

NYÖVERSÄTTNING – NÄR, HUR OCH VARFÖR?

av Elisabeth Tegelberg

Varje litterär översättning är relativ och ett uttryck för översättarens personliga tolkning av originaltexten. Detta betyder inte att denna tolkning ensam avgör översättningens slutliga karaktär. Också andra omständigheter spelar in, till exempel det omgivande samhället, tidsandan, läsarnas referensramar och de rådande översättningsnormerna vid den tidpunkt då översättningen kommer till. Varje översättning är således tidsbunden, liksom varje nyöversättning är det. Denna tidsbundenhet drabbar inte på samma sätt originaltexten, ty även om denna ”äldras”, så blir den likväl inte ”föråldrad”.¹ Medan originaltexten är ett diakront fenomen på vilken varje epok lägger nya perspektiv, så är översättningstexten en gång för alla fixerad till tidpunkten för sin tillkomst. Detta innebär att originaltexten med denna perspektivförskjutning hela tiden förändras, under det att översättningstexten aldrig blir mer än en tidsbunden ”version” av originalet, en möjlig återspeglning av ursprungsverket och fast i ett beroendeförhållande till detta.²

Översättningstextens tidsbundenhet utgör en av de faktorer som är av betydelse för frågan om huruvida en originaltext som redan föreligger i översättning till ett språk skall översättas en andra gång till samma språk.

Men även andra faktorer än tidsfaktorn påverkar beslutet om nyöversättning. Avsikten med denna artikel är att diskutera några av dessa nyöversättningsframkallande faktorer och att belysa de egenskaper som primärt utmärker litterär nyöversättning i förhållande till litterär förstaöversättning. Skillnaderna dem emellan är framför allt av generell natur men också kopplade till förhållningsätt hos den enskilde översättaren, vars ”subjektiva spår”³ i översättningstexten det är möjligt att studera genom att jämföra flera översättningar till ett visst språk av ett och samma litterära verk. De generella skillnaderna är så stora att man torde kunna hävda att den litterära nyöversättningens mekanismer endast delvis sammanfaller med dem som styr litterär förstaöversättning. Det förefaller också klart att nyöversättningens premisser ger den nyöversatta texten karaktäristika som i viktiga avseenden skiljer sig från den ursprungliga översättningstextens. Det finns därför skäl, anser jag, att i högre grad än vad som hittills varit fallet göra nyöversättningens förutsättningar och motiv till föremål för vetenskapligt studium och att betrakta detta studium som ett speciellt översättningsvetenskapligt forskningsområde med i stor utsträckning egna premisser.

Följande framställning kommer att illustreras med exempel hämtade från svensk litteratur i fransk översättning. Omfattningen av den svenska litteratur som föreligger i fransk översättning är numera betydande. Flödet av svensk litteratur till Frankrike sköt på allvar fart på 60-talet för att på 80- och 90-talen anta en sådan styrka att man med fog kan tala om en svensk (och skandinavisk) litteraturvåg i Frankrike.⁴ Det första decenniet av 2000-talet kännetecknades framför allt av den skandinaviska kriminalromanens exempellösa segertåg på den franska bokmarknaden.⁵

Emellertid står inte alls volymen av nyöversatt litteratur i proportion till den totala volymen av svensk litteratur i fransk översättning. Detta faktum är inte att förvåna sig över, med tanke dels på det svenska språkområdets litenhet och globalt sett litterära ”obetydlighet”, dels på bristen på svenska författare som uppnått internationell klassikerstatus. Inte ens Strindbergs verk har nyöversatts i någon större omfattning (förutom i några fall hans dramatik). Exempelvis har hans i Sverige epokgörande roman *Röda rummet* i modern tid endast utkommit i reviderad översättning (2003), efter att ha översatts en första gång redan i början av 1900-talet (1908).⁶ Förhållandet är ett helt annat om man betraktar nyöversättningsverksamheten i motsatt riktning. Verk av franska författare som Balzac, Flaubert,⁷ Zola och Maupassant har ofta nyöversatts vid fem eller sex olika tidpunkter.

Det kan vara befogat att inledningsvis säga några ord om översättningsvetenskapens utveckling och de normer som är förhärskande idag. Det rör sig om en relativt ny disciplin som hittills har lånat mer från andra vetenskapsområden än den själv har bidragit med till dessa. Från att väsentligen ha varit preskriptivt har detta vetenskapsfält blivit alltmer deskriptivt och explikativt. Man har i allt högre grad börjat betrakta målspråkstexten som en text i dess egen rätt och inte enbart i relation till källspråkstexten. Översättnings-

vetenskapens inspiration och teoriansknytning var tidigare primärt lingvistiska, men dess spektrum har vidgats och den har numera en mer tvärvetenskaplig karaktär, där bland annat litteraturvetenskap, filosofi, kognitiv psykologi och ”cultural studies” har bidragit till teoribildningen. Så har till exempel perspektivet förskjutits från ord- och meningsnivå till diskursnivå. En av förgrundsfigurerna inom detta översättningsvetenskapliga paradigmskifte är Gideon Toury,⁸ som förespråkar en vid definition av begreppet ”översättning”.

Medan källtextens egenskaper tidigare var helt avgörande för den vetenskapliga analysen av översättningsprocessen, så sätts idag målspråkskulturen och dess premisser i fokus. Det är inte längre självklart att betrakta denna process som en serie ”förluster”, utan den anses också kunna generera ”vinster” genom att möjliggöra olika tolkningar av ursprungstexten. Begrepp som ”plural reading” och ”multiple interpretations”,⁹ vilka understryker det faktum att det finns flera likvärdiga tolkningar av en text, är idag vedertagna inom översättningsvetenskapen. Inte minst inom poesin är utrymmet för nytolkning stort. Det är inte utan anledning som man på detta område ofta föredrar just termen ”tolkning” framför ”översättning”. Möjligheterna att ta vitt skilda avstamp är nästan obegränsade inom en genre där form och innehåll är så intimt förbundna och där ton och rytm får en alldeles speciell betydelse. Rim, alliterationer, assonanser, semantiska associationskedjor, liksom det ofta förtätade språket, bidrar också till att omöjliggöra regelrätt översättning av ett lyriskt verk. Två konkreta uttryck för den poetiska översättningskomplexitet är att det inte sällan är poeter snarare än översättare som översätter poesi och att det inte är ovanligt att man vid utgivning av poesi i översättning återger originaltext och översättningstext parallellt.

