det "västerländska" främst är uttryck som tas (eller utvecklas) från existerande karaktärer. Den nivå av standardisering som finns i japanskans existerar helt enkelt inte i engelskans yakuwarigo.

# 3

## Översättning

### 3.1 Översättningsgrunder enligt Christina Gullin

I *A Linguistic Theory of Translation*, beskrives översättning som "the replacement of textual material in one language (SL) by equivalent textual material in another language (TL)" (Catford 1969:20), där SL står för *source language* och TL för *target language*. Jag kommer benämna dem som källspråk respektive målspråk.

Christina Gullin tar under inledningen till boken *Översättarens röst* upp denna formulering i sin genomgång av *Translation Studies* (2002:36). Hon menar att synen på en översättning som enbart en ersättning för originaltexten inte längre är hållbar då det finns så många faktorer som spelar in i hur en översättning tar form. Gullin citerar Hans Lindquists definition av översättning som jag här återger på svenska.

En översättning är en text som är:

- a. baserad på en annan text (källspråkstexten) som är skriven på ett annat språk (oavsett hur man definierar "annat språk").
- b. skriven med avsikt att göra vissa aspekter av källtexten tillgänglig för en ny läsekrets.
- c. gjord på ett sådant sätt och står i en sådan relation till källtexten att medlemmar i målkulturen godtar den som en översättning.

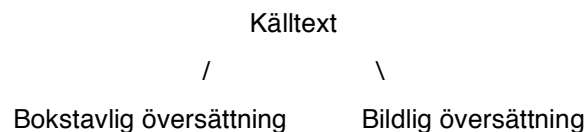
(Lindquist 1989:18, citerad i Gullin 2002:18)

Ett genomgående tema för inledningen i Gullins bok är balansgången man som översättare måste gå mellan budskap och form. Eller som Gullin själv benämner det, om översättningen ska vara trogen eller fri. Gullin tar också upp författare genom tiderna som har sysslat med översättning och deras åsikter (2002:21). En sådan är renässansförfattaren John Dryden (1631-1700) som menar att det finns tre sätt att

översätta: metafras, parafras och imitation. I metafrasen översätter man rakt och koncist det som "står" på källspråket. Dryden menade att metafrasen, eller för den delen imitationen (som inte vidare beskrivs), var ett alternativ. Han föredrog istället parafrasen, då denna var mera fri men ändå hade starka band till originalet. Han liknade översättning vid måleri och såg på källtexten som ett stilleben, menar Gullin. Drydens metoder skulle bli starkt ifrågasatta och ansedda som allt för tillåtande och fria.

Detta är så att säga huvudtemat i översättningsdilemmat; frågan om man ska översätta bildligt eller bokstavligt, jämför figur 1.

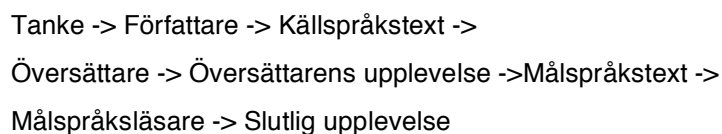
**Fig.1**



I kapitel två i Gullins bok tas den moderna översättningsforskningen upp, under rubriken Translation Studies (2002:25-56). Nu börjar problematiken röra sig kring hur mycket översättarens röst tar sig ut i översättningen. Som översättare, menar Gullin, är det viktigt att man ser till att originaltextens budskap går fram i översättningen men man måste också vara vaksam på hur ens egna preferenser och sätt att uppleva originaltexten färgar översättningen.

Senare i kapitlet presenterar Gullin den väg en text går då den översätts. Hon menar att texten börjar som en tanke som författaren sätter i ord på källspråket. Därefter läser översättaren den, skapar en bild utifrån sin upplevelse och sätter den i ord på målspråket. Till sist hamnar texten hos målspråkläsaren och denne skapar i sin tur en egen bild av ursprungsförfattarens tankar (2002:44), jämför figur 2.

**Fig. 2**





Självklart finns det inget svart och vitt vad det gäller översättning, det handlar hela tiden om avvägningar och beslut. Också översättarens attityd till sitt hantverk spelar givetvis in. Gullin själv ser på en översättning som ett självständigt litterärt verk som samtidigt är en representation av sitt ursprung. Det finns ett förhållningssätt mellan författare och text samt översättare och översättning som är parallellt menar Gullin. För då ursprungsförfattaren sätter ramverket för berättelsen har översättaren sista ordet i hur denne väljer att återskapa texten. Det som läsarna av en översatt text i själva verket upplever, är översättarens bild av sin egen läsning.

Sammanfattningsvis är det klart att en översättning är en ny text, som mer eller mindre följer originaltexten. Den har ett nytt syfte och en ny läskrets och är anpassad därefter. Översättaren går därför att se som en ny författare eller en delförfattare i verket. Detta är grundstenen i problematiken kring översättning.

### **3.2 Översättningsproblematik enligt Mona Baker**

Mona Baker talar i sin bok *Translation and Conflict, a Narrative Account* om *narratives* 'narrativ'. Med narrativ menas alla sorters berättelser: fiktiva, ur verkligheten, nedskrivna, berättade och så vidare. Boken handlar främst om hur narrativs betydelser skiftar vid översättning och vilka politiska effekter man kan skapa. Men mycket av det som sägs känns även relevant i fråga om generell översättning.

