



LUNDS
UNIVERSITET

Språk- och litteraturcentrum

EXAMENSARBETE VT 2015

Master i översättning

Specialisering i spanska

Arbetsrytm från ett språk till ett annat

En fallstudie om rytmöverföring i översättningen till svenska av Isaac
Rosas roman *La mano invisible*

Författare:
Katja Jansson

Handledare:
Lisa Holm
Ingela Johansson

The rhythmicisation of a text allows us to inhabit text, to feed text through our organism, like a staining fluid which will reveal to us our psycho-affective condition in the here and now.

Clive Scott, *Literary Translation and the Rediscovery of Reading*

It is normally supposed that something always gets lost in translation; I cling, obstinately to the notion that something can also be gained.

Salman Rushdie, *Imaginary Homelands*

Sammandrag

Den här uppsatsen tar avstamp i det föga utforskade område som översättning av prosarytm utgör. En fallstudie görs på romanen *La mano invisible* av den spanske författaren Isaac Rosa med syfte att undersöka i vilken utsträckning rytmen har kunnat överföras i den svenska översättningen. Mot bakgrund av den ringa forskning som finns kring prosarytm generellt görs en sammanställning av element med rytmiserande effekt som sedan ligger till grund för själva studien. Tre delundersökningar görs där den första utreder vari källtextens rytm består. Här visas att olika rytmtekniker används varierande genom hela texten och att rytmen tydligt samverkar med det som gestaltas för att ge uttryck för det som romanen vill förmedla. Den andra delundersökningen är en kvantitativ undersökning av den grafiska rytmen på ett större texturval i källtexten och måltexten, med syfte att se om det skett förändringar i de rytmelement som präglar hela texten och som går att kvantifiera. Resultaten visar att förändringar har gjorts på den övergripande nivån: måltexten har färre små skiljetecken och fler stora. En av slutsatserna är att måltexten har fler grafiska meningar men längre segment inom den grafiska meningen. Ofta är det inte språkspecifika skillnader som avgör utan det verkar finnas en tendens till normalisering av meningsbyggnad och interpunktion. I den sista delundersökningen görs en näranalys av en utvald passage där överföringen av samtliga rytmelement analyseras mer detaljerat. Generellt har mycket av rytmen översatts enligt den imitativa strategi som översättaren verkar ha följt, men näranalysen visar ändå att en relativt stor andel rytmelement inte har överförts där anledningarna ömsom är skillnader i språken, ömsom förbiseende av rytmen. Om liknande förändringar görs i stora delar av dessa rytmiska passager så blir konsekvensen att läsaren inte lika starkt känner arbetarnas mentala och arbetets fysiska rytm vilka är romanens ledmotiv. Slutsatsen dras att medvetenheten om rytm är av yttersta vikt vid översättning av prosa.

Nyckelord: Annakarin Thorburn, arbetsrytm, *Den osynliga handen*, Isaac Rosa, *La mano invisible*, prosarytm, rytmelement, översättning.

Engelsk titel: Rhythm of Work from one Language to Another: A Case Study of the Transfer of Rhythm in the Translation to Swedish of the Spanish Novel *La mano invisible*

Innehåll

Sammandrag	3
1. Inledning.....	5
2. Bakgrund	6
2.1. Presentation av käll- och måltext	6
2.2. Rytm i prosa	7
2.3. Rytmskapande element	9
2.4. Sammanställning av rytmiska element.....	11
2.5. Rytm i översättning	14
3. Metod och materialurval	15
4. Analys av rytmen i <i>La mano invisible</i>	17
4.1. Grafiska rytmelement	18
4.2. Fonetiska rytmelement	21
4.3. Semantiska och syntaktiska rytmelement.....	22
5. Översättningsanalys	24
5.1. Kvantitativ analys av den grafiska rytmen	24
5.2. Näranalys av rytmelement.....	28
6. Sammanfattning	36
Bibliografi	39
Bilaga 1	41

1. Inledning

Översättning av skönlitteratur skiljer sig från översättning av sakprosa på åtminstone en viktig punkt, nämligen den som har med formen att göra. I skönlitteratur hänger form och innehåll ofta ihop på ett mycket mer avgörande sätt eftersom författare ofta arbetar medvetet med samspelet mellan de båda för att skapa mening. Ur ett översättningsperspektiv kan detta samspel ofta vara problematiskt eftersom målspråket ofta inte har samma möjligheter att överföra både det formella och det innehållsliga utan att något går förlorat. Överföringen av formella aspekter kan innebära att läsbarheten i måltexten påverkas eller att ingrepp måste göras på andra nivåer. Inom poesin är denna problematik särskilt påtaglig, och en aspekt som översättaren av poesi ständigt måste hantera har med rytmen att göra.

Rytm i prosa däremot har ofta förbisetts, och enligt poeten, lingvisten och översättaren Henri Meschonnic (2011:145) beror det på att ett dikotomiskt synsätt där platonska uppdelningar som kropp/själ, form/innehåll och poesi/prosa fortfarande alltför ofta styr var fokus ska läggas i olika studier. Poesi är form och prosa är innehåll. Även om medvetenheten om rytm är och i modern tid har varit mycket mer omfattande vad gäller poesin, där metriken är det regelstyrda studiet, är det dock inte längre något nytt att den även inom prosan fyller en viktig funktion. I den spanska författaren Isaac Rosas roman *La mano invisible* från 2011 möts man som läsare av en rytm som från början till slut fungerar i samverkan med det innehåll som förmedlas, och i det samspelet skapas mening. Rytmen finns inte där vare sig för att ”dekorera” eller för att ”stötta” innehållet. Meschonnic skrev 1985 (146) i en artikel om översättning av rytm i bibeln, att även om rytm kan ha ”conflicting, and various, relationships, with lexical meaning, it can no more be opposed to, and separated from, meaning”. År 2012 översattes Rosas roman av Annakarin Thorburn för Astor förlag med den svenska titeln *Den osynliga handen*. Med tanke på att form och innehåll samverkar för att skapa mening, och om rytmen i sig självt skapar mening, är det av intresse att se i vilken utsträckning det har varit möjligt att överföra denna rytm i översättningen.

Även om medvetenheten finns om att också rytmen i prosa kan ha en avgörande roll, utgör prosarytmen i många avseenden fortfarande en vit fläck på forskningskartan; och vad gäller studier om *översättningen* av rytm i prosa är de i det närmaste obefintliga. Det har skrivits en del om översättning av rytm i poesi, något om rytm i prosa generellt och en del om översättningen av utvalda rytmiska element i prosa, även om man då i regel inte tar utgångspunkt i att de just är rytmiska. Interpunktion har exempelvis i viss utsträckning studerats som rytmiskapande element. Problematiken kring översättningen av den har det

också skrivits en del om, men trots det inte särskilt mycket, och aldrig med vare sig svenska eller spanska som något av språken.

En förklaring till varför man inte tar sig an området är enligt Eva Lilja (2006:292) ”uppgiftens svårighetsgrad”. Liknande förklaringar återfinns hos flera forskare som på ett eller annat sätt har berört ämnet (översättning av) prosarytm. Men i vilken utsträckning handlar det om svårighetsgrad och i vilken utsträckning handlar det om förutfattade, regelstyrda, meningar om vad rytm är och bör vara? Syftet med den här uppsatsen är att belysa det viktiga men outforskade område som översättning av rytm i prosa utgör utifrån en närstudie av ett fall, nämligen översättningen av *La mano invisible*.

Det som mer generellt ska undersökas i uppsatsen är hur översättaren har behandlat rytmen i översättningen av romanen. Men rytm kan skapas av flera olika faktorer och därför är det först nödvändigt att fråga sig hur rytmen i källtexten är uppbyggd. Vilka rytmiskapande element förekommer i källtexten och vad gör de med texten? De frågor som sedan kommer att styra uppsatsen är hur de olika elementen har behandlats i översättningen. I vilken utsträckning har det varit möjligt att överföra dem? Och i den översatta romanen, hur påverkas de betydelser som i källtexten skapas av rytmen i de fall där rytmelementen inte har kunnat överföras?

2. Bakgrund

2.1. Presentation av käll- och måltext

La mano invisible (2011), romanen som ligger till grund för den här studien, är den spanska författaren Isaac Rosas sjätte publicerade roman av sju. Den och de andra fyra senaste har alla publicerats på det stora förlaget Seix Barral. Förutom romanförfattare är Isaac Rosa också aktiv skribent på flera olika forum där han skriver om litteratur och politik; han är bland annat kolumnist på tidningarna *El Diario* och *Público*. I spansk press har Rosas prosa blivit kallad ”La literatura del malestar” (*El Confidencial* och *El País*) – vantrivselns litteratur –, och *La mano invisible* som beskriver arbetets leda kan utan problem inkluderas i den beskrivningen.

År 2012 publicerades romanen på svenska av Astor förlag i översättning av Annakarín Thorburn, och recenserades i flera av de stora svenska dagstidningarna (*DN*, *SvD*, *HD*, *Aftonbladet*). Astor förlag grundades 2010 och ger enligt sin egen beskrivning ut författare från språkområden som är eftersatta. Thorburn är verksam översättare från spanska sedan 2005 och har översatt flera romaner för Astor förlag men också en del för andra förlag som

Tranan och Natur & Kultur, samt ett antal barnböcker för Alfabeta. 2013 debuterade hon dessutom som författare med romanen *Jag biter i apelsin*.

2.2. Ryt m i prosa

It is rhythm that leads the dance of language. Not the meaning of words.
Meschonnic, *Ethics and Politics of Translating*

Ryt m är något vi finner överallt, ”i naturens alla existenser” som Marianne Nordman (1999:171) uttrycker det i sin artikel ”Ryt m i prosa. En analysmodell och dess tillämpning”. Hon menar att man kan se ryt m som ett ”spel mellan ordning och variation”, en definition som återkommer i snarlika varianter hos många forskare. Ryt m har definierats och definieras fortfarande på olika sätt av olika teoretiker beroende på vilken infallsvinkel man har och vilken disciplin man rör sig inom. Vid en fullständig utredning av hur man ser och har sett på ryt mbegreppet inom språk skulle det vara nödvändigt att gå tillbaka till Platon och Aristoteles och deras olika föreställningar om språk och text.

Inom poesin har det i metriken länge funnits en metod såväl för att textuellt skapa som för att analysera ryt m, men när det gäller prosa lyser de utförliga ryt mstudierna med sin frånvaro. Kanske har det att göra med prosarytmens föränderliga karaktär, i kontrast till metriken regelstyrda. Det betyder dock inte att detta är detsamma som kontrasten mellan poesi och prosa eftersom poesi kan vara fri i rytmen medan prosa ibland kan närma sig metriken regler. Men vad gäller skillnaden mellan meter och ryt m står de enligt Clive Scott nästan som varandras motsatser i hur de skriftligt produceras och tas emot. Han skriver:

Metre ensures that the conditions of reception coincide with the conditions of production, which in turn ensures that the reader is schooled to listen, rather than being free to speak. Metre is anterior to text and the agent of chronometric time, time quantified, spatialized, homogeneous [...] Rhythm, on the other hand, is text-immanent and indivisible from the time of reading, and from the reading consciousness; there is no ready-made repertoire of rhythms. (2012:36)

Att det inte finns någon ”färdig repertoar” för ryt m gör uppgiften att analysera den svårare.

På det svenska forskningsfältet är Nordmans studie en av de få som faktiskt tar avstamp i prosarytmen. För även om ämnet berörs indirekt i många studier har rytmen i prosa i sig sällan använts som utgångspunkt för studier. I stället behandlas den ofta som ett mindre separat avsnitt inom metriken eller som en stilmarkör bland många andra inom stilistiken. I Leech & Shorts standardverk *Style in fiction* (2013) talar man om ryt m endast som en fonetisk och grafisk aspekt och lägger mest vikt vid interpunktionens betydelse för rytmen och vid obetonade och betonade stavelser. Peter Cassirer och Per Lagerholm i böckerna *Stil, stilistik och stilanalys* (2003) respektive *Stilistik* (2008) utgår också från ett stilistiskt perspektiv och

nämner endast rytm i förbifarten. Cassirer (2003:57) nämner att ”rytmiska faktorer gör det lättare att minnas fraser och texter”, utan att egentligen säga något om vilka dessa faktorer skulle vara, och avslutar det korta stycket om rytm med att konstatera att ”prosarytm har visat sig vara utomordentligt svår att analysera och beskriva”. Precis som Cassirer och Leech & Short kategoriserar Lagerholm rytm som en stilmarkör på fonetisk nivå, och nämner generellt meningslängd som en rytmfaktor. Han konstaterar att det framför allt är poesin som förknippas med rytm och går kort in på hur det då är samspelet mellan betonade och obetonade stavelser som skapar rytm, men utvecklar inte rytmbegreppet mer än så. Även om de här stilistikverken endast berör rytm ytligt och som en enda stilmarkör, fyller de ändå en funktion vid en studie av prosarytm. De tar nämligen upp faktorer som är rytmiskt betydelsefulla även om de inte beskriver dem som rytmelement.