En nyöversättning behöver således inte vara framkallad av tidsaspekten utan kan också ha sin grund i en vilja att belysa ett verk från nya

perspektiv och med nya infallsvinklar.¹⁰ Det är i ljuset av detta ändrade fokus som fenomenet nyöversättning har fått ökad relevans som vetenskapligt studieobjekt.

Nyöversättning

Det är ovedersägligt att tidens gång skapar olika grundförutsättningar för förstaöversättning och nyöversättning. Vanderschelden talar om "hot translations" och "cold translations" och understryker att de översättare som översätter "kallt" befinner sig i en fördelaktig position.¹¹ Nyöversättaren har, i kraft av tidsavståndet, större distans till ursprungstexten och dessutom redan existerande översättning(ar) att förhålla sig till.

En generell verkande konsekvens tycks vara att nyöversättning tenderar att i högre grad än förstaöversättning respektera originaltexten och att i allmänhet även hålla högre kvalitet. Denna uppfattning har framförts av Vanderschelden, som emellertid också anser att den friare förstaöversättningen gynnar läsaren genom sin större lättillgänglighet.¹² Ämnet diskuteras också av Paul Bensimon, som framhåller att förstaöversättning ofta är friare och tenderar att tona ned det "annorlunda" i originaltexten för att underlätta dess integration i målspråkskulturen, medan nyöversättning, som kan dra nytta av att denna introduktion redan är gjord och därför inte har anledning att söka reducera kulturskillnaderna, ofta i högre grad respekterar källtextens specifika karaktäristika, dess språkliga och stilistiska profil.¹³ Denna uppfattning delas av Yves Gambier, som påpekar att förstaöversättning tenderar att anpassa sig till målspråkskulturen medan nyöversättning innebär koncentration på källtexten och dess karakteristiska egenskaper.¹⁴ Ett slående exempel på målspråkskulturell anpassning erbjuder Hjalmar Söderbergs *Doktor Glas*, vars första översättning till franska (1969; nyöversättning 2005) uppvisar systematisk komprimering eller till och med strykning av

de miljöbeskrivningar som ger boken dess för Söderberg så typiska stockholmska atmosfär. Ett än mer slående exempel på långt driven anpassning till målspråkskulturen är Selma Lagerlöfs *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige*, vars första franska översättning från 1912 helt saknar de kapitel som primärt syftar till att beskriva de svenska landskapens geografi. Ett tredje exempel är Strindbergs *Hemsöborna*, som i sin första franska översättning från 1909 ofta starkt reducerar eller helt utelämnar de för denna bok så typiska detaljerade beskrivningarna av exempelvis redskap och tillvägagångssätt inom jordbruk och fiske.

I takt med tidens gång och såväl samhällets som språkets förändring åldras översättningar. Detta gäller självfallet inte i lika hög grad alla översatta texter, men i många fall blir behovet av en ny eller reviderad översättning efter ett antal år uppenbart. Detta gäller inte minst översatta texter som i sitt innehåll nära anknyter till vardagslivet i det tidsskede då de utspelar sig. Översättningstexter av detta slag tenderar att snabbt förlora i funktionalitet och läsbarhet i målspråkskulturen. Texter med många vardagliga ord och vändningar, med slang eller jargong, upplevs inte sällan som daterade efter bara ett par decennier. Det är till exempel knappast någon tillfällighet att J.D. Salingers berömda roman *The Catcher in the Rye* nyöversattes till svenska 1987 (första översättningen 1953) och dessutom utkom i reviderad översättning 2005 för att vinna genklang hos nyare läsare genom ett aktuellt och naturligt språkbruk. Det är lätt att föreställa sig att texter av detta slag på kort tid upplevs som föråldrade och därför inte fungerar som avsett i målspråkskulturen. Man kan naturligtvis hävda att detta även kan gälla originaltexter. Men möjligen är det enklare att acceptera språklig "inaktualitet" (verklig eller förment) i en originaltext, eftersom den kulturella kontexten normalt är känd på ett annat sätt för läsaren av originaltexten än för läsaren av översättningstexten.

Också när det gäller äldre litterärt högtstående texter, inte minst de så kallade klassikerna, inställer sig med jämna mellanrum behovet av nyöversättning för att målspråkstexten bättre skall motsvara den aktuella publikens förutsättningar, smak och referensramar. Varje epok möjliggör ett återupptäckande av klassikerna tack vare den nya ”röst” som en nyöversättning kan ge dem.¹⁵ Medan en god originaltext behåller sin kraft, så vittnar varje översättning, trots eventuella ”vinster”, om översättandets begränsningar: Källtextens inneboende polysemi och polyfoni konfronteras här med översättningens ”monosemiska och entydiga” karaktär.¹⁶ I *Approaches to Translation* framhåller Peter Newmark: ”And, for any linguistically difficult passage, there are often several equally good (if in some respect inadequate) solutions.”¹⁷

En klassisk diskussion inom översättningsvetenskapen rör frågan om översättaren bör vara författaren trogen (gå författaren till mötes) eller läsaren trogen (gå läsaren till mötes).¹⁸ Idealen har växlat historiskt, liksom prioriteringen av form eller innehåll vid översättning av litterär text.¹⁹ Nyöversättning av ett litterärt verk kan kännas särskilt angelägen om den eller de tidigare översättningarna har tillkommit i ett skede med helt andra normer och översättningsideal. Översättningspraktiken reflekterar således ideologiskt betingade ställningstaganden och modeväxlingar. Det kan finnas flera skäl att nyöversätta ett verk, sprungna ur en önskan att omvärdera eller ge nya perspektiv på ursprungstexten, språkligt, stilistiskt eller ideologiskt. Detta gäller inte minst på dramatikers område, där kraven på att texten skall fungera hos mottagaren är speciellt högt ställda och där tiden och tidsandan är i högsta grad relevanta för textupplevelsen. Göran O. Eriksson framhåller att ”[t]eatrens texter tycks åldras fortare än andra. Att översätta för scenen är att skriva repliker som genast skall förbrukas och försvinna: efter några år är de fadda, och man tvingas återvända till

originalet för att få nya impulser”.²⁰ Här är ”fria” översättningar, eller ”tolkningar”, mycket vanliga. Detta är knappast förvånande med tanke på genrens speciella villkor. Kroppsspråk och röst skall samverka med text för att nå ut till och påverka mottagaren med sitt budskap. Göran O. Eriksson påpekar i detta sammanhang: ”Att översätta för scenen är att översätta talspråk; och talspråket är ett kroppsspråk [...]. För att uppfatta originaltexten måste man ha kroppen med sig när man läser: man agerar för att förstå den.”²¹ Och som Neil Bartlett påpekat, “[t]he translator must always be thinking of the stage rather than the page”.²² Ytterligare en bidragande faktor till det stora antalet nyöversättningar (och bearbetningar av tidigare översättningar) inom teaterns område är att de flesta regissörer för sina egna uppsättningar vill ha en översättning som motsvarar deras personliga tolkning av texten och dess budskap.