För att börja i Japan tar jag upp en artikel, vilken Baker uppmärksammar, och som jag studerat närmare själv. I *The detective novel's novelty: native and foreign narrative forms in Kuroiwa Ruikó's Kettó no hate* tar Mark Silver upp några extrema exempel i kulturellt anpassade i översättningar. Det första textstycket att hamna under lupp är slutet av *L'Affaire Lerouge*, skriven av Émile Gaboriau 1866, översatt av Kuroiwa Ruikou 1888 i vilken huvudkaraktärerna, jagade av polisen, tar skydd i den enes lägenhet. Anpassningen är så extrem att den är värd att återges i full form.

'There must be some escape!' [Juliette] cried, fiercely.

'Yes,' replied Noel, 'one way. . . . They will pick the lock. Bolt all the doors, and make them break them down; it will gain time for me.'

Juliette . . . sprang forward to do this. Noel leaning against the mantel took out his revolver, and placed it against his breast.

But Juliette . . . perceiving the movement, threw herself headlong upon her lover to prevent his purpose, but so violently that the pistol was discharged. The shot took effect, the ball passing through Noel's stomach. He gave a terrible cry.

Juliette had made his death a terrible punishment; she had only prolonged his agony.

He staggered but did not fall, supporting himself by the mantel, while the blood flowed copiously.

'You shall not kill yourself,' she cried, 'you shall not. You are mine; I love you'.

(Silver 2004:194-195)

Karaktärernas namn har sedan början av historien ändrats till Rie (Juliette) och Minoru (Noel) men i jämförelse med slutet är det en mycket liten avvikelse.

'[E]scape with me to America!' [Minoru said.]

The young woman, completely overcome, could not even muster a tear. She was silent for a time, her head bowed, but then seemed to make up her mind.

'I misjudged you badly. A man should not talk about running at a time like this, when everything is in shambles. Please . . . take your life gracefully here and now, and say you are mine. If you kill yourself gracefully, my love will never change. I will die together with you. If after hearing me say this, you still say you are unsure, and that you want to escape, I will shoot you right now. . . . Well – which is it to be? Will you die together with me? Or will you be killed by my hand? Based on your answer I will become either your wife forever or your enemy.'

'Forgive me, Rie. I am yours forever.'

'Together then?'

'A graceful suicide.'

'I could not be gladder.'

(Silver 2004:195)

Här slutar historien istället i ett hederbevarande självmord

Form och funktion är ett genomgående tema i Bakers bok. Hon menar att en berättelse inte så mycket handlar om att välja händelser och sätta dem i ordning, som att händelserna måste komponeras på ett sätt som passar berättelsens form (2006:61).

Direkt efter textstycket som återges ovan, ger Silver ännu ett exempel på anpassning, här hämtad ur Du Boisgobeys "Les Suites d'un duel" som också den översatts av Ruikou. Här är det dock inte frågan om en enorm ändring utan bara en nedskärning. Scenen, som är en pistolduell i sant 1800-talsmanér, är i originaltexten en relativt utbroderad historia där en känsla för duellisterna byggs upp. Ruikou å andra sidan går direkt på kärnan och porträtterar nästan bara skottavlossningen (Silver 2004:195-196).

Baker visar även hon upp det här textstycket och berättar i detta sammanhang om skeletal storylines 'historieskelett'. Ett historieskelett, menar Baker, är den grund vi lägger upp ett narrativ efter (Baker 2006:79). Vidare säger hon också att olika kulturer har olika skelett för motsvarande genrer. Som vi kan se ovan skiljer sig skeletten för en *whodunit* 'mordgåta' i Japan och Frankrike under 1800-talets mitt ganska mycket.

Detta är alltså vad som har hänt med de franska kriminalromanerna. De har blivit översatta efter ett narrativt skelett som ligger närmare den tidens japanska historier. Detta var något som Ruikou var medveten om poängterar Silver (2004:196). Han var väl införstådd i de friheter hans översättningar tog men, säger Silver, valde att göra på det här viset för att överhuvudtaget kunna introducera genren för den tidens japaner. En del av själva tjusningen med mordgåtor är att inte veta vem som är förövaren och mycket av berättelsens kärna hänger på förvirring och osäkerhet. När Ruikou, berättar Silver (2004:196), försökte överlåta översättningen av en deckare på en medarbetare, missförstod denne berättelsens form helt och hållet. Han inledde berättelsen på traditionellt vis med att berätta vilka karaktärerna var och vilka som var onda och goda och förstörde på så vis berättelsens poäng. Silver berättar vidare om inledningen till översättningen av *The Leavenworth Case*, med den japanska titeln *Makkura*, där Ruikou tar sig möda att förklara för sina läsare hur boken ska upplevas.

