

Lost in Transformation

En studie i vad som händer när filmrepliker omvandlas till undertext

av

Peter Wiholm

Syftet med denna studie har varit att ta reda på vad som händer med informationen i filmers dialog när de omvandlas till undertexter. Vad är det som går förlorat? Hur mycket går förlorat? Vad kan tänkas tillkomma eller ändras? Som studieobjekt har jag använt spelfilmen "Fyra nyanser av brunt" och dokumentären "Armbryterskan från Ensamheten". Resultatet visade att en mycket stor andel av filmernas texttablåer innehöll någon form av märkbar morfologisk/syntaktisk förändring. Vanligast var ordstrykningar, men även syntaktiska förenklingar och olika former av ordbyten förekom i rikliga mängder. En del av dessa visade sig i sin tur ha haft mer övergripande konsekvenser för konstnärliga värden som berättarstruktur, karaktärens personlighet, talarstil och humor.

C-uppsats i svenska

Vårterminen 2005

Handledare: Anders Björkvall

Innehåll

1 Inledning	3
1.1 Syfte.....	4
1.2 Material.....	5
1.3 Forskningsöversikt.....	6
1.3.1 Talspråkighet kontra skriftspråkighet och enkelhet kontra komplexitet.....	6
1.3.2 Vad händer med det konstnärliga/dramaturgiska värdet?.....	8
1.3.3 Vad händer med fakta och specifik betydelse?.....	10
1.4 Metod.....	11
1.4.1 Transkriptionen.....	11
1.4.2 Kopiering av undertexten.....	13
1.4.3 Steg 1: de detaljerade förändringstyperna fastställs.....	13
1.4.4 Steg 2: de övergripande förändringstyperna fastställs.....	16
1.4.5 Steg 3: Vilka DF har orsakat vilka ÖF?.....	18
2 Resultatredovisning	19
2.1 Steg 1: De detaljerade förändringstyperna.....	19
2.1.1 Förändringstyp 1a: Syntaktisk förenkling.....	21
2.1.2 Förändringstyp 1b: Språklig rättning.....	23
2.1.3 Förändringstyp 2a: Synonyma ordbyten.....	24
2.1.4 Förändringstyp 2b: Icke-synonyma ordbyten.....	25
2.1.5 Förändringstyp 3a: Strykningar av innehållsord.....	27
2.1.6 Förändringstyp 3b: Strykningar av nonsensord, falska inledningar och upprepningar.....	29
2.1.7 Förändringstyp 4a: Tillägg av innehållsord.....	30
2.1.8 Förändringstyp 4b: Tillägg av nonsensord, falska inledningar och upprepningar.....	31
2.2 Steg 2: De övergripande förändringstyperna.....	32
2.2.1 Förändringstyp I: Den dramaturgiska strukturens funktionalitet.....	33
2.2.2 Förändringstyp IIa: Personlighet.....	35
2.2.3 Förändringstyp IIb: Stil.....	37
2.2.4 Förändringstyp III: Humor.....	39
2.3 Steg 3: Vilka DF har orsakat vilka ÖF?.....	40
3 Resultatdiskussion	43
3.1 Sammanfattning.....	45
Material och litteratur.....	46
Bilaga I: Armbrysterskan: transkription, undertext och indelning i DF och ÖF.....	47
Bilaga II: Fyra nyanser: transkription, undertext och indelning i DF och ÖF.....	57

Tabeller

Tabell 1: Antalet/andelen texttblåer med DF i förhållande till det totala antalet texttblåer.....	19
Tabell 2: Antalet/andelen DF fördelade på de olika underkategorierna.....	20
Tabell 3: Antalet/andelen texttblåer med ÖF i förhållande till det totala antalet texttblåer.....	32
Tabell 4: Antalet/andelen ÖF fördelade på de olika underkategorierna.....	33
Tabell 5: Vilka DF har orsakat vilka ÖF?.....	41

1 Inledning

Vissa yrken kan kännas orättvist otacksamma. I värsta fall, om utövaren misslyckas i sitt jobb, kan det göra folk upprörda eller till och med försätta dem i fara. I bästa fall, om jobbet utförs på ett tillfredsställande sätt, kan det vara som om yrkesutövaren aldrig hade funnits; han eller hon får ingen uppmärksamhet eller uppskattning för sitt väl utförda arbete. Flygledare är ett exempel. Om en sådan person har en dålig dag kan det innebära katastrofala konsekvenser för de stackars passagerarna uppe i luften. Om personen i fråga har en bra dag är folk i bästa fall oberörda av resan, men det är knappast någon som ägnar personalen i flygledartornet en tanke. En liknande situation, om ock med betydligt mindre risker, kan man säga att en undertextare befinner sig i. Undertextning till film och tv handlar om att förmedla ett helhetsintryck av verkets text (i muntlig och i vissa fall också ljudlig och/eller skriftlig bemärkelse) till tittarna som de annars inte skulle ha kunnat tillgodogöra sig. Denna oförmåga hos tittarna kan bero på hörselsvårigheter, språkbarriärer eller problem med att förstå dialekter. Den kan även bero på uppmärksamhetsvårigheter när det gäller information förmedlad via tal. När det handlar om en film som är på ett främmande språk, vilket är den vanligaste situationen då undertexter behövs, är tittaren i många fall helt beroende av undertexterna för att överhuvudtaget förstå vad som pågår på duken eller skärmen. Samma sak gäller då döva personer vill förstå en film med dialog.

Undertextaren är i samtliga fall ansvarig för att så mycket som möjligt av informationen bibehålls i överföringen till text. Detta gäller inte bara ”hårda fakta”, utan även sådana viktiga saker som humor, personlighetsdrag, talarstil och övergripande konstnärligt värde. Om inte dessa saker förmedlas på ett tillfredsställande sätt kan tittaren lätt bli frustrerad eller förvirrad. Vad människorna i filmen/programmet gör eller hur de reagerar kanske plötsligt inte längre känns logiskt eller motiverat. Eller, i värsta fall, upptäcker tittaren inte ens att information gått förlorad eller förvrängts och avslutar sin filmupplevelse med ett rent avvikande intryck. Om undertextningen däremot är bra kan upplevelsen tas in utan större motstånd eller hinder, men någon ren plus-effekt skapas aldrig av undertextningen i sig. Man kan därmed påstå att den lägsta acceptansnivån för undertexter ligger väldigt högt; de måste helt enkelt fungera mycket väl för att kunna beskrivas som tillfredsställande, ett krav som må låta orimligt men som i sammanhanget är högst begripligt.

För textaren innebär det dock förstås svårigheter, speciellt eftersom man enbart har ett mycket begränsat utrymme att arbeta med. Texten ska (oftast) infogas i rutor som inte får täcka för mycket av bilden och som bör växla med en viss given hastighet. Lätlästhet måste vägas mot korrekt och naturtrogen återgivning och tittarnas kontextuella förståelse och förkunskap måste beaktas. Någon form av informationsbortfall är i stort sett oundviklig.

1.1 Syfte

Med bakgrund av den ovan beskrivna problematiken vill jag med denna uppsats studera vad som händer med informationen¹ i filmers dialog när de omvandlas till undertexter. Vad är det som går förlorat? Hur mycket går förlorat? Vad kan tänkas tillkomma eller ändras?

Jag vill försöka dra vissa slutsatser om vilka områden som är mest känsliga för förändring och var man i så fall bör koncentrera sig extra mycket på att undvika förändringar. Är det till exempel när man byter ut ord som vi ser för helhetsintrycket avgörande förändringar? Eller är det när man ger sig på att texta en talare med extremt personlig eller talspråklig stil? Eller är det kanske textning av humor som är den största utmaningen? I och med att jag själv är filmmakare är jag mest känslig för om karaktärernas personligheter har påverkats, om stämningar ändrats eller om levandegörande information gått förlorad. Man kan därmed säga att jag sätter de rent konstnärliga aspekterna i första rummet och inte de krasst pragmatiska eller tekniska.

En annan av mina viktigaste utgångspunkter är antagandet att en förändringsfri övergång alltid bör ses som det optimala, d.v.s. att en trogen återbildning av filmskaparens verk alltid är att föredra framför en tolkning där undertextarens begränsningar och personlighet skiner igenom och sätter sin prägel på verket. Det är med denna utgångspunkt i bakhuvudet jag ger mig in i detta projekt, utan att för den sakens skull bortse från den krassa verkligheten att undertextning är en oerhört svår konstform, där yttre omständigheter ofta bakbinder och hämmar undertextarens ambitioner och intentioner.

¹ Med ”information” avses här såväl innehållet på en rent morfologisk nivå som mer övergripande och abstrakta egenskaper, till exempel stil och personlighet.

1.2 Material

Eftersom jag i detta sammanhang är ointresserad av den enorma problematik som ofta omger översättningskonsten och istället vill koncentrera mig på ren undertextningsmetodik har jag valt att studera svenska verk med svensk text. Detta underlättar en direkt jämförelse och jag slipper distraherande och irrelevanta översättningsrelaterade faktorer som annars skulle ha kunnat påverka resultatet. Hur hade man till exempel textat ”When the going gets tough, the tough get going” på svenska? Förmodligen helt annorlunda både grammatiskt och innehållsmässigt, eftersom det inte finns något direkt motsvarande talesätt i det svenska språket. Men är det även ett rent undertextningstekniskt dilemma? Det hade vi endast kunna konstatera med säkerhet om källspråket hade varit detsamma som målspråket. Jag anser dock med bestämdhet att det ur undertextningsperspektivet är samma problematik som båda texterna ställs inför, så de resultat denna studie ger med avseende på förändring och bortfall kan sannolikt till stor del ha relevans för översättande undertextning också.

Jag har valt att koncentrera mig på *dagens* (med detta menar jag det tidiga 2000-talets) undertextningskonst och har därför valt två filmer som är producerade 2002 respektive 2004. Den ena är en spelfilm, Killinggängets tretimmarsepos *Fyra nyanser av brunt* och för att även kunna få en glimt av hur ”verkligt”, orepererat tal textas lät jag den andra bli en dokumentär, nämligen *Armbryterskan från Ensamheten*. Att jag valde just dessa två beror på att de är Guldbaggebelönade och tidstypiska; de är goda och tydliga representanter för sina respektive genrer så som de ser ut idag. Jag hoppades därmed att även undertextningen skulle vara bra typexempel, värda att studeras.

Vad gäller omfånget valde jag att i *Fyra nyanser av brunt* studera en av de fyra episoder som filmen är uppbyggd av, närmare bestämt den som utspelar sig i Göteborg, detta med anledning av att det är den mest dialogtäta episoden med flest talare och intressanta undertextningssituationer. I *Armbryterskan från Ensamheten* valde jag helt enkelt att börja från början, bortsett från en inledande dialog på engelska, och sedan fortsätta transkriberingen tills jag nådde ungefär samma omfång som avsnittet i *Fyra nyanser av brunt*. Totalt omfattar materialet cirka två timmars speltid, vilket motsvarar över 35 000 transkriberade tecken.

1.3 Forskningsöversikt

Trots att undertextning är en konststart på frammarsch, inte minst på grund av den alltjämt ökande globaliseringen och relativt låga kostnaden jämfört med dubbning, är det - som Ivarsson säger i sin bok *Subtitling for the media* – ytterst lite som skrivits om ämnet (Ivarsson 1992:6). Ivarsson själv följde visserligen upp sin egen bok med en ny handbok sex år senare (*Subtitling* från 1998), de Linde och Kay fyllde på en aning med *The semiotics of subtitling* (1999) och Sahlins 773-sidiga tegelsten *Tal och undertexter i textade svenska tv-program* från 2001 dök på djupet rejält i undertextningens hav, men bortsett från dessa verk är det få som ägnat någon avsevärd uppmärksamhet åt detta område som trots allt berör människor så gott som dagligen. Vad beror det på? Tar vi kanske undertextningen för given utan att reflektera över de många beslut och bedömningar i textningsprocessen som trots allt påverkar det intryck vi i slutändan nås av som tittare?

1.3.1 Talspråklighet kontra skriftspråklighet och enkelhet kontra komplexitet

Troligen handlar det om att vi de gånger då vi behöver undertexter inte har förmåga/möjlighet att förstå/uppfatta källmaterialet och därmed inte heller reagerar, för som Ivarsson påpekar så blir reaktionen mycket starkt negativ hos de hörande som läser textning för döva och människor som förstår originalspråket en aning och läser den översatta texten, när de upptäcker att något ändrats eller gått förlorat. (Ivarsson 1998:73-74). Sahlin håller med om att textningen bör förmedla samma information till dem som inte kan uppfatta ursprungsmaterialet som till dem som kan det, men tillägger att talets och skriftens olika egenskaper gör det ”omöjligt eller föga meningsfullt att i undertexterna återge exakt vad som sägs” (Sahlin 2001:94). Med ”föga meningsfullt” tycks hon syfta på att ren talspråkighet kan störa begripligheten då tittaren läser texten med förväntningen att den ska följa den bekanta skriftspråkliga formen. Ståhle utvecklar denna tanke (Ståhle 1976:204):

Till skriftspråkets många uppgifter hör att i skilda sammanhang och syften ge illusion av tal. Den kan sällan lösas genom direkt härmning – därtill är skriften som nämnts alldeles för ofullkomlig. Redan sådana ljudgestalter som förslagsvis skulle kunna återge ’natúts’, ’bafatt’ (naturligtvis, bara för att) skulle vara praktiskt taget otänkbara, och alla omtuggningar, avbrott, självkorrigeringar och suddigheter som är naturliga och ursäktliga i dagligt tal skulle bli odrägliga i skrift.