Som exempel på svensk-franska nyöversättning inom dramatikers område kan *Fröken Julie* nämnas, en ”klassiker” på franska teater-scener och som översatts till franska vid sex tillfällen (senast 1997) för att motsvara nya tiders krav och behov. Inom dramatiken är det heller inte ovanligt med nyöversättningar baserade på redan existerande översättningar. Så har Boris Vians välkända franska översättning från 1952 av *Fröken Julie* tjänat som utgångspunkt för en nyöversättning av Strindbergs pjäs till Québec-franska.²³ Översättaren ansåg att hans egen översättning var en ”more direct, more ‘spoken’ translation, a translation more immediately accessible to the public and [...] closer to the spirit of Strindberg”²⁴ än Boris Vians. Det förefaller som om den franska teaterns litterära koder generellt sett är betydligt mer ”litterära”, även när det rör sig om vardagssituationer, än de som är förhärskande i det franskspråkiga Québec, där dessa koder har en mer ”naturalistisk” karaktär.

Det finns således också språk- och kulturskillnader inom ett och samma språkområde,

till exempel mellan England och USA och mellan Frankrike och Québec, vilket gör att det kan vara motiverat med olika översättningar av en och samma pjäs. I sådana fall behöver det alltså inte vara fråga om att en nyöversättning kommit till stånd på grund av den första översättningens föråldrade språkbruk. Det rör sig snarare om kompletterande läsningar av texten mot bakgrund av olika kulturella förut-sättningar och behov.

En annan inom översättningsvetenskapen ständigt närvarande diskussion är den som gäller förhållandet mellan författare och översättare. I *Introduction à l'analyse des œuvres traduites* sägs att en av orsakerna till att vissa översättningar får klassikerstatus är det djupa samförstånd, den speciella empati som kan uppstå mellan författare och översättare.²⁵ Enligt Antoine Berman uppnås detta djupa samförstånd endast i nyöversättningar, eftersom förstaöversättningar tillkomna i nära anslutning till originaltexten med nödvändighet inte kan äga de kvaliteter som endast ett längre tidsintervall möjliggör.²⁶ Denna idé om en kvalitativ progression kopplad till ett specifikt verks översättningshistoria har dock på senare tid starkt ifrågasatts.²⁷ I enstaka fall kan dessa "grandes traductions"²⁸ vinna samma erkännande som originalverken och i kraft av sina kvaliteter leva vidare parallellt med att nya, mer tidsbundna, översättningar tillkommer, och ibland till och med i lyskraft överträffa de original de baserar sig på. Ett exempel på en nyöversättning med förutsättningar att bli betraktad som en "grande traduction" och att leva vidare oberoende av eventuella senare nyöversättningar anser jag man kan finna i Gunnel Vallquists berömda översättning av Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu* (1964–1982)²⁹ eller i Jan Stolpes översättning av Montaignes *Essais* (1986–1992) (detta sagt i vetskap om att Stolpe för närvarande är i färd med att revidera sin Montaigne-översättning med utgångspunkt i ett annat originalmanuskript). Till de "stora" översättningarna vill jag

också räkna Stolpes nyöversättning från 2009 av Albert Camus' *L'Étranger (Främlingen)*, där översättaren visar prov på djup affinitet med författaren och på ett mycket skickligt sätt lyckas återskapa ursprungstextens budskap (även det ej uttalade – något som inte är fallet med förstaöversättningen från 1946 där översättaren [Sigfrid Lindström] inte uppvisar samma djupa textförståelse).³⁰ I normalfallet spelar dock översättarens socio-kulturella och estetisk-ideologiska förankring i sin tid så stor roll för översättningens slutgiltiga profil att denna förankring samtidigt också markerar översättningens tidsbundenhet. Risterucci-Roudnicky understryker att en översättning formas av översättarens personliga historia, av hans sociala, kulturella och politiska förankring, ett förhållande av stor betydelse för frågan om nyöversättning.³¹

*

En faktor med hög relevans för fenomenet nyöversättning är relaterad till den enskilde översättaren i hans/hennes översättarroll. Varje översättare har egna stilideal, preferenser och idiosynkrasier, något som mer eller mindre tydligt avsätter spår i de översatta texterna. Vissa översättare försöker till exempel undvika originaltextens upprepningar genom att "synonymisera". Andra har en tendens att "normalisera" översättningen, vilket innebär att han/hon använder sig av mer allmänna, mindre betydelspecifika ord/uttryck än dem man finner i originalet, ett tillvägagångssätt som, om det tillämpas systematiskt, gör den översatta texten platt och färglös i förhållande till ursprungstexten. Om man jämför två eller flera översättningar av ett litterärt verk, kan man lätt konstatera att översättarna använder sig av olika strategier och att det finns fog för att tala om "översättarstil" på samma sätt som man talar om "författarstil".³² En text som är starkt präglad av sin översättarens specifika, individuella strategier kan, om dessa strate-

gier påtagligt avviker från de rådande översättningsnormerna, påkalla nyöversättning. Naturligtvis varierar också bedömningarna av hur viktigt det är att ”korrekt” återge en tanke, ett ord eller ett uttryck, liksom uppfattningarna om de friheter översättaren kan ta sig i förhållande till originalet. Slutligen är det givet att slutprodukten påverkas av den enskilde översättarens kunskaps- och ambitionsnivå.