"Makkura is a tunnel-like novel. You will not see what is what until you have passed through its darkness. Since you will not [at first] understand it, it may well strike you as dull. Only when you have groped your way past the dull places, desirous of nothing but to get through them, will you finally have the feeling of having emerged from the tunnel [...] Makkura does not yield its pleasures from the very beginning. Makkura leaves you completely in the dark until you have finished reading it"

(Silver 2004:197)

Baker menar att berättelseanpassning efter skeletala händelseförlopp återfinns i både verkliga och i fiktiva narrativ och används för att lyssnarna/läsarna redan från början ska kunna förstå strukturen i händelseförloppet och, med liten ansträngning själva, fylla i detaljer som saknas (2006:80). Men i fallen som Silver diskuterar ser vi att det ändå inte räcker.

En annan strukturbestämmande del i översättning är ramverket. Om skelettet bestämmer stommen i en berättelse har ramverket hand om nyanserna. I och med ramar börjar Baker tala om selektiv anpassning, utelämnande av valda delar (2006:115). Detta handlar inte bara om översättningar mellan olika språk, utan gäller även nyutgåvor av äldre, samspråkiga texter. Som exempel ger Baker Enid Blytons barnbok *Five Fall into Adventure*, som i 1986 års utgåva blivit 'renad' från inslag som idag betraktas som rasistiska (då boken gavs ut på 50-talet hade sådant inte samma laddning). Det intressanta med boken är att dess spanskspråkiga motsvarighet utgiven 1990 har alla dessa inslag kvar. 'The girl stared at him' från den reviderade engelska utgåvan motsvaras i den spanska av 'The girl who looked like a Gypsy, stared at him intently' (Baker 2006:115)<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Den här sortens anpassning av äldre texter är inget märkligt utan snarare något som förutsätts idag. Jag kommer själv ihåg ett kassetband från min barndom om Krakel Spektakel som berättar om dennes resa till Afrika. "Där skulle han rida på elefanter" skanderar berättarrösten varmt, varpå den rundar av med "och negrerna skulle ge honom bananer"(sidB, 3>7.40 min:1986). Jag har svårt att se den sortens budskap få ta sig in i en modern barnbok (ljudbok) men när bandet producerades var klimatet annorlunda.

Självklart är detta något man måste ta hänsyn till när man jämför översättning mot original. Att man vet att originalet är översättningens källtext och inte en samspråkig, korrigerad version, utgiven efter det att översättningen gjorts.

Vid en översättning kan det också hända att genren oavsiktligt skiftar. Om man förbiser den kulturella anpassningen kan det hända att genren originaltexten började i, inte klassas som motsvarande genre på målspråket. Baker nämner passande nog översättningen av västerländska Harlequinromaner till japanska (2006:96). De inhemskt producerade japanska kärleksnovellernas manliga huvudpersoner är inte *jättemanliga*, *supercoola*, *sexmaskiner*, som i sina västerländska motsvarigheter utan istället *vanliga snälla män som är relativt normala i sitt uppträdande*. I översättningen av de västerländska kärleksberättelserna som Baker nämner har man valt att inte bygga om rollpersonerna. Som en följd av detta landar man med karaktärer som inte passar in i ramen för vad som räknas till en japansk kärleksroman och genom detta har ett genreskifte har ägt rum.

För att knyta an till yakuwarigo passar det här att nämna det som Baker kallar för genrespecifika signalerare (2006:86-87). Ett begrepp som här på sätt och vis sammanfaller med yakuwarigo. Yakuwarigo sitter så hårt rotat i det japanska berättelseskelettet att det är svårt att bortse ifrån då man översätter. Klangen av genuinitet skulle antagligen gå förlorad och i fallet av (som här) en bok främst (men inte enbart) riktad till barn, antagligen ses som underlig eller rentav förkastas som en dålig översättning om yakuwarigo helt skulle utelämnas i den japanska översättningen. Detta eftersom målspråkets genre (barnbok) mer eller mindre kräver att yakuwarigo används.

Översättning handlar om att anpassa texten till ett rådande kulturklimat och samtidigt ge den en känsla av äkthet gentemot sitt original och sig själv. Den ska alltså passa i sin nya form utan att ha kommit allt för långt från sin gamla.

### 3.3 Vad får yakuwarigo för följder?

Yakuwarigo är som tidigare uttrönt, ord, grammatiska uttryck och böjningar som framhäver en karaktärs personlighet. För en författare som skriver en originaltext på japanska får användandet av detta inga oväntade följder i berättelsen (då det är hennes/hans tankar som sätts i pränt från början) men vid översättning kan detta påverka hur berättelsen upplevs.

Gullin nämner kort att även små skillnader, som utelämnande och tillägg av ord, kan ändra helheten i en översättning (2002:56).

Så då detta hårt standardiserade uttrycksätt infogas i översättningar, borde hur man upplever karaktärerna påverkas. Detta inte minst om översättaren tolkat deras personlighet fel och gett dem ett opassande yakuwarigo eller om det helt enkelt inte finns plats för den sortens personlighet i det lokala narrativets ramar.

Med detta börjar min undersökning.

# 4

## Undersökningen

### 4.1 Inledning

Nu har vi kommit fram till kärnan i uppsatsen. Jag tänker här redogöra för hur översättningen av Tove Janssons *Trollvinter* förhåller sig till originalet men bara vad det gäller repliker och talat språk. Speciellt kommer jag ta hänsyn till hur infogat yakuwarigo påverkar uppfattningen av karaktärerna. I min undersökning har jag valt att se på personliga pronomen, satsfinala partiklar och former av kopula, vilka är de mest distinkta yakuwarigo-markörerna.