Där rytm emellertid har studerats utförligt och som en övergripande kategori är som sagt inom poesin. I *Svensk metrik*, Eva Liljas grundläggande verk i versteori, vershistoria och verslära, görs en grundlig genomgång av rytmen i poesi. Lilja (2006:292) påpekar att vad gäller prosarytmen har den ”fram till nyligen varit ett försummat område inom modern forskning” och att detta delvis beror på svårighetsgraden. När hon talar om prosarytm hänvisar hon ofta till Nordmans studie som presenteras i artikeln ”Rytm i prosa” (1999). När det gäller rytmen i poesi begränsar Lilja (42) inte rytm till fonetiska och grafiska faktorer; hon talar om tre typer av rytmer som hon delar in i primär, sekundär och semantisk rytm där den första ligger i betoningarna, den andra i klangligheterna och där den semantiska rytmen ordnar innehållet. I prosa får generellt den semantiska kategorin, i förhållande till fonetiska aspekter, större betydelse än i poesin eftersom prosan syftar ”till en högre grad av genomskinlighet” (293). Den semantiska rytmen skapas enligt Lilja (63) genom återkommande element i form av ord och ordgrupper. Hon talar alltså till exempel om semantiska upprepningar som rytmiskapande element medan exempelvis Lagerholm kategoriserar rytm och upprepning som två olika stilmarkörer – rytmen som en fonetisk stilmarkör och upprepningen som en stilfigur.

Nordman gör i sin studie först en kartläggning av andra studier som gjorts där hon tittar på hur och var man talar om rytm med fokus på prosa. Hon tittar på vad olika prosaforskare uppfattar som rytmiskt väsentligt och sammanställer dessa kategorier. Många olika kategorier tas upp som rytmiskt relevanta men det är sällan någon övergripande rytmanalys som gjorts. Även om Nordman konstaterar att det är svårt att veta vad som bör inkluderas i rytmbegreppet (1999:176), skapar hon utifrån sammanställningen av de rytmkategorier hon observerat en egen analysmodell för rytm i prosa som hon delar in i sju huvudkategorier: stycken, meningar,

fraser, referenter, temaanalys, accentförhållanden och stilistiska verkningsmedel (upprepning, anafor, polysyndes, parallellism m.fl.). I sin genomgång (168) av hur andra har behandlat rytm kommer hon fram till att man i alldeles för stor utsträckning tillämpar metriken på prosan genom att intressera sig mycket för takter och stigande och fallande rytm, och att man på så vis inte ser rytmen på ett mer övergripande plan. Ändå har hon själv valt att inkludera just accentförhållanden som en av hennes sju huvudkategorier, samtidigt som flera viktiga rytmiserande element har klumpats ihop under *stilistiska verkningsmedel* vilka enligt henne dessutom främst ger stöd och nyans (230). Nordman lägger i sin studie främst vikt vid kvantitativa element som meningar och fraser vilket gör att många av de kvalitativa elementen under *stilistiska verkningsmedel* hamnar något i skymundan.

2.3. Rytmskapande element

När Leech & Short (2013:13) utreder stil konstaterar de att stil är ett sätt på vilket språket används. De menar att interpunktion samt längd på och strukturering av stycken, meningar och fraser medvetet kan användas på ett eller annat sätt för att påverka sättet på vilket läsaren uppfattar innehållet. I kapitel sju, ”The rhetoric of text”, är det just det sätt på vilket ett visst innehåll förmedlas som ligger i fokus, och det är här som den grafiska rytmen kommer in i bilden.

Att *hur* något sägs i skönlitteratur påverkar själva innebörden har enligt Leech & Short (2013:188) mycket att göra med ikonicitet. Skönlitteratur har inte bara en berättande roll utan också en representativ eller mimetisk roll, vilket betyder att den imiterar det som den uttrycker. Även om ord, förutom de onomatopoetiska, är konventionella, påminner författarna om det faktum att ”beneath the level of words, poets have always known how to exploit the symbolic and evocative value of sounds” (188), men menar också att ikoniciteten sträcker sig vidare till ”the miming or enactment of meaning through patterns of rhythm and syntax” (189). Vad gäller ordningen enligt vilken segment och meningar är organiserade i så har den enligt Leech & Short (190) att göra med den ordning enligt vilken läsaren tar in intrycken: ”It thus covers the imitation of a fictional narrator’s or reflector’s thought processes”. Och redan 1908 observerade Abram Lipsky (1908:280) i en artikel om prosarytm att “phrase, clause and sentence rhythm corresponds to the beat of thought itself”. I sin avhandling *I skriftens gränstrakter: Interpunktionens funktioner i tre samtida svenska romaner* (2015) gör Alva Dahl liknande observationer. Hon talar om en auditiv ikonicitet där interpunktion exempelvis kan gestalta aktivitetens och tankars rytm även om till exempel tankar ”inte är fysiskt hörbara i

den fiktiva världen” (2015:203); men, fortsätter hon, ”eftersom vi i litteraturen har tillgång till andra människors inre är denna distinktion mindre viktig”.

Leech & Short menar att litterär kommunikation på många sätt härstammar från ett vardagligt talat språk där skrivregler inte styr. Och det finns en likhet mellan det talade och det skrivna språket vad gäller linjäritet i fråga om avkodning. Den som lyssnar måste avkoda det som sägs fortgående, och även om möjligheten finns i det skrivna språket att gå tillbaka och läsa om en enhet (stycke, mening etc.) måste läsaren ändå likt lyssnaren avkoda i en bestämd ordning. Om det talade språket är linjärt i tid så är det skrivna språket linjärt i rum. I vilken ordning olika enheter står är alltså av betydelse.

Men inte bara ordningen utan också komplexiteten och längden på dessa enheter är av stor betydelse. Enligt Nordman (1999:173) är det just i kontrasten lång-kort hos variationen i fraslängd, men även menings- och styckelängd, som rytmen uppstår. Stilistiskt, menar hon, ”är det effektivt att i en sekvens av normallånga stycken placera in ett exceptionellt kort stycke”, vilket leder till att innehållet i det senare får en speciell emfas (174). Liknande effekter förekommer på meningsnivå och generellt får variation i meningslängd olika påverkan på rytmen.

Interpunktionen är det som grafiskt markerar enheternas längd och även här finns det likheter med talspråket på så vis att interpunktion fungerar som den grafiska markören för de pauser och den intonation som finns i talspråket. Ofta tänker vi på skiljetecken som ett sätt att göra texten tydligare och enklare att läsa, men interpunktion, menar Siw Strömquist i boken *Skiljeteckensboken* (2013:14-17), har också ofta en betydelsebärande funktion. För en författare av skönlitteratur är valet av ett eller annat skiljetecken ofta allt annat än godtyckligt, något som Rosella Mamoli Zorzi (2000:81) konstaterar med anledning av en översättning av Faulkner till italienska. Hon menar att författarens användning av interpunktion är högst medveten och att detta måste respekteras.

Andra som har betonat interpunktionens mångfaldiga uppgifter och betydelser är Malmkjær (1997) och May (1997), men även Clive Scott (2012:153) som i en artikel om litterär översättning tydliggör detta:

[...] punctuation has enlarged its range, to include alongside the grammatico-syntactical and respiro-intonational functions, the task of representing response, thought, subdiscursive pulsions, and so on – in short, punctuation has at its disposal the ability to register the temperamental and psychic landscape of the writer and reader, over and above the service it could render to a text’s purely linguistic constitution.

Det är inte bara *var* skiljetecknet förekommer som spelar roll för rytmen. Leech & Short (2013:174) talar också om betydelsen av hur ”tungt” ett skiljetecken är. I sin avhandling talar Alva Dahl (2015:16) om interpunktionstäthet och –tyngd vilket tillsammans utgör

interpunktionstexturen. De här båda faktorerna, det vill säga skiljetecknens förekomst och tyngd, påverkar det som vi uppfattar som prosans rytm. När längden på grafiska enheter följer ett regelbundet mönster löper texten på med en jämn dynamisk rytm och ett frekvent användande av punkt (det ”tyngsta” skiljetecknet) kan skapa en emfatisk rytm där betydelsen hos varje enhet framhävs (Leech & Short 2013:173-174). Men Dahl (2013:177) påpekar också att tyngden hos tecknen alltid är relativ till textens inre och yttre kontexter.

Utöver de nämnda grafiska, kan listan på olika faktorer som kan påverka rytmen i prosa göras lång. Fonetiska faktorer som onomatopoesi och rim nämns (Lilja 2006, Leech & Short 2013). Lagerholm (2008:80) menar att rim hör ihop med rytm på så vis att de rimmade orden skapar en regelbunden upprepning. Nordman tar förutom accentförhållandena (som ju också är en fonetisk faktor som framför allt tas i beaktande inom metriken), även upp temaanalys och referenter som tillhör den innehållsliga rytmen. I sin genomgång av olika stilforskares verk får hon fram en lång lista med flera olika slags element på olika nivåer som enligt forskarna har rytmiska funktioner. Nordman (1999:160) själv skriver att olika former av upprepning och variation är några av de viktigaste rytmfaktorerna i prosa, och det är också en ständigt återkommande observation hos de olika forskarna. Mycket av det som Lagerholm kallar stilmarkörer sammanfaller med element som Nordman klassat som rytmelement under kategorin *stilistiska verkningsmedel*, och de kan fungera både på semantisk och på syntaktisk nivå. Antites, parallellism, ellips och anafor är bara några exempel. Även polysyndes och asyndes nämns. Man har noterat att asyndesen ökar tempot och bland annat kan åstadkomma en inhamrande, orolig, tvärhuggen, stackatomässig och ryckig rytm (Nordman 1999:65). Polysyndesen å andra sidan ”bromsar upp tempot något och skapar en lite uppräknande och talspråklig karaktär” (Lagerholm 2008:79).

2.4. Sammanställning av rytmiska element

Utöver Nordmans sammanställning av rytmkategorier finns inte några färdiga modeller att tillgå för studier av prosarytm. Som nämnts har olika rytmskapande element, framför allt grafiska, studerats, men sällan har man sett prosarytm ur ett helhetsperspektiv. Vissa termer, som exempelvis *upprepning*, används dessutom på olika sätt hos olika stilister som för övrigt i de flesta fall inte utgår från rytm alls. Vad gäller Nordmans sammanställning så är den inte lämpad för den undersökning som ska göras. Detta beror på att inte alla kategorier som hon tar upp är lika relevanta om man vill titta på den rytmiska helhetsbilden. Bland annat tar hon upp accentförhållanden som en egen kategori på samma nivå som stilistiska verkningsmedel;

att accentförhållanden också i prosa kan ha en rytmisk funktion precis som i poesi är givet, men frågan är i vilken utsträckning. Jag ser de olika självständiga kategorierna inom det som Nordman grupperar som stilistiska verkningsmedel som tyngre rytmiskapare i prosan än accentförhållandena.

Med hjälp av det som tagits upp i föregående avsnitt har jag därför gjort en kategorisering av rytmiskapande element (se bilaga 1, tabell 3, *Rytmiskapande element*) som jag sedan kommer att utgå från i min fallstudie. Alla potentiella rytmiska element kommer inte nödvändigtvis att analyseras i undersökningen på grund av att det helt enkelt inte finns utrymme. Sammanställningen kommer ändå att ligga till grund för analysen av rytmen även om inte allt tas upp här.

Huruvida vissa av de här elementen faktiskt har en rytmisk funktion eller ej är kontextbundet och måste avgöras från fall till fall. Hur tätt och hur ofta ett ord till exempel måste upprepas för att det ska kunna klassas som rytmiskt väsentligt måste avgöras i sitt sammanhang, och en uppräknings är i sig inget spektakulärt om det inte kan ses i ett samspel med andra faktorer som gör att det får en rytmisk effekt. Kategorierna är på så vis inte alltid givna som rytmiskapare.

I min sammanställning delar jag in elementen i tre huvudgrupper: grafiska element, fonetiska element samt övriga element i vilken semantiska och syntaktiska kategorier ingår. Bland de **grafiska elementen** urskiljer jag fyra element: **interpunktion**, **segment**, **meningar** och **stycken**. Med meningar avses här grafiska meningar. Vad gäller segment avser jag det som finns mellan två skiljetecken och som inte utgör en grafisk mening; för att benämna detta finns inte någon allmänt använd term. Leech & Short utgår från termen *segmentation* för att tala om hur språket delas in i olika enheter, och använder sig sedan av termen *graphic units* för att tala om "[t]he pieces of language occurring between commas" (2013:170). Det är dock inte exakt vad jag åsyftar i min uppsats eftersom den beskrivningen inte inkluderar det som finns mellan ett litet och ett stort skiljetecken. För att benämna samma sak som jag är ute efter använder Nordman i sin undersökning *fras*, men eftersom ordet används i andra grammatiska sammanhang kan termen bli förvirrande och jag kommer därför i min uppsats i stället att använda mig av *segment*. Termen används bland annat av Inger Ruin (2013) där hon baserat på Leech & Short's term *segmentation* åsyftar en talad eller skriven språkenhet som i skrift markeras av interpunktion.

Bland de **fonetiska elementen** inkluderar jag två huvudkategorier, nämligen **rim** och **onomatopoesi**. Med onomatopoesi menas alla ljudhärmande ord. Rimkategorin har med ljudöverensstämmelse mellan ord att göra och här urskiljer jag tre olika element som

definieras utifrån vad som upprepas samt var i ordet eller ordgruppen upprepningen sker. Med **alliteration** menas när flera närstående ord börjar på samma konsonant, konsonantgrupp eller vokal (Lagerholm 2008:81); vid **assonans** är stavelserna inte identiska men har något/några gemensamma vokal- eller konsonantljud (Lagerholm 2008:80); och med **slutrim** menar jag den typ av rim som man kanske främst tänker på när man hör ordet, det vill säga när fullständig ljudöverensstämmelse råder mellan ord/ordgrupper från och med den sista betonade vokalen.