Jiří Levý har ur en psykologisk synvinkel diskuterat översättarens benägenhet att normalisera sina översättningar. Han framhåller översättarens inriktning på originaltexten som grundläggande, men också att översättningsprocessen innebär ett tolkningsförhållande till denna text, något som, menar Levý, genererar intellektualisering och nivellering i översättningstexten. Konsekvensen blir att ”uttryckets estetiska funktion försvagas till förmån för dess kommunikativa funktion”. Normalisering och generalisering leder till ”att livligheten och vitaliteten går förlorad, till att det konstnärliga verkets stil närmar sig saklitteraturens begreppsliga och beskrivande sätt att uttrycka sig”.³³ En svensk författare vars prosaverk i fransk översättning i hög grad utsatts för stilistisk normalisering är Pär Lagerkvist. Normaliseringen får hos honom särskilt allvarliga effekter eftersom Lagerkvists stil är mycket särpräglad och av avgörande betydelse för hans författaridentitet. Olof Eriksson har visat hur för Lagerkvist specifika – eller till och med unika – stilgrepp som ’variering’ och ’precisering’ i fransk översättning har försvagats eller rentav helt utplånats.³⁴ Denna stilistiska normalisering har, tycks det, sin förklaring i en vilja hos de franska översättarna av Lagerkvist att anpassa översättningstexten till djupt rotade franska stiltraditioner och stilmormer.³⁵

Milan Kundera framhåller i *De svikna arven* att översättare i allmänhet har en tendens att begränsa antalet upprepningar, vilket inverkar menligt på den översatta texten, eftersom originaltextens upprepningar ger en speciell rytm och klangfärg eller helt enkelt tjänar till att un-

derstryka ett ords/uttrycks betydelse i den aktuella kontexten.³⁶ Det kan här finnas anledning att påpeka att svensk och fransk litterär stiltradition skiljer sig åt på väsentliga punkter. Den franska har en aversion mot upprepning och är, på ett allmänt plan, inte lika inriktad på konkret detaljbeskrivning. Om översättaren befarar att den potentielle franske läsaren skall stötas bort av originaltextens stilkonventioner, kan detta utgöra ett översättningsproblem. Kundera påtalar också den ”synonymiseringsreflex” som han anser vara typisk för nästan alla översättare: genom att använda olika ord där originalet har ett och samma ord vill översättaren visa prov på sin ”stilistiska virtuositet”. Kundera föringrar inte översättarens problem – vara författaren trogen och samtidigt förbli sig själv trogen – men understryker att tendensen till synonymisering, hur oskyldig denna än kan förefalla, oundvikligen slätar ut texten. Han hävdar att ”[e]n översättarens främsta auktoritet borde vara författarens *personliga stil*. Men de flesta översättare följer en annan auktoritet: nämligen *gängse stil* i god franska (god tyska, god engelska och så vidare), det vill säga i den franska (tyska et cetera) som lärs ut i skolan”.³⁷ Nyöversättning kan följaktligen ha sin grund i en vilja att utsätta en originaltext för mer än *en* översättarstil.

Man kan ibland se att översättaren i ett förord eller i egna anmärkningar redogör för sina översättningsprinciper. Detta ger läsaren möjlighet att värdera texten genom ett raster. I sin artikel i *Pourquoi donc retraduire?* diskuterar Annie Brisset vanligt förekommande teman i nyöversättarnas förord, bland annat översättningars åldrande, kritik av föregående översättningar, ändring av boktitlar, ”förhandlingar” med texten och grundläggande val som kräver ett nytt slags läsning av originalet.³⁸ Ibland ställs översättaren inför speciella svårigheter, vilket kan föranleda honom/henne att ta upp dessa i ett förord: Detta är till exempel fallet med nyöversättningen till franska av Vilhelm Mobergs *Utvandrarna*, där översättaren

(Philippe Bouquet) redogör för sina principer när det gäller att på franska återge dialektala och ”svengelska” inslag i originaltexten (jämför nedan).

Det finns även andra faktorer som är tidsberoende och inte heller kopplade till den enskilde översättaren, utan snarare till själva originaltextens karaktär. Det rör sig här om företeelser som egentligen ingen översättare – eller nyöversättare – kan lösa på ett helt tillfredsställande sätt. En sådan företeelse är dialekt. Förekomsten av dialektala inslag i originaltexten har tydliga socio-kulturella implikationer, vilket framhållits av bland andra Risterucci-Roudnicky, som säger att dialektala inslag i en text konfronterar översättaren med ursprungsverkets flerstämmighet, med dess sociolekter och dess talspråkighet, och utmanar honom att finna kulturellt relevanta lösningar.³⁹ Medvetenheten om det dialektala inslagets betydelse för texten, och därmed nödvändigheten att ta hänsyn till detta i översättningen, har sannolikt ökat i takt med att översättningens teori och praktik har underkastats grundligare och mer omfattande vetenskaplig analys. När det gäller översättning av skönlitterär text till franska, har man inte sällan underlåtit att ta hänsyn till sådana språkliga inslag och valt att normalisera. Risterucci-Roudnicky säger att de franska kriterierna för god smak och elegant språk har intagit en central plats vid översättning och försvarats i det ”klassiska” språkets namn.⁴⁰ Man tog länge inte hänsyn till det dialektala inslaget och neutraliserade och ”förrådde” ursprungsverket, ibland på ett genomgripande sätt. Genom att ”förädla” dialekten och klä den i en elegant språkdräkt modifierade översättaren personkarakteristiken och tonade ned de sociala spänningar som fanns implicita i texten.

Ett i detta sammanhang mycket illustrativt dialektexempel är småländskan i Vilhelm Mobergs utvandrarsvit (som finns i två översättningar till franska).⁴¹ Saken kompliceras ytterligare i detta verk av det ymniga användandet

av ”svengelska” i de senare volymerna. Dialekt och blandspråk bidrar såväl till karaktärsbildningen som till den kulturella förankringen och ger upphov till bilder och föreställningar av olika slag hos den svenske läsaren. Att i den franska översättningen återge småländska med en fransk dialekt vore knappast möjligt, inte minst vore det kulturellt bisartt att omplacera de småländska bönderna i en lantlig fransk kontext (dessutom skulle det krävas att översättaren behärskade en passande fransk dialekt, vilket ingalunda är en självklarhet). I den första franska översättningen (1954–1960) låtsas man inte om problemet utan normaliserar texten, något som bidrar till dess utarmning. I den andra översättningen (1999–2000) når översättaren (Philippe Bouquet) en god bit på väg genom att vidta kompensatoriska åtgärder, till exempel ett folkligt, ibland ogrammatiskt, språkbruk i syfte att återskapa den språkliga och kulturella miljön. Detta fungerar bra, även om en dimension oundvikligen går förlorad i översättningsprocessen. ”Svengelskan” utgör också ett problem. Med sitt gemensamma germanska ursprung liknar svenskan och engelskan varandra mer än franskan och engelskan, och det går inte att lika smidigt foga in ”franglais” i översättningstexten som ”svengelska” i originaltexten. Men även här finns ibland möjligheter till kompensation, till exempel i form av ”franglais” på ställen i texten där originalet inte har ”svengelska”.