Jag kommer att inleda med en beskrivning av bokens huvudkaraktärer och deras personlighet (såsom jag upplever dem) tillsammans med en lista över deras karaktärsspecifika ord och vad dessa talar om för oss.

Listornas layout är följande:

Namn på karaktären, på svenska och japanska

Personliga pronomen, som: *boku, watashi, washi, ore, atai*

Satsfinala partiklar, som: *wa, yo, ne, sa, zo, ze*

Kopula, som: *da, desu, ja*

Exempelmeningar kommer också att ges och deras utformning är såhär:

(X markerar variabler)

X)

Svensk. originalmening

1957:XX

Japansk översättning, översatt tillbaka till svenska

Japansk översättning, transkriberad

1979:XX

Jag använder mig av hepburnsystemet för transkribering av japanska. I transkriberingarna använder jag också enkla bindestreck för att stycka upp långa japanska ord som annars skulle bli svåröverskådliga. Vid uppdelandet har ingen vidare hänsyn till de olika delarnas grammatiska funktion tagits, utan enkelheten i läsningen har prioriterats.

Avslutningsvis kommer en avdelning som behandlar vad bokens nya form är och varför den har blivit sådan.

#### **4.1.1 Boken**

*Trollvinter* handlar om hur Mumintrölet, som första mumintröll någonsin, vaknar ur sitt vinteride och tvingas hantera ensamheten och snön då hans familj fortsätter sova. Boken klassas som en barnbok men har ett djup, både i språk och karaktärporträtt som gör den åldersöverskridande. Den hanterar teman som ensamhet, ångest, utanförskap och sökandet efter identitet. Samtidigt är det en varm och livfull berättelse som ibland gränsar till det banala men eftertänksamt, och aldrig på ett sådant vis att stämningen rubbas.

## **4.2 Formen i det talade språket**

Först och främst måste nämnas att alla karaktärer har ett relativt flexibelt språk. De har en ganska bestämd uppsättning partiklar och personliga pronomen, men lite beroende på tonen i vissa repliker växlar de mellan olika uttryckssätt. För att börja med protagonisten i berättelsen tar vi Mumintrölet.

Mumintrölet är sonen i huset och ett barn. Han är både ängslig och lite gnällig men samtidigt väldigt vänlig och omtänksam. Han är en karaktär som genomgår ständig personlighetsutveckling boken igenom och ofta kommer till slutsatsen att saker och ting inte var så farliga som han från början trott. I den japanska översättningen representeras



detta bra då han använder ett väldigt neutralt språk. Inga starkt stereotyp-förankrade ord används, förutom vid de tillfällen Muminrollet uttrycker starka känslor eller gör konstateranden som kan verka lite skrytsamma, självfokuserade och liknande. Vid dessa tillfällen använder han de starkt manliga partiklarna *ze* och *zo*.

1)

Det här är pappas badhus

1957:26

Det här är vårt badhus!

Koko ha, uchi no mizu-abi-koya da **ze**

1979:31

2)

Lilla My! [...] Det har varit så annorlunda, så ensamt...

1957:41

Lilla My [...] jag har känt mig så ensam, så konstig...

Chibi Mii. [...] boku ha tottemo sabishii, henna kimochi ni natte ittan da **ze**...

1979:49

3)

Det kan du inte!

1957:48

Det låter jag dig inte göra!

Sonna koto ha sase nai **zo**

1979:59

4)

Kanske Mårran

1957:14

Det är säkert Mårrans verk.

Kitto, Moran o shiwaza da **zo**

1979:17

I övrigt har mumintrollet ett väldigt neutralt språk och hans personlighet uttrycks mer i hans handlingar än hans ord, som i källtexten. Det enda håll man kan dra hans yakuwarigo åt är språk som talas av pojkar, vilket korrekt representerar karaktären.

Mumintrollet	ムーミントロール (mumintorooru)
Pers.pron.	<i>boku</i>
Satsf.p.	<i>yo, na, sa, zo, ze</i>
Kopula	<i>da</i>

Näst kommer Too-ticki, som presenteras i andra kapitlet och är den första huvudkaraktär i boken som Mumin stöter på. Too-ticki är betydligt mer komplex än Mumintrollet. Hon är säker på sig själv och lugn i alla lägen. Hon är vuxen och bohemisk och passar inte alls in i någon stereotyp mall för hur kvinnor "är". I Too-tickis språk på japanska representeras hennes mångfacetterade personlighet bra genom att språket varierar mycket.

5)

Du kan ha rätt och du kan ha fel [...] I somras var det en pappas, på vintern är det Too-tickis.

1957:26

Det du säger kan vara rätt och det kan vara fel. För om somrarna är det kanske så att det är din pappas. Men på vintern är det nämligen Too-tickis [badhus].