I gruppen som jag här kallar **övriga element** finns både syntaktiska och semantiska element. Varför jag har valt att slå ihop dem har att göra med att de ofta överlappar varandra. Den största underkategorin är här **upprepningar**. Termen används av olika stilister på olika sätt men här ser jag det som en överordnad kategori till flera olika element där det sker någon form av syntaktisk, semantisk eller innehållsmässig upprepning. När jag talar om **identisk upprepning** avser jag helt enkelt en identisk upprepning i texten av ett morfem, ett ord, en fras eller en sats, och när någon av dessa enheter upprepas samtidigt som de formmässigt varierar kallar jag det för **varierad upprepning**. **Anafor** och **epifor** är två semantiska upprepningar som är positionsbundna: när samma ord upprepas i början av två eller flera koordinerade satser eller andra led är det en anafor och när det upprepas i slutet är det en epifor. Två upprepningar som är av mer syntaktisk karaktär är **parallellism** och **kiasm**. I en parallellism upprepas ett likartat innehåll med samma syntaktiska konstruktion – *Jag vaknar för tidigt, du somnar för sent* – (Lagerholm 2008:164), och i en kiasm får satsdelar som motsvarar varandra olika plats i på varandra följande satser, som en spegelvänd parallellism (Lagerholm 2008:165). De två sista upprepningarna som jag valt att inkludera i upprepningar är **hopning** och **uppräknings**. Hopning är en uppräknings av ord av samma form och funktion (Lagerholm 2008:165). Jag väljer här att bara inkludera ord i hopningsbegreppet. När det i stället handlar om en uppräknings av flera fraser eller satser av liknande form och funktion kallar jag det för uppräknings. Bland de övriga elementen inkluderar jag ytterligare några som inte kan klassificeras som upprepningar men som likväl kan vara viktiga för rytmen. I en **asyndes** samordnas flera ord och satser i följd utan bindeord medan ord och satser i en **polysyndes** i stället förbinds med ett bindeord som ofta är *och* (Lagerholm 2008:79). När ett uttryck gradvis intensifieras är det en **stegring**, men när det som intensifieras i sista ledet i stället får en motsatt, förminsande effekt handlar det om **antiklimax** (Lagerholm 2008:164). Ett element som kan ha en rytmisk effekt beroende på hur det används är **ellips** som innebär att ett ord eller flera utelämnas utan att innehållet förändras.

Det sista elementet som jag inkluderar i de övriga elementen är **antites** vilket innebär att ord med motsatt betydelse ställs mot varandra (Lagerholm 2008:167).

2.5. Rytm i översättning

In other words, more than what a text says,
it is what a text does that must be translated;
more than the meaning, its power, its affect.
Meschonnic, *Ethics and Politics of Translating*

Generellt kan man se att attitydförändringar har skett över tid vad gäller överförandet av olika formella aspekter i skönlitteratur. Rytmska element har tagits i beaktande olika mycket och ibland inte alls; interpunktionens rytmska funktion har exempelvis tidigare ibland ofta helt ignorerats och då har exempelvis skiljetecknen i stället ofta översatts i enlighet med målspråkets regler. Men den inställningen har ändrats. Anders Bodegård, som hyllats för sin nyöversättning av Flauberts *Madame Bovary* (2012), behöll vartenda semikolon trots att de förekommer i en utsträckning som alls inte är vanlig i svenskan. Han menar att det här är motiverat för andningen, rytmen och logiken. ”När saker får mötas utan punkt hålls spänningen kvar, det blir mer spännande med semikolon”, säger han i en intervju i tidskriften *Forskning och Framsteg* (Rose 2012). En annan översättare, Lisa Lindberg, säger i en intervju i *Med andra ord* (Jäderling 2013:23) att hon behåller skiljetecken när det rör sig om författarens uttryck men att hon standardiserar när det handlar om allmänna skillnader mellan språken. Klart står emellertid att skiljetecken kan fungera stilistiskt och att det i sådana fall bör övervägas inför översättningen.

Olof Eriksson (2002:89) konstaterar i *Stil och översättning* att översättaren hela tiden tvingas gå en balansgång för att å ena sidan respektera författarstilen, å andra sidan ta hänsyn till de översättningsnormer och konventioner som råder i målspråkskulturen. Men hur den balansgången bör se ut råder det olika meningar om. Eriksson (2002:90-91) menar att översättningen måste ”göra författaren stilistisk rättvisa för att kunna göra honom litterär rättvisa” men kritiserar samtidigt Jiri Levy för att han i sin artikel ”Konstnärlig stil och översättarstil” går för långt i sina åsikter vad gäller den imitativa strategin. Eriksson menar att Levy överbetonar översättarens roll vad gäller de syntaktiska förändringar som görs i måltexten där Eriksson menar att det kanske egentligen handlar om språkliga skillnader. Men Levy påpekar vidare att vissa fenomen är vanligare i översättningar än i originallitteratur vilket skulle tyda på att en del förändringar handlar om någon slags tendens i själva översättningsprocessen. Vad gäller upprepningar som ett viktigt stildrag (och rytmiserande

element) påminner Eriksson (2002:88) också om det Milan Kundera kallar för *synonymiseringsreflexen* vilket innebär att översättaren tenderar att variera upprepade ord i stället för att återge själva upprepningen.

I *Ethics and Politics of Translation* (2011), bland andra verk, gör Meschonnic upp med en gammal syn på översättning som enligt honom har inneburit att endast det som språket *säger*, och inte vad det *gör*, har översätts. Enligt honom har man inte översatt en text om man inte har översatt dess rytm, och han menar att det ofta handlar om en okunskap vad gäller rytmens oumbärliga roll för texten. Han skriver:

What can seem to some a detour through abstract considerations, on the contrary, does no more than place translating and the thing to be translated in where occurs what current translation, courting the sign, does not even hear. Thus does not translate. Moreover, it does not even know that it does not translate what it does not hear. (2011:62)

Mot detta som bakgrund är det av yttersta vikt att beakta rytmen i källtexten vid översättning av den.

3. Metod och materialurval

Till grund för uppsatsen ligger romanen *La mano invisible* samt dess översättning till svenska. Romanen är ett tydligt exempel på hur en författare kan arbeta medvetet med olika element för att skapa rytm, och materialet utgör därför en bra grund för den fallstudie som ska göras. Jag har medvetet valt en roman där översättningen är gjord ganska nyligen för att studien ska baseras på samtida översättning och inte på sådan som gjordes när översättningsnormerna kanske såg annorlunda ut.

Fallstudien är indelad i tre delundersökningar. I den första kommer uppbyggnaden av rytmen i källtexten att analyseras, och för att undersöka hur rytmen har behandlats i översättningen kommer sedan två olika delundersökningar att göras: en begränsad kvantitativ undersökning av grafiska rytmelement på en större del av romanen samt en mer omfattande kvalitativ näranalys där komplexiteten i användningen av flera rytmelement studeras. Den första görs på de rytmelement som faktiskt går att kvantifiera just för att se om det finns något som förändras i översättningen av romanen som helhet, även om inte alla rytmelement då kan tas med i beräkningen. I den sista delundersökningen tas alla rytmelement med i beräkningen i en näranalys och på så vis är tanken att de två ska komplettera varandra.

Det finns inte några utförliga analyser vare sig av romanen eller av Isaac Rosas författarstil att tillgå. Det är därför nödvändigt att inleda med en analys av källtexten för att få en generell

uppfattning av hur författaren har arbetat med rytmen och hur denna samverkar med de betydelser som förmedlas. Eftersom de rytmiserande teknikerna inte ser likadana ut i hela romanen utan tvärtom är mycket varierande, är en grundlig källtextanalys dessutom nödvändig för att kunna göra ett kvalificerat texturval för den kvalitativa näranalysen. Det är med tanke på utrymmet i föreliggande uppsats omöjligt att analysera den här variationen i hela verket varför ett urval måste göras.

I källtextanalysen kommer jag först kort ge en översiktlig bild av verket för att sedan mer specifikt analysera rytmen och dess verkan i romanen som helhet. Här kommer rytmen att diskuteras utifrån att formen och innehållet inte går att separera; de olika rytmteknikerna är tätt sammanflätade med det som gestaltas och det är det som tillsammans skapar romanens mening. Tanken här är att ge en mer övergripande bild av hur rytmen ser ut, att försöka beskriva den variation av rytmtekniker som finns samt att försöka se vilka några av de mest återkommande teknikerna är. I analysen kommer jag att utgå från den översikt av rytmelement som presenterats tidigare.

Den andra delundersökningen har som syfte att titta på om det finns skillnader mellan käll- och måltext vad gäller de rytmelement som präglar hela texten och som går att kvantifiera. Det som kommer att analyseras här är den grafiska rytmen, det vill säga stycken, meningar, segment och interpunktion. För denna undersökning kommer ett systematiskt urval av en större textmängd att ligga till grund. För att få någon form av helhetsuppfattning och eftersom romanen innehåller några mycket långa meningar har jag valt att undersöka ganska långa excerpter. Om endast *en* grafisk mening kan vara över två sidor lång bör ju excerpten vara betydligt längre än så. Därför kommer jag att undersöka excerpter à fem sidor (och deras motsvarighet i måltexten) där den första excerpten utgörs av de fem första sidorna, för att sedan successivt hoppa över femton sidor mellan varje excerpt. När detta gjorts på hela romanen uppgår antalet räknade sidor till 95. För att inte börja mitt i en mening har jag börjat räkna från första stora skiljetecknet på sidan innan till och med första stora skiljetecknet på sidan efter.

Alla stycken i hela romanen kommer att räknas och i texturvalet kommer alla skiljetecken att räknas. Källtexten kommer sedan att jämföras med måltexten för att se hur översättaren har behandlat dessa grafiska rytmelement. Här kommer jag mer konkret att se om styckeindelningen ser likadan ut och annars hur och var den skiljer sig åt; om skiljetecknen (och således meningar och segment) är lika många eller inte; och om skiljetecknen är desamma, det vill säga av samma ”tyngd”. Resultatet av denna kvantitativa undersökning kommer kort att diskuteras.

För att kunna analysera hur komplexiteten i rytmmönsterna har eller inte har överförts krävs en näranalys. Det urval som kommer att ligga till grund för denna tredje delundersökning är en specifikt utvald textpassage på cirka fyra sidor (s. 37-41 i källtexten vilket motsvarar s. 37-40 i måltexten) som valts utifrån dess rytmiserande element. Tanken har alltså varit att välja en passage där de rytmiskapande elementen är särskilt påtagliga och av flera slag för att på så vis undersöka hur och om romanens komplexa rytmtekniker har överförts. I den utvalda passagen kommer överföringen av alla rytmiskapande element att tas i beaktande, och en mer detaljerad analys med utgångspunkt i den översikt över rytmelement som presenterats tidigare kommer att göras. Med tanke på variationen av rytmtekniker i romanen är det sannolikt så att rytmen har kunnat behållas i olika utsträckning vid översättningen av olika passager, men att analysera översättningen av denna variation i hela romanen på ett uttömmande vis faller helt enkelt utanför ramen för denna uppsats.

4. Analys av rytmen i *La mano invisible*

Romanen *La mano invisible* handlar om arbete. Romanen består av tretton kapitel där tolv arbetares röster hörs genom intern fokalisering. En murare är fokaliserad i de två första kapitlen och sedan är en ny person fokaliserad i vart och ett av de efterföljande kapitlen: en fabriksarbetare, en slaktare, en lagerkille, en telefonförsäljare, en städerska, en mekaniker, en sömmerska, en servitör, en kontorist, en datatekniker och en vakt. Namnen får man aldrig veta; de är sina yrken. Kontexten de arbetar i är märklig, för de befinner sig alla i samma övergivna fabrikslokal med en bländande belysning riktad mot sig bakom vilken det finns en åskådarläktare med publik. När muraren är färdig med en vägg ska den rivas för att återigen byggas upp, fabriksarbetaren placerar geometriska figurer i formar för att börja om på nytt när de är fulla och kontoristen ska skriva av ett antal böcker utan att veta varför. Precis som läsaren, vet inte heller arbetarna eller publiken eller allmänheten vad projektet tjänar till, varför de arbetar, om det kan kallas för arbete det de gör och vems osynliga hand som styr projektet. En trettonde person, som symboliskt nog har blivit berövad sitt kapitel (tretton kapitel, tretton personer, men bara tolv röster) och därmed sin röst, är en prostituerad kvinna. Henne får man i stället följa via några av de andras röster.

Även om det är så att arbetarna ges röst här är det ändå snarare själva arbetet som sådant som har getts röst och som är huvudperson i denna roman. Och att det är just det som Rosa har velat åstadkomma bekräftas genom det citat av den spanske filosofen José Luis Pardos som författaren har valt att införa direkt efter bokens sista sida:

- (1) Arbetet i sig tycks vara obeskrivbart, och det kanske finns djupliggande – och orubbliga – skäl för att det ska vara så, för att arbetet ska vara en del av den högst *inhumana* existensen. Visserligen finns det många berättelser som utspelar sig helt eller delvis på arbetsplatser, men det de skildrar är vad som sker mellan personerna, *vid sidan om själva arbetet*, och inte arbetet i sig. Dess brutalitet eller enformighet tycks utgöra en gräns för berättandet (hur ska man gestalta något där det inte finns någon, där varje människa slutar vara någon?). (381)

Genom att införa citatet är det som att Rosa vill visa på att det är just detta han har gjort här, att det just är själva arbetet i sig han velat skildra med dess brutalitet och enformighet. När frågan ställts om han tror att allt går att berätta genom fiktion har författaren svarat ja, bland annat i en intervju i P1:s Kulturradion 2012. I samma intervju tydliggör han också vad det var han ville skildra. Många har i romaner berättat om arbetsplatser och arbetares tillvaro förut men då har det i regel alltid varit förbundet med någon specifik händelse: en strejk, en konflikt, en olycka etc. Rosa säger att han ville skriva en roman där det enda som händer är att det arbetas. Han ville ställa enkla men avgörande frågor som ”varför arbetar vi?” och ”vilket värde har arbete?”. Och för att skildra arbetets gång spelar rytmen i den här romanen tydligt en avgörande roll.