De Linde och Kay är av en liknande uppfattning, men betonar istället att ”most subtitles are a representation of spoken dialogue, thus they still need to maintain an oral flavour; secondly

their 'written features' are likely to be as much due to the need to condense utterances as to the written format of subtitles" (De Linde/Kay 1998:26). Skriftspråkligheten i undertexterna är alltså inte bara en följd av en anpassning till skriftspråksnormen, utan ett sätt att effektivisera texten så att den passar in på skärmen/duken. Skalar man bort till exempel de typiskt talspråkliga dragen som Ståhle nämner och som av Barik kallas "false starts" och "fillers" (Barik 1971:202), d.v.s. meningar som inleds på ett sätt, avbryts halvvägs, och påbörjas på ett nytt sätt, respektive diverse nonsensord och nonsensfraser i stil med "oh" och "å ja ba va", så går man i ett slag mot både skriftspråklighet och förkortning. Öhman påpekar att "vi talar inte i grammatiska ord. Att tala är helt enkelt inte att uttala successiva skriftord [...], ty talet är en relativt kontinuerlig ström av talljud" (Öhman 1998:15). Detta ställer givetvis till med bekymmer för undertextaren som försöker uppfatta och korrekt återgiva vad som sägs. Även en textare med ambition att hålla sig till en hög grad av talspråklighet måste stycka upp flödet av ofta sammansvetsade ord och fraser och strukturera dem till begriplighet. Ett första steg på vägen kan vara att transkribera talet, det vill säga att skriva ned det som det låter, utan skriftspråksanpassning. Som Norrby påpekar kan detta göras i detalj eller i form av bastranskription, där den sistnämnda är en mindre nogräknad metod som lämpar sig bättre för stora kvantiteter text eller där det viktiga inte är till exempel enskilda ords detaljuttal (Norrby 2004:90). När det gäller slutprodukten, d.v.s. undertexten, blir dock syntaxen och vokabulären desto viktigare. Det är dock intressant att notera att det här i första hand är förenkling, och inte skriftspråklighet, som hamnar i det första rummet, detta för att "simple syntactic structures tend to be shorter than complex ones" (Ivarsson 1998:88). Som ett exempel på en komplex struktur nämner han "It was usually done by the Police" i jämförelse med den enklare "The Police usually did it" (Ivarsson 1998:88). Återigen vill man alltså spara utrymme för att få plats på textremsorna. Men vad händer då med skriftspråkligheten? Enligt Cassirer är den typ av fördelning av subjekt och objekt som Ivarsson nämner i sitt exempel på en enkel struktur betydligt mer talspråklig än skriftspråklig (Cassirer 2003:65):

SKRIFTSPRÅKLIGT

Ännu har jag inte hört av honom.

TALSPRÅKLIGT

Jag har inte hört av honom än.

och

Generellt gäller att ju tyngre och mer omfattande fundamentet är, desto mer skriftspråklig upplever vi meningen. Långa fundament leder till att den del av meningen som står före huvudsatsen ökar, vilket leder till så kallad vänstertyngd. I motsats talar man om talets högertyngd; det genuina talspråket radar ord, satser och meningar efter varandra, alltså åt höger.

Det är alltså en balansgång mellan att följa skriftmediets normer så att man inte förvirrar tittaren och att hålla texten enkel så att läsmotståndet blir så litet som möjligt. Som ovan nämnt eftersträvar man i viss mån också att behålla den talspråkliga stilen för att behålla källmaterialets stil och intention. Men mitt i ambitionerna att hålla språket levande, kort och enkelt det gäller också att undvika överdrivna förkortningar, som Garne konstaterar apropå ett exempel på en starkt nedbantad dialog (Garne 1993:35):

En ekonomiversion av samtalsåtergivning, s.k. kondenserad dialog [...] innebär verkligen att replikavsnittet hålls kort och sammanfattande. Innehållets vikt svarar dock inte alls mot den språkliga formen, och för de flesta läsare ter sig dialogen valhänt.

1.3.2 Vad händer med det konstnärliga/dramaturgiska värdet?

Ingenstans i den språkvetenskapliga litteraturen, varken i den som berör skillnader mellan tal- och skriftspråklighet eller den som fokuserar sig mer snävt på undertexter, tycks det finnas någon ambition att beakta det mer konstnärliga/dramaturgiska värdet. Sahlin beskriver en textningssituation, skapad av en filmscen där en person går runt på sin forna arbetsplats (Sahlin 2001:212):

Egentligen har han inte så mycket att säga, men han faller ändå en rad repliker med renodlat faktisk funktion. Bland annat går han förbi en murstock, känner med handen och säger: 'Oj, här var det varmt...jaha'. Strax därefter pekar han på avstånd på några papper på ett skrivbord och säger: 'Papprena är i sin ordning...jaha'. Då dessa repliker vid textningen stryks har det ingen som helst betydelse för filmens handling.

Denna typ av missförstånd av en filmskapares berättarteknik tycks delas som sagt av i stort sett alla andra språkvetare inom detta område. Man inser inte att replikerna i den ovan beskrivna scenen sträcker sig långt bortom den "renodlat faktiska" funktion som Sahlin tillskriver dem. Att de föga eller inte alls påverkar filmens handling har knappast någon betydelse i sammanhanget; detta handlar om det som i mångt och mycket är vad som gör dramatisk film värd att se, nämligen gestaltningen av karaktären. En person som åter besöker sin forna arbetsplats och faller ovan nämnda kommentarer ger upphov till en stor mängd associationer. Han kan uppfattas som nostalgisk, eller så kanske han framstår som att han

känner sig överflödig nu när någon annan har ersatt honom. Han kanske också framstår som lite ålderdomlig eftersom det är vanligare att gamla människor pratar med sig själva på det här viset än unga. Vem vet, replikerna kanske till och med får honom att verka extremt introvert eller rentav autistisk? Detta tycks dock föga bekymra Sahlin och de övriga. Endast i ett mycket kort avsnitt nämner de Linde och Kay den uppenbara risken att något så avgörande och personlighetspräglade som humor kan gå förlorat vid en oaktsam textning, speciellt eftersom humorn ofta beror på flera olika faktorer (de Linde/Kay 1999:13):

Humour, perhaps more than any other feature, highlights the interplay between the three semiotic systems of the medium. Some jokes depend on the synchronicity of word and image, others on the interplay between spoken and written language. Homophones, for example, cause particular problems for deaf viewers as the oral component is not recoverable from the sound track.

Om talspråkighetens förvandling till skriftspråkighet eller förenklad talspråkighet skulle kunna påstås falla under rubriken ”stilförändringar”, torde den ovan beskrivna typen av omvandling kunna benämnas ”personlighetsförändringar”. I min mening är den senare, som visserligen ofta är kopplad till den förra, den betydligt viktigare förändringstypen när det gäller undertextning av dramatiska verk (fiktion och dokumentär, till skillnad från exempelvis nyhetsuppläsning). Om vi riktar uppmärksamheten mot den facklitteratur som produceras av manusförfattare tycks denna uppfattning bekräftas. Till skillnad från den språkvetenskapliga infallsvinkeln är manusförfattarens tanke att varenda replik ska innehålla mängder av information talaren; vi får veta vilken sinnestämning som råder, vilken motivation som finns under ytan, vilket uttryckssätt som används, vilken relation talaren har till lyssnaren, etc. I ”Att skriva för film” (Sundstedt 2000) menar Sundstedt rentav att karaktärens hela liv kan rymmas i en replik (Sundstedt 2000:209-210):

Varje replik, dialog och för den delen karaktär är laddad med:

1. *Det förflutna*. Var och en av oss bär det förflutna, alla sina åldrar inom sig, som årsringarna i ett träd [...]
2. *Av nutiden* som finns här antingen vi vill eller inte [...] Det är karaktärens ”nu” som är utgångspunkten.
3. *En okänd framtid*. Det som skall födas. Det är i den okända framtiden berättelsen kommer att få en eller annan upplösning.

I denna övertygelse att repliker är mer än bara en samling ord får han medhåll från i stort sett varenda kunnig manusförfattare. Frensham, till exempel, påpekar att ”the best dialogue is rewritten dialogue which is cut, *compressed and focused*” (Frensham 1996:194). Man kan

alltså nästan påstå att en filmreplik i allmänhet berättar mer om karaktären än en kommentar från en verklig person berättar om honom eller henne. Filmrepliker är specialgjorda för att kommunicera personlighet och bär därmed på ett artistiskt värde som det är viktigt att undertextaren inte förvränger eller förlorar.

1.3.3 Vad händer med fakta och specifik betydelse?

Hur ligger det då till med rent innehålls/betydelsebortfall, d.v.s. när fakta och information som påverkar hur verket uppfattas på ett mer funktionellt/pragmatiskt plan förkortas bort eller omvandlas? Sahlin demonstrerar att det kan vara komplicerat att avgöra om ett sådant bortfall har skett eller ej. Semantiken är inte alltid helt otvetydig och en enkel uppdelning i ”större” och ”mindre” förändringar är enligt henne för vagt definierat (Sahlin 2001:270). Enligt eget medgivande har dock hennes egen indelning i ”identitet”, ”nyansering” och ”minskning” också en ”ytterligt vag natur”. Hon medger att hon förlitar sig på ”intuitiv språkkänsla snarare än på väldefinierade kriterier” (Sahlin 2001:268). Samtidigt påvisar hon också att det finns många fall där tveksamheten inte behöver vara särskilt stor. T.ex. ”Revbensspjäll” som översätts till ”mat” är ett uppenbart exempel på en betydelsenysansering i och med att det senare ordet har en betydligt större extension och mindre intension än det förra. ”Kollidera” som blir ”krocka” är en stilistisk nyansering som inte kan sägas ha någon innehållslig betydelse, och ”ner” som blir ”ned” har knappast genomgått vare sig innehålls- eller stilförändring (Sahlin 2001:264). I vilket fall som helst tycks Sahlin ta innehålls/betydelseförändringar på stort allvar då dessa kan påverka tittarnas uppfattning av vad hon tycks vara mest angelägen om att behålla begripligheten av, nämligen filmens handling.

Ivarsson, som själv är textare, tycks ta lite lättare på innehållsliga bortfall (och i samma slag stilmässiga bortfall). Han påminner om att det kan vara svårt för en textare att känna till alla termer och uttryck som används i allt från ”a university seminar on symbolic logic to the Liverpool junkie cursing his pusher, to the illiterate Sardinian’s musings with his sheep” och att ”savon de Marseille should [...] be translated by ’soft soap’” (Ivarsson/Carroll 1998:105). Även om dessa exempel berör översättning kan det sägas ha relevans även för textning där käll- och målspråket är detsamma. Ivarsson menar nämligen att det kan vara lönlöst att texta något exakt som det sägs om det – för honom – tycks uppenbart att publiken inte kommer att begripa det. Som exempel nämner han en textningssituation orsakad av ett finsk tv-program (Ivarsson/Carroll 1998:106):

But is it really in the viewer's interest to be told that the Finns on the screen are picking 'mesimarja' or 'mesi'-berries, or *Rubus arcticus*? Is it not better to say arctic raspberries, *Rubus* being the name of the raspberry family, in order to give the viewers at least some idea of what sort of berries they are?

Han har givetvis en poäng i detta, då begriplighet är något en textare ska eftersträva. Man skulle dock kunna invända att man riskerar att skapa större irritation om man underskattar tittarnas kunskap än om man överskattar den, samt att många tittare som valt att se nämnda tv-program gör det just för att få lära sig något nytt och specifikt om finländsk bärkultur.

1.4 Metod

Som tidigare nämnts, vill jag i min studie av undertextningen av *Fyra nyanser av brunt* och *Armbryterskan från Ensamheten*² beakta såväl rena innehålls/betydelseförändringar³ som förändringar i stil/artistiskt värde. För att kunna studera detta på ett vettigt sätt har jag utarbetat en trestegsanalysmodell, som tillämpas efter att dialogen transkriberats och tillsammans med undertexterna kopierats in i en tabell där en jämförelse lätt kan ske. I det första steget i analysmodellen undersöker jag enbart vilka ord- och syntaxförändringar som har gjorts. I det andra steget undersöker jag vilka konsekvenser dessa förändringar har haft för den dramaturgiska innebörden och strukturen. I det tredje steget undersöker jag mer specifikt vilka förändringar i steg 1 som har orsakat vilka förändringar i steg 2. Förhoppningen är att detta ska sammanfatta såväl detaljerade/konkreta förändringar som övergripande/abstrakta förändringar och därmed ge en någorlunda komplett och tydlig bild av vad som förändrats och måhända förlorats i överföringen från dialog till undertext.

Detta är hela arbetsgången i tur och ordning:

1.4.1 Transkriptionen

Transkriptionen, d.v.s. den detaljerade nedteckningen av vad som faktiskt sägs i filmerna, görs först. Eftersom denna återgivning ska tjäna som talets skriftliga tvilling och inte innehålla några förändringar i sig bör den förstås vara helt trogen talets naturliga flöde, men utan att för den sakens skull innehålla information som är irrelevant för just denna analys. De

² Hädanefter tillrefererade som *Fyra nyanser* respektive *Armbryterskan*

³ Ingrid Sahlin (Sahlin 2001) tycks använda begreppen *innehåll* och *betydelse* tämligen synonymt, vilket jag också har beslutat mig för att göra.

flesta transkriptionsmodeller är mycket detaljerade, då de ofta är ämnade att studera hela ljudbilden, inklusive pauser, intonation och liknande. Detta gäller även Norrbys transkriptionsmetod, som här får tjäna som exempel på ett typisk, men för ändamålet alltför utförligt tillvägagångssätt (Norrby 2004:96):

I samtalsanalysen är man intresserad av hur något sägs. Om det går snabbt, långsamt, tvekan eller om diskursen är fylld av pauser kan ha betydelse för analysen.