Anta no iu-toori kamoshire-nai kedo, sore ga machigai kamoshire-nakute **yo**. Sorya, natsu ni ha, naru hodo kono koya ha anta no papa no mono deshou **sa**. Demo fuyu ni ha kono Oshama no mono desu-kara **ne**.

1979:31

Här använder sig Too-ticki först av den satsfinala partikeln *sa*, som vanligtvis brukas av manliga talare. För att i nästkommande replik använda den mer neutrala *ne*.

Too-ticki använder sig också av mer typiska kvinnospråsuttryck. Bland annat refererar hon till sig själv med *atashi*, ett pronomen reserverat för flickor (hon använder sig även av det artiga men mer neutrala *watashi*) samt satsfinala partiklar som *yo* (utan kopula) och *wa*, vilket indikerar kvinnligt språk.

6)

Ho! [...] Jag är under isen

1957:67

Hallå, jag [är] under isen.

Houi, **atashi**, koori no shita **yo**

1979:83

7)

Det är ekorren

1957:47

Det är ekorren

Are, risu kun **da wa**

1979:58

Vad det gäller översättarens behandling av karaktärens språk, så måste det sägas att den är bra. Men beträffande hur hon uppfattar Too-ticki, eller i alla fall hur hon valt framställa karaktären för läsarna så har en stor miss gjorts. I den japanska texten är Too-ticki ett barn. Detta märks framförallt i namnet hon fått, *Oshama*, som bär betydelsen brådmogen. Dessutom refereras hon i boken till som "ano ko", direkt översatt, *det barnet* (Yamamuro 1979:46).

Anledningen till detta är något som kommer diskuteras vidare senare.

Too-ticki	おしやま (oshama)
Pers.pron.	<i>oshama-san, watashi, atashi</i>
Satsf.p.	<i>yo, ne, sa, wayo</i>
Kopula	<i>da, desu, da-radering</i> <sup>3</sup>

Näst sist ut är lilla My, den tredje av de fyra karaktärer som har flest repliker i hela boken. Lilla my är ett energiskt och till sättet ganska rått barn som är tvärsäker på vad hon vill och vad hon kan. Hon ifrågasätter allt, gör alltid som hon vill och är inte bekymrad över något. På många plan är hon mumintrollets motpol. My talar liksom Too-ticki ett språk med en rik variation i yakuwarigo, men samtidigt utan sådana som är särskilt starkt färgande. Framförallt är hon gapigare än någon annan i boken och talar ett mer grovhugget språk.

8)

Nu börjar jag bli arg	1957:31
Nu blir jag arg	
<b>Atai, okoru wa yo</b>	1979:37

9)

Nu blir det allvar av, mumlade lilla My	1957:32
Så att blodet fryser, [...] mumlade lilla My	
Ketsu ga koori-tsuku-you <b>da wa</b> [...] chibi Mii ha, tsubu-yaki-mashita	1979:38

---

<sup>3</sup> *Da-radering*, innebär att kopulan tas bort. Om detta förekommer framför satsfinala partiklar som *ne, yo* och *wa* ger det effekten av kvinnligt språk. Detta är något som uppmärksammas av Okutsu i boken *boku ha unagi da no bunpou* (1993:66-75).

10)

ur vägen! Si opp!

1957:40

flyttarej, undan!

**yokero..** , soko wo **dokke..!**

1979:48

11)

Nå, kommer hon snart?

1957:45

Nå, kommer den där typen?

**De**, ano hito ha kuru **no**

1979:56

Lilla My använder *atai* som personligt pronomen vilket är starkt kvinnligt, något som även gäller för de satsfinala uttrycken *dawa* och *wayo*. Samtidigt använder hon den väldigt grova uppmaningsformen *-ro*, i exempel 10 vilket är absolut okvinnligt. Kinsui säger att kvinnospråk inte beslutar, inte begär (2005:6), saker som lilla My gör hela tiden. Vidare menar han att samma språk fördjupar, förskönar och gör uttalanden artiga, något som lilla My aldrig gör. Slutsatsen är att My och kvinnospråk inte passar varandra alls. Samtidigt blir effekten av de påtvingade kvinnospråksorden ganska komisk. My är en form av comic relief, eller en stämningssupplättare om man så vill, och för den funktionen lämpar sig detta *yakuwarigo* bra. My är förvisso den i boken vars språkbruk är sämst översatt men lämnas ändå relativt ofärgad till sin personlighet.

Lilla My

ちびのミイ (chibinomii)

Pers.pron.

*atai, watashi*

Satsf.p.

*no, wa, yo, sa*

Kopula

*desu, da, da-radering*

Sist är hemulen, som saknar namn men genomgående omnämns i boken som hemulen, då han är av släktet Hemul. Hemulen är en friluftsmänniska med starka åsikter och dålig förmåga att förstå sig på andra människor. Likt Too-ticki är han vuxen. Dessutom är han jämt hurtigt käck och inte sen med att komma med förslag som av de andra i boken betraktas som lite för pekpinnevässiga.

Hemulen talar ett manligt språk som varierar i formalitet. Några gånger säger han dock *washi* (ett personligt pronomen reserverat för gamla gubbar och professorer) om sig själv. En gång då han ger beröm åt lilla My (exempel 12) och en annan då han vädjar till hunden Ynk. Båda gångerna går han ifrån sin vanliga käck personlighet och uttrycker djupare känslor, fast på ett lite högrävande sätt.