4.1. Grafiska rytmelement

I *La mano invisible* används rytmiskapande element på ett medvetet sätt och romanen präglas av flera olika typer. Många element är centrala i hela eller stora delar av romanen, men det är inte en eller några systematiskt återkommande tekniker som används; snarare är det så att de rytmiserande teknikerna varierar genom texten i samspel med det innehåll som förmedlas. De rytmiska elementen används dessutom på flera olika nivåer, det vill säga de sträcker sig över olika textmängd. Upprepningar kan exempelvis fungera rytmiskt inom en mening, inom ett stycke eller också knyta ihop olika stycken genom att vara placerade i början eller i slutet på kapitel eller stycken. Interpunktion och meningslängd används rytmiserande i hela romanen men på många olika sätt. Således skapas en rytmisk kontrast mellan olika bruk av skiljetecken samt olika organisering av meningar och segment i romanen som helhet. Som visats tidigare fungerar organiseringen av segment, meningar och interpunktion mimetiskt, och generellt fungerar den grafiska rytmen ofta så i *La mano invisible* att den imiterar arbetarnas mentala och arbetets fysiska rytm.

Utöver kapitelindelningen finns det inga blankrader och styckena är generellt långa. När det kommer nytt stycke sker det ofta i samband med ett avbrott i arbetets gång eller i tankarna som personen har. Ofta är det ett skifte i arbetets fysiska rytm genom ett nytt arbetsmoment som avbryter tankeflödet. De fyra första styckena i slaktarens kapitel inleds exempelvis med:

”Han stänger av kranen [...]”, ”Han närmar sig kalven [...]”, ”Han tar en ny kniv [...]” och ”Han tar den stora yxan [...]” (77-83). I slutet på romanens första stycke funderar muraren kring de onödiga kläderna han ska använda och tänker till slut: ”[...] de har klätt ut mig till murare, för att alla sedan ska säga, titta där kommer muraren” (10)¹. Men när han påminns om att han måste börja arbeta avbryts tankeflödet om kläderna av ett nytt stycke som börjar: ”Ja, ja, dags att sätta igång.” (10). Det nya stycket övergår sedan under arbetets gång successivt i ett nytt tankeflöde där han funderar över verktyg som verkar finnas på plats mest för syns skull och tänker mot styckets slut: ”[...] de var där för prydnads skull, för atmosfären, en del av inredningen precis som hans maskeraddräkt, det här är en murare, det här är ett bygge” (11). Men än en gång avbryts tankens rytm av det arbete som måste göras och ett nytt stycke inleds. Han tänker återigen: ”Ja, ja, dags att sätta igång”. En identisk upprepning av de inledande orden förstärker dessutom idén om att det bara tycks vara möjligt för honom att fundera över saker, utan att själva arbetet avbryter tanken, under en kort tid. Hans tankecykler förstärks alltså genom styckeindelningen och upprepningarna.

Själva tankeflödet i romanen framhävs med hjälp av mycket långa meningar (ofta sidolånga meningar) med segment som varvat om vartannat är tankar, frågor (utan frågetecken) minnen med mera. Tankeflödet avbryts ofta med nytt stycke och nytt arbetsmoment. Fabriksarbetarens tankeflöde avbryts till exempel helt och hållet när hon ska byta behållare för att den är full.

- (2) När de gick från fabriken möttes de på busshållplatsen och bestämde sig för att tänka över allt, ha ett nytt möte, prata med dem från facket, sammanfatta allt skriftlig, be om dokumentering och försöka förbereda ett seriöst förslag, men när var och en hade tagit sin plats på bussen pratade de inte mer, och det fanns ingen möjlighet att ta upp ämnet igen, för två dagar sedan hände det där med backspeglarna och fyra av de sex personerna som hade gått upp till kontoret blev avskedade med anklagelsen om sabotage.

Hon passar på att växla tillbaka till den första rutinen efter bytet av behållare, en beståndsdel i varje hand, [...] men på fabriken fanns det en ingenjör som visade att trots att man kunde tro att det var tvärtom, producerar man mer på det viset, en åt gången istället för att ta två i varje hand, [...] efter tre timmar jämnar produktionen med det ena eller det andra sättet ut sig, kurvorna möter varandra, de korsas och en fortsätter uppåt medan den andra fortsätter att sjunka. Rund, fyrkantig, rund, fyrkantig, triangulär, rektangulär, triangulär, rektangulär [...] (62-63)

Hennes minnen från en tidigare arbetsplats avbryts här när hon byter behållare och detta avbrott förstärks med det nya stycket. Där börjar hon sedan med att beskriva den nya rutinen vilket övergår i ett arton rader långt tankeflöde om fördelarna och nackdelarna med att ta en eller två beståndsdelar i handen åt gången. De många kommatecknen inuti meningen ger ett

¹ I min analys utgår jag alltid från källtexten men har valt att endast ta med måltextern när den uttrycker det som exemplifieras på samma sätt.

högt tempo och skapar en känsla av *stream of consciousness*; och även om tankarna här rör hennes arbetssätt, ligger inte tankekoncentrationen i de arbetsrörelser hon utför i stunden.

Om nytt stycke ofta speglar nytt arbetsmoment så fungerar ofta ny grafisk mening på samma vis men i mindre skala. I exempel två, i andra stycket, avbryts den långa meningen med punkt så fort koncentrationen måste ägnas rörelserna. Punkten följs av ”Rund, fyrkantig, rund, fyrkantig, triangulär, rektangulär, triangulär, rektangulär [...]” (63). Här måste hon koncentrera sig på vilka beståndsdelar hon ska ta i sina händer.

Efter detta följer en tjugosex rader lång mening som sedan avbryts med ytterligare en punkt som inleder nästa långa mening på samma sätt som innan: ”Rund, fyrkantig, rund, fyrkantig, [...]” (64). I analysen av romanen *Fadervår* ser Dahl på ett liknande sett hur interpunktionen har en avgörande roll i textpartier med ett internt perspektiv som bland annat återger det upplevande jagets tankerytm (2015:153). I ett stycke där en person spelar golf observerar hon dessutom att ”språkets rytm avspeglar aktivitetens fysiska rytm, vilken alltså präglar [personens] medvetande när han spelar golf” (155).

Att bruket av skiljetecken är medvetet i *La mano invisible* avslöjas på sätt och vis av det faktum att det förutom några få bindestreck bara är fyra typer som används: punkt, kommatecken, semikolon och kolon. Att i en lång roman inte använda ett enda frågetecken, ett enda utropstecken, en enda parentes eller ett enda talstreck kan inte ses som något annat än en medveten stilistisk strategi. Det finns till exempel många frågor i romanen men de markeras aldrig med frågetecken. Redan på romanens första sida finns en mening med två tydliga frågor som står utan frågetecken:

- (3) Han går onaturligt, med försiktiga steg och blicken ner i marken, händerna i fickorna, han beräknar sina rörelser som om han såg sig själv utifrån, vilket intryck kommer hans blyga gång att ge; han drar in magen, lyfter lätt på hakan, har de sett honom ännu eller inte. (9)

Avsaknaden av frågetecken gör att det han gör och tänker flyter ihop utan någon tydlig skiljelinje. Att markera med frågetecken skulle stoppa upp flödet och urskilja hans frågor på ett sätt som nästan förväntar ett svar. I den här romanen är frågorna ofta bara inbakade i ett virrvarr av tankar; avsaknaden av frågetecken förstärker detta.

Bruket av skiljetecken är dessutom varierande genom hela romanen vilket gör att interpunktionstexturen kan se helt olika ut på olika ställen. Ibland förekommer nästan bara kommatecken medan andra ställen kan ha många kolon eller semikolon på bara några få rader.

Det som liknar *stream of consciousness* präglas alltså av långa stycken och långa, idémässigt fragmenterade meningar med tät användning av kommatecken. I

telefonförsäljarens kapitel fyller i stället en tät punktförekomst och korta stycken en tydlig funktion. I den inledande delen av kapitlet ringer hon runt för att göra en undersökning och läsaren kan bara ”höra” det hon säger:

- (4) GOD DAG SKULLE JAG kunna få tala med herr Herrera Abad, tack. Trevligt att få tala med er, herr Herrera. Jag ringer för att. Nej, det är ingen telefonförsäljning. Nej, jag ska inte erbjuda er någon. Ursäkta, adjö.
God dag, skulle jag kunna få tala med herr Herrera Acosta, tack. Trevligt att få tala med er, herr Herrera. Jag ringer för att be er. Det tar bara fyra minuter, herr Herrera. Ni behöver inte. Ursäkta, adjö.
God dag, skulle jag kunna få tala med herr Herrera Agudo, tack. Jaha, är det fru Herrera, ursäkta. Trevligt att få tala med er, fru Herrera. [...] (118)

Kapitlet fortsätter på samma sätt de två första sidorna. På de här ställena markerar punkterna dels den uppstakade rytmen i det hon måste säga i telefonen, dels avbrotten från den som är på andra sidan linjen. De korta styckena – ett för varje telefonsamtal – markerar rytmen i hennes upprepande arbetsuppgifter på samma sätt. Rytmen i styckeindelningen och den täta punktförekomsten tycks trötta ut läsaren på samma sätt som arbetet tröttar ut henne. I kapitlet varvas sedan de här korta samtalsstyckena med långa stycken med *stream of consciousness* som kännetecknas av långa meningar med tätt bruk av kommatecken.

4.2. Fonetiska rytmelement

Det mest påtagliga fonetiska rytmelementet i romanen är de onomatopoetiska ord som imiterar ljuden från arbetssysslorna. Mekanikerns kapitel börjar med att han kör in med bilen på sin plats vilket får såväl publik som övriga arbetare att stanna upp. Efter ett tag återgår arbetarna till sina sysslor och när mekanikern observerar hur detta går till är de onomatopoetiska orden centrala:

- (5) de återupptar takten som avbröts av hans bilentré, man hör rish-rash-rish-rash från murarens slev när han stryker bort överflödigt cement, bonk-bonk från knivhuggen på skärbrädan, tak-tak-tak från tangenterna som ilsket trycks ner, kling-kling-kling från de runda, fyrkantiga, triangulära och rektangulära metalldelarna, risssss från bladet som rivs av, treck-treck-treck från symaskinen, mumlet, sshh sshh, från telefonleendet, klick-klick från musen som styrs bestämt, plong från motorhuven när han släpper den till marken. Som om en hand snurrade ett hjul i skuggan, får ensemblen stegvis upp farten, rish-rash, rish-rash, bonk-bonk-bonk, tak-tak-tak-tak-tak, kling-kling-kling, rissssss, rissssss, treck-treck-treck-treck-treck, sshh-sshh, sshh-sshh, klick-klick-klick (184-185)

Ljuden övergår i att markera rytmen när alla arbetar samtidigt. Samma onomatopoetiska ord återkommer flera gånger för att markera den gemensamma rytmen som skapas av allas repetitiva arbetssysslor. Kapitlet avslutas också med denna illustrerade rytm.

- (6) Strax efter återgår de till arbetet, först långsamt, rish-rash, bonk, tak-tak, kling-kling, bonk, tak-tak, treck-treck, sshh-sshh, och sedan får de upp farten, rish-rash-bonk-tak-tak-rissssss-kling-kling-bonk-treck-treck-sshh-sshh-klick-klick-rish-rash-bonk-tak-tak-rissssss-kling-kling-bonk-treck-treck-sshh-sshh-rish-rash-tak-tak-tak-treck-treck-bonk-treck-treck-klick-klick-sshh. (206)

Överallt där ljuden dyker upp finns det alltid ord intill som handlar om fart, takt och rytm, precis som i de två exemplen ovan. Ljuden återkommer sedan i hela det sista kapitlet där vakten ständigt försöker ignorera ljuden utan framgång.

Rim är något som framför allt upptäcks vid en näranalys och i romanen förekommer de främst i de passager där rytmelementen är många, och såväl allitteration, assonans som slutrim förekommer. Den effekt rimmen har är olika beroende på var och hur de förekommer men eftersom de uppträder tillsammans med andra rytmelement fungerar de nästan alltid i samspel med dessa.

4.3. Semantiska och syntaktiska rytmelement

Av de rytmelement som jag har inkluderat bland de syntaktiska och semantiska går samtliga att hitta i romanen. En del är påtagliga i hela romanen medan andra återfinns sporadiskt. Olika former av upprepningar följer som en tråd genom hela romanen.