Det är naturligtvis inte möjligt att ”nä ända fram” när man översätter böcker som är så präglade av sitt språk- och kulturspecifika innehåll som Mobergs tetralogi. Att återge alla termer på ett semantiskt tillfredsställande sätt eller återskapa textens ton och rytm i varje sammanhang låter sig inte göras. Det är gott nog, såsom fallet är i nyöversättningen, att kunna skapa en fransk text som i det stora hela gör ursprungstexten rättvisa. Om man betänker att dialektalt präglade ord som *davramål*, *knäveln*, *söcknig*, *heldräll* och *låpig* är frekventa inslag i texten och av stor betydelse för karaktärsbild-

ringen, inser man lätt de problem översättaren ställs inför när han skall utföra sitt uppdrag. I nyöversättningen praktiseras ibland ”kompensationsstrategin”, till exempel i dialoger. Repliken ”– Int’ på nära villkor?” återges till exempel med ”– Y’a vraiment pas moyen?”, där elementen *ne* och *il* saknas, vilket är typiska inslag i ett ogrammatikaliskt (eller åtminstone mycket vardagligt) språkbruk. När det gäller svengelskan, har översättaren tillämpat olika strategier beroende på den aktuella kontexten. Kortare, välkända ord som *yes*, *all right*, *sorry* har kunnat infogas oförändrade i den franska texten. Ibland har det varit möjligt att skapa franska barbarismer som *surprisé* (i stället för *surpris*) och *understandé* (kalkerat på franska *er*-verb, till exempel *parlé*), eller att tillgripa en ofransk användning av den progressiva formen, *tu es disant* (*you are saying*). I samtal med artikelförfattaren har översättaren själv framhållit att det kvantitativt finns betydligt mindre ”franglais” i översättningen än ”svengelska” i originalet beroende på att motsvarande mängd ”franglais” skulle ge ett bisarrt intryck i den franska texten. Han ansåg det också vara av nöden att markera ”franglais”-uttrycken i texten genom att kursivera dem för att på det sättet underlätta situationen för den franske läsaren.

För översättningar av äldre datum finner man en annan orsak till att behovet av nyöversättning ibland inställer sig, nämligen censur. Censuren kan ta sig minst två olika uttryck. Dels kan översättningen utgå från ett censurerat original, dels kan den vara en innehållsmässigt censurerad version av originalet. Det finns två mycket tydliga exempel på dessa fall inom litterär översättning från svenska till franska. Det första fallet illustreras av den första översättningen till franska av August Strindbergs *Hemsöborna* (1909; nyöversättning 1962), det andra av den första översättningen till franska av Astrid Lindgrens *Pippi Långstrump* (1951–1963; nyöversättning 1995).⁴²

När den första franska översättningen av

Hemsöborna gjordes, fanns endast den censurerade svenska versionen av Strindbergs skärgårdsskildring att tillgå,⁴³ varför varken översättare eller förlag kan lastas för vissa av de brister denna översättning är behäftad med. Både den svenska censurerade versionen och den franska översättningen är berövade mycket av sin mustiga karaktär och livfullhet och karaktärsskildringarna är betydligt mer utslätade än i det ocensurerade originalet. Inte oväntat är det de erotiska anspelningarna och den osminkade skildringen av andra kropps-funktioner (”sexualia och naturalia”), liksom den oförtäckta kritiken av prästerskapet, som har föranlett ingrepp med rödpennan. Nyöversättningen har utgått från den ocensurerade svenska upplagan, men man kan här konstatera en viss självcensur från översättarens sida (eller om det möjligen är förlaget som ligger bakom detta). Det är i detta fall inte de erotiska passagera som ansetts stötande – de är ofta återgivna med all den tydlighet och konkretion som präglar originalet – men däremot har kritiken mot prästerskapet synbarligen upplevts som mer kontroversiell då man där finner strykningar eller mildare formuleringar än de som återfinns i ursprungstexten.

I den första översättningen av *Pippi Långstrump*-böckerna (*Fifi Brindacier* på franska) har Pippi censurerats karaktärsmissigt i akt och mening att ge den franske läsaren ett mer väluppfostat, mindre rebelliskt intryck av denna personage.⁴⁴ Det torde väl i första hand vara av hänsyn till den franska föräldraauktoriteten som man har begått detta karaktärsdåd på en av våra svenska nationalidoler, som sedan mer än ett halvsekel tillbaka gläder så många med sin upproriskhet och respektlöshet. Det är inte minst barn- och ungdomslitteratur som i översättning drabbats – och fortfarande ibland drabbas – av denna form av censur. Det rör sig om genrer där de kvalitativa kraven inte alltid har ställts så högt och hänsynen till originaltextens egenart inte alltid varit den önskvärda (tidigare var ofta inte ens översättarens namn

angivet på försättsbladet). Generellt sett har respekten för barnens värld och dess speciella förutsättningar av tradition varit stor i Sverige, vilket bland annat har avspeglat sig i vår rika och ofta kvalitativt högtstående barnlitteratur (som för övrigt i stor omfattning översatts till främmande språk).

Litterär nyöversättning kan också ha sin grund i skäl som är förknippade med den ursprungliga översättningens kvalitet. Det rör sig då framför allt om översättningar präglade av omotiverade avsteg från originaltextens semantiska innehåll. Detta kan starkt bidra till att ett litterärt verk inte görs vederbörlig rättvisa i sin nya språkdräkt. Det kan också handla om att den ursprungliga översättningen är ofullständig, vilket man hittar flera exempel på om man gör en historisk tillbakablick på svensk litteratur i fransk översättning. Såväl kapitel och stycken som meningar och ord kan saknas i en översättning, vilket påverkar textens profil på ett mer eller mindre genomgripande sätt. Ett exempel på ett verk där ett antal kapitel (motsvarande ungefär en tredjedel av hela originaltexten) saknas i den första översättningen till franska (1912) är *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige* (1906–1907), en bok som blivit mycket läst och uppskattad i Frankrike genom åren, och som utkom i fransk nyöversättning 1990 (då i sin helhet). Också Mobergs utvandrarsvit är en text som i den första franska översättningen blev styvmoderligt behandlad med avseende på fullständighet. Här är det inte hela kapitel som har lämnats oöversatta men väl stycken, meningar, ord och uttryck, ibland även hela sidor. En uppenbar nackdel med detta förfaringssätt är att översättaren förr eller senare blir tvingad att göra omarbetningar av texten i form av egna tillägg för att överbrygga de luckor som annars skulle uppstå i textlogiken, vilket ytterligare fjärrar den översatta texten från originalet. Det finns givetvis starka skäl för nyöversättning av viktiga verk som i förstaöversättningen stympats på detta sätt. Tilläggas bör att de brister som

kan uppdragas förvisso inte alltid kan skyllas på översättaren. Ofta är det förlagen som sätter en gräns för det antal sidor som en översättning får disponera och inte sällan har klåfingriga förlagsredaktörer beslutat om språk- och innehållsliga ändringar/strykningar av tveksamt slag.

