



LUNDS
UNIVERSITET

Språk- och litteraturcentrum
Översättarutbildningen

EXAMENSARBETE VT 2015
MAGISTER I ÖVERSÄTTNING
DEL 2: ANALYS

Syntax som stilistisk särprägel

Att överföra originalets stil vid översättning av
engelsk skönlitteratur

Författare:

Agneta Jakobsson

Handledare:

Katarina Lundin, svenska

Mari Mossberg, engelska

Sammandrag

Som grund för denna uppsats ligger en översättning av delar av första kapitlet i romanen *The Children Act* (2014) av den brittiske författaren Ian McEwan. Efter en analys av källtexten enligt den analysmodell Hellspong & Ledin har beskrivit i *Vägar genom texten. Handbok i brukstextanalys* (1997) följer ett avsnitt med överväganden inför översättningen. Där presenteras val av global och lokal översättningsstrategi. Därefter kommer en översättningskommentar, som har fokus på problem som dykt upp vid översättningen av två utpräglade stildrag i källtexten. Båda stildragen ligger på den syntaktiska nivån: meningsfragment och parentetiska inskott.

Fokus i uppsatsen ligger på hur översättaren genom en imitativ strategi kan överföra originalets stil och samtidigt skapa en njutbar och smidig svenska.

Engelsk titel

Syntax as Stylistic Distinctive Character. Preserving the Original Style on Translating English Fiction

Nyckelord

Skönlitterär översättning, imitativ strategi, stil, syntax, meningsfragment, inskott.

Innehåll

1 Inledning.....	4
2 Analys av källtexten	4
2.1 Kontext.....	5
2.2 Textstruktur	7
2.2.1 Ideationell struktur – innehåll och disposition	7
2.2.2 Interpersonell struktur	9
2.2.3 Textuell struktur – form och stil.....	9
Reflektion	14
3 Överväganden inför översättningen	14
4 Översättningskommentar	16
4.1 Syntax.....	16
4.1.1 Meningsfragment	16
4.1.2 Parentetiska inskott	19
5 Slutkommentar	24
Källförteckning.....	25

1 Inledning

Denna magisteruppsats baseras på en översättning av delar av första kapitlet i romanen *The Children Act* av den brittiske författaren Ian McEwan. *The Children Act* publicerades på engelska hösten 2014. Brombergs förlag planerar att ge ut den på svenska hösten 2015, med titeln *Domaren*. Romanens huvudperson är en domare i High Court vid namn Fiona Maye. Hon är knuten till Family Division, som hanterar frågor om hur man tillgodoser barnens bästa i samband med skilsmässor eller andra familjetvister. Hon är i 60-årsåldern, bor i en fashionabel Londonvåning och är sedan mer än 30 år gift med Jack, professor i historia. Äktenskapet är i kris och läsaren möter makarna en kväll när de är mitt i en uppgörelse. Vi får genom berättaren ta del av Fionas tankar om äktenskapet och hennes reaktioner på ett utspel från maken. Under uppgörelsen vandrar hennes tankar hela tiden till arbetet och det domslut hon ska skriva till dagen därpå. Tankarna på äktenskapet och tankarna på arbetet går in i varandra. Mitt under grälet får Fiona dessutom ett telefonsamtal som ska komma att få stor betydelse för henne, både privat och yrkesmässigt.

Uppsatsen består av två huvuddelar. Första delen innehåller en analys av källtexten där jag fokuserar på hur form och stil samverkar med innehållet. Efter källtextanalysen formulerar jag vilka överväganden jag gjorde inför själva översättningen. Jag beskriver problem som dök upp och relevanta iakttagelser jag gjorde under översättningsarbetet. Jag redogör också för mitt val av översättningsstrategier på global och lokal nivå. I uppsatsens andra huvuddel fördjupar jag mig i några av de intressanta översättningsproblemen. Jag har valt att fokusera på hur jag hanterade två av källtextens utmärkande syntaktiska drag, – meningsfragment och parentetiska inskott – för att i måltexten förmedla McEwans speciella stil till en svensk läsare. Slutligen sammanfattar jag uppsatsen och ger några avslutande kommentarer.

Syftet med uppsatsen är att beskriva hur man utifrån en imitativ översättningsstrategi med respekt för författarens originalitet kan skapa en njutbar och smidig svensk text.

2 Analys av källtexten

Källtextanalysen är baserad på den analysmodell som presenteras i *Vägar genom texten. Handbok i brukstextanalys* (Hellspong & Ledin 1997). Eftersom källtexten är skönlitterär fungerar inte den analysmodellen helt och hållet. Därför har jag kompletterat med kompendiet *Romanens framställningsformer* (Holm 2013) och *Svenska Akademiens språklära* (Hultman 2003).

2.1 Kontext

Enligt Hellspong och Ledin (1997:49) är en beskrivning av kontexten det centrala i textanalysen. De betonar att en text måste ses i sitt sammanhang och att den får sin mening först när den möter en läsare.

Sändare av romanen är författaren Ian McEwan och förlaget Jonathan Cape, som ingår i Penguin Random House-koncernen – världens största utgivare av engelskspråkig kvalitetslitteratur. Förlaget har valt ett omslag med sparsmakad design till *The Children Act*. Förutom författarnamnet och bokens titel har det enfärgat ljusblå omslaget endast en liten gråtonad bild, som föreställer en ung man. På baksidan finns samma bild, och på bokomslagets insidor presenterar förlaget bokens handling och McEwans författarskap. McEwan är en etablerad och högt ansedd skönlitterär författare, och valet av omslag tyder på att förlaget räknar med att en roman skriven av honom hittar sina läsare utan färgstarka bilder, citat från recensenter och så vidare. Sedan debuten 1975 har McEwan skrivit novellsamlingar, dramatik och flera romaner. Han har prisbelönats, bland annat med det prestigefyllda Booker Prize för romanen *Amsterdam*. Fyra av hans romaner har filmats, varav den mest kända är *Atonement (Försoning)*. McEwans böcker är översatta till flera språk och det finns fjorton titlar på svenska. *The Children Act* har fått ett positivt mottagande av kritikerna. I *The Observer* påpekar recensenten i att McEwan sin vana trogen har satt sig in i det fackområde han skriver om – i det här fallet familjerätt:

Just as in *Saturday* (2005), where McEwan had learned enough about neuroscience to put on a surgeon's scrubs, here he has studied family law extensively (acknowledgements indicate that much legal advice was sought). It is as though he wanted to discover how he might have fared in another high-powered profession. (Kellaway 2014)

Flera kritiker hyllar McEwans stil:

swift and compelling, asking to be read in a single sitting [...] so skillfully composed and fluently performed, it's a pleasure from start to finish, one not to be interrupted. (Sexton 2014)

McEwan here crafts a taut morality tale in crystalline sentences. (Cain 2014)

a finely written, engaging read [...] Poignant, challenging, and lyrical. (Fallon 2014)

Presumtiva mottagare av romanen är de som läser den för att få en stunds skönlitterär läsoplevelse av hög kvalitet. Eftersom berättelsen låter oss ta del av hur huvudpersonen hanterar några fall i sin yrkesutövning som domare kan läsarna också vara personer som är intresserade av brittiskt rättsväsende, som McEwan initierat skildrar. Det realistiska intrycket

förstärks av att författaren i *Acknowledgements* i slutet av boken tackar en namngiven engelsk domare som har arbetat med två fall som liknar dem som beskrivs i romanen och som har tjänat som inspiration. Det fall som beskrivs mest ingående i *The Children Act* baserar sig på ett autentiskt fall från 1990. McEwan är dock tydlig med att fallet bara varit en inspirationskälla och att persongalleriet i romanen är helt fiktivt.

Förhållandet mellan sändare och mottagare kan sägas vara symmetriskt. Författaren och förlaget är beroende av att det finns läsare och läsarna av att det finns intressanta författare och förlag som ger ut författarnas berättelser. Generellt har skönlitteratur en ganska bred kod, men just den här romanen ställer krav på den läsare som vill få ut maximalt av texten. Dels är formen varierad med alltifrån mycket korta meningsfragment till långa komplexa meningar, dels förekommer det en del juridiska fackord och allusioner till klassiska texter. Givetvis kan man ta till sig handlingen utan att lägga så mycket energi på fackord och allusioner, men läsoplevelsen blir större om man förstår allt.

Intertextualitet kan vara vertikal eller horisontell beroende på om den anknyter till tidigare alster inom samma genre eller till texter inom andra genrer (Hellspång & Ledin 1997:56). Texten tillhör romangenren, vilket beläggs av att McEwan själv talar om sin bok som ”This novel” i sitt *Acknowledgements* i slutet av boken. Den anknyter till en etablerad romantradition och har därför i första hand vertikal intertextualitet. Romanformens kännetecken är att den är ”ett episkt verk som skildrar en handling och gestalter i tid och rum” och att den ”skiljer sig från verseposet genom prosan och från novellen genom längden” (Romberg 1987:15). Romanen har också horisontell intertextualitet eftersom den har förbindelser till texter inom andra genrer. Bokens titel och handling anknyter till lagstiftningen i *the Children Act*, som är en verklig brittisk lag från 1989. I den slås fast att domstolen ska ha barnens bästa för ögonen i samband med skilsmässor eller andra frågor där barn kan riskera att komma i kläm. I svensk lagstiftning motsvaras den av delar av föräldrabalken. Före första kapitlet i romanen finns ett citat ur *the Children Act*, section 1(a):

When a court determines any question with respect to ... the upbringing of a child ... the child's welfare shall be the court's paramount consideration.

McEwan låter sin huvudperson både citera ur och referera till autentiska juridiska texter, skrivna av namngivna domare, när hon arbetar med sitt domslut. Här följer två exempel på hur sådant vävs in i texten (min kursivering av de refererade eller citerade delarna).

(1) She followed Lord Hailsham in allowing *the term to be inseparable from well-being and to include all that was relevant to a child's development as a person*. She acknowledged Tom

Bingham in accepting *that she was obliged to take a medium- and long-term view, noting that a child today might well live into the twenty-second century*. She quoted from an 1893 judgment by Lord Justice Lindley to the effect that *welfare was not to be gauged in purely financial terms, or merely by reference to physical comfort*. (KT r. 585)

(2) All religions were deserving of respect provided they were, in Lord Justice Purchas's phrase, *'legally and socially acceptable'* and not, in Lord Justice Scarman's darker formulation, *'immoral or socially obnoxious'*. (KT r. 655)

Dessa namngivna domare – Hailsham, Bingham, Scarman med flera – är verkliga personer och deras uttalanden går att hitta i juridiska texter. Detta gör att McEwan ger trovärdighet till både huvudpersonen och sin text.

Källtexten innehåller också allusioner på litterära verk i andra genrer. Så har till exempel författaren vävt in citat från *Antonius och Kleopatra* av William Shakespeare och gör allusioner till Bibeln och Aristoteles.

2.2 Textstruktur

Textstrukturen omfattar den ideationella strukturen som beskriver textens innehåll, den interpersonella strukturen som anger hur texten själv skapar relationen mellan sändare och mottagare och slutligen den textuella strukturen som beskriver form och stil (Hellspång & Ledin 1997:44).

2.2.1 Ideationell struktur – innehåll och disposition

Den ideationella strukturen beskriver alltså textens innehåll. Ett tänkbart makrotema i texten skulle kunna vara ”Yrkesmänniskan mot Privatpersonen” – för att travestera ett juridiskt uttryckssätt. Bokens titel antyder att makrotemat för romanen skulle vara ”Lagstiftning för barns bästa”, men det implicita temat synes vara huvudpersonens oförmåga att hantera privata svårigheter medan hon som yrkesmänniska dagligen hanterar andras svårigheter på ett utmärkt sätt. I sitt yrke som domare är Fiona Maye kompetent och mycket ansedd bland kollegerna. Privat är hennes äktenskap i kris och det framgår på flera sätt av texten att hon har svårt att hantera situationen och inte är i riktig kontakt med sina känslor. I det gräl med maken som inleder boken är hon inte fullt närvarande mentalt och hon kan sägas fly till sitt yrkesjag, där hon känner sig tryggare. Exempel (3) och (4) kan illustrera detta förhållande (min kursivering).

(3) She should be angrier, she should be talking to an old friend – she had several – she should be striding into the bedroom, demanding to know more. But she felt shrunken to a geometrical point of anxious purpose. Her judgment must be ready for printing by tomorrow's deadline, she

must work. Her personal life was nothing. Or should have been. *Her attention remained divided between the page in her hand and, fifty feet away, the closed bedroom door.* (KT r. 619)

(4) It didn't trouble her, Jack's withdrawal. Their exchange had been heading towards excruciating frankness. No denying *the relief at being delivered onto the neutral ground, the treeless heath, of other people's problems.* [...] Perhaps it was perverse to discover in this sudden interruption a *promise of freedom.* (KT r. 829–841)

Exempel (3) visar hur Fiona pendlar mellan att i ena stunden fokusera på uppgörelsen med maken för att i nästa stund försöka samla sig till att skriva det domslut hon håller på med. På dessa få rader återkommer verbet *should* fyra gånger och *must* två gånger. *Should (borde)* är kopplat till privatlivet och *must (måste)* till arbetslivet. Det skiner igenom via ordvalet att hon helst vill ägna sig åt arbetet. Den sista meningen i exempel (4) markerar tydligt Fionas flykt in i arbetet. Hon har mitt under grälet blivit uppringd och fått besked om att hon måste fatta ett snabbt beslut om en dödssjuk pojke som vägrar ta emot behandling mot sin leukemi, och hon upplever att uppringningen ger henne en chans att fly från den ordväxling som är på väg mot *outhärdlig ärlighet* (MT r. 833). Medan hon talar i telefon lämnar maken rummet, vilket hon upplever som en lättnad. Ordvalet i exemplet understryker händelseförloppet. Det är starka nominalfraser som *excruciating frankness*, *relief* och *promise of freedom*. *It didn't trouble her* och *Perhaps it was perverse* signalerar lättnad och ett visst förundrat lättsinne.

Andra val av verb i källtexten understryker tolkningen att Fiona är kompetent och handlingskraftig när det gäller arbetet men lite valhänt och distanserad när det gäller komplikationer i privatlivet. Eftersom vi ser händelseförloppet ur Fionas synvinkel med en allvetande berättare som kan läsa hennes tankar är många av processerna mentala och statiska, framför allt när hon beskrivs som mindre handlingskraftig, det vill säga i privatlivet. Här dominerar olika former av till exempel *be*, *feel*, *think* och *wish*. När det handlar om hennes tankar kring eller agerande i sin yrkesroll förekommer fler handlingsverb, till exempel *laid out a dispute* (KT r. 521), *devoted*, *followed*, *acknowledged*, *quoted* och *listed* (KT r. 582–602). I domstolssituationen används även handlingsverb när det handlar om andra personer, till exempel former av *remove*, *settle*, *learn*, *daze*, *wait* och *huddle* (KT r. 93–108).

Källtexten har tidsdisposition men inte rak kronologi. Den handlar om tiden från söndag kväll till måndag morgon i början av juni. Romanen berättas i preteritum som huvudtempus, vilket enligt Holm (2013:8) är klassiskt berättartempus för romaner. Under berättelsens gång blickar huvudpersonen både bakåt och framåt i tiden. I preteritumsystemet (DÅ-tempus) står preteritum för ett skeende i avslutad förfluten tid, och pluskvamperfekt refererar till en bestämd tidpunkt före fokustiden. Futurum preteritum uttrycker framtid i preteritumsystemet

(Lundin 2010:103 ff.). I källtexten kan läsaren utifrån valt tempus orientera sig i handlingen och perspektivet. I exempel (5) ser man hur tempus växlar från preteritum till pluskvamperfekt när huvudpersonen drar sig till minnes vad som hänt tidigare under grälet med maken. Övergångarna mellan tidsperspektiven markeras språkligt med tempusbyten, ibland förstärkta med tidsadverbial. Verbformerna är understruken av mig och tidsadverbialen markerade med fetstil.

(5) She **rarely drank**, but the Talisker and tap water was a balm, and she thought she might cross the room to the sideboard for a third. Less Scotch, more water, for she was in court **tomorrow** and she was duty judge **now**, available for any sudden demand, even as she lay recuperating. He had made a shocking declaration and placed an impossible burden on her. **For the first time in years**, she had actually shouted, and some faint echo **still resounded** in her ears. 'You idiot! You fucking *idiot*!' She had not sworn out loud **since her carefree teenage visits to Newcastle**, though a potent word **sometimes intruded** on her thoughts when she heard self-serving evidence or an irrelevant point of law. And then, **not long after that**, wheezy with outrage, she had said loudly, at least twice, 'How *dare* you!' (KT r. 33).

Eftersom huvudpersonens uppmärksamhet skiftar snabbt mellan fokustiden och det tidigare grälet sker tempusbytena ofta.

2.2.2 Interpersonell struktur

Interpersonell struktur beskriver hur en text själv skapar relationen mellan sändare och mottagare. Eftersom källtexten är en skönlitterär text väljer jag att enbart behandla berättarperspektivet här.

Berättarperspektivet i en roman kan variera, men enligt Holm (2013:7) har en roman ofta ”klassisk berättarstil” med ett ganska tydligt utifrån-perspektiv från en allvetande berättare som har inblick i huvudpersonens inre liv och berättar i tredje person. Även i *The Children Act* finns en allvetande berättare som kan förmedla exakt vad som rör sig i huvudpersonens tankar och känslor, utan att själv vara synlig i texten. Det mest använda pronomenet är *she*. Författaren är sändare men är inte synlig i texten. Genom berättaren låter han oss ta del av ämnen som intresserar honom – här är det juridik och religion. McEwan är personligen bekant med jurister och ämnet religion dyker ibland upp i intervjuer med honom.

2.2.3 Textuell struktur – form och stil

I detta avsnitt beskriver jag syntax, tilltal inuti texten, stilfigurer och ordval.

Syntaktiskt använder sig McEwan av varierande sats- och meningslängd som ett medvetet stilmedel. Ingo (2007:74) betonar att variation av sats- och meningslängd utmärker en god stil. Källtexten innehåller meningsfragment med ett eller ett fåtal ord omväxlande med långa

meningar med flera bisatser, utbyggda nominalfraser med efterställda attribut eller långa fundament, ibland på grund av inskott. Denna variation ger berättelsen rytm.

Meningsfragmenten bidrar alltså till rytmen i texten. Nedanstående två exempel illustrerar var sin typ av meningsfragment. Den ena typen är när meningsfragmentet både grafiskt och syntaktiskt är fristående från föregående mening, som i exempel (6). Den andra typen är när fragmentet är grafiskt fristående men syntaktiskt kopplat till föregående huvudsats, som i exempel (7).

(6) London. Trinity term one week old. Implacable June weather. (KT r. 4)

(7) Her personal life was nothing. Or should have been. (KT r. 626)

I *Stilistik* (2008:123 f.) redogör Per Lagerholm för två olika typer av meningsfragment. Han benämner dem äkta eller oäkta meningsfragment beroende på om de är syntaktiskt självständiga enheter eller ej. Exempel (6) är enligt Lagerholms definition ett oäkta fragment. De är syntaktiskt fristående, medan exempel (7) innehåller ett äkta fragment som syntaktiskt hör samman med föregående mening.

Exemplen illustrerar samtidigt skillnaden mellan grafiska och syntaktiska meningar. En mening som inleds med stor bokstav och avslutas med stort skiljetecken (punkt, frågetecken eller utropstecken) är en grafisk mening (Lagerholm 2008:121 f.). En grafisk mening kan bestå av mer än en syntaktisk mening och vice versa, beroende på hur syntaktiskt fristående meningarna är. Enligt Lagerholms definition består exempel (6) av tre syntaktiska och lika många grafiska meningar, eftersom de tre meningarna är syntaktiskt självständiga. Exempel (7) består av två grafiska meningar men bara en syntaktisk, eftersom meningsfragmentet syntaktiskt hör ihop med den inledande huvudsatsen.

Den vanligaste grafiska meningen i svenskan är en huvudsats med en eller flera underordnade bisatser. En sådan mening är samtidigt en syntaktisk enhet, alltså en syntaktisk mening. Men som exemplen ovan visar kan även ett meningsfragment som *London* vara både en grafisk och en syntaktisk mening.

Satsradning är en grafisk mening med flera syntaktiska meningar. Varje ingående huvudsats i meningen är en egen syntaktisk enhet. Satsradning ger alltså färre grafiska än syntaktiska meningar, eftersom flera huvudsatser placeras efter varandra i samma grafiska mening utan sammanbindande konjunktion. I engelskan används satsradning friare än i svenskan, där det i princip endast är accepterat i skönlitteratur. I källtexten förekommer

satsradning på flera ställen. Exempel (8) innehåller bara två grafiska meningar men sex syntaktiska. Gränsen mellan de syntaktiska meningarna har jag markerat med |.

(8) The Scotch and water in a tumbler at her side was untouched, | the sight of its urinous yellow, its intrusive corky smell, now repelled her. | She should be angrier, | she should be talking to an old friend | – she had several – | she should be striding into the bedroom, demanding to know more. (KT r. 616)

Satsradningen i detta exempel skapar intensitet. Tempot blir högre än om varje syntaktisk mening hade varit en egen grafisk mening med utsatt punkt. Att de syntaktiska meningarna är korta bidrar också till intensiteten.

Källtexten innehåller som tidigare påpekats också långa meningar. Det beror till exempel på att meningen innehåller flera bisatser på olika nivåer, som i exempel (9). Det finita verbet i huvudsatsen har jag strukit under och markerat bisatserna med fetstil. Andragsbisatsen har jag kursiverat.

(9) She was wrenching the girls away from a warmly secure and familiar environment, disciplined but loving, **whose rules and observances provided for every contingency, whose identity was clear**, its methods proven through the generations, and **whose members were generally happier and more fulfilled than those of the secular consumerist world outside** – a world *that mocked the spiritual life and whose mass culture denigrated girls and women*. (KT r. 454)

Vissa meningar har dessutom parentetiska inskott, eventuellt i kombination med vänstertyngd. Exempel (10) har vänstertyngd med 14 ord i fundamentet beroende på ett adverbialt inskott. Men det utmärkande är framför allt att huvudsatsens finita verb inte kommer förrän på fjärde platsen i huvudsatsen eftersom meningen inleds med två adverbial, vilket är fullt acceptabelt i engelskan. Det finita verbet har jag strukit under och inskottet har jag kursiverat.

(10) Over the page, in her lately developing taste for the patient, exacting digression, Fiona devoted several hundred words to a definition of welfare, and then a consideration of the standards to which such welfare might be held. (KT r. 580)

Vänstertyngd kan också bero på att meningen inleds med adverbiala bisatser som i exempel (11). Jag har strukit under det finita verbet, markerat förstagsbisatsen med fetstil och kursiverat andragsbisatsen.

(11) **As the headlights came on and the front wheels turned at full lock** *so that he could manoeuvre out of a tight parking space*, she heard faintly the sound of the car radio. (KT r.996)

Exempel (12) illustrerar hur McEwan kan kombinera olika syntaktiska drag. Här har han lagt in ett inskott (min kursivering) i ett meningsfragment.

(12) And barefoot now, as he, *the bohemian academic*, often was indoors in summer. (KT r. 738)

Tilltal inuti texten är repliker som kan vara påståenden, frågor, uppmaningar eller utrop. I en roman förekommer det vanligen repliker förutom de berättande avsnitten. De utgör en del av formen och kan vara en viktig beståndsdel som för handlingen framåt, samtidigt som de levandegör de centrala personerna (Holm 2013:25).

Källtextens repliker består huvudsakligen av påståenden, men det finns också en del frågor som antingen uttalas högt eller bara formuleras i huvudpersonens inre monolog. I texten markeras uttalade frågor med citattecken, medan tänkta frågor är utan grafisk markering, vilket bidrar till att suddas ut gränsen mellan replik och berättelse. Frågorna och svaren, eller avsaknaden av svar, förstärker det intryck vi har fått av att privatpersonen och yrkesmänniskan Fiona Maye har skilda förhållningssätt till verkligheten. I *Svenska Akademiens språklära* (Hultman 2003:280 f.) beskrivs tre frågetyper. Nedan har jag placerat in några exempel från källtexten under respektive frågetyp: retoriska, sökande respektive underställande.

Retoriska frågor är lätt maskerade påståenden som man inte förväntar sig något svar på. Retoriska frågor i källtexten formuleras i huvudpersonens tankar. De lämnas obesvarade eller besvaras av henne själv i den inre monologen, ibland i form av en ny fråga. *But remove herself from an unkind husband? When she was weak and desolate?* (KT r. 236).

Sökande frågor inleds med ett frågeord. De frågor som uttalas under grälet mellan makarna är sökande frågor, men de besvaras i regel inte utan hänger i luften eller leder till en ny, tänkt fråga. När de besvaras är det mest Jack som svarar. *'How dare you!'* (KT r. 55) är ett utrop maskerat till fråga som besvaras av Jack som om det vore en fråga. Jack ställer frågan: *'Fiona, when did we last make love?'* (KT r. 72). Fiona svarar i tanken genom att formulera nya frågor: *When did they? [...] Where was the sex?* (KT r. 73–132). De uttalade frågor som Fiona ställer i telefonsamtalet om den leukemisjuka pojken är också sökande frågor. De besvaras av sekreteraren och följs utan tveksamhet upp av Fiona, som snabbt ger tydliga instruktioner till den uppringande sekreteraren om vad han ska göra. Fiona frågar: *'Why are they refusing?'* (KT r. 780) och *'How long have we got?'* (KT r. 790).

Underställande frågor är frågor som kan besvaras med ”ja” eller ”nej”. Den frågetypen kan illustreras med exemplet *To cast Muslim and Jew as one, might that seem unnecessary or provocative, at least to the father?* (KT r. 560) som är en tänkt, arbetsrelaterad fråga som besvaras i Fionas inre monolog.

I källtexten hittar man stilfigurer som understryker och samspelar med innehållet. Det finns till exempel liknelser som att Fiona är *like a flinty schoolmarm* (KT r. 287) när hon höjer rösten mot maken, att en judisk man är *reedily tall, like one of the rushes that hid the infant Moses* (KT r. 447) och att den juridiska processen är långsam *like a lopsided, ill-tethered hot-air balloon* (KT r. 901). När Fiona tänker på hur rättsväsendet har förändrats historiskt ser hon det som att *a noble ideal had somehow survived into the modern era, dented and rusty like a suit of armour* (KT r. 861).

En annan stilfigur är retorisk textbindning vars karakteristika är upprepning. Det kan vara anafor, parallellism eller hopning (Hellspong & Ledin 1997:94 f.; Lagerholm 2008:163 ff.). Ett exempel på anafor i källtexten är när *She* plus ett dynamiskt verb inleder flera meningar i rad: *She followed, She acknowledged, She quoted, She would take* och *She listed* (KT r. 585–602). Parallellism innebär att man upprepar likartat innehåll med samma syntaktiska konstruktion. Man kan använda parallellism för att förstärka innehållet eller för att ge en förklaring. Exempel på parallellism i källtexten: *Hold me, kiss me, have the girl* (KT r. 311). Med hopning uppnår man massverkan genom uppräknings av ord med samma språkliga form och funktion i satsen. Om orden är semantiskt närliggande skapas en upprepande effekt. Här följer tre typiska exempel på hopning i källtexten (min kursivering).

(13) *Between cultures, identities, states of mind, aspirations, sets of family relations, fundamental definitions, basic loyalties, unknowable futures.* (KT r. 496)

(14) *Welfare, happiness, well-being* must embrace the philosophical concept of the good life. (KT r. 601)

(15) A plump, well-intentioned young woman often out of breath, *uncombed hair, untucked unbuttoned blouse.* (KT r.721)

I de sista två exemplen finner vi det klassiska tretalet och i sista exemplet dessutom allitteration (*uncombed, untucked, unbuttoned*).

Även när det gäller ordval arbetar författaren stilmedvetet. Han använder juridiska fackord i de sammanhang då det faktiskt handlar om domstolsarbetet, men han hämtar också ord från det juridiska semantiska fältet till skildringen av privatlivet, som till exempel *evidence* (KT r. 59), *keep a record* (KT r. 135), *resting his case* (KT r. 138), *paragraph* (KT r. 631). Det är tydligt att han har satt sig in i det juridiska språket och att han förstärker den juridiska prägeln genom dubbeltydigheten i dessa ord.

Det förekommer också kulturspecifika drag i texten i form av namn på platser och företeelser i London som High Holborn, Gray's Inn Square och the Pool of London Andra kulturspecifika begrepp är sådana som rör det brittiska rättsväsendet, som till exempel Trinity

term, High Court, Family Proceedings Court och Cafcass (Children and Family Court Advisory and Social Support).

Reflektion

Tillsammans med källtextens lexikogrammatiska drag som många nominal, förekomst av fackord, många statiska verb, avsaknad av första och andra personens pronomen samt en bitvis snårig syntax med vänstertunga meningar, parentetiska inskott eller meningsfragment bidrar valet av stilfigurer och de många allusionerna till McEwans speciella stil, som man även återfinner i andra verk av honom. Trots att texten därmed på flera sätt stämmer med vad som kan betraktas som svårläst balanserar McEwan i gränslandet mellan det som kan anses som svårläst och lättläst. För att återknyta till Hellspong och Ledins inställning till sammanhangets betydelse för texten, så kan läsaren själv välja hur han eller hon ska närma sig texten (Hellspong & Ledin 1997:53). Som läsare kan man ta till sig berättelsen utan att vara insatt i juridiska termer eller orienterad i litterära klassiker, men den som behärskar dessa områden har större behållning av läsningen.

3 Överväganden inför översättningen

Som översättare gäller det att från början bestämma sig för vilken översättningsstrategi man ska välja. I *Oversættelse – problemer og strategier, set i tekstlingvistisk og pragmatisk perspektiv* (2007:36–51) beskriver Lundquist hur valet av den överordnade, globala översättningsstrategin påverkar de lokala översättningsvalen och betonar att det måste finnas överensstämmelse mellan den globala och de lokala strategierna. Det handlar om hur man förhåller sig till källtexten och hur källtextnära man vill att översättningen ska vara. En funktionell strategi används mest vid översättning av facktexter, manualer, reklam och så vidare, medan en imitativ strategi är vanligare vid översättning av skönlitterära texter.

Väljer man en funktionell strategi innebär det att man gör anpassningar till den nya målgruppen. Översättaren strävar då efter att måltexten ska fylla samma, eller en annan, funktion i den nya kontexten. Vid en imitativ översättning är ambitionen att återge originaltextens stil, ton och enskilda stildrag så att den nya målgruppen får en läsoplevelse som är så lik originalspråkläsarens som möjligt. I en skönlitterär text är innehåll och form mer bundna till varandra. Därför måste man vid sådan översättning ta större hänsyn till formens betydelse för innehållet. Ju större auktoritet författaren är och ju högre status

författaren har, desto vanligare är det att översättaren väljer en imitativ strategi. Det är viktigt att man ser funktionell och imitativ strategi som ytterligheter på en skala. Många texter hamnar någonstans utefter skalan och inte vid ytterpolerna. Det kan till exempel vara nödvändigt att målgruppsanpassa även högprestigelitteratur genom att göra expliciteringar för att en läsare i en helt annan kultur ska kunna förstå det. Lundquist betonar också vikten av att se till texten som helhet vid valet av strategi och att det inte är ord eller meningar som ska översättas. Risken är annars att man hamnar i en ord-för-ord-översättning som kan leda till brist på sammanhang, dålig rytm och i värsta fall obegripliga passager.

I *Högt och lågt i skönlitterär översättning till svenska* (2005:30–37) för Lindqvist ett liknande resonemang. Hon menar att översättaren vid val av övergripande strategi – som hon kallar initial norm – måste ta ställning till det klassiska översättningsproblemet att välja mellan att ”ta texten till läsaren eller läsaren till texten”. Valet av initial norm påverkar i sin tur de operationella normerna, matrisnorm och språkformsnormer, och översättarens val mellan en adekvansinriktad och acceptansinriktad översättning. Hon beskriver det svenska litterära systemet som ett mycket öppet system. Ju öppnare ett litterärt system är, desto större blir översättarens beredvillighet att anpassa sig till källspråksnormen och medverka till att utmana och förnya målspråket. I den undersökning Lindqvist har gjort av översättning av högprestige- och lågprestigelitteratur konstaterar hon (2005:173 ff.) att översättare av högprestigelitteratur i första hand använder en adekvansinriktad översättning, som bidrar till att utveckla målspråket. Den adekvansinriktade översättningen respekterar källtextens matris och är trogen originalets stil på lexikal såväl som syntaktisk nivå.

Eftersom den källtext jag har valt att översätta är skriven av en författare med hög status väljer jag som global strategi att göra en imitativ översättning och försöker i görligaste mån uppfylla kriterierna för en adekvansinriktad översättning, enligt Lindqvists definition. McEwan arbetar stilmedvetet på såväl syntaktisk som lexikal nivå och låter formen vara en oupplöslig del av innehållet. Han skapar atmosfär och placerar handlingen i texten genom sin varierande syntax och sitt ordval. Meningslängden varierar från meningsfragment med ett eller ett fåtal ord till långa meningar med långa fundament, parentetiska inskott eller uppräkningsdrag. Även satsradning förekommer, och ofta kombinerar McEwan dessa drag. Dessa syntaktiska finesser kräver noggranna överväganden vid översättningen. Det gäller till exempel att ta ställning till hur man ska hantera meningsfragmenten och de parentetiska inskotten, och om källtextens meningslängd bör behållas för rytmens skull.

Trots att jag har valt att använda en imitativ översättning som global strategi är det ofrånkomligt med vissa expliciteringar när det kommer till de kulturspecifika begreppen som

ingår i källtexten. Här har jag emellanåt behövt använda en mer funktionell strategi för att göra texten förståelig för en svensk läsare.

4 Översättningskommentar

Lindqvist (2005:26 ff.) påpekar att den översatta litteraturen är en del av de nyskapande krafter som driver den litterära utvecklingen framåt om den intar en central position i ett litterärt system. Översättning kan introducera nya litterära modeller, kompositionsmonster och/eller tekniker. En viktig uppgift för översättaren är att utveckla mållitteraturens repertoar. Det är respekten för författarindividualiteten som styr översättarens val. Jag har som tidigare nämnts valt att arbeta efter att åstadkomma en adekvansinriktad översättning av källtexten. Jag kommer här att beskriva några av de problem som har dykt upp under översättningsarbetet och närmare beskriva hur jag har valt att hantera dem. De två problem jag har valt att kommentera närmre handlar båda om syntax, nämligen meningsfragment och parentetiska inskott.

4.1 Syntax

Det är McEwans speciella sätt att hantera syntaxen som skapar hans särpräglade stil. Hans växling mellan långa och korta meningar, mellan fullständiga och ofullständiga meningar ger rytm åt berättelsen.

Jag kommer nu att gå igenom två olika drag som utmärker källtextens syntax och redogöra för hur jag har hanterat dem vid översättningen. De drag jag behandlar här är meningsfragment och parentetiska inskott. Det är inte ovanligt att McEwan blandar tekniker, så att en mening eller en textpassage innehåller båda dragen, men jag delar in exemplen efter det drag som dominerar.

4.1.1 Meningsfragment

Som redan nämnts i analysen av källtexten innehåller *The Children Act* många meningsfragment, vilket fungerar som ett stilmedel, och ett utmärkande drag i källtexten är förhållandet mellan syntaktiska och grafiska meningar. Som också nämnts skiljer Lagerholm (2008:121 ff.) på äkta och oäkta meningsfragment och på grafiska och syntaktiska meningar beroende på om de kan stå som självständiga syntaktiska enheter eller ej.

Det är inte oväntat att en skönlitterär berättelse som källtexten innehåller meningsfragment. De skapar inte alltid problem vid översättningen. Ofta går det att följa den imitativa strategin

och behålla fragmenten grafiskt och syntaktiskt fristående även i svenskan. Det finns till exempel grafiska meningar som består av ett enstaka eller några få ord.

(16) London. Trinity term one week old. Implacable June weather. (KT r. 4)

London. En vecka in i domstolsårets Trinity-period. Obarmhjärtigt juniväder.

Dessa tre grafiska och syntaktiska meningar inleder boken. De ger oss en första orientering i tid och rum. Varje mening får eftertryck och tempot hålls nere. Efter denna inledning följer en kort presentation av romanens huvudperson och en beskrivning av det rum hon befinner sig i.

(17) Fiona Maye, a High Court judge, at home on Sunday evening, supine on a chaise longue, staring past her stockinged feet towards the end of the room, towards a partial view of recessed bookshelves by the fireplace and, to one side, by a tall window, a tiny Renoir lithograph of a bather, bought by her thirty years ago for fifty pounds. (KT r. 5)

Även denna presentation består av meningsfragment. Den grafiska meningen innehåller en uppräkningslista av det som finns i rummet. Tempot har nu ökat något eftersom satserna åtskiljs av kommatecken i stället för punkt, men tempot är fortfarande lågt och varje detalj i rummet understryks. Läsaren upplever hur huvudpersonens blick sveper över rummet, vilket förstärks av det något ökade tempot. Som översättare var det frestande att dela upp den långa meningen i två kortare och introducera preteritum, eftersom det är det tempus som den allvetande berättaren använder i resten av romanen. Då skulle översättningen se ut så här:

Fiona Maye, domare i High Court, hemma en söndagskväll, utsträckt på en schäslong. Blicken vandrade förbi strumpklädda fötter mot andra ändan av rummet, mot en skymt av inbyggda bokhyllor vid öppna spisen och på ena sidan, vid ett högt fönster, en liten Renoirlitografi, som föreställde en badande, inköpt för trettio år sedan för femtio pund.

Denna lösning skulle vara fullt möjlig, men den skulle förlora mycket av stämningen i ögonblicksbilden av utsikten från schäslongen. Jag valde därför att behålla meningsbyggnaden enligt nedanstående lösning.

Fiona Maye, domare i High Court, hemma en söndagskväll, utsträckt på en schäslong, med blicken vandrande förbi strumpklädda fötter mot andra ändan av rummet, mot en skymt av inbyggda bokhyllor vid öppna spisen och på ena sidan, vid ett högt fönster, en liten Renoirlitografi föreställande en badande, inköpt för trettio år sedan för femtio pund.

Beskrivningen av rummet fortsätter. Nu bromsas tempot upp igen. Meningarna är fortfarande fragment, och deras olika längd bidrar till att ge texten rytm. De fungerar nästan som

scenanvisningar. Läsaren upplever inte längre den svepande blicken. I stället hoppar den från sak till sak, som var och en beskrivs lite mer utförligt:

(18) Probably a fake. Below it, centred on a round walnut table, a blue vase. No memory of how she came by it. Nor when she last put flowers in it. The fireplace not lit in a year. Blackened raindrops falling irregularly into the grate with a ticking sound against balled-up yellowing newsprint. A Bokhara rug spread on wide polished floorboards. Looming at the edge of vision, a baby grand piano bearing silver-framed family photos on its deep black shine. On the floor by the chaise longue, within her reach, the draft of a judgment. (KT r. 13)

Antagligen inte äkta. Därunder en blå vas mitt på ett runt valnötsbord. Inget minne av hur hon kom över den. Inte heller när hon senast satte blommor i den. Spisen inte tänd på ett år. Svartnade regndroppar oregelbundet droppande på spisgallret med ett tickande ljud mot hopknycklat gulnat tidningspapper. En Bokharamatta utbredd över breda bonade golvbrädor. I ögonvrån en liten flygel med släktfoton i silverramar mot det blanka svarta. På golvet bredvid schäslongen inom räckhåll utkastet till ett domslut.

Användningen av presens participformer (understrukna av mig) gör att författaren inte behöver precisera tempus. Det är upp till läsaren att tolka hur participformerna förhåller sig till finita tempus. Inte förrän på sidans sista rad kommer romanens första fullständiga mening, och det är först nu läsaren kan vara säker på vilket tempus romanen berättas i:

(19) And Fiona was on her back, wishing all this stuff at the bottom of the sea. (KT r. 26)

Och Fiona låg och önskade att alla dessa prylar låg på havets botten.

Grafiska meningar som består av långa uppräkningslistor utan huvudsats(er) återkommer på flera ställen i källtexten. Meningen i exempel (20) innehåller inte mindre än åtta participformer, vilket skapar förtätning i källtexten, medan man vid översättningen kan behöva göra omskrivningar, som förlänger och tenderar att göra texten mer platt. För tydlighetens skull har jag strukit under participformerna.

(20) A constant passing forwards with freckly agitated fingers of notes to her counsel, much muted sighing, eye-rolling and lip-pursing whenever her husband's counsel spoke, inappropriate rummaging and jiggling in an outsized camel leather handbag, removing from it at one low point in a long afternoon a pack of cigarettes and a lighter – provocative items in her husband's scheme, surely – and lining them up side by side, on hand for when the court rose. (KT r. 414)

Participformerna skapade problem vid översättningen. Motsvarande participformer existerar i svenskan, men exemplet visar tydligt skillnaden mellan språken. I *Konsten att översätta* (2007:182) konstaterar Rune Ingo att engelskan har ett flexiblare participsystem än svenskan. Man blir som översättare tvungen att ta ställning till frågor som källtexten inte explicit tar ställning till eftersom presens particip till exempel inte anger vilket tempus som avses. Det

hade blivit en otymplig mening på svenska om jag hade använt motsvarande participformer: *framskickande, suckande, himlande, snörpande, rotande, skakande, framplockande, uppradande*. I stället valde jag att behålla meningslängden och anpassa texten genom att göra en satsgradshöjning till huvudsats. Jag lade till ett subjekt och skrev meningen i preteritum. Den engelska meningen är smidig och förtätad på grund av nominaliseringarna. Denna förtätning ville jag inte förlora helt. På svenska uppnår man en viss förtätning genom samorientering av flera predikationer till samma subjekt (Ekerot 2011:184), vilket var den konstruktion jag valde. Dessutom valde jag att behålla viss förtätning genom att inte översätta någon av *-ing*-formerna till en bisats. Efter transformationen till huvudsats och samordning av predikationerna blev översättningen så här:

Hon skickade med fräkniga oroliga händer ständigt fram små lappar till sitt ombud, suckade dämpat, himlade med ögonen och snörpte på munnen när makens ombud talade, rotade i och skakade på en stor kamelskinnsväska utan anledning, plockade vid ett dödläge under en lång eftermiddag upp ett cigarettpaket och en tändare – säkerligen provocerande föremål i makens ögon – och radade upp dem bredvid varandra för att ha dem till hands när rätten avslutade förhandlingarna.

I exempel (21) finns också participformer, men här står några av dem attributivt i nominalfraser (markerade med fetstil i exemplet), och som översättare kunde jag då använda samma konstruktion på svenska.

(21) Economic and moral freedom, virtue, compassion and altruism, **satisfying** work through engagement with **demanding** tasks, a **flourishing** network of personal relationships, earning the esteem of others, pursuing larger meanings to one's existence, and having at the centre of one's life one or a small number of significant relations defined above all by love. (KT r. 604)

Ekonomisk och andlig frihet, goda egenskaper, medkänsla och oegennyttan, tillfredsställande arbete med krävande uppgifter, ett blomstrande nätverk av privata relationer, förmåga att vinna andras uppskattning, strävan efter större mening i tillvaron och att centralt i livet ha en eller ett litet antal viktiga relationer, som framför allt kännetecknades av kärlek.

Participformerna *earning*, *pursuing* och *having* (understruken av mig) står däremot som predikatsled. För att få en smidig svensk mening gjorde jag om dem till nominalfraser: *förmåga att vinna*, *strävan efter* eller en infinitivfras *att ... ha*.

4.1.2 Parentetiska inskott

I källtexten förekommer parentetiska inskott frekvent. Parentetiska inskott kan bestå av enstaka ord, fraser eller satser. Det kan vara en inskjuten icke-restriktiv bisats, det vill säga en bisats som inte är nödvändig för meningens huvudsakliga betydelse. Det kan vara ett

efterställt attribut – en förtydligande fras som tillför ytterligare information till meningen – eller ett adverbialt inskott. Också en huvudsats kan stå som inskott. Generellt kan inskott medverka till att höja stilnivån (Lagerholm 2008:140), och de är möjliga att plocka bort utan att betydelsen eller den grammatiska konstruktionen störs. Inskott kan placeras ganska fritt men ett problem är att de kan göra att läsaren tappar tråden vid läsningen om de placeras så att de stör tankeflödet. Meningen kan bli svår att tyda.

Parentetiska inskott kan påverka ordföljden, vilket kan få konsekvenser vid översättning. Till skillnad från engelskan är svenskan ett V2-språk, vilket innebär att det finita verbet måste stå på andra positionen i en påståendeformad huvudsats. Ledet före det finita verbet – fundamentet – kan innehålla i stort sett vilken annan satsdel som helst, men bara ett satsled i taget (Bolander 2012:208). Det innebär att vi får rak ordföljd om subjektet står i fundamentet, men omvänd ordföljd om någon annan satsdel står i fundamentet. Att spetsställa ett icke-subjekt i en påståendesats kallas topikalisering. Det vanligaste är att man topikaliserar adverbial (Ekerot 2011:187). Topikalisering kan medföra att man får ett långt fundament, men så länge det finita verbet ändå hamnar i sin rätta position, den andra, utgör det inte något problem.

I engelskan är det också vanligt med topikaliserat adverbial, och problemet vid översättning är att verbet lätt kan hamna i tredje position eller senare, på grund av att det finita verbet kan stå i andra positioner än som nummer två i engelskan. Engelskan är det enda germanska språk som inte har V2-ordföljd. Adverbialen kan uppfattas som parentetiska inskott i engelskan, eftersom de ofta åtskiljs från övriga satsen med kommatecken, vilket också är en avvikelse gentemot svenskan. Dessa parentetiska inskott kan placeras mellan subjekt och predikat, vilket normalt inte är möjligt i svenskan, då de kan skapa vänstertyngd i meningen, eventuellt med det finita verbet på plats tre eller senare (Ingo 2007:179). Exempel (22) illustrerar denna problematik. Subjekt och predikat skiljs åt med ett parentetiskt adverbialt inskott. Exemplet inleds med en konditional bisats i fundamentet. I huvudsatsen kommer inskottet i form av ett adverbial mellan subjekt och predikat att placera det finita verbet i fjärde position. Inskottet är kursiverat av mig.

(22) If the parents could not agree, the law, *reluctantly*, must take the decisions. (KT r. 901)

Om föräldrarna inte kunde komma överens måste rätten *motvilligt* fatta besluten.

Enligt V2-regeln ska det finita verbet placeras direkt efter bisatsen i svenskan och ordföljden vara omvänd. Jag blev därför tvungen att flytta subjektet och placerade sättsadverbialet på sättsadverbialets plats. Detta tydliggör att adverbialet inte är det centrala budskapet. Det är inte

att besluten fattas *motvilligt* som är huvudbudskapet utan att *besluten fattas*. Det finita verbet är understruket och adverbialiet kursiverat av mig.

Förutom ett adverbial inskjutet mellan subjekt och predikat har exempel (23) vänstertyngd på grund av ett parentetiskt beskrivande inskott. Det finita verbet i huvudsatsen är understruket och inskottet kursiverat av mig.

(23) Mr Julian Bernstein, *reedily tall, like one of the rushes that hid the infant Moses, apologetically stooped over court papers, sidelocks stirring moodily as his barrister accused his wife of being unable to separate her own needs from the children's.* (KT r. 447)

I det här fallet kan man antingen konstruera om meningen till två fullständiga meningar med korta fundament eller göra om det beskrivande inskottet till en relativ bisats.

Mr Julian Bernstein var lång och tanig som ett av stråna i vassen där den lille Moses var gömd. Han böjde sig urskuldande över rättegångshandlingarna med sidolockarna missmodigt darrande när hans advokat anklagade hans maka för att inte kunna skilja på sina egna behov och barnens.

Mr Julian Bernstein, som var lång och tanig som ett av stråna i vassen där den lille Moses var gömd, böjde sig urskuldande över rättegångshandlingarna med sidolockarna missmodigt darrande när hans advokat anklagade hans maka för att inte kunna skilja på sina egna behov och barnens.

Jag valde lösning nummer två. Att den lösningen fungerar beror på att relativbisatsen kopplas ihop med nominalfrasen (subjektet) i fundamentet och låter predikatet stå i V2. På så sätt skapas visserligen ett längre fundament men V2-regeln följs.

Exempel (24) innehåller ett inskott (kursiverat av mig) som ett efterställt attribut till subjektet. Även i detta exempel återfinns det finita verbet (understruket av mig) i fjärde position.

(24) For all the reasonableness of her case, Judith Bernstein – *angular pale face, uncovered frizzy ginger hair fastened with a huge blue clasp* – was not an easy presence in court. (KT r. 410)

Jag valde till att börja med att inleda meningen med en koncessiv bisats i fundamentet: *Även om hennes yrkanden var rimliga*. I första översättningsförslaget gjorde jag sedan inversion och flyttade fram det finita verbet (understruket av mig) direkt efter fundamentet.

Även om hennes yrkanden var rimliga var Judith Bernstein, *med sitt kantiga bleka ansikte och bara krusiga röda hår, fäst med en blå hårklämma*, inte lätt att ha med i rättssalen

Detta ger visserligen V2-ordföljd, men samtidigt skapas ett nytt problem. Mittfältet blir överbelastat med ett långt sättsadverbial på satsadverbialets plats, och det egentliga satsadverbialiet förskjuts långt åt höger. Dessutom skapas ett nytt inskott i det efterställda

attributet *fäst med en blå hårklämman*, och tankegången bryts. Efter att ha bedömt denna lösning testade jag i stället att göra om meningen till två grafiska meningar. Jag började med att bygga ut nominalfrasen till en fullständig mening genom tillägg av det finita verbet *hade* och omvandlade det efterställda attributet till en huvudsats. I nästa mening lät jag bisatsen inleda i fundamentet. Denna lösning ger två grafiska och tre syntaktiska meningar, alla med de finita verben (understruken av mig) på rätt plats och tankegången sammanhållen.

Judith Bernstein hade ett kantigt blekt ansikte, och hennes bara krusiga röda hår var fäst med en blå hårklämman. Även om hennes yrkanden var helt rimliga var hennes närvaro i rättsalen besvärande.

I exempel (25) inleds meningen med ett rumsadverbial varpå följer ett sättsadverbiellt inskott (kursiverat av mig). Subjektet kommer på plats nummer tre och det finita verbet (understruket av mig) först på plats nummer fyra.

(25) Over the page, *in her lately developing taste for the patient, exacting digression*, Fiona devoted several hundred words to a definition of welfare, and then a consideration of the standards to which such welfare might be held. (KT r. 580)

För att få V2-ordföljd testade jag en översättning där jag postponerade inskottet till sist i meningen och gjorde om det till en bisats. Då blev översättningen så här:

På den aktuella sidan ägnade hon flera hundra ord åt att definiera välfärd och sedan ge en beskrivning av vilka normer sådan välfärd skulle omfatta, eftersom hon *på sista tiden hade utvecklat tycke för långa förtydligande utvecklingar*.

Jag testade också en konstruktion med två huvudsatser i var sin grafisk mening:

Fiona hade på sista tiden utvecklat tycke för långa förtydligande utvecklingar. På den aktuella sidan ägnade hon därför flera hundra ord åt att definiera välfärd och sedan ge en beskrivning av vilka normer sådan välfärd skulle omfatta.

Grammatiskt och semantiskt fungerar båda förslagen bra på svenska, men i första exemplet hamnar det förtydligande inskottet längre ifrån det som jag uppfattar som det centrala i meningen, objektet *flera hundra ord åt att definiera välfärd*. I andra förslaget gör tillägg av ett tillbakasyftande *därför* att det centrala kopplas närmre ihop med första meningens *utvecklat tycke för långa förtydligande utvecklingar*, som ursprungligen fanns källtextens inskott. Efter dessa överväganden valde jag förslag nummer två.

Nästa källtextexempel (26) har också tre satsled före det finita verbet (som är understruket av mig), men här var det lättare att vara mer imitativ. Andra ledet är en inskjuten relativ bisats

(kursiverad av mig), och den kunde jag behålla vid översättningen eftersom den ingår i fundamentet.

(26) Within the Chareidim, *whose traditions were unbroken for centuries*, women were expected to raise children, *the more the better*, and look after the home. (KT r. 348)

Efter bisatsen följer i översättningen omvänd ordföljd enligt V2-regeln, varför det finita verbet *förväntades* kommer på sin rätta plats. Källtextmeningen innehåller även ett andra inskott – *the more the better*. För att undvika den brutna tankegången valde jag att kasta om ordningen mellan *uppföstra barn* och *sköta hemmet*.

Inom haredi, vars traditioner varit obrutna i århundraden, förväntades kvinnorna sköta hemmet och uppföstra barn, ju fler desto bättre.

Det sista exemplet på meningar med parentetiska inskott skiljer sig från de övriga genom att meningen har det mesta av meningen efter det finita verbet (som är understruket av mig). Det skulle inte behöva medföra några översättningsproblem, men meningen innehåller två inskott (kursiverade av mig), varav det ena är ett inskott mellan subjekt och predikat i en bisats. Meningen inleds med en huvudsats, följd av en inskjuten precisering. Sedan följer en relativ bisats, som efter subjektet har ett parentetiskt inskott i form av en anföringsfras. Därefter följer ett tidsadverbial innan predikatet kommer.

(27) Fiona had found in favour of Judith, *the fidgety ginger woman* who, *the clerk reported*, at every break would dash across the marbled floors and through the polished stone arches of the Courts of Justice and out into the Strand to get to her next cigarette. (KT r. 913)

På engelska flyter meningen bra, men vid översättningen blev det nödvändigt att göra förändringar. Det gick att bevara meningslängden och få en bra svensk mening genom att placera anföringsfrasen sist. Att tidsadverbialet *i varje paus* står på satsadverbialets plats är helt förenligt med positionsschemat för bisatser i svenskan.

Fiona hade beslutat till fördel för Judith, *den nervösa rödhåriga kvinnan*, som i varje paus brukade rusa över marmorgolven och genom de polerade stenvälven vid Courts of Justice och ut på the Strand för sin nästa cigarett, *enligt vad sekreteraren berättade*.

Inskottet *the fidgety ginger woman* har skiljetecken endast framför, men jag väljer ändå att tolka det som ett inskott. Enligt engelska kommateringsregler (TNC 2004:136) ska man sätta skiljetecken både framför och efter inskott, men McEwan använder sig av denna konstruktion på flera ställen i källtexten.

5 Slutkommentar

Den källtext jag valde att översätta, *The Children Act* av Ian McEwan, visade sig snart ha en speciell stil, som framför allt skapades av dess syntax. Mängden meningsfragment av varierande längd och meningar med ett eller flera parentetiska inskott ger rytm åt källtextens språk. Vid översättningen ville jag behålla så mycket som möjligt av denna rytm, varför jag valde en imitativ global strategi som gjorde att jag höll mig så källtextnära som möjligt. Att översätta skönlitteratur av hög kvalitet innebär att man av respekt för författaren bör hålla sig källtextnära, och redan från början stod det klart att utmaningen i att översätta den här källtexten låg i att skapa en god svenska utan att göra våld på författarens stil, som hänger så nära samman med syntaxen.

Källförteckning

Primärlitteratur

McEwan, Ian, 2014: *The Children Act*. London: Jonathan Cape.

Sekundärlitteratur

Bolander, Maria, 2012: *Funktionell svensk grammatik*. 3 uppl. Stockholm: Liber.

Cain, Hamilton, 2014. The Children Act. I: *O, The Oprah Magazine*.

Ekerot, Lars-Johan, 2011: *Ordföljd, tempus, bestämdhet*. 2 uppl. Falkenberg: Gleerups.

Fallon, Claire, 2014: The Book we're talking about: 'The Children Act' by Ian McEwan. I: *The Huffington Post* 2014-09-16.

Holm, Lisa, 2013: *Romanens framställningsformer*. Lund: Språk- och litteraturcentrum, Lunds universitet. (Kompendium).

Hultman, Tor G., 2003: *Svenska Akademiens språklära*. Stockholm: Svenska Akademien.

Ingo, Rune, 2007: *Konsten att översätta. Översättandets praktik och didaktik*. Lund: Studentlitteratur.

Kellaway, Kate, 2014: The Children Act by Ian McEwan review – a masterly balance between research and imagination. I: *The Observer* 2014-09-07.

Lagerholm, Per, 2014: *Stilistik*. Lund: Studentlitteratur.

Lindqvist, Yvonne, 2005: *Högt och lågt i skönlitterär översättning till svenska*. Uppsala: Hallgren & Fallgren.

Lundin, Katarina, 2010: *Tala om språk*. Lund: Studentlitteratur.

Lundquist, Lita, 2007: *Oversættelse – problemer og strategier, set i tekstlingvistisk och pragmatisk perspektiv*. Frederiksberg: Samfundslitteratur.

Romberg, Bertil, 1987: *Att läsa epik*. Lund: Studentlitteratur.

Sexton, David, 2014: Unrivalled eye for a life-changing minutiae. I: *London Evening Standard* 2014-08-28.

Shakespeare, William, 2010: *Kung Lear. Antonius och Kleopatra*. Översatt av Jan Ristarp. Umeå: Atrium Förlag.

Terminologikum, 2001: *Skrivregler för svenska och engelska från TNC*. Solna: Terminologikum, TNC.

Elektroniska källor

Cafcass. *About Cafcass*

<https://www.cafcass.gov.uk/> Hämtad 2015-04-07

Frontline. *Faith and doubt at ground zero. Interview Ian McEwan.*

<http://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/faith/interviews/mcewan.html> Hämtad 2015-04-14

IanMcEwan.com. *Home.*

<http://www.ianmcewan.com/> Hämtad 2005-04-14

legislation.gov.uk. *Children Act 1989*

<http://www.legislation.gov.uk/ukpga/1989/41/resources> Hämtad 2015-04-07

Wikipedia. *Children Act 2004.*

http://en.wikipedia.org/wiki/Children_Act_2004 Hämtad 2015-04-07