I exempel fyra där telefonförsäljaren ringer runt är förutom skiljetecknen också upprepningarna avgörande för rytmen. I det här exemplet är upprepningarna något mer naturliga eftersom det faktiskt är det hon måste säga varje gång hon ringer som upprepas. Men upprepningar fungerar på olika nivåer och olika sätt genom hela romanen. Ofta ligger de i ord vars betydelse handlar om rytm, tempo, tid och monoton (rytm, tempo, fart, repetition, hastighet, frekvens, paus, takt, maskin, robot, upprepning m.fl.), men också i mer konkreta ord som kan kopplas till själva arbetet, som ordet *tegelsten* i de två första kapitlen, eller *kniv* i slaktarens kapitel. Att de upprepas har inte bara med själva temat att göra, det vill säga att de upprepas för att handlingen är uppbyggd kring dem, utan de finns där också för att slå fast rytmen i själva arbetet – en rytm som skiljer sig mellan de olika arbetena men vars gemensamma nämnare ofta är monoton. Omskrivningar för upprepningarna som skulle kunna göras för att lätta upp läsningen görs inte just för att läsaren ska tvingas att känna den monotona rytmen i arbetet. Liknande monoton återfinns också i personernas tankeflöden för att visa på att rytmen i tankarna präglas av arbetsrörelsernas rytm; och detta fenomen, att tankarnas rytm följer arbetets gång, är dessutom något som fabriksarbetaren idémässigt ger uttryck för i sina tankar:

- (7) Det **tänkte** hon när hon gick in på fabriken sin första dag, vad bra, ett arbete där man inte behöver tänka, allt är lätt, och på sätt och vis är det sant, man behöver inte tänka, man tänker inte att nu behöver jag ta den triangulära, **och nu den rektangulära**, **och nu den triangulära**, **och nu den rektangulära** och så lyfter vi lådan till tornet. Hon är inte medveten om de **tankarna**, det är sant att man får in mekaniska rörelser på rutin, men det betyder inte att man kan **tänka** på egna saker, tvärtom, det krävs inte mycket koncentration för en enkel uppgift, men farten, takten, aktsamheten för att inte göra fel, det tar över hela ens uppmärksamhet utan att man märker det. (65)

I den här passagen kan man se hur det bärande morfemet tänka/tanke kombinerat med varierande syntaktiska upprepningar (understrukna) för idéerna framåt och bakåt mellan de olika segmenten, vilket ger en känsla av att resonemangen i sig följer en slags långsamt framåtskridande men repetitiva cykler som aldrig kan utvecklas i snabbare takt än den som arbetet tillåter. För skulle det gå fortare framåt skulle koncentrationen tappas. I den här passagen tänker hon aktivt kring denna koppling mellan rörelserna och tankarna och menar att hon till exempel i arbetet aldrig tänker ”och nu den”, men tidigare såg vi i exempel två hur ”triangulär, rektangulär, triangulär, rektangulär” (utan ”och nu den”) avbryter hennes tankar när hon inte tänker aktivt kring det.

Uppräkningar är också något återkommande i hela romanen. Uppräkningarna fyller olika funktion på olika ställen. De spår ofta på idén om att tankarna inte kan ta någon genväg mot snabba slutsatser, utan varje sak måste tänkas för sig för att inte förlora rytmen i arbetet. Ofta används också uppräkningarna för att synliggöra själva arbetets olika moment, så som de uppträder för den som måste utföra dem, genom att varken förkorta beskrivningen eller skriva den på ett sätt som får den att framstå som mindre tjugig. I nedanstående exempel återger städerskan en sekvens från när hon städade hotell:

- (8) de gick ut på morgonen och lämnade lakan och handdukar på golvet, kläder slängda på stolen, snoriga näsdukar i sängen, urindroppar på toaletsitsen, en bruten kondomförpackning på nattduksbordet, hår och tandkrämsklumpar i handfatet, och när de kom tillbaka några timmar senare var sängen bäddad, handdukarna rena, kläderna vikta på stolen, toalettstolen och handfatet skinande rena, en chokladbit på kudden, och det var helt naturligt [...] (144-145)

Först kommer en uppräkning av det hon måste städa upp och sedan ytterligare en uppräkning av saker som hon utfört. Läsaren måste hela tiden följa med i alla moment för att *känna* ledan, inte förstå den. På liknande sätt fungerar romanens många hopningar. I slaktarens kapitel används hopningar tätt. När slaktarens arbete – slakten och styckningen – beskrivs på de två första sidorna förekommer flera hopningar som tycks fungera för att tvinga fram en känsla av vämjelse hos läsaren. Bara på de få raderna nedan finns tre hopningar:

- (9) Det finns till och med de som håller för ögonen eller går ut ur lokalen under de första snitten och inte kommer tillbaka förrän djuret saknar hud, huvud, klövar och inälvor, och därmed inte längre är ett djur i deras ögon, då glömmar de den gulliga kon i hagen som betar i lugn och ro och ser bara ett stycke kött, inte en unge med muskler, senor, ådror, hjärta och till och med hjärna, utan en mängd filéer, kotletter och revben (77-78)

Om publiken går ut för att slippa se processen från levande djur till ätbart kött, så tydliggörs den för läsaren här genom hopningarna: från de yttre kroppsdelarna, via de inre, till ord vi känner igen som mat.

Det sista elementet som jag tänker ta upp här och som återkommer ofta i romanen är asyndes. I en stor del av fallen tycks den ha den där inhamrande effekten som nämns i Nordmans studie. Ofta fungerar asyndesen tillsammans med uppräkningsmoment, -verktyg och -kläder där förväntade *och* har strukits. Tempot blir snabbare i och med att bindeordet tas bort och tankarna (för det är ofta i *stream-of-consciousness* som asyndes förekommer) förs, utan det avslutande *och*:et, på så vis snabbt vidare till nästa tanke.

De rytmelement som tagits upp i det här kapitlet handlar framför allt om den grafiska rytmen och om olika upprepningar. De här är de mest frekventa rytmelementen som kan ses på en mer övergripande nivå i romanen, och därför har jag framför allt valt att nämna just dem. Men ju mer man zoomar in texten, desto fler olika typer av rytmelement upptäcks, och de skapar alla tillsammans en komplex rytm bild som ständigt fungerar i samverkan med det innehåll som förmedlas i romanen.

5. Översättningsanalys

Även om själva översättningen av *Den osynliga handen* inte har kommenterats i någon av de recensioner av romanen som gjorts, säger recensionerna ändå något generellt om huruvida källtextens rytm tagits i beaktande. Rytmen i en roman är ofta något läsaren vid första anblicken ”känner” utan att alltid kunna sätta fingret på vad det är som textuellt skapar den, och läser man i recensionerna av *Den osynliga handen* så handlar det i flera av dem just om vilken känsla romanen förmedlar. Nina Björk (2012) påpekar i sin recension i DN att ”[r]isken med idéromaner är att själva romanen som unik uttrycksform glöms bort” men säger sedan att hon flera gånger i den här romanen ”känner det [hon] tidigare bara *förstått*”, och Paulina Helgeson (2012) säger i sin recension i SvD att romanen, ”utan att egentligen kunna kategoriseras som hårt arbete”, lämnade henne ”med en känsla märkligt besläktad med utmattning”. Att den här typen av känslor förmedlas också i läsningen av översättningen ger i sig en antydning om att åtminstone essensen i källtextens rytm har överförts.

5.1. Kvantitativ analys av den grafiska rytmen

I det här avsnittet kommer en kvantitativ undersökning av den grafiska rytmen i romanen att presenteras. I tidigare avsnitt har jag beskrivit hur skiljetecken och styckeindelning spelar en avgörande roll för rytmen i *La mano invisible*, och här kommer jag att titta på hur detta har

behandlats i översättningen. Som förklarats i källtextanalysen varierar teknikerna genom romanen vilket gör att resultatet här kan bli något utslätat, men det ger ändå en övergripande bild av hur de här elementen har översatts. Tabell 1 nedan visar antal stycken i hela romanen i käll- och måltext.

Tabell 1. Antal stycken i käll- och måltext.

Kapitel	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	TOTAL
Källtext	11	12	11	14	11	25	18	11	11	11	18	14	12	179
Måltext	10	10	11	14	10	25	18	11	11	12	17	13	9	171

Tittar man på styckena kan man se att nio stycken har tagits bort i måltexten och att ett har lagts till. Med tanke på den viktiga funktion styckeindelningen har i romanen är skillnaden viktig även om den inte är särskilt stor. Har man dessutom i åtanke att det i det här fallet inte kan påstås ha med skillnader i språken att göra kan förändringen i översättningen dessutom tyckas anmärkningsvärd. Om man vill följa en imitativ strategi, vilket av allt att döma är fallet här, varför välja att förändra en styckeindelning med rytmisk funktion när det inte finns målspråksspecifika anledningar till det?

Ett av de ställen där måltexten har ett stycke mindre utmärker sig dock och kan inte ses som något annat än en miss i översättningen, för i bokens första kapitel kan man nämligen se att det faktiskt inte är styckeindelningen som förändrats utan att det handlar om ett stycke som strukits. Det som gör strykningen särskilt fatal är att stycket i källtexten har en mycket viktig funktion. Det är kapitlets sista och enda korta (fem rader) stycke, och det återkopplar innehållsmässigt till kapitlets, och således hela romanens, första meningar:

- (10) Han får alltid en impuls att hälsa när han kommer dit. Inte en teatralisk hälsning, som att stanna upp, föra ihop fötterna och vika fram halva kroppen i en bugning, även om miljön inbjuder till det eller till och med något mer cirkusaktigt, som att ta fart och göra flera kullerbyttor på raken med ett avslutande hopp. Han skulle nöja sig med att lyfta handen och vifta den i olika riktningar, kanske le, men det gör han inte, vad löjligt. (9)

Understrykningarna visar på de mest påtagliga kopplingarna mellan de första meningarna och det sista stycket. Det strukna stycket har jag översatt på följande vis:

- (11) Han får än en gång impulsen att hälsa, snurra runt och hålla upp släggan ovanför huvudet såsom kanotisten gör med paddeln efter att ha vunnit loppet, eller att böja sig i en bugning som tack för erkännandet, men han gör det inte. Om han inte hälsade när han kom, varför skulle han göra det nu. (23)

Kapitlet ramas på det här viset in och det korta avslutande stycket avbryter på ett abrupt sätt de långa styckena med de långa meningarna som kapitlet består av. Precis innan stycket finns en detaljerad beskrivning av när muraren slår ner den vägg han just byggt upp, och det hela resulterar slutligen i applåder från publiken. Det är då muraren tycks vakna från sin

försjunkenheter i tankar kring arbetet, och det korta stycket kommer in och markerar avbrottet samt avslutar kapitlet.

Vad gäller den här strykningen är det troligaste att det rör sig om ett misstag, men i övriga fall handlar det om att två stycken gjorts till ett, och i ett fall att ett stycke gjorts till två. Eftersom det endast rör sig om förändringar på tio ställen blir konsekvenserna på det hela inte stora, men på de ställen där styckeindelningen tas bort förloras markeringen i de avbrott i tankar eller rörelser som beskrivits i källtextanalysen.

I tabell 2 nedan har alla skiljetecken räknats i käll- och måltexten i det 95-sidiga texturvalet. Eftersom de enda skiljetecknen som förekommer i romanen (och i översättningen) är punkt, kommatecken, semikolon och kolon, är det därför också bara de som finns med i tabellen.

Tabell 2. Skiljetecken i käll- och måltext.

Sidor i källtext	Punkter			Kommatecken			Kolon			Semikolon		
	KT	MT	Diff.	KT	MT	Diff.	KT	MT	Diff.	KT	MT	Diff.
11-15	41	45	+4	183	174	-9	4	4	+0	1	0	-1
31-35	32	44	+12	191	179	-12	4	4	+0	6	0	-6
51-55	15	26	+11	171	168	-3	5	4	-1	5	1	-4
71-75	25	34	+9	232	223	-9	4	4	+0	4	1	-3
91-95	21	32	+11	163	146	-17	6	4	-2	8	2	-6
111-115	26	29	+3	141	139	-2	4	5	+1	4	1	-3
131-135	75	82	+7	139	131	-8	8	2	-6	2	0	-2
151-155	52	51	-1	192	189	-3	6	6	+0	3	0	-3
171-175	43	45	+2	159	159	+0	1	2	+1	3	1	-2
191-195	18	20	+2	159	158	-1	4	4	+0	5	1	-4
211-215	14	21	+7	166	156	-10	2	2	+0	6	1	-5
231-235	41	45	+4	192	174	-18	9	9	+0	2	0	-2
251-255	63	62	-1	187	168	-19	5	6	+1	2	0	-2
271-275	23	36	+13	199	183	-16	9	9	+0	8	0	-8
291-296	24	30	+6	149	139	-10	6	6	+0	8	1	-7
311-316	32	35	+3	182	172	-10	2	3	+1	1	0	-1
331-336	11	30	+19	210	200	-10	6	6	+0	16	0	-16
351-356	26	31	+5	109	101	-8	7	5	-2	2	4	+2
371-376	14	18	+4	196	177	-19	5	4	-1	4	3	-1
Total 95	596	716	+120 (+20%)	3320	3136	-184 (-6%)	97	89	-8 (-8%)	90	16	-74 (-82%)

Att det bara förekommer fyra typer av skiljetecken är som tidigare nämnts utan tvekan anmärkningsvärt. Förutom dessa fyra skiljetecken som avgränsar textens segment används

också bindestreck några gånger, men enbart i förbindelse med de onomatopoetiska orden. Dessa bindestreck undersöks inte och finns därför inte med i tabellen.

Tittar man i tabellen kan man först och främst konstatera att det i måltexten finns färre av alla skiljetecken utom punkterna. Måltexten har 120 stycken fler punkter än i källtexten, samtidigt som den har 266 stycken färre små skiljetecken. Det innebär att måltexten har fler tunga skiljetecken och färre lättare skiljetecken. Totalt har måltexten 146 tecken färre vilket innebär att segmenten i måltexten generellt är längre. Detta får som en allmän konsekvens att tempot blir långsammare i källtexten än i måltexten, och på lokal nivå kan det få olika konsekvenser som exempelvis att rytmen blir mindre pauserad och upphackad.