12)

Lilla fröken [...] Ni är född på skidor, Snart slår ni mig ur brädet.

1957:94

Lilla herr fröken, Ni är en naturbegåvad skidåkare. Snart överglänser [ni säkert] mig.

**Otenba**<sup>4</sup> san, **omae** ha umaretsuki no sukiiyaa da yo. **Washi** ha jiki ni oinukareru **na**.

1979:118

Framåt slutet av boken möter hemulen upp med Ynk och använder ett mycket mjukare och mindre formellt språk än han använt innan i boken.

13)

Sitter du här, lilla hund? sa hemulen.

Har du väntat länge på mig?

1957:118

Är det här du är Ynk? sa hemulen.

Väntade du länge på mig?

Mesomeso-kun ha konna tokoro ni ita **no kai**, to hemuren san ga iimashita.

Nagai koto **boku** wo **matta**?

1979:147

---

<sup>4</sup> Otenba betyder pojkflicka.

Hemulens skiftande sinnelag märks också i hans användande av olika pronomen för den tilltalade. My får i exempel 12 heta både *Otenba-san* och *Omae* (den gamla, artiga formen av *omae*, inte den nya med motsatt klang) medan Ynk i 13 ges det vänskapliga suffixet *kun*.

Hemulen har som de tidigare karaktärerna ett ganska neutralt språk och hans karaktär framhävs framförallt genom stilskiten<sup>5</sup>.

hemulen (inte ett namn)	へムレン (hemuren)
Pers.pron.	<i>boku, washi</i>
Satsf.p.	<i>ne, sa</i>
Kopula	<i>desu, da</i>

Sammanfattningsvis kan vi konstatera att *yakuwarigo*-orden som används inte är något som påverkar berättelsens form. Inte ens i de fall då starkare stereotypsanknutna ord som *washi* och *ja* dyker upp.

14)

Jag klättrar inte i repstege, förklarade en gammal homsa

1957:81

Jag, klättrar [minsann] inte i repstegar,  
sa en åldrad homsa.

**Washi** ni ha, nawabashigo ha nobore-masen no **ja**  
to toshitotta homusa ga iimashita.

1979:101

---

<sup>5</sup> Stilskitte innebär vanligtvis att man växlar mellan artig (formell) och alldaglig (enkel) ton i talad och skriven japanska för att accentuera och understryka visa meningar. Om man till exempel inflikar en alldaglig mening i en konversation som hållits i en formell ton ger det en bild av att talarens egentliga personlighet tittar fram eller att man får skåda dennes tankeflöde. För vidare läsning se Larsson, 2008.

Homsan (en homsa, flera homsor) som talar är en bikaraktär som inte har så många repliker i boken och just därför har han utrustats med ett mer övertydligt rollspråk än någon annan karaktär. Dessutom har han ett språk som klingar gammaldags även i källtexten.

15)

Vi kan inte heller förstå det [, varför hon gått ut]

1957:109

Varför [hon] gick ut är även för oss obegripligt

Doushite deta no ka, **oira** ni mo, zenzen **wakaran** no da

1979:136

Just eftersom det är en bikaraktär anses det inte lika allvarligt att utrusta denne med ett mer stereotypiskt språk, utan är som tidigare nämnt, ett effektivt sätt att ge läsaren en uppfattning om karaktären. I förhållande till källtexten gör inte heller homsans yakuwarigo någon större skillnad i hur man uppfattar honom. Till stor del beror detta på att översättaren behandlat karaktärerna skickligt och låtit dem vara som de är i den svenskspråkiga källtexten. Men det beror också på hur ramen för berättelsen har bytts ut och gett effekter i narrativet.

### 4.3 Målgruppen påverkar ramen vilket påverkar narrativet

Som tidigare konstaterat är Trollvinter en barnbok, men en barnbok som kan uppskattas av vuxna, eller en vuxenbok som kan uppskattas av barn. Genrebegreppet är svårt att applicera på många av muminböckerna men de betraktas ofta som barnböcker.



Vad som blir klart för en ganska snabbt är att de japanska muminböckerna inte längre har samma räckvidd i sin målgrupp som deras svenska motvarigheter. Det finns många exempel om talar för detta som ter sig form i friheter tagna av översättaren.

#### 4.3.1 Karaktärernas djup behålls men inte språkets

Karaktärerna skiftar som bekant i val av sina karaktärsbestämmande satsdelar (yakuwarigo) på ett sätt som inger en känsla av att författaren hållit sig relativt trogen originalets porträtteringar av innevånarna i Mumindalen.

Vad som däremot gått förlorat är originalens hantering av språket. Översättningarna känns mer rumphuggna och inte alls lika fint nyanserade som originalet.

16)

Här växte det äpplen, anmärkte mumintrollet sällskapligt.  
Men nu växer det snö, sa Too-ticki avlägset och gick vidare.

