



LUNDS
UNIVERSITET

Språk- och litteraturcentrum
Översättarutbildningen

EXAMENSARBETE VT 2018
MAGISTER I ÖVERSÄTTNING
DEL 2: ANALYS

Stil och grammatik

En imitativ översättning av satsradning och
nominalmeningar i en fransk roman

Författare:

Linn Apelmo

Handledare:

Annika Mörte Alling,

franska

Mari Mossberg, svenska

Sammandrag

Denna uppsats är den andra delen av mitt magisterarbete i översättning. Den första delen är en översättning av de första cirka 6000 orden i romanen *La petite communiste qui ne souriait jamais* som är skriven av Lola Lafon och gavs ut på förlaget Actes Sud 2014. Denna andra del består av en analys av källtexten, en redogörelse för överväganden jag gjort inför översättningen och en analys av min översättning med fokus på två problemområden. De problemområden jag valt att fokusera på i översättningsanalysen är satsradningar och nominalmeningar, två fenomen som bidrar till källtextens stil och som ibland varit problematiska att översätta eftersom de stilistiska och grammatiska normer som styr dem ser olika ut på svenska och franska.

Nyckelord: Översättning, franska, satsradning, nominalmening, Lola Lafon

Engelsk titel: Style and grammar: an imitative translation of comma splice and nominal phrases in a French novel

Innehållsförteckning

1. Inledning	4
2. Källtextanalys	4
2.1 Kontext	4
2.2 Innehåll, disposition och teman	6
2.3 Ramar	7
2.4 Lexikogrammatik och stilfigurer	10
2.5 Sammanfattning	13
3. Överväganden inför översättningen	13
4. Översättningsanalys	15
4.1 Satsradning	17
4.2 Nominalmeningar	24
5. Avslutning	29
Referenser	31

1. Inledning

Denna uppsats baseras på en översättning jag har gjort av de första cirka sextusen orden i romanen *La petite communiste qui ne souriait jamais* av Lola Lafon. Romanen kommer härafter att kallas LPC. Uppsatsen kommer framför allt att behandla den del av romanen jag översatt, som härafter kommer att kallas källtexten. Syftet med uppsatsen är att analysera min översättning med utgångspunkt i textanalys och översättningsteori. Uppsatsen består av tre delar: en analys av källtexten som grundas i Lennart Hellspong och Per Ledins (1997) textanalysmodell, ett kort avsnitt där jag presenterar överväganden inför översättningsarbetet och en översättningsanalys där jag analyserar problemen med översättningen av satsradning och nominalmeningar.

LPC är Lafons fjärde roman. Den gavs ut 2014 på förlaget Actes Sud och har översatts till flera språk, bland annat rumänska, ryska och spanska. LPC handlar om den rumänska gymnasten Nadia Comaneci som blev världskänd då hon på OS i Montréal 1976 som första gymnast i OS historia fick högsta poäng. Romanen följer Nadia från det att hon börjar träna gymnastik till strax efter att hon flytt till USA 1989, ett par veckor innan den rumänska diktatorn Ceaușescus fall.

2. Källtextanalys

Källtextanalysen är uppdelad i fyra avsnitt. I avsnitt 2.1 analyserar jag källtextens sändare och mottagare, dess intertextuella kopplingar och mottagande. I avsnitt 2.2 skriver jag om innehåll, disposition och teman. I avsnitt 2.3 beskriver jag hur personer omtalas och anförs i texten, och i avsnitt 2.4 behandlar jag tempus, syntax, metaforer och stilfigurer.

2.1 Kontext

Källtextens sändare, författaren Lola Lafon, har gett ut fem romaner på de franska förlagen Flammarion och Actes Sud mellan åren 2003 och 2017. Hon är också verksam som musiker och har gett ut två skivor. Lafon växte upp i Sofia, Bukarest och Paris och är nu bosatt i Paris. Lafons romaner handlar alla om unga kvinnor och deras plats i tillvaron, om makt och motstånd. LPC och Lafons senaste roman *Mercy Mary Patty* har också det gemensamt att de baseras på en verklig person och verkliga händelser. Båda behandlar hur en ung kvinnas identitet formas och förhandlas om i offentligheten.

Källtextens sekundära sändare, förlaget Actes Sud, grundades 1978 och har sin bas i Arles. Paul Molga (2012) på *Les Echos* skriver att förlaget nått framgång genom att publicera utländsk litteratur och lovande debutanter enligt principen att endast publicera böcker de står för och inte ge efter för tidens trender. *Le Monde*s Alain Beuve-Méry (2017) beskriver Actes Sud som det minsta av de största franska bokförlagen, med en prestigefull katalog. Förlaget har bland andra gett ut Paul Auster, Nina Berberova, Kamel Daoud och Stieg Larsson, och dess romaner har fått både Nobelpriset och prix Goncourt. Förlagets utbud består av allt ifrån westerns till operor. Actes Sud ägs av François Nyssen som idag också är Frankrikes kulturminister.

Det är svårt att specificera romanens mottagare. Antagligen känner många av läsarna till Nadia Comaneci, en del har säkert varit hennes fans. Men man behöver inte känna till Comaneci eller ha några andra förkunskaper för att kunna ta till sig texten. Möjligen kan berättartekniken avskräcka ovana läsare, framför allt de blandade anföringsformerna som gör att man ibland inte vet vem som säger eller tänker vad. Samtidigt har texten drag som kan göra den lättläst, exempelvis korta fundament och många huvudsatser.

LPC:s förhållande till verkligheten är komplext men redogörs ganska tydligt för av författaren. Romanen inleds med ett kort förord signerat L.L, som jag tolkar som den verkliga författaren Lola Lafon. Här förklarar hon att romanen inte är en historisk rekonstruktion. Hon skriver att hon har behållit verkliga datum, platser och händelser, men i övrigt valt att fylla i historiens och huvudrollsinnehavarens tystnader och bevara spåren av de olika hypoteser och versioner som finns av historien. Romanen innehåller partier där berättaren för en dialog med Nadia. Dessa partier förklaras i förordet vara *une fiction rêvée, une façon de redonner la voix à ce film presque muet qu'a été le parcours de Nadia C. entre 1969 et 1990* ('en drömfiktion, ett sätt att ge röst åt den nästan stumma film som Nadia C:s liv utgjorde mellan 1969 och 1990', Lafon 2014:opaginerad). Lafon klargör också i intervjuer att hon varit ointresserad av att kontakta Nadia Comaneci (Michel 2014). I slutet av boken finns ett avsnitt med rubriken *SOURCES ET RÉFÉRENCES* ('källor och referenser' LPC: 313). Här finns både tips på vidare läsning för den som vill veta mer om Nadia Comaneci och hänvisningar till källor som Lafon konsulterat. Bland källhänvisningarna nämns en dokumentärfilm som inspirerat ett visst kapitel, och ett antal författare till artiklar som Lafon har hämtat information ifrån. Här nämns åtta kapitel i romanen som till viss del baseras på Nadia Comanecis självbiografi *Letters to a young gymnast*, och här återges fyra citat från romanen som delvis är tagna från samma självbiografi. Explicita referenser som dessa kallar Hellspång och Ledin (1997:57) öppen horisontell intertextualitet.

Romanen fick när den gavs ut positiva recensioner i många stora franska tidningar. I flera recensioner kommenteras Lafons sätt att blanda biografi med fantasi. Exempelvis skriver Catherine Lorente i kulturtidskriften *Transfuge* att Lafon genom att visa upp hur Nadia kommenterats i medierna plockar isär maskineriet som skapat myten om henne. Stilen jämförs ibland med en gymnasts övningar. Raphaëlle Leyris (2014) skriver i *Le Monde* att Nadias tekniska bragder beskrivs i passager som själva är *des actes de bravoure, en apesanteur* ('uppvisningar i tapperhet, i tyngdlöshet'). Françoise Dargent (2014) skriver i *Le Figaro* att Lafon är lyrisk, finkänslig och inspirerad när hon beskriver Comanecis konster i luften, och skarp när hon beskriver den hårda träningen och den mediala överexponeringen. Eric Aeschimann (2014) skriver i *le Nouvel Observateur* att Lafon genom att med virtuositet blanda dokumentation och fantasi skapar en fängslande rekonstruktion av galenskapen Comaneci (*Mélangé avec virtuosité documentation et imagination, elle construit une saisissante reconstitution de la folie Comaneci*). Det verkar som att många är överens om att det är någonting i Lafons språk som, kanske för att det verkligen inspirerats av Comaneci, gör Comaneci rättvisa.

Romanen har också tilldelats ett antal litteraturpriser, bland andra Prix Version Femina 2015, Prix Littéraire d'Arcachon 2014 och Grand Prix de l'héroïne, Madame Figaro 2014.

2.2 Innehåll, disposition och teman

Romanen är indelad i kapitel som ofta är ganska korta – mellan en och tre sidor. Källtexten, det vill säga den del av romanen jag översatt, består av sju kapitel, några utan och några med rubriker som MISSION ACCOMPLIE (uppdrag avklarat) och UN CHAMP DE VĚRAS (ett fält av Věror) i versaler. I källtextens huvudnarration, som är skriven i tredje person och handlar om Nadia i början av hennes karriär, finns insprängda partier som är skrivna i kursiv och jagform. Här befinner sig jaget, som är textens berättare, i tiden då hon skriver romanen. Berättaren reflekterar över Nadias historia och skrivandet av denna historia. Här finns också en dialog mellan berättaren och Nadia, i form av återgivna fiktiva telefonsamtal och mailkonversationer, i vilka Nadia kommer till tals i direkt anföring. Både huvudnarrationen och de insprängda jagformspartierna, som återkommer genom hela romanen, är skrivna huvudsakligen i presens. Förutom det jag nämnt skiljer sig partierna inte märkbart åt stilistiskt.

Källtexten börjar med en skildring av det historiska tillfället på OS i Montreal 1976 då Nadia får högsta poäng. Detta tillfälle behandlas ur flera perspektiv: från rummet där det hände, från Nadias föräldrar som ser det på tv, från de miljoner mammor och flickor som sett det på

tv, från journalisterna som skriver om det. Sedan följer ett parti i jagform, där berättaren beskriver vittnesmål hon fått från kvinnor som minns detta tillfälle, och berättarens första kontakt med Nadia. Efter detta parti hoppar texten tillbaka i tiden till den tid då Nadias tränare startar gymnastikskolan där hon kommer att gå, och när Nadia blir uttagen till skolan.

Källtextens makrotema skulle kunna sägas vara *Nadia Comaneci*, eller snarare *myten Nadia Comaneci*. Nadia är på ett sätt bara ett prisma, i vilket författaren låter andra teman, som kanske egentligen är större, reflekteras. Det tema som kan konkurrera om makrotemapositionen är *den kvinnliga kroppen*, eller närmare bestämt *l'invention et l'impitoyable évaluation du corps féminin* ('konstruktionen och den skoningslösa värderingen av kvinnokroppen', Lafon 2014:omslaget). Ett närbesläktat tema är *flickan*. Källtexten behandlar hur fascinationen för Nadia byggs upp runt hennes unga ålder, och hur föreställningarna om vad en liten flicka är krockar med Nadias sätt att vara. Ett mikrotema är hur Nadia mottas i öst och i väst, och som ett bakomliggande tema också relationerna och skillnaderna mellan öst och väst under den här tiden. Berättarens försök att förstå Nadias historia är ett annat mikrotema i romanen, som dock inte är så framträdande i källtexten.

2.3 Ramar

Med ramar menar Hellspong och Ledin (1997:172) textens inre värld med dess roller och relationer. Till ramen hör bland annat hur texten omtalar personer, hur den tilltalar läsaren och hur olika röster kommer till tals i texten. Jag ska nu titta på dessa faktorer i källtextens huvudnarration.

Källtextens huvudperson omtalas oftast med pronomenet *elle*, men också med flera andra benämningar. De som återkommer är *la petite* (KT r. 4, 'den lilla'), *Nadia* (KT r. 36), *la Roumaine* (KT r. 115, 'rumänskan'), *la gamine* (KT r. 130, 'flickungen') och *l'enfant* (KT r. 152, 'barnet'). Tidigt i texten görs kopplingen till den verkliga personen Nadia Comaneci tydlig, i och med benämningarna *Nadia C.* (KT r. 16) och *COMANECI NADIA* (KT r. 24). Nadia omtalas också med uttryck och metaforer som speglar de blandade känslorna hon väcker. Hon beskrivs i starka ordalag, positiva och negativa, eller bara som omänsklig: *la morveuse* (KT r. 508, 'snorungen'), *notre menteuse* (KT r. 535, 'vår lögnerska') *la nymphe roumaine* (KT r. 282, 'den rumänska nymfetten'), *la fée des Carpates* (KT r. 577, 'den karpatiska fen'), *un robot communiste de quarante kilos* (KT r. 484, 'en kommunistisk robot på fyrtio kilo'). Detta rikligt varierande omtal är extra framträdande i början av källtexten, som också är början av romanen, då fenomenet Nadia introduceras både för världen på OS 1976 och för läsaren.

I det första och det tredje kapitlet i källtexten förekommer pronomenet *on* ('man' eller 'vi') väldigt ofta. Vilka detta *on* syftar på skiftar och är ibland oklart. Ibland syftar det tydligt på en avgränsbar grupp, exempelvis journalisterna i detta citat: *On raye le mot "adorable" car on l'a utilisé trop de fois déjà depuis quelques jours* (KT r. 222, 'Man stryker ordet "förtjusande" för man har redan använt det för många gånger sedan några dagar'). Ibland är gruppen som *on* syftar på större och vagare, som här: *Ces justaucorps, voilà qu'on les trouve trop échanrés* (KT r. 270, 'Gymnastikdräkterna, de tycker man nu är alldeles för uringade'). Här kan *on* tänkas syfta på alla som på något sätt följer gymnastiken i OS. Detta vaga pronomen ger en känsla av en mängd olika människor som från olika håll tycker till om Nadia.

På några ställen i källtexten finns också pronomenet *nous* ('vi') eller genitivformerna *notre* ('vår') och *nos* ('våra'). *Nous* används tillsammans eller omväxlande med *on* så att läsaren får intrycket av att *vi* och *man* är överlappande grupper, till exempel här där de används i samma mening: *Et, forcés de la regarder de notre place d'adulte, oui, on a envie de se glisser dans son enfance travailleuse* (KT r. 227, 'Och eftersom vi tvingas se henne utifrån vår position som vuxna, så får man lust att nästla sig in i hennes flitiga barndom'). Genom att använda *nous* på detta sätt inkluderar berättaren sig själv och läsaren i den folkmassa som betraktar Nadia. Detta är det närmaste ett läsartilltal texten har - här finns inget *du* som syftar på läsaren.

Berättaren är i huvudnarrationen heterodiegetisk, det vill säga hon är inte en karaktär i berättelsen utan står utanför berättelsen. Berättaren är också allvetande, vilket betyder att hon ömsom kan berätta vad Nadia tänker: *Elle repasse des possibles fautes dans sa tête* (KT r. 45 'Hon går igenom möjliga fel i huvudet'), ömsom vad någon annan tänker: *répond Rigby après avoir réfléchi à la possibilité d'inventer des abstractions plus abstraites que la perfection*. (KT r. 168, 'svarar Rigby efter att ha reflekterat över möjligheten att uppfinna abstraktare abstraktioner än perfektionen'), eller vad någon annan ser, exempelvis den svenska domaren: *des centaines de cameras lui cachent l'enfant* (KT r. 74, 'hundratals kameror skymmer barnet för honom').

Berättaren är närvarande i frågor insprängda i narrationen, som berättaren verkar ställa till sig själv. Det är inte alltid helt tydligt vem som ställer frågorna, men i följande exempel är det tydligt att det är berättaren, eftersom frågan skjuts in i en parentes: *C'est la dernière classe de l'étage (ou choisit-il, sept ans après, quand il raconte aux journalistes, de dire que c'est la dernière, un effet, voyez comme tout n'a tenu qu'à cet instant-là ?)* (KT r 894, 'Det är den sista klassen på våningen (eller väljer han, sju år senare när han berättar för journalisterna, att säga att det var den sista, en effekt, ni ser hur ingenting höll förrän i det ögonblicket?)).

Källtextens anföringar, det vill säga de ställen där berättaren återger vad någon har sagt, har olika former och lite olika funktioner. Det finns direkta anföringar som omges av citattecken, som verkar användas då det ska vara tydligt att vi har att göra med en replik, och ofta också vem som talar. I följande exempel svarar Nadia på en fråga från en journalist: *Elle hausse ses étroites épaules rectilignes et gazouille en roumain : « Je sais que c'était parfait, j'ai déjà eu dix, c'est pas nouveau. »*. (KT r 440, 'Hon rycker på sina smala och rätlinjiga axlar och mumlar på rumänska: "Jag vet att det var perfekt, jag har fått tio förut, det är inget nytt."'). På ett enda ställe i källtexten förekommer direkt anföring med anföringsstreck (KT r. 453). Anföringsstreck används i franskan enligt Riegel m.fl. (2009:1011) vid en dialog som är infogad i en berättelse. Dialogen med anföringsstreck är inte den enda dialogen i källtexten, men det är nog den enda där berättaren inte kommenterar något mellan anföringarna, vilket kan vara förklaringen till varför anföringsstrecken används här.

Källtexten innehåller också indirekta anföringar. De förekommer inte så ofta, och när de gör det verkar det vara för att repliken ingår i något slags bakgrundsinformation. I följande exempel blir engelsmannen som anförs indirekt avbruten av tränaren som anförs i en direkt anföring med citattecken: *Un anglais affirme qu'elle est bien dans la continuité technique d'Olga K. mais il est aussitôt interrompu par l'entraîneur : "Nous représentons l'école roumaine, on ne copie personne."* (KT r. 468, 'En engelsman påstår att hon följer Olga K:s teknik men han avbryts genast av tränaren: "Vi representerar den rumänska skolan, vi kopierar ingen."')

Källtexten innehåller många direkta anföringar utan vare sig citattecken eller anföringsstreck. Sådana anföringar kan markeras av en anföringsformel eller ett nytt stycke, eller vara helt omarkerade, men de står i den direkta anföringens språkliga form (Holm 2018:39 ff.). I följande exempel har jag strukit under den direkta anföringen som är helt omarkerad, utan anföringsstreck eller citattecken: *Ils sont à ses pieds car il n'y a plus de chaise, ces adultes se font aussi petits qu'elle, aises-tu le chocolat, Nadia, quelques mots en français, en français !* (KT r. 417, 'De står upp för det finns inga stolar kvar, dessa vuxna gör sig lika små som henne, tycker du om choklad Nadia, säg något på franska, på franska!')

Källtexten innehåller också många dolda anföringar. Dolda anföringar markeras vare sig av anföringsstreck, citattecken eller anföringsformel (Holm 2018:27 ff.). Ändå uppfattar man dolda anföringar som anföringar – ofta för att de står i nära anslutning till en direkt eller indirekt anföring (Holm 2018:27 ff.). I mitt exempel signaleras också den dolda anföringen av det inledande *Alors oui* ('Så ja'). Exemplet inleds med en direkt anföring utan anföringsstreck eller citattecken. Den dolda anföringen är understruken. *Désolée, mais si mon pied mord la bande*

après une diagonale de saltos, même de trois centimètres (elle lève sa main et déplie le pouce l'index et le majeur), je suis pénalisée. Alors oui, elle sait sourire, mais une fois sa mission accomplie. (KT r. 459, 'Ledsen, men om jag nuddar kanten med foten efter en diagonal med volter, även om det bara är tre centimeter (hon lyfter handen och visar upp tummen, pekfingeret och långfingeret), så straffas jag. Så ja, hon kan le, men först när hennes uppdrag är utfört.)

Holm (2018:40) påpekar att direkt anföring utan citattecken eller anföringsstreck gör att gränserna mellan relation och repliker och mellan människors inre och yttre blir mindre tydliga. Man kan förstå anföringen inte bara som en anföring men också som något som någon tänker på att någon har sagt. Med dold anföring är det alltid mer eller mindre oklart om det är tal eller tankar som återges, och ibland också vems eller vilkas (Holm 2018:27 ff.). Dessa två anföringstyper bidrar till intrycket av en mängd olika röster och tankar som går in i varandra. I källtexten bidrar de också, tillsammans med de många radade satserna, till textens flyt och höga tempo, eftersom övergångarna mellan replik och anföring ofta inte markeras med något tecken som stannar upp läsningen.

2.4 Lexikogrammatik och stilfigurer

Källtextens huvudtempus är presens. Holm (2018:11) skriver att relation i presens, jämfört med det klassiska berättelsetempuset preteritum, brukar upplevas som ”mera levande och närvarande och sceniskt”. Detta tycker jag stämmer väl med min källtext. Berättaren berättar om något som hänt, men vill att läsaren ska få komma så nära som möjligt, vilket presensformen hjälper till med. I följande exempel tycker jag att presensformen gör just detta:

(1) La petite serre les lèvres sous l'effort, ses épaules tressaillent à peine sous l'impact quand, après les avoir lâchées et effectué un tour sur elle-même entre les barres, elle rattrape l'appareil. Elle s'immobilise un instant en équilibre sur les mains sur la barre la plus haute. (KT r. 312)

Ordagrann översättning: Den lilla kniper ihop läpparna av ansträngning, axlarna skälver knappt under sammanstötningen när hon, efter att ha släppt barren och snurrat ett varv runt sig själv mellan de två holmarna, tar tag i den igen. Hon stannar upp ett ögonblick balanserande på händerna på den översta holmen.

I källtexten varierar korta och långa meningar. Lagerholm (2008:75) skriver att en väl avvägd variation mellan korta och långa meningar ger texten en god rytm. Detta tycker jag kan sägas om källtexten. Dessutom är de korta meningarna ibland så korta och de långa så långa att det blir dramatiskt.

(2) On attend. Blêmes, les gymnastes soviétiques vont et viennent dans les travées réservées aux entraîneurs et aux compétitrices qui ont terminé. Elles savent. (KT r. 28)

Ordagrann översättning: Man väntar. Likbleka går de sovjetiska gymnasterna fram och tillbaka i bänkraderna som är reserverade för tränarna och de gymnaster som är klara. De vet.

De korta meningarna som inleder och avslutar citatet ovan betonas när de ställs mot den längre meningen i mitten. Vid de korta meningarna stannar man upp i läsningen; i de långa meningarna skyndar man på.

De långa meningarna är ofta uppbyggda av satsradning. En satsradning är när två huvudsatser samordnas utan konjunktion, med enbart ett kommatecken. Följande exempel (3) består av tre huvudsatser. Den första inleds med ett adverbial som skiljs från resten av satsen med ett kommatecken, och följs av en inskjuten nominalfras: *les bras tendus*. I översättningen införlivas nominalfrasen i den första huvudsatsen som en prepositionsfras, *med armarna uppsträckta*, och kommatecknen som separerar leden i den första huvudsatsen tas bort. Meningen beskriver den triumferande hälsningen som flickorna prövar att göra. De två senare huvudsatserna preciserar innehållet i den första.

(3) Devant le miroir dans le couloir, elles s'essayent au salut triomphant, les bras tendus, l'étirement de la colonne vertébrale leur fait bomber le buste, le tee-shirt laisse apparaître la peau comprimée par l'élastique de la culotte en polyester. (KT r. 614)

Ordagrann översättning: Framför spegeln i korridoren prövar de en triumferande hälsning med uppsträckta armar, sträckningen av ryggraden får dem att spänna ut bröstet, under t-shirten blottas huden som trycks ihop av polyestertrosornas resår.

Källtexten innehåller i vissa passager många adjektiv. Lagerholm (2008:114) refererar Cassirer (2003) när han skiljer på tematiskt nödvändiga och tematiskt fristående adjektiv. Tematiskt nödvändiga adjektiv är klassificerande och därför nödvändiga för innehållet, medan tematiskt fristående adjektiv är karaktäriserande och gör en text personlig och målände. Lagerholm (2008:115) menar att de tematiskt fristående adjektiven därför är mer stilistiskt intressanta. Källtextens fristående adjektiv ingår i målände beskrivningar och är ofta värderande. I följande exempel är de fristående adjektiven understruken:

(4) Voilà la tradition de danse classique de l'immense URSS défaite par un obscur pays satellite qui vient d'être intronisé spécialiste ès petites filles bien dressées (cet épisode tragique où la belle Ludmila d'un autre siècle tente de dissimuler ses larmes aux reporters dans les bras de son entraîneur et, juste devant elle, la morveuse parade, effroyablement maigrichonne). (KT r. 500)

Ordagrann översättning: Och nu är den väldiga Sovjetunionens klassiska danstradition besegrad av en obskyr satellitstat som precis krönts till specialist på väldresserade små flickor (den tragiska

episoden då den vackra Ludmila från ett annat sekel försöker dölja sina tårar för reportrarna i sin tränares famn, och precis framför henne paraderar snorungen, förskräckligt mager).

Många adjektiv ingår i källtextens rika bildspråk. Bildspråket består till stor del av bilder som Lindqvist (2005:120-121) kallar nyskapande. Till skillnad från konventionella bilder nämns nyskapande bilder inte som bildspråk i ordböckerna. I källtexten finns många metaforer som beskriver Nadia och hennes rörelser. Nadia beskrivs exempelvis som en maskin: *une machine poétique sublime qui détraque tout*. (KT r. 201, 'en sublim poetisk maskin som sätter allt ur spel.'). och hennes rörelser beskrivs som geometri: *Un triangle, rectangle mouvant jusqu'à l'isocèle puis un i, une ligne de silence* (KT r. 319, 'En rätvinklig triangel som rör sig tills den blir likbent och sedan ett *i*, en linje av tystnad').

Texten innehåller också en hel del stilfigurer med upprepande och uppräknande funktioner. Anaforer finns det många av. Här är ett exempel där det inledande *est-ce que* upprepas: *est-ce que quelqu'un a compris, est-ce que vous avez compris ?* (KT r. 20, 'förstod någon, förstod ni?'). Ett exempel på uppräknning finns alldeles i början av texten: *Ce que la petite a effectué à l'instant dézingue le déroulement des chiffres, des mots et des images*. (KT r. 3, 'Det som den lilla just har utfört upplöser siffrornas, ordens och bildernas ordning.'). I följande exempel finns en parallellism, det vill säga en upprepning i den syntaktiska strukturen, här mellan de reflexiva verben *se froter* och *s'arracher*: *On veut se froter à ses étincelles de jouet magique et turbulent. S'arracher à nos organismes encombrés d'hormones lentes*. (KT r. 236, 'Man vill bada i strålglansen från denna magiska och stormiga leksak. Slita sig loss från sin egen organism som är belamrad av långsamma hormoner'). Slutligen har vi ett exempel på en allitteration i denna mening där de två participen *échappée* och *évadée* inleds med samma ljud: *elle est cette mécanique filante génialement échappée à son sexe, évadée vers une enfance merveilleusement lisse et supérieure* (KT r. 254, 'då är hon en seg mekanism som genialiskt undkommit sitt kön, på flykt mot en fantastiskt slät och överlägsen barndom').

2.5 Sammanfattning

I kontextanalysen (2.1) skrev jag att flera kritiker verkar tycka att Lafons språk gör Nadia Comaneci rättvisa, kanske för att språket inspirerats av Comaneci. Det jag i källtextanalysen har kommit fram till om källtextens stil kan sammanfattas i några huvuddrag: Berättelsen berättas ur flera olika perspektiv som glider in i varandra. Detta möjliggörs av en heterodiegetisk berättare, otydligt markerade anföringar och berättarens metarefleksioner. Texten har ett högt tempo, vilket kan förklaras av anföringstekniken men framför allt av de

många radade satserna. Den varierade meningslängden och stilfigurerna gör att texten upplevs som rytmisk och dramatisk. Dramatiken förstärks av presensformen som gör texten levande och närvarande. Adjektiven och metaforerna gör texten målande.

3. Överväganden inför översättningen

Lundquist (2005:36) skriver att översättaren behöver ha en överordnad strategi för hur en översatt text ska verka i sin nya kontext. Valet av en sådan global strategi ska göras utifrån en bedömning av texten som helhet, och ligger på en skala mellan funktionell och imitativ översättning. I översättningen som ligger till grund för detta arbete har min globala strategi varit imitativ snarare än funktionell. Mitt val av global strategi grundar sig på att tanke och uttryck hänger tätt ihop i källtexten (Lundquist 2005:37). Formen och innehållet går alltså inte enkelt att skilja åt. Därför blir det viktigt att ta hänsyn till stilen, det vill säga språkformen, lika mycket som textens betydelseinnehåll. En imitativ översättningsstrategi handlar om att återge källtextens ton och stildrag så att måltextens och källtextens läsare får en så likartad läsoplevelse som möjligt (Lundquist 2005:37). Med en funktionell översättningsstrategi ligger fokus istället på måltextens funktion. Oavsett om funktionen ska vara densamma som källtextens eller en annan, så utgår en funktionell översättning från den nya målgruppen (Lundquist 2005:37). Utifrån vilka dessa antas vara avgör översättaren hur texten behöver anpassas för att fungera för den nya målgruppen. Så som jag föreställer mig målgruppen till min måltext skiljer den sig inte från källtextens målgrupp på något sätt som gör att jag behöver anpassa måltexten genom till exempel expliciteringar eller förklaringar. Det finns till exempel ingenting i kulturkontexten som gör att källtextläsarna kan antas förstå saker i källtexten som måltextläsarna inte kan antas förstå. De enda relevanta skillnaderna mellan målgrupperna är de språkliga skillnaderna, det vill säga skillnader i stilistiska och grammatiska normer och regler som gjort att jag ibland behövt anpassa måltexten efter svenska språknormer. I dessa fall kan man säga att jag ibland använt funktionella lokala strategier. Detta är ett exempel på att det inte finns en skarp gräns mellan imitativ och funktionell strategi. Vad en imitativ strategi innebär skiljer sig också åt från text till text. Därför ska jag kortfattat specificera vad den imitativa globala översättningsstrategin inneburit i min översättning.

Källtextens varierade former av anföringar ser jag som viktiga för textens stil. Därför har jag gett anföringarna i måltexten samma former som i källtexten.

Meningsindelningen och interpunktionen utmärker sig också i källtexten och bidrar till dess stil, och jag har därför försökt att översätta även detta stildrag så imitativt som möjligt.

Detta har dock i många fall varit svårt, när källtextens interpunktion krockat med svenska normer. En aspekt av detta problem, nämligen översättningen av radade satser, diskuteras i översättningsanalysen.

Källtextens syntax är i stor utsträckning sådan att den utan problem går att översätta imitativt till svenska. Källtexten innehåller till exempel ovanligt många huvudsatser och ovanligt få particip för att vara en fransk text. En syntaktisk konstruktion som däremot varit problematisk att översätta är nominalmeningen. Här skiljer sig de svenska och franska språknormerna åt. Problemet med nominalmeningarna behandlas också i översättningsanalysen.

De nyskapande metaforerna har jag i stor utsträckning översatt *sensu stricto*, det vill säga med samma sakled och bildled i måltexten som i källtexten. Lindqvist (2005:145) visar att översättare av så kallad högprestigelitteratur, som generellt strävar efter att bevara källtextens stil i översättningen, i hög grad översätter nyskapande bildspråk *sensu stricto*, eftersom det nyskapande bildspråket anses vara en stor del av verkets stil. Av samma skäl som dessa översättare har jag föredragit strategin *sensu stricto* i översättningen av källtextens nyskapande bildspråk. Med denna metod blir bildspråket oftast lika nyskapande i måltexten som i källtexten (Lindqvist 2005:129). Exempelvis har jag översatt *les Roumaines sont des chiots à qui on lance des épreuves, elles rapportent et servent l'État* (KT r. 489) med samma sakled (rumänskorna) och samma bildled (hundvalpar som man kastar tävlingar åt): *rumänskorna är hundvalpar som man kastar tävlingar åt, de apporтерar och tjänar staten*.

Konventionella metaforer översätts av översättare av både hög- och lågprestigelitteratur med konventionella metaforer (Lindqvist 2005:130-131). Att översätta *sensu stricto* passar inte i dessa fall, eftersom metaforerna då oftast inte blir konventionella på målspråket (Lindqvist 2005:129). Istället försöker man hitta en konventionell metafor på målspråket som är så ekvivalent som möjligt. Detta är vad jag har gjort när jag översatt de få konventionella metaforer som finns i min källtext. Exempelvis har jag översatt *lui demandent d'arrêter son cinéma* (KT r. 378) med det svenska uttrycket *ber henne sluta med sin teater*, och inte *sluta med sin bio* som är den ordagranna översättningen.

De upprepande och uppräknande stilfigurerna har jag också så långt som möjligt översatt imitativt. Men ibland har det varit svårt att få med både stilfiguren och ordens korrekta betydelser. I dessa fall har jag prioriterat korrekt betydelse, och alltså använt en mer funktionell än imitativ lokal strategi. Exempelvis har jag förlorat allitterationen mellan verben *repousse*, *rature* och *recommence* i översättningen av följande mening: *On repousse le sport, trop brutal, presque vulgaire en comparaison de ce qui a lieu, on rature, on recommence* (KT r. 192, 'Man

förkastar sporten, alldeles för brutal, nästan vulgär i jämförelse med det som händer, man stryker, börjar om’).

4. Översättningsanalys

I denna del ska jag analysera de två fenomenen satsradning och nominalmeningar, som båda bidrar till källtextens stil genom att skapa tempo och rytm. Tempo och rytm i text är svårdefinierade begrepp och svårstuderade ämnen, som jag bara kommer att beröra några aspekter av i denna analys. Jag börjar med att referera hur några forskare beskriver begreppen, med fokus på det som kan kopplas till satsradningar och nominalmeningar.

Per Lagerholm (2008:78) skriver i boken *Stilistik* att pauser både i tal och skrift används för att skapa ett visst tempo. I skrift används interpunktion för att skapa olika långa pauser. Punkten markerar en tydlig paus, och gör att varje mening betonas. Om man byter ut punkterna mot kommatecken, blir pauserna kortare och varje sekvens betonas inte lika starkt, men tempot blir istället högre. Polysyndes och asyndes påverkar också tempot (Lagerholm 2008:79). Polysyndes är när flera ord eller satser samordnas med ett bindeord, ofta *och*. Asyndes är när flera ord eller satser samordnas utan bindeord, med bara kommatecken. Om det är huvudsatser som samordnas har vi en satsradning. Enligt Lagerholm (2008:79) brukar man säga att polysyndes ger ett lite långsammare tempo och en uppräknande och talspråklig karaktär, medan asyndes ger ett högre tempo vilket kan skapa dramatik och förtätning. Lagerholm (2008:80) betonar dock att det inte är helt givet vilka effekter polysyndes och asyndes har, och att de alltid samverkar med andra faktorer som påverkar textens tempo.

Rytmen handlar enligt Lagerholm (2008:75) bland annat om ifall språket upplevs som jämnt eller ojämnt, följsamt eller hackigt. En faktor som påverkar rytmen är meningslängden. En text som består av bara korta meningar får en hackig rytm och blir ofta osmidig att läsa, samtidigt som korta meningar i kortare passager kan skapa spänning (Lagerholm 2008:75). Holm (2015) studerar i *Rytm i romanprosa* några utvalda rytmskapande element i svensk romanprosa. Ett av dessa element är hur många av meningarna som består av huvudsatser respektive av annat än huvudsatser. Holm (2015:216 ff.) studerar detta eftersom hon har en hypotes om att relationen mellan meningslängden och meningens innehåll är en viktig del av en författares stil och rytm. I likhet med Holm tror jag att de meningar och meningsled i min källtext som inte består av huvudsatser har en rytmskapande funktion. Bland dessa utmärker sig nominalmeningarna, som franskan ”har en alldeles speciell förkärlek för” (Eriksson 1997:122). En nominalmening är en konstruktion utan finit verb, som ändå fungerar som en

sats. Ett exempel på en nominalmening från källtexten, med en ord-för-ord-översättning: *les cinq cents sièges et même par terre, pas un espace de libre* (KT r. 398), *de femhundra sittplatserna och till och med på golvet, inte en fri yta*. På svenska formulerar man sig i motsvarande fall oftast med en huvudsats, exempelvis: *vare sig på de femhundra sittplatserna eller på golvet finns en fri yta*. Nominalmeningen är något kortare och mer förtätad än huvudsatsen, och ibland uppdelad i två led som skiljs med ett kommatecken. Därför tycker jag att de skapar en lite hackigare rytm än huvudsatsens mer följsamma.

Sammanfattningsvis verkar satsradning framför allt påverka tempot medan nominalmeningar framför allt påverkar rytmen i källtexten. Samtidigt går tempo och rytm in i varandra – båda påverkas exempelvis av interpunktionen och meningarnas längd. Både satsradningar och nominalmeningar påverkar också, i viss mån, både rytmen och tempot.

De två fenomenen satsradning och nominalmeningar har också det gemensamt att de gör kopplingarna mellan satserna vaga. Dahl (2016) beskriver de vaga kopplingarna mellan satserna i en satsradning så här: ”Eftersom satserna står i samma mening borde de hänga ihop på något sätt, men när de bara radas efter varandra blir detta sammanhang oklart” (2016:11). Om man istället för att bara rada satserna efter varandra med ett kommatecken infogar en konjunktion emellan dem, förtydligar man förhållandet. Om man jämför kommatecknet med andra skiljetecken förstår man att kommatecknet självt också bidrar till den oklara kopplingen. Dahl (2016:92) skriver att skiljetecken ofta pekar framåt eller bakåt i en text. Utropstecken och frågetecken pekar bakåt – de säger något om det som just skrivits, kolon pekar framåt mot ett exempel eller en uppräkningslista, och parenteser pekar inåt mot ett stycke text de ramar in. Kommatecken och punkter pekar däremot sällan varken framåt eller bakåt. De ställer bara textens delar efter varandra, och sambanden mellan dem är upp till läsaren att avgöra. Dahl (2016:93) beskriver därför dessa skiljetecken som vaga. På liknande sätt står det i *Grammaire méthodique du français* (Riegel m.fl. 2009:151) att man kan välja att använda kommatecken framför andra skiljetecken för att sätta alla segment på samma nivå. Nominalmeningar är vaga eftersom de saknar finit verb, och det finita verbet rymmer mycket information. Eftersom verbet saknas blir kopplingarna mellan två led i nominalmeningen eller till omgivande meningar oklara. Samtidigt förstår man ofta utan större problem vilket verb och alltså vilka kopplingar som så att säga finns implicit i meningen.

Problemen med satsradning och nominalmeningar i översättningen av min källtext handlar om att de ibland används på olika sätt i franskan och i svenskan. De svenska normerna för satsradning handlar både om grammatik och stil (*Språkkriktighetsboken* 2005:332), medan normerna för nominalmeningar mest handlar om grammatik.

4.1 Satsradning

En satsradning är när två eller flera huvudsatser kopplas ihop i en mening med kommatecken emellan och utan konjunktion. Satsradning väcker ibland irritation, ibland inte. I *Språkriktighetsboken* (2005:332) förklaras detta med att satsradning, både grammatiskt och stilistiskt, fungerar bättre i vissa sammanhang än andra. I skönlitteratur kan satsradning, som i dessa sammanhang även kallas asyndes, användas som ett effektivt stilmedel, till exempel av rytmiska skäl (*Språkriktighetsboken* 2005:332). Det som gör att satsradning i vissa fall irriterar är att kommatecknet kan göra att den andra satsen upplevs som alltför osjälvständig i förhållande till den första, eller att sambandet mellan satserna blir för vagt (*Språkriktighetsboken* 2005:333). Om man tycker att den senare satsen ska vara mer självständig kan man välja ett större skiljetecken än kommatecken, som tankestreck eller punkt, för att skilja satserna åt. Om man vill förtydliga sambandet mellan satserna kan man sätta in en konjunktion. Satsradning fungerar bättre när den andra satsen är och ska vara ganska osjälvständig i förhållande till den första (*Språkriktighetsboken* 2005:333). I följande sammanhang fungerar därför satsradning i regel bra:

- när den andra satsen är en vidareutveckling av den första, till exempel en precisering eller förklaring
- när den andra satsen beskriver en orsak eller ger en bakgrundsupplysning till den första
- när man beskriver ett tillstånd eller en scen (*Språkriktighetsboken* 2005:333-334)

Språkriktighetsboken (2005:332) ger detta exempel på en lyckad satsradning, där den andra satsen anger en bakgrundsupplysning till den första: *Hon hade bott hos Sven och Lill över natten, det brukade hon göra en gång i månaden ungefär.*

I följande sammanhang fungerar satsradning sämre:

- när innehållet i den andra satsen är en följd eller effekt av innehållet i den första
- när satsernas innehåll eller form är för olika
- när man beskriver ett händelseförlopp
- när flera satser radas efter varandra (*Språkriktighetsboken* 2005:334)

Språkriktighetsboken (2005:334) tar upp följande exempel på en mindre lyckad satsradning, där den andra satsen beskriver en följd av den första: *Anders kom alldeles för sent till mötet, han bad generat om ursäkt*. Dahl (2016:11) skriver att språkvårdare brukar säga att satsradning fungerar bättre när satserna är ganska korta, eftersom de vaga kopplingarna då oftast inte är ett problem. Dahl (2016:12) påpekar också att de vaga kopplingarna kan vara användbara om man till exempel vill skildra ett ”osorterat tankeflöde”.

På franska går satsradningar under beteckningen *juxtaposition*. Men i juxtapositioner ingår inte bara samordning av huvudsatser utan också av andra syntagmer och ord som har samma grammatiska funktion (Riegel m.fl. 2009: 872). Här ingår heller inte bara samordning med kommatecken, även om det är det vanligaste, utan även med semikolon och kolon. Liksom den svenska satsradningen kännetecknas den franska juxtapositionen av att det inte finns några samordnade konjunktioner mellan elementen som kopplas ihop. Det är upp till läsaren att tolka kopplingen mellan elementen, utifrån innehållet och kontexten. Här efter fokuserar jag på de franska juxtapositioner som motsvarar svensk satsradning, alltså huvudsatser samordnade med kommatecken. Jag kommer att kalla dem fransk satsradning. Fransk satsradning kan, enligt Riegel m.fl. (2009:872), ha följande funktioner:

- De kan uttrycka samtidighet, som i meningen *Le ciel est pur, la route est large* ('Himlen är blå, vägen är bred')
- De kan uttrycka orsak och konsekvens, eller konsekvens och orsak, som i *Le ciel est noir, il va faire de l'orage* ('Himlen är svart, det kommer att bli storm')
- De kan uttrycka ett motsatsförhållande, som i *Le gourmand dévore, le gourmet déguste* ('gourmanden slukar, gourmeten smakar')

De led som samordnas i en fransk satsradning har i regel inte en hierarkisk relation. Men det finns också franska radade satser där den första satsen beror på den andra. Ofta beskrivs dessa som *subordination implicite* (implicita underordningar, Riegel m.fl. 2009:873). En sådan satsradning kan till exempel se ut så här: *Tu aurais été là, ça ne se serait pas produit* ('Du skulle ha varit där, det skulle inte ha hänt', Riegel m.fl. 2009:873). Den första satsen motsvaras semantiskt av en underordnad satsdel: *si tu avais été là, ça ne se serait pas produit* (Riegel m.fl. 2009:873, 'Om du hade varit här skulle det inte ha hänt').

Om man jämför de svenska och de franska beskrivningarna av satsradning ser man att de skiljer sig åt på flera punkter. En intressant skillnad som inte nämnts ovan är att *juxtaposition*

beskrivs som en konstruktion som används mycket i talad franska (Riegel m.fl. 2009:873), medan det är polysyndes och inte asyndes som av Lagerholm (2008:79) beskrivs som talspråklig.

I min källtext finns mellan en och fem fall av satsradning per sida i pocketboken. Varje fall består av mellan två och åtta radade huvudsatser, de flesta av två eller tre. Av källtextens 65 fall av satsradning har jag behållit 49 och ändrat 16. Jag har alltså överlag översatt imitativt. I de flesta satsradningar som jag har behållit är den andra satsen, och de som eventuellt följer på den, en utveckling eller precisering av den första. Nästan lika många beskriver en scen. Flera fall har jag också behållit för att satserna som radas har samma funktion – till exempel två satser som ingår i en anföring. Några beskriver en orsak till det som uttrycks i den första satsen.

Av de satsradningar som jag inte har behållit är skälet i flera fall att satserna har olika funktioner: relation och anföring eller överordnad sats följt av exempel. I alla dessa fall består mina ändringar av ändringar i interpunktionen. Alla satsradningar i källtexten som uttrycker en motsättning, fyra stycken, har jag ändrat i översättningen. I dessa fall har jag infogat konjunktionen *medan* eller adverbet *däremot*. Tre satsradningar uttrycker en följd av händelser. I dessa fall har jag satt punkt istället för kommatecken.

Jag ska nu ta upp några olika exempel på satsradning från källtexten. Jag börjar med en satsradning som jag har behållit i översättningen, för att sedan analysera några fall där jag inte har behållit satsradningen. Exempel 1 är en dold anföring som består av två huvudsatsformade frågor radade efter varandra. Man skulle kunna sätta ett frågetecken efter den första frågan också, men det behövs inte för att man ska förstå att den är en fråga. Satsradningen ger ett högt tempo som behålls i översättningen.

(1) Quelle est la probabilité pour qu'elle réitère son exploit, pensez-vous que « ça » va se reproduire demain ? (KT r. 139)

Ordagrann översättning: Vad är sannolikheten för att hon gör om sitt stordåd, tror ni att ”det” kommer att hända imorgon igen?

När satserna som radas däremot har olika funktioner blir det ofta problematiskt att översätta ordagrant (jfr. *Språkkriktighetsboken* 2005:334). Detta är fallet i exempel 2, som är en mening bestående av åtta huvudsatser radade på varandra. Fyra satser mitt i meningen, som jag strukit under i exemplet, är en direkt anföring, medan de andra är relation.

(2) Et lui, au représentant du CIO qui se bouche une oreille pour l'entendre, ça marche dans les autres compétitions, ça MARCHE, l'ordinateur est infaillible, vous l'avez détraqué, il pointe du doigt les juges mais tout a changé, ils ne lui prêtent plus aucune attention, les juges sont devenus

spectateurs, pleurent et ovationnent la gamine qui s'est assise près de son entraîneur, son dos étroit tourné à la machine sénile qui bougonne : un virgule zéro zéro. (KT r. 101)

Ordagrann översättning: Och han, till representanten för IOK som täpper till ena örat för att höra honom, det fungerar på de andra tävlingarna, det FUNGERAR, datorn är ofelbar, ni har förstört den, han pekar på domarna men allt har förändrats, de bryr sig inte längre om honom, domarna har blivit åskådare, gråter och hyllar flickan som satt sig bredvid sin tränare med den smala ryggen vänd mot den senila maskinen som muttrar: ett komma noll noll.

Den ordagranna översättningen är begriplig, men stör och förvirrar eventuellt läsaren eftersom den bryter mot svenska normer för satsradning. Därför har jag velat plocka ut anföringen från satsradningen. Anföringen är en direkt anföring utan citattecken eller anföringsstreck, som signaleras av en anföringsformel: *Et lui, au représentant du CIO qui se bouche une oreille pour l'entendre*. I översättning 2.1 har jag bytt kommatecknet som föregår anföringen till ett kolon, eftersom kolon brukar användas innan en anföring efter en anföringsformel (*Svenska skrivregler* 2005:209). Efter kolonet har jag satt stor bokstav enligt skrivreglerna. Kommatecknet efter anföringen har jag bytt ut mot en punkt för att markera att anföringen är slut.

(2.1) Och han, till representanten för IOK som täpper till ena örat för att höra honom: Det fungerar på de andra tävlingarna, det FUNGERAR, datorn är ofelbar, ni har förstört den. Han pekar på domarna men allt har förändrats, de bryr sig inte längre om honom, domarna har blivit åskådare, gråter och bejublar flickan som satt sig bredvid sin tränare med den smala ryggen vänd mot den senila maskinen som muttrar: ett komma noll noll.

Med dessa förändringar blir översättningen tydligare, och följer bättre svenska normer för satsradning. Men de två meningarna består fortfarande av flera satser radade på varandra, vilket enligt *Språkriktighetsboken* (2005:334) inte fungerar så bra. Avvikelsen från denna norm upplever jag däremot inte som lika störande som avvikelsen från normen om satsernas funktioner. Om jag skulle följa normen att inte rada flera satser än två efter varandra i min översättning skulle översättningen också fjärma sig för mycket från källtextens stil, där satsradningarna är så centrala. Översättning 2.1 innebär tillräckligt stora avvikelser från källtexten, i det att den långa källtextmeningen har blivit två. Detta gör att tempot och dramatiken som byggdes upp i den långa meningen inte helt bevaras. Jag tycker dock att förändringarna inte är för stora, och väljer i detta fall att prioritera att följa normen om att radade satser ska ha samma funktion framför en mycket imitativ översättning. Jag använder i detta fall alltså en mer funktionell än imitativ lokal strategi.

I de sex fall av satsradning som består av både relation och anföring och som jag har ändrat i översättningen, innebär ändringarna att jag har infogat ett kolon efter en

anföringsformel, och ibland som ovan också att jag satt en punkt efter anföringen. I fem fall har jag behållit satsradningar som består av relation och anföring. I dessa fall finns det ingen anföringsformel. En ändring skulle i dessa fall innebära att jag sätter punkt mellan relation och anföring och eventuellt frågetecken efter anföring. Dessa ändringar tycker jag är för stora och inte berättigade i dessa fall, där satsradningarna fungerar mer eller mindre bra. De bidrar till textens stil genom att, som i exempel 3, ge ett högt tempo. Exemplet består i tur och ordning av en huvudsats (*La chef des juges lui fait signe d'approcher*) och en nominalmening (*trop de bruit*) i relationen, en direkt anföring som består av två huvudsatser (*quelque chose a détraqué la machine, je vous dis*), en huvudsats i relationen (*les sifflets les forcent à se pencher l'un vers l'autre*) och en huvudsatsformad anföring (*vous plaisantez ou quoi ?*).

(3) *La chef des juges lui fait signe d'approcher, trop de bruit, quelque chose a détraqué la machine, je vous dis, les sifflets les forcent à se pencher l'un vers l'autre, vous plaisantez ou quoi ?* (KT r. 89)

Ordagrann översättning: Chefsdomaren tecknar åt honom att komma närmre, för mycket oväsen, någonting har förstört maskinen, säger jag, visslingarna tvingar dem att luta sig fram mot varandra, skojar du eller?

Ibland är det också otydligt om det som kan tolkas som en anföring är en anföring eller en tanke eller något annat. Jag ser denna otydlighet som avsiktlig och som en del av textens stil, och vill därför behålla den. Så är fallet i exempel 4, där den understrukna passagen kan tolkas som en direkt anföring men också som en tanke.

(4) *Et lui, doucement, hoche la tête en gardant ses doigts ouverts devant son visage, des centaines de cameras lui cachent l'enfant, les gamines de l'équipe roumaine dansent autour d'elle, oui, amour, oui, ce un virgule zéro zéro est un dix.* (KT r. 72)

Ordagrann översättning: Och han nickar försiktigt, med de uppsträckta fingrarna kvar framför ansiktet, hundratals kameror skymmer barnet för honom, flickorna i det rumänska laget dansar omkring henne, ja, kära du, ja, ettan komma noll noll är en tia.

Nu lämnar jag anföringarna för att titta på en mening som består av en överordnad sats följt av tre satser som är exempel på det som står i den första.

(5) *Les coéquipières de la Roumaine, elles, semblent au désespoir, Dorina tient ses mains jointes, Mariana murmure une phrase en boucle, une autre est affalée, les yeux fermés ;* (KT r. 32)

Ordagrann översättning: Rumänskans lagkamrater verkar däremot förtvivlade, Dorina håller händerna knäppta, Mariana mumlar en mening om och om igen, en annan sitter ihopsjunken och blundar;

Jag tycker att satsernas olika funktioner och förhållandet mellan dem är för otydligt när alla satsers samordnas med kommatecken. Därför byter jag ut kommatecknet efter den första huvudsatsen med ett kolon. En av kolonets huvudfunktioner är att stå framför uppräknings- och exempel (Svenska skrivregler 2017: 209). Kolonet pekar framåt mot exemplen.

(5.1) Rumänskans lagkamrater verkar däremot förtvivlade: Dorina håller händerna knäppta, Mariana mumlar en mening om och om igen, en annan sitter ihopsjunken och blundar;

En annan möjlig översättning är att ersätta det första kommatecknet med en punkt. På det sättet blir kopplingen mellan satserna inte tydligare, men den första satsen skiljs mer från de tre senare. Förutom att kopplingen blir tydligare med kolon upplever jag att punkten skiljer satserna åt för mycket – satserna har ett nära samband som jag vill förtydliga. En punkt skapar också en större paus mellan satserna än både kommatecknet och kolonet, vilket bromsar tempot väl mycket (jfr. Lagerholm 2008:79).

Nästa exempel består av fyra huvudsatser. Problemet är här att satsradningen uttrycker en motsättning mellan *les Russes maussades* ('de buttra ryssarna') och den uppsluppne *Béla*.

(6) Elle salue la foule debout, les Russes maussades quittent la salle en rang derrière leur entraîneur, Béla, lui, tend ses poings, il combat l'air, hilare, entouré des fillettes qui rebondissent autour de lui, leurs yeux cernés par le manque de sommeil et la bouche sèche de faim. (KT r. 552)

Ordagrann översättning: Hon tackar den stående folkmassan, de buttra ryssarna lämnar salen på led efter sin tränare, Béla, han, sträcker upp knytnävarna, han slår luften, uppsluppen, omgiven av småflickor som studsar omkring honom, med mörka ringar under ögonen av sömnbrist och munnarna torra av hunger.

Den franska satsradningen kan enligt Riegel m.fl. (2009:872) uttrycka ett motsatsförhållande, medan denna funktion inte nämns om de svenska. I källtextmeningen betonas också motsättningen genom det dubbla satsledet *Béla, lui* (Béla, han), som markerar den nya referenten. Både på svenska och franska kan man dubblera subjektet i början av en sats för att betona det (Riegel m.fl. 2009:720, Lagerholm 2008:134 ff.). (På svenska kan man dessutom sätta ut ett till pronomen i slutet av satsen: *Svensson, han har mycket pengar, han* (Bolander 2012:220)). Men på svenska är konstruktionen talspråklig, vilket den inte alltid är på franska (Riegel m.fl. 2009:720, Lagerholm 2008:134 ff., Bolander 2012:220), och på franska verkar det dubbla satsledet även ha funktionen att markera en motsättning. Så används konstruktionen i alla fall i källtexten vid flera tillfällen, både i radade satsers och i andra meningar (exempelvis KT r. 32, 36, 815, 928). Denna funktion har inte det svenska dubbla satsledet. Varken satsradningen eller det dubbla satsledet framhäver alltså motsättningen i den ordagranna

översättningen av exempel 4, vilket gör meningen otydlig. Man riskerar till exempel att tolka Béla som ryssarnas tränare (vilket man visserligen vet sedan innan att han inte är). Motsättningen behöver i översättningen uttryckas på något annat sätt än i källtexten. I 6.1 har jag därför infogat adverbet *däremot*.

(6.1) Hon tackar den stående folkmassan, de buttra ryssarna lämnar salen på led efter sin tränare, Béla däremot, han sträcker upp knytnävarna, han boxar i luften, överlycklig, omgiven av småflickor som studsar omkring honom med mörka ringar under ögonen av sömnbrist och munnarna torra av hunger.

Förutom att skilja Béla från den ryska tränaren förtydligar man på detta sätt motsättningen mellan de buttra ryssarna och den glade Béla. Med denna lösning behöver jag inte bryta upp satsradningen och dess tempo.

I exempel 7 står två huvudsatser radade efter varandra. Satserna beskriver händelser som följer på varandra i tiden.

(7) Certaines commencent au bout d'une semaine à peine à marcher sur les mains, la deuxième semaine, on leur parle de faire un pont avec le dos et de lancer leur pied à la lune. (KT r. 836)

Ordagrann översättning: En del börjar efter en knapp vecka gå på händerna, andra veckan talar man med dem om att göra en brygga med ryggen och kasta upp foten i luften.

Den här typen av satsradning nämns inte av Riegel m.fl. På svenska fungerar satsradning som beskriver en följd av händelser som sagt inte så bra (*Språkriktighetsboken* 2005:334), särskilt om den grammatiska strukturen är helt olika i de två satserna, som i detta exempel. Därför sätter jag i översättning 7.1 punkt efter den första satsen.

(7.1) En del börjar efter en knapp vecka gå på händerna. Andra veckan talar man med dem om att göra en brygga med ryggen och kasta upp foten i luften.

En annan möjlig lösning är att byta ut kommatecknet mellan satserna mot ett semikolon. På så sätt skiljs satserna åt mer än med ett komma, men mindre än med punkt. Semikolonet visar att två satser har ett nära innehållsligt samband, och ofta klargörs eller utvecklas något i den andra satsen. (*Svenska skrivregler* 2017:208). I mitt exempel är det innehållsliga sambandet inte så starkt, och den andra satsen varken klargör eller utvecklar den första. Jag tycker därför att punkt fungerar bättre. Ytterligare en möjlighet är att behålla kommatecknet och infoga ett *och*.

(7.2) En del börjar efter en knapp vecka gå på händerna, och andra veckan talar man med dem om att göra en brygga med ryggen och kasta upp foten i luften.

Det som fungerar bra i 7.2 är att kommatecknet behålls och pausen mellan satserna därmed är lika lång som i källtexten. Jag tycker däremot att konjunktionen *och* i 7.2 gör att meningen avviker mer från källtextmeningen än 7.1, eftersom huvudsatser som samordnas med *och* som sagt är ovanliga i källtexten. Därför väljer jag lösning 7.1.

4.2 Nominalmeningar

Källtexten innehåller en del konstruktioner som på svenska kallas nominalmeningar (Eriksson 1997:122, Ingo 2007:209) och på franska *phrases non verbales* ('ickeverbala satser') eller *phrase nominale* ('nominalsatser') (Riegel m.fl. 2009:763-769). Nominalmeningar är satser som saknar finit verb. Att de ändå ses som satser förklarar Riegel m.fl. på två sätt: För det första uttrycker nominalmeningar det som ett predikat brukar göra. I nominalmeningen *Génial, ce film!* ('Genial, den här filmen!') tar adjektivet *génial* rollen som predikat i relation till subjektet *ce film* (Riegel m.fl. 2009:763). För det andra uttrycker nominalmeningar en språkhandling – de kan vara deklarativa, interrogativa eller imperativa (Riegel m.fl. 2009:763). Tempus markeras inte i nominalmeningar utan tolkas utifrån talarens tid (Riegel m.fl. 2009:764). Nominalmeningen motsvaras ofta av en sats med verbet *vara*, eller ett annat kopulaverb (Riegel m.fl. 2009:764 ff.).

Nominalmeningar består av ett eller två led. Tvåledade nominalmeningar består av två led som har ett predikativt förhållande mellan sig och som ofta skiljs åt av ett kommatecken (Riegel m.fl. 2009:765, Eriksson 1997:122-123). Ett av leden är en nominalfras eller motsvarande (egennamn eller pronomen) som fungerar som subjekt, det andra ledet fungerar som predikat och kan vara en adjektivfras, en infinitivfras, en adverbfras, en prepositionsfras eller en annan nominalfras (Riegel m.fl. 2009:765-766). Vanligast är att nominalfrasen står först, men det kan också vara tvärtom (Riegel m.fl. 2009:766). Observera att den tvåledade nominalmeningen är besläktad med satsradningen: båda är franska *juxtapositions* – två eller flera led samordnas med kommatecken.

En enledad nominalmening består av ett eller flera ord som bildar en adjektivfras, en participfras, en adverbfras, en prepositionsfras eller en nominalfras (Riegel m.fl. 2009:767 ff.). I en enledad nominalmening är subjektet implicit och måste läsas ut av kontexten. Enligt Eriksson (1997:122-123) har de enledade meningarna ofta en affektiv valör, medan de tvåledade meningarna brukar vara beskrivande. Ofta beskriver de en bakgrund.

Ingo (2007:209) placerar nominalmeningar i kategorin predikatslösa. Predikatslösa är i sin tur något Ingo kallar kvasisatser (2007:45 ff.). Medan fullständiga satser uttrycker flera olika

förhållanden tydligt, som subjekt, tempus, modus och negation, uttrycker kvasisatser inte alla dessa förhållandena, utan är mer eller mindre vaga. Ingo (2007:46) ställer upp dem på en skala av satsgrader, där fullständiga satser är högst upp. Ju längre ifrån den fullständiga satsen en satsgrad befinner sig, desto mindre av dessa förhållanden kan satsgraden uttrycka. Predikatslösa är den satsgrad som står längst ifrån fullständiga satser. De saknar i ytstrukturen alla spår av huvudsatsens predikat (Ingo 2007:46). Ingo (2007:47) betonar att kvasisatsernas semantiska inexacthet inte alltid är en svaghet – ibland är det inte önskvärt eller rent av omöjligt att formulera sig exakt om alla de förhållanden som huvudsatser uttrycker exakt.

Nominalmeningar används i franskan i både tal och skrift (Riegel m.fl. 2009:767). Nominalmeningar används också i svenskan, men antagligen i mindre utsträckning än i franskan. Ingo (2007:197) skriver att man på franska överlag använder fler kvasisatser än svenskan, däribland predikatslösa, medan man på svenska föredrar huvudsatser. I översättning från svenska till franska är det oftast svenska predikativa huvudsatser med det finita verbet *vara* eller ett annat kopulativt verb som översätts till nominalmeningar (Eriksson 1997:122). Man kan anta att det motsatta också gäller: att franska nominalmeningar i många fall översätts till svenska huvudsatser.

Problemet som uppkommer när man höjer satsgraden från nominalmening till huvudsats är vad man förlorar stilistiskt. Nominalmeningarna i källtexten bidrar ibland till en hackig rytm som förloras om man gör om den till en huvudsats. Det kan också vara så att nominalmeningarna har använts medvetet av källtextens författare för dess vaghets skull, något som också förloras om jag höjer satsgraden. Jag har i vart och ett av fallen fått avgöra om det går att behålla nominalmeningen på svenska, om nominalmeningen har en viktig stilistisk funktion i källtexten, vad jag förlorar om jag väljer att översätta med en högre satsgrad och hur jag då eventuellt kan kompensera för det.

Det finns arton nominalmeningar i källtexten, vilket betyder att det finns lite mer än en nominalmening på varannan sida i pocketboken. Nominalmeningarna är alltså inte alls lika frekventa som satsradningarna och inte ett lika utmärkande drag i källtexten. Men eftersom de var problematiska att översätta, och eftersom problematiken liknar satsradningarnas problematik, har jag ändå valt att analysera dem. I källtexten står nominalmeningarna nästan aldrig som egna meningar utan står medialt eller finalt i längre meningar. De är både tvåledade och enledade, och de flesta består av nominalfraser.

Jag har behållit tio av källtextens nominalmeningar och ändrat på åtta. Jag har alltså översatt satsradningarna mer imitativt än nominalmeningarna. I tre fall har jag översatt nominalmeningen med en huvudsats, i ett fall med två huvudsatser (exempel 2), i tre med en

bisats och i ett med ett predikativ (exempel 3). I ett fall har jag behållit nominalmeningen, men bytt ut kommatecknet mot ett kolon (exempel 4). Detta fall räknar jag till de jag har behållit. Av de nominalmeningar jag har behållit är hälften sådana där jag kunnat infoga ett formellt subjekt och verbet *vara*, men där jag tyckt att nominalmeningen fungerar som den är. Två av dessa är dessutom fortsättningsatser, de har alltså samma subjekt som föregående huvudsats, och är helt oproblematiska. De övriga nominalmeningar som jag har behållit har andra subjekt och verb.

Jag ska nu analysera några exempel från källtexten. Jag börjar med ett exempel (1) där jag valt att översätta nominalmening med nominalmening. Nominalmeningen, som jag strukit under i exemplet, står här i mitten av en längre mening, som inleds och avslutas med en huvudsats. Den är tvåledad och består av en nominalfras som fungerar som subjekt och en adjektivfras som fungerar som predikat, som samordnas med ett kommatecken.

(1) Elle repasse de possibles fautes dans sa tête, l'arrivée du périlleux arrière éventuellement, pas assez stable, qu'est-ce qu'elle a pu faire pour mériter ça ? (KT r. 45)

Ordagrann översättning: Hon går igenom möjliga fel i huvudet, landningen efter bakåtvolt kanske, inte tillräckligt stabil, vad kan hon ha gjort för att förtjäna detta?

Verbet som kopplar ihop de två leden i nominalmeningen är på svenska *var*. Tempus tolkar jag utifrån de omgivande meningarna. Om man skriver ut verbet blir nominalmeningen en huvudsats: *landningen efter bakåtvolt kanske inte var tillräckligt stabil*. Men jag tycker att nominalmeningen fungerar bra i detta fall, eftersom den uttrycker vad en person går igenom i huvudet. Tankar uttrycks inte alltid klart och tydligt i fullständiga huvudsatser. Den svenska nominalmeningen känns korthuggen och ger därför ett intryck av att personen som tänker är stressad, vilket passar i sammanhanget. Därför valde jag att behålla nominalmeningen i måltexten.

Exempel 2 är en mening som består av en huvudsats följt av en tvåledad nominalmening. Nominalmeningen består av två nominalfraser som är samordnade med ett kommatecken.

(2) Pour cette première conférence de presse, c'est complet, les cinq cents sièges et même par terre, pas un espace de libre. (KT r. 397)

Ordagrann översättning: Inför denna första presskonferens är det fullsatt, de femhundra sittplatserna och till och med på golvet, inte en fri yta.

I ord-för-ord-översättningen förstår man innehållet, men meningen är så grammatiskt avvikande att formen tar fokus från innehållet. Jag har därför provat olika sätt att formulera om

meningen. Ett alternativ är att infoga verbet *har* mellan leden. En mer idiomatisk formulering är att infoga verbet *finns*. För att göra meningen begriplig behöver jag då också infoga prepositionen *på* framför *de femhundra sittplatserna*. Det första nominalledet görs på det sättet till ett adverbial. Man skulle kunna infoga det formella subjektet *det* efter verbet, men det är inte nödvändigt.

(2.1) Inför denna första presskonferens är det fullsatt, på de femhundra sittplatserna och till och med på golvet finns inte en fri yta.

Men formuleringen *på de femhundra sittplatserna (...) finns inte en fri yta* är inte idiomatisk. Det fungerar möjligtvis bättre med *på de femhundra sittplatserna (...) finns inte en ledig plats*. Ytterligare ett alternativ är att skriva *vare sig på någon av de femhundra sittplatserna eller på golvet finns en ledig plats*. Den mest idiomatiska lösningen jag kommer på är att skriva *de femhundra sittplatserna är upptagna*. I översättning 2.2 har jag använt den formuleringen, samtidigt som jag har behållit *på golvet finns inte en fri yta*. Jag har alltså gjort om nominalmeningen till två huvudsatser genom att ge de två nominalfraserna *de femhundra sittplatserna* och *golvet* var sitt verb. Jag har också bytt ut *till och med* mot *inte ens*, som fungerar bättre i den negerande meningen.

(2.2) Inför denna första presskonferens är det fullsatt, de femhundra sittplatserna är upptagna, och inte ens på golvet finns en fri yta.

Översättningen 2.2 skiljer sig mycket från källtextmeningen, men jag tycker att den fungerar smidigast på svenska av mina alternativ. En fördel är också att jag i 2.2 till skillnad från i 2.1 kan ha ett kommatecken, eftersom det är korrekt att ha ett kommatecken mellan två huvudsatser (*Svenska skrivregler* 2017:201). Eftersom nominalmeningen i källtexten innehåller ett kommatecken vill jag gärna ha kvar det, för att meningens rytm inte ska ändras så mycket. Till sist bestämmer jag mig också för att ta bort *och*. På så sätt blir den före detta nominalmeningen en satsradning. Eftersom radade satser är så vanliga i källtexten tycker jag att satsradning fungerar bättre här än två huvudsatser samordnade med *och*, som är en ovanlig företeelse i källtexten. Satsradningen fungerar bra eftersom de två senare satserna preciserar den första (*Språkriktighetsboken* 2005:333). Översättningen har nu, likt källtextmeningen, något korthugget och snabbt över sig, men utan att avvika från svensk grammatik.

(2.3) Inför denna första presskonferens är det fullsatt, de femhundra sittplatserna är upptagna, inte ens på golvet finns en fri yta.

Exempel 3 består av två huvudsatser och en nominalmening som samordnas med kommatecken. Nominalmeningen är enledad och består av en nominalfras utbyggd med en bisats där *qui sont* (som är) strukits.

(3) KT r. 726: En URSS on paise dans le vocabulaire de la danse classique, alors qu'en Hongrie ou en Bulgarie, les gestes des filles sont amples et sportifs, de vraies montagnardes en train d'effectuer des promenades de santé.

Ordagrann översättning: I Sovjetunionen hämtar man ur den klassiska dansens vokabulär, i Ungern och Bulgarien däremot är flickornas rörelser kraftfulla och sportiga, riktiga bergsbor i färd med att genomföra hälsosamma promenader.

Nominalmeningen är ett påhäng, det vill säga ett led som hänger på slutet av en mening och skiljs från denna med ett kommatecken eller ett tankstreck (Dahl 2016:81). Påhäng preciserar eller förtydligar ofta det som står i föregående mening. Problemet i översättningen av exempel 3 är att *flickornas rörelser* är subjekt i huvudsatsen, medan nominalmeningen, som inte har något subjekt, beskriver *flickorna*. Om nominalmeningen beskrev flickornas rörelser skulle den fungera som den är, som en utveckling till huvudsatsen. Men nu kan den inte stå som ett påhäng till huvudsatsen utan att det skapar problem. Vi vill ha samma subjekt i de båda leden, eller så behöver vi förtydliga att leden har två olika subjekt. I översättning 3.1 har jag förtydligat att leden har olika subjekt, genom att infoga *flickorna är* i början av nominalmeningen. Nominalmeningen blir på så sätt en huvudsats. Jag har också ändrat *flickornas rörelser* till *rörelserna*, så att ordet *flickorna* inte upprepas. I denna lösning består meningen av tre huvudsatser där de två sista bildar en satsradning.

(3.1) I Sovjetunionen hämtar man inspiration i den klassiska dansens vokabulär, i Ungern och Bulgarien däremot är rörelserna kraftfulla och sportiga, flickorna är riktiga bergsbor ute på hälsosamma promenader.

I översättning 3.2 har jag istället gjort om meningen så att den andra huvudsatsen och nominalmeningen har samma subjekt: *flickorna*. Nominalmeningen har nu blivit ett predikativ, som liksom i källtextmeningen är ett påhäng. Jag har också förtydligat att det sista ledet är ett bildspråk, genom att infoga *som*. Trots att jag möblerat om en del i meningen, tycker jag att denna lösning är smidigare än 3.1, eftersom jag inte gett nominalmeningen ett eget subjekt och ett eget verb. Jag har alltså inte höjt satsgraden så mycket som i 3.1.

(3.2) I Sovjetunionen hämtar man inspiration i den klassiska dansens vokabulär, i Ungern och Bulgarien däremot rör sig flickorna kraftfullt och sportigt, som riktiga bergsbor ute på hälsosamma promenader.

Exempel 4 består av tre huvudsatser och en nominalmening. Huvudsatserna är samordnade i en satsradning. Nominalmeningen är tvåledad och består av en prepositionsfras som fungerar som predikat och ett pronomen som har rollen subjekt, med ett kommatecken emellan.

(4) Mais toutes ont des couettes, il est 10 h 15, les chemisiers bleu ciel s'évadent vers l'obscurité des salles de cours, parmi elles, celle-là. (KT r. 872)

Ordagrann översättning: Men alla har tofsar, klockan är 10.15, de himmelsblå blusarna flyr in i lektionssalarnas dunkel, bland dem, den där.

Nominalmeningen skapar i detta exempel inget stort problem, kanske för att den är så kort. Jag tycker inte att jag behöver skriva ut verbet som binder ihop de två leden så att nominalmeningen blir en huvudsats: *bland dem finns den där*. Men jag är inte nöjd med det demonstrativa pronomenet *den där*, som när det används om en person låter mer nedlåtande än franskans *celle-là*. Dessutom är det lite otydligt vem eller vad pronomenet syftar på. Jag väljer det personliga pronomenet *hon* istället. Med detta val förlorar jag det demonstrativa pronomenets utpekande funktion. För att kompensera för denna förlust, och samtidigt förtydliga sambandet mellan ledet *bland dem* och ledet *hon*, byter jag ut kommatecknet mot ett kolon:

(4.1) Men alla har tofsar, klockan är 10.15, de himmelsblå blusarna flyr in i lektionssalarnas dunkel, bland dem: hon.

Kolonet ger en lite större paus än kommatecknet. Denna paus tillsammans med kolonets framåtppekande funktion gör att *hon* betonas. Konstruktionen med en lång mening som avslutas med ett kolon framför ett kort led används på andra ställen i källtexten (exempelvis KT r. 23, 101, 222, 297, 384, 524). Översättning 4.1 avviker alltså inte från källtextens stil.

5. Avslutning

Analysen av mina översättningar av källtextens satsradningar och nominalmeningar har visat att det inte har varit helt lätt att följa min globala imitativa strategi vad gäller dessa fenomen, trots att jag har översatt en majoritet av både radade satser och nominalmeningar imitativt. Översättningsarbetet har varit en balansakt mellan att överföra källtextens stil och att anpassa texten till svenska språknormer och göra den smidig på svenska.

Det har varit lättare att översätta satsradning än nominalmeningar imitativt. De satsradningar jag bevarat i måltexten är framför allt sådana där den andra satsen är en utveckling

eller precisering av den första, där hela satsradningen beskriver en scen eller där satserna har samma funktion. Att flera satser radas på varandra har i regel inte varit ett problem, om satsradningen inte också har en annan funktion som inte fungerar på svenska. De satsradningar jag inte har behållit i måltexten är i flera fall sådana där satserna har alltför olika funktioner: relation blandat med anföringar som föregås av en anföringsformel, och överordnade satser som följs av exempel. Jag har också ändrat alla de fall, vilket inte var så många, där en satsradning uttryckt ett motsatsförhållande eller en följd av händelser. Ändringarna jag gjort består oftast av att jag ändrat interpunktionen. I de satsradningar som uttrycker ett motsatsförhållande har jag däremot alltid infogat en konjunktion eller ett adverb.

De nominalmeningar som jag har behållit i måltexten är i flera fall sådana där det verb jag kunnat infoga är en form av *vara*, och subjektet antingen är ett formellt subjekt eller samma som i föregående huvudsats. Men lika många nominalmeningar har andra subjekt och verb. Gemensamt för de fall som jag har behållit är att nominalmeningarna har bidragit till textens korthuggna stil utan att avvika för mycket från svenska språknormer.

Det skulle vara intressant att se en större undersökning av hur franska satsradningar och nominalmeningar i skönlitteratur översätts till svenska.

Referenser

Primärkälla:

Lafon, Lola, 2014: *La petite communiste qui ne souriait jamais*. Arles: Actes sud.

Sekundärkällor:

Actes Sud (2018-04-09) www.actes-sud.fr.

Aeschimann, Eric, 2014: *Théorie de la "Jeune-fille": le cas Nadia Comaneci*. (2018-05-31) <https://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20140121.OBS3188/theorie-de-la-jeune-fille-le-cas-nadia-comaneci.html>

Beuve-Méry, Alain, 2017: *Françoise Nyssen, une éditrice au ministère de la culture*. (2018-05-31) https://www.lemonde.fr/gouvernement-philippe/article/2017/05/17/francoise-nyssen-une-ourleuse-au-ministere-de-la-culture_5129285_5129180.html

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

Dahl, Alva, 2016: *Interpunktion: om skiljetecken och textens nyanser*. Stockholm: Morfem.

Dargent, Françoise, 2014: *La petite communiste qui ne souriait jamais: mémoires d'un ange déçu*. (2018-05-14) <http://www.lefigaro.fr/livres/2014/01/15/03005-20140115ARTFIG00504-la-petite-communiste-qui-ne-souriait-jamais-memoires-d-un-ange-decu.php>.

Eriksson, Olof, 1997: *Språk i kontrast, En jämförande studie av svensk och fransk meningsstruktur*. Göteborg: Akademiförlaget.

Hellspong, Lennart & Ledin, Per, 1997: *Vägar genom texten, Handbok i brukstextanalys*. Lund: Studentlitteratur.

Holm, Lisa, 2015: Rytim i romanprosa. I: Östman, Carin (red.): *Det skönlitterära språket: tolv texter om stil*. Stockholm: Morfem, s. 215-235.

Holm, Lisa, 2018: *Romanens framställningsformer*. (Otryckt).

Ingo, Rune, 2007: *Konsten att översätta*. Lund: Studentlitteratur.

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

Leyris, Raphaëlle, 2014: *Nadia en équilibre*. « *La Petite Communiste qui ne souriait jamais* », de Lola Lafon. (2018-04-09) http://www.lemonde.fr/livres/article/2014/01/09/nadia-en-equilibre_4345117_3260.html#ELshzEVK0Cgrl5z0.99.

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

Lorente, Catherine (odat.): *La petite communiste qui ne souriait jamais – La faucille et le cerceau*. (2018-04-09) <http://www.transfuge.fr/actu-livre-la-petite-communiste-qui-ne-souriait-jamais,273.html>

Karlsson, Ola (red.) 2017: *Svenska skrivregler*. 4 uppl. Stockholm: Liber.

Michel, Ursula, 2014: *Lola Lafon sur Nadia Comaneci, la Roumanie, le capitalisme et les corps: l'entretien tablette*. (2018-05-03) <http://www.slate.fr/story/82723/lola-lafon-nadia-comaneci>.

Molga, Paul, 2012: *Le Goncourt force la croissance d'Actes Sud*. (2018-05-03) https://www.lesechos.fr/11/11/2012/lesechos.fr/0202377505976_le-goncourt-force-la-croissance-d-actes-sud.htm.

Riegel, Martin, Pellat, Jean-Christoffe & Rioul, René, 2009: *Grammaire méthodique du français*. 7 éd. revue et augmentée, Paris: Presses Universitaires de France.

Språkriktighetsboken. 2016, 2 uppl. Malmö: NE.