Tittar man på de enskilda skiljetecknen så har kolon och kommatecken minskat med 4 % respektive 6 %, men den stora skillnaden ligger i bruket av semikolon där endast 18 % har behållits i översättningen. Med tanke på att det är vanligare med semikolon i spanskan än i svenskan är det inte helt överraskande, men utan tvekan anmärkningsvärt. Punkterna har däremot blivit 20 % fler i måltexten vilket gör att det ligger nära till hands att anta att många av de borttagna semikolonerna har blivit punkter i den översatta romanen. Även om det inte är lika vanligt med semikolon i svenskan så är de ändå en del av det svenska skriftspråket, och man kommer inte ifrån det faktum att strykningarna av en så stor andel förändrar texten, särskilt med tanke på att författaren har arbetat medvetet med olika skiljeteckenbruk som rytmiskapare. Att välja punkt eller komma i stället för semikolon förlänger eller förkortar de pauser som semikolonerna ofta innebär, och i en text där samspelet mellan de olika skiljetecknen skapar rytm kan en normalisering förändra rytmen och släta ut de betydelser som följer med den. I sin analys av översättningen till engelska av HC Andersen menar Malmkjær (1997:152) att normaliseringen av interpunktionen innebär att man förbiser en aspekt av författarens berättande (*discours*) som på ett markant sätt samverkar med berättelsen (*histoire*).

Går man tillbaka till punkterna kan man konstatera att ökningen i måltexten inte bara beror på att semikolon översatts med punkt. Även om man skulle förutsätta att alla borttagna semikolon hade översatts med punkt, skulle fortfarande en mycket stor del av punktökningen stå utan förklaring. Uppdelningen av en mening i två – vilket sker varje gång en punkt läggs till i måltexten – har stor inverkan på textens rytm av samma skäl som nämnts tidigare, i synnerhet om delningen sker i en av källtextens kännetecknande sidlånga meningar. I artikeln ”Att översätta stil. Några nedslag i svensk skönlitteratur på engelska” identifierar Inger Ruin flera funktioner som de långa meningarna kan ha; bland annat kan de användas för att ”gestalta ett flöde av tankar eller tal” (2013:187), men de kan också förmedla ”något

dramatiskt eller något poetiskt och stämningsfullt eller bara återkallandet av en händelse som finns i minnet som en sammanhållen helhet” (193). Hon tittar i artikeln på vad som händer med upplevelsen av texten när meningar delas upp i två eller flera, och konstaterar att ett annat intryck förmedlas i texten när detta sker. Man kan tänka sig att punkterna läggs till i översättningen av *La mano invisible* för att förtydliga texten, men som Leech & Short (2013:201) påpekar är det i modern litteratur mycket vanligt att sätta tillit till det de kallar *inferred linkage* för att visa kopplingen mellan olika textenheter, det vill säga till uteblivandet av tydliga bindningar där i stället kopplingen är underförstådd med hjälp av juxtaposition. Och med tanke på att Ruin ser en tendens till uppbrytande av meningar i den engelska översättningen av svenska romaner på samma vis som sker i översättningen till svenska av den spanska romanen, ligger det nära till hands att misstänka att det kan handla om en generell tendens hos översättarna att vilja explicitgöra underförstådda samband eller att normalisera meningsbyggnaden. Men som Scott (2012:153) påpekar, behöver inte interpunktion vid översättning ”be rationalised by phrases and clauses; it operates as much alongside them, releasing a hooded horde of unspoken reflexes”.

Även om översättningen generellt ligger relativt nära källtexten vad gäller den grafiska rytmen så finns skillnader. Undersökningen av interpunktion och stycken visar att de här grundläggande rytmelementen har förändrats i överföringen till svenska. Antalet stycken har blivit något färre och ett stycke har strukits vilket påverkar den markanta roll styckeindelningen har i källtexten. Bland skiljetecknen ligger den stora skillnaden i att de allra flesta semikolonerna har tagits bort samtidigt som antalet punkter har ökat markant. Mot bakgrund av källtextanalysen och den rytmiska funktion som interpunktionen har är det anmärkningsvärt att relativt stora ingrepp ändå har gjorts. Översättningen är således inte helt imitativ.

5.2. Näranalys av rytmelement

I den här delundersökningen kommer jag att göra en näranalys av den utvalda passagen för att se i vilken utsträckning det mer komplexa nätet av rytmelement har kunnat överföras till måltexten. Den passage som jag tittat på är ett stycke som sträcker sig över tre och en halv sida, en liten bit in i andra kapitlet (s. 37-41 i KT och s. 37-40 i måltexten). Stycket börjar med att muraren säger att han, utan att ha märkt det, redan har påbörjat andra raden (av murade tegelstenar), och han börjar sedan fundera på att arbetet flyter på utan att han tänker på det, att det går automatiskt. Han liknar efter några rader detta med när han och hans

arbetskamrater körde bil till eller från jobb för länge sedan och att han brukade glömma bort att han körde. Minnena leder sedan, via liknelsen köra-jobba per automatik, tillbaka till tankarna om arbetsrytmen igen, vilka utgör resten av stycket.

Grafiska element

För att återknyta till förra delundersökningen börjar jag med att titta på skiljetecknen i passagen och hur dessa har överförts i måltexten. Här ser man på en gång att siffrorna ser helt annorlunda ut än de gjorde i den kvantitativa analysen. I den konstaterades att förändringar har gjorts i översättningen, men det faktum att siffrorna i den här passagen inte alls är samma visar att den kvantitativa delundersökningen endast ger en övergripande bild. I passagen är kommatecknen lika många i måltexten som i källtexten så när som på två som tagits bort, och källtextens sex kolon har blivit tre i måltexten. Semikolonen som i delundersökningen visade på störst skillnader har här blivit fyra i måltexten precis som i källtexten, men bara två är på samma ställen. Två semikolon har i stället översatts med punkter, samtidigt som två semikolon lagts till där det i källtexten finns ett komma och ett kolon. Slutligen har källtextens sju punkter blivit så många som arton stycken i måltexten. Att punkterna blivit så många fler handlar här utan tvekan om en normalisering av texten eftersom de långa meningarna i den här passagen på intet vis är typiska för spanskan heller. I förra delundersökningen nämndes att de många strykningarna av semikolon delvis kan ha att göra med det faktum att de i svenskan inte är lika förekommande. Har man det i åtanke blir det särskilt intressant att två semikolon har lagts till i måltexten när de inte finns i källtexten.

För att se vilka effekter det får för rytmen i måltexten när skiljetecknen användningen förändras kommer några exempel att ges. I nedanstående exempel skiljs de två första huvudsatserna åt med ett kommatecken som i måltexten blivit en punkt.

(12) Luego reconoció que había salido de copas la noche antes y apenas había tenido un par de horas de sueño, todos habían sido jóvenes e inconscientes años atrás, también eran capaces entonces de ir a la obra sin dormir, no enganchaban el arnés para presumir de valientes, pasaban de un lado a otro de la planta saltando sobre el hueco de la escalera. (37-38)

Sedan erkände han att han hade varit ute och druckit kvällen innan och bara fått ett par timmars sömn. Alla hade varit unga och omedvetna några år tidigare, de hade också gått till bygget utan att ha sovit, de hakade inte fast säkerhetsselet för att verka modiga, de förflyttade sig på våningsplanet genom att hoppa över hålet ämnat till trappan. (38)

Här flyter ett skeende i minnet ihop med en konstaterande tanke om att de alla var unga då. I måltexten stoppas flödet genom att en punkt har satts ut mellan de båda leden och känslan av att den ena tanken övergår i nästa i ett konstant flöde går förlorad. Något liknande händer,

men med ett mindre avbrott, på det stället där källtextens kommatecken blivit ett semikolon i måltexten:

(13) No pasó nada grave ese día, apenas dio un cabezazo hacia delante y aflojó la presión sobre el volante, el copiloto tuvo tiempo de gritar y despertarlo, la reacción del asustado conductor fue pisar el freno de golpe [...] (38)

Det hände inget allvarligt den gången, han hann bara nicka till, falla fram med huvudet och lägga på greppet om ratten; andreföraren skrek till för att väcka honom, föraren blev skrämmd och reagerade med att tvärbromsa [...] (38)

Flera skeenden som muraren minns från incidenten fungerar som ett enda sammanhängande minne utan tydlig separation mellan de olika skeendena. Kommatecknen ger dessutom ett snabbt tempo här. Semikolonet i måltexten markerar en tydligare gräns mellan det som föraren gjorde och det som andreföraren gjorde, vilket gör att det i stället verkar som att muraren minns först det ena och sedan det andra.

Passagens två sista långa meningar är tillsammans över två sidor långa. I måltexten har de delats upp i fem meningar vardera. Båda meningarna präglas av flera olika rytmelement som samverkar, vilket jag återkommer till längre fram. Först ska jag titta på själva interpunktionen. I den näst sista meningen knyts minnet av körningen ihop med arbetsrytmen, och olika långa segment som skiljs åt med kommatecken (och ett kolon) följer varandra. Att tankarna går ihop och avlöser varandra utan någon egentlig paus är här därför centralt i berättandet.

Kommatecken har gjorts om till punkt fyra gånger. Nedan följer ett exempel på ett sådant ställe:

(14) e iniciamos la cuarta hilada, va a tal velocidad ahora que se olvida de subir el cordel que marca la altura de cada fila, cuando uno coge ritmo se olvida de todo, de dónde está, del abismo que tiene a su espalda a sólo medio metro (39)

och så börjar vi med fjärde raden, detta går med sådan hastighet att han glömmer att höja snöret som markerar höjden på varje rad. När man får in rytmen glömmer han allt, var han befinner sig, avgrunden som han har bara en halv meter bakom sig, (38-39)

Här tar den tunga pausen som punkten innebär bort den samverkan mellan interpunktionens rytm och det som förmedlas innehållsmässigt. Flera segment separerade av kommatecken följer på varandra och leder fram till segmentet ”När man får in rytmen glömmer man allt”. Men punkten har i måltexten precis gjort att den rytmen har stannat upp, och vill man dra det till sin spets kan man tänka sig att punkten på så vis gör att muraren inte längre kan ”glömma allt” i måltexten. Genom att punkt sätts ut här struktureras dessutom texten upp på ett sätt som inte finns i källtexten där allt bara flyter på. När den näst sista meningen på det här viset delas upp i fem får det generellt tankarna att verka avskilda och tämligen strukturerade till skillnad från det kontinuum som skapas i källtexten. Samma sak händer med den sista meningen i

översättningen, det vill säga uppstyckningen i flera meningar bryter känslan av ett enda sammanhängande tankeflöde.

Tre av de ställen i sista meningen där punkter lagts till ser likadana ut i källtexten: det finns ett kommatecken följt av ett y (*och*). Detta gör det i de här fallen lätt att bryta upp meningen, men det finns inget som gör det nödvändigt att dela upp i två. På de övriga ställena där meningar har styckats upp tycks det handla om godtyckligt utvalda kommatecken som gjorts om till punkt. Man kan ofta inte se någon grammatisk eller syntaktisk anledning i svenskan till varför just det ena kommatecknet och inte det andra har bytts ut mot ett stort skiljetecken. Uppdelningen av de två sista meningarna i tio meningar verkar av allt att döma ha gjorts för att helt enkelt korta ner dem. Tittar man framför allt på näst sista meningen så verkar den dessutom vara uppdelad på fem ungefär lika långa meningar vilket talar för att punkterna här kanske helt enkelt har förts in för att ge läsaren några pauser – pauser som inte finns i källtexten just för att visa på att de inte finns i murarens tanke- och arbetsrytm. Denna rytm går delvis förlorad i måltexten här.

Fonetiska element

Rytmelement på den fonetiska nivån är just i den här passagen inte det som är mest påtagligt men jag vill ta upp två exempel. Vad gäller slutrim kan det i prosa och med vissa vanliga ändelser vara svårt att avgöra när det medvetet har använts och när det helt enkelt råkar finnas flera ord med samma slut nära varandra. Men eftersom passagen är så rytmisk i sig och så präglad av andra rytmelement spelar slutrimmen i exemplet nedan ändå en rytmisk roll:

(15) Sin darse cuenta ha empezado ya la segunda hilada, se ha quitado doce ladrillos de una tacada, es lo bueno de los pensamientos enladrillados, que distraen, hacen más llevadera la jornada, las ocho horas pasan antes y él se olvida de todo, pone ladrillos sin pensar en ello, con el mismo automatismo con que seguía la autovía el día que le tocaba conducir la furgoneta de la cuadrilla: de repente, sin que nada alterase su conducción, sin que mediase un frenazo ni una maniobra brusca de otro vehículo (37-38)

Utan att märka det har han redan påbörjat den andra raden, han har lagt tolv tegelstenar i ett svep, det är det positiva med tegelstenstankar, de ger förströelse, de gör arbetspasset dragligare, de åtta timmarna går fortare och får honom att glömma allting, han lägger tegelstenar utan att tänka på det, med samma automatik som han följde motorvägen när det var hans tur att köra arbetslagets skåpbil, plötsligt, utan att något störde hans körning, utan att en annan bil tvärbromsade eller gjorde en brysk manöver (37)

Den första rimsekvensen har ord med ändelserna –ado (participiändelse) och –ada som rimmar enligt mönstret ab-ab-b. De tre orden med ändelsen –ada finns i slutet av varje segment och de två –ado finns i mitten av de två första segmenten. Förutom att rimmet knyter ihop segmenten tycks det här skapas en rörelse som följer tegelstensraden: -ado (fram) och –ada (tillbaka), -ado (fram) och –ada (tillbaka), en tanke, och –ada (tillbaka). Detta förstärker känslan av att det gick ”i ett svep”.