Reviderad översättning

Det kan ibland vara aktuellt att göra en revidering av en redan existerande översättning i stället för en regelrätt nyöversättning. Revidering kan vara befogad då de svagheter den existerande översättningen uppvisar, till exempel i form av fel och stilistiskt mindre lyckade lösningar, är relativt få till antalet, inte är alltför komplicerade att åtgärda och framför allt inte ligger på "textnivå" ("text level").⁴⁵ Detta val innebär att den ursprungliga översättningen bedöms ha sådana kvaliteter att den är värd att bevara trots att den i vissa avseenden inte ses som optimal (inte sällan på grund av tidsfaktorn som i vissa avseenden kan ha inverkat på språkbruket och modifierat de sociokulturella förutsättningarna). Tilläggas bör att det inte är helt självklart hur gränsen skall dras mellan reviderad översättning och nyöversättning.

Ett exempel på reviderad fransk översättning av ett svenskt litterärt verk är *Vägen till Klockrike* av Harry Martinson (*La Société des vagabonds*, 2004; den ursprungliga översättningen, *Le Chemin de Klockrike*, kom 1951). I detta fall är det framför allt ordförrådet som har moderniserats. I en intervju i oktober 2006 med upphovsmannen till revideringen, Philippe Bouquet, framhåller denne för artikelförfattaren att den första översättningen förvisso är bra, även om den blir mindre bra alltefter som texten framskrider, sannolikt beroende på att originaltexten efterhand blir mer subtil och komplex och därmed mer svåröversatt. Han framhåller emellertid också att den första översättningen ger ett ålderdomligt intryck och att den stilistiskt sett är något retorisk och stel.

Hans egen ambition var att göra texten smidigare, mer anpassad till dagens smak. Det är av största vikt, säger han, att låta sig föras med av språket, liksom simmaren av vågorna, för att finna en rytm, en ton, ge översättningen en egen röst. Bouquet säger – med viss försiktighet – att de båda översättarna av den första versionen möjligen missförstått vissa ord, kanske till och med vissa stycken, åtminstone har han själv ibland tolkat texten annorlunda. Som ovan nämnts, är gränsdragningen mellan ny och reviderad översättning inte självklar, och valet att göra det ena eller det andra är långt ifrån oproblematiskt. Bouquet säger också att han i takt med att arbetet fortskred kom att fråga sig om det inte hade varit bättre att göra en ny översättning i stället för att revidera den redan existerande. Det faktum att den första översättningen är bättre i början än i slutet, något som enligt honom är mycket ovanligt när det gäller översättningar, fick honom att misstänka att översättarna inte från början varit medvetna om hur svåröversatt detta verk är. Den största svårigheten, hävdar han, ligger i att boken är skriven på poetisk prosa, ”precis som prosan, associationsrik som poesi”, och att den samtidigt är både berättelse och essä. Men, säger han, det är i denna komplexitet och rikedom som dess stora litterära värde ligger. Vad som trots alla ansträngningar ändå går förlorat i denna översättning, understryker Bouquet, är det martinsonska språkets skönhet och självklarhet, ett språk som i grunden är omöjligt att göra full rättvisa i översättning. *Vägen till Klockrike*, filosoferar han, befinner sig på gränsen till det oöversättbara och borde kanske egentligen inte ha översatts.

Inte minst orsakar Martinsons lexikala nyskapelser och hans frekventa användning av ”ordpar” (ord samordnade med *och*) och upprepningar översättningssvårigheter. Det säger sig självt att uttryck av typen (synnerligen vanliga i boken) ”Så mycket luffare är han, att han kan läsa både *framlänges och baklänges i omskriven och bakskriven visa*” är oerhört pro-

blematiska att återge i översättning, antingen det gäller förstaöversättning eller nyöversättning. När det gäller ordparen – vedertagna eller individuella, tillfälligt skapade sådana – har dessa ibland orsakat svårigheter både i den ursprungliga och i den reviderade översättningen. Som ovan nämnts, finns det en uttalad aversion mot upprepning i litterär franska, vilket ibland innebär en svår balansgång för översättaren. Philippe Bouquet framhåller i artikelförfattarens intervju med honom att den fonetiska rikedom och den speciella rytm som karakteriserar ordparen och andra slag av upprepningar i denna martinsonska text gör den extremt svåröversatt. Och han tillägger: ”Harry Martinson skriver som en poet, till och med och framför allt när han skriver på prosa. Den fonetiska rikedom och författarens speciella sätt att göra sin prosa rytmisk gör honom mycket svår att översätta.”

Översättning via ett intermediärt språk

Ett inte sällan tungt vägande skäl att nyöversätta ett verk är att den första översättningen är gjord utifrån ett annat språk än originalspråket. I detta fall är det rimligt att anta att en del av ursprungstextens karakteristika (till exempel semantiska och kulturella särdrag, textens stil eller dess röst) så att säga har gått förlorade på vägen genom det intermediära språket. Det är naturligtvis principiellt sett önskvärt att litterär översättning inte sker via ett intermediärt språk. Detta tillvägagångssätt torde också vara mindre vanligt idag än tidigare; det aktualiseras framför allt när det gäller litteratur från ”små” språkområden där tillgången på översättare är begränsad. Ett exempel på en översättning som gjorts via ett intermediärt språk är Hjalmar Söderbergs *Doktor Glas*, som översattes till franska med den danska översättningen som förlaga (1969) och som utkom i nyöversättning 2005, denna gång baserad på den svenska originalutgåvan

från 1905. Ett annat exempel är August Strindbergs *Fröken Julie*, som i två fall av sex har haft ett annat språk än svenska (nämligen engelska och tyska) som utgångspunkt vid översättning till franska. Ett tredje exempel är Maj Sjöwall och Per Wahlöös tio polisromaner (*Romanen om ett brott*), som först översattes till franska via engelskan. De första sex delarna har senare utkommit i reviderad fransk översättning med utgångspunkt i den svenska originaltexten, något som tyder på att även verk med mindre uttalad litterär profil också kan vara i behov av nyöversättning om den första översättningen är gjord via ett annat språk.