1957:24

Förra årets höst var här fullt av äpplen, sa Mumintrollet som för att glädja Too-ticki.  
Men nu är det bara snö, sa Too-ticki kort, utan att stanna.

kyonen no aki niha, koko niha dossari, ringo ga nattan da yo  
to Muumin torooru ha Oshama-san no gokigen wo toru you ni iimashita  
demo ima deha yuki bakkari ne  
to Oshama-san ha, tachi-domari-mashi-naide, sokkenaku iimashita

1979:29

Här har meningen blivit allt för simpel och saklig för att bevara originalets lite lustiga och annorlunda språk. "växer" har ersatts med "är", ersättningen av äpplen mot snö uttrycks som "bara", "avlägset" har blivit "kort". Förstärkningsord som "dossari" har lagts till, "sällskapligt" har kulturellt förenklats till "som för att glädja". Och så kan man

fortsätta. Hela den minimalistiska tonen av hopplöst samtalsöppnande har försvunnit och blivit mycket mer övertydlig.

I 17 är den subtila humorn i det medvetet konstiga meningsutbytet helt bortrationaliserat.

17)

Är du riktigt klok!?! sa lilla My.

Nej, det tror jag inte, svarade ekornen.

1957:18

[...] det här ropade [den arga] med en bister min.

Är det du som gjort det här [dumskalle]?

Det var ingen mindre än lilla My.

Så kan det vara, jag vet inte särskilt mycket, svarade ekornen.

[...] kochi wo nirande-sakebimashita

konna koto shita no ha, omae na no?

sore ga chibi no Mii datta no desu

sou kanaa, boku yoku shiranain da

to, risu wa kotaemashita

1979:20

Återigen har dialogen gått från att vara känsligt subtil till att bli mer lättfattligt explicit.

#### **4.3.2 Vad det gäller Mårrans storlek och Too-tickis ålder**

Det är oklart hur stort ett mumintroll är. I boken *Småtrollen och översvämningen* kallas de förvisso redan i titeln för småtroll. Sniff refereras ofta till som "det lilla djuret sniff" och han är längdmässigt större än ett mumintroll. Men känslan av att trollen bara är 'lite under människolängd' infinner sig ändå. Framförallt då de använder sig av, för människor, familjära saker som båtar, hattar, stormlyktor och så vidare.

Vad Mårran anbelangar är hon mycket större än ett mumintroll, både att döma av illustrationerna och beskrivningarna i böckerna. Men i Trollvinters japanska översättning, då han tänker på hur många mårror som krävs för att göra vintern, ger Mumintrollet dem klassmärket<sup>6</sup> HIKI (1979:28), ett räkneord avsett för mindre djur.

Även om trollen är mindre än människor, borde mårror, i egenskap av deras storlek i förhållande till mumintroll, inte räknas till smådjur när det är ett mumintroll som gör räknandet.

Inte bara Mårran utan också hemuler (1979:98) och filifjonkor (1979:100) ges detta klassmärke och även dessa är betydligt längre än mumintroll. Anledningen till detta är säkerligen att narrativet har blivit så pass förändrat, av ramen som målgruppen kräver, att trollen, till exempel, måste vara små och Too-ticki (som tidigare nämnt) gjorts om till ett barn. Begreppsvärlden har gjorts enklare och karaktärerna snällare i och med storleksförändringen.

#### **4.3.3 Angående *den stora kölden* och *Isfrun***

När Too-tiki börjar tala om *den stora kölden* (36:1957) är det som om det vore ett fenomen eller en händelse. Senare personifieras den i form av *Isfrun*.

I den japanska översättningen omnämns både *den stora kölden* och *Isfrun* redan från början som *Koorihime* 'Isprinsessan' (44:1979). Då *Koorihime* refererar till både karaktären och begreppet och slår ihop dem försvinner möjligheten till tolkningar och berättelsen förenklas. Om detta är ett val gjort av översättaren för att underlätta för barn eller för att japanskan helt enkelt inte klarar av den sortens abstraktion (vilket jag starkt tvivlar på) är osäkert. Men då bokens målgrupp, som vi sett, i många avseenden har kommit att bli enbart barn är den första anledningen en rimlig förklaring.

---

<sup>6</sup> Klassmärke. I japanskan hakas efter siffror olika räkneord på. Vilket man använder bestäms av det räknade föremålets beskaffenhet (form, storlek, liv och så vidare)

#### 4.3.4 Syntaktisk omstrukturering och skapandet av nya repliker

Ofta i översättningen sker en syntaktisk omstrukturering av replikerna. Där konstaterandet, från att ha varit i mitten av repliken, hamnar sist.

18)

Jo, det kunde det, **sa lilla My**. Om jag hade fått den vackra svansen till muff.

1957:55

Jo det kunde det kanske. Om jag hade fått som jag ville och [vi] gjort en muff av den vackra svansen.

**Sa lilla My.**

sou kamoshirenai. tada, ano kireina shippo ha, atai no mafu ni shitakatta kedo naa.