Norrby intresserar sig även för emfas, stigande eller fallande toner etc. Då dessa aspekter visserligen är intressanta faller de utanför ramarna för vad som behövs för jämförelsen. Så här skulle till exempel en uppställning inför en jämförelse mellan undertext och transkription kunna se ut om transkriptionen var utförd med hjälp av Norrbys metod (transkriptionsexemplet är hämtat från Norrby 2004:217):

Transkription: de en eh: (.) magnolia [som eh: (0.5) *Eddie* planterade>> [+åh::+ SMACKLJUD

Undertext: Det är en magnolia som han planterade.

Åh!

Undertexten har alltså inte brytt sig om att indikera vare sig pauserna eller att namnet är uttalat med extra emfas. Eftersom jag inte studerar textning för hörselskadade utan ”vanlig” textning av samma typ som språköversättande textning – och kanske ännu viktigare; eftersom pausindikation och liknande inte hör till de etablerade undertextningskonventionerna och därmed inte ens har varit meningen att inkluderas – vore det orättvist att betrakta dessa aspekters frånvaro i undertexten som strykningar eller förkortningar. Att ”Eddie” däremot har bytts ut mot ”han” är i allra högsta grad relevant eftersom det i detta fall handlar om ett rent informationsbortfall. Med anledning av detta har jag istället för den fullständiga och detaljerade transkriptionsmetoden valt vad Catrin Norrby skulle kalla för en bastranskriptionsmetod (Norrby 2004:90):

Att utgå från en bastranskription är ett sätt att spara tid. Genom att inte lägga ner alltför stor transkriptionsmöda på enskilda ords detaljuttal, prosodiska drag eller exakt mätning av pauser för att ta några exempel, har man istället möjlighet att transkribera en kvantitativt större mängd data.

Min huvudsakliga motivering till att använda denna transkriptionstyp är dock alltså inte att spara tid, utan det faktum att ljudeffekter, skratt, emfas, intonation och en rad andra aspekter som Norrby i sin fullständiga analysmodell väljer att transkribera (Norrby 2004:98-99), inte har relevans för min studie. Med avseende på stavningen har jag dock valt att återge uttalet av orden på ett så naturtroget sätt som möjligt utan att annat än i extremfall baka ihop ord som uttalas i en följd utan paus. Jag har även markerat med "[]" när talet är överlappande och därmed svårare att uppfatta, enligt Norrbys modell (Norrby 2004:98). Här är ett exempel på hur en transkription kan se ut med denna nedbantade metod (exemplet är taget från *Armbryterskan*):

Transkription: De va så rolit, Lars kom in å sa att han va ingen tävlingsmänska men han a gjort testet bäst.

Alla ”uttalade tecken” är transkriberade på ett uttalsefterliknande sätt och en enkel, uttömmande och direkt jämförelse kan därför göras med undertexten, som i detta fall kort och gott löd:

Undertext: Lars sa att han inte var någon tävlingsmänniska.

1.4.2 Kopiering av undertexten

Nästa steg är att helt enkelt skriva av filmens undertext utan några som helst ändringar, så att en jämförelse lätt kan göras. Denna text förs in i en tabell jämsides med transkriptionen. Eftersom de tvåradiga texttablåerna har ett givet och lätthanterligt format har jag låtit detta format styra uppställningen inför den direkta jämförelsen: texttablåns innehåll matchas med motsvarande avsnitt i transkriptionen till och med det sista som sägs innan nästa tablå dyker upp.

1.4.3 Steg 1: de detaljerade förändringstyperna fastställs

De detaljerade förändringstyperna är enbart konstruerade för att systematisera de morfologiska och syntaktiska förändringar som gjorts. Några slutsatser om hur den dramaturgiska innebörden har påverkats dras alltså inte i det här läget.

Som Sahlin mycket riktigt konstaterade, och vilket återberättades i föregående kapitel, handlar indelningen i förändringstyper ytterst om en subjektiv bedömning snarare än ett införande i enkla och givna kategorier. Av den anledningen har jag bestämt mig för att ange alla de förändringstyper som är applicerbara i varje enskilt fall, snarare än att försöka fösa in

förändringarna i en enda kategori. Om till exempel transkriptionen säger ”I de där huse bodde ja sen ja va en liten tjej” och den motsvarande undertexten lyder ”Jag bodde i det där huset när jag var liten” handlar det alltså både om en syntaxförenkling och en strykning av innehållsord, nämligen ”tjej” och ”sen”⁴ och båda kommer därmed att redovisas.

Förhoppningsvis minimeras på så vis andelen ”tvingade” indelningsbeslut.

Själva förändringstyperna har var och en mer allmänna överrubriker, men det som kommer att anges i resultatredovisningen är numren för de aningen mer detaljerade underrubrikerna, här följda av en förklaring:

Detaljerade förändringstyper⁵

1. Syntax

1a) Syntaktisk förenkling

Det ovan nämnda exemplet är en typisk förenkling. Subjektet hamnar först och skapar en mer lättläst och talspråklig syntax.

1b) Språklig rättning

Om förändringen rättar språkbruket⁶ så hamnar den i denna kategori, t.ex. om ”När ja gav den till han vart han jättegla” blir ”När jag gav den till honom blev han jättegla”.

2. Ordbyte

2a) Synonyma ordbyten

Om orden är någorlunda synonyma, exempelvis om ”kärra” blir ”vagn”.

⁴ Strykningen av ”sen” kan här tänkas ha en avsevärt större påverkan på betydelsen i sin helhet än ”tjej”, men det återkommer jag till i nästa delkapitel.

⁵ Förkortas ibland till ”DF”.

⁶ Jag inkluderar här alla typer av språkliga rättningar.

2b) Icke-synonyma ordbyten

Om orden inte är synonyma. Ett exempel på ett byte som uppfyller minimikravet på att få inkluderas i denna kategori är om ”gård” byts mot ”stuga”. Båda avser en byggnad, troligen på landet, men eftersom en gård oftast är betydligt större och ibland består av flera byggnader känns orden inte tillräckligt synonyma för att få benämnas som sådana.

3. Ordstrykning

3a) Strykning av innehållsord

Här avser jag betydelsebärande ord i en ganska vid bemärkelse. Till exempel torde så gott som alla substantiv kvalificera sig, samt de flesta verb och adjektiv så länge som de tillför någon som helst substans till vad som sägs, oavsett om det är avgörande för helhetsintrycket eller ej. ”Tjej” från det första exemplet i detta delkapitel är ett bra exempel på ett ord som förs in i denna kategori. ”Kanske”, ”han”, ”gör”, ”stor”, ”därför” är fler exempel. Däremot inkluderar jag inte små fugeord som inte tillför något till innehållet/betydelsen, däribland vissa prepositioner. Jämför t.ex. ”jag ringde henne” med ”jag ringde *till* henne”.

3b) Strykning av nonsensord, falska inledningar och upprepningar.

Med ”nonsensord” menar jag ord som ”öh”, ”bah”, ”va”, ”å så” och ”liksom”⁷ – ord som egentligen inte tillför någon som helst betydelse. En ”falsk inledning” är min benämning på när någon påbörjar en mening, avbryter, och sedan påbörjar på nytt på ett annat sätt, till exempel: ”jo ja tycker ju...asså man ska inte...du vet att det inte e bra å göra så”. En upprepning kan vara en stamning eller annan oplanerad dubblering eller flerdubbling av ord, till exempel: ”nu, nu, nu så tycker ja inte så asså”. Dialektala ordändelser, halverade ord och ord som mer liknar ett ljud än någon identifierbar lexikal enhet är dock inte inkluderade.

⁷ Under förutsättning att det bara används som ”svans” på en mening, till exempel ”ja tyckte hon va fin liksom”.

4. Ord tillägg

4a) Tillägg av innehållsord

Se 3a.

4b) Tillägg av nonsensord, falska inledningar och upprepningar.

Se 3b.

Alla de förändringar som gjorts i överföringen till en viss given texttablå från dess motsvarande transkriptionsavsnitt och som faller inom en viss kategori registreras tillsammans. Exempel: om en texttablå har förkortat bort fem stycken innehållsord så registreras detta inte som 3a, 3a, 3a, 3a, 3a, utan bara 3a en gång. Anledningen till detta är att i och med att publiken läser en texttablå i taget så betraktar jag varje sådan tablå som en enskild textningssituation som är tillräckligt föga utsträckt i både tid och rum för att det intressanta ska bli *vad* som skett och inte de exakta kvantiteterna. Däremot kommer resultaten från samtliga texttablåer att läggas ihop för att en ungefärlig tendens ska kunna konstateras med avseende på hur vanligt förekommande de olika kategorierna är.

1.4.4 Steg 2: de övergripande förändringstyperna fastställs

När de detaljerade förändringstyperna har fastställts är det dags att undersöka om det har uppstått en ändring av den mer allmänna dramaturgiska/konstnärliga innebörden i undertextens tablåer jämfört med originalmaterialet, till följd av de detaljförändringar/tillägg/strykningar som har gjorts. Här beaktas endast relativt avsevärda justeringar som tack vare sin avvikande innebörd ligger till grund för en tänkbar ny tolkning av materialet. Om exempelvis ”Ja gick aldri i skolan för ja tyckte allti de va så tråkit” förkortas till ”Jag hade alltid tråkigt i skolan” så går vi miste om informationen att personen i fråga aldrig gick i skolan. Detta kan i sin tur påverka logiken i en annan scen där det kan vara avgörande att känna till denna brist på utbildning, och ändringen noteras därför som en *övergripande förändringstyp*.

En annan viktig typ av övergripande förändring till följd av en detaljerad förändring är om exempelvis ”ja du int ska vi stuffa ner krubbe i kistan så där hastit å lustit” skulle bli ”Vi

borde inte stoppa i oss maten så fort”. I båda fallen vet vi att det handlar om en uppmaning att äta långsammare, men uttryckssättet skiljer sig radikalt. Repliken är plötsligt konstruerad på ett mer skriftspråkligt och tillrättalagt sätt, vilket innebär att karaktärens personlighet och stil framställs annorlunda. Den konstnärliga/dramaturgiska innebörden har alltså justerats och vi benämner därmed även denna förändring som en *övergripande förändringstyp*. De övergripande förändringstyperna är indelade i följande tre underkategorier:

Övergripande förändringstyper⁸

I. Funktionell/pragmatisk betydelse

Här hamnar ordet ”sen” från förra delkapitlets första exempel. Det handlar nämligen om en ordstrykning som avsevärt ändrar meningen av det som sades i det ursprungliga talet, vilket i värsta fall kan tänkas få konsekvenser för förståelsen av efterföljande scener. Att ha bott i ett hus *sen* man var liten innebär ju nämligen att man fortfarande bor där. Att talaren i detta fall säger ”bodde jag” istället för ”har jag bott” är förstås problematiskt, men användningen av ordet ”sen” tycks säkerställa att det finns en chans/risk att person fortfarande bor där, och därmed kan ett avgörande betydelseskifte med konsekvens för berättelsens dramaturgiska struktur ha ägt rum. En sådan påtaglig risk är minimikravet för denna kategori. En förändring av typen ”Ja, ja tog ju snöskotern hit fort som fan för å se va som hänt” -> ”Jag kom så fort jag kunde” hamnar givetvis i denna kategori, speciellt om snöskotern senare används till något annat och det hade varit värdefullt att redan innan veta att den fanns med i berättelsen.

II. Personlighet/stil

IIa) Personlighet

Som jag har nämnt ett flertal gånger är det viktigt ur både filmmakarens och publikens perspektiv att karaktärernas personligheter inte ändras eller helt går förlorade. Ibland kan små, till synes betydelselösa kommentarer och ord berätta en hel historia om karaktären i fråga. Till och med förändringstyp 3b kan falla inom ramarna för denna kategori då det förstås kan vara ett personlighetsdrag att vara omständlig och ofokuserad. Även tillägg/ändring/strykning av

⁸ Förkortas ibland till ”ÖF”.

sarkasmer, gruffiga kommentarer, uppmuntrande tillrop och liknande yttranden hör hit liksom alla övriga fraser som väsentligt ändrat den ursprungliga personteckningen.

IIb) Stil

Med ”stil” menar jag i första hand skillnaden mellan talspråklighet och skriftspråkighet. Jag är här ganska generös och kommer inte att inkludera förändringen i denna kategori om det inte är en ganska kraftig stilförändring som har ägt rum, till exempel om ”oh ja få inte gå in dit för han” blir ”Han tillåter mig inte att stiga in där”.

I *Armbryterskan* talar så gott som alla med en mer eller mindre kraftig norrländsk dialekt. Man bör här vara medveten om vad Andersson säger i sin bok ”Fult språk”: ”Om vissa dialekter rent allmänt har låg status, är det inte så konstigt om dialektala drag förs fram som fula” (Andersson 1985:147). Detta ”dialektsnobberi” som vi kan se runt om i samhället kan mycket väl leda till överdrivna anpassningar till rikssvenska när det gäller textningen av *Armbryterskan*. Om så är fallet, kommer de att hamna i denna kategori.