Längre ner i exempel femton följer en sekvens som skulle kunna illustreras aabbbb-cc. Rimsekvensen inleds precis när muraren börjar minnas. Känslan av att det rör sig om ett enda sammanhängande minne, som diskuterats tidigare, förstärks av de här på varandra följande rimmen som inte alternerar som ovan utan som accelererar (aa-bbbb) tempot fram till kolonet (som för övrigt strukits i måltexten) som stannar upp tempot samtidigt som det för tanken framåt till nästa sekvens som inleds med *plötsligt*. Här inleds en ny sekvens med ett rimpar – ase, och en assonans, –az, kopplad till rimparet. Inget av de här rimmen har gått att överföra till måltexten, och även om de kan tyckas subtila här, så förstärker de mycket av den rytm som passagen redan präglas så starkt av.

Samma sak gäller nästa exempel där allitteration förstärker en uppräknings:

(16) se dedica **a** recordar, **a** revisar momentos de su vida, **a** rescatar antiguas novias, amigos jefes o profesores del colegio, **a** tararear canciones de cuando era niño, **a** repasar alineaciones de equipos de fútbol (40)

ägnar han sig åt **att** minnas, **att** gå igenom ögonblick i livet, **att** tänka på gamla flickvänner, kompisar, chefer eller lärare från skolan, **att** nytna på barndomssånger, repetera laguppställningar i fotboll (39)

Förutom att förstärka uppräkningsen verkar allitterationen här också inkorporera tanken om att det som räknas upp – lätta saker han kan gå igenom i huvudet när han inte orkar tänka mer avancerade tankar – skulle kunna vara vad som helst som får tiden att gå: a re-, a re-, a re-, a, a re-. Här har den återkommande prepositionen *a* kunnat återges med svenskans infinitivmärke (förutom vid sista tillfället där det utan förklarlig anledning tagits bort) som gör att stor del av den upprepande effekten i allitterationen behålls, om än inte till fullo.

Övriga element (syntaktiska och semantiska)

Bland de syntaktiska och semantiska elementen återfinns nästan alla i passagen. I många fall har rytmen överförs på ett oproblematiskt sätt men fokus här kommer att ligga på det som på något sätt är problematiskt. Alla rytmelement i den här kategorin kommer därför inte att diskuteras.

Generellt kan konstateras att det finns flera ord och morfem som upprepas identiskt och varierande på flera ställen i passagen. *Ladrillo* (tegelsten) är ett konkret substantiv som upprepas varierande genom hela passagen; substantiv kopplade till arbetsrytmen som *movimiento* (rörelse), *frecuencia* (frekvens), *máquina* (maskin) och *robot* (robot) upprepas också flera gånger; och vad gäller verb är det framför allt tre stycken som upprepas, nämligen verbet *pensar* (tänka), samt verben *olvidar* (glömma) och *recordar* (minnas). De två senare fyller tillsammans en antitetisk funktion genom passagen. I de flesta fall har dessa ord- och

morfemupprepningar inte medfört några problem vid överföringen utan de har överlag kunnat behållas i översättningen, dock inte alltid.

Mot slutet av passagen flätas tio varierade upprepningar av verbet *pensar* (tänka) samman med sju identiska upprepningar av *en nada* (≈ på inget). Detta *en nada* har endast överförs till *inget* två gånger vilket beror på att det inte riktigt är möjligt att överföra det så genomgående. Även om man skulle kunna tänka sig en för svenskan icke-naturlig konstruktion med *inget* i de här fallen – ”tänka på inget” –, så hade i så fall en annan funktion gått förlorad, nämligen upprepanget av adverbet *no* (inte) tillsammans med *en nada*. På svenska går det inte att ha dubbel negation (ex. ”vad tänker man på när man *inte* tänker på *inget*”) som man kan på spanska (”en qué pensamos cuando *no* pensamos en *nada*”). De andra fem *en nada* har översatts till *någonting* och *något*.

(17) tiene que obligarse a usar el cerebro porque de lo contrario *no pensaría en nada*, hay quien dice que *no* es posible *no pensar en nada*, la típica pregunta de novia, en qué *piensas, en nada*, *no* puede ser, algo estarás *pensando*, *no* se puede *pensar en nada*, pero él sabe que sí es posible: días enteros en que al salir del trabajo, si alguien le hubiera preguntado en qué había *pensado* durante esas ocho horas él podría responder eso: *en nada*, *no* he *pensado en nada*, *no* recuerdo un solo *pensamiento* de hoy, y de esa pregunta han derivado unas cuantas reflexiones enladrilladas: en qué *pensamos* cuando *no pensamos en nada*, (40-41)

måste han tvinga sig att använda hjärnan för annars skulle han *inte tänka på någonting*. Det finns de som säger att det *inte* är möjligt att *inte tänka på någonting*, den typiska flickvänsfråga, vad *tänker* du på, *inget*, det är *omöjligt*, något *tänker* du på, det går *inte* att *inte tänka på någonting*, men han vet att det visst är möjligt. När han går hem från jobbet efter hela arbetsdagar och någon skulle fråga vad han hade *tänkt* på under åtta timmarna skulle han kunna svara det: *inget*, jag har *inte tänkt på någonting*, jag minns *inte* en enda *tanke* från idag. Den frågan har lett till ett antal tegelstensreflektioner: vad *tänker* man på när man *inte tänker på något*, (40)

Förutom att upprepningen i sig går förlorad, försvinner också betoningen på just *inget* – tomhet – i och med att denna upprepning försvinner. Skillnaden mellan *inget* och *inte något/någonting* kanske inte är stor betydelsemässigt när man tittar på orden separat, men här hamras den repetitiva rytmen och känslan av meningslöshet i arbetet in genom upprepningen av *tänka* tillsammans med *inget* och ordets betydelse av just tomhet.

Om upprepningen här går förlorad så har en upprepning på ett annat ställe förstärkts i måltexten genom att det redan upprepade *tänka* har valts bland flera möjliga synonymer för att översätta två verb som alltså inte är det i källtexten upprepade *pensar*. Ett av orden är *rescatar* (rädda undan glömska). I källtexten ingår ordet i en allitteration (se fonetiska element) som inte har gått att överföra till måltexten:

(18) a *recordar*, a *revisar* momentos de su vida, a *rescatar* antiguas novias, amigos jefes o profesores del colegio, a *tararear* canciones de cuando era niño, a *reparar* alineaciones de equipos de fútbol (40)

att minnas, *att gå igenom* ögonblick i livet, *att tänka på* gamla flickvänner, kompisar, chefer eller lärare från skolan, *att nynna på* barndomssånger, *repetera* laguppställningar i fotboll (39)

Alliterationen går halvt förlorad men en upprepning förstärks. På ytterligare ett ställe har upprepningen förstärkts i måltexten genom att ordet *tänka* valts, denna gång för verbet *razonar* (fundera/föreställa sig/tänka). Det blir något av en omvänd *synonymiseringsreflex* här som i sammanhanget passar in i den rytm som källtexten förmedlar.

Många gånger är det flera olika typer av upprepningar som fungerar tillsammans både på syntaktisk och på semantisk nivå. Exempel nitton präglas av många olika typer av upprepningar. Det som är understruket och kursiverat är det som inte har gått att överföra till fullo och som kommer att analyseras.

(19) Conducir sin pensar, [a] como un robot que repite una y otra vez la misma operación, lo mismo que colocar ladrillos [b] como una máquina que sólo tiene unos pocos movimientos y los hace siempre con la misma frecuencia, coger mezcla, extender mezcla, colocar el ladrillo, apretarlo con la mano, dar unos golpecitos con el mango, rebañar el sobrante y vuelta a empezar, coger mezcla, extender mezcla, colocar el ladrillo, y ya estamos en la tercera hilada, [c] como una máquina que sólo tiene unos pocos movimientos y los hace siempre con la misma frecuencia, mezcla, ladrillo, mezcla, ladrillo, mezcla, ladrillo sin pensar en lo que estaba haciendo (39)

Köra utan att tänka, [a] som en robot som upprepar samma handling gång på gång, precis som när han placerar tegelstenarna [b] som en maskin, det kräver bara några få rörelser och han gör det i samma takt, ta murbruk, breda ut murbruk, lägga på tegelstenen, trycka till den med handen, slå några slag med handtaget, skrapa bort det som runnit över och börja om från början, ta murbruk, breda ut murbruk, placera en tegelsten och så var vi på tredje raden. [c] Som en maskin som har några få rörelser och gör dem i samma takt, murbruk, tegelsten, murbruk, tegelsten, murbruk, tegelsten, på det viset har han rest hundratals väggar i sitt liv, utan att tänka på vad han gör (38)

I källtexten finns det en identisk upprepning i b och c samtidigt som a fungerar som en parallellism till de andra två. Nedan illustrerar jag hur flera delar innehållsmässigt liknar varandra på ett parallellistiskt vis i de två segmenttyperna i källtexten:

- | | |
|---|--|
| 1. como un robot que [som en robot som] | como una máquina que [som en maskin som] |
| 2. repite [upprepar] | hace [gör] |
| 3. una y otra vez [gång på gång] | siempre [alltid] |
| 4. la misma operación [samma handling] | la misma frecuencia [samma takt] |

Det finns delvis upprepningar och delvis innehållsmässigt liknande innehåll.

Det första som man kan konstatera är att den identiska upprepningen inte är identisk i måltexten. Några delar upprepas men långt ifrån allt, och med tanke på att det är sjutton ord som upprepas identiskt är detta tydligt markerande i texten. Samtidigt verkar det inte riktigt finnas någon anledning till varför upprepningen inte sker identiskt. Även om det blir knöligt på svenska så är det inte så att det är lättare att vid första förekomsten översätta det på ett sätt och sedan på ett annat vid den andra förekomsten. Vad gäller parallellismen så är det första problemet att den inte blir lika tydlig eftersom den identiska upprepningen i b och c har försvunnit. I b har ett kommatecken satts in och *som* (*que* i KT) har tagits bort. Dessutom har ordet *siempre* (alltid) strukits i både b och c, och detta *siempre* har innehållsmässigt en

liknande funktion som *una y otra vez* (gång på gång) vilket förstärker parallellismen. Det verkar inte finnas någon målspråksrelaterad förklaring till varför *siempre* har strukits här. I källtexten slutar a med *la misma operación* och b och c slutar med *la misma frecuencia*. Denna slutposition har ändrats i måltextens a vilket resulterar i en mer naturlig ordföljd på svenska, men vilket också gör att kopplingen till b och c ytterligare försvagas. Den identiska upprepningen har försvunnit och den parallellistiska relationen som a har med b och c i källtexten försvinner nästan i översättningen. En sista detalj som försvinner i upprepningarna här är *lo mismo* som är en varierad upprepning av de tre *la misma*. Detta har översatts med *precis* och upprepningen går förlorad. Man hade kunnat tänka sig alternativet *på samma sätt*, för att få upprepningen i ordet *samma*.

I det tagna exemplet har upprepningarna en mycket viktig funktion eftersom det här handlar om monoton, att rörelserna går per automatik, ”i samma takt”, ”som en maskin”. Både parallellismen och den långa identiska upprepningen förmedlar idén om att han murar i en maskinlik rytm där lite (parallellism) eller inget (identisk upprepning) förändras. Eftersom upprepningarna inte har överförts till fullo försvinner lite av den beskrivna rytmen.

Samma exempel (19) innehåller samtidigt en upptrappning i tempot i hans tankar, vilken markeras av upprepningarna men realiserar av ett antal uppräknings. Efter b beskrivs nämligen arbetsmomenten (ta murbruk, breda ut murbruk, lägga på tegelstenen osv.) och efter c upprepas sedan delvis samma arbetsmoment igen men i en förkortad version (murbruk, tegelsten, murbruk, tegelsten). Det är som om han först tänker arbetsmomenten högt för sig själv eller förklarar dem i tankarna för en imaginär person (ta murbruk, breda ut murbruk, lägga på tegelsten...), och att det sedan efter c (murbruk, tegelsten, murbruk...) inte är hans tankar som fokaliseras utan hans rörelser. Hans funderingar om repetitionen och automatismen i arbetet smälter samman totalt med själva arbetsmomenten: här vet man inte riktigt om det som står i texten ger uttryck för det han faktiskt gör eller för det han tänker.

På några ställen fungerar också formord på ett tydligt rytmiskt sätt även när det handlar om ytterst vanliga sådana. I följande exempel samspelar den varierade upprepningen av *se olvida de* (han glömmer att) med prepositionen *de* samtidigt som en ellips skapas.

(20) va a tal velocidad ahora que se olvida de subir el cordel que marca la altura de cada fila, cuando uno coge ritmo se olvida de todo, de dónde está, del abismo que tiene a su espalda a sólo medio metro, del compañero que está detrás de la excavadora y que a su vez se ha olvidado de que hay una excavadora y no hay más atropellos porque dios no lo quiere (39)

det går med sådan hastighet att han glömmer att höja snöret som markerar höjden på varje rad. När man får in rytmen glömmer han allt, var han befinner sig, avgrunden som han har bara en halv meter bakom sig, kollegan som står bakom grävskopan och som i sin tur har glömt att det finns en grävskopa där och att det inte sker fler överkörningar är bara för att gud inte vill det (39)

Ellipsen behålls i måltexten (glömmer han allt, [glömmer han] var han befinner sig, [glömmer han] avgrunden...) men det som försvinner är den markerande upprepningen i prepositionen *de*, framför allt i ellipsen. I källtexten börjar de tre meningarna i ellipsen med *de* och i måltexten har denna anaforlika upprepning gått förlorad på grund av att det språkligt inte är möjligt. Om man ställer upp det i rader ser man tydligare vilken markant funktion prepositionen har:

se olvidar **de todo**,
de dónde está,
del abismo que tiene a su espalda a sólo medio metro,
del compañero que está detrás de la excavadora y que a su vez
se ha olvidado **de** que hay una excavadora

glömmer han **allt**,
var han befinner sig,
avgrunden som han har bara en halv meter bakom sig,
kollegan som står bakom grävskopan och som i sin tur
har glömt **att** det finns en grävskopa

Den varierande upprepningen *olvida de* (glömmer) ramar in ellipsen och därför blir anaforen med *de* ännu tydligare. Det går förlorat i måltexten eftersom det inte riktigt finns någon möjlighet här att återge det.