*

Litterär nyöversättning – med dess alternativ reviderad översättning – blir i dagens globaliserade kultur ett allt vanligare fenomen och därmed också allt viktigare att göra till föremål för forskning. Detta gäller inte minst ett ”litet” språkområde som Sverige där utgivningen av litteratur i översättning volymmässigt med bred marginal överträffar utgivningen av litteratur på svenskt originalspråk. Man kan också på goda grunder förutse en relativt snabb ökning av nyöversättningsvolymen av svensk litteratur på andra språk. I takt med att allt fler böcker översätts, ökar också behovet av nyöversättning. Man kan se tecken på en sådan utveckling i utgivningen av svensk litteratur på franska, även om utgivningen av nyöversatt svensk litteratur i Frankrike kvantitativt fortfarande ligger på låg nivå.

Föreliggande artikel har velat rikta uppmärksamheten på några av nyöversättningens generella motiv och karakteristika och belysa dessa med exempel framför allt ur den svenska litteraturen i fransk översättning.

Nyöversättningsbehovet är, har vi sett, primärt kopplat till tidsfaktorn, men sekundärt också till egenskaper hos översättaren och hos originaltexten och/eller tidigare översättningstext(er).

Vi har också sett att nyöversättningen generellt sett utmärks av större författartrogenhet än förstaöversättningen, som i sin strävan efter målspråkskulturell anpassning intar en betydligt friare hållning till originaltexten.

Forskningen kring den litterära nyöversättningen är ännu i sin linda, även om dess specifika frågeställningar har diskuterats i samlingsverk som *Retraduire*⁴⁶ och *Pourquoi donc retraduire?*⁴⁷ Man kan dock konstatera att i de relativt talrika studier där man jämfört flera översättningar till ett visst språk av ett och samma litterära verk har analysen metodologiskt varit komparativ snarare än nyöversättningsvetenskaplig. Översättningstexterna har där satts i relation till originaltexten utan hänsyn till översättningarnas olika tillkomstförutsättningar, i stället för att analysen baserats på en jämförelse av varje översättningstexts relation inte bara till originaltexten utan också till den eller de tidigare existerande översättningarna av verket i fråga och till rådande yttre förhållanden av skilda slag under de aktuella epokerna. Det är detta vidare perspektiv som utgör den litterära nyöversättningens specificitet och grunden för dess vetenskapliga belysning.

Noter

- 1 Jfr Paul Bensimon, "Présentation", i Paul Bensimon (red.), *Retraduire*, coll. "Palimpsestes 4", Paris: Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990, s. IX.
- 2 Se André Topia, "Finnegans Wake: la traduction des dernières pages de *Finnegans Wake*", i Bensimon 1990, s. 45–61.
- 3 Elzbieta Skibinska, "La retraduction, manifestation de la subjectivité du traducteur", i *Doletiana: revista de traducció*, 1992:1, s. 1–10 (<http://webs2002.uab.es/doletiana/1Documents/1Skibinska.pdf>).
- 4 Se beträffande denna "litteraturvåg" Elisabeth Tegelberg, "Trois décennies de littérature suédoise en France", i *Moderna Språk*, 1992:2, s. 159–166; och Elisabeth Tegelberg, "90-talet i svensk litteratur på franska: brott eller kontinuitet?", i *Finsk Tidskrift*, 2004:5/6, s. 346–368.
- 5 Den skandinaviska kriminallitteraturens genomsnitt i Frankrike har behandlats av Elisabeth Tegelberg, "Deckarna som kom in från kylan. Den svenska kriminallitteraturens genomsnitt i Frankrike", i *Svenska Dagbladet*, "Under strecket", 16.4.2008; och Elisabeth Tegelberg, "Le polar suédois – une marche victorieuse sur le marché français", i *Nordiques*, nr 16, 2008, s. 103–120.
- 6 Om översättningen av Strindbergs verk till franska, se Denis Ballu, "Au fil du temps: Strindberg en français", i Olof Eriksson (red.), *Strindberg och det franska språket*. Föredrag från ett symposium vid Växjö universitet 22–23 maj 2003, Växjö: Växjö University Press, 2004, s. 11–34.
- 7 Jfr Geoffrey Wall, "Flaubert's Voice: Retranslating *Madame Bovary*", i Paul Bensimon (red.), *Pourquoi donc retraduire?*, coll. "Palimpsestes 15", Paris: Publications de la Sorbonne Nouvelle, 2004, s. 93–98.
- 8 Gideon Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 1995.
- 9 Dessa termer diskuteras på sidorna 12 resp. 18 i Isabelle Vanderschelden, "Why retranslate the French Classics? The Impact of Retranslation on Quality", i Myriam Salama-Carr (red.), *On translating French Literature and Film II*, Amsterdam & Atlanta: Rodopi, 2000, s. 1–18. Det första begreppet är en direktöversättning av Roland Barthes' "lecture plurielle".
- 10 Jfr Şehnaz Tahir Gürçağlar, "Retranslation", i *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London & New York: Routledge, 2009 [1998], s. 236.
- 11 Vanderschelden 2000, s. 8f.
- 12 Ibid.
- 13 Bensimon 1990, s. IXf.
- 14 Yves Gambier, "La retraduction, retour et détournement", i *Meta*, 1994:3, s. 413ff. Uppfattningen redovisas på s. 414.
- 15 Frågan diskuteras på s. 160 i C. Demanuelle & J. Demanuelle, *La Traduction: mode d'emploi. Glossaire analytique*, Paris: Masson, 1995.
- 16 Ibid., s. 160.
- 17 Citatet finns på s. 140 i Peter Newmark, *Approaches to Translation*, Oxford: Pergamon, 1981.
- 18 Friedrich Schleiermachers föredrag (1813) "Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens" trycktes första gången 1816 och utgör den klassiska texten om översättarens förhållande till författare och läsare. Här hänvisas till den svenska översättning (av Lars Bjurman) av texten som förekommer i Lars Kleberg (red.), *Med andra ord. Texter om litterär översättning*, Stockholm: Natur & Kultur, 1998, s. 115–130. Se särskilt sidan 118.
- 19 Jfr Toury 1995.
- 20 Göran O. Eriksson, "Tre texter", i Lars Kleberg (red.), *Med andra ord. Texter om litterär översättning*, Stockholm: Natur & Kultur, 1998, s. 189–196. Citatet förekommer på sidan 190. De "tre texterna" publicerades ursprungligen postumt i boken *Tala om teater. Texter om teater och översättning* (Stockholm: Norstedts, 1995).
- 21 Ibid., s. 194.
- 22 Citerad av Vanderschelden 2000, s. 5.
- 23 Se härom Annie Brisset, "Translation and Cultural Identity", i *The Translation Studies Reader*, New York & London: Routledge, 2004 [2000], s. 355–370.
- 24 Översättaren är Gilles Marsolais, som citeras av Brisset 2004, s. 360.
- 25 Danielle Risterucci-Roudnicky, *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*, Paris: Armand Colin, 2008. Åsikten framförs på s. 57.
- 26 Antoine Berman, "La Retraduction comme espace de la traduction", Bensimon 1990, s. 1–7. Åsikten återfinns på sidan 3.