III. Humor

Humor har fått en egen kategori eftersom det är ett så känsligt område. Förlorad humor kan innebära en kraftigt avvikande prägel på filmen i sin helhet. Ett gapskratt kan utebli, vilket kanske till och med kan göra att följande scen upplevs som tyngre och allvarligare än den hade annars. Fyndigheter, avslutande poänger och hela skämt hamnar i denna kategori om de avsevärt har ändrats, lagts till eller försvunnit. Det handlar dock inte om någon värdering av huruvida skämtet verkligen är roligt eller inte, utan bara om den rent faktiska justeringen i det humoristiska/konstnärliga upplägget.

Även när det gäller de övergripande förändringstyperna kommer alla de förändringar som gjorts i överföringen till en viss given texttablå från dess motsvarande transkriptionsavsnitt och som faller inom en viss kategori registreras tillsammans, av samma anledning som tidigare angivits.

1.4.5 Steg 3: Vilka DF har orsakat vilka ÖF?

Jag kommer avslutningsvis att studera vilka detaljerade förändringstyper som givit upphov till flest övergripande förändringstyper och vilka de är, då detta kan vara av stort intresse inte minst för textare som vill veta vilka DF det är viktigast att undvika.

2 Resultatredovisning

I detta kapitel redovisar jag mina undersökningsresultat i form av tabeller, exempel och åtföljande kommentarer. Det fullständiga analysmaterialet⁹ har kraftigt förkortats ner av utrymmesskäl men de delar jag hämtat exempel från återfinns i Bilaga I och II.

Det totala undersökningsmaterialet omfattar, som tidigare nämnts, ungefär 35 000 transkriberade tecken, som hämtats från sammanlagt ca två timmars speltid¹⁰. Detta är en jämförelsevis stor databas att arbeta utifrån, men är förstås inte tillräcklig grund för att kunna dra några säkra slutsatser om undertextandets konst. Däremot vill jag påvisa några allmänna tendenser, och har även kunnat konstatera vissa skillnader mellan hur spelfilmen och dokumentären hanteras.

2.1 Steg 1: De detaljerade förändringstyperna

Det första steget var som sagt att studera vilka faktiska ord- och syntaxförändringar som gjorts, detta för att kunna få en detaljerad bild av de mer konkreta skillnaderna mellan transkription och undertext. Den totala mängden och procentandelen texttblåer som medfört en detaljerad förändring redovisas i tabell 1:

Tabell 1: Antalet/andelen texttblåer med DF i förhållande till det totala antalet texttblåer

	Antal texttblåer	Antal texttblåer med DF	Andel texttblåer med DF
<i>Fyra nyanser</i>	445	184	41,5%
<i>Armbyterskan</i>	336	270	80,5%
Totalt:	781	454	58%

Siffrorna i tabell 1 talar sitt tydliga och måhända överraskande språk; över 80% av alla texttblåer i *Armbyterskan* innehåller någon form av detaljerad förändring. I knappt 20% av fallen har man alltså lyckats prestera en någorlunda förändringsfri övergång. Detta kan jämföras med *Fyra nyanser* där man i betydligt fler än hälften av fallen har lyckats skapa undertexttblåerna utan någon förändring värd att notera. De totala siffrorna är knappt värda

⁹ Redovisningen av transkriptionerna och undertexterna, samt de för varje avsnitt fastställda DF och ÖF.

¹⁰ Ungefär en timme från *Fyra Nyanser* och en timme från *Armbyterskan*. Antalet transkriberade tecken är också någorlunda jämnt fördelade mellan de två filmerna.

att fästa någon större uppmärksamhet vid eftersom de i detta fall endast erbjuder en ganska intetsägande kompromiss mellan två extremt skilda resultat.

Varför ser vi då denna radikala skillnad? Speltiderna i de två fallen är ungefär desamma och mängden transkriberade tecken likaså, så det torde inte gå att dra slutsatsen att Fyra nyanser har ett lägre tempo på dialogen som därför lättare kan fångas upp på ett korrekt sätt av texttablåerna. Däremot har Fyra nyanser lyckats klämma in ganska många fler texttablåer jämfört med Armbrysterskan på ungefär samma speltid, vilket innebär att de måste ha växlat i ett högre tempo. Och ju fler texttablåer per dialogmängd, desto mindre mängd text per tablå. Detta innebär förstås att behovet av förkortningar och omstuvningar av texten har minskat. Några andra tänkbara förklaringar skulle kunna vara:

* Den relativt kraftiga dialekten i Armbrysterskan som tvingat textaren att göra anpassningar till rikssvenska.

* Det ”verkliga”, orepeterade talet i Armbrysterskan är betydligt mer bångstyrt än skådespelarnas disciplinerade repliker i Fyra Nyanser.

* Det är vanligare att folk talar i mun på varandra i Armbrysterskan, vilket innebär att textaren måste välja mellan två eller flera repliker.

Sannolikt är det en kombination av dessa faktorer som givit ett så kraftigt utslag i skillnaden mellan slutresultaten. I vilket fall som helst är även Fyra nyansers 41,5% ett högt tal, med tanke på textarnas idoga försök att på ett korrekt sätt återspegla den ursprungliga dialogen.

Själva indelningen i olika detaljerade förändringstyper visade sig täcka in ord- och syntaxförändringarna ganska väl, och resultaten är sammanfattade i tabell 2. Procentsatserna anger hur stor andel av alla filmens DF som hamnade i den angivna kategorin.

Tabell 2: Antalet/andelen DF fördelade på de olika underkategorierna

DF	Antal i <i>Fyra nyanser</i>	Andel i <i>Fyra nyanser</i>	Antal i <i>Armbrysterskan</i>	Andel i <i>Armbrysterskan</i>	Antal totalt	Andel totalt
1a	13	6,5%	57	15%	70	12%
1b	4	2%	27	7%	31	5,5%
2a	5	2%	34	9%	39	6,5%
2b	7	3,5%	37	9%	44	7,5%
3a	112	55%	146	38%	258	43,5%
3b	62	30,5%	74	19%	136	23%
4a	0	0%	10	2,5%	10	1,5%
4b	1	0,5%	1	0,5%	2	0,5%
Totalt:	204	100%	386	100%	590	100%

Rent generellt kan man tack vare tabell 2 snabbt konstatera att det är kategori 3a som kraftigt dominerar. Detta är aningen överraskande då man kunnat anta att nonsensorden i 3b borde förekomma i rikliga mängder i vardagliga repliker, speciellt i Armbryterskans icke-manusbundna dialog. Lite förvånande är det också att 1a är så sällan förekommande i båda filmerna eftersom talspråkets ofta tillkrånglade syntaktiska struktur inte borde lämpa sig särskilt väl för det skriftliga mediet. Värt att notera är även att Armbryterskans förändringar är betydligt jämnare fördelade över de olika förändringstyperna än vad som är fallet med Fyra nyanser. Detta torde dock ha sin rimliga förklaring i att icke-skådespelarnas vardagstal är mer kaotiskt och oförutsägbart än de skrivna replikerna och ger därför upphov till en rikare flora av utmaningar för textaren. Mest lika tycks de två filmerna vara när det gäller tilläggen i 4a och 4b. Bara en enda 4b har jag lyckats identifiera i vardera film och den låga 4a-siffran för Armbryterskan underträffas till och med av Fyra nyansers nolla. Att det skulle vara riktigt så modesta resultat när det gäller tilläggen var svårt att förutsäga, men det faller sig naturligt att de håller sig under 5%. På grund av texttablåns begränsade utrymme är ju textarens utmaning nämligen oftast att förkorta, inte att förlänga textmassan.

2.1.1 Förändringstyp 1a: Syntaktisk förenkling

I både Fyra nyanser och Armbryterskan är denna förändringstyp den tredje vanligaste efter 3a och 3b. Att den placerar sig så förhållandevis högt på rangordningen är inte så överraskande eftersom det vardagliga talet ofta erbjuder komplicerade och ibland rent ologiska meningsbyggnader och därmed måste förenklas för att snabbt och lätt kunna läsas på en texttablå. Däremot kan man tycka att *antalet* förenklingar av denna typ varit ganska lågt i båda filmerna. Av Fyra nyansers 445 texttablåer var det bara 13 som innehöll tydligt identifierbara förenklingar. Detta motsvarar alltså mindre än 3% vilket får anses som anmärkningsvärt lågt, inte minst med tanke på att filmens rollista innehåller ett flertal komiker som är vana vid att improvisera runt sina repliker och som tycks göra det även i Fyra nyanser. Som så ofta i svenska spelfilmer är dock uttalet mycket tydligt, kanske tack vare/på grund av att våra filmskådespelare nästan alltid har scenerfarenhet i ryggen, och med det följer också ett tämligen ”rakt” och vårdat språk. Det finns dock exempel på textningssituationer där syntaktiska förenklingar har gjorts. Bortsett från att de även innehåller andra förändringstyper är alla de följande tre exemplen tydliga förenklingar.

Exempel 1:

Transkription: Å, å, de här att du plockar fram porr från ett gömställe, e de också ljug eller?

Undertext: Är gömstället med porr också ljug?

Exempel 1 förkortar i stort sett bort halva meningen och stuvar om orden till en lättbegriplig standarduppställning för frågor. Predikat och subjekt inleder meningen och resten följer helt enligt normen.

Exempel 2:

Transkription: Varför ska ja gå omkring å va arg på nån som hare sämre än ja?

Undertext: Han har det uppenbart sämre än jag.

Exempel 2 ignorerar en mängd information för att kunna ordna en tydlig informativ mening där subjektet inleder satsen. I båda dessa fall är förenklingen främst en konsekvens av förkortningen. Textaren hade inte på ett vettigt sätt kunnat bibehålla samma meningsstruktur om hälften av orden avlägsnats.

Exempel 3:

Transkription: Nu berättar du va du gjorde me din dotter.

Undertext: Berätta vad du gjorde med din dotter.

I exempel 3 däremot, har transkriptionen och undertexten nästan samma längd.

Transkriptionens meningsstruktur är aningen mer svårläst, men det tycks vara en ganska marginell skillnad. I detta fall kan man därmed med fog invända att förenklingen kanske inte hade behövt göras överhuvudtaget. Troligen blir förenklingar en rutinmässig operation när textaren suttit många timmar och kämpat med komplicerade textningssituationer. Om man ändrade den förra kan man väl lika gärna ändra nästa också? I många fall innebär ett sådant slentrianbeteende tillräckligt många onödiga förändringar att helhetsintrycket av filmens språk och stil riskerar att påverkas.

Armbryterskans 57 stycken 1a-förändringar påminner oftast om smärre karikatyrer av de två första exemplen från Fyra nyanser; långa invecklade haranger förkortas kraftigt och omstruktureras för lätläslighet. Av denna anledning känns de mer motiverade, även om förenklingen även där går till överdrift ibland. Textarna tycks eftersträva en konsekvent grad

av enkelhet genom hela filmen oavsett vad ursprungsstrukturen i varje enskilt fall är. Huruvida det är ett bra beslut eller ej kan förstås diskuteras.

2.1.2 Förändringstyp 1b: Språklig rättning

Denna kategori ligger ofta nära 1a i och med att de komplicerade meningsstrukturerna, med inskjutna satser och omständliga inledningar både här och där, liksom denna mening inte bara är svårlästa utan inte alltid heller helt språkligt korrekta. När textarna förkortar och omstrukturerar dem gör de i ett slag en förenkling och en språkvårdande ”putsning”. Ofta handlar det dock om rena tempus- eller modusfel, syftningsfel, logikbrister, katastrofala och förvirrande ordval eller slöa slangfraser på gränsen till vad som kan begripas. De roliga tuffingarna i *Armbrusterskan* tillämpar ibland språket på ett mycket liberalt sätt, mycket på grund av den talspråkliga kultur som råder i den delen av norra Sverige som de kommer ifrån. De övre medelklassstockholmarna som skrivit manus till *Fyra nyanser* har förstås varit betydligt mer måna om att uttrycka sig korrekt, säkerligen inte minst för att kunna sälja in sin idé till filmbolaget. Hursomhelst är de språkliga rättningarna mycket fåtaliga i båda filmerna. Detta är en positiv överraskning, men utan en särskild studie är det svårt att avgöra om det beror på att felen i dialogen har accepterats av textarna eller om det oftare beror på att inte så många fel överhuvudtaget har gjorts i dialogen. I allmänhet tycks dock textarna ha en ganska låg toleransnivå med allt vad odisciplinerat språk heter, så det innebär troligen att språket vårdats förhållandevis väl av såväl skådespelarna i *Fyra nyanser* som icke-skådespelarna i *Armbrusterskan*. Här följer ett några exempel på de 27 språkvårdsåtgärder som trots allt fanns i *Armbrusterskan*:

Exempel 4:

Transkription: Inte använd dina muskler.

Undertext: Använd inte musklerna nu.

Exempel 4 är ganska intressant eftersom det i detta fall verkar handla om ett språkfel som orsakats av talets rent dialektala prägel. Norrlänningar inleder ibland meningar med ordet ”inte” på detta sätt och trots att det är både vanligt och vedertaget i vissa regioner är det inte grammatiskt korrekt. Flera av rättningarna i *Armbrusterskan* är föranledda av denna typ av problematik och man kan verkligen fråga sig om den dialektala prägelns inte hade kunnat behållas i fall som exempel 4, där begripligheten inte nämnvärt torde ha påverkats.

Exempel 5:

Transkription: Företagen som anlitar mej givetvis ett...

Undertext: Företagen som anlitar mig vill givetvis att...

Exempel 5 illustrerar en ren felsägning. Det är uppenbart av sammanhanget att talaren egentligen ville säga det som redovisas i undertexten, men att tungan på något sätt inte fick till det. Denna typ av språkvård är förstås väl motiverad.

Exempel 6:

Transkription: ...de e int som du skulle gå å bli slutförd.

Undertext: ...men du slutför inte allt.

Transkriptionen i exempel 6 har måhända en viss dialektal prägel, men i grund och botten handlar det om ett syftningsfel och därmed också ett logikproblem; det är inte personen i fråga som blir slutförd utan snarare det hon sysslar med. Även denna rättning känns därför klart motiverad. Det är ingen mening att texta något som är fullständigt obegripligt eller missvisande om det inte är meningen att det ska vara det.

I Fyra nyanser fanns det endast fyra språkvårdsåtgärder och samtliga var relativt milda. Ingen av dem berodde på dialektala problem.

2.1.3 Förändringstyp 2a: Synonyma ordbyten

Ord/frasbyten där ett visst ord eller fras ersätts av en synonym borde vara mycket ovanliga, för varför skulle man ersätta ett ord när det fungerar lika bra och har samma betydelse som det nya ordet? Trots det har sådana ordbyten skett hela 34 gånger i Armbrysterskan. Fyra nyanser erbjuder endast 5 sådana tillfällen, vilket dock trots allt matchar antalet språkliga rättningar och ordtillägg tillsammans och därmed är en siffra att beakta. Vad beror detta på? En förklaring kan vara att textarens eget uttryckssätt sätter sin färg på undertexten.

Transkriptionen uppfattas, bearbetas för en sekund i textarens huvud, och när den därefter kommer ut igen har den omedvetet omformats en aning. Det hände också ofta i fallet Armbrysterskan att dialektala ord byttes ut mot rikssvenska motsvarigheter, ibland i onödan. En annan förklaring, som undersökningsmaterialet demonstrerar, är att ordbytet uppstår som en följd av omstruktureringar av meningen. Plötsligt fungerar inte längre ordet i sammanhanget och måste därför bytas ut. Följande exempel – de två första från Armbrysterskan och det tredje från Fyra nyanser – illustrerar ytterligare några situationer:

Exempel 7

Transkription: du ska inte va snäll

Undertext: Man ska inte vara snäll!

I exempel 7 har ”du” bytts ut mot ”man”, detta troligen av tydlighetsskäl. Det framgår nämligen av sammanhanget att det ”du” som används är ämnat att vara synonymt med ”man”. Det är nämligen inte riktigt till någon särskild person. Om ”du” hade använts i undertexten hade det kunnat ske en viss förvirring i och med att undertexten är aningen mer lösryckt från sammanhanget än vad själva talet är, men när det bytts ut mot ”man” råder det inte längre några tvivel.

Exempel 8

Transkription: Nu e ja klar.

Undertext: Nu är jag färdig.

I exempel 8 kan man däremot undra varför ”klar” har blivit ”färdig”. De är i stort sett helt synonyma och det tycks inte föreligga några speciella anledningar till ordbytet. Troligen handlar det här om textarens personliga stil, vilket förstås är olyckligt.

Exempel 9

Transkription: Ja e fullständit allvarli, ja upplever att ja såg ut på de viset

Undertext: Jag är helt allvarlig. Jag upplever att jag såg ut så.

Exempel 9 illustrerar en relativt lång textmassa, vilket innebär att textaren tvingats förkorta på något sätt. I detta fall har han valt att byta ut ”fullständigt” mot det kortare ordet ”helt” och även ”på det viset” mot det betydligt kortare ”så”. Därmed sparas det värdefulla utrymme som gör skillnaden mellan att få plats och inte få plats på texttablån. Orden är tillräckligt synonyma och motiveringen till bytet tillräckligt starkt för att det ska kunna anses rättfärdigt.

2.1.4 Förändringstyp 2b: Icke-synonyma ordbyten

Om antalet förändringar av typ 2a får anses som oväntat stort torde man kunna beskriva antalet 2b-förändringar som en jätteöverraskning. Textarens uppgift är ju nämligen att så troget som möjligt återge dialogen utan att begripligheten blir lidande. Vad kan det då finnas för förklaring till att hela 7 byten där ett ord ersatts ett annat ord med en annan betydelse skett i Fyra nyanser och hela 37 sådana byten skett i Armbryterskan? Ganska ofta tycks det handla

om pronomen som bytts ut. ”Vi” blir till exempel ”jag” eller tvärtom. Dessa ord har givetvis olika betydelse, men om det berättas om ett sammanhang där exempelvis alla hjälper till att blanda cement och berättaren säger ”när jag blandat klart” för att betona att blandningen blivit klar och detta textas som ”när vi blandat klart” kan betydelseskiftet i det stora hela ändå anses vara ganska marginellt. Andra pronomen som ändrats är till exempel ”han” till ”du” då ”oj vad han skakar” blivit ”oj vad du skakar”. I detta fall är ”han” ett dialektalt sätt att syfta på ”den”, det vill säga handen. Det finns dock en hel del mer allvarliga exempel på icke-synonyma ordbyten. Här följer några av dem, från Armbrusterskan:

Exempel 10

Transkription: Nä ja miss, missa de på bottenvarve då tänke ja hur ja ska lösa takkonstruktionen.

Undertext: När jag lägger grunden tänker jag på hur jag ska lösa takkonstruktionen.

Hur ”missade det på bottenvarvet” kan bli ”lägger grunden” i exempel 10 är ett mysterium. Förmodligen handlar det om att textaren tyckte att det lät bättre och mer logiskt om talaren hade arbetat sig upp från grund till tak, och trodde förmodligen också att ”bottenvarvet” skulle konfundera publiken, men en så skarp betydelseskilnad i både verb och substantiv är inte acceptabel.

Exempel 11

Transkription: Åsså väntaru tills ja säger till.

Undertext: Vänta tills jag är i bild.

Exempel 11 illustrerar troligen en situation där textaren helt enkelt hört fel. ”Tills jag säger till” låter ganska likt ”tills jag är i bild” och eftersom ”tills jag är i bild” stämde in logiskt i filmens situation hörde textaren vad han ville höra istället från vad som faktiskt sades.

Exempel 12

Transkription: Men! Du måste skriva en ny.

Undertext: Men! Du får skriva en ny.

Exempel 12 å andra sidan, visar på en situation där det textaren troligen hörde rätt, men ändå valde ett annat ord. ”Måste” är ju betydligt mer tvingande än ”får” och kanske trodde textaren att det skulle se alltför strängt ut i skrift. I vilket fall som helst handlar det om ett ordbyte som egentligen inte hade behövt göras.

Fyra nyansers sju 2b-förändringar berör främst verb, vilka visserligen byter betydelse men oftast utan att det har en avgörande påverkan på den allmänna begripligheten.

2.1.5 Förändringstyp 3a: Strykningar av innehållsord

Inte helt oväntat är 3a den överlägset vanligaste förändringstypen. 38% av alla förändringar i Armbrusterskan och hela 55% av förändringarna i Fyra nyanser är av denna typ. 112 respektive 146 texttablåer innehåller en 3a-förändring i de två filmerna, vilket omräknat i frekvens innebär att dialogen drabbas av denna typ av förkortning ungefär var trettionde sekund. Stora informationsmängder har alltså gått förlorade, vissa mer betydelsefulla än andra. Effekten av detta kan inte överskattas; publiken blir helt enkelt lurade på en stor del av filmens innehåll, viktigt eller oviktigt, och urvalet har inte gjorts av varken dem själva eller filmmakaren utan av en tredje part som egentligen inte borde ha med slutresultatet att göra. Förklaringen till detta stora bortfall av substantiv, verb, adjektiv och andra innehålls/betydelseord är först och främst utrymmesbrist på texttablåerna. Textaren går in med stora saxen och klipper bort allt som inte är direkt relevant för det allmänna budskapet. Ibland slinker en del relevant information med också; huvudsaken tycks vara att omfångsproblemet löses och att repliken snyggt faller in i den tvåradiga tablåen. Den värsta formen av förkortning kan sägas vara när en hel innehållsbärande replik stryks. Detta händer oftare än vad man kan tro, ibland på grund av att repliken överlappar en aning med en annan replik, ibland därför att textaren inte vill bryta dialogflödet mellan två andra talare, och ibland till synes utan någon anledning överhuvudtaget.

Ett annat skäl till att 3a-typen är så vanlig är att viss information måste förkortas bort när meningen omstruktureras. Även denna omstrukturering beror ofta i grunden på ett förkortningsbehov, men lika ofta på en strävan efter lättlästhed. Informationstunga meningar förkortas också ofta utan omstrukturering, återigen för att publiken ska ha en chans att uppfatta budskapet under den korta tid som texttablåen visas på skärmen eller duken. Här följer några belysande exempel på bland annat några av de ovan nämnda situationerna. De två första är från Fyra nyanser och de nästföljande två är från Armbrusterskan.

Exempel 13

Transkription: ...då skulle ja inte vilja byta me den personen. - De e väl inte relevant!

Undertext: ...då skulle jag inte vilja byta med den personen.

Exempel 13 är ett bra exempel på en inte helt ovanlig strykning med allvarliga konsekvenser. Hela repliken ”Det är väl inte relevant!” har försvunnit, troligen av utrymmesbesparande skäl, och detta har inneburit att dialogflödet blivit annorlunda, och en del av en karaktärs personlighet gått förlorad. Mer om detta när de övergripande förändringstyperna diskuteras.

Exempel 14

Transkription: Ja tycker de låter som medelklasskuld i kombination av ett oerhört starkt självförakt.

Undertext: Det låter som medelklasskuld i kombination med ett starkt självförakt.

Exempel 14 presenterar en mycket vanlig typ av 3a-strykning. ”Jag tycker” har helt enkelt lyfts bort, utan att det nämnvärt påverkat budskapet. Det torde nämligen fortfarande vara uppenbart att talaren uttrycker en åsikt utan att behöva markera det med ”jag tycker”. Textaren har även strukit ordet ”oerhört”, vilket förstås dämpar intensiteten i uttalandet. Samtidigt kan det ses som ett bra strykningsval, förutsatt att en strykning var nödvändig, i och med att det fortfarande står klart att självföraktet var ”starkt”.

Exempel 15

Transkription: -Men har han rätt då? -Nej! Nej! -Jo, han har rätt. -Ja, han har de. -Din går ju. Men han slirar ju å far ju. -[Men sno han då]. -[Vill du ha annan tejp?].

Undertext: Håller han rätt då? Vill du ha någon annan tejp?

I exempel 15 har inte mindre än fem hela repliker strukits! Detta är ovanligt, men inte unikt, och anledningen i detta fall är en mycket komplicerad textningssituation där en hel grupp människor talar i tät följd med ett oerhört hetsigt tempo. Två av replikerna¹¹ överlappar varandra och är därmed också ganska svåra att tyda. Textaren har här valt att ta vara på den första och den sista repliken och stryka allt annat. Detta är lite märkligt eftersom orsaken till den sista repliken avslöjas i den femte repliken. Däremot kan det tyckas vara motiverat att stryka replik två, tre och fyra i och med att de inte tillför särskilt mycket.

¹¹ Markerade med [] i transkriptionen.

Exempel 16

Transkription: Har du små händer, men gu va bra.

Undertext: Har du? Gud vad bra.

Exempel 16 innehåller en intressant strykning. De innehållstunga orden ”små” och ”händer” har helt sonika strukits utan att utrymmet har krävt det. Anledningen är att just dessa ord har nämnts i föregående replik och lämnas därför underförstådda i denna replik. Man kan dock invända att denna strykning var onödig eftersom den varken var motiverad av utrymmesbrist, konstig grammatik eller något annat påtagligt. Kan textaren vara trogen originalmaterialet så bör han också vara det.

2.1.6 Förändringstyp 3b: Strykningar av nonsensord, falska inledningar och upprepningar

Att strykningar av nonsensord, upprepningar och ”falska inledningar” skulle bli en av de absolut vanligaste förändringstyperna var inte oväntat. Däremot kan antalet och andelen 3b anses vara ganska modest; endast i 62 av 445 texttablåer finns en sådan strykning i Fyra nyanser och i endast 74 av 336 i Armbryterskan. Det är alltså dubbelt så vanligt med en 3a-strykning trots att vardagsspråk brukar innehålla nog så många utfyllnadsord, omstarter och liknande innehållsfattiga yttranden. I fallet Fyra nyanser kan den förhållandevis låga siffran som tidigare nämnts bero på disciplinerat och scenskolas skådespeleri, men i Armbryterskan är den ganska besynnerlig. En möjlig förklaring är att jag inte räknat med halverade ord eller rena ”ljudord”¹², vilka båda förekommer både här och där i materialet. Jag har inte heller räknat med ordet i fråga om det knappt varit hörbart. När det gäller textarens benägenhet att inkludera 3b-ord i undertexten kontra att 3b-orden faktiskt var föga förekommande i originalmaterialet som förklaring lutar jag åt det förra alternativet när det gäller båda filmerna. Särskilt i Fyra nyanser märktes det ofta att textaren ansträngt sig för att inkludera 3b-orden, men även i Armbryterskan gjordes det över förväntan väl.

Här följer dock några exempel på när 3b-ord trots allt strukits. Det första är från Fyra nyanser och de två övriga från Armbryterskan:

Exempel 16

Transkription: -Ja [hej, hej,] tack. -[Hej, tack]

Undertext: Hej. Tack.

¹² Ord som mer liknar rena ljud än någon specifik lexikal enhet.

Exempel 16 visar en tydlig och ganska vanlig upprepning, främst inom den första repliken men även den andra repliken kan ses som en upprepning av den första. Båda är dessutom delvis överlappade. Det räcker därmed att texta ”Hej. Tack.” en gång för att budskapet ska gå fram. Att inkludera vartenda ord från transkriptionen skulle mest verka tramsigt och störande.

Exempel 17

Transkription: För då har du all kraft i världen å då kan du nå precis hur långt som helst.

Undertext: Då har du all kraft i världen och kan nå hur långt som helst.

Exempel 17 belyser några mycket typiska 3b-strykningar. ”För”, ”och då” och ”precis” stryks lätt utan att det har någon som helst märkbar betydelse för meningen i sin helhet. Man sparar därmed värdefullt utrymme samt gör texten mer snabb- och lättläst.

Exempel 18

Transkription: För om ja skulle byta jobb... ja måste ju börja jobba helt...ja har ju ingen utbildning, ja e för inte...enda utbildningen ja är e ett yrke som inte finns.

Undertext: Jag var utbildad i ett yrke som inte finns.

Exempel 18 är en oerhört extrem form av ”falsk inledning”. Talaren påbörjar meningen inte mindre än fem gånger! Det är förstås onödigt att texta alla dessa fem gånger, men det kan samtidigt tyckas underligt att textaren inte ens har antytt detta omständliga sätt att tala i texten. Det hade räckt med en kort falsk inledning som markering, om inte annat för att publiken inte ska börja undra varför talaren babblar vidare i många sekunder efter att man läst färdigt undertexten.

2.1.7 Förändringstyp 4a: Tillägg av innehållsord

Redan på förhand hade man kunnat gissa att antalet förändringar av denna typ skulle ligga på noll eller åtminstone nära noll. För varför i all världen skulle textaren, vars ständiga utmaning är att förkorta materialet, vilja *lägga till* några innehållsord? Mycket riktigt kunde jag inte hitta ett enda exempel på ett sådant tillägg i Fyra Nyanser. Däremot hittade jag tio stycken i Armbrysterskan. Vad kan detta då bero på? Förklaringen borde vara den uppenbara anledning vi stött på tidigare; att nya meningsstrukturer ibland kräver nya ord för att fungera. Konstigt nog verkar det dock inte vara fallet i de flesta av de tio tilläggen. Här är ett par exempel:

Exempel 19

Transkription: Västerbottens inland.

Undertext: Den ligger i Västerbottens inland.

I exempel 19 har textaren troligen varit orolig att publiken inte skulle förstå syftningen om repliken hade översatts som den var. Föregående texttablå var dock ”Jag heter Heidi Andersson, väger 60 kg och kommer från byn Ensamheten”, så det borde inte vara särskilt svårt att göra kopplingen. Tillägg av alla slag bör naturligtvis undvikas i så absolut hög grad som möjligt i och med att de förändrar innehållet på ett betydligt mer dramatiskt sätt än vad strykningarna gör.

Exempel 20

Transkription: -De blev aldri... -Enhandssåndärvibrator. -Man måste gi sej. -Okej, perfect.

Undertext: Vi behöver aldrig hyra någon cementblandare.

Exempel 20 är rent ut sagt chockerande. Textaren stryker fyra hela repliker och lägger till en totalt ny replik som inte överhuvudtaget sagts av någon av de inblandade! Detta är troligen den mest extrema och omotiverade förändringen i hela mitt undersökningsmaterial och kommer att diskuteras vidare i kapitlet om de övergripande förändringstyperna. De övriga åtta 4a-tilläggen är som sagt även dem ganska omotiverade och tyder på en överdriven ambition hos textaren att vara tydlig eller, som i exempel 20, rentav ”rolig”.

2.1.8 Förändringstyp 4b: Tillägg av nonsensord, falska inledningar och upprepningar

Denna förändringstyp är förstås mycket ovanlig i och med att det inte finns någon anledning för textaren att lägga till nonsensord som inte redan finns i dialogen. Endast ett exempel i vardera film har kunnat registreras och de redovisas nedan. Det första är från Fyra nyanser och det andra från Armbrysterskan:

Exempel 21

Transkription: Ja jobbade för mycke, ja ägna för mycke tid åt karriären.

Undertext: Att jag jobbade för mycket, ägnade för mycket tid åt karriären.

I exempel 21 har ”att” infogats i början av meningen för att ge extra stöd åt det grammatiska upplägget, nämligen att talaren gör en uppräkningslista av saker han ångrar. Tillägget stör inte nämnvärt, men är onödigt.

Exempel 22

Transkription: Winner!

Undertext: The winner!

I exempel 22 har textaren troligen stoppat in ”the” av ren rutin eftersom denna replik levereras ett stort antal gånger, oftast med ordet ”the” innan ”winner”. Dock ej i detta fall.

2.2 Steg 2: De övergripande förändringstyperna

När de detaljerade förändringstyperna väl fastställts var det dags för nästa steg: att fastställa de dramaturgiska konsekvenserna av nämnda förändringar. Dessa konsekvenser, vilka jag valt att kalla för övergripande förändringstyper, berör inte bara de enskilda texttablåerna utan är av ett allvarligare och mer tongivande slag. Det handlar som tidigare nämnts om förändringar i den dramaturgiska strukturen; hur historien är berättad, hur framställningen av personligheter påverkas, hur ansatser till humor förändras, hur stildrag justeras. Med andra ord handlar det om konstnärliga värden, vilka i grunden är vad som gör filmerna värda att se. Efter att ha genomfört den i metodkaptitlet angivna indelningen i fyra övergripande förändringstyper har följande resultat kunnat konstateras:

Tabell 3: Antalet/andelen texttablåer med ÖF i förhållande till det totala antalet texttablåer

	Antal texttablåer	Antal texttablåer med ÖF	Andel texttablåer med ÖF
<i>Fyra nyanser</i>	445	52	11,5%
<i>Armbryterskan</i>	336	90	27%
Totalt:	781	142	18%

Eftersom det handlar om att en viss del av de detaljerade förändringstyperna har lett till övergripande förändringstyper är siffrorna för ÖF givetvis betydligt lägre än för DF, som synes i tabell 3. Trots det får de anses vara alarmerande höga. Mer än var tionde texttablå i *Fyra nyanser* och mer än var fjärde i *Armbryterskan* innehåller minst en ÖF. Omräknat i frekvens innebär detta nästan en ÖF per minut i *Fyra nyanser* och ungefär 1,5 ÖF per minut i *Armbryterskan*. Vissa ÖF är förstås mer allvarliga än andra, men hur man än vrider och vänder på det står det klart att de många DF som presenterats i föregående kapitel fått fler allvarliga konsekvenser än man kunnat tro. I tabell 4 följer en redogörelse för vilka ÖF som

hittats. Procentsatserna anger hur stor andel av filmens alla ÖF som hamnat i den angivna kategorin.

Tabell 4: Antalet/andelen ÖF fördelade på de olika underkategorierna

ÖF	Antal i <i>Fyra Nyanser</i>	Andel i <i>Fyra nyanser</i>	Antal i <i>Armbryterskan</i>	Andel i <i>Armbryterskan</i>	Antal totalt	Andel totalt
I	25	41,5%	48	49%	73	46%
Ia	32	53,5%	25	25%	57	36%
Iib	2	3,5%	14	14%	16	10%
III	1	1,5%	12	12%	13	8%
Totalt:	60	100%	99	100%	159	100%

Tabell 4 visar att i *Fyra nyanser* står typ I och Ia tillsammans för hela 95% av alla ÖF som hittats. Precis som när det gällde DF är det en mer jämn spridning när det gäller *Armbryterskan*, men även här dominerar I och Ia kraftigt i statistiken. I-typen kan i första hand sägas stå för begriplighetshämmande förändringar medan de övriga främst står för förluster/förändringar på ett mer konstnärligt plan; hur stor potential filmen har att ge ett involverande och känslomässigt intryck. Eftersom både dessa områden tycks ha berörts ett flertal gånger bör resultaten tas på allvar, även om de givetvis också ska tas med en nypa salt; indelningen i dramaturgiska förändringar är inte någon exakt vetenskap utan bör främst ses som en allmän fingervisning. En resultatanalys är väl värd att göras och kan berätta minst lika mycket som siffrorna i sig.

2.2.1 Förändringstyp I: Den dramaturgiska strukturens funktionalitet

En av de viktigaste sakerna som bör fungera i en film är dess handling. Som publik bör vi kunna tillgodogöra oss vad som händer och varför utan att alltför många frågetecken uppstår och i synnerhet utan att de saker som händer är motsägelsefulla. Filmmakare anstränger sig ofta för att förmedla information genom bilder istället för dialog, men ofta är det ändå dialogen som får axla ansvaret att kommunicera vad som händer, vad som hänt och vad som ska hända. Därmed är det oroväckande att hela 25 förändringar av I-typ i *Fyra nyanser* och 48 i *Armbryterskan* har kunnat identifieras. Detta innebär nämligen att publiken förlorat förtydligande och begripliggörande information oftare än var tredje minut i *Fyra nyanser* och nästan en gång varje minut i *Armbryterskan*. Ibland kan detta tänkas leda till frustration, i och med att andra scener eller repliker inte längre verkar logiska, ibland kan det leda till att publiken lämnas ovetande om vad de gått miste om. I vilket fall som helst är typ I-förändringar i allmänhet oacceptabla, åtminstone då de på något som helst sätt hade kunnat

undvikas. Här följer några typiska och belysande exempel, de tre första från Armbryterskan och det sista från Fyra nyanser:

Exempel 23

Transkription: Haru, haru som ja vunnit en titel som världsmästarinna då då måste du veta din plats.

Undertext: Har du vunnit en titel som världsmästarinna, så ska du veta din plats.

Exempel 23 demonstrerar en typisk I-förändring som kan få stora konsekvenser för hur andra scener tolkas och förstås. Genom att stryka ”som jag” har textaren nämligen raderat informationen att talaren har vunnit en titel som världsmästarinna. Man kan ändå gissa sig till att hon är världsmästarinna utifrån vad hon säger, men det är långt ifrån säkert. Nästa gång det nämns i filmen att huvudpersonen faktiskt är världsmästarinna, och en flerfaldig sådan dessutom, är långt senare. Ingenting annat bekräftar att så är fallet; hon och hennes familj lever ett enkelt liv på landsbygden och det verkar snarare som om hon drömmer om att en dag bli världsmästarinna än att hon faktiskt redan är det. Eftersom den strukna frasen är så kort borde den definitivt ha kunnat behållas.

Exempel 24

Transkription: Du träna de hon e dåli på, lyft fingrarna på'n.

Undertext: Träna det hon är dålig på.

Exempel 24 visar på en helt obegriplig strykning eftersom utrymmet utan tvekan tillåter betydligt mer än vad som faktiskt textats. Vi förlorar här informationen att huvudpersonen i filmen, som tycks vara en närmast oslagbar armbryterska som bryter ner både män och kvinnor, har en teknisk svaghet i att hon inte kan hantera det när någon lyfter fingrarna på henne. Det är trots allt en film om armbrytning och sådan information är därför i högsta grad intressant, speciellt när man ser hur hon bryter i efterföljande scener. Dessutom hänger nu texten ”träna det hon är dålig på” löst som en syftning rakt ut i tomheten. Vad är det egentligen hon är dålig på? Ingen förklaring kommer.

Exempel 25

Transkription: De va så rolit, Lars kom in å sa att han va ingen tävlingsmänniska men han ha gjort testet bäst.

Undertext: Lars sa att han inte var någon tävlingsmänniska.

Även exempel 25 visar på ett tydligt sätt hur intressant och på flera sätt viktig information förkortats bort i onödan. ”Men han har gjort testet bäst” hade fått plats på texttablån och ändrar ju faktiskt den information som givits tidigare i meningen ganska radikalt. Lars påstår att han inte är någon tävlingsmänniska...men han har gjort testet bäst! Genom detta får vi både veta att Lars är blygsam och att han faktiskt är en av de bästa armbrytarna i sällskapet, åtminstone utifrån det nämnda testet. När vi senare ser någon annan bryta ner honom är detta förstås intressant att veta, i och med att det i så fall är en ganska överraskande händelse.

Exempel 26

Transkription: -Hej Jenny. Men ja har också en kurs som ja vill leda här.

Undertext: Hej, Jenny.

Exempel 26 visar en riktigt ful strykning tidigt i Fyra nyanser. Här håller karaktärernas inbördes relationer och roller på att etableras och viktiga, informativa repliker dyker upp både här och där. Den strukna repliken i detta fall berättar för oss att talaren är ledare, eller åtminstone anser sig vara det¹³ för de övriga, samt att det handlar om en kurs av något slag. Eftersom den enda övriga repliken i texttablån enbart innehåller två ord hade den minst lika viktiga följande repliken lätt kunnat infogas. Denna typ av avgörande strykningar i ett tidigt skede förekommer i båda filmerna med allvarliga konsekvenser för berättarstrukturen.

2.2.2 Förändringstyp IIa: Personlighet

IIa är intressant nog den enda förändringstypen som är mer vanligt förekommande i Fyra nyanser än i Armbryterskan. 32 stycken IIa har hittats i den förra filmen och 25 i den senare. Detta är varken överraskande eller väntat i och med att denna studie inte har granskat textarnas individuella stil och förmåga innan de gav sig i kast med de aktuella filmerna. Men troligen är det just den individuella förmågan som givit utslag här; att bibehålla karaktärernas personligheter i överföringen till undertext kräver en fingertoppskänsla och ett engagemang som är oberoende av det rent rutinmässiga textningshantverket. Personlighet kan ligga inbäddad i de allra mest oväntade repliker ibland och det gäller att verkligen vara alert för att upptäcka detta. Eftersom hela 52% av alla ÖF i Fyra nyanser är IIa tyder det på att textaren i fråga inte haft den rätta känsligheten i detta avseende. I Armbryterskan utgör IIa-typen nämligen inte mer än 25% av alla ÖF, ett jämförelsematerial som är ganska talande. Det finns dock ytterligare en viktig förklaring till de många IIa-förändringarna i Fyra nyanser och det är

¹³ Hennes ledarroll ifrågasätts och diskuteras långt senare i filmen.

att replikerna är skrivna av manusförfattare. Som nämnts i forskningsöversikten anstränger sig manusförfattare ofta att stuva in så mycket personlighet som möjligt i varje replik, så mycket att de rentav kan ses som mer personlighetsladdade än vad ”riktiga människors” uttalanden är. Detta beror i sin tur på att spelfilmen har en begränsad speltid och om publiken ska ha en chans att lära känna karaktärerna så måste de agera på ett mycket personligt sätt redan från start. Det finns många olika exempel på drastiska IIA-förändringar och på grund av sakens ganska abstrakta natur är det svårt att se någon röd tråd i dem. Ytterst handlar det som sagt om fingertoppskänsla i varje enskilt fall. Här följer ändå några intressanta exempel. De tre första är från Fyra nyanser och den sista är från Armbrusterskan:

Exempel 26

Transkription: -Eh, regel ett, alla får tala till punkt. -Ja, men de du säger ska ha relevans. -De där e väl relativt, va som e relevant för dej kanske inte e relevant för mej.

Undertext: Regel 1: Alla får tala till punkt. -Det du säger ska ha relevans.

Exempel 26 är ett solklart exempel på en replik som inte borde ha strukits. Talaren är nämligen en riktig bohem som ser sig själv som avvikande från världens normer och krav. Detta är något han kämpar med att förstå och finna frid i genom hela filmen och det hela ställs på sin spets i en annan scen långt senare. Den strukna repliken dyker upp tidigt och visar på hur karaktären ser på sig själv. Den visar också att han lätt hamnar i försvarsställning när någon har en avvikande åsikt. Han vill försvara sitt universum på samma gång som han gärna vill förenas med alla andras universum. Utan denna replik förlorar alltså vi chansen att lära känna flera av karaktärens personlighetsdrag på ett tidigt stadium.

Exempel 27

Transkription: -Nej! Pappa! -Släpp henne! -Ja, ja gör ju... -Släpp henne! -Snälla du... -Kom. -Pappa! -Nej, kom, kom. -Kan man inte prata om de här? -Kan man prata om de! -Gå. Gå där nu.

Undertext: -Nej! Pappa! -Släpp henne!

I exempel 27 har elva repliker förkortats ner till endast två. Ingen av de strukna replikerna driver handlingen framåt, men de demonstrerar tydligt åtminstone en av karaktärernas personlighet. Situationen är denna: mamman vill ta med sig dottern från pappan eftersom pappan förgräpat sig på dottern. Dottern vill stanna hos pappan och stretar emot. Pappan söker förlåtelse. Om man enbart läser undertexten verkar det som pappan står tystlåten och håller fast dottern, medan han i själva verket vädjar till mamman och ber att få tala om saken.

Mamman hånar förståeligt nog denna begäran om att få tala och drar med sig dottern. Hur skulle detta då egentligen ha textats? Uppenbart är att replikutbytet ”Kan man inte prata om de här? –Kan man prata om de!” borde ha fått vara kvar då det visar både pappan och mammans inställning och känslöstämning. Även svaret ”Ja, jag gör ju...” hade kunnat få kvar. En enda texttablå hade då inte varit tillräcklig, men situationen erbjöd gott om utrymme för att fördela texten på två tablåer.

Exempel 28

Transkription: Hej, ja ville bara säga att de har blivit strömavbrott.

Undertext: Hej, det har blivit strömavbrott.

Exempel 28 visar en slentrianmässig förkortning utan egentlig motivering, som fått onödiga konsekvenser. Efterföljande replik är ”Det ser vi väl. Stick härifrån.”, alltså en klart irriterad kommentar. Om repliken i exemplet fått behålla sin ursprungliga form, vilken uppvisar en klart försiktig och ursäktande inställning, hade den irriterade kommentaren framstått som än mer brysk. Nu låter frågan mer platt, direkt och levererad med självförtroende.

Exempel 29

Transkription: De behövs inte.

Undertext: Det behövs.

Exempel 29 är med största sannolikhet ett oerhört olyckligt misstag; textaren lyssnade inte tillräckligt noga för att höra ordet ”inte”, vilket förstås negerade hela svaret! Föregående replik var ”Lycka till!” så när talaren svarade ”det behövs inte” så tyder det förstås på en betydligt mer lättsinnig och självsäker personlighet än om han hade sagt ”det behövs”.

2.2.3 Förändringstyp IIB: Stil

Inte helt överraskande är IIB-förändringarna betydligt vanligare i Armbryterskan än i Fyra nyanser, med tanke på att talarna i den förra filmen har en relativt kraftig dialekt och ett mer talspråkligt sätt att uttala sig på. Däremot är det förvånande att antalen är så låga i båda filmerna. Fyra nyanser har bara två tydliga exempel och Armbryterskan endast 14. Jag har visserligen varit ganska restriktiv i min bedömning; om varenda justering av ett talspråkligt ”jamen ja tycker...” eller ”...å så där va” hade lett till en IIB-markering hade siffrorna varit betydligt högre, men resultatet är ändå en positiv signal som tyder på att textarna verkar ha hanterat talspråkligheten och dialekterna förhållandevis väl. Kanske är det

just inom detta område de lagt den största ansträngningen? Publiken torde ju nämligen vara snabbare att upptäcka en replik som inte ”låter naturtrogen” i texten än en replik som innebär negativa konsekvenser för handlingens uppbyggnad. Att den senare är lika viktig uppfattas måhända inte vara lika relevant för textarna som starkt eftersträvar ett smidigt replikflöde. I vilket fall som helst finns det trots allt några exempel på förändringar som kvalificerar sig för IIB-kategorin. Här följer några av dem. Samtliga är tagna från Armbrysterskan:

Exempel 30

Transkription: Så bryta arm tror många e ba å hugga tag i nån å mäta kraft.

Undertext: Många tror att armbrytning bara är ett styrkeprov.

Undertexten i exempel 30 är oerhört stram och skriftspråklig, men det hade inte gjort något om inte repliken samtidigt hade varit så tydligt talspråklig. Hade det verkligen varit så besvärligt att använda uttrycket ”hugga tag i någon” i undertexten? Och varför måste ”mäta kraft” bli det torra substantivet ”styrkeprov”? Förändringen känns inte på något sätt motiverad, åtminstone inte till den grad den är genomförd, då ursprungsrepliken är både levande på ett positivt sätt och tillräckligt kort för att efter en lätt justering stuvas in i texttablå.

Exempel 31

Transkription: Ja men för farao, kör skoter för fan först en timma så ska du se hur jävla stark du e.

Undertext: Få se hur stark du skulle vara efter att ha kört skoter i en timme!

I exempel 31 är det uppenbart att textaren inte gillat det ovärdade ordvalet. Såväl ”för farao” som ”för fan” och ”jävla” har avlägsnats utan omsvep, vilket resulterat att repliken fullständigt bytt stil. Om åtminstone en av svordomarna fått vara kvar hade denna stilförändring dämpats avsevärt.

Exempel 32

Transkription: Nä lej någon å ta kort. Lej någon å ta kort då.

Undertext: Be någon annan ta det.

Exempel 32 är en ganska vanlig typ av IIB bland de som hittats, och är en anpassning till rikssvenska där den dialektala prägnen försvinner. I vissa fall kan en sådan anpassning vara motiverad eftersom vissa dialektala uttryck kan vara obegripliga för alla som inte är bekanta

med dialekten, men i detta fall torde det inte råda några större tvivel kring vad talaren menar med ordet ”lej”.

2.2.4 Förändringstyp III: Humor

Att dra några generella slutsatser utifrån antalet III-förändringar som gjorts vore ett misstag eftersom förekomsten av humor är så väldigt beroende av filmens genre. Fyra nyanser är i första hand ett drama och därför är det inte så konstigt att endast en förändring av III-typ har registrerats. Armbrusterskan är inte heller någon komedi, men eftersom människorna som porträtteras råkar vara ganska skojfriska är det rimligt att ett antal III-förändringar har inträffat som resultat av det. Tolv stycken blev det sammanlagt i Armbrusterskan, vilket är en oacceptabel siffra helt enkelt därför att allting över noll egentligen är oacceptabelt.

Humor är en känslig konstform som bör hanteras med silkesvantar. Ett uteblivit skratt eller leende kan ändra hela scenens och i vissa fall också filmens stil. Ett tillagt skratt, vilket vi också kan se exempel på i Armbrusterskan, är nästan ännu allvarligare; det är illa nog att saker förloras, men vissa förluster är oundvikoiga. Om saker läggs till förvrängs originalverket rejält, speciellt om det gäller humor. Som tidigare nämnts handlar det dock inte om någon bedömning av hur roligt skämtet är, utan bara om en ansats till humor i sin helhet avlägsnats eller tillförts. Här följer några exempel från Armbrusterskan:

Exempel 33

Transkription: De andra benet har du rätt å ta spjärn, på alla ben utom motståndarns.

Undertext: Med andra benet får du ta spjärn, men inte mot motståndaren.

I exempel 33 är transkriptionen och undertexten tämligen lika, med en viktig skillnad: en humoristisk ordlek har försvunnit i övergången. Av sammanhanget är det uppenbart att talaren med ordet ”ben” främst syftar på bordsbenen, men eftersom meningen avslutas som den gör får ordet en dubbelmening. I undertexten däremot, konstateras det bara krasst att det inte är tillåtet att ta spjärn mot motståndaren.

Exempel 34

Transkription: Kommer de ja en räkning. E de betyget?

Undertext: Är det en räkning?

I exempel 34 skämtar talaren om att räkningen som de har fått till sin kooperativa förening är ett betyg på hur duktiga de är. I undertexten har denna ansats ignorerats, trots att det gott och väl skulle få plats för den och trots att den lätt skulle kunna passa in i ett mer skriftspråkligt sammanhang.

Exempel 35

Transkription: -Nämen de e när han inte e rakad, när han e rakad så blir han ung å vacker igen. -Då får ja dubbelhaka.

Undertext: Om han rakar sig ser han ung och vacker ut igen.

I exempel 35 har textaren fångat upp den första humoristiska kommentaren, men svaret har strukits. Detta är särskilt olyckligt därför att svaret levereras just när de två talarna ska börja bryta arm, och eftersom svaret får den andra talaren att skratta lite och tappa koncentrationen hade det varit värdefullt för publiken att se anledningen till det, om inte för att själva dra på smilbanden åt svaret.

Exempel 36

Transkription: -De blev aldri... -Enhandssåndärvibrator. -Man måste gi sej. -Okej, perfect.

Undertext: Vi behöver aldrig hyra någon cementblandare.

Exempel 36 har nämnts tidigare och det tål att nämnas igen. Detta textningsavsnitt är en riktig styggelse i och med att fyra repliker stryks och ersätts med en replik som överhuvudtaget inte sägs. Situationen är denna: en grupp människor sitter och hetsar på en man som försöker hålla ihop en greppträningsmanick. Efter ett tag börjar han skaka av ansträngning och rör handen fram och tillbaka och runt, runt. Förmodligen såg textaren att det fanns läge för en vitsig kommentar och stoppade helt fräckt in sin helt egna replik och bortsåg fullständigt från vad som faktiskt sades. Detta är förstås fullständigt oacceptabelt oavsett om man håller med om att repliken var fyndig eller inte.

2.3 Steg 3: Vilka DF har orsakat vilka ÖF?

När vi nu har gått igenom resultaten från analysens första två steg är det dags att ta en titt på hur de detaljerade förändringstyperna är kopplade till de övergripande förändringstyperna. Detta kan vara intressant inte minst för de textare som vill veta vilka typer av DF som är viktigast att undvika. I tabell 5 återfinns alla de kombinationer som uppstått i

undersökningsmaterialet. Procentsiffran anger hur stor del av alla DF av *angiven typ* som ledde till den angivna ÖF.

Tabell 5: Vilka DF har orsakat vilka ÖF?

DF som orsakat ÖF	Antal i <i>Fyra Nyanser</i>	Antal i <i>Armbryterskan</i>	Andel av angiven DF i <i>Fyra Nyanser</i>	Andel av angiven DF i <i>Armbryterskan</i>
1a -> I	-	2	-	3,5%
1a -> IIa	1	2	7,5%	3,5%
1a -> IIb	2	4	15%	7%
2a -> I	-	2	-	6%
2a -> IIb	-	4	-	12%
2b -> I	1	6	14%	16%
2b -> IIb	-	1	-	2,5%
3a -> I	24	37	21,5%	25,5%
3a -> IIa	28	23	25%	16%
3a -> IIb	-	5	-	3,5%
3a -> III	1	11	1%	7,5%
3b -> IIa	3	-	5%	-
4a -> I	-	1	-	10%
4a -> III	-	1	-	10%
Totalt:	60	99		

Som synes i tabell 5 är 3a-förändringarna ansvariga för de största konsekvenserna, men inte bara i antal utan även rent procentuellt. Både i *Armbryterskan* och *Fyra nyanser* har hela 52,5% av alla 3a orsakat någon form av ÖF. Det är alltså vanligare att en 3a-förändring leder till en ÖF än att den inte gör det! Detta kan jämföras med 14% respektive 22,5% av alla 1a, samt 18,5% respektive 14% av alla 2b på andra och tredje plats. 3b kommer, bortsett från 1b och 4b som inte orsakat några ÖF alls, på en sistaplats med sina 0% respektive 5%.

Rent generellt kan man alltså säga att 3a inte bara är den allra vanligaste förändringstypen utan också den ”farligaste”. Detta är förstås problematiskt eftersom textarna ofta är illa tvungna att förkorta bort en mängd innehållsord. För att minimera konsekvenserna bör man dock minimera denna gallring. I undersökningen har det dykt upp många tillfällen där strukna ord gott och väl hade fått plats, vilket också illustrerats av ett flertal exempel i föregående kapitel.

Andra DF får vanligtvis inte fullt lika omfattande konsekvenser. Att 1a procentuellt hamnar på andraplats är dock intressant. Tydligen straffar det sig att försöka förenkla den syntaktiska strukturen, åtminstone till den grad som det gjorts i *Armbryterskan* och *Fyra nyanser*. 1a-förändringarna har ställt till med bekymmer både vad gäller funktionalitet, personlighet och

stil. Den enda ÖF-typen som skonats är kategori III. Lättlästhets i all ära, men överdriven strävan efter nämnda egenskap kan alltså göra att textarna faller krokben på sig själva.

Att 2b procentuellt sett resulterar i en hel del ÖF är inte särskilt förvånande. Det hade snarare kunnat förväntats vara ännu större siffror, för nog borde begripligheten/funktionaliteten påverkas om man byter ut orden mot andra med avvikande betydelse! Att så inte skett i alltför hög grad beror antagligen på att textarna varit medvetna om riskerna och sett till att inte byta ut nyckelord i meningen. Trots det vore det rättvist att påstå att 2b-förändringar är en onödig förändringstyp som ganska lätt borde kunnat undvikas.

2a-resultaten är ganska blygsamma, men ändå intressanta. Man hade lätt kunnat tro att de inte borde ha lett till några ÖF alls eftersom synonymer per definition betyder samma sak. Trots det har 6 stycken ÖF fallit ut som resultat. Det är alltså viktigt att undvika ordbyten även när man tror att man kan ersätta dem med något likvärdigt.

3b-resultaten är en mycket positiv och intressant överraskning. Trots att nonsensord förkortats bort vid hela 136 tillfällen i de två filmerna tillsammans har bara tre av dessa lett till ÖF. Man hade kunnat anta att åtminstone Iib-kategorin skulle påverkas av 3b, men så var alltså inte fallet. Istället var det lite oväntat Iia som påverkades tre gånger om. Även nonsensord kan alltså bidra till hur en karaktärs personlighet är tecknad, vilket är ytterligare ett tecken på hur känslig denna kategori är.

1b och 4b ledde inte till några ÖF alls. I fallet 4b kan detta ganska lätt förklaras med att det bara fanns 2 stycken 4b till att börja med, så risken att just de skulle orsaka övergripande konsekvenser var inte särskilt stor. Däremot fanns det totalt 31 stycken 1b och att ingen av dessa ledde till någon ÖF är värt att uppmärksamma. Det verkar alltså som att språkrättningar främst är av godo. De ökar helt enkelt begripligheten och är inte så radikala förändringar att det blir några följdreaktioner.

Om man tittar på resultaten ”från andra hållet” har I-förändringarna orsakats av ett flertal olika DF, nämligen 1a, 2a, 2b, 3a och 4a. Iib har orsakats av nästan lika många: 1a, 2a, 2b och 3a, medan Iia har föranletts av 1a, 3a och 3b, och III av 3a och 4a. Spridningen är alltså stor. Den som vill bevara en viss typ av övergripande värde måste vara vaksam när det gäller ett flertal DF. Trots allt är det dock 3a-förändringarna som är de största bovorna i dramat, vilket

leder oss till slutsatsen att ett mer grovmaskigt nät måste tillämpas när dialogen filtreras till undertext. Välmotiverade strykningar på grund av akut utrymmesbrist eller onödigt omständliga repliker kommer alltid att behöva göras, men om de inte är absolut nödvändiga är det bättre för textaren att fria än att fälla; vinsterna i att prestera en kort mening är helt enkelt inte värda den bevisligen stora risken att hela den dramaturgiska strukturen rubbas.

3 Resultatdiskussion

En textare har definitivt inte någon lätt uppgift. Utrymmesbristen gör sig ständigt påmind och ofta sker textningsarbetet under tidspress, vilket tvingar fram snabba beslut. I en sådan situation är det viktigt att ha välfungerande rutiner, som tack vare sin tydlighet kan skapa utrymme att fästa lite extra uppmärksamhet vid de textningssituationer som kräver ett känsligt handlag. Så hur är det då rutinerna kan och bör förbättras? För att närma oss det svaret behöver vi förstås börja med att ta itu med textarens fiende nummer ett: *utrymmesbristen*, och dess följeslagare *ordstrykningen*. Detta är ett mycket svårlöst problem i och med att texttablåerna inte kan förlängas utan att ta upp för mycket plats. Texten kan inte heller krympas, för då blir den för svårläst. Vi har alltså ett ganska orubbligt format att arbeta med. Det är dock möjligt att göra små förändringar i arbetssättet *inom* detta format:

Ironiskt nog tycks det förhålla sig så att en ovanligt lång mening är lättare för textarna att hantera än en mening av medellängd eftersom det i det förra fallet är lättare att stycka upp repliken i två delar som var och en fyller ut en texttablå. I det senare fallet blir det ofta ett glapp av tomhet fram till nästa replik. Denna tomhet kan utnyttjas till att inkludera en större del av originalrepliken. Lätläsheten lär inte bli lidande alltför mycket då texttablåernas omfång trots allt är utformade med läsbarhetsfaktorer i åtanke.

Ett liknande problem är när man styckar upp ett uttalande i två olika repliker bara för att däremellan släppa in ett en- eller fåordigt svar som ändå kommer med i efterföljande replik. Varje gång en ny replik påbörjas tvingas textaren byta rad och då är halva texttablån plötsligt upptagen av ett tomrum efter den korta repliken. Undvik denna uppstyckning och fyll därmed ut tomrummet! Det är ingen mening att trotsa talets sammanhängande flödesnatur om det inte är nödvändigt.

Ytterligare ett sätt att arbeta inom formatet är att direkt gallra bort 3b-orden innan man ger sig på det första 3a-ordet¹⁴. Undersökningen har ju nämligen visat att 3b-förändringarna inte fått några större konsekvenser, vilket står i stark kontrast till 3a-förändringarna som får ÖF-konsekvenser i över 50% av fallen. Rätt prioritering och arbetsordning i detta avseende gör att vissa 3a-strykningar kan undvikas utan att utrymmesbristen blir ett problem.

1a- och 2b-förändringar bör, som tidigare visats, också begränsas i och med att de relativt ofta leder till ÖF. I de flesta av 1a-fallen har utrymmet inte varit ett problem – ibland är den förenklade meningen rentav lika lång som den aningen mer komplexa ursprungsmeningen – och när det gäller 2b torde det vara lätt att helt enkelt avstå från ordbytet då det oftast inte på något sätt är motiverat, utan snarare orsakat av textarens personliga stil.

I vilket fall som helst är det viktigt att textaren ser filmen som en helhet. Tidsbristen är som sagt en faktor, men man kan anta att det åtminstone finns tid till att se filmen från början till slut innan textningsarbetet börjar. På detta sätt kan textaren skapa sig en bild av hur karaktärerna är skildrade och vad deras särart består i, hur handlingen utvecklar sig och vad som är viktigt för att den ska begripas, vilka underliggande budskap som finns i dialogen och vilka ord som är avgörande för att föra fram dem, vilken roll stil och humor spelar och på vilket sätt de fungerar, och så vidare. Detta behövs när det är dags att sätta igång med textningsarbetet, för hur välplanerade rutinerna än må vara är det lätt att missa en DF->ÖF-länk om man inte har hela det konstnärliga flödet någonstans i bakhuvudet.

Att övergripande förändringar är mycket allvarliga kan inte betonas nog. Att göra en film med en väl utförd dramaturgisk struktur är en tillräckligt svår konst nog utan att undertexterna tar bort eller förvränger ytterligare en del av det konstnärliga värdet. När det gäller textning som också översätter från ett språk till ett annat ökar riskerna ytterligare att något förvrängs. Intressant att notera är att denna sistnämnda typ av textning också kan dra lärdom av resultaten i denna studie. I grunden handlar det ju nämligen om samma problematik, om ock med översättning som extra dimension.

På den globala marknaden är kraven på god textning enorma. Dubbning är en dyr process och allt fler länder vänder sig emot den metoden av principiella skäl. Man vill att folket ska få

¹⁴ bortsett från om talaren har en utpräglad stil där 3b-ord är en viktig byggsten.

chansen att höra ursprungsspråket och kanske till och med lära sig lite av det – vilket folk också gör när de läser undertexter! Förr i tiden var det vattentäta skott mellan språken, filmernas dialog var rak och skriftspråklig redan från början och skådespelarnas uttal var extremt tydligt. Det var dessutom vanligt med enkla dialoger mellan endast två personer som sällan talade i mun på varandra. Idag är det annorlunda; många människor har lärt sig tillräckligt av ursprungsspråket för att märka om undertexten är rent felaktig, dialogen blir alltmer talspråklig och kryddad med svordomar och slangord, uttalet är slarvigt och otydligt och det är vanligt med flera talare som för ostrukturerade samtal där repliker fliks in i varandra och avbryts halvvägs.

Rent konstnärligt är det en positiv utveckling eftersom manusförfattarna och regissörerna har närmat sig verkligheten och därmed ökat möjligheterna att emotionellt skapa kontakt med sin publik, men det är också en textares mardröm. Därför är det desto viktigare att fortsätta forskningen inom detta område! Överföringen från replik till undertext får inte vara godtycklig. Den måste följa vettiga rutiner och finkänsliga avgöranden som bygger på antagandet att en så förändringsfri övergång som möjligt alltid är önskvärd. Varför lura publiken på en del av vad de betalat för att få uppleva? Det ligger definitivt inte i filmmakarens intresse och är sannerligen inte heller en textares uppgift. Hur orättvist det än må låta är en textares arbete som ett avloppsrör; det måste finnas där och fungera, men om det märks av är det oftast för att något har gått fel...

3.1 Sammanfattning

Syftet med denna studie har varit att studera vad som händer med informationen¹⁵ i filmers dialog när de omvandlas till undertexter. Vad är det som går förlorat? Hur mycket går förlorat? Vad kan tänkas tillkomma eller ändras? Som studieobjekt har jag använt spelfilmen ”Fyra nyanser av brunt” och dokumentären ”Armbrysterskan från Ensamheten”. Resultatet visade att en mycket stor andel av filmernas texttablåer innehöll någon form av märkbar morfologisk/syntaktisk förändring. Vanligast var strykningar av innehållsord och nonsensord, men även syntaktiska förenklingar och olika former av ordbyten förekom i riktiga mängder. En del av dessa visade sig i sin tur ha haft mer övergripande konsekvenser för konstnärliga värden som berättarstruktur, karaktärens personlighet, talarstil och humor.

¹⁵ Med ”information” avses här såväl innehållet på en rent morfologisk nivå som mer övergripande och abstrakta egenskaper, till exempel stil och personlighet.

Material och litteratur

Material

Armbryterskan från Ensamheten (2004) (DVD)

Fyra nyanser av brunt (2002) (DVD)

Litteratur

Andersson, Lars-Gunnar. 2001. *Fult språk: Svordomar, dialekter och annat ont*. Bjärnum: Carlsson Bokförlag AB.

Barik, Henri C 1971. A description of various types of omissions, additions and errors of translation encountered in simultaneous interpretation. *Meta*, Vol. XVI, No 4 1971, Sid 199-210.

Cassirer, Peter. 2003. *Stil, stilistik och stilanalys*. Stockholm: Bokförlaget Natur och Kultur.

De Linde, Zoe och Kay, Neil 1999. *The semiotics of subtitling*. Manchester: St Jerome Publishing.

Frensham, Raymond G. 1996. *Screenwriting*. London: Hodder & Stoughton Educational.

Garme, Birgitta. 1993. *I tal & skrift*. Malmö: Gleerup.

Ivarsson, Jan. 1992. *Subtitling for the media: A handbook of an art*. Stockholm: Transedit HB.

Ivarsson, Jan och Carroll, Mary. 1998. *Subtitling*. Simrishamn: Transedit HB.

Norrby, Catrin. 2004. *Samtalsanalys: Så gör vi när vi pratar med varandra*. Lund: Studentlitteratur.

Sahlin, Ingrid. 2001. *Tal och undertexter i textade svenska TV-program: Probleminventering och förslag till en analysmodell*. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis.

Stähle, Carl Ivar. 1976. Om nyttan av ett skriftspråk. I: *Vad händer med svenska språket?* Red: Inge Jonsson. Stockholm: Pan/Norstedts. Sid 200-210.

Sundstedt, Kjell. 2000. *Att skriva för film*. Stockholm: Ordfront förlag.

Öhman, Sven. 1998. *Slappt uttal*. Falun: Nya Doxa.