Fokus har här legat på de rytmelement som på något vis inte helt gått att överföra. Mycket av passagens rytmelement har överförts till måltexten. Upprepningarna av morfem och ord har exempelvis överförts i det stora hela. Men näranalysen visar att relativt mycket ändå inte har gått att överföra. Rim är på grund av språkliga skillnader svåra att överföra samtidigt som exempel har getts på rytmelement som hade kunnat överföras men ändå inte har gjort det. Att lösningar inte har sökts där rytmelement hade gått att överföra skulle kunna bero på en bristande medvetenhet om den avgörande roll rytmen kan ha i prosa.

6. Sammanfattning

I den här uppsatsen har överföringen av rytm i översättningen av den spanska romanen *La mano invisible* undersökts. Med utgångspunkt i den forskning som finns om prosarytm görs en sammanställning av olika rytmelement som har relevans i föreliggande fallstudie. Syftet med själva studien har varit att först undersöka hur rytmen är uppbyggd i källtexten för att sedan analysera i vilken utsträckning rytmelementen har kunnat överföras och slutligen se vilka konsekvenser detta får i den översatta romanen.

I detta syfte har tre delundersökningar genomförts. I den första analyseras rytmen i källtexten där man kan se att många olika typer av rytmelement används flitigt och att de används varierande genom romanen. Rytmteknikerna samverkar med innehållet för att skapa mening, och analysen visar å ena sidan att rytmen på så vis är betydelsebärande, å andra sidan att den gör att läsaren *känner* det som förmedlas i stället för att bara *förstå* det. Romanen återger hur arbetarna förhåller sig till arbetet och hur deras tankar är beroende av arbetets

rytm. Deras tankeflöde följer arbetets gång och detta förmedlas via textens rytm som gör att läsaren känner avbrotten, tankeflödena, repetitionen och monotonin.

Den kvantitativa delundersökningen undersöker de rytmelement som går att kvantifiera, nämligen de grafiska. Här har stycken och skiljetecken räknats på en större textmängd. Dessa rytmelement har i stor utsträckning överförts, men med tanke på den imitativa strategi som översättaren tycks ha följt är det trots allt relativt mycket som inte har överförts. Styckeindelningen har i det stora hela behållits, men med tanke på hur den verkar rytmiskt är det ändå uppseendeväckande att den ändå har förändrats på tio ställen, och särskilt iögonfallande är att ett stycke har strukits, förmodligen till följd av en miss. Det som sticker ut i undersökningen av skiljetecken är att de flesta semikolonen har försvunnit och att många fler punkter finns i måltexten än i källtexten. Detta kan delvis förklaras av det faktum att spanskan normalt sett använder semikolon mer än svenskan, och siffrorna talar på så vis för att semikolonen har överförts med punkt. Men detta är inte hela förklaringen eftersom ökningen av punkter är större. Som visats i källtextanalysen finns det en kontrast mellan olika skiljeteckenbruk i olika passager, och konsekvensen av förändringen vid överföringen blir att denna kontrast neutraliseras.

Ser man till helheten av skiljeteckenundersökningen finns det fler tunga skiljetecken (punkter) i måltexten och färre lätta. Detta betyder att segmenten överlag är längre i måltexten vilket skapar ett långsammare tempo. Ökningen av antalet punkter innebär dessutom att många av romanens kännetecknande långa meningar har delats upp i flera. Följden blir tyngre pauser och att kontrasten som finns mellan långa och korta meningar slätas ut.

Till grund för näranalysen ligger en kortare specifikt utvald textpassage. Här har samtliga rytmelement undersökts med utgångspunkt i sammanställningen av rytmelement. Skiljeteckenanalysen visar inte samma bild som den som presenterats i den kvantitativa delundersökningen. Här skiljer måltexten sig från källtexten på ett annat och mer betydande sätt. Den mest påtagliga förändringen ligger i punkterna. De har mer än fördubblats till antalet vilket får det kontinuum av tankar och arbetsmoment som finns i källtexten att delvis försvinna. Det som har hänt är att måltexten har strukturerats upp med kortare meningar, tydligare samband och fler pauser. Den blir lättare att läsa än källtexten, men samtidigt försvinner delvis den repetitiva och monotona arbetsrytmen som tankeflödet är bundet till och som på många sätt är romanens essens.

Upprepningar och uppräkningsor som är frekventa i källtexten har överlag överförts till måltexten; den synonymiseringsreflex som Kundera talar om verkar med andra ord inte gälla här. Intressant nog förekommer det i stället två gånger det jag har kallat en omvänd

synonymiseringsreflex. Två olika ord har översatts med ord som redan ingår i en upprepning på ett sätt som inte finns i källtexten. Rytmelement som rim och vissa upprepningar har till följd av skillnader mellan språken ibland varit omöjliga att överföra, samtidigt som andra element helt enkelt verkar ha förbisetts i översättningen.

Sammanfattningsvis kan sägas att rytmen till stor del har överförts men absolut inte till fullo. När rytmelement inte har överförts är det ibland till följd av språkliga svårigheter och andra gånger verkar det ha med ett visst förbiseende att göra; och vad gäller den grafiska rytmen verkar det bero på en tendens att vilja normalisera meningsbyggnad och interpunktion. Detta normaliserande gör att en del av rytmen går förlorad, vilket särskilt får konsekvenser för romanens helhet med hänsyn till den betydelse som variationen i rytmtekniker har i källtexten. I näranalysen har endast en passage analyserats, men om liknande förändringar görs i många eller alla rytmiskt viktiga passager så blir konsekvensen för hela romanen att rytmen delvis försvinner och att läsaren på så vis inte får en lika stark känsla av arbetarnas mentala rytm, arbetets fysiska rytm samt beroendet dem emellan, vilket förmodligen är romanens viktigaste ledmotiv. En mer generell slutsats som kan dras är att medvetenheten om prosans rytmiska sidor är av stor vikt vid översättning.

Bibliografi

Primärlitteratur

Rosa, Isaac (2011). *La mano invisible*. Barcelona: Seix Barral.

Rosa, Isaac (2012). *Den osynliga handen*. Halmstad: Astor Förlag. Översättning: Annakarin Thorburn.

Sekundärlitteratur

Björk, Nina (2012). ”Undersökning av ett jobb. Isaac Rosas ord förändrar läsarens blick”. *Dagens Nyheter*. 12 oktober.
<http://www.dn.se/arkiv/kultur/undersokning-av-ett-jobb-isaac-rosas-ord-forandrar-lasarens-blick>. [Hämtad: 2015-04-21]

Cassirer, Peter (2003). *Stil, stilistik & stilanalys*. Stockholm: Natur och Kultur,

Castilla, Amelia (2011). ”La literatura del malestar”. *El País*. 17 september.
http://elpais.com/diario/2011/09/17/babelia/1316218341_850215.html. [Hämtad: 2015-05-13]

Dahl, Alva (2015). *I skriftens gränstrakter: interpunktionens funktioner i tre samtida svenska romaner*. Diss. Uppsala : Uppsala universitet.

Einarsson, Jan. Kiasm. *Nationalencyklopedin*.
<http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lang/kiasm>, [Hämtad: 2015-05-26]

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

Helgeson, Paulina (2012). ”En ovanlig dag på jobbet”. *Svenska Dagbladet*. 26 november.
http://www.svd.se/kultur/litteratur/en-ovanlig-dag-pa-jobbet_7700600.svd. [Hämtad: 2015-04-21]

Jäderling, Lisa (2013). ”4 frågor”. *Med andra ord* 7:23.

Kulturradion Special - Europeisk Höst 5: Arbete. 2012. Sveriges Radio P1. 12 december, 14:03.
<http://sverigesradio.se/sida/avsnitt/128259?programid=767>. [Hämtad: 2015-04-21]

Lagerholm, Per (2008). *Stilistik*. Lund: Studentlitteratur.

Leech, Geoffrey & Short, Mick (2013). *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. New York: Routledge.

Lilja, Eva (2006). *Svensk metrik*. Utgiven av Svenska Akademien. Stockholm: Norstedts Akademiska Förlag (i distribution).

Lipsky, Abram (1908). ”Rhythm in Prose”. *The Johns Hopkins University Press*, vol. 16, no 3,

s.277-289.

Malmkjær, Kirsten (1997). "Punctuation in Hans Christian Andersen's stories and in their translations into English". *Nonverbal Communication and Translation*. Red. Fernando Poyatos. Amsterdam: Benjamins Translation Library.

May, Rachel (1997). "Sensible Elocution How Translations Works in & upon Punctuation". *The Translator*, vol. 3, no. 1, s. 1-20.

Meschonnic, Henri (2011). *Ethics and Politics of Translating*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Meschonnic, Henri (1985). "Translating biblical rhythm". *Modern Language Studies*, vol. 15, no. 4, s.143-156.

Nordman, Marianne (1999). "Rytm i prosa. En analysmodell och dess tillämpning". Bidrag till en nordisk metrik vol. 1. Red. Nordman, Marianne & Lilja, Eva. Stockholm: Centrum för metriska studier, Univ.

Riaño, Peio H. (2013). "Literatura del malestar, una vuelta a la cruda realidad". *El Confidencial*. 7 november.
http://www.elconfidencial.com/cultura/2013-11-07/literatura-del-malestar-una-vuelta-a-la-cruda-realidad_51293/. [Hämtad: 2015-05-13]

Rose, Joanna (2012). "Madame Bovary i ny språkdräkt". *Forskning och Framsteg*, nr.1.

Ruin, Inger (2013). "Att översätta stil: Några nedslag i svensk litteratur på engelska.". *Översättning, stil och lingvistiska metoder*. Red. Elisabeth Bladh. Göteborg: Göteborgs universitet.

Scott, Clive (2012). *Literary translation and the rediscovery of reading*. Cambridge: Cambridge University Press.

Strömquist, Siv (2013). *Skiljeteckensboken*. Skiljetecken, skrivtecken och typografiska grepp. Stockholm: Morfem.

Ullberg, Sara (2013). "Isaac Rosa gör arbetaren synlig". *Helsingborgs Dagblad*. 8 januari.
<http://www.hd.se/familj/2013/01/08/isaac-rosa-gor-arbetaren-synlig/>. [Hämtad: 2015-05-13]

Wahlin, Claes (2013). "Jobbigt". *Aftonbladet*. 9 januari.
<http://www.aftonbladet.se/kultur/bokrecensioner/article16039336.ab>. [Hämtad: 2015-05-13]

Zorzi, Rosella Mamoli (2000). "Italian translation of Faulkner". *South Atlantic Review*, vol. 65, no. 4, s. 73-89.

Bilaga 1

Tabell 3. Rytmskapande element

<ul style="list-style-type: none">❖ Grafiska element<ul style="list-style-type: none">➤ Interpunktion➤ Segment: det som förekommer mellan två skiljetecken.➤ Mening: i betydelsen grafisk mening.➤ Stycke❖ Fonetiska element<ul style="list-style-type: none">➤ Rim: ljudöverensstämmelse mellan ord/ordgrupper.<ul style="list-style-type: none">▪ Allitteration: flera närstående ord börjar på samma konsonant, konsonantgrupp eller vokal. (Lagerholm)▪ Assonans: stavelserna som upprepas är inte identiska men har något/några gemensamma vokal- eller konsonantljud. (Lagerholm)▪ Slutrim: fullständig ljudöverensstämmelse mellan ord/ordgrupper från och med den sista betonade vokalen.➤ Onomatopoesi: ljudhärmande ord.❖ Övriga element (syntaktiska och semantiska)<ul style="list-style-type: none">➤ Upprepningar (strukturella och lexikala)<ul style="list-style-type: none">▪ Anafor: Samma ord upprepas i början av två eller flera koordinerade satser eller andra led▪ Epifor: Samma ord upprepas i slutet av två eller flera koordinerade satser eller andra led.▪ Parallellism: Ett likartat innehåll upprepas med samma syntaktiska konstruktion (Lagerholm)▪ Kiasm: En spegelvänd parallellism. (Lagerholm)▪ Identisk upprepning: morfem, ord, fras eller sats upprepas identiskt.▪ Varierad upprepning: morfem, ord, fras eller sats upprepas samtidigt som det helt eller delvis formmässigt varierar.▪ Uppräkning: upprädnig av flera led av liknande form och funktion▪ Hopning: upprädnig av ord av samma form och funktion. (Lagerholm)➤ Asyndes: flera ord och satser i följd samordnas utan bindeord (Lagerholm)➤ Polysyndes: flera ord och satser i följd förbinds med ett bindeord, ofta <i>och</i> (Lagerholm)➤ Stegring: En gradvis intensifiering av ett uttryck (Lagerholm)➤ Antiklimax: En stegring som avbryts genom att det sista ledet får en motsatt, det vill säga förminskande, effekt. (Lagerholm)➤ Ellips: utelämnig av led utan innehållslig förändring kallas ellips. (Lagerholm)➤ Antites: ord med motsatt betydelse ställs mot varandra. (Lagerholms)
--