**to chibi no Mii ha iimashita**

1979:68

Det finns även fall då hela repliken inleds med *kou itta* 'detta sa' och strukturen ändras på liknande sätt. Men vad som ändå ter sig mest underligt är de tillfällen då nya repliker skapas ur meningar som denna;

19a)

Lilla My skyllde på att Mymlan inte fick bli störd

1957:81

som i den japanska översättningen blivit en sagd replik;

19b)

Då lilla My envist sa,

Det är för att storasyster Mymlan inte får störas (eg. jag har gjort det tyst för henne och att störa är fel)

Mimuran neesan wo, shizuka ni shite-oite-age-naku-cha dame

to, chibi no Mii ga, ii-hatta kara desu.

1979:101

Dessa två omstruktureringar av texten förekommer ofta och måste betraktas som en förenkling av narrativet. I både 18 och 19 kan det vara fråga om rent språkkulturellt betingade översättningskrav. Men jag betvivlar starkt att japaner skulle ha svårt att förstå, även om översättningen var mer syntaktiskt trogen källtexten. Om det nu är frågan om en språkkulturell krock så är det inte konstigt att man i de här fallen väljer att lägga narrativet närmare ett som är mer inhemskt, då målgruppen är barn.

#### **4.4 Är min frågeställning fortfarande relevant?**

För att avsluta kopplar jag nu barnboksteorin till yakuwarigo. Som jag sa tidigare påverkar det yakuwarigo som hakats fast på karaktärerna inte bilden av dem. Det är skickligt gjort men samtidigt också en nödvändighet. Detta beroende på att böckerna fokuserats på att främst vara för barn, något som ovan nämnda exempel tydliggör. I fallet av en barnbok, är det ett standardgrepp att använda sig av yakuwarigo (Kinsui 2003:45) och om man inte följer mallen faller berättelsen utanför ramarna för vad som anses vara en barnbok.

Mitt resonemang behåller sin relevans, men då hela boken är översatt på ett sätt som får den att skilja sig så pass mycket från originalet utgör yakuwarigoaspekten inte längre hela historien utan blir enbart en del i ett mycket större sammanhang. Trollvinter har helt enkelt passats in i en ram lämplig för sin målgrupp och en genomgående känsla är att dialogernas nivå är homogen med den hos resten av texten.

## 5

### Slutord

Under tiden jag läste igenom *Trollvinter* och *Muumintani no fuyu*, blev det väldigt tidigt klart för mig att den japanska texten hade genomgått stora förändringar. Förändringen var dock inte en följd av implementerat yakuwarigo, utan berodde istället på att översättningens målgrupp hade förminskats. Yakuwarigo-bruket var alltså inte en större påverkande faktor i känslan hos översättningen utan istället en följd av krav som en ny målgrupp ställde.

Med detta som slutsats känner jag att en mer omfattande undersökning av *Trollvinter*, där fler aspekter i texten undersöks är en bra väg att fortsätta på. Detta betyder förvisso att yakuwarigo får ta ett steg tillbaka och inte längre kan vara en huvudaspekt i arbetet.

Skulle man däremot vilja göra vidare undersökningar med yakuwarigo som grundsten, vore den naturliga fortsättningen att undersöka språket i fler böcker. Vilket från början även var min mening. Fyra olika böcker om mumintrollen skulle jag arbeta mig igenom men på grund av tids- och till viss del platsbegränsningar, fick detta stryka på foten.

# Källor

- Baker, Mona (2006): *Translation and Conflict, a Narrative Account*.  
Oxon/New York: Routledge
- Catford, J. C. (1965): *A linguistic Theory of Translation*. 3 uppl  
London: Oxford University Press
- Gullin, Christina (2002): *Översättarens röst*. 10 uppl  
Lund: Studentlitteratur
- Helsing, Lennart (1986) *Krakel Spektakel bygger ett hus. Häng och släng med Krakel Spektakel*. Sida B (kassetband), 3>7,40 min.  
Lundblad-Eklund Musikproduktion
- Inoue, Miyako (2003): Speech without a speaking body: "Japanese women's language" in translation. *Language & Communication*. 23 (2003) 315 – 330
- Jansson, Tove (1957): *Trollvinter*.  
Helsingfors: Centraltryckeriet
- Kinsui, Satoshi (2003): *Baacharu nihongo Yakuwarigo no nazo*.  
Tokyo: Iwanami shoten
- Kinsui, Satoshi (2005): Lecture handout  
Oxford university
- Larsson, Jens (2008): *Att hålla stilen Stilskiten och social deixis inom japanska*.  
Lunds universitet: Kandidatuppsats
- Okutsu, Keiichirou (1993): *'Boku wa Unagi da' no Bunpoo*. 8 uppl  
Tokyo: Kurushio
- Sapir, Edward (1927): Speech as a Personality Trait. *The American Journal of Sociology*. vol 32  
nr 6 (Maj 1927) 892-905
- Silver, Mark (2004): The detective novel's novelty: native and foreign narrative forms in Kuroiwa Ruikó's *Kettó no hate*. *Japan Forum*. 16:2. 191 - 205
- Yamaguchi, Haruhiko (2007): Yakuwarigo no kobetsusei to fuhensei: eigo no taishou wo tooshite. *Yakuwarigo-kenkyuu no chihei* 9 - 25  
Tokyo: Kurushio shuppan
- Yamamuro, Miki (1979): *Muumiin-tani no fuyu*. 45 uppl  
Tokyo: Kodansha bunko