



# LUND UNIVERSITY

## Att beskriva översättarstilar : en analys av sex svenska översättningar av Madame Bovary

Mossberg, Mari

2015

[Link to publication](#)

*Citation for published version (APA):*

Mossberg, M. (2015). *Att beskriva översättarstilar : en analys av sex svenska översättningar av Madame Bovary*. Lund University.

*Total number of authors:*

1

### General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

### Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117  
221 00 Lund  
+46 46-222 00 00



# Att beskriva översättarstilar – en analys av sex svenska översättningar av *Madame Bovary*

Mari Mossberg (2015)  
Lunds universitet

## 1 Inledning

Gustave Flauberts berömda roman *Madame Bovary* publicerades på franska år 1857 och har sedan dess översatts till svenska vid ett flertal tillfällen. Den första översättningen, som gjordes av Ernst Lundquist, lät vänta på sig och kom inte ut förrän 1883. Då var det svenska mottagandet ljumt. I *Aftonbladet* (1884a) ansåg en anonym recensent att ”man knappt behöfver gifva ut sina pengar för att lära känna ett ointressant stycke verklighet”. Inte heller *Stockholms Dagblad* (anonym recensent 1884b) trodde att romanen skulle få någon större framgång i Sverige, men betecknade översättningen som ”förträfflig”, även om de många utelämningarna var ”att drifva omsorgen om andras väl något för långt”.

Därefter har de svenska översättningarna kommit i vågor. Först kom två på 1920-talet: en av Kjell Strömberg (1926) och en av Eva och Axel Ahlman (1928). *Stockholms-Tidningens* recensent Olof Rabenius (1927) ansåg Strömbergs översättning vara ”utmärkt” trots ”en del överflödiga låneord”, men Ahlmans översättning verkar ha gått spårlöst förbi. I samband med romanens hundraårsjubileum var det dags för en ny översättningsvåg då Bengt Söderbergh (1956), Allan B. Janson (1959) och Greta Åkerhielm (1960) kom ut med var sin översättning i nära anslutning till varandra. Av dessa översättningar blev särskilt Söderberghs uppmärksammas och mycket lovordad av bland andra Ingrid Arvidsson (1960) i *Dagens Nyheter*. Hon framhöll ”Söderberghs ytterst eleganta, intill självsvåld lediga översättning”, medan Åkerhielms översättning, som med tanke på de många omtryckningarna borde vara den mest lästa av de tre, blev starkt kritiserad i samma recension: ”[...] acceptabel, men saknar den höga förening av exakthet och elegans som skulle motivera ännu en svensk upplaga” (Arvidsson 1960). Jansons översättning trycktes bara en gång och verkar aldrig ha blivit recenserad. Dessa tre översättningar följdes av ytterligare två cirka tio år senare: en av Jacob Gunnarsson (1970) och en av Gunilla Banck (1971). Ingen av dessa översättningar verkar dock ha omnämnts i dagspressen<sup>1</sup>. Därefter är det ett hopp fram till den senaste av Anders Bodegård år 2012, en översättning som fått mycket positivt bemötande (se t.ex. Mattson 2012, Sundin 2012, van Reis 2012, Wistrand 2012). Dessa är de översättningar som finns med i Libris, de svenska forskningsbibliotekens samkatalog. Det går inte att utesluta att det finns fler svenska översättningar som inte registrerats.

I den här studien har jag valt att jämföra sex av översättningarna: Lundquist, Ahlman, Söderbergh, Janson, Åkerhielm och Bodegård. Anledningen till att jag valt bort Strömberg, Gunnarsson och Banck är att dessa översättningar verkar vara revideringar av äldre utgåvor (jfr Ernstsson 2007:61). Även Åkerhielm, Söderbergh och Ahlman innehåller här och där konstruktioner som skulle kunna tyda på influenser av tidigare översättningar, men alla de utvalda översättningarna är tillräckligt självständiga för att kunna karakteriseras som äkta

---

<sup>1</sup> Sökningarna gjordes i Lunds universitetsbiblioteks mediearkiv hösten 2013.

nyöversättningar och har även behandlats som sådana av recensenterna. Särskilt nyskapande är förstås Lundquist, som gjort den första översättningen, men även Bodegård är nyskapande och tar ett helt nytt grepp på texten.

Syftet med textjämförelsen är tvåfaldigt: dels vill jag med utgångspunkt i Flaubertforskningen ta reda på i vilken utsträckning översättarna har bevarat Flauberts karakteristiska stil i de svenska översättningarna, dels vill jag undersöka om översättarna har satt sin egen prägel på verket, och i så fall på vilket sätt. En central fråga är alltså om översättningarna framstår som neutrala eller om det är möjligt att urskilja olika översättarstilar. Eftersom översättningarna tillkommit under en lång tidsperiod, från 1883 till våra dagar, är det också intressant att se om sättet att översätta har genomgått någon förändring, dvs. om översättarna förhållit sig på samma sätt till källtexten under den undersökta tiden eller om de tenderat att exempelvis vara mer källtextnära under vissa perioder. I ett vidare perspektiv skulle detta kunna ge ett bidrag till debatten om den s.k. nyöversättningshypotesen. Enligt denna hypotes (se t.ex. Gambier 1994:414, Gürçağlar 2009:233, Tegelberg 2011:79), som ursprungligen lanserades av Berman (1990), tenderar den första översättningen av ett verk att vara förhållandevis fri i förhållande till källtexten. I det skedet ser sig översättaren i högre grad som brobyggare mellan två kulturer och försöker släta över den kulturella, språkliga och stilistiska distansen. Det är först efter upprepade nyöversättningar och när verket blivit känt i målspråkskulturen som en mer källtextnära översättning låter sig göras, som förmedlar originaltextens egentliga innebörd och stil. Enligt hypotesen brukar alltså nyöversättningar genomgå en utveckling från fria och mer målspråksanpassade översättningar till mer källtextnära och därmed – i alla fall enligt hypotesen – mer lyckade översättningar.

I det följande kommer jag att först presentera ett antal stilbärande drag i Flauberts *Madame Bovary* och den metod jag valt att använda. Därefter kommer de sex översättningarna att analyseras och jämföras kvantitativt på tre nivåer: textuell, syntaktisk och lexikal. Den kvantitativa jämförelsen får sedan ligga till grund för upprättandet av översättarprofiler. Artikeln avslutas med några allmänna reflektioner om nyöversättning och betydelsen av översättningsnormer.

## 2 Stilistiska drag i verket

Så vilka är då de centrala stildragen i *Madame Bovary*? Det skulle vara omöjligt att inom ramen för denna artikel redogöra för ens delar av den omfattande forskningen på detta område. Inte heller skulle det vara möjligt att utforma en undersökning som täcker alla de stildrag som forskare har tagit upp. En ytterligare faktor är att alla stildrag inte framträder lika tydligt i en översättning till svenska. Till exempel är Flauberts oväntade användning av tempusformen *imparfait* och hans medvetna brott mot vissa av franskans grammatiska regler (se Danius 2006:69) svåra att överföra till svenska. Jag har därför valt att fokusera på ett begränsat antal drag som syns tydligt i de svenska översättningarna och som förekommer ofta i den franska källtexten. Alla dessa stildrag, med undantag av bildspråket,<sup>2</sup> framhålls också som centrala av Sara Danius i hennes förord till Bodegård's översättning (Danius 2012:12–17; se även Danius 2006:59–125; 2013:233–304). Det rör sig om följande stildrag:

---

2 Anmärkningar om Flauberts bildspråk hittar man framför allt hos författaren Marcel Proust (1920), som ansåg att Flauberts bildspråk var platt och intetsägande. Danuis tar inte ställning i frågan (Danius 2013:270).

## I. Grafisk form och interpunktion

- Stundtals säregen styckeindelning
- Rytmsk interpunktion
- Förkärlek för semikolon
- Många kursiveringar

## II. Meningsbyggnad och textbindning

- Långa vindlande meningar, ibland varvade med korta meningar
- Frekvent bruk av inanimata subjekt, dvs. kroppsdelar, klädesplagg och föremål som grammatiskt subjekt
- Avvikande konnektivanvändning: strykning av konnektiv mellan satser (s.k. satsradning) och strykning av *et* ('och') framför sista ledet i uppräknings; tillägg av textbindande *et* ('och') satsinitialt.<sup>3</sup>

## III. Lexikala val

- Få författarkommentarer: en distanserad berättare som relaterar handlingen på ett objektivt sätt och undviker egna förklaringar, tolkningar och kommentarer; läsaren får oftast själv dra sina slutsatser om karaktärernas tankar och intentioner
- Långa, detaljerade uppräknings
- Förhållandevis konventionellt bildspråk
- Rytmskapande adverb (t.ex. *même, plutôt, alors, puis*) och tunga adverb på oväntade ställen i satsen

Enligt Danius (2012:12) var Flaubert inte någon egentlig förnyare av den franska romankonsten i den meningen att han skulle ha uppfunnit något av de här stildragen. Det är istället repetitionen av dessa till synes obetydliga detaljer som skapar den karakteristiska stilen.

Det är viktigt att understryka att de flesta av ovanstående stildrag tillsammans bildar romanens kanske främsta stildrag: rytmen. Så är till exempel den egensinniga syntaxen, de långa vindlande meningarna, uppräkningsarna, konnektivanvändningen och det oväntade bruket av adverb medel som i samverkan bidrar till den flaubertska prosarytmen. Det är känt att Flaubert varje kväll läste sina texter högt eller till och med skrek ut dem för att lyssna efter rytmen och klangerna i texten. Han arbetade med *Madame Bovary* i nära fem år och åstadkom under denna tid åtskilliga versioner av sin text innan han tyckte sig ha nått fram till den rätta musikaliska fraseringen. (Se Roses intervju med Bodegård 2013.) Om man ska översätta Flaubert till svenska framstår därför rytmen som något särskilt viktigt att överföra.