- 27 Så t.ex. av Gürçaglar 2009, s. 236.
- 28 Berman 1990, s. 2.
- 29 Jfr Anna-Louise Milne, "Obscuring the Sense, Sensing the Obscure: Estrangement in the Translation and Retranslation of *A la recherche du temps perdu*", i Bensimon 2004, s. 109–119.
- 30 Beträffandenyöversättning av Camus' *L'Étranger*, se t.ex. Michel Ballard, "In Search of the Foreign: A Study of Three English Translations of Camus' *L'Étranger*", Salama-Carr 2000, s. 19–38; Jonathan Kaplansky, "Outside *The Stranger*? English Retranslations of Camus' *L'Étranger*", i Bensimon 2004, s. 187–198; Elisabeth Tegelberg, "Främlingen och främlingskapet", i *Finsk Tidskrift*, 2009:8, s. 401–411. Se också Jean-Paul Sartre, "Explication de *L'Étranger*", i *Critiques littéraires (Situations, I)*, Paris: Gallimard, 1975.
- 31 Risterucci-Roudnicky 2008, s. 60.
- 32 Se Jiří Levý, "Konstnärlig stil och 'översättarstil'", i Lars Kleberg 1998, s. 156–171. Det rör sig om en svensk översättning (av Mats Larsson) av ett utdrag ur den andra upplagan av den postumt utgivna boken *Umění překladau*, utgiven på tjeckiska 1963.
- 33 Levý 1998, s. 170.
- 34 Olof Eriksson, *Stil och översättning. Pär Lagerkvists prosastil ur franskt översättningsperspektiv*, Växjö: Växjö University Press, 2002.
- 35 Jfr också Jan Stolpe, "Sorgligt när normen får råda", i *Språktidningen*, 2011:4, s. 82f.
- 36 Milan Kundera, "En mening", i Kleberg 1998, s. 285–300. Texten är en svensk översättning (av Mats Löfgren) av essän "Une phrase", som förekommer i boken *Les Testaments trahis*, Paris: Folio, 1995 [1993], utgiven på svenska 1995 (Bonniers) under titeln *De svikna arven*.
- 37 *Ibid.*, s. 294.
- 38 Annie Brisset, "Retraduire ou le corps changeant de la connaissance. Sur l'historicité de la traduction", i Paul Bensimon (red.), *Pourquoi donc retraduire?*, coll. "Palimpsestes 15", Paris: Publications de la Sorbonne Nouvelle, 2004, s. 40–67.
- 39 Risterucci-Roudnicky 2008, s. 74f.
- 40 *Ibid.*, s. 75.
- 41 En komparativ studie av dessa görs i Elisabeth Tegelberg, "Réflexions sur deux traductions de *Urvandrarna* de Vilhelm Moberg", i Olof Eriksson (red.), *Aspekter av litterär översättning*. Föredrag från ett svensk-franskt översättnings-symposium vid Växjö universitet 11–12 maj 2000, s. 135–161, Växjö: Växjö University Press, 2001.
- 42 En kritisk granskning av de första Pippi Långstrump-översättningarna återfinns hos Christina Heldner, "Fifi Brindacier eller Pippi Långstrump i fransk tvångströja", i Ingmar Söhrman (red.), *La Culture dans la langue*, Umeå: Umeå University, Umeå Studies in the Humanities 112, 1993, s. 49–70.
- 43 Se Elisabeth Tegelberg, "Översättningarna av *Hemsöborna* till franska – några reflektioner kring svårigheter, strategier och strykningar", i Olof Eriksson (red.), *Strindberg och det franska språket*. Föredrag från ett symposium vid Växjö universitet 22–23 maj 2003, Växjö: Växjö University Press, 2004, s. 163–204.
- 44 Jfr Heldner 1993.
- 45 Vanderschelden 2000, s. 3.
- 46 Bensimon 1990.
- 47 Bensimon 2004.

Summary

Literary Re-translation: How, When and Why?

This article deals with the issue of literary re-translation, its causes and characteristics. The analysis is illustrated by means of examples mainly derived from Swedish literary texts that have been translated and retranslated into French. Here, I aim to examine the particular premises of retranslation, as opposed to those of first translation, and the different roles which, depending on these premises, the individual translator faces in the translation process. The article stresses the importance of the “subjective traces” that every translator leaves in his/her translation.

My analysis takes into account a number of factors liable to provoke the retranslation of a literary work: ageing, interpretative variety, fidelity, translational style, etc. Further, the article discusses translation problems with respect to such concepts as spoken language, dialect, and the language of poetry and of drama; all of which are important causes for retranslation. It also addresses the concept of censorship, which, in the history of literary translation, has frequently deformed and sometimes even mutilated important original literary texts and which, consequently, has been a determining factor in the decision to submit an already translated text for new translation.

Finally, the article briefly touches upon the concept of revised translation, which can be said to occupy a middle position between the existing translation of a literary text and its retranslation. In connection with this concept, the article also mentions the recourse to translation from a language other than the original language. It seems inevitable that the intermediate language inflicts a number of semantic, stylistic and pragmatic losses upon the translation in relation to the original text, and it is only natural that this type of translation should be a common cause for retranslation.

Keywords

Retranslation, first translation, revised translation, time factor, time independent factors, Swedish, French