



LUNDS
UNIVERSITET

Språk- och litteraturcentrum
Översättarutbildningen

EXAMENSARBETE VT 2015
MASTER I ÖVERSÄTTNING
Specialisering i franska

Att fånga det flyktiga

Hantering av rytmiska element i översättningen av

På spaning efter den tid som flytt

Författare:

Elin Rosén

elin_rosen@outlook.com

Handledare:

Mari Mossberg

Sammandrag

Den här masteruppsatsen handlar om Gunnel Vallquists svenska översättning av Marcel Prousts roman *På spaning efter den tid som flytt* (1913–1927). Uppsatsen inleds med en presentation av författaren och romanen samt en genomgång av tidigare forskning om romanens stil. Här presenteras några drag som är utmärkande för Prousts stil, närmare bestämt bildspråk, precision och rytmiska element. Därefter följer en presentation av översättaren och mottagandet av den svenska översättningen. Efter detta presenteras och motiveras det texturval som ligger till grund för analysen. Uppsatsens analysdel handlar om översättningen av rytmiska element i romanen. Den inleds med en undersökning av skiljetecken. Här presenteras resultatet av den kvantitativa undersökningen, det vill säga räkningen av skiljetecken i texturvalet. Därefter kommer en kvalitativ näranalys med exempel ur källtexten och måltexten, baserad på resultatet av den kvantitativa undersökningen. I den andra delen av analysen undersöks hur källtextens upprepningar och uppräkningsarter har hanterats i måltexten. Här jämförs och analyseras exempel som visar olika översättningslösningar. Slutsatsen av skiljeteckenundersökningen är att det genom romanen finns en variation i interpunktionen, både vad gäller källtexten och måltexten. Översättaren har anpassat interpunktionen till svenska skrivregler för att på ett korrekt sätt kunna överföra romanens innehåll till måltexten. Den andra delen av analysen visar att upprepningarna och uppräkningsarterna i källtexten ofta har försvunnit eller försvagats i måltexten. Översättaren har låtit tydligheten gå före och detta har resulterat i att källtextens rytm har förändrats.

Nyckelord

Marcel Proust, Gunnel Vallquist, *På spaning efter den tid som flytt*, översättning, rytm i skönlitterär prosa, interpunktion

Engelsk titel

To seize the fleeting – Translating the rhythm in Marcel Proust's prose into Swedish

Innehåll

1. Inledning.....	4
1.1 Syfte	5
1.2 Upplägg	6
2. Bakgrund	7
2.1 Marcel Proust och romanen.....	7
2.2 Stilen i <i>På spaning efter den tid som flytt</i>	9
2.2.1 Prousts syn på litterär stil	9
2.2.2 Bildspråk och precision	12
2.2.3 Rytmska element	13
2.3. Den svenska översättningen av <i>På spaning efter den tid som flytt</i>	17
2.3.1 Översättaren.....	17
2.3.2 Det svenska mottagandet.....	19
3. Texturval och metod.....	20
4. Analys.....	22
4.1 Skiljetecken	22
4.1.1 Skiljetecknens användning	23
4.1.2 Tabeller.....	26
4.1.3 Näranalys av skiljetecken	29
4.2 Upprepningar och uppräkningsar.....	35
4.2.1 Upprepningar och uppräkningsar i skönlitterär prosa.....	36
4.2.2 Näranalys av upprepningar.....	38
4.2.3 Näranalys av uppräkningsar.....	42
4.3 Sammanfattning.....	45
5. Avslutande anmärkning.....	46
6. Källförteckning.....	48

1. Inledning

[D]å insåg jag att den väsentliga boken, den enda sanna, den behöver en stor författare egentligen inte dikta, eftersom den redan finns inom var och en av oss; han har endast att översätta den. En författares plikt och uppgift är att vara översättare. (*Den återfunna tiden*, s. 226)

Ovanstående citat är hämtat ur sista delen av den franske författaren Marcel Prousts (1871–1922) roman *På spaning efter den tid som flytt*; denna sjudelade roman är med andra ord resultatet av författarens översättningsuppgift: att omvandla livets mest intensiva ögonblick till ord, fraser, meningar, till en helhet, en roman.

För Proust innebar romanskrivandet att översätta både den inre och yttre verkligheten. Men precis som orden på olika språk aldrig representerar exakt samma föremål, fenomen eller egenskaper, finns det inte bara ett sätt för översättaren – det vill säga författaren – att hitta de ord som stämmer överens med sinnesintrycken. Författaren måste närma sig verkligheten från flera håll för att kunna beskriva den så exakt som möjligt (Mouton 1948:145). Det är ett långdraget och omständigt arbete. För Marcel Proust blev resultatet en fyra tusen sidor lång roman.

I den här uppsatsen undersöker jag översättningen av översättningen, det vill säga Gunnel Vallquists svenska översättning av Prousts roman.

På spaning efter den tid som flytt tillhör 1900-talets största litterära klassiker. Romanen publicerades på franska mellan 1913 och 1927 och har översatts till en mängd språk. Forskningen om Proust och hans verk är i sin tur nästan lika oöverskådlig som romanen själv. Den största delen av det som skrivits behandlar dock det biografiska, det innehållsmässiga och det idémässiga hos Proust (Vincent 1991:37). Mindre finns att läsa om det stilistiska i *På spaning*. Ändå är Marcel Proust känd för sin stil; han är ett typexempel på en vad många skulle kalla svårläst författare och hans stil beskrivs ofta som komplex med långa, utsvävande meningar.

På spaning efter den tid som flytt är översatt till svenska av Gunnel Vallquist och utkom i sina förstaupplagor mellan 1964 och 1979 (Swahn 1978:198). En något reviderad utgåva publicerades 1993. Vallquists översättning har både hyllats och kritiserats, men enligt Svenska Akademien har den en hög ställning som en av 1900-talets främsta svenska översättningsinsatser (Svenska Akademiens hemsida).

Om den svenska översättningen har det också skrivits ganska lite, och även översättaren är ganska förtegen. I essän *Att leva med Proust*, som ingår i boken *Följeslagare* från 1975, beskriver Vallquist kortfattat sitt arbete. Hon skriver att översättningen för henne har antagit

sådana enorma proportioner att en kommentar till detta nödvändigtvis skulle innebära antingen ”en tegelsten eller ingenting” (Vallquist 1975:148).

Kanske är det grundläggande problemet med att skriva om Prousts författarskap just svårigheterna att begränsa sitt arbete och att lägga sig någonstans mitt emellan ”tegelstenen” eller ”ingenting”. Eftersom helheten är i det närmaste oöverblickbar är en blick på utdrag och detaljer troligen ett mer fruktbart sätt ta sig an *På spaning*. Därför kommer denna uppsats handla om detaljer, och närmare bestämt om översättningen av rytmiskapande drag, framför allt på ord- och meningsnivå, och om hanteringen av skiljetecken i den svenska versionen av *På spaning efter den tid som flytt*.

1.1 Syfte

Det har skrivits ganska lite på svenska om stilen i *På spaning*. Därför är det med hjälp av framför allt franskspråkig forskning som jag kommer beskriva de stilistiska dragen hos Proust som sedan ligger till grund för min analys. De drag som jag näranalyserar har framförallt en rytmiskapande funktion, nämligen upprepningar och uppräknings. Jag kommer även ägna mig åt skillnaden mellan källtexten och måltextern i fråga om hanteringen av skiljetecken. Anledningen är att skiljetecken i skönlitteratur fyller en viktig stilistisk funktion som framför allt är rytmisk, men de kan också påverka och korrespondera med innehållet. Jag utgår från att Vallquist ibland har varit tvungen att på det stilistiska planet avvika från källtexten av den enkla anledningen att de två språken ser olika ut till sina strukturer, vilket påverkar exempelvis meningsbyggnaden och användningen av skiljetecken.

Prousts roman har översatts en gång i sin helhet till svenska, av en och samma översättare. På engelska däremot finns två fullständiga översättningar. Den första kom ut mellan 1922 och 1930 (titel: *Remembrance of things past*) och översattes av C.K. Scott Moncrieff (del 1-6) och av Stephen Hudson (del 7) (Findlay 2014). Den nyaste engelska översättningen gjordes av sju olika översättare, en för varje del i sviten, och kom ut i sin helhet 2002. I samband med nyöversättningen publicerades en hel del recensioner som jämförde den nya med den äldre. I en recension i *The Guardian* citeras redaktören för den senaste översättningen, Christopher Prendergast. Han argumenterar för att Prousts ovanliga syntaktiska strukturer låter märkliga även i franska öron och att det därför finns belägg för att översätta Prousts prosa med en ”oddly unEnglish”. På det sättet kan man behålla dess främmandegörande kraft. Litteraturkritikern Paul Davies kritiserar redaktören för detta och menar att en sådan ”icke-engelsk” översättning riskerar att fjärma läsaren från texten (Davis 2002).

Moncrieffs gamla översättning har, som Michael Wood skriver i *London Book Review*, hyllats av kritiker för att vara genomarbetad och elegant, men den har också kritiserats för att vara för ”edwardiansk” och mer omodern än vad originalet även på sin tid var (Wood 2005). Både den äldre och den nya engelska översättningen har alltså enligt kritikerna sina för- och nackdelar.

Med utgångspunkt i diskussionen om de engelska översättningarna av Prousts roman vill jag undersöka var på skalan Vallquists översättning ligger, det vill säga hur källspråksnära eller målspråksnära den är. Enligt min vetskap har det aldrig funnits några planer på en ny svensk översättning. Detta beror antagligen på att Vallquists översättning är så pass högt ansedd och att den till skillnad från den äldre engelska översättningen är relativt ny och nyreviderad.

I den här uppsatsen vill jag undersöka hur Vallquist har arbetat med en klassiker som *På spaning* och ta reda på hur hon har behandlat Prousts franska prosa för att få det att passa inom det svenska språkets ramar. Det är ingen helhetsbild jag är ute efter att ge, men genom att analysera detaljer hoppas jag kunna säga någonting övergripande om hur några vanligt förekommande stilistiska och rytmiska drag har hanterats i den svenska översättningen av *På spaning*.

Vilka vinster eller förluster Vallquists översättningslösningar eventuellt har medfört är inte ointressant. En översättning tvingar alltid fram anpassning efter målspråkets normer och grammatiska regler, oavsett vilket språkpar det rör sig om. Jag kommer undersöka vilka förändringar Vallquists val har medfört i den svenska versionen av *På spaning* och analysera hur detta har påverkat texten. Däremot är min mening inte att värdera Vallquists översättning i termer av bra eller dåliga översättningslösningar.

1.2 Upplägg

Uppsatsen inleds med en bakgrundsdel, som börjar med en presentation av författaren Marcel Proust och av romanen. Därefter följer en genomgång av tidigare forskning om stilen i *På spaning*. Denna del av uppsatsen tar först upp vad Marcel Proust själv hade för allmän syn på och åsikter om litterär stil. Detta är relevant eftersom Proust åsikter om litteratur är någonting som man enligt forskningen kan spåra i hans egna skönlitterära verk. Efter detta kommer en genomgång av några stilistiska drag som är utmärkande för Prousts stil, under rubrikerna ’Bildspråk och precision’ och ’Rytmska element’. Bakgrundens sista del utgörs av en

presentation av översättaren Gunnel Vallquist och vad hon själv har skrivit om översättningen. Här skriver jag även om mottagandet av den svenska översättningen.

Under rubriken 'Texturval och metod' beskriver och motiverar jag min metod och de textutdrag ur romanen som ligger till grund för analysen. Efter denna presentation av materialet kommer uppsatsens analysdel. Denna baseras på textutdragen och är uppdelad i två delar: skiljetecken samt upprepningar och uppräknings. I skiljeteckenundersökningen presenteras resultatet av räkningen av skiljetecken i tabeller. Detta följs upp av en näranalys med exempel ur romanen som illustrerar skillnaderna mellan källtexten och måltextern. I den andra delen av analysen undersöker jag hur upprepningar och uppräknings har hanterats i måltextern. Även här har jag plockat fram exempel från textutdragen som belyser olika översättningslösningar. Som avslutning kommer en kort sammanfattning baserad på analysens resultat och en avslutande anmärkning där jag diskuterar några övergripande slutsatser av undersökningen.

2. Bakgrund

Det här kapitlet utgör uppsatsens teoretiska bakgrund. Det behandlar hela verket, det vill säga del ett till sju av *På spaning efter den tid som flytt* och syftar till att ge en övergripande bild av författaren och romanen.

När jag hädanefter refererar till den franska källtexten kommer jag ange Proust som referens och vid hänvisningar till måltextern kommer jag ange Vallquist. Jag anger också vilken del av romanen det rör sig om, exempelvis (Proust 1, 1992:46) eller (Vallquist 1, 2011:8). Jag har för del 3, 5 och 7 av källtexten använt mig av Gallimards utgåvor i serien *Folio classique*. Del 1 refererar däremot till en utgåva från förlaget Le livre de poche. Jag valde denna eftersom den innehåller ett informativt förord av litteraturvetaren Elyane Dezon-Jones. Vad gäller måltextern har jag använt Albert Bonniers förlags pocketutgåvor, som efter en revidering utförd av översättaren och förlaget utkom första gången 1993.

2.1 Marcel Proust och romanen

Marcel Proust räknas som en av 1900-talets viktigaste franska författare. Främst är han känd för sin roman i sju delar, *À la recherche du temps perdu*, som i svensk översättning alltså har fått titeln *På spaning efter den tid som flytt*.

Romanen utspelar sig till största del i sekelskiftets franska aristokrati. I början av den första delen finns den kanske mest kända sekvensen i romanen, när berättaren äter en madeleinekaka doppad i lindblomste, vilket återuppväcker ett barndomsminne hos honom. Det som sedan följer är ett återberättade av huvudpersonens liv från barndom till vuxen ålder då han beslutar sig för att bli författare.

Romanen är inte någon objektiv skildring. I *Litteraturens historia* beskrivs den som uppbyggd av ”den inre världens bilder från en genomlevd verklighet”. Romanen utgår från berättarens blick och är samtidigt en närgången skildring av fransk överklass och av huvudpersonens väg till författaryrket (Hertel 1992:253).

Proust arbetade med *På spaning* under cirka femton år, men det är egentligen svårt att säga när han påbörjade projektet. Den första delen av sviten, *Du côté de chez Swann* (Swanns värld) publicerades 1913. Publiceringen av den andra delen blev uppskjuten på grund av första världskrigets utbrott. Del två, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (I skuggan av unga flickor i blom), utkom 1919 och belönades med det prestigefyllda Goncourtpriset (Swahn 1978:214). De följande fem delarna publicerades mellan 1920 och 1927.

Marcel Proust dog i november 1922, 51 år gammal. Han redigerade *På spaning* in i det sista. Elyane Dezon-Jones skriver att Proust, när han insåg att han inte skulle hinna klart, överlät ansvaret till sin förläggare Gaston Gallimard (Proust 1 1992:8). Han hade då redigerat del fem och var i färd med att bearbeta del sex. Svitens tre sista delar utkom postumt.

Proust skrev förutom sin romansvit även litteraturkritik, noveller och pastischer. Han lämnade också efter sig en omfattande mängd brev, i vilka han framförde sina åsikter och tankar om sitt eget och andras skrivande.

Vid flera tillfällen jämförde Proust sin roman med en katedral (Proust 1 1992:8), och kritiker har talat om den som en ”mosaik”, ett ”kyrkofönster” eller en ”harlekins kapp”. Elyane Dezon-Jones omnämner den hellre som ”marketeri” (en teknik inom möbelkonsten för att göra dekorativa inläggningar på trä), eller som ett täcke av olika gamla och nya tygbitar, som får sin plats och betydelse av varandra, beroende på var de är fastsydda (Proust 1 1992:9). Lite längre fram talar hon om romanen som en inre icke-kronologisk resa och ett kollage av minnen. *På spaning efter den tid som flytt* är inte en självbiografi, inte en uppväxtskildring och inte heller en memoarbok. Det är inte någon traditionell roman, skriver Dezon-Jones (Proust 1 1992:20).

Proust har bekräftat att det sista kapitlet i den sista delen av romanen skrevs direkt efter det första kapitlet i den första delen (*ibid.*). *På spaning* är alltså inte författad kronologiskt från del ett till del sju. Sammanfogningen skedde efterhand; Proust kunde i redigeringsarbetet

placera in gamla textstycken mitt i ett nyskrivet. Romanens komposition bildar en cirkel. Sista delen avslutas med att berättaren kommer fram till att han ska skriva den roman som läsaren just har tagit sig igenom.

Prousts litteraturkritik kan bland annat läsas i essäboken *Contre Sainte-Beuve*, som utkom postumt 1954. Boken är en samling texter som Proust författade kring åren 1908–1910, men som alltså redigerades och sammanställdes först på femtiotalet. Den i bokens titel omnämnda Charles-Augustin Sainte-Beuve var en inflytelserik litteraturkritiker i Frankrike under 1800-talet. Han har omtalats som föregångare inom den moderna litteraturkritiken för sina studier av bland andra Racine och Pascal (Vincent 1991:38). Prousts bok är en kritik mot den typ av biografiska läsningar som Sainte-Beuve förespråkade. I ett brev från 1920 skriver Proust att *På spaning* är ett ”konstruerat verk” och att jaget, romanens berättare, inte heller är annat en ren konstruktion (Proust 1 1992:12-13). Att söka och analysera skaparen av ett verk var enligt Proust dömt att misslyckas. Även författaren och den person som rörde sig ute i sällskapslivet ansåg han vara två helt olika personer (Vincent 1991:37).

2.2 Stilen i *På spaning* efter den tid som flytt

Marcel Proust stil sammanfattas i Nationalencyklopedins artikel om författaren som komplex och metaforrik, som originell men ändå klassisk (Nationalencyklopedin, *Marcel Proust*). I *Litteraturens historia i världen* (Olsson och Algulin 1990:515) beskrivs Prousts stil som komplex, med en meningsbyggnad som kräver koncentration av läsaren. Samtidigt är den också musikalisk, med upprepningar och rytmiska figurer. I det här kapitlet beskrivs med hjälp av tidigare forskning några centrala stilistiska drag i Prousts roman.

2.2.1 Prousts syn på litterär stil

För att beskriva Prousts egna litterära stilideal har jag i första hand använt boken *Proust et le style* (1970), som Jean Milly helt ägnar åt att beskriva hur Proust själv såg på litterär stil. Milly refererar ofta till Prousts tidigare nämnda bok, *Contre Sainte-Beuve*.

I essän *Marcel Proust och lyssnandets hermeneutik* (som ingår i essäsamlingen *Mellan tystnad och ord*, 1991) skriver Monica Vincent att texterna i *Contre Sainte-Beuve* ”förtydligar strukturen hos hela romanverket”. En del av Prousts essä om litteraturkritikern Sainte-Beuve finns nämligen med i sista delen av *På spaning*, där romanens berättare formulerar sina tankar om estetik och litteratur (Vincent 1991:38–39). *Contre Sainte-Beuve* är med andra ord en

användbar källa till undersökningar om Prousts litterära stilideal. Det som Proust själv har skrivit om stil refererar dock för det mesta till andra författare. Därför ska man inte utgå från att Prousts generella uttalanden om litterär stil gäller som en poetik för hans eget verk, men de kan åtminstone fungera som riktmärke för vad Proust strävade efter som författare.

Milly konstaterar i *Proust et le style* att Proust var mycket noga med korrektheten, den grammatiska och den syntaktiska, och man kan därför tro att han hade en konservativ inställning till stilen. Men faktum är att han snarare kan räknas som en nyskapare (Milly 1970:70–71). Proust skriver i ett brev att han inte alls ser språket som någonting statiskt, snarare är det någonting levande som förändras beroende på hur varje skribent eller författare brukar det. Han ansåg att varje författare måste skapa sitt språk, precis som varje violinist måste skapa sitt ljud. Därmed inte sagt att Proust föredrog originella författare som skrev dåligt, vilket han skriver i ett annat brev. Han uttrycker att han föredrar de som skriver bra (med vilket han antagligen menar de som skriver grammatisk korrekt franska enligt rådande stilistiska normer). Korrekthet var för Proust något eftersträvansvärt, men detta ansåg han vara fränkopplat författarens originalitet (Milly 1970:71). Den största vikten lade Proust istället vid framställandet av känslorna, det som han ansåg utgöra författarens egenart. Det är originaliteten, som i Millys bok kallas *la langue d'auteur* ('författarens språk') som är författarens stil (Milly 1970:73). För Proust var detta ingenting dekorativt eller retoriskt; istället såg han författarens stil som ett uttryck för hur hon eller han förstod världen (Milly 1970:2).

Milly citerar ur *Contre Sainte-Beuve*, där Proust skriver att skillnaden mellan Balzac och Flaubert är att den förstnämnda saknar stil, eftersom han beskrev verkligheten precis så som han såg den. Flaubert däremot bearbetar den verklighet som han skildrar. Han transformerar den och omskapar den till en egen helhet (Milly 1970:73–74). Men trots att Proust inte hade mycket till övers för Balzacs stil så var han ändå en författare som Proust beundrade för hans personskildringar (Mouton 1948:42). Det är (bland andra Balzacs) strävan efter att beskriva verkligheten för lik verkligheten eller att använda sig av en naturlig ton i dialoger som Proust kallar *le faux naturel* – det falskt naturliga (Milly 1970:83). Enligt Proust kräver litteraturen alltid någon slags omskrivning, och det är också denna omskrivning som utgör stilen hos en författare. Även Dezon-Jones kommenterar detta i sitt förord till första delen av romanen. Proust sade sig vara emot den slags konst som kallade sig för ”upplevd” och som vägrar vara litterär (Proust 1 1992:27).

Prousts egna tankar om stil rör sig på ett övergripande plan och berör snarare komposition och tematik än bilder, grammatik, syntax och ordval (Milly 1970:74). För Proust var

enhetlighet viktigt, att allting i det litterära verket skulle hänga ihop. Bildspråk och metaforer skulle aldrig finnas med enbart som dekoration, utan alltid bära på betydelse. Uttrycksfullheten spelade visserligen stor roll, men den skulle hänga samman med det mentala innehållet (*ibid.*).

Prousts ideal var att en mening skulle hjälpa läsaren att följa författarens tanke och skapa en slags kontinuitet i strömmen av idéer. Detta märks både på styckenivå och på meningsnivå (Milly 1970:75). Proust var ingen försvarare av den korta, beskrivande nominalfrasen, som enligt honom hindrade författaren att uttrycka sina originella tankar. Endast längre meningar rymmer nyanseringar (Milly 1970:117). I korta fraser finns det inte plats för bildspråk och associativa utsvävningar.

En tydlig inspirationskälla för Proust var den brittiske skribenten John Ruskin, som han också översatte. Ruskin var också en författare som, precis som Proust, gärna använde sig av långa, associativa meningar (Milly 1970:116). I ett brev till konstnären, författaren och filmregissören Jean Cocteau skriver Proust att han föredrar koncentration, även för det som är långt. Meningarna skulle vara tomma på onödiga element, allt skulle fyllas med betydelse. Proust uttryckte också att det var så han ville bli läst, det vill säga med stor koncentration (Milly 1970:118).

I ett brev från 1922, citerat i förordet till romanens första del, skriver Proust att han vill fransäga sig det intellektuella, det retoriska och de sökta bilderna. Som en motsättning till detta var Prousts stilistiska ideal att skriva fram sina inre, autentiska intryck och att respektera sin tankes naturliga väg (Proust 1 1992:27). Att följa denna tankens väg resulterade alltså i ett associationsrikt och bildrikt skrivsätt med långa utbyggda meningar. Angående ryktet om att Prousts skulle vara ovanligt svårläst, mycket på grund av de långa meningarna, uttalade sig generationskamraten och författaren André Gide år 1921. Han ansåg att allt man behövde göra var att läsa ut raderna högt för att märka att det inte rör sig om någon fragmentarisk tankeström. Gide skriver att det i Prousts långa meningar aldrig finns något överflödigt, allt är välorganiserat och tankens landskap vidsträckt (Proust 1 1992:29).

Prousts stilideal går att avläsa i *På spaning*, både på en övergripande och på en detaljerad nivå. Som Milly skriver i *La phrase de Proust*, så finns det en stilistisk tanke i alla riktningar och i alla dimensioner, från en detaljbeskrivning till hela verkets komposition. I det mest extrema fallet handlar det, som i fallet med madeleinekakan, om att framkalla hela Combray ur en kopp te (Milly 1983:166). Helheten tar sin början i detaljerna.

2.2.2 Bildspråk och precision

I Jean Moutons bok *Le style de Marcel Proust* beskrivs den långsamma rytmen och de långa meningarna i Prousts prosa som en svan som simmar fram i vattnet (Mouton 1948:129). Lite längre fram beskriver samma författare de rytmiska växlingar som ibland kommer av en plötslig vändning eller en kortare mening, som en svala som störtdyker i en båge mot marken (Mouton 1948:130). Det är möjligen med inspiration från författaren som dessa metaforer och liknelser dyker upp. Prousts romanverk är nämligen fullt av bilder och metaforer. En av Proust stilistiska och innehållsmässiga strävanden med romanen var dock, som tidigare nämnts, att skala bort alla utsmyckningar. Hans metaforer finns alltid där av en anledning.

Den tyske litteraturteoretikern och romanisten Ernst Robert Curtius tillägnar Prousts stil en stor del av sin essä *Marcel Proust. En monografi*. Essän publicerades för första gången 1925, alltså innan hela romanen hade kommit ut på franska. Curtius skriver att det inte råder någon tvekan om att Proust hade skapat en egenartad stil i och med sitt romanverk. För att ta reda på vad som utmärker denna stil hjälper det enligt Curtius inte att göra en allmän stilanalys. Istället måste man plocka ut enskilda exempel ur romanen och analysera dessa för sig (Curtius 2008:39).

Det första exemplet som Curtius analyserar är ett stycke som beskriver skuggspelet från ett balkongräcke på ett balkonggolv under en dag då solen kommer och går. Curtius pekar på hur Proust inte beskriver detta som om det var ett meteorologiskt fenomen, utan ett psykologiskt. Proust ”poetiserar” verkligheten genom att beskriva synintrycken genom en känsla. Han besjälar verkligheten, för att kunna skildra ett överflöd av upplevelser. Ett exempel på detta är: *je sentais (...) la pulsation d'un rayon hésitant qui voudrait libérer sa lumière* ('kände jag pulserandet från en tvekande stråle, vilken hade velat befria sitt ljus') (Curtius 2008:41). Solstrålen ges av Proust en egen vilja.

Curtius skriver om hur metaforen hos Proust framför allt är ett medel för att skapa en precis bild. Exempelvis beskriver han i samma stycke skuggans allt skarpare konturer som en ”växande vegetation”. De precisa beskrivningarna av synintryck och besjälandet av tingen är enligt Curtius ett konstnärligt återgivande som skiljer sig från en fotografisk reproduktion, eftersom det inte går att fotografera eller filma känslouttrycket (strålens tvekan) och metaforen (skuggan som en växt) (Curtius 2008:43). Tekniken är helt och hållet litterär.

Proust använder sig ofta av metaforer hämtade från samma fält, exempelvis havet eller växtlivet. Ett exempel som Curtius tar upp är när en syrenklase beskrivs av Proust med metaforer hämtade från havet och vågorna på stranden (exemplen i Curtius bok är inte

översatta av Vallquist, utan av Ulf Claësson, som har översatt hela essän). Blommorna liknas vid blåsor eller bubblor (*bulles*), blomklasen liknas vid ett skum (*mousse embaumée*) och de vissnande blommorna skapar ett ”håligt, torrt skum” (*écume creuse sèche*). Curtius påpekar hur Proust genom denna samling av metaforer skapar en väg för läsaren genom blomningens övergång. Proust beskriver just den tid på året då syrenerna blommar över (Curtius 2008:44).

Längre fram i essän skriver Curtius om Prousts strävan efter att beskriva saker och ting med så stor precision som möjligt. Det sker till exempel med hjälp av metaforer eller närbilder och detaljrikedom. I ett exempel finns en beskrivning av Albertines röst. Proust går in på hur hon rör läpparna, näsvingarna, den nasala tonen, att detta troligen beror på ett ”lantligt arv, en ungdomlig affektion för brittisk flegma (...) samt en blodstockningshypertrofi i näsans slemhinna”. Curtius påpekar att ingenting är enkelspårigt i Prousts romanvärld, allting är sammansatt av en rad olikartade fenomen (Curtius 2008:52). I exemplet tar han upp allt från synintryck, till Albertines personlighet och biologiska förklaringar. Hos Proust finns en strävan att beskriva verkligheten på ett så uttömmande vis som möjligt.

Slutligen beskriver Curtius Prousts stil som en ”egenartad sammanflätning av intellektualism och impressionism” (Curtius 2008:55). Vetenskap, synintryck och känslöintryck, allt spelar lika stor roll. Proust är ofta i sina beskrivningar extremt ingående och kan till exempel ägna flera sidor åt inredningen i ett rum eller åt en kvinnas eleganta klädsel. Curtius använder ett citat av Flaubert som han anser vara talande även för Prousts stil. Flaubert skrev att han ville ”göra skriven verklighet”. Proust var med sitt romanverk ute efter att bygga upp en helt egen värld. Han gjorde ingen uppdelning i den fysiska verkligheten och den psykiska, utan strävade efter att framställa verkligheten som en helhet (Curtius 2008:55–56). För att lyckas med detta räckte det inte att beskriva de ytliga intrycken, som i den franska naturalistiska 1800-talsromanen där det enbart är de fysiska förnimmelserna som framhålls. Även känslorna, drifterna och medvetenhetens alla sidor inkluderas i Prousts beskrivningar.

2.2.3 Rytmska element

Jean Mouton ägnar ett kapitel av sin bok *Le style de Marcel Proust* (1948) åt rytmen i Prousts prosa. Han skriver att tiden är ett centralt tema i *På spaning*; var och en av böckerna står för åren och dagarna, styckena står för timmarna och minuterna och meningarna för sekunderna. Mouton drar paralleller till franskklassicismens tragedier. Författare som Racine och Corneille använde exaktheten och tiden som riktlinjer att rätta sina verk efter (Mouton

1948:111). Ett drama utspelade sig enligt franskklassicismens regler alltid under ett dygn, från solens uppgång till mörkrets intåg.

Prousts verk har ofta kallats musikaliskt, och även Mouton skriver att *På spaning* följer en musikalisk rytm. Romanen ses som en enda lång komposition som fortlöper utan avbrott och som slutligen bildar en helhet, en cirkel. Rytmen kan, menar Mouton, både på detaljnivå och på ett övergripande plan ses som något av det viktigaste draget i Prousts stil (Mouton 1948:111–112).

Även på meningsnivå kan man hitta olika typer av kompositioner. Mouton skriver att Proust ofta håller sig till en förväntad ordföljd, men att han nästan lika ofta vänder på den, vilket gör att ett särskilt ord hamnar i frasens centrum. Följande exempel är hämtat från passagen då berättaren smakar på madeleinekakan doppad i te. Här isolerar Proust orden *je tressallis* och lägger dem som ett inskott i meningen, vilket skapar en andningspaus, och därmed läggs fokus på sinnesupplevelsen (Mouton 1948:114–115).

Ex. (1) :

Mais à l’instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, **je tressallis**, attentif à ce qui se passait d’extraordinaire en moi. (Proust 1, 1992:88–89)

Men i samma ögonblick som det med kaksmulorna blandade téet rörde vid min gom, **spratt jag till**, på helpänn inför något ovanligt som försiggick inom mig. (Vallquist 1, 2013:53–54)

Mouton beskriver också hur orden i Prousts meningar ibland ”tar stöd” i varandra. Han använder sig ofta av ordpar som korresponderar med varandra och skapar en slags symmetri i frasen (Mouton 1948:117). I exemplet som Mouton plockar fram träffar berättaren den unga Gilberte Swann och finner henne ouppnåelig.

Ex. (2):

(...) et j’éprouvai si vivement la **douceur** et l’**impossibilité** qu’il y aurait pour moi d’être son ami, que je fus rempli à la fois de **désir** et de **désespoir**. (Proust 1 1992:145)

(...) och jag upplevde så starkt hur **ljuvt** och på samma gång **omöjligt** det skulle vara för mig att bli hennes vän, att jag fylldes av både **längtan** och **förtvivlan**. (Vallquist 1 2013:117)

Enligt Mouton skapas här en symmetri i frasen. Man kan även notera rimmet, *ami – rempli* (vän, fylldes).

Ett annat rytmiskt stilgrepp som Proust använder sig av är upprepningar. Liksom ordparen skapar det symmetri, men det kan till exempel också vara ett sätt att förstärka ironi. I följande exempel upprepas orden *sensualité* och *imagination*. Mouton talar här om en perfekt harmoni som skapas i och med meningskonstruktionen (Mouton 1948:119).

Ex. (3):

(...) mon **imagination** reprenant des forces au contact de ma **sensualité**, ma **sensualité** se répandant dans tous les domaines de mon **imagination**, mon désir n'avait plus de limites. (Proust 1 1992:202)

(...) min **fantasi** hämtade styrka ur **sinnligheten**, och **sinnligheten** bredde ut sig över hela min **fantasivärld** – mitt begär ägde inte längre några gränser. (Vallquist 1 2013:180)

Även Jean Milly tar i sin bok *La phrase de Proust* (1983) upp på vilka olika sätt Proust använder sig av upprepningar och uppräknings. De exempel han tar upp spänner över halva sidor, och jag har därför valt att återge bara ett nedkortat exempel. Hans analyser av vilken effekt de olika typerna av upprepningar har på texten kan dock sammanfattas.

Ofta uppträder samma ord i början och slutet av en lång fras. Det här skapar en öppning och ett slags slutledning för en teori som berättaren (eller någon annan romanfigur) vill framhäva. Det är i de flesta fall det viktigaste ordet som upprepas, vilket blir ett sätt att framhäva det essentiella i beskrivningen. Upprepningarna kan också enligt Milly ha en didaktisk, eller mässande, funktion (Milly 1983:194–195).

I en beskrivning av trakten kring Méséglise upprepas en serie av ord i början och i slutet av frasen.

Ex. (4):

Le côté de Méséglise avec ses lilas, ses **aubéphines**, ses **bleuets**, ses coquelicots, ses **pommiers** (...) ainsi qu'était Saint-André-des-Champs, une église monumentale, rustique et dorée comme une meule ; et les **bleuets**, les **aubéphines**, les **pommiers** (...). (Proust 1 1992:230)

Méséglishället med sina syrener, sin **hagtornshäck**, sin **blåklint**, sina vallmor och sina **äppelträd** (...) en monumental, rustik och råggul kyrka som Sint-André-des-Champs; och än idag, när jag på mina resor stöter på **blåklint**, **hagtornsbuskar** och **äppelträd** (...). (Vallquist 1 2013:212)

Stycket handlar om berättarens minne av en plats där han brukade promenera i sin barndom. Upprepningen av ordserien förstärker beskrivningen och bilden av den blomsterkantade vägen (Milly 1983:195).

Curtius diskuterade i sin bok att Proust använder sig av uppräknings av metaforer som kommer från samma fält. Även Milly skriver om detta och tar upp ett exempel på en beskrivning av Gilberte Swanns klädsel, där Proust uteslutande använder sig av blomstermetaforer: *luxuriante*, *fleur*, *épanouissait*, *déployait*, *pétales*, (frodig, blomma, slog ut, vecklade ut sig, kronblad) (Milly 1983:197).

Angående uppräknningar skriver Mouton att det är viljan att beskriva verkligheten från alla håll, på ett så komplett vis som möjligt, som får Proust att använda sig av uppräknningar som ett stilistiskt medel (Mouton 1948:146). Att stapla till exempel adjektiv på varandra är dels ett sätt att beskriva någonting uttömmande, dels att ge en så mångfacetterad (och därmed svårpreciserad) bild som möjligt (*ibid.*, 158).

Enligt Mouton är uppräknningar ett sätt för Proust att framhäva det sistnämnda i raden. Som exempel tar han följande beskrivning, där ingenjören Legrandin omtalas som en av alla män som har fallenhet för det konstnärliga men som ändå ägnar sig åt vetenskapen.

Ex. (21):

(...) [ils] apportent à leurs occupations positives soit une insouciance mêlée de fantaisie, soit une application soutenue et hautaine, méprisante, amère et consciencieuse. (Proust 1, 1992:111)

(...) sitt egentliga arbete sköter de antingen med nyckfull nonchalans eller också med ihärdig, högdragen, föraktfull, bitter och samvetsgrann flit. (Vallquist 1, 2013:79)

Det är enligt Mouton det samvetsgranna arbetet (*occupations consciencieuses*) som i första hand karaktäriserar monsieur Legrandin. Han menar att bitterheten är det som har skapat samvetsgrannheten och att adjektivföljden pekar fram emot detta. Genom att placera ett särskilt adjektiv sist läggs tyngden på detta (Mouton 1948:146).

Uppräknningar av ord ger texten en långsamt framåtskridande rytm. Mouton skriver att den vanligaste rytmen i Prousts prosa är just den långsamma, men att denna långsamhet ofta bryts upp av oväntade vändningar (Mouton 148:129–130). I *På spaning* hittar man en variation av rytmer, som ofta kan kopplas till meningsbyggnaden och meningslängden. Innehållsligt kan detta kopplas till det psykologiska tillståndet hos berättaren (Mouton 1948:125). Den långsamma rytmen i Prousts utdragna fraser ersätts ibland med en upphackad och kortfattad stil för att beskriva en känsla av ångest och oro. I Moutons exempel väntar den unge berättaren på att hans mor ska komma upp för att ge honom en godnattkyss. Oron för att modern inte ska dyka upp illustreras i det korta avslutet i exemplets sista mening, som skapar en avhuggen rytm (Mouton 1948:130).

Ex. (5):

J'allai sans bruit dans le couloir; mon cœur battait si fort que j'avais de la peine à avancer, mais du moins il ne battait plus d'anxiété, mais d'épouvante et de joie. Je vis dans la cage de l'escalier la lumière projetée par le bougie de maman. Puis je vis elle-même ; **je m'élançai**. (Proust 1 1992:79)

Jag smög tyst ut i korridoren; mitt hjärta bultade så hårt att jag hade svårt att röra mig, men det var inte av oro det slog, utan av skräckblandad fröjd. I trappuppgången kunde jag se skenet från ljuset som mamma höll i handen. Så fick jag även se henne själv, **och störtade fram**. (Vallquist 1 2013:43)

Ett annat exempel som Mouton tar upp är när berättaren vaknar upp mitt i natten. Han skriver att det ibland verkar finnas ett behov av andhämtning eller av en paus i texten, för att läsningen sedan ska kunna återgå till den vanliga, eftertänksamma rytmen (Mouton 1948:133).

Ex. (6):

Je frottais une alumette pour regarder ma montre. **Bientôt minuit.** (Proust 1 1992:46)

Jag strök eld på en tändsticka för att se på klockan. **Snart tolv!** (Vallquist 1 2013:8)

Den rytm som ändå bär Prousts text är den långsamma, skriver Mouton. Det finns egentligen inga händelser i romanen som avbryter tidens och skeendenas normala gång. Denna utdragenhet skrivs fram i de långa meningarna. Händelserna i *På spaning* filtreras ständigt genom tankegångar och analyser. På så vis tappar även dramatiska händelser som dödsfall sin plötslighet (Mouton 1948:141–142).

Mouton kallar långsamheten för ”Prousts temperament” (med vilket han antagligen menar berättarens temperament). Han illustrerar detta med ett exempel när berättaren betraktar Albertine då hon sover. I det ögonblicket kan han förenas med rytmen i hennes andning.

Ex. (7) :

J’ai passé de charmants soirs à causer, à jouer avec Albertine, mais jamais d’aussi doux que quand je la regardais dormir (Proust 5 2011:63)

Jag har tillbringat förtjusande kvällar med att samtala och leka med Albertine, men aldrig så ljuvliga som de då jag såg henne sova. (Vallquist 5 2011:73)

Det här gäller inte bara Albertine, utan alla varelser och alla ting. Det verkar som att berättaren behöver använda sig av en långsam rytm för att kunna närma sig dem och för att på sitt analytiska och ingående sätt beskriva dem (Mouton 1948:143).

2.3. Den svenska översättningen av *På spaning efter den tid som flytt*

2.3.1 Översättaren

Gunnel Vallquist (f. 1918) står för den enda fullständiga svenska översättningen av *À la recherche du temps perdu*. Vallquist är författare, översättare och sedan 1982 ledamot i Svenska Akademien. Hon studerade litteratur och romanska språk vid Uppsala universitet och flyttade till Frankrike 1946, där hon kom att tillbringa ett decennium. Vallquist har främst

ägnat sitt författarskap åt essäkonsten. Den kristna tematiken har varit återkommande, men hon har också skrivit en omfattande mängd litterära essäer om författare som T.S. Eliot, Albert Camus och Pär Lagerkvist.

Det finns en äldre översättning av den första delen av Prousts roman. Denna gjordes av Sonja Vougt, publicerades 1930 och fick titeln *På spaning efter det svunna*. Jag kommer inte att använda mig av Vougt's översättning i min undersökning. Detta beror på att jag vill titta på utdrag ur hela romanen.

I essän *Att leva med Proust* skriver Vallquist bland annat om titlar, garderobsdetaljer, släktskapsförhållanden och uttryck som krävt omfattande efterforskningar i översättningsarbetet. I följande citat beskriver hon de svårigheter som hon stött på (Vallquist 1975:150):

Den genom sin omöjlighet eggande uppgift har sedan periodvis absorberat mig med de tyranniska anspråk som endast kärleken kan ställa. Ty vad tvingas man inte avstå från, när man likt Albertine under långa tider hålls inspärrad av en svartsjukt dominerande herre som effektivt hindrar en att ägna sin uppmärksamhet åt någon annan än honom och inte låter något försök till eskapad bli ostraffat.

Vallquist refererar här till Albertine, huvudpersonens älskarinna som i den femte delen av romanen flyttar in i berättarens familjs våning i Paris. Där hålls hon i stort sett instängd, och den kärlek berättaren från början känt för henne övergår mer och mer i svartsjuka.

Proust stil är som ovan nämnt känd för att vara tät och detaljerad. Vallquist kommenterar detta när hon skriver att svenskan ”mindre än franskan ägnar sig åt dylik konstflätning” (Vallquist, 1975:154). Den svenska läsaren är troligen mindre van än den franska läsaren vid den komplexa meningsbyggnaden som kännetecknar Prousts prosa. I fråga om romanens stil menar Vallquist att den utgör textens känslomässiga och intellektuella temperament och att den är ett uttryck för textens personlighet. Stilen är svår att få tag på (och därför svårt att översätta), den ”försiggår i mörkret”. Översättarens ideala egenskaper skulle enligt Vallquist kunna symboliseras av kameleontens, och det är genom att förstå sig på Prousts ”sjukligt sensibla, patetiskt obeslutsamma och extremt analytiska läggning” som man kan finna en av nycklarna till författarskapet (Vallquist 1975:151–152).

Ett huvudsakligt dilemma under översättningsarbetets gång var enligt Vallquist att behöva välja mellan exakthet och elegans. Nästan uteslutande blev hon tvungen att låta exaktheten gå före. Det viktigaste för Vallquist var att få fram Prousts tankar och analyser och att förmedla minsta betydelsen. Originallets elegans, det vill säga stilen, har alltså fått stå tillbaks för tydligheten i den svenska översättningen (Vallquist 1975:154)

2.3.2 Det svenska mottagandet

Med anledning av att första delen av romanen kom ut på svenska skrev litteraturvetaren Göran Schildt en artikel publicerad den 7 december 1964. Han kommenterar Vallquists arbete på följande vis (Schildt 1964):

Utan att göra våld på de proustska subtiliteterna har hon uppdelat meningarna, som i originalet kan gå över en hel sida, till mera hanterliga perioder i enlighet med svenskans konkretare karaktär och därigenom förflyttat tankeakrobatiken ett stycke närmare jorden.

Schildt menar att Vallquist har tagit ett kliv från källtexten för att anpassa den efter det svenska språkets ramar. I artikeln skriver han vidare att Vallquists översättning inte bara har ”klarat den ständigt akuta faran att genom onaturlighet glida över till det ofrivilligt löjligas plan, den är på ett välgörande sätt kärvare än originalet.”

Schildt är alltså överlag positiv till Vallquists översättning och menar att hon har tillgängliggjort ”svunna franska salongers glam” även för en svensk publik, hur främmande detta än kan verka ”för det moderna folkhemmet” (Schildt 1964).

I artikeln nämner Schildt också Prousts stil. Han skriver om den på Prousts tid framväxande individuella stil som allt fler författare strävade efter och som var en reaktion på naturalisternas objektiva sätt att skriva. Enligt dessa författare (som Proust, Gide och Valéry) fanns den ”verkliga verkligheten” att finna i individens medvetande. Proust levde och arbetade på den tiden då fotokonsten uppfanns. Schildt menar att Proust, till skillnad från andra skildrare av det inre livet, använde sig av ännu mer avancerade metoder: ”genom insprutning av lämpliga kontrastmedel får han fram bilder på nervtrådarnas subtilaste förgreningar” (Schildt 1964).

Schildt jämför även Proust med en arkeolog och kallar hans stil för ”ändlöst analyserande”. Slutligen skriver han att Proust trots sin ambition att ”rädda det förflutna”, snarare hjälper sina läsare att förstå nuet. Det är ett uttalande som rent generellt skulle kunna fungera som en definition av en litterär klassiker.

I slutet av år 2014, i och med anledningen av femtioårsjubileet av utgivningen av den första delen av *På spaning*, skrev litteraturkritikern Carl-Johan Malmberg en artikel i Svenska Dagbladet (Malmberg 2014). I artikeln kallar han Vallquists arbete för en ”översättarbragd”. Han skriver att det svenska språket sällan är rikare än i *På spaning efter den tid som flytt*. Samtidigt menar han att Proust på franska är råare, rakare och direktare.

Han skriver att alla översättningar oundvikligen medför vinster och förluster och att i Vallquists fall så består vinsten i den vackra, rytmiska svenskan. Förlusten, menar Malmberg, ligger i valet av titeln, vilket i sin tur medför att en del av grundtanken i romanen går förlorad. Denna grundtanke är just förlusten, ett av romanens mest centrala teman. I den franska titeln finns nämligen en tvetydighet. *Temps perdu* betyder (för) ”svunnen tid”, men också ”bortslösad tid”. Prousts roman handlar, enligt Malmberg, till stor del just om att berättaren låter sin tid gå till spillo. I Vallquists titel *På spaning efter den tid som flytt*, går den betydelsen yansens förlorad.

Då Malmberg skriver att originalet är rårare än Vallquists version av romanen, menar Schildt (som 1964 bara hade läst den första delen) att den svenska översättningen är kärvare. Både Schildt och Malmberg är positiva till Vallquists översättning, men deras analyser av hur måltexten skiljer sig från källtexten är i det närmsta motsatta.

3. Texturval och metod

I det här kapitlet kommer jag beskriva metoden för den jämförande analysen av källtexten och måltexten och motivera det texturval som den baserar sig på.

Materialet för analysen består av ett cirka åttio sidor långt textutdrag ur *À la recherche du temps perdu* och motsvarande sidor ur den svenska översättningen. Urvalet är indelat i åtta textutdrag som är hämtade ur del ett, del tre, del fem och del sju av romanen. De fyra första utdragen utgörs av de tio första sidorna ur nämnda delar (utdrag 1A, 3A, 5A och 7A). De fyra följande utdragen är hämtade ungefär hundra sidor in i samma böcker (utdrag 1B, 3B, 5B och 7B).

Tabell 1. Materialurval

Textutdrag	Källtext	Måltext
1A	Proust 1913 [1992], <i>Du côté de chez Swann</i> : s. 46–58	Vallquist 1964 [2013], <i>Swanns värld</i> : s. 7–21
1B	Proust 1913 [1992], <i>Du côté de chez Swann</i> : s. 146–156	Vallquist 1964 [2013], <i>Swanns värld</i> : s. 118–129
3A	Proust 1920–1921 [2014], <i>Le côté de Guermantes</i> : s. 3–13	Vallquist 1966 [2013], <i>Kring Guermantes</i> : s. 7–18
3B	Proust 1920–1921 [2014], <i>Le côté de Guermantes</i> : s. 102–112	Vallquist 1966 [2013], <i>Kring Guermantes</i> : s. 117–129

5A	Proust 1923 [2011], <i>La prisonnière</i> : s. 3–12	Vallquist 1973 [2011], <i>Den fångna</i> : s. 5–15
5B	Proust 1923 [2011], <i>La prisonnière</i> : s. 100–110	Vallquist 1973 [2011], <i>Den fångna</i> : s. 113–124
7A	Proust 1927 [2014], <i>Le temps retrouvé</i> : s. 3–12	Vallquist 1979 [2011], <i>Den återfunna tiden</i> : s. 12–21
7B	Proust 1927 [2014], <i>Le temps retrouvé</i> : s. 104–114	Vallquist 1979 [2011], <i>Den återfunna tiden</i> : s. 124–134

Jag har valt att göra detta urval eftersom jag ville grunda undersökningen i hela romanen. *På spaning* utgörs av cirka fyratusen sidor i den svenska pocketutgåvan, en textmängd som det är omöjligt att få ett helhetsbegrepp om. Det var viktigt för mig att få en spridning i texturvalet, men att ändå begränsa mängden text. Ett större urval hade naturligtvis gett en mer sanningsenlig bild, särskilt vad gäller den kvantitativa undersökningen av skiljetecknen. Men eftersom de åtta textutdragen har visat sig räcka till för att hitta tillräckligt många exempel för att utföra undersökningens näranalyser, så har det inte funnits någon anledning att avvika från dem.

Jag har med urvalet inte heller haft någon tanke på att inkludera någon särskilt typ av text. I utdragen finns exempel på repliker, miljö- och personbeskrivningar, berättande prosa och prosa med mer essäistiska drag.

I undersökningen tittar jag på hur meningsbyggnad, ordföljd, upprepningar, uppräkningsdrag och skiljetecken har hanterats i översättningen. Uppprepningar och uppräkningsdrag tas upp som utmärkande för Prousts stil av de forskare som jag refererat till under rubriken 'Ritmiska element'. Även skiljetecknen fyller en rytmisk funktion i skönlitterär prosa och ingår därför i undersökningen.

I undersökningen av skiljetecken använder jag mig av både kvantitativ och kvalitativ metod. Den kvantitativa delen av undersökningen består i att jag har räknat skiljetecken i samtliga textutdrag i källtexten och i måltextern för att sedan redovisa resultatet i tabeller. Den kvantitativa undersökningen leder sedan fram till den kvalitativa delen, som utgörs av en näranalys av fall som utmärker sig i fråga om förändringar i interpunktionen.

I undersökningen av upprepningar och uppräkningsdrag kommer först en introduktion om vilken effekt detta kan ha i skönlitterär prosa. Därefter kommer analysen av exemplen där jag tittar på olika översättningslösningar och diskuterar hur måltextern har påverkats. Exemplen jag lyfter fram är av samma typ som de exempel som togs upp i bakgrundsdelen om rytmiska element i Prousts prosa.

4. Analys

I det här kapitlet analyserar jag skiljetecken, upprepningar och uppräknings i Prousts prosa. Undersökningen bygger på de åtta textutdragen som beskrivs i tabell (1). Sist kommer en sammanfattning med de slutsatser som analysen av exempelmeningarna har lett till.

4.1 Skiljetecken

Proust är känd för sina långa, omständliga meningar som ofta byggs ut med parenteser och bisatser (Olsson och Algulin 1990:515). Dessa långa meningar hålls naturligtvis samman och avgränsas med hjälp av varierande skiljetecken. Syftet med undersökningen är att ta reda på hur hanteringen av skiljetecknen i översättningen av *På spaning* har påverkat texten framför allt vad gäller prosans rytm.

Först presenteras det kvantitativa resultatet av undersökningen. Denna del visar på ett övergripande plan skillnaden mellan hanteringen av skiljetecknen i källtexten och i måltexten. Jag har i denna del av undersökningen räknat skiljetecknen i textutdragen och sammanställt resultatet i tabeller. De tecken som ingår i undersökningen är punkt, frågetecken, utropstecken, kolon och semikolon. Alla dessa skiljetecken utom punkten innehåller ytterligare information förutom sin avgränsande funktion (Strömquist 2013:19). Punkten är intressant i sig eftersom den kan ge information om de grafiska meningarnas längd och visa om meningslängden har ökat eller minskat i översättningen.

Efter detta följer en kvalitativ näranalys av de skillnader mellan källtexten och måltexten som tabellerna påvisar. I den här delen av undersökningen går jag in i textutdragen och plockar fram exempel som är talande för resultatet i den kvantitativa undersökningen.

Jag har valt att utesluta kommatecknen i undersökningen. Anledningen till detta är dels platsbrist, dels att användningen av kommatecken skiljer sig ganska markant mellan svenskan och franskan. En undersökning skulle troligen inte säga mycket mer än så. I svenskan är kommateringsanvändningen ganska restriktiv och används i första hand för tydlighetens skull. En svensk text med hög frekvens av kommatecken uppfattas som sönderhackad och svårläst (Strömquist 2013:42–43). Detta är inte fallet med franskan, där kommatecknet används mer frekvent.

4.1.1 Skiljetecknens användning

Här redogör jag kort för den normativa användningen av de skiljetecken som ingår i undersökningen. För svenska har jag utgått från Siv Strömquists bok *Skiljeteckensboken* (2013). För franska har jag använt Gerhard Boysens *Fransk grammatik* (2011). Jag har också, för båda språken, använt *Interinstitutionella publikationshandboken*, som publiceras på nätet av EU.

Punkten används i svenskt skriftspråk för att signalera att informationen avgränsas. Den avslutar en fullständig mening, det vill säga en mening som innehåller både subjekt och predikat. Det är dock vanligt med oavslutade eller icke fullständiga meningar, särskilt i skönlitteratur, men det förekommer även i annan text. Det är mycket vanligt med oavslutade meningar i svenskan (Strömquist 2013:18).

Frågetecknet används i svenskan för att markera och avgränsa en frågesats. Vid en indirekt fråga används punkt. Meningar som är avsedda som en fråga men inte utformade som en frågesats markeras också med frågetecknet. Detta gäller även frågor som är retoriska, det vill säga som är utformade som en fråga men där det inte förväntas något svar (Strömquist 2013: 23–24).

Utropstecknet används för att avgränsa uppmaningar, tillönskningar och utrop. Det ger uttryck för och förstärker känslor. Enligt Strömquist betyder det att läsaren uppmanas lyssna, lyda, lägga märke till förvåning, glädje, oro och så vidare. Utropstecknet kallas av Strömquist för ”känslornas tecken” (Strömquist 2013:27).

Enligt Boysen används punkten, frågetecknet och utropstecknet på samma sätt i franskan som i svenskan (Boysen 1996:454). De tydligaste skillnaderna finns i användningen av kolon och semikolon.

På svenska markerar ett kolon att meningen fortsätter. Ett kolon är framåtpekande och visar att det som kommer hör ihop med det som man nyss läst. Ett kolon står oftast före en uppräkningslista, en exemplifiering eller en förklaring. Efter kolonet används liten bokstav och skiljetecknet markerar alltså inte början på en ny grafisk mening. Det kan också föregå ett citat, en replik, en tanke eller ett generellt yttrande (Strömquist 2013: 32–34). Enligt *Interinstitutionella publikationshandboken* används kolon på mycket likartat sätt i svenskan och franskan.

Skillnaden mellan svenskans och franskans kolonanvändning är enligt Boysen att kolonet på franska också kan användas för att peka framåt mot en förklaring som kan uttrycka verkan

eller orsak. I följande exempel, hämtat från Boysens bok, används kolonet för att uttrycka en tilläggförklaring. I den svenska översättningen används ett semikolon (Boysen 1996:456):

Ex. (8):

Il a dû abandonner son travail : il a eu un accident.

Han var tvungen att ge upp sitt arbete; han råkade nämligen ut för en olycka.

I den svenska meningen har det tillkommit ett 'nämligen', som har en förklarande funktion och pekar bakåt mot den föregående satsen. I den franska meningen fyller kolonet denna funktion.

Semikolonet markerar i svenskan huvudsatsgräns, men också sambandet mellan två satser. Det fungerar som ett mellanting mellan kommatecknet och punkten. Semikolonet används när kommatecknet är för svagt och punkten skapar en för tydlig gräns mellan satserna. Det signalerar att den föregående meningen är en förutsättning för den följande och att satsen efter semikolonet är en utveckling av det man just läst. Men det krävs också att semikolonet avgränsar två på varandra följande fullständiga satser för att det ska vara korrekt använt (Strömquist 2013:38–39). För att undvika satsradning kan man alltså använda semikolonet.

Satsradning uppstår när två huvudsatser placeras efter varandra och enbart ett kommatecken avskiljer dem från varandra. I svenskan ses satsradning ofta som ett tecken på bristfällig språkhantering, men det finns fall då det är accepterat och vanligt förekommande, som i skönlitteraturen. Enligt *Språkriktighetsboken* upplevs satsradning som störande när kommatecknet ger en alltför vag uppfattning om hur de två satserna hänger ihop. Lösningen är då att antingen använda sig av ett större skiljetecken, att infoga en konjunktion mellan satserna eller att göra om den ena satsen till en bisats. Satsradning kan vara befogat när den efterföljande satsen uppenbart är en vidareutveckling av den första. Att satsrada flera gånger efter varandra däremot fungerar sällan (*Språkriktighetsboken* 2011:332–334).

För att undvika satsradning i ovanstående exempel (8) är punkten eller semikolonet därför det som kan ersätta franskans kolon. Eftersom den andra satsen fungerar som en förklaring till den första passar semikolonet, då det knyter satserna till varandra.

Semikolonet används i franskan något friare än i svenskan. Enligt *Interinstitutionella publikationshandboken* används semikolonet i franskan för att separera de viktiga delarna i en mening från varandra om de inte är sammanbundna med en konjunktion. Semikolonet används särskilt om meningen redan innehåller kommatecken, för att markera en tydligare avgränsning. Det franska semikolonet har alltså inte nödvändigtvis samma huvudsatsskiljande

funktion som det svenska, även om det huvudsakligen används på detta sätt. I svenskan är det vanligare att istället sätta ut punkt.

I svenskan finns en vanlig uppfattning att semikolonet är ett krångligt skiljetecken (Strömquist 2013:41), och nuförtiden är man restriktiv med att använda det. Följande exempel, hämtat ur *På spaning*, visar en mer generös användning av semikolon i franskan än i svenskan. Det kommer från en av de första sidorna i romanens första del och beskriver berättarens svårigheter med att sova. I exemplet jämför han sig själv med en sjukhuspatient som vaknar mitt i natten. I franskan har man alltid mellanslag före kolon och semikolon.

Ex. (9)

C'est minuit ; on vient d'éteindre le gaz ; le dernier domestique est parti et il faudra rester toute la nuit à souffrir sans remède. (Proust 1, 1992:46)

Klockan är tolv; lampan i korridoren är just släckt, personalen har gått och lagt sig, och han måste ligga där ensam hela natten, utlämnad åt sitt lidande, utan något hopp om hjälp.
(Vallquist 1, 2013:8)

I det franska exemplet är det fullständiga satsen (de innehåller subjekt och predikat) som avskiljs med två semikolon. De har här en framåtpekande och pauserande funktion. I den svenska översättningen finns det första semikolonet kvar. Därefter har översättaren valt att dela in meningen med kommatecken. Hon har också lagt till franskans uteslutna subjekt ('han') och byggt ut meningen med ett adverbialt inskott ('utlämnad åt sitt lidande'). Exemplet visar att det i svenskan inte fungerar lika smidigt, eller åtminstone att det inte är lika naturligt, att bygga ut meningar med semikolon på samma sätt som i franskan.

Användningen av skiljetecken kan i skönlitterär text utgöra ett rytmiskapande stildrag, vilket bland annat märks i exempel (9). Semikolonens tydliga avgränsning av de korta satserna skapar en något upphackad och orolig rytm, som också korreponderar med innehållet. Det här är ett exempel på hur Proust använder sig av skiljetecken för att skapa stämning i texten. Även den långsamma rytmen skapas med hjälp av långa satsen som byggs ut med inskott och separeras med varierande skiljetecken. Detta är naturligtvis svårt att överföra i en översättning eftersom skrivnormerna ser olika ut och eftersom ett avvikande användningssätt blir olika starkt markerat i olika språk.

4.1.2 Tabeller

I följande åtta tabeller (2–9) har jag sammanställt resultatet av räkningen av skiljetecknen i de åtta textutdragen.

Tabell 2. Skiljetecken i utdrag 1A

Skiljetecken	Källtext	Målttext
Punkt	92	122
Frågetecken	4	4
Utropstecken	13	12
Kolon	18	16
Semikolon	43	26

Tabell 3. Skiljetecken i utdrag 1B

Skiljetecken	Källtext	Målttext
Punkt	108	123
Frågetecken	11	11
Utropstecken	26	28
Kolon	14	15
Semikolon	14	28

Tabell 4. Skiljetecken i utdrag 3A

Skiljetecken	Källtext	Målttext
Punkt	61	64
Frågetecken	0	1
Utropstecken	10	6
Kolon	13	11
Semikolon	25	21

Tabell 5. Skiljetecken i utdrag 3B

Skiljetecken	Källtext	Målttext
Punkt	106	109
Frågetecken	7	8
Utropstecken	12	8
Kolon	8	7
Semikolon	7	17

Tabell 6. Skiljetecken i utdrag 5A

Skiljetecken	Källtext	Måltext
Punkt	103	110
Frågetecken	7	9
Utropstecken	6	5
Kolon	16	17
Semikolon	7	19

Tabell 7. Skiljetecken i utdrag 5B

Skiljetecken	Källtext	Måltext
Punkt	104	106
Frågetecken	5	2
Utropstecken	5	3
Kolon	23	21
Semikolon	11	20

Tabell 8. Skiljetecken i utdrag 7A

Skiljetecken	Källtext	Måltext
Punkt	110	110
Frågetecken	1	1
Utropstecken	8	2
Kolon	14	18
Semikolon	7	16

Tabell 9. Skiljetecken i utdrag 7B

Skiljetecken	Källtext	Måltext
Punkt	118	113
Frågetecken	11	9
Utropstecken	5	6
Kolon	7	12
Semikolon	1	12

Tabellen visar att det finns en variation mellan de olika avsnitten, både i jämförelse mellan de olika delarna av källtexten och i jämförelse mellan källtexten och måltexten. Att skiljeteckenanvändningen ser olika ut på olika ställen i källtexten beror på att det är olika typer av text som finns i de olika utdragen. Utdrag 1B innehåller till exempel mycket repliker och därför blir frekvensen av utropstecken och frågetecken högre än i de andra utdragen. Men

i den här undersökningen är det jämförelsen mellan källtext och måltext det väsentliga. Av tabellerna kan man se att överföringen av skiljetecken inte följer samma mönster genom verket.

Semikolon är det skiljetecknen som skiftar mest beroende på utdrag. I utdrag 1A är de betydligt fler i källtexten, nämligen fyrtiotre (43) mot tjugosex (26) i måltexten. I utdrag 1B är de däremot dubbelt så många i måltexten, det vill säga tjuugoått (28) mot fjorton (14) i källtexten. Samma resultat kan man se för semikolonerna i de övriga utdragen, där antalet i översättningen markant överstiger originalets antal. I utdrag 7B har ett enda semikolon i källtexten blivit tolv (12) semikolon i översättningen. I måltexten ökar alltså användningen av semikolon, för att i källtexten snarare minska längre fram i verket.

I alla utdrag, utom i 7B, finns något fler punkter i översättningen. I utdrag 1A och 1B är skillnaden störst. Där har antalet punkter ökat med trettio stycken respektive femton stycken i översättningen.

Resultatet för frågetecken, utropstecken och kolon visar på mycket små skillnader. Generellt har några utropstecken försvunnit i måltexten. Antalet kolon i utdragen är i stort sett lika många. De enda större skillnaderna finns i utdrag 7A och 7B, där antalet kolon är fyra stycken respektive fem stycken fler i måltexten än i källtexten.

I nedanstående tabell (10) presenteras det sammanslagna resultatet av undersökningen.

Tabell 10. Sammanställning av antal skiljetecken i alla utdragen

Skiljetecken	Källtext	Måltext
Punkt	802	847
Frågetecken	46	45
Utropstecken	85	70
Kolon	113	117
Semikolon	115	159
Summa	1161	1238

Tabell 10 visar att antalet skiljetecken, utom frågetecken och utropstecken, är högre i översättningen än i källtexten. Summan av alla räknade skiljetecken är i källtexten 1161 stycken och i översättningen 1238 stycken. Det finns alltså 7,5 % fler av de skiljetecken som ingår i undersökningen i måltexten än i källtexten.

De mest avvikande skillnaderna mellan källtexten och måltexten finns i fråga om punkter, semikolon och utropstecken. I måltexten har antalet punkter ökat med 5,8 %. Antalet

utropstecken har minskat med 18 % och antalet semikolon har ökat med 28 %. Skillnaderna i fråga om antal frågetecken och kolon är marginella.

Det här är ett resultat som visar att måltexten har fler grafiska meningar än källtexten. Det är framför allt punkten och semikolonet, som i svenskan fungerar som meningsavskiljare, som har ökat i antal. Översättaren har alltså delat in Prousts långa meningar i fler och kortare. Semikolonet är ett ovanligt skiljetecken i svenskan. Därför är det intressant att det används med så hög frekvens i texten.

Slutligen har jag gjort en sammanställning av hur många skiljetecken varje utdrag innehåller i två tabeller, en för källtexten (Tabell 11) och en för måltexten (Tabell 12).

Tabell 11. Antal skiljetecken per utdrag i källtexten

UTDRAG	1A	1B	3A	3B	5A	5A	7A	7B
	170	173	109	140	139	148	140	143

Tabell 12. Antal skiljetecken per utdrag i måltexten

UTDRAG	1A	1B	3A	3B	5A	5B	7A	7B
	180	177	103	149	160	152	147	152

Av resultatet kan man utläsa att det bara är i utdrag 3A som källtextens sammanlagda antal skiljetecken överstiger antalet i översättningen. Skillnaden är störst i utdrag 5A, där antalet skiljetecken i översättningen är 13 % fler i måltexten än i källtexten.

4.1.3 Näranalys av skiljetecken

Den här delen av undersökningen utgörs av en kvalitativ näranalys. Här går jag in i texten för att undersöka vad som ligger bakom resultaten som tabellerna visade. Exemplet ur romanen berör hanteringen av utropstecken, punkt, semikolon och kolon. Trots att tabellerna inte visade några stora skillnader i hanteringen av kolon har jag valt att ta med dem, eftersom användningen av det skiljetecknet skiljer sig mellan svenskan och franskan.

Enligt tabellresultatet är utropstecknet det skiljetecknet som har minskat (med 18 %) i måltexten. Utropstecknet är ett skiljetecken som förekommer sparsamt i texten på grund av sitt specifika användningsområde, det vill säga som förstärkare av uppmaningar och utrop. Jag har valt ut två exempel som kan förklara varför frekvensen av utropstecken är högre i källtexten än i måltexten.

I följande exempelreplik, hämtat från utdrag 3B, samtalar berättaren med sin vän Robert de Saint-Loup. Orden som föregår skiljetecknet är markerade med fetstil för tydlighetens skull:

Ex. (10) :

– Mais pas du **tout** ! Tu te rappelles ce livre de philosophie que nous lisons ensemble à Balbec, la richesse du monde des possibles par rapport au monde réel. **Eh bien** ! c'est encore ainsi en art militaire. (Proust 3, 2014 :107)

”Inte **alls!** Minns du det där filosofiska arbetet som vi läste tillsammans i Balbec, om hur överflödande rik det tänkbaras värld är i jämförelse med verklighetens. Likadant är det med krigskonsten.” (Vallquist 3, 2010:124)

I repliken har det andra utropstecknet fallit bort. Det är det talspråkliga uttrycket *Eh bien!* som har strukits av översättaren. Det beror antagligen på att uttrycket inte har någon direkt motsvarighet i svenskan. Att överföra det skulle få repliken att låta onaturlig på svenska. I källtexten fungerar det som en förstärkning av det efterföljande påståendet, eller som ett sätt att fånga lyssnarens uppmärksamhet.

Nästa exempel utgörs också av en replik med talspråkliga uttryck som har försvunnit i översättningen. Återigen är det Saint-Loup som talar.

Ex. (11) :

” « **Ah** ! vois-tu », me disait-il avec un air volontairement tendre (...) « Gilberte heureuse, il n'y a rien que je donnerais pour **cela** ! (...) » (Proust 7, 2011:9)

”Ja, ser du’, sade Robert – med en viljemässigt öm uppsyn (...) ’det finns ingenting jag inte skulle ge för att se Gilberte lycklig (...)’ (Vallquist 7, 2014:18)

Översättaren har här tonat ner uttrycket genom att ta bort utropstecknen. Utropet i början av frasen har försvunnit vilket får repliken att framstå som mer sansad på svenska. Många utropstecken kan i en svensk text uppfattas som hetsigt. Översättaren har alltså med den ändrade interpunktionen gjort repliken mer svensk, på bekostnad av den starka (om än medvetna) ömheden i Saint-Loups uttalande.

I franskan kunde man förr lägga in utropstecken mitt i en grafisk mening. Både exempel (10) och (11) visar detta, då meningarna fortsätter med liten bokstav efter utropen *Ah!* och *Eh bien!*. I svenskan är detta en omöjlighet och översättarens val att stryka dessa utropstecken kan därför mer eller mindre ses som en obligatorisk förändring.

Kolon används i både källtexten och måltextern som inledare av repliker, men skiljetecknet har även andra användningsområden som jag skrev om i inledningen under 4.1.1. I följande

exempel beskrivs det hur ett duggregn börjar slå mot fönsterrutan och sedan ökar i styrka. Kolonet i källtexten har ersatts av en punkt i översättningen.

Ex. (12) :

(...) puis la chute s'étendant, se réglant, adoptant un rythme, devenant fluide, sonore, musicale, innombrable, **universelle** : c'était la pluie. (Proust 3, 2014:147)

(...) och slutligen blev smattrandet ymnigt, regelbundet och rytmiskt, flödande, klingande, musikaliskt, omätligt och uppfyllande **allt**. Regnet hade kommit. (Vallquist 3, 2010:119)

I det franska originalet pekar kolonet framåt mot förklaringen, att det är regnet som skapar ljudet mot rutan. I svenskan är det ovanligare att kolonet används på det sättet. Översättaren har valt att sätta punkt och därmed har förbindelsen mellan de två satserna – beskrivningen av ljudet och förklaringen till ljudet – delvis gått förlorad. Med punkten har det översatta stycket fått en mer avhuggen rytm än det franska.

Det finns också exempel på när det har tillkommit kolon, som i utdrag 7A där användningen har ökat i måltextern. Jag har tagit fram tre på varandra tätt följande exempel hämtade från romanens sista del.

I det första exemplet promenerar och samtalar berättaren med Gilberte, Robert de Saint-Loups fru. Hon säger till honom att maken ofta tittar på andra kvinnor. I exemplet har ett franskt kommatecken ersatts med ett svenskt kolon. Meningskonstruktionen har tvingat fram en annan struktur i översättningen, vilket kan förklara den något osvenska användningen av kolonet.

Ex. (13):

Et il est vrai que beaucoup [de femmes] encombraient sa **vie**, et comme certaines camaraderies masculines pour les hommes qui aiment les **femmes**, avec ce caractère de dépense inutilement faite et de place vainement usurpée qu'ont dans la plupart des maisons les objets qui ne peuvent servir à rien. (Proust 7, 2014:4)

Och visst fanns det för många [kvinnor] i hans **liv**; det **var** med dem som med kvinnoölskande mäns maskulina **vänskapsförhållanden**: de **gav** samma intryck av att fåfängt vilja försvara sin plats, som man i flertalet hem får av föremål som inte tjänar något syfte. (Vallquist 7, 2011:12)

Här har översättaren för att binda ihop den långa meningen använt ett semikolon och ett kolon. Semikolonet ska i svenska språket följas av en fullständig sats (med subjekt och predikat), precis som i exemplet. Kolonet fungerar här på samma sätt som ett semikolon, men det har fått funktionen att det markerar en efterföljande förklaring, precis som i den franska meningen i exempel (12). Franskan har möjlighet till långa fundament på ett annat sätt än svenskan. Utan de infogade finita verben 'var' och 'gav' (markerade med fetstil) som saknas i den franska meningen, hade meningen blivit svårläst och svår att få grammatiskt korrekt på

svenska. I exemplet har översättaren lyckats överföra den långa meningen till svenska genom att göra förändringar i interpunktionen.

I nästa exempel har ett franskt kommatecken bytts ut mot ett kolon på svenska. Det är romanens huvudperson som fortsätter berätta om hur hans vän Saint-Loup har förändrats efter giftermålet med Gilberte.

Ex. (14):

Sa vie ne l'avait pas épaissi, alenti, comme M. De Charlus, mais tout au **contraire**, mais en opérant en lui un changement inverse, lui avait donné l'aspect désinvolte d'un officier de cavalerie – et **bien que** qu'il eût donné sa démission au moment de son mariage – à un point qu'il n'avait jamais eu. (Proust 7, 2014:4)

Livet hade inte gjort honom fetlagd och trög som monsieur de Charlus, **tvärtom: trots att** han hade tagit avsked när han gifte sig hade det haft motsatt inverkan på honom, så att han i högre grad än förr tedde sig som en säker och obesvårad kavalleriofficier. (Vallquist 7, 2011:13)

Kolonet pekar i översättningen framåt mot en förklaring. För att synliggöra skillnaden i meningsbyggnaden mellan källtexten och måltexten har jag markerat ordet 'trots att' (*bien que*). Kolonet och den förklarande satsen har blivit närmare sammanbundna med varandra i översättningen. I det franska originalet är samma sats placerad längre fram i ett inskott. I den franska meningen ligger fokus på att Saint-Loup har förändrats på ett oväntat sätt. I den svenska ligger fokus snarare på avskedet i och med giftermålet. Denna information är snarare en parentes i källtexten (i inskottet). Kolonets framåtpekande funktion har haft konsekvensen att informationen i måltexten har blivit annorlunda strukturerad än i källtexten; den svenska meningen har fått en mindre pratig karaktär än den franska. I och med kommateringen och inskottet är den franska meningen indelad i kortare satser, vilket också ger den en hårdare rytm än den svenska.

Nästa exempel finns några meningar längre fram i romanen. Huvudpersonen förklarar hur Saint-Loup har kunnat behålla sin till synes ungdomliga framtoning. Det svenska kolonet pekar fram emot en uppräknings.

Ex. (15):

Cette vélocité avait d'ailleurs diverses raisons **psychologiques**, la crainte d'être vu, le désir de ne pas sembler avoir cette crainte, la fébrilité qui naît du mécontentement de soi et de l'ennui. (Proust 7, 2014:4)

Denna snabbhet hade för övrigt flera psykologiska **orsaker**: en fruktan att bli sedd, en önskan att denna fruktan inte skulle märkas, och det febrila sätt som föds ur missnöje med en själv och ur livsleda. (Vallquist 7, 2011:13)

I den franska meningen används ett kommatecken innan uppräknings. Den svenska meningen har blivit tydligare i och med att kolonet markerar uppräknings. Det förbereder

läsaren på vad som kommer efteråt, men det skapar också en paus i läsrhythmen och medför en skarpare gräns mellan satserna än vad som finns i källtexten.

I varje utdrag utom 1A och 3A är semikolonerna betydligt fler i översättningen än i originalet. För att undersöka varför det har tillkommit så många semikolon i översättningen har jag plockat ut ett antal exempel där semikolonanvändningen ser olika ut i källtexten och i måltexten. Till att börja med har jag dock tittat på det avvikande utdraget 1A (det enda utdrag där antalet semikolon i källtexten överskrider antalet i måltexten). Följande exempel är hämtat från romanens första sidor. Det är berättaren som fantiserar om hur han blir en del av böckerna han läser innan han går till sängs. Översättaren har valt att sätta ut punkt där källtextens mening byggs vidare med hjälp av semikolon.

Ex. (16):

Puis elle commençait à me devenir initelligible, comme après la métempsycose les pensées d'une existence **antérieure** ; le sujet du livre se détachait de **moi**, j'étais libre de m'y appliquer ou **non** ; aussitôt je recouvrais la vue (...) (Proust 1, 1992:45– 46).

Så började den te sig allt mera meningslös, som minnet av en föregående tillvaro sedan en själavandring ägt **rum**. Bokens innehåll lösgjorde sig från min **person**; jag var ånyo fri att tänka på det eller låta **bli**. Jag återfick synförmågan (...) (Vallquist 1, 2013:7).

Exemplet på franska består av en enda mening (som dessutom fortsätter efter exemplets slut). I översättningen har det blivit tre meningar. På franska staplas relativt korta satser på varandra. De skiljs åt med semikolon, som här nästan fungerar som punkter. Effekten av att använda semikolon är att det skapas en annan rytm i texten, som illustrerar huvudpersonens långsamma uppvaknande. Semikolonerna medför lätta andningspauser i originalet, men i översättningen sätter punkterna ett tydligare stopp i läsningen. Det är värt att notera att översättaren på ett ställe har kompenserat genom att byta ut ett franskt kommatecken i mitten av exemplet (*moi*), mot ett semikolon ('person;'). På det sättet har meningen byggts ut. På svenska fungerar semikolonerna här som ett mellanting mellan kommatecken och punkt, det knyter satserna till varandra och skapar just den andningspaus som finns i originaltexten.

Tabellerna visar att det i alla utdrag utom 1A och 3A har tillkommit semikolon i översättningen. Här talar en kyrkoherde om den vackra utsikten från ett kyrktorn i Combray.

Ex. (17):

Du clocher de Saint-Hilaire c'est autre **chose**, c'est surtout un réseau où la localité est prise. Seulement on ne distingue pas **d'eau**, on dirait de grandes fentes qui coupent si bien la ville en **quartiers**, qu'elle est comme une brioche dont les morceaux tiennent ensemble mais sont déjà découpés. (Proust 1, 1992:151)

Från Saint-Hilaires torn är det något helt **annat**; man ser hela det nät av kanaler som omger orten. Men man kan inte urskilja något **vatten**; det ser snarare ut som om stadens kvarter vore avskurna från varandra genom breda **sprickor**; det är som en brödbulle som ännu håller ihop, fast den redan är skuren i bitar. (Vallquist 1, 2013:124)

I exemplet har översättaren behållit meningslängden genom att byta ut kommatecknen i originaltexten mot semikolon i måltexten. Meningsstrukturen blir på det här sättet mer lik den franska än vid alternativet att sätta punkt mellan satserna. Semikolonet gör det möjligt att på svenska placera fullständiga satser efter varandra utan att avskilja dem med punkt. På det sättet undviker man satsradning. En så tät frekvens av semikolon som i exemplet är ovanlig på svenska och därför finns det risk att den uppfattas som osvensk.

I källtexten byggs meningen (efter *quartiers*) ut med en liknelse i form av en bisats (qu'elle est comme une brioche – 'att den är som en som en brödbulle'), men i måltexten (efter 'sprickor') finns liknelsen istället i en fullständig sats ('det är som en brödbulle'). För att all information som finns i den franska meningen ska hamna på rätt plats utan att det blir syftningsfel är det här en lösning. Översättaren behåller alla satser utan att den blir onödigt svårläst på svenska. Dessutom blir den långsamma rytmen i läsningen mer lik originalets.

I följande exempel har översättaren använt sig av en liknande lösning. Rytmen i den långa meningen bibehålls när kommatecknet bytts ut mot ett semikolon. Om en punkt istället hade satts ut hade den framåtskridande rörelsen i meningen gått förlorad.

Ex. (18):

Une nuée passait, elle éclipsait le **soleil**, je voyais s'éteindre et rentrer dans une grisaille le pudique et feuillu rideau de verre. (Proust 5, 2011:5)

En sky gled förbi och förmörkade **solen**; jag såg den lummiga, sedesamma glasridån slockna och bli grå. (Vallquist 5, 2011:7)

I exemplet ser romanens huvudperson ut genom fönstret i sitt badrum och lyssnar på sin älskarinna Albertine som sjunger vägg i vägg. Ett moln som drar förbi får det vackra morgonljuset att upphöra. Stämningen i texten byts ut och det sker som av samma långsamma rörelse som molnets. Ett kommatecken hade på svenska inneburit satsradning, något som Vallquist undviker mer eller mindre konsekvent genom texten. Att dela in den svenska meningen i två meningar avskilda med punkt hade bromsat upp rytmen, tankebanan och rörelsen i texten. Semikolonet innebär visserligen att meningen skiljs av, men det skapar snarare en andningspaus än det stopp i läsningen som punkten medför.

I utdrag 7B finns bara ett semikolon i källtexten. I översättningen finns det tolv stycken. Från det utdraget har jag hämtat ett exempel där de svenska semikolonerna används på ett annat

sätt än för att binda samman satserna och meningarna. I följande replik talar violinisten Morel. Han förklarar för huvudpersonen varför han inte vill besöka monsieur de Charlus. Flera av de franska kommatecknen har översatts med semikolon.

Ex. (19):

« Non, ce n'est par rien de tout **cela** ; la vertu je m'en **fous**, la méchanceté ? au contraire je commence à le **plaindre**, ce n'est pas par la coquetterie, elle serait inutile, ce n'est pas par paresse, il y a des journées entières où je reste à me tourner les poces. Non, ce n'est à cause de rien de tout **cela**, c'est, ne le dites jamais à personne et je suis fou de vous le dire, c'est... c'est... par peur ! » (Proust 7, 2014:111)

”Nej, det är inte något av allt det **där**; dygden struntar jag **i**; elakhet? jag börjar ju tvärt om tycka synd om **honom**; koketteri – nej, det vore ju meningslöst, och inte är det av lättja, fast det finns dagar då jag inte göra annat än att rulla tummarna. Nej, det beror inte på något av det **där**; det är för att... tala inte om det här för någon, jag är inte klok som säger det till er, det är... det är... för att jag är rädd!” (Vallquist 7, 2011:131)

Det här är ett annorlunda sätt att i svenska använda semikolon. De korta fraserna i källtexten är ett sätt att efterlikna rytmen i talspråket. Kommatecken hade också i måltexten kunnat vara fullt tillräckliga för att återskapa den talspråkliga känslan som finns i den franska repliken. Med semikolon skapas tydligare pauser i frasen, vilket å andra sidan hjälper till att överföra Morels upprördhet. Vallquist använder sig också av kommatecken, tankestreck och, precis som i den franska meningen, tre punkter för att markera tvekan eller nervositeten i repliken. Talspråk i skönlitterär prosa är speciellt av den anledningen att skrivnormerna måste stå tillbaka för det realistiska återgivandet (människor talar inte grammatiskt korrekt).

Exemplen i undersökningen visar hur översättaren har förändrat interpunktionen i måltexten, dels för att bibehålla de franska meningarnas längd och få med all information, dels för att (för det mesta) hålla sig inom de svenska skrivnormernas ramar. Förändringarna har ibland lett till att fokus hamnar någon annanstans i den svenska meningen, eller att rytmen och läspauserna blir annorlunda. Ofta har användningen av semikolon fungerat som en lösning på hur att översättningen ska närma sig originalet vad gäller rytm och meningsbyggnad.

4.2 Upprepningar och uppräknings

I det här kapitlet analyserar jag två andra rytmiserande stildrag som är vanliga hos Proust, nämligen upprepningar och uppräknings. Med upprepningar menar jag när samma ord förekommer flera gånger i tät följd, det vill säga inom samma grafiska mening eller åtminstone inom samma stycke. En uppräknings innebär att en rad av ord räknas upp. Orden är

minst två till antalet och hänger på något vis samman, oftast genom att de tillhör samma ordklass.

4.2.1 Upprepningar och uppräknings i skönlitterär prosa

Precis som Mouton påpekar i sin bok så använder sig Proust ofta av upprepningar, vilket skapar symmetri och rytm i texten. Ett exempel på detta är ovan nämnda exempel (3), där orden *sensualité* och *imagination* upprepas.

Olof Eriksson skriver i boken *Stil & översättning. Pär Lagerkvists prosastil ur franskt översättningsperspektiv* (2002) om översättningarna till franska av Pär Lagerkvists romaner. Han tar där upp en rad effekter och konsekvenser som upprepningar av olika slag kan ha i skönlitterär text. Eriksson utgår just från Lagerkvists prosa och hämtar alla sina exempel därifrån, men hans analyser är fullt gångbara för skönlitterär prosa i allmänhet.

Eriksson skriver att Lagerkvists upprepningar av fraser som '[j]ag längtar hem' inom samma stycke har en poetisk och rytmiserande effekt. Han menar också att effekten är att understryka eller insistera på till exempel en känsla.

Upprepningar kan också verka dramatiskt intensifierande, som när Lagerkvist upprepar ordet 'blodlukten...' (Eriksson 2002:49). Ett prov på detta hos Proust fanns ovan i exempel (19), där Morel med tvekan uttryckte sin rädsla genom upprepning: "(...) det är... det är... för att jag är rädd!"

Precis som hos Lagerkvist förekommer Prousts upprepningar på olika nivåer, på allt från ordnivå till styckenivå. Hos Proust är upprepningarna dock allra vanligast på ordnivå, och dessa upprepningar förekommer ibland i omtagningar som i exemplet nedan, där orden *fée* och *personne* upprepas flera gånger i samma stycke.

Ex. (20):

Cependant, **la fée** déperit si nous nous approchons de **la personne** réelle à laquelle correspond son nom, car, **cette personne**, le nom alors commence à la refléter et elle ne contient rien de **la fée** ; **la fée** peut renaître si nous nous éloignons de **la personne** ; mais si nous restons auprès d'elle, **la fée** meurt définitivement avec elle (...) (Proust 3, 2014:5)

Men **féen** tynar bort om man närmar sig den verkliga **person** som namnet syftar på, ty då börjar namnet spegla **denna person**, som inte har något av **féen** inom sig; **denna** kan återuppstå om man avlägsnar sig från **personen**, men stannar man i hennes närhet, dör **féen** för alltid, och med henne namnet (...) (Vallquist 3, 2010:9)

Enligt Eriksson har upprepningarna ofta en preciserande och framhävande funktion (Eriksson 2002:47). I exemplet ovan resonerar romanens berättare om hur den romantiska förtrollningen kring en främmande kvinna (féen) och hennes namn mattas av när man lär känna henne

personligen. De täta upprepningarna av de markerade orden framhäver här motsättningen mellan 'féen' och den verkliga 'personen'.

I sin analys refererar Eriksson till Milan Kunderas teorier kring översättning och det som Kundera kallar synonymiseringsreflexen. Han menar att det finns en generell tendens hos översättare, oavsett vilka språkpar det rör sig om, att ersätta upprepade ord med synonymer. I franskan finns det dessutom en tradition, som härstammar ända från 1600-talet, där man motsätter sig upprepningar som litterärt stilistiskt medel (Eriksson 2002:114–115). Prousts tendenser att använda sig av upprepningar kan alltså, framför allt med franska mått mätta, ses som ett normbrott. En svensk läsare reagerar troligen i mindre utsträckning på upprepningar i skönlitterär prosa.

Eriksson skriver att upprepningar i fransk prosa visserligen inte utgör något regelbrott, men att det snarare rör sig om en djupt rotad stiltradition. Att bryta mot traditionen kan vara en del av författarens personliga stil, och en översättare bör eftersträva en balans mellan trogenhet mot författaren och hänsyn till stiltraditionen. Enligt Kunderas teorier får ofta översättarens hänsyn till stilistiska normer alltså gå före (Eriksson 2002:115).

Erikssons undersökning av de franska översättningarna av Lagekvists romaner visar sig ge ett liknande resultat. Lagerkvists upprepningar slätas ofta ut i de franska översättningarna och Eriksson konstaterar att det uppstår en ”strid mellan stiltradition och författarstil”, där författarstilen blir den förlorande (Eriksson 2002:137).

Uppräkningar är ett annat vanligt stilistiskt drag i *På spaning* som har liknande effekter som upprepningarna, det vill säga rytmiserande, preciserande och framhävande. I exempel (12) beskrivs ljudet av regnet mot rutan ingående med en rad adjektiv (rytmiskt, flödande, klingande, musikaliskt, omätligt och uppfyllande). Uppräkningen skapar en utdragen rytm till meningen. Mouton kopplar samman den rytmiska aspekten av uppräkningsarna med det som han kallar det musikaliska hos Proust. Rytmen, menar Mouton, fyller inte någon innehållslig, expressiv funktion, men den håller läsaren koncentrerad genom att hon eller han ”lyssnar” på texten (Mouton 1948:161–162).

Prousts uppräkningsarna består av två eller fler ord som hänger ihop genom att innehålla ljudlikheter eller vara hämtade från samma ordklass eller från samma sfär, som till exempel blomsterriket. I exempel (4) fanns en uppräkning av en rad blommor (blåklint, hagtornsbuskar och äppelträd) som växte längs en landsväg. Längre fram i stycket räknades samma blommor upp igen. Proust kombinerar ibland uppräkningsarna och upprepningar som ett stilistiskt drag.

Mouton skriver i *Le style de Marcel Proust* att strävan efter det uttömmande inte nödvändigtvis innebär att Proust går från vaghet till klarhet med sina uppräkningsarna. Ofta tar

han sin början i det konkreta och avslutar i de svåråtkomligare känslorna. Ett exempel på detta är då romanens berättare beskriver sig själv då han ligger sömlös och börjar med de uppslagna ögonen och avslutar med det som symboliserar känslolivet: hjärtat som slår (Mouton 1948:148–149).

4.2.2 Näranalys av upprepningar

I den här delen av undersökningen kommer jag till skillnad från Eriksson titta på hur franska upprepningar överförs till svenska. Upprepningar av ord är som sagt ett vanligt stilistiskt drag i *På spaning*, men det är framför allt i stycken av mer resonerande och essäistisk karaktär som detta förekommer. I dialogrik eller berättande stycken är draget ovanligare. Till exempel på romanens första sidor, där berättaren reflekterar över sin barndom och över sömnen, hittar man flera fall av upprepningar.

I följande exempel upprepas ett ord på ett i källtexten vanligt förekommande vis. Det upprepade ordet syftar tillbaks på ordet då det förkommer första gången: *des réflexions – ces réflexions* ('reflektioner' – 'dessa reflektioner'). Det är återigen berättaren som funderar över en bok han läst i sängen innan han somnar.

Ex. (22) :

(...) je n'avais passé cessé en dormant de faire **des réflexions** sur ce que je venais de lire, mais **ces réflexions** avaient pris pour moi un tour particulier ; (...) (Proust 1, 1992:46)

Under sömnen hade jag fortsatt att **reflektera** över det jag nyss läst, men mina **reflektioner** hade tagit en besynnerlig vändning, (...) (Vallquist 1, 2013:7)

I måltexten har *des réflexions* översatts till en annan ordklass. Substantivet har blivit ett verb, 'att reflektera'. Andra gången ordet förekommer har det behållit formen av ett substantiv. Det franska verbet *réfléchir* betyder 'reflektera', 'fundera', men här används alltså formen *faire des réflexions* ('göra reflektioner'). Det kan alltså ses som en obligatorisk ändring att den första förekomsten av ordet har blivit ett verb på svenska. Upprepningen av ordet har överförts till översättningen, men den är inte lika tydlig som i originalet där ordet tillhör samma ordklass.

Det är också värt att påpeka en annan skillnad mellan franskan och svenskan. I franskan placeras artiklarna först (i exemplet obestämd: *des* och utpekande: *ces*) och därmed kommer substantivet att se likadant ut oavsett form. I svenskan böjer vi substantiven (och adjektiven) efter bestämd eller obestämd form. Substantivet kan också vara artikellöst (Bolander 2012:

116). På grund av detta kan man inte på samma sätt upprepa substantiven identiskt i svenskan som i franskan (reflektion – reflektion**en**, reflektioner – reflektion**erna**).

I nästa exempel kommer upprepningen i källtexten direkt efter ordets första förekomst. De skiljs endast åt av ett semikolon. I franskan är det ovanligt med upprepningar av den här typen. Vanligtvis ses det som lägre stilnivå att upprepa samma ord för tätt inpå varandra i skriven text. Här är det tydligt att det är ett medvetet val av författaren att upprepa ordet *pas* ('steg') i mitten av meningen. I exemplet är det berättaren som jämför sig själv med en sjukhuspatient som ligger sömnlös mitt i natten.

Ex. (23):

Justement il a cru entendre **des pas ; les pas** se rapprochent, puis s'éloignent . (Proust 1, 1992 :46)

Nyss hörde han ljudet av **steg** som först kom närmare, sedan dog **de** bort igen.
(Vallquist 1, 2013:8)

I källtexten har den täta upprepningen en effekt som kan knytas till innehållet. Formen och innehållet samverkar i källtexten, då de på varandra efterföljande ”stegen” skapar just en stegande rytm. I måltexten har upprepningen försvunnit. Den andra förekomsten av ”stegen” har bytts ut mot pronomenet 'de'. Att det inte har gått att överföra upprepningen beror på att den franska meningsföljden är svår att efterlikna på svenska. Översättaren har använt sig av en mer svensk meningsbyggnad och tagit ett steg bort från källtexten. Följden blir att rytmen i meningen frångår den korthuggna rytmen i originalet.

Även nästa exempel är hämtat från romanens inledning. Här talar berättaren om kroppens minnen och sin förvirring vid ett plötsligt uppvaknande. Även här upprepas ordet direkt efter den första förekomsten.

Ex. (24):

Sa **mémoire**, la **mémoire** de ses côtes, de ses genoux, de ses épaules, lui présentait successivement plusieurs des chambres où il avait dormi (...) (Proust 1, 1992:48)

Dess **minne** – sidornas, knänas och skuldronas **minne** – erinrade den i tur och ordning om åtskilliga rum där den sovit, (...) (Vallquist 1, 2013:10)

I måltexten har upprepningen förskjutits och hamnat längre fram i meningen. Dessutom har den placerats i ett inskott. Även här förändras rytmen, men som för att kompensera för detta har uppräkningsdelen framhävts genom tankestreck.

Uppräkningar av två eller tre ord hämtade från samma sfär nämndes av Milly som ett stilistiskt drag hos Proust (Milly1983:197). Här räknas alltså kroppsdelarna upp, vilket har en rytmisk effekt, lik den i det föregående exemplet i källtexten. Inskottet, som alltså i måltexten

framhävs tydligare än i källtexten, skapar en paus och framhäver dessutom 'minnet', vilket blir något av satsens huvudord då det preciseras med hjälp av uppräknningen av kroppsdelarna.

I nästa exempel, som också är hämtat från samma stycke i romanens början, förekommer ordet *joues* ('kinder') tre gånger, på olika ställen i meningen.

Ex. (25):

J'appuyais tendrement mes **joues** contre les belles **joues** de l'oreiller qui, **pleines et fraîches**, sont comme les **joues** de notre enfance. (Proust 1, 1992:46)

Jag tryckte ömt min **kind** mot dem mjuka kudden, **rund och frisk** som en **barnakind**. (Vallquist 1, 2013:8)

I måltexten upprepas ordet bara en gång, och då som den andra delen av en sammansättning ('barnakind'). I källtexten förekommer ordet som en metafor (kuddens kind), vilket har försvunnit i översättningen. Översättaren fångar dock upp detta i en liknelse, då ordet upprepas sista gången precis som i källtexten ('som en barnakind').

I exemplet har jag också markerat adjektiven *pleines* och *fraîches* ('rund' och 'frisk') som står friställda i ett inskott mitt i den franska meningen. Precis som i föregående exempel skapar detta en andningspaus i meningen. Som Mouton skriver om i exempel (1) så får adjektiven en särskild tyngd när de placeras på denna centrala plats i meningen (Mouton 1948:115). I måltexten står adjektiven istället i liknelsesatsen. Utan inskottet, som visserligen hade varit svårt att konstruera på svenska, skapas ett annat fokus i meningen. Med hjälp av upprepningen hamnar fokus i måltexten på kinden. I källtexten ligger fokus snarare på adjektiven, även om upprepningen även där har en viss understrykande effekt.

I följande exempel upprepas *chez nous* ((hemma)'hos oss') direkt, vilket också lägger fokus på de orden. Det är Albertine, berättarens älskarinna, som omtalas.

Ex. (26):

(...) et que le séjour de la jeune fille se prolongeait **chez nous**, et **chez nous** en l'absence de mes parents. (Proust 5, 2011:7)

(...) och den unga flickans vistelse **i vårt hem** drog ut på tiden, och detta i mina föräldrars frånvaro. (Vallquist 5, 2011:9)

I måltexten har *chez nous* översatts med 'i vårt hem'. Här har upprepningen uteblivit och den har inte heller kompensrats. Den franska upprepningen har effekten att det lägger vikt vid att Albertine vistades hemma hos berättarens familj, i deras våning. Det lägger också ett visst tryck på den sista satsen, att det skedde utan att huvudpersonens föräldrar var i närheten,

vilket i sammanhanget är uppseendeväckande i sig (då de två inte är gifta). I måltexten har ordet 'detta' en liknande effekt, även om det syftar på vistelsen och inte på att hon befann sig i deras hem.

I nästa exempel upprepas ordet *aspect* ('aspekt') två gånger, första gången direkt efter ordets första förekomst och andra gången i slutet av meningen. Berättaren resonerar här kring att han som vuxen har kommit att likna sina föräldrar och sin mormor, och att hans fars kalla temperament döljer en viss känslighet.

Ex. (27):

(...) c'est peut-être la vérité humaine de ce double **aspect, aspect** du côté de la vie intérieure, **aspect** du côté des rapports sociaux, (...) (Proust 5, 2011:100)

Kanhända var det den mänskliga sanningen om dessa båda **aspekter, den** som vetter åt det inre livet och **den** som vetter åt relationerna med andra, (...) (Vallquist 5, 2011:113–114)

Här har översättaren bytt ut upprepningen av *aspect* mot ett pronomen ('den') som syftar bakåt. Därmed har upprepningen som finns i källtexten försvunnit. Detta har skapat en mer normativ, svensk återgivning av den franska meningen, men den långsamt framåtskridande rytmen som upprepningen skapar i källtexten går delvis förlorad. Översättaren har till viss del kompensert genom att 'den' upprepas istället, men pronomenet skapar inte samma tyngd som i upprepningen i källtexten.

I nästa exempel förekommer samma ord tre gånger i samma form, på ett liknande sätt som i exempel (26). Även här korresponderar formen med innehållet, då upprepningarna av *une ligne* ('en linje') får det att verka som att denna linje löper genom frasen. Här handlar det om rädslan för tyska luftangrepp under första världskriget, då luftskepp började utvecklas och användas i strid.

Ex. (28):

Car la réalité originale d'un danger n'est perçue que dans cette chose nouvelle, irréductible à ce qu'on sait déjà, qui s'appelle une impression, et qui est souvent, comme ce fut dans le cas là, resumée par **une ligne, une ligne** qui décrivait une intention, **une ligne** où il y avait la puissance latente d'un accomplissement qui la déformait, (...) (Proust 7, 2014:109)

Ty en faras fulla verklighet kan man uppfatta först när intrycket kommer till, det som inte kan föras tillbaka på något man redan vet och som ofta, liksom i detta fall sammanfattas i **en linje, en linje** som röjer en avsikt och **som** bryts när dess inneboende kraft når sin fullbordan. (Vallquist 7, 2011:129)

Här har översättaren behållit den första upprepningen som kommer direkt och med det upprepade ordet i samma form. Däremot har den tredje förekomsten av ordet blivit ett relativt

pronomen ('som'). Den mer svenska meningskonstruktionen med som-satsen medför här ett avbrott i upprepningen.

Det finns också exempel på när flera ord i samma mening upprepas, vilket skapar en mer komplex symmetri. Som tidigare nämnt skriver Mouton om ord som "tar stöd" i varandra genom hårfina samband (Mouton 1948:117). I följande exempel förekommer och upprepas ordparet *amour* och *angoisse* ('kärlek' och 'ångest'), två känslor som också på franska har ljudliga samband genom bokstaven A. I exemplet minns huvudpersonen de kvällar i sin barndom då hans mor lät bli att ge honom en godnattkyss. Han påminns om denna ångest då han har bråkat med Albertine.

Ex. (29):

Cette angoisse, non pas sa transposition dans **l'amour**, non, **cette angoisse** elle-même, qui s'était un temps spécialisée dans **l'amour** (...) (Proust 5, 2011:102)

Denna ångest – inte dess transponering i **kärleken** – nej, själva **denna ångest**, som en tid specialiserat sig på **kärleken** (...) (Vallquist 5, 2011:116–117)

Här lyfts ordet 'ångest' fram genom att det står i bestämd form med utpekande artikel (*cette* 'denna'). Ordet 'kärleken' framhävs i måltexten ännu mer än i källtexten, genom att det är placerat i ett inskott mellan tankestreck. Översättaren har här lyckats behålla strukturen från källtexten och behållit symmetrin. Förlusten i översättningen är att ljudligheten försvinner, då 'ångest' och 'kärlek' inte korresponderar på samma sätt som de franska motsvarigheterna. Detta är naturligtvis en oundvikligt förändring.

4.2.3 Näranalys av uppräkningsar

I denna del analyserar jag exempel på uppräkningsar som är hämtade ur textutdragen. Uppräkningsar är vanligt hos Proust, men precis som med upprepningarna förekommer de oftast i text som är beskrivande eller resonerande och mindre repliktät.

Det första exemplet visar hur uppräkningsar av två verbpar skapar rytmiska effekter i det citerade stycket. Det första verbparet *nous réfléchissons*, *nous cherchons* ('vi tänker/funderar' och 'vi söker') står placerat som ett inskott. Det följande verbparet *à ralentir*, *à suspendre* ('att dämpa' och 'att hejda'), skapar en rytmisk upprepning då de följer på det första verbparet. Man får känslan av en rytm som stegar sig fram. De två på varandra följande verben får läsningen att sakta ner. Exemplet handlar om att hindra sin barndoms minnen från att blekna.

Ex. (30):

(..) en revanche quand, dans la rêverie, **nous réfléchissons, nous cherchons**, pour revenir sur le passé, **à ralentir, à suspendre** le mouvement perpétuel où nous sommes entraînés (...)
(Proust 3, 2014:6)

(...) [det] händer ändå ibland, när man drömmande ser tillbaka på det förflutna och söker **dämpa eller hejda** den oavåtliga rörelse som drar en med sig (...) (Vallquist 3, 2010:10)

I måltexten återges inte rytmen på samma sätt. De två tankeverben har i måltexten översatts med 'att se tillbaka'. Betydelsen framgår, men med den svenska meningsbyggnaden går den rytmiska effekten förlorad. Det efterföljande verbparet finns kvar, men ett 'eller' har placerats mellan dem, vilket också skapar en mjukare rytm än i källtexten. Att inte lägga in någon konjunktion och som i källtexten bara placera ett komma mellan verben hade dock gjort meningen mindre svenskklingande.

I nästa exempel utgörs uppräkningsen av två adjektiv som båda föregås av *trop* ('alltför'), vilket också skapar en andningspaus. Ett tredje adjektiv, *doux* ('milda'), är placerat före det markerade adjektivparet. Precis som i föregående exempel handlar det om att återuppväcka gamla, falnade minnen.

Ex. (31):

(...) le son, si différent de celui d'aujourd'hui, qu'il avait pour moi le jour du mariage de Mlle Percepied, il me rend ce mauve si doux, **trop brillant, trop neuf**, dont se veloutait la cravate gonflée de la jeune duchesse (...) (Proust 3 2014:6)

(...) en klang helt olik den det har idag men som för min inre blick på nytt framkallar den milda, alltför **glänsande nya** violetta färg som skimrande från den unga hertiginnans mjukt svallande kravatt (...) (Proust 3, 2010:10)

I översättningen upprepas inte förstärkningsordet 'alltför', vilket kan räknas som ett steg bort från källtexten. I franskan placeras adjektivet i de allra flesta fall efter substantivet, vilket skapar andra förutsättningar än i svenskan, där adjektivet placeras före substantivet. Här är det den 'violetta färgen' som i måltexten hamnar längre fram i meningen. I svenskan är det onaturligare att stanna upp vid adjektiven på samma sätt som i källtexten, eftersom man i så fall hade behövt bryta upp satsen, även om det i detta fall inte hade varit otänkbart.

I följande exempel talar berättaren om olika sidor i sin personlighet, där "filosofen" i exemplet är den mest seglivade. Här består uppräkningsen av två ordled, det vill säga meningens adverbial, som är markerat med fetstil.

Ex. (32):

(...) notamment un certain philosophe qui n'est heureux que quand il a découvert, **entre deux œuvres, entre deux sensations**, une partie commune. (Proust 5, 2011:6)

(...) särskilt en viss filosof som är lycklig bara då han upptäckt någonting gemensamt **hos två konstverk eller två intryck**. (Vallquist 5, 2011:8)

Prepositionen *entre* ('hos'), som upprepas i källtexten, har i måltexten försvunnit och precis som i föregående exempel har en konjunktion ('eller') tagit plats mellan orden 'konstverk' och 'intryck'. I svenskan är det naturligare att placera adverbialiet sist i meningen, i den position där det också står i översättningen. Den enda möjliga alternativa placeringen hade varit innan verbet 'upptäckt', men det hade inte låtit lika naturligt. De här förändringarna skapar en mjukare läsrhythm i måltexten än i källtexten.

Nästa exempel är återigen hämtat från romanens berömda inledning, då berättaren ligger i sin säng för att sova. Här är det ett tretal som räknas upp.

Ex. (33):

(...) tout tournait autour de moi dans l'obscurité, **les choses, les pays, les années**.
(Proust 1, 1992:48)

(...) då snurrade allt omkring mig i mörkret: **föremål, tid och rum**. (Vallquist 1, 2013:10)

I källtexten är det föremålen, länderna och åren/tiden som räknas upp. Översättaren har använt sig av ett uttryck, 'tid och rum', som på svenska är idiomatiskt och betydelsemässigt ligger ganska nära källtexten. Men eftersom 'tid och rum' på svenska hänger så tätt ihop skapas inte samma känsla av tretal som i källtexten och uppräkningsen förlorar lite av sin rytmiska effekt.

I följande exempel är det ett fyrstal som räknas upp. Berättaren drar sig undan i ett litet rum i ovanvåningen på sommarhuset i Combray, när han känner sig besviken på de vuxnas beteende. Det som räknas upp är fyra nominaliserade verb.

Ex. (34):

(...) [cette pièce] était la seule à qu'il me fût permis de fermer à clef, à toutes celles de mes occupations qui réclamaient une inviolable solitude : **la lecture, la rêverie, les larmes et la volupté**. (Proust 1, 1992:55)

(...) det var det enda ställe där jag fick låsa in mig. Där gömde jag mig varje gång jag behövde vara absolut ensam, för att hänge mig åt **läsning, drömmier, gråt eller vällust**. (Vallquist 2013:17)

I källtexten pekar ett kolon fram mot uppräkningsen. I måltexten är konstruktionen en annan, där står uppräkningsen av berättarens ensamma aktiviteter i en bisats, dock på samma plats i frasen som i källtexten. Det gör att läsrhythmen ändå blir lik källtextens. De fyra franska orden i uppräkningsen skapar också en speciell rytm då stavelserna utgör ett mönster: (2–3–2–3).

Orden *lecture* och *larmes* medför också en svag alliteration. Det här är något som oundvikligen har försvunnit i översättningen.

Nästa exempel innehåller också ett fyrtal. Här handlar det om att försköna dåtiden genom att romantisera sina minnen. Det är fyra adjektiv som upprepas i mitten av meningen. Exemplet illustrerar det som Mouton skriver om att Prousts uppräknings ibland tjänar till att skapa en mångfacetterad bild istället för att exakt beskriva ett fenomen. Kombinationen av adjektiv är oväntad.

Ex. (35):

Pour un instant (...) nous pouvons tirer, comme des petites tubes dont on se sert pour peindre, la nuance **juste, oubliée, mystérieuse** et **fraîche** des jours que nous avons cru nous rappeler (...).
(Proust 3, 2014:5–6)

För ett ögonblick kan man (...) hämta fram, som ur färgtuber, den **exakta, förgätta, hemlighetsfulla** och **friska** nyansen i de dagar man trott sig minnas (...). (Vallquist 3, 2010:9–10)

Som Mouton skriver så pekar de tre första adjektiven här fram mot det sista. Läsningen landar i den 'friska nyansen'. Tanken är möjligen att framhäva ironin i meningen, att det 'friska' i minnet i verkligheten inte var så vackert som man minns det. I översättningen har uppräknings överförs på samma sätt som i källtexten. Adjektiven står i mitten av meningen, vilket framhäver dem. Detta får läsningen att stanna upp en aning, vilket alltså är effekten både i källtexten och i måltextern.

4.3 Sammanfattning

I Gunnel Vallquists essä om arbetet med översättningen av *På spaning efter den tid som flytt* skriver hon, som tidigare nämnt, att hon har varit tvungen att offra originalets elegans till fördel för analyser och betydelsenyanser (Vallquist 1975:154). Av skiljeteckenundersökningen kan man utläsa att det finns en viss variation i interpunktionen, både inom originalverket och inom översättningen. Att säga någonting konkret och övergripande om översättningen av interpunktion i *På spaning* är därför svårt. Vad man kan konstatera efter analysen är att Vallquist till stor del håller sig till korrektheten och tydligheten, precis som hon själv har uttryckt det.

Översättningen är inte källtextnära i betydelsen att Vallquist håller sig till källtextens franska interpunktion. Hon har anpassat den efter svenska skrivnormer. Detta har bland annat lett till att antalet grafiska meningar har ökat i översättningen och att fokus ibland har landat någon annanstans i måltexterns meningar.

Att använda semikolon har för Vallquist varit en strategi för att binda samman Prousts långa meningar, vilket förklarar ökningen med 28 % i måltexten. Av tabellerna kunde man också utläsa att punkterna har ökat i översättningen med 5,8 %, vilket knappast är en överraskande hög siffra. Semikolonen har fungerat som en kompromiss mellan kommatecken och punkt. De grafiska meningarna har ökat i måltexten, men trots svenskans större känslighet för långa meningar har översättaren i hög grad lyckats hålla ihop Prousts långdragna resonemang. Detta mycket tack vare användningen av semikolon.

Bland annat i exempel (13) kunde man se hur Vallquist har anpassat interpunktionen och dessutom lagt till två finita verb för att kunna överföra betydelsen. Översättaren har rättat sig efter de svenska interpunktionsreglerna, men det är genom att i hög grad använda ovanliga skiljetecken (till exempel semikolon och kolon) som hon också har lyckats tänja på reglerna och utnyttja dem till fullo.

Analysen av upprepningar visar att de ofta har försvunnit eller försvagats i måltexten. Det har skett genom ett ordklassbyte (exempel (22)), att det i källtexten upprepade ordet har blivit ett pronomen (exempel (27)), eller så har upprepningen fått en annan placering i meningen (exempel (24)). Konsekvenserna av detta har varit att källtextens hårdare rytm har mjukats upp och att fokus förflyttats. I flera av exemplen har översättaren behållit en del av upprepningen (exempel (28)) eller framhävt den genom att placera det upprepade ordet i ett inskott.

Analysen av uppräkningsarna visar på ett liknande resultat som för upprepningarna. Översättaren har i flera av exemplen slätat ut Prousts rytmiska uppräknings genom att till exempel lägga till en konjunktion (exempel (30)) eller reducera en upprepad preposition (exempel (32)). I flera fall är översättarens ändringar ofrånkomliga, bland annat på grund av att svenskans naturliga ordföljd skiljer sig från den franska. Konsekvensen har blivit en mjukare läsrytm i måltexten.

Även i denna del av analysen kan man se att Vallquist har låtit tydligheten och betydelsen anses gå före det stilistiska och rytmiska. Det har bland annat skett i exempel (30) där två på varandra uppräknade verb har gått förlorade för en smidigare, mer svensk lösning.

5. Avslutande anmärkning

Vallquists översättning av Prousts roman håller sig inom ramarna; den är korrekt och anpassad efter svenska skrivregler. Därmed inte sagt att Vallquist helt har förbisett Prousts

stil. Hon har i hög grad fångat upp de långa, associativa meningarna, men också placerat Prousts prosa inom det svenska språkets ramar. Inom dessa ramar har hon utnyttjat hela spektret, särskilt vad gäller interpunktionen. De rytmiska förändringar som Vallquists lösningar har medfört är i hög grad oundvikliga med tanke på franskan och svenskans olika karaktär. Ändå är det inte omöjligt att tänka sig att andra översättningsstrategier hade resulterat i en stilistiskt och rytmiskt mer källtextnära översättning.

Samtidigt kan man fråga sig om det just är stilen som är viktig i fråga om källtextnärlighet. Vad gäller Proust och översättning så finns det många aspekter att fånga upp: detaljer, uttryck, bildspråk, associationer, meningsbyggnad etcetera. Med Vallquists egna ord, redan citerade under 2.3.1, är stilen svårfångad: ”den försiggår i mörkret” (Vallquist 1975:151). Det innehållsliga, och det som Vallquist kallar exaktheten, är möjligen lättare att få tag på för översättaren. I Vallquists översättning finns en tendens att bland annat släta ut Prousts upprepningar, i enlighet med Kunderas teori om synonymiseringsreflexen. Vallquist har i viss mån mjukat upp Prousts prosa, men hon har samtidigt skapat en version av *På spaning* på vad nog de flesta skulle kalla en vacker och följsam svenska.

Vallquists översättning är relativt ny (reviderad på 1990-talet), men med tanke på att översättningsnormerna idag drar mot det mer källtextnära och att acceptansen för ’osvenska’ konstruktioner i text troligen bara kommer öka, är en nyöversättning med friare förhållningssätt till svenska skrivnormer av romanen ändå tänkbar. Den i inledningen nämnda engelska nyöversättningen av *På spaning* anklagades för att låta oengelsk och ett liknande svenskt nyöversättningsprojekt skulle troligen möta samma slags kritik. Att dessutom anlita sju olika översättare, som man gjorde för den engelska nyöversättningen, skulle resultera i en helt annan svensk version av Proust än Vallquists. Det finns trots allt ett visst värde i att Vallquists ensam står bakom *På spaning* på svenska, eftersom det har gett en enhetlig översättning.

6. Källförteckning

Primärlitteratur

Proust, Marcel, (1913 [1992]): *Du côté de chez Swann*. Utg. Elyane Dezon-Jones, Paris: Le livre de poche classiques.

– Vallquist, Gunnel, (1964 [2013]): *Swanns värld*. Stockholm: Bonniers.

Proust, Marcel, (1920–1921 [2014]): *Le côté de Guremantes*. Utg. Thierry Laget, Paris: Éditions Gallimard.

– Vallquist, Gunnel, (1966 [2010]): *Kring Guermantes*. Stockholm: Bonniers.

Proust, Marcel, (1923 [2014]): *La prisonnière*. Utg. Pierre-Edmond Robert, Paris: Éditions Gallimard.

– Vallquist, Gunnel, (1973 [2011]): *Den fångna*. Stockholm: Bonniers.

Proust, Marcel, (1927 [2014]): *Le temps retrouvé*. Utg. Pierre-Louis Rey, Paris: Éditions Gallimard.

– Vallquist, Gunnel, (1979 [2011]): *Den återfunna tiden*. Stockholm: Bonniers.

Sekundärlitteratur

Bolander, Maria, 2012: *Funktionell svensk grammatik*. Stockholm: Liber.

Boysen, Gerhard, 2011: *Fransk grammatik*. Lund: Studentlitteratur.

Curtius, Ernst Robert, 2008: *Marcel Proust. En monografi*. Veddinge: Kongressförlaget.

Eriksson, Olof, 2002: *Stil och översättning: Pär Lagerkvists prosastil ur franskt översättningsperspektiv*. Växjö: Växjö University Press.

Hertel, Hans (red.), 1992: *Litteraturens historia 6*. Stockholm: Norstedts.

Lagercrantz, Olof, 1992: *Att läsa Proust*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.

Milly, Jean, 1970: *Proust et le style*. Paris: Lettres Modernes Minard.

Milly, Jean, 1983: *La phrase de Proust*. Paris: Éditions Champion.

Mouton, Jean, 1948: *Le style de Marcel Proust*. Paris: Éditions Corrêa.

Norstedts stora fransk-svenska ordbok: 2001. Stockholm: Norstedts.

Olsson, Bernt & Algulin, Ingemar (red.), 1990: *Litteraturens historia i världen*. Stockholm: Norstedts.

Språkkriktighetsboken, 2011. Stockholm: Norstedts.

Strömquist, Siv 2013: *Skiljeteckensboken*. Stockholm: Morfem.

Svenska skrivregler, 2008. Stockholm: Liber

Swahn, Sigbritt, 1978: *En väg till Proust*. Stockholm: Bonniers.

Vincent, Monica, 1991: *Mellan tystnad och ord*. Stockholm: Carlssons.

Tidningsartiklar

Davis, Paul, 2002: Reviving the dread diety. *The Guardian* 2.11.2002.

Findlay, Jean, 2014: The Perfect Proust translation – but not for purists. *The Guardian* 15.8.2014.

Malmberg, Carl-Johan, 2014: På spaning efter en förlorad tvetydighet. *Svenska dagbladet* 7.12.2014.

Schildt, Göran 1964: Proust och tiden. *Svenska Dagbladet* 7.12.1964.

Wood, Michael, 2005: The thing. *London Book Review* 6.1.2006.

Elektroniska källor

Interinstitutionella publikationshandboken, Europeiska unionen, Publikationsbyrån

–svenska: <http://publications.europa.eu/code/sv/sv-4100400sv.htm> (hämtat den 6 maj 2015)

– franska: <http://publications.europa.eu/code/fr/fr-4100100.htm> (hämtat den 6 maj 2015)

Nationalencyklopedin, internetversionen, sökord *Marcel Proust*

<http://www.ne.se/ludwig.lub.lu.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/marcel-proust>, (hämtat den 23 mars 2015)

Svenska akademiens hemsida

http://www.svenskaakademien.se/akademien/de_aderton/gunnel_vallquist (hämtat den 23 mars 2015)