Rytmen är i sin tur nära förbunden med interpunktionen som i Flauberts prosa innehåller ett stort antal kolon, och framför allt semikolon, som delar in de långa, vindlande meningarna. De långa perioderna står i stark kontrast till de korta meningarna, som ibland inför ett snabbare och mer staccatoartat tempo. Karakteristiskt är också uppdragningen av huvudsatser med enbart kommatecken emellan.

Även den grafiska utformningen spelar en stor roll för läsoplevelsen. Styckeindelningen används till exempel inte enbart på det traditionella sättet för att signalera något nytt, utan verkar även ha en rytmiserande funktion. Ibland används också nytt stycke för att framhäva en

---

3 Med ”satsinitialt” menas här både början av grafisk mening och början av huvudsats efter semikolon.

emotionell laddning i texten och få läsaren att stanna upp vid dessa passager (jfr Dahl 2013). En annan central del av den grafiska utformningen är kursiveringarna. De kursiveringar som används vid namn, citat, titlar och ord på andra språk är lätta att tolka, men det finns också ett stort antal kursiveringar som har en mer stilistisk funktion och som inte är lika lätta att genomskåda. Enligt Danius (2012:14–15) signalerar dessa gåtfulla kursiveringar att det rör sig om klyschor, banaliteter eller allmänt vedertagna ”sanningar” som människor rutinmässigt upprepar för varandra. I detta sammanhang är det värt att nämna att Flaubert verkar ha varit besatt av sin tids floskler och dumheter och antecknade dem systematiskt. En del av dessa anteckningar har utgivits posthumt av Ferrère under titeln ”Dictionnaire des idées reçues”<sup>4</sup> (1913; se s 39 och 45 i förordet till den franska utgåvan av *Madame Bovary*, Le livre de poche). Sammantaget skulle man kunna säga att romanens stilistiska kursiveringar ger en närmast polyfon effekt, som om andra röster plötsligt bryter in i texten, inte sällan med ett stänk av ironi. Danius (2012:15) påpekar att Flaubert skiljde på kursiv stil och citattecken, där det senare snarare användes för att markera citat ur andra texter. Den grafiska utformningen uttrycker således många subtila nyanser som är viktiga att bevara i en svensk utgåva.

Den polyfona effekt som uppstår genom kursiveringarna är nära besläktad med romanens svävande berättarperspektiv. Berättarrösten är förhållandevis neutral och distanserad (Danius 2012:15) men man blir inte alltid klok på ur vilket perspektiv den fiktiva världen betraktas; än är det ur berättarperspektiv, än ur någon fiktiv karaktärs perspektiv (Danius 2006:65ff). Och inom en och samma scen kan perspektivet skifta genom subtila subjektsbyten. Inte sällan inträffar det som Danius så träffande uttrycker som att ”ting förmänskligas, människor förtingligas” (Danius 2012:13). I dessa fall kombineras de mänskliga subjekten med passiva eller statiska verb, medan kroppsdelar, klädesplagg och föremål får liv genom att inta subjektsposition och kombineras med ett dynamiskt verb, ofta av oväntat slag.

Att alla ovanstående stildrag verkligen är centrala understryks av det faktum att de även omnämns av andra författare och kritiker. Till exempel framhåller författaren Marcel Proust (1920) Flauberts regelbundna prosarytm, ofta återkommande inanimata subjekt, avvikande konnektivanvändning (konjunktionen *et/'och'*) och rytmiskapande adverb, samtidigt som han påtalar att bildspråket inte är särskilt innovativt eller vackert. I förordet till flera av de svenska översättningarna finner man liknande observationer, framför allt beträffande verkets karakteristiska prosarytm.

### 3 Metod

För att undersöka i vilken utsträckning de sex översättarna har överfört ovanstående stildrag till svenska har jag utgått från en analysmetod som inom översättningsvetenskapen brukar kallas för *translation shifts* (Bakker et al. 2009:269–74). Metoden innebär att man studerar skillnaderna mellan källtext och måltext och systematiskt undersöker vilka semantiska och strukturella förändringar eller *shifts* (den term jag hädanefter kommer att använda) som skett vid övergången från källtext till måltext. Många olika varianter av metoden har föreslagits, alla färgade av författarnas egen forskningsinriktning och syn på översättning (se t.ex. Catford 1965, Popovič 1970, van Leuven-Zwart 1989, 1990, Lindqvist 2005:88ff, Halverson 2007, Pekkanen 2007, 2010, Toury 1980, 2012:110ff).

För den här studien är det framför allt två metoder som är av intresse: van Leuven-Zwart 1989, 1990 och Pekkanen 2007, 2010. Van Leuven-Zwarts metod är inriktad på *shifts* som inträffar på meningsnivå och därunder. Oavsett språkkombination är den tänkt att kunna

---

4 Den svenska titeln är *Lexikon över vedertagna åsikter* (2008), Lund: Bakhåll.

appliceras på de narrativa partierna (dvs. relationen) i all typ av skönlitterär text (romaner, noveller). Syftet med metoden är att visa hur till synes små semantiska, stilistiska och pragmatiska *shifts* på mikronivå kan få återverkningar på textens makronivå, förutsatt att de förekommer någorlunda konsekvent och i tillräckligt stor omfattning. Hos van Leuven-Zwart är makronivån närmast detsamma som den litterära gestaltningen, och därför undersöker hon främst sådana förskjutningar som påverkar tolkningen eller upplevelsen av det litterära verket. Särskilt uppehåller hon sig vid återverkningarna på subjektsperspektivet (eng. *focalization*) och visar hur små betydelseglidningar mellan källtext och måltext inverkar på beskrivningen av miljöer, karaktärer och händelser i den fiktiva världen.<sup>5</sup>

Även om van Leuven-Zwarts modell har många poänger, bland annat tydligt fokus på semantiska *shifts* mellan källtext och måltext och applicerbarhet på många olika språkpar, så är den komplicerad och tidskrävande. Först görs en undersökning på mikronivå där källtextens och målspråkets ord och uttryck, de s.k. transemen (*transemes*), jämförs med varandra genom att speglas i ett s.k. arkitransem (*architranseme*), en slags språklig mellannivå eller *tertium comparationis*. Ett av van Leuven-Zwarts exempel på transem och arkitransem är följande: *he bent down* (transem) > *to curve the body from a standing position* (arkitransem) (1989:157). Analysen kan visa att transemen i källtexten och måltexten är helt synonyma med arkitransemet (inget *shift*) eller att det finns skillnader (ett *shift* uppstår). Skillnaderna mellan transemen kan vara av tre olika slag: *modulation* (= hyponymirelation mellan transemen; ett transem är synonymt med arkitransemet och ett är en hyponym/hyperonym), *modification* (= kontrastiv skillnad mellan transemen; båda transemen är en hyponym/hyperonym till arkitransemet) eller *mutation* (ingen likhet mellan transemen; inget arkitransem) (van Leuven-Zwart 1989:159ff). Dessa tre relationer ger i sin tur upphov till inte mindre än 8 kategorier och 37 underkategorier (ibid.1989:170). Resultatet från undersökningen på mikronivå används sedan för att dra slutsatser om textens makronivå.

Förutom att begreppsapparaten är komplicerad och därför endast kan appliceras på korta textavsnitt, så är det oklart varför analysen måste ta vägen via ett arkitransem och inte kan utgå direkt från källtextens ord eller uttryck, som ju får sägas utgöra den naturliga jämförelsebasen i översättningssammanhang. En annan nackdel med metoden är att van Leuven-Zwart inriktar sig på skillnader i den litterära gestaltningen och inte på översättarstilen. Inte heller är hennes metod särskilt lämpad för just *Madame Bovary*, eftersom den inte inbegriper sådana element som rytmiserande tekniker, grafisk form, styckeindelning och interpunktion.

Pekkanens (2007, 2010) metod kan ses som en förenklad variant av van Leuven-Zwarts metod. Även den är anpassad för analys av narrativa textavsnitt (den s.k. relationen)<sup>6</sup>, men till skillnad från sin föregångare är den tänkt att fånga huvudsakligen icke-semantiska aspekter i syfte att fastställa olika översättarprofiler. Genom sin kvantitativa inriktning kan man säga att Pekkanens metod närmar sig forskningen om *translation universals* (universella tendenser i översatt text, se t.ex. Mauranen & Kujamäki 2004), men den är framför allt en uttalat stilistisk metod. Även Pekkanens analys rör sig på meningsnivå och därunder utan att innefatta sådant som interpunktion och styckeindelning, men den har den stora fördelen att den möjliggör en uppdelning i syntaktiska och semantiska *shifts* och att den kan appliceras på en relativt stor mängd text, vilket är nödvändigt om man ska urskilja tydliga tendenser i materialet. I Pekkanens modell görs en första indelning i *expansion shifts* och *contraction shifts*, dvs.

5 Van Leuven-Zwart förklarar inte själv varför hon enbart tar med de narrativa partierna i sin analys men förmodligen hänger detta val ihop med den narratologiska inriktningen på makronivå.

6 Pekkanens (2010:157) motivering till varför hon endast har med relationen i sin analys är att skillnaderna mellan relation och dialog är så stora att det är svårt att analysera dessa texttyper samtidigt.

förlängning respektive koncentration av texten. *Expansion replacement* och *contraction replacement* innebär att språkliga element läggs till respektive tas bort utan att det tillkommer eller försvinner någon information i förhållandet till originalet. Det rör sig alltså om huvudsakligen strukturella och syntaktiska *shifts*. *Expansion addition* och *contraction deletion* är *shifts* som i allmänhet påverkar betydelsen och utgörs av tillägg respektive strykning av språkliga element. Samtliga tillägg och strykningar kan utgöras av satser, fraser eller enskilda ord. Därutöver innefattar Pekkanens modell *shifts of order*, dvs. ordföljdsförändringar, och en samlingskategori för övriga iakttagelser, *miscellaneous* (Pekkanen 2010:70–79). Min metod bygger till stor del på Pekkanens *expansion* och *contraction shifts* men avgränsningarna och terminologin är inte desamma. Dessutom har jag kompletterat min metod med ytterligare delundersökningar för att anpassa den efter den undersökta textens stildrag (se mer om Pekkanens metod nedan i samband med beskrivningen av de olika delundersökningarna).

Ett av de största metodologiska problemen med tidigare modeller är att man brukar skilja på obligatoriska och fakultativa *shifts* (se t.ex. van Leuven-Zwart 1989,<sup>7</sup> Pekkanen 2007, 2010, Bakker et al. 2009:269–74). I teorin är det enkelt att göra en uppdelning: obligatoriska *shifts* är de förändringar som måste göras för att måltexten ska uppfattas som språkligt korrekt. Dessa *shifts*, som alltså är helt oberoende av översättarens val, är betingade av språkstrukturella skillnader. Ett exempel på ett obligatoriskt fransk-svenskt *shift* skulle kunna vara bytet från bestämd till obestämd form vid översättning av substantiv i generisk betydelse: *J'aime les pommes* > *Jag älskar äpplen*. Ett fakultativt *shift* å andra sidan innebär att översättaren skulle ha kunnat behålla den källspråkliga strukturen men valt ett annat alternativ (ex *Je déteste faire le ménage* > *Jag avskyr att städa* (utan *shift*); *Jag avskyr städning* / *Jag tycker inte om att städa* (två exempel på fakultativa *shifts*)). Fakultativa *shifts* förekommer av många olika anledningar, till exempel på grund av texttyp, översättningsnormer, översättningsanvisningar och inte minst översättarens egna stilistiska preferenser.

Om man undersöker ett stort antal fransk-svenska översättningar är det helt klart så att ett mönster utkristalliserar sig, som visar att vissa franska strukturer tenderar att översättas till svenska på ett visst sätt (Eriksson 1997:12). Många av dessa *shifts* skulle därför kunna kategoriseras som obligatoriska. Men om man tittar på isolerade exempel är det knappast möjligt att dra någon absolut gräns mellan obligatoriska och fakultativa *shifts*.<sup>8</sup> Det är egentligen få franska strukturer som är helt omöjliga att översätta med en korresponderande konstruktion till svenska, och i många fall där man skulle förvänta sig ett *shift* uteblir det. Dessutom är det så att översättaren alltid har möjlighet att välja mellan en rad olika konstruktioner, om inte annat så genom att använda sig av en fri översättning eller en utelämnning av en del av källtexten. Detta framgår tydligt i min analys av översättningarna av *Madame Bovary*, där framför allt Bodegård ställer det traditionella synsättet på ända genom att välja okonventionella och källtextnära lösningar. I följande textavsnitt hade man till exempel förväntat sig ett obligatoriskt *shift* av participen (understrukna)<sup>9</sup> till finit konstruktion, som i Söderberghs översättning, men Bodegård har tvärtom förväntningarna valt att behålla participkonstruktion på svenska:

---

7 Van Leuven-Zwart (1989) verkar ta med alla *shifts* i sin första analys på mikronivå men filtrera bort de *shifts* som hon bedömer som obligatoriska i sin analys på makronivå.

8 Angående svårigheterna att skilja på obligatoriska och fakultativa *shifts*, se även Englund Dimitrova (2005:36).

9 Samtliga understrykningar i blockcitaten är tillagda av mig i förtydligande syfte.



(1) Son père, M. Charles-Denis-Bartholomé Bovary, ancien aide-chirurgien-major, compromis, vers 1812, dans des affaires de conscription, et forcé, vers cette époque, de quitter le service, avait alors profité de ses avantages personnels [...] (Flaubert 59)

Fadern, Charles-Denis-Bartholomé Bovary, var en före detta sjukvårdskorpral, som hade tvingats att lämna tjänsten omkring 1812 efter att ha tagit emot mutor vid en mönstring; tack vare ett fördelaktigt utseende och en ståtlig hållning hade han därefter [...] (Söderbergh 16)

Hans far, monsieur Charles-Denis-Bartholomé Bovary, pensionerad vice militärläkare med majors grad, kring 1812 indragen i en mönstringsskandal och i den vevan nödsakad att lämna tjänsten, hade utnyttjat sina personliga företräden [...] (Bodegård 27)

På samma sätt skulle man kunna säga att den predikatlösa konstruktionen i följande exempel borde motsvaras av ett obligatoriskt *shift* till finit konstruktion, vilket är fallet hos alla översättare utom Bodegård:

(2) Enjouée jadis, expansive et tout aimante, elle était, en vieillissant, devenue (à la façon de vin éventé qui se tourne en vinaigre) d'humeur difficile [...] (Flaubert 60)

Hon hade förr varit gladlynt, öppen och ömsint, men hade med åren (liksom dåligt vin, som surnar till vinättika), blivit misslynt [...] (Ahlman 16-17)

Förr så gladlynt, öppen och hjärtlig hade hon (som avslaget vin kan surna till vinäger) med åldern blivit svår till humöret [...] (Bodegård 28)

På grund av ett stort antal exempel som (1) och (2) har jag vid utarbetandet av min analysmodell valt att frångå uppdelningen i obligatoriska och fakultativa *shifts* och använda termen *shifts* som en samlingsbenämning för alla förändringar, obligatoriska såväl som fakultativa, som sker vid övergången från källspråk till målspråk.

En annan skillnad jämfört med tidigare undersökningar är att jag i större utsträckning än brukligt utformat min metod efter den text som ska undersökas. I tidigare undersökningar har det i allmänhet funnits en uttalad önskan att finna en generell metod, som kan appliceras på många olika språkpar, texter och författare, men jag har istället valt att sätta författaren och källtexten i centrum. På så sätt vill jag säkerställa att analysen är inriktad på de stilelement som är karakteristiska för just *Madame Bovary*. Med utgångspunkt från de källtextspecifika särdrag som listats ovan (se Avsnitt 2 Stilistiska drag i verket) har jag utformat min modell som en undersökning uppdelad på tre olika nivåer, textuell, syntaktisk och lexikal. På varje nivå utförs ett antal delundersökningar som är tänkta att fånga upp verkets mest centrala stildrag:

### **Textuell nivå**

Ordantal

Styckeindelning

Hopslagning och delning av grafiska meningar

Semikolon

Kursivering

## Syntaktisk nivå

Satsgradshöjning och satsgradssänkning  
Subjektsbyte

## Lexikal nivå

Tillägg och strykning av lexikala element  
Precisering och generalisering av utvalda lexikala element (anföringsverb, bildspråk)

Genom att även inkludera nivån över meningsnivå, här kallad textuell nivå, får jag också med den grafiska utformningen och interpunktionen i romanen (dvs. styckeindelning, meningsindelning, interpunktion, kursiveringar). Detta är en nivå som inte brukar ingå i undersökningar av *translation shifts*.

Flauberts karakteristiska syntax, perspektivbyten och bruk av inanimata subjekt fångas upp av delundersökningarna på syntaktisk nivå (satsgradsförändring, subjektsbyte). De syntaktiska konstruktionerna hade kunnat undersökas på andra sätt men, som vi senare ska se i avsnitt 5.2.1, erbjuder satsgradsanalys en möjlighet att göra tydliga avgränsningar baserade på grammatisk analys i stället för på en mer subjektiv bedömning. Satsgradsanalys är dessutom en bred undersökning som kan användas till att belysa många olika aspekter av materialet. Till en början försökte jag att i likhet med Pekkanen (2007; 2010) kvantifiera ordföljdsförändringarna, men de metodologiska svårigheterna visade sig vara alltför stora, inte minst i de fall då översättarna väljer att bryta upp fraser och meningar och sprida ut betydelsekomponenter över olika delar av meningen. Dock har förändringarna i fundamentet (här första positionen i huvudsats med undantag av eventuell konjunktion eller annex) noterats löpande under arbetets gång, och i avsnitt 6 om de individuella översättarstilarna kommer jag att diskutera en del observationer av ordföljdsförändringarna i fundamentet.

Genom delundersökningarna på lexikal nivå (tillägg respektive strykning av lexikala element) kan en rad olika textfenomen belysas, såsom konnektivanvändning (framför allt i rytmiserande syfte), författarkommentarer (det huvudsakligen objektiva berättandet), uppräknings- och bruk av adverb, dvs. många av de lexikala kategorier som framhålls som centrala i Flaubertforskningen. Vad gäller romanens karakteristiska rytm så kan man säga att den skär genom alla tre nivåerna och manifesteras i alla delundersökningarna, men kanske tydligast i satsgradsanalysen och i studiet av interpunktionen.

Analysen på lexikal nivå inbegriper även stickprovsundersökningar av utvalda semantiska element, nämligen bildspråket och anföringsverben. Anledningen till att jag valt att undersöka bildspråket är att denna kategori brukar vara central i alla litterära texter och att det redan finns modeller för hur den kan undersökas (se mer därom under 5.3.3). Ett ytterligare skäl till att just denna kategori valdes ut är Prousts anmärkning om Flauberts bildspråk: "[...] il n'y a peut-être pas dans tout Flaubert une seule belle métaphore"<sup>10</sup> (Proust 1920). Om Proust tyckte att detta var värt att påpeka så framstår bildspråket, eller snarare frånavarom av vackert bildspråk, som ett centralt stildrag som bör ingå i en undersökning av översättarstilar: Har översättarna valt att försköna bildspråket och kanske lägga till metaforer, eller har de valt att lägga sig nära källtexten?

Valet att undersöka anföringsverben hänger samman med romanens berättarröst och de sparsmakade författarkommentarerna. Genom att göra ett nedslag i denna semantiska kategori vill jag undersöka om översättarna ibland väljer att tillfoga en uttolkning av en replik i direkt tal genom semantiska betydelseförskjutningar av anförings verbet (t.ex. *dit-elle* > *viskade hon* i stället för den närmaste ekvivalenten *sa hon*) eller om de väljer att översätta anföringsverben

---

10 "[...] det finns kanske inte någonstans i Flauberts verk en enda vacker metafor." (min översättning)

ordagrant. Det skulle förstås varit önskvärt med en mer omfattande analys av alla semantiska betydelseförskjutningar, som i van Leuven-Zwarts modell, men av praktiska skäl har jag fått nöja mig med en stickprovsundersökning av en enda central kategori, som dessutom är lätt att urskilja.

De olika delundersökningarna förklaras närmare i samband med resultatredovisningen nedan (avsnitt 5). Även om metoden i första hand är produktorienterad, dvs. inriktad på den färdiga översättningen, möjliggör den en analys av själva översättningsprocessen genom att översättningsvalen fastställs och kvantifieras. På så sätt kan återkommande strategival (medvetna eller omedvetna) studeras, och översättningsprocessen i viss mån rekonstrueras.

## 4 Material

Redan år 1856 publicerades *Madame Bovary* i något nedkortad form som en följetong i tidskriften *Revue de Paris*.<sup>11</sup> Trots att tidsskriftens utgivare låtit stryka de mest stötande partierna (bl.a. skandalscenen i början av del 3 där Emma och hennes älskare Léon åker runt i Rouen i en droska som gungar ”som ett skepp i sjögång”<sup>12</sup>) dröjde det inte länge förrän Flaubert ställdes inför rätta för kränkning av den religiösa och den offentliga moralen. Det var inte förrän han frikänts från anklagelserna som romanen kunde publiceras i sin helhet år 1857. Även om kritikerkåren till en början hade delade meningar om romanens konstnärliga värde, var boken vid det laget så omtalad att den snabbt blev en försäljningsframgång och fick tryckas om flera gånger. Enligt Ernstsson (2007:55) trycktes dock inte romanen i ”version définitive”, dvs. i en version godkänd av Flaubert, förrän år 1873 (för mer information om det franska textläget, se t.ex. Ernstsson 2007).

Till grund för den här studien används en utgåva från 1999 (Les Livres de Poche Classiques, Librairie Générale Française) som är försedd med förord, noter och kommentarer av Jacques Neefs. I den utgåvan består den franska texten av tre delar, där den första delen är indelad i 9 kapitel, den andra i 15 kapitel och den tredje i 11 kapitel. Sammanlagt omfattar romantexten 446 sidor inklusive noter. Tillsammans med en utgåva av Thierry Laget från 2001 (Collection Folio Classique, Éditions Gallimard) är detta den text som Bodegårds översättning är baserad på. Vilken utgåva de övriga översättningarna grundar sig på framgår dessvärre inte.

Min analys är baserad på tre kapitel ur källtexten och de sex översättningarna, nämligen första kapitlet, kapitel 12 i del 2 (strax efter halva romanen) och sista kapitlet. I vissa av delundersökningarna är texturvalet begränsat till ännu kortare utdrag: strax under 2000 ord excerperade från början av de tre utvalda kapitlen. Mer exakt grundar sig delundersökningarna på två olika textkorporusar som i det följande kommer att benämnas det långa respektive det korta textutdraget:

**Tabell 1:** Det långa och det korta textutdraget

Det <b>långa</b> textutdraget	kapitel 1; del 1 (romanens första kapitel)	kapitel 12; del 2	kap 11; del 3 (romanens sista kapitel)
Det <b>korta</b> textutdraget	de första 1801 orden i kapitel 1; del 1	de första 1959 orden i kapitel 12; del 2	1946 ord i kapitel 11; del 3

<sup>11</sup> Även den första svenska översättningen publicerades till en början som en följetongsroman i publikationen *Nya följetongen: tidskrift för svensk och utländsk skönlitteratur* (1883) Stockholm: Bonnier. Romanen trycktes i bokform redan samma år.

<sup>12</sup> Citat från Åkerhielm 1960:267.

Ordantalet är manuellt beräknat, bland annat för att semikolon, kolon, utropstecken, frågetecken och citattecken inte ska räknas som ord i de texter som innehåller mellanslag före dessa skiljetecken (främst den franska källtexten). För övrigt har orden räknats enligt samma principer som i Wordfunktionen ”Räkna ord”. När jag gjorde texturvalet tog jag bort de textpassager som utelämnats i Lundquists översättning så att de jämförda textpassagerna finns med i sin helhet i alla sex översättningarna. Detta är viktigt eftersom det är översättarstilen som ska jämföras, alldeles oavsett de eventuella restriktioner, moraliska eller redaktionella, som kan ha påverkat översättarens arbete.

Till en början sammanställdes resultaten avsnitt för avsnitt. På så sätt var det möjligt att kontrollera om översättarnas stil skiljer sig mellan olika textavsnitt. Det viktigaste resultatet av denna jämförelse är att Lundquist strukit mer text i slutet av romanen men att de undersökta stildragen är konstanta över alla avsnitten hos alla översättarna (förutom ett par undantag i Lundquists översättning som omnämns särskilt nedan). I presentationen nedan kommer därför resultaten från de olika avsnitten att slås ihop i alla tabeller.

## 5 Resultat

### 5.1 Textuell nivå

Den första nivå som undersöks är den jag valt att kalla textuell nivå. Den omfattar stycke- och meningsindelningen samt vissa delar av interpunktionen och den grafiska utformningen.

Inledningsvis presenteras en tabell över ordantalet i de tre utvalda kapitlen. På första raden visas ordantalet i de tre kapitlen utan justering för de strukna passagerna i Lundquists text. På den andra raden visas det totala ordantalet i de undersökta textutdragen, dvs. ordantalet när Lundquists strykningar tagits bort i samtliga textutdrag:

**Tabell 2:** Ordantal räknat på tre hela kapitel (långa textutdraget).<sup>13</sup>

	Flaubert	Lundquist	Ahlman	Söderbergh	Janzon	Åkerhielm	Bodegård
Ordantal; ej justerat för L:s strykningar	10480	9432	10515	10127	10574	12489	10185
<b>Ordantal; justerat för L:s strykningar</b>	<b>9392</b>	<b>9432</b>	<b>9430</b>	<b>9105</b>	<b>9473</b>	<b>11128</b>	<b>9140</b>

Som vi ser i tabellen är Bodegårds och Söderberghs översättningar ungefär lika långa och till och med något kortare än Flauberts text (i den mån man kan jämföra ordantal på olika språk). Lundquists, Ahlmans och Janzons översättningar är också ungefär jämnlånga men cirka 300 ord längre än Bodegårds och Söderberghs. Åkerhielms översättning sticker ut mest i tabellen genom att den är mer än 1700 ord längre än originalet och ca 1650 ord längre än Janzons, den översättning som har näst högst ordantal.

En närmare analys ger vid handen att Bodegård och Åkerhielm följer två helt olika men konsekvent genomförda strategier: Bodegård håller sig mycket nära källtexten medan Åkerhielm förlänger texten genom olika typer av tillägg (mer om detta längre fram). Söderberghs strategi är mer varierad. Som vi ska se längre fram använder han sig av både strykningar och tillägg, med en stark övervikt för strykningar. Lundquists översättning innehåller en del försiktiga lexikala tillägg i kapitel 1 (del 1) och 12 (del 2) men förhållandevis få strykningar under meningsnivå. De strykningar på meningsnivå och däröver som tas upp i Tabell 2 uppgår till ca 1100 franska ord totalt. De inkluderar tre kortare

<sup>13</sup> I tabellerna presenteras översättningarna i kronologisk ordning med den tidigaste översättningen först. När källtexten är med placeras den längst till vänster.

passager i kapitel 12 (del 2) av beskrivande natur, men framför allt stora delar av det sista kapitlet (kap 11; del 3), där såväl beskrivande partier som två repliker har försvunnit, helt utan hänsyn till textkohesionen och referensbindningen. Jämfört med de övriga intar Ahlmans och Janzons översättningar en mellanposition och präglas, som vi senare ska se, av försiktiga tillägg.

En närmare analys av stycke- och meningsindelningen, interpunktionen och kursiveringarna visar stora skillnader mellan Bodegård å ena sidan och de övriga översättarna å andra sidan:

**Tabell 3:** Grafisk utformning räknat på tre hela kapitel (långa textutdraget).

	Lundquist	Ahlman	Söderbergh	Janzon	Åkerhielm	Bodegård
Brott mot KT:s styckeindelning	2	8	26	9	21	0
Sammanslagning grafisk mening	7	5	36	16	17	0
Uppdelning grafisk mening	18	132	56	101	76	2
Semikolon (125 i KT)	117 (även egna tillägg)	7	33	12	0	≈ KT
Kursiveringar	Ibland kvar	0	Ett fåtal kvar	Ibland kvar	Ibland kvar (även egna)	= KT

Som framgår av tabellen lägger sig Bodegård mycket nära Flauberts text vad gäller alla dessa textdrag, vilket åtminstone till en början ger ett ovant intryck på ett svenskt öga. I synnerhet de gåtfulla kursiveringarna och den bitvis extrema meningslängden, uppbruten av ett stort antal semikolon, påminner ständigt läsaren om att det rör sig om en översatt text.<sup>14</sup> Den avvikande grafiska utformningen får dock sin förklaring i Danius förord och kan därför säkert lätt godtas av en modern svensk läsare. Det är intressant att notera att även den tidigaste översättaren, Lundquist, följer källtexten relativt nära, även om hans strategi är ojämn i det här avseendet: det första kapitlet innehåller 6 sammanslagna och 16 uppdelade meningar medan meningsindelningen och bruket av semikolon är nästan identiskt med källtextens i de andra två kapitlen.

De största avvikelserna gentemot källtexten finner man i de fyra mellanliggande översättningarna. Ahlmans och Janzons översättningar kännetecknas av ett stort antal uppbrutna grafiska meningar, medan Söderbergh både delar upp och slår ihop de grafiska meningarna så att meningslängden jämnas ut. Även Åkerhielms strategi skiljer sig radikalt från källtextens, inte minst vad gäller styckeindelningen och förkortningarna av meningslängden.

Vi ser vidare att kursiveringarna har normaliserats av alla utom Bodegård. Längst har Ahlman gått och tagit bort alla. De övriga har behållit kursiv för titlar, egennamn och utländska ord men tagit bort de flesta av de stilistiskt markerade kursiveringarna och ibland ersatt dem med citattecken (en markering som Flaubert själv mest använder för rena citat). Strykningarna av kursiven innebär framför allt att den polyfona effekten upphävs, vilket kan illustreras med exempel (1). I Åkerhielms översättning av utdraget finns inte längre någon anonym, kollektiv röst som genom kursiven blandar sig i och kommenterar, som i Flauberts och Bodegårds texter:

<sup>14</sup> Se även Dahls (2013) artikel om Bodegårds djärva interpunktion i *Madame Bovary*.

(1) Ses regards devinrent plus hardis, ses discours plus libres ; elle eut même l'inconvenance de se promener avec M. Rodolphe, une cigarette à la bouche, *comme pour narguer le monde* ... (Flaubert 301)

Hennes blick blev allt djärvare, hennes tal allt friare; hon blev till och med anstötlig nog att gå på promenad med monsieur Rodolphe med cigaretten i mungipan, *som för att trotsa omvärlden* ... (Bodegård 209)

Hennes blickar blev djärvare, hennes tal mera frivolt, och hon var till och med oblyg nog att med en cigarett i munnen promenera omkring med herr Rodolphe, liksom för att utmana hela världen. (Åkerhielm 210)

Vad gäller de återkommande brotten mot stycke- och meningsindelningen får de en stor inverkan på textens rytm. I nedanstående exempel ser vi att den franska texten har ett semikolon mitt i meningen där allting stannar upp. Det är extra mycket luft kring semikolonet i den franska texten eftersom franskans semikolon (och en del andra större skiljetecken) både föregås och följs av blanksteg.

(2) Elle entendit Charles dans l'escalier ; elle jeta l'or au fond de son tiroir et prit la clef. (Flaubert 299)

Hon hörde Charles i trappan; hon stoppade guldets längst in i lådan och tog ut nyckeln. (Bodegård 207)

Hon hörde Charles i trappan; hon kastade guldmynten längst in i sin byrålåda och tog ur nyckeln. (Lundquist 200)

Hon hörde Charles steg i trappan. Hon kastade pengarna ner i sin låda och tog ur nyckeln. (Ahlman 189)

Hon hörde Charles i trappan, lade ned mynten i lådan och stoppade nyckeln på sig. (Söderbergh 217)

Hon hörde Charles i trappan, kastade hastigt ned guldmynten längst ner i sin låda och tog ur nyckeln. (Janzon 202)

Hon hörde Charles' steg i trappan och skyndade sig att slänga ner pengarna i sin sekretärlåda, varpå hon drog ur nyckeln. (Åkerhielm 208)

Här känner man att det är som om Emma förskräckt hejdar sig mitt i den franska meningen och lystrar efter sin man i trappan innan hon kvickt slänger mynten i lådan och tar ut nyckeln. Bland de svenska översättningarna är det endast Bodegård och Lundquist som bevarat semikolonet efter första huvudsatsen. Båda dessa översättare tar sedan sats på nytt med en upprepning av subjektet. Hos Bodegård är antalet stavelser lika många som i den franska texten (23 st), men Lundquist tappar tempot genom sammansättningarna *guldmynten* och *byrålåda*. I allmänhet följer också Ahlman källtexten ganska nära men tar bort de flesta semikolonerna och sätter punkt, så även här. Denna översättning inför också ett förklarande tillägg (*steg*) utan motsvarighet i källtexten och tar bort betydelsekomponenten *längst in*. De övriga stryker sin vana trogen semikolonet och bryr sig inte om repetitionen av subjektet. Söderberghs lösning innehåller lika många stavelser som källtexten men betydelseelementet *längst in* går förlorat samtidigt som *stoppade på sig* inte har någon motsvarighet i källtexten. Man kan också säga att brådskan och nervositeten går förlorad i hans text genom att *kastade* har bytts ut mot *lade ned*. Även Janzons och Åkerhielms lösningar är i det här fallet typiska.

Janzon försöker få med alla nyanser i källtexten, vilket leder till en förlängning av texten (*hastigt, guldmynten, sin låda*). I detta avseende går Åkerhielm genomgående längst av alla översättarna, här genom tillägg av *steg, skyndade sig att, sekretärlåda, varpå hon*.

På textuell nivå är den sammantagna bilden att Bodegård ligger närmast källtexten, tätt följd av Lundquist (om man bortser från de omfattande strykningarna på meningsnivå och däröver). De fyra mellanliggande översättarna – Ahlman, Söderbergh, Janzon och Åkerhielm – har alla tagit sig större eller mindre friheter i förhållande till källtexten genom ett stort antal sammanslagningar och uppdelningar av grafiska meningar, avvikande styckeindelning och interpunktion samt annorlunda grafisk form. Vad slutligen gäller ordantalet är det framför allt Åkerhielm och Söderbergh som utmärker sig, medan de fyra övriga håller sig närmare källtexten.

## 5.2 Syntaktisk nivå

Närmast under den textuella nivån, på syntaktisk nivå, analyseras strukturella *shifts* i form av satsgradsförändringar och subjektsbyten. Delundersökningarna har gjorts på de tre korta textavsnitten à ca 1900 ord (se Tabell 1).

### 5.2.1 Satsgradshöjningar och satsgradssänkningar

Även om Pekkanen (2007, 2010) inte laborerar med satsgradsförändringar utan talar om *expansion replacement* (förlängning av satsmaterial utan semantisk förändring) respektive *contraction replacement* (koncentration av satsmaterial utan semantisk förändring), bygger min idé om att tillämpa satsgradsanalys på hennes kategorisering. Den stora fördelen med satsgradsanalys är att man kommer bort från indelningen i obligatoriska och frivilliga *shifts*, samtidigt som man får ett gott mått på hur pass källtextnära översättningarna är och i vilken grad de följer källtextens rytmisering.

Min analys av satsgradsförändringar följer Ingo (1991:114ff; 2007:46ff) och hans indelning av den innehållsliga djupstrukturen i olika satsgrader: huvudsats, bisats, participfras, infinitivfras och predikatlös konstruktion (= avsaknad av verb). Ingos modell innehåller ytterligare en nivå, nominalisering, mellan infinitivfras och predikatlös konstruktion, men den nivån ingår inte i min modell. Genom att hoppa över detta steg slipper man nämligen många svåra gränsdragningsfall (mer om detta nedan i ex (3)).

Om man tillämpar Ingos modell på materialet ser man att till exempel en bisats kan översättas med en bisats (= inget *shift*) eller genomgå en satsgradshöjning till huvudsats eller en satsgradssänkning till participfras, infinitivfras eller predikatlös konstruktion. Analysen visar tydligt och genom tillämpning av relativt objektiva kriterier om översättarna föredrar att koncentrera det semantiska innehållet eller om de tenderar att sprida ut det över flera konstituenten, eftersom satsgradsförändringar i regel leder till antingen kontraktion, då ett antal konstituenten görs implicita samtidigt som det semantiska innehållet koncentreras (t.ex. försvinner konnektiv, subjekt och i förekommande fall hjälpverb vid bisats > infinitivfras), eller leder till expansion, då ett antal konstituenten skrivs ut som annars är implicita (t.ex. tillkommer konnektiv, subjekt och finit verb vid predikatlös konstruktion > bisats).

Rent konkret har jag utfört satsgradsanalysen i tre steg: Först markerade jag alla verb och verbkedjor i den franska källtexten och fastställde deras satsgrad. Därefter noterade jag alla satsgradsförändringar vid övergången från franska till svenska, och slutligen undersökte jag om det tillkommit någon verbfras i den svenska översättningen, vilken satsgrad den i så fall tillhörde och vilken typ av *shift* införandet av ett verb gett upphov till. Ett exempel på hur metoden tillämpats på materialet visas nedan i ett textutdrag där alla verb och verbkedjor är understruken i källtext och målttext. Om verbet förekommer i källtexten följs det av en siffra

inom hakparentes i både källtext och målttext, och om verbet endast dyker upp i målttexten markeras det med en bokstav (som även sätts ut i källtexten på motsvarande plats):

(1) Resté [1] dans l'angle, derrière la porte, si bien qu'on l'apercevait [2] à peine, le nouveau était [3] un gars de la campagne [A], d'une quinzaine d'années environ, et plus haut de taille qu'aucun de nous [B]. Il avait [4] les cheveux coupés [5] droit sur le front, comme un chantre de village, l'air raisonnable [C] et fort embarrassé. Quoiqu'il ne fût [6] pas large des épaules, son habit-veste de drap vert à boutons noirs devait le gêner [7] aux entournures et laissait voir [8], par la fente des parements, des poignets rouges habitués [9] à être nues. (Flaubert 55–56)

Nykomligen stod [1] kvar i vrån bakom dörren, så att man knappast såg [2] honom. Det var [3] en pojke på omkring femton år, som såg [A] lantlig ut och var [B] betydligt längre till växten än någon av oss. Han hade [4] rak lugg i pannan [5] som en annan byklockare och såg [C] hygglig men ytterst tafatt ut. Trots att han inte var [6] särskilt axelbred, tycktes hans gröna klädesjacka strama [7] i ärmhålen, och genom sprunden på ärmuppslagen skymtade [8] ett par röda, väderbitna [9] handleder. (Åkerhielm 13)

- (1) Den franska participfrasen har blivit huvudsats på svenska (PartP > HS).
- (2) Originalets verb ingår i en bisats i båda versionerna (BS = BS; inget *shift* och räknas därför inte).
- (3) Verbet står i huvudsats i båda versionerna (HS = HS; inget *shift*). Förändringen av subjektet tas upp under subjektsbyte (se 5.2.2).
- (A) Det har tillkommit ett verb i den svenska översättningen. En fransk predikatlös konstruktion (*un gars de la campagne*) har blivit en svensk bisats (Pred lös > BS). Lägg märke till att alla fortsättningskonstruktioner, dvs. sådana där flera verb är kopplade till samma subjekt, konsekvent har räknats som en egen sats.
- (B) Det svenska verbet *var* tillhör en bisats som motsvaras av en predikatlös konstruktion på franska: *et plus haut de taille qu'aucun de nous* (Pred lös > BS).
- (4) Här står verbet i huvudsats på både svenska och franska (HS = HS; inget *shift*).
- (5) Den franska perfekt participformen *coupés* kan tolkas som både ett adjektiv och ett verb. När ett particip har en bestämning, som i det här fallet (*droit sur le front*), har det räknats som verb. Detta är alltså ett exempel på ett *shift* från participfras till predikatlös konstruktion (PartP > Pred lös).
- (C) Det svenska verbet *såg* har ingen direkt motsvarighet i den franska texten (Pred lös > HS).
- (6) Verbet står i bisats i båda texterna (BS = BS; inget *shift*).
- (7) Den franska verbfrasen *devait le gêner* ingår i en huvudsats och detsamma gäller den svenska motsvarigheten *tycktes strama* (HS = HS; inget *shift*).
- (8) Behandlas som exempel (7). Här finns även ett subjektsbyte (från *son habit-veste* till *handleder*) som alltså inte räknas in i satsgradsanalysen.
- (9) På grund av den efterföljande bestämningen har participet i den franska participfrasen *habitués à être nues* behandlats som verb. Det svenska participet *väderbitna* har behandlats som ett adjektiv eftersom det är samordnat med adjektivet *röda* (PartP > Pred lös).

Satsklyvningarna är ett problem för sig. De har räknats helt mekaniskt genom att den första delen av konstruktionen, huvudsatsen, förts till ”Struken huvudsats” (se nedan 5.3.1) och den andra delen, bisatsen, räknats som ett *shift* (BS > HS):



(2) Ce fut un vacarme qui s'élança d'un bond [...] (Flaubert 57)

I ett slag bröt oväsendet ut [...] (Janzon 9) (struken huvudsats *ce fut*; BS > HS)

Det blev ett oväsen som kastade sig fram med ett språng [...] (Bodegård 26; ej *shift*)

Som tidigare nämnts ingår inte steget nominalisering i min satsgradsanalys. Även om det går att urskilja tydliga nominaliseringar i den franska texten finns det få eller eventuellt inga klockrena exempel på nominalisering i de svenska översättningarna. Det betyder att ett litet antal fall, som (3) nedan, behandlats som *shift* till predikatlös konstruktion:

(3) [...] ! exclamé d'une voix furieuse [...] (Flaubert 58; ordagrant 'utropat med en rasande stämma')

Lärarens ursinniga rop: [...] ! (Lundquist 3) (PartP > Pred lös)

Inte heller har jag räknat de fall där ett franskt verb motsvaras av ett verb + nominalisering i den svenska texten eftersom det inte skett någon satsgradsförändring (*commanda* > *fick befallning*):

(4) [...] le professeur [...] commanda tout de suite au pauvre diable d'aller s'asseoir [...] (Flaubert 58)

Derpå fick den stackaren befallning att gå och sätta sig [...] (Lundquist 3) (HS = HS; ingen satsgradsförändring)

Det är viktigt att betona att satsgradsanalysen inte tar någon som helst hänsyn till semantiska förändringar och att så mycket som möjligt av det satsinnehåll som försvinner eller tillkommer i översättningarna har inkluderats i denna analys. Det gäller i synnerhet subjunktioner, subjekt, hjälpverb, verbpartiklar och prepositioner som impliciteras eller expliciteras. Det är endast strykningar och tillägg som leder till semantisk förändring och som inte kan sägas bero på en satsgradsförändring som tas upp separat (se nedan 5.3.1 Tillägg och strykningar av lexikala element). På så sätt elimineras ett stort antal svårbedömda fall.

Som framgår av Tabell 4 är de allra flesta satsgradshöjningarna i de undersökta passagera (räknat på alla sex översättningar) ett *shift* från participfras till huvudsats (239 förekomster) eller bisats (182 förekomster):

**Tabell 4:** De nio vanligaste typerna av satsgradshöjning, alla översättningar sammanslagna (korta textutdraget).

1	PartP→HS	239
2	PartP→BS	182
3	Pred lös→BS	162
4	BS→HS	124
5	Pred lös→HS	122
6	InfP→BS	99
7	InfP→HS	28
8	Pred lös→InfP	18
9	Pred lös→PartP	14

Som tidigare nämnts skulle många *shifts* från participfras till huvudsats eller bisats vid en första anblick kunna betraktas som obligatoriska, eftersom finita konstruktioner, enligt undersökningar av bland andra Ingo (1991:250, 2007:197) och Eriksson (1997:329), verkar vara mer frekventa i svenskan än i franskan. Men när man jämför översättningarna sinsemellan ser man att det långt ifrån är samma ställen i texten som genomgår en satsgradshöjning i de olika översättningarna och att alla översättarna faktiskt har behållit ett stort antal participfraser. Andra vanliga satsgradshöjningar i materialet är predikatlösa konstruktioner och infinitivfraser som blir bisatser eller huvudsatser. Även detta resultat stämmer överens med de generella skillnader mellan svensk och fransk syntax som Eriksson (ibid.) och Ingo (2007:197) funnit.

Det som kan tyckas en aning förvånande, med tanke på att svenskan generellt har en starkare tendens än franskan till hypotaktisk satsfogning (Eriksson ibid.), är att ett stort antal bisatser har omvandlats till huvudsatser. En förklaring till detta skulle kunna vara att de franska bisatserna är av en annan typ än de svenska. Eriksson (ibid.) har nämligen funnit att franska bisatser oftare än svenska är knutna till ett substantiv, vilket leder till jämförelsevis fler relativbisatser, medan de svenska bisatserna oftare hänger samman med verbet, vilket ger fler adverbiala bisatser. I fallet *Madame Bovary* skulle det kunna betyda att översättarna i många fall har omvandlat relativbisatser till huvudsatser och reserverat bisatskonstruktionen för översättningen av de många participfraserna, infinitivfraserna och predikatlösa satsförkortningarna. En ytterligare hypotes skulle kunna vara att *shift* till huvudsatskonstruktion är en vanlig strategi vid översättning rent generellt, som ett sätt att lösa upp komplicerade satsstrukturer, och att det är denna allmänna tendens som avspeglar sig i materialet.

Om man jämför översättarna sinsemellan ser man att antalet satsgradshöjningar fördelar sig tämligen jämnt mellan fyra av översättarna, medan Lundquist (156 förekomster) och framför allt Bodegård (133 förekomster) är mer återhållsamma:

**Tabell 5:** Satsgradshöjningar räknat på tre korta textavsnitt à ca 1900 ord (korta textutdraget).

Lundquist	Ahlman	Söderbergh	Janzon	Åkerhielm	Bodegård
PartP→HS 40	PartP→HS 51	Pred lös→BS 38	PartP→HS 45	PartP→BS 41	PartP→HS 35
PartP→BS 32	PartP→BS 26	PartP→HS 37	PartP→BS 29	Pred lös→BS 37	PartP→BS 32
Pred lös→BS 23	Pred lös→HS 26	BS→HS 34	BS→HS 24	PartP→HS 31	Pred lös→BS 18
Pred lös→HS 18	BS→HS 25	Pred lös→HS 24	Pred lös→BS 24	InfP→BS 20	BS→HS 14
InfP→BS 16	Pred lös→BS 22	PartP→BS 22	InfP→BS 23	Predlös→HS 19	InfP→BS 13
BS→HS 14	InfP→BS 15	InfP→BS 12	Pred lös→HS 22	BS→HS 13	Pred lös→HS 13
InfP→HS 7	Övriga 9	Predlös→InfP 11	InfP→HS 9	Predlös→PartP 7	Övriga 8
Övriga 6		Övriga 6	Predlös→PartP 7	InfP→HS 6	
			Predlös→InfP 7	Övriga 5	
<b>156</b>	<b>174</b>	<b>184</b>	<b>190</b>	<b>179</b>	<b>133</b>

Det man framför allt noterar är att Ahlman, Söderbergh och Janzon tenderar att föredra satsgradshöjning till huvudsats (ca 100 HS vs. ca 65-75 BS), medan Åkerhielm går i motsatt riktning och omvandlar fler strukturer till bisatser (69 HS vs. 98 BS). Det är bara Lundquist och Bodegård som verkar sträva mot en balans mellan satstyperna (ungefär lika många HS och BS skapas vid satsgradshöjning).

Nedan följer några exempel på vanliga satsgradshöjningar i materialet, nämligen infinitiv- och participfras som övergått till svensk bisats (5), fransk predikatlös konstruktion som blivit finit konstruktion (6) samt bisats som på svenska upphöjts till huvudsats (7). Som framgår av

exemplen är det snarare regel än undantag med flera satsgradsförändringar inom en och samma grafiska mening:

(5) Elle rêvait comment se tirer de là, quand la cuisinière entrant, déposa sur la cheminée un petit rouleau de papier bleu, de la part de M. Derozerays. (Flaubert 299)

Hon grubblade över, hur hon skulle klara sig ur denna dilemma [InfP>BS], då pigan kom in [PartP>BS] och lade ett litet blått paket från herr Derozerays på kakelugnskransen. (Ahlman 189)

(6) Mais, naturellement paisible, le petit répondait mal à ses efforts. (Flaubert 61)

Men den lille var fredlig till sin natur och gjorde inga framsteg åt detta håll. (Pred lös>HS) (Lundquist 6)

(7) Six mois se passèrent encore ; et, l'année d'après, Charles fut définitivement envoyé au collège de Rouen, où son père l'amena lui-même, vers la fin d'octobre, à l'époque de la foire Saint-Romain. (Flaubert 63)

Det gick ytterligare sex månader. Följande år skickades Charles slutligen till läroverket i Rouen. Hans far följde honom själv. [BS>HS] Det var i slutet av oktober [Pred lös>HS], lagom till Saint-Romain-marknaden. (Janzon 13)

Satsgradssänkningar är långt ovanligare i materialet och är kanske därför ännu mer utslagsgivande för översättarstilen:

**Tabell 6:** Satsgradssänkningar räknat på tre korta textavsnitt à ca 1900 ord (korta textutdraget).

Lundquist	Ahlman	Söderbergh	Janzon	Åkerhielm	Bodegård
HS→BS 6 HS→InfP 6 BS→Pred lös 5 HS→Pred lös 4 PartP→Predlös 4 BS→PartP 3 InfP→Pred lös 3 Övriga 3	HS→BS 11 PartP→Predlös 6 HS→Pred lös 6 InfP→Pred lös 5 PartP→InfP 4 HS→InfP 3 Övriga 4	HS→BS 22 BS→Pred lös 15 HS→Pred lös 12 PartP→Predlös11 PartP→InfP 8 BS→InfP 6 InfP→Predlös 4 HS→InfP 3 Övriga 2	HS→BS 17 HS→Predlös 10 BS→InfP 8 PartP→Predlös 6 BS→Pred lös 5 InfP→Pred lös 4 Övriga 4	HS→BS 17 HS→Predlös 12 PartP→Predlös 9 BS→PartP 4 BS→Pred lös 3 HS→PartP 3 Övriga 5	HS→BS 11 PartP→Predlös11 InfP→Pred lös 8 BS→Pred lös 8 HS→Pred lös 7 Övriga 5
<b>34</b>	<b>39</b>	<b>83</b>	<b>54</b>	<b>53</b>	<b>50</b>

Den i särklass vanligaste satsgradssänkningen är en huvudsats som omvandlats till bisats, följt av huvudsats > predikatlös konstruktion samt participfras > predikatlös konstruktion:

**Tabell 7:** De åtta vanligaste typerna av satsgradssänkning, alla översättningar sammanslagna (korta textutdraget).

1	HS→BS	84
2	HS→Pred lös	51
3	PartP→Predlös	47
4	BS→Pred lös	36
5	InfP→Pred lös	24
6	BS→InfP	14
7	HS→InfP	12
8	PartP→InfP	12

I fråga om satsgradssänkningar utmärker sig Söderbergh, Janzon och Åkerhielm genom att de omvandlar ett stort antal huvudsatser till bisatser, se exempel (8). En annan iakttagelse är Bodegårds tendens att koncentrera satsinnehållet genom att göra många satser och fraser predikatlösa (9):

(8) [...] c'était toujours le même rêve : il s'approchait d'elle ; mais, quand il venait à l'êtreindre, elle tombait en pourriture dans ses bras. (Flaubert 496-7)

[...] det var alltid samma dröm där han gick henne till mötes [HS>BS] och just skulle omfamna henne när hon multnade sönder i armarna. [HS>BS] (Söderbergh 383)

(9) – J'ai un arrangement à vous proposer, dit-il [...] (Flaubert 299)

– Jag har ett förslag till er, sade han [...] [InfP>Pred lös] (Bodegård 207)

Om man adderar alla satsgradsförändringar ser man att Söderbergh intar en förstaplats (267), följd av Janzon (244) och Åkerhielm (232). Ahlman (213) intar en mellanposition, medan det lägsta antalet satsgradsförändringar återfinns hos Lundquist (190) och Bodegård (183):

**Tabell 8:** Totalt antal satsgradsförändringar räknat på tre korta textavsnitt à ca 1900 ord (korta textutdraget).

	Lundquist	Ahlman	Söderbergh	Janzon	Åkerhielm	Bodegård
Satsgradshöjningar	156	174	184	190	179	133
Satsgradssänkningar	34	39	83	54	53	50
Satsgradsförändringar totalt	<b>190</b>	<b>213</b>	<b>267</b>	<b>244</b>	<b>232</b>	<b>183</b>

Vi kan alltså konstatera att det finns betydande skillnader i graden av syntaktiska förändringar i de sex översättningarna, vilket i sin tur får stora återverkningar på framför allt rytmen (som vi tidigare sett i 5.1). Hur rytmen påverkas kan även studeras i (10) där alla sex översättningarna jämförs med varandra. Bodegårds källtextnära översättning citeras först, följd av de övriga i kronologisk ordning. När det förekommer en satsgradsförändring specificeras den inom hakparentes. För att underlätta ytterligare är alla verben understrukna i den franska källtexten.

(10) Bel homme, hâbleur, faisant sonner haut ses éperons, portant des favoris rejoints aux moustaches, les doigts toujours garnis de bagues et habillé de couleurs voyantes, il avait l'aspect d'un brave, avec l'entrain facile d'un commis voyageur. (Flaubert 59; 36 ord)

Stilig som han var [Predlös > BS], en skrävare som klirrade med sporrarna [PartP > BS], utstyrd med polisonger ner till mustaschen [PartP > Predlös], med fingrarna prydda av ringar och klädd i granna färger, tog han sig ut som en oförfvägen karl med en handelsresandes svada. (Bodegård 28; 3 shifts; 38 ord)

Den skrävaren såg bra ut [Predlös > HS], klingade med sporrarne [PartP > HS], bar mustacher [PartP > HS] och polissonger [PartP > Predlös], hade fingrarne [Predlös > HS] fullsatta med ringar och var [Predlös > HS] alltid klädd i lysande färger; hans utseende var martialiskt och hans sätt ledigt som en handelsexpedit. (Lundquist 4; 6 shifts; 35 ord)

Han var en grann karl [Predlös > HS] och ingalunda blygsam. Han klingade med sporrarna [PartP > HS], bar polisonger [PartP > HS], som nådde ända fram till mustascherna [PartP > BS], hade ringar på fingrarna [PartP > HS] och var alltid [Predlös > HS] klädd i grella färger. Han gav intryck av att vara gentleman [Predlös > InfP] med en lätt anstrykning av handelsresande. (Ahlman 16; 7 shifts; 44 ord)

Och det var en stilig karl [Predlös > HS], litet skrytsam och egenkär – polisonger [PartP > Predlös] ned till mustascherna [PartP > Predlös], ringprydd till fingertopparna, klädd i bjärta färger; han såg ut som en hjälte från napoleonkrigen och var kvick som en handelsresande [Predlös > HS]. (Söderbergh 16; 4 shifts; 35 ord)

Han var en grann karl [Predlös > HS], en skrävare som klirrade med sporrarna [PartP > BS], han hade välansade polisonger [PartP > HS] som möttes i en mustasch [PartP > BS], bar alltid ringar på fingrarna [PartP > HS] och kläder i grella färger [PartP > Predlös] : kort sagt, han såg ut som en tapper krigshjälte och talade därtill flytande som en försäljare [Predlös > HS]. (Janzon 10; 7 shifts; 46 ord)

Ty den skrävaren såg onekligen bra ut [Predlös > HS], klirrade käckt med sporrarna [PartP > HS], ansade sina eleganta mustascher [PartP > HS] som gick ihop med polisongerna [PartP > BS], hade fingrarna [Predlös > HS] fullsatta med ringar och klädde sig alltid i lysande färger [PartP > HS]. Med andra ord, han ägde ett martialiskt yttre och en handelsresandes förmåga att prata [Predlös > InfP]. (Åkerhielm 16; 7 shifts; 46 ord)

I detta exempel kan man se hur satsgradshöjningar leder till en förlängning av texten, framför allt hos Janzon (46 ord), Åkerhielm (46 ord) och Ahlman (44 ord), och hur satsgradssänkningar (framför allt till predikatlös konstruktion) eller avsaknad av satsgradshöjning hjälper till att komprimera ordantalet hos Bodegård (38 ord), Lundquist (35 ord) och Söderbergh (35 ord) så att deras översättningar närmar sig källtextens ordantal. Eftersom ordantalet inom en grafisk mening hänger samman med antalet stavelser har detta i sin tur en avgörande inverkan på textens rytm. Både Bodegård och Lundquist lyckas komprimera ordantalet med hjälp av satsgradsförändringar men de gör det på helt olika sätt: Bodegård återskapar det långa fundamentet på svenska (första finita verbet i huvudsatsen är *tog*) genom att variera syntaxen inom fundamentet (två nominal följda av bisats, participkonstruktion och *med*-konstruktion), medan Lundquist väljer en fortsättningskonstruktion där fem finita verb (*såg ut, klingade, bar, hade, var*) är knutna till ett och samma subjekt (*den skrävaren*). Genom återskapandet av det långa fundamentet kan man säga att Bodegårds syntaktiska lösning är mer källtextnära och att Lundquist genom sin

uppradning av finita verb snarare närmar sig målspråksnormen. Även Söderbergh lyckas koncentrera texten genom att reducera participfraserna till predikatlös konstruktion, men hans översättning är för övrigt inte särskilt källtextnära, eftersom han inför en annan interpunktion (tankstreck, semikolon) och gör en hel del tillägg (satsinitialt *och*, *litet skrytsam och egenkär, upp till fingertopparna, från napoleonkrigen*) i kombination med strykningar (*klirrade med sporrarna*).

Det är alltså bara Bodegård som på ett konsekvent sätt utnyttjar satsgraderna för att återskapa källtextens syntax och rytm. Lundquist och Söderbergh lyckas visserligen koncentrera satsinnehållet genom satsgradsförändringar, men Lundquist anpassar i hög grad syntaxen efter målspråksnormen och Söderbergh kombinerar satsgradsförändringar med tillägg och strykningar på ett sätt som gör att hans översättning bitvis ligger långt från källtexten. Ahlman, Åkerhielm och i synnerhet Janzon använder satsgraderna till att införa fler finita konstruktioner, kanske i syfte att närma sig vad de uppfattar som målspråksnormen eller för att underlätta för den svenska läsaren.

### 5.2.2 Subjektsbyte

Ett annat sätt att studera *shifts* är att räkna antalet byten av grammatiskt subjekt. Denna typ av *shifts* verkar inte ingå i Pekkanens huvudundersökning (2007, 2010), men hon visar i sin diskussion av enskilda exempel (t.ex. Pekkanen 2010:127) att subjektsbyten i ett litterärt verk kan ha en avgörande inverkan på läsarens uppfattning av en karaktär eller en händelse.

I just fallet *Madame Bovary* finns det starka skäl att studera subjektsbyten eftersom det är förändringar i det grammatiska subjektet som ligger till grund för den svävande anföringen och perspektivbytena i texten. Om den här typen av förskjutningar förekommer ofta finns det fog för att påstå att översättningen anlägger ett nytt perspektiv på berättandet.

För att något i den här delundersökningen ska räknas som subjektsbyte ska det finnas ett utsatt subjekt i både källtext och måltext. Således räknas inte förändringar av implicita subjekt, såsom ändrat tankesubjekt i infinitivfraser, participfraser eller fria predikativ. Detsamma gäller subjekt som tillkommit genom en satsgradsförändring (här Pred lös > HS):

(1) Puis, d'une voix plus douce : [...] (Flaubert 58; ordagrant 'Sedan med en mildare röst')

Sedan sade han i mildare ton: [...] (Bodegård 27; ej subjektsbyte)

Inte heller ingår subjekt som kan klassificeras som ett rent tillägg utan motsvarighet i källtexten, till exempel vid en tillagd sats:

(2) Il y en a de plus belles [...] (Flaubert 300; ordagrant 'Det finns därav vackrare')

Jag vet att det finns kvinnor som är vackrare [...] (Söderbergh 218) (tillägg av HS *Jag vet* varför subjektet *jag* ej räknas som subjektsbyte; subjektet *som* i bisatsen har tillkommit genom ett *shift*, Predlös > BS, och räknas inte heller som subjektsbyte)

Ett typiskt subjektsbyte ser istället ut som i Ahlmans text nedan, där den opersonliga konstruktionen *il y eut (det blev)* har blivit ett personligt subjekt *han* (3), och pronomenet *tout* ('allt') har översatts med *det* (4):

(3) Il y eut un rire éclatant des écoliers [...] (Flaubert 57)

Han skördade en rungande skrattsalva av gossarna [...] (Ahlman 14; subjektsbyte)

(4) Tout reprit son calme. (Flaubert 58)

Det blev åter lugnt. (Ahlman 15; subjektsbyte)

Även i denna delundersökning sticker Bodegårds översättning ut genom det låga antalet subjektsbyten, medan Åkerhielm och Söderbergh återigen har det högsta antalet förekomster:

**Tabell 9:** Subjektsbyte räknat på tre korta textavsnitt à ca 1900 ord (korta textutdraget).

Lundquist	Ahlman	Söderbergh	Janzon	Åkerhielm	Bodegård
51	65	86	57	71	33

En första typ av subjektsbyten är *shifts* från passiv till aktiv form. I exemplet nedan har franskan reflexivt passivum<sup>15</sup> medan verbet i Lundquists text står i aktiv form. Romankarakteren Charles ("han" i texten) får på så vis en mer aktiv roll i översättningen än i Flauberts text:

(5) Le même bredouillement de syllabes se fit entendre, couvert par les huées de la classe. (Flaubert 57; ordagrant 'Samma sluddrande med stavelserna hördes, täckt av klassens burop')

Han upprepade under hela klassens fnissande samma obegripliga ord (Lundquist 3)

Exemplet är hämtat från romanens inledning där läsaren för första gången får stifta bekantskap med Charles i samband med att han i de tidiga tonåren kommer ny till en internatskola och möts med hån och glåpor. Franskans passivum har här flera viktiga funktioner för berättandet. För det första visar den ur vilket perspektiv Charles betraktas. Scenen kan sägas ses utifrån ett kollektivt "vi" motsvarande franskans *nous* (ibland *on*) som introduceras i romanens inledning, och det är detta kollektiva vi som "hör" yttrandet. Genom översättningen *han upprepade* blir perspektivet snarare ett vanligt tredjepersonberättande som får den kollektiva rösten att försvinna (detta händer för övrigt även i flera av de andra översättningarna). För det andra avslöjar franskans passivum något om Charles karaktär: att han i en situation som denna intar en förskrämd och undergiven attityd. Eftersom hela scenen verkar vara tänkt som en presentation av romankarakteren Charles är det viktigt att denna reaktion återges även i översättningen.

Även karakteriseringen av Emma undergår förändringar vid subjektsbyten. I Flauberts text är hon förhållandevis sällan grammatiskt subjekt (jfr Danius 2012:14). Istället är det ofta andra som betraktar henne, samtidigt som hennes planer, tankar och önskningar tenderar att skildras indirekt genom opersonliga konstruktioner eller genom hennes repliker eller handlande. Just därför kan subjektsbyten av följande slag få en stor inverkan på karaktärsteckningen:

(6) Outre la cravache à pommeau de vermeil, Rodolphe avait reçu un cachet  
[...] (Flaubert 299)  
Förutom ridspöt med den förgyllda knoppen hade hon gett Rodolphe ett sigill  
[...] (Söderbergh 217)

15 På franska kan en reflexiv konstruktion (*se faire* + infinitiv) ha en passiv betydelse. Det märks på att det grammatiska subjektet kan analyseras som det logiska objektet (jfr *On entendit le même bredouillement de syllabes*).

Om den här typen av perspektivbyte sker ofta förändras läsarens uppfattning om Emma. Tvärtemot Flauberts intentioner framstår hon då som mer begriplig och förutsägbar. Hon blir i högre grad ett aktivt subjekt som fattar egna beslut och inte bara rycks med av en serie olyckliga omständigheter.

Subjektsbyten i motsatt håll, från aktiv till passiv form, är ovanligare men förekommer till exempel i samband med inanimat subjekt, dvs. i de passager där ”ting förmänskligas, människor förtingligas” (Danus 2012:13). I min studie har jag definierat inanimat subjekt på samma sätt som Danus (2006:69ff; 2012:13) och Proust (1920): det rör sig om klädesplagg, kroppsdelar och föremål som står i subjektsställning och kombineras med ett dynamiskt verb i aktiv form (ofta ett rörelseverb). Ibland kanske man kan säga att en bild uppstår, en s.k. besjälning, men i de allra flesta fall är de inanimata subjekten inte bildliga. Egentligen är det bara frekvensen av dessa subjekt tillsammans med den perspektivförskjutning de ger upphov till som gör att man kan hävda att inanimat subjekt är ett stildrag i *Madame Bovary*. Det är än en gång Bodegård som i störst utsträckning bevarat de stileffekter som de inanimata subjekten skapar i Flauberts text:

(7) Ses jambes, en bas bleus, sortaient d’un pantalon jaunâtre très tiré par les bretelles. (Flaubert 56)

Hans ben i blåa strumpor stack ut ur ett par gula byxor uppdagna med hängslen. (Bodegård 25)

Hans gulaktiga byxor voro för högt upphängslade, så att benen, som voro beklädda med blåa strumpor, stucko fram ett godt stycke. (Lundquist 1)

Han hade blå strumpor och gulaktiga byxor, som stramade i sina hängslen. (Ahlman 13)

Hängslena satt så hårt spända att en bra bit av benen i blå strumpor stack fram under de gula byxorna. (Söderbergh 13)

Under ett par för hårt upphängda gulaktiga byxor syntes smalbenen i blå strumpor. (Janzon 7)

Han hade blå strumpor och hans gulaktiga byxor var alldeles för högt upphängslade. (Åkerhielm 13)

I exemplet ovan kan man se hur alla översättarna utom Bodegård på olika sätt normaliserat beskrivningen av benen som i sitt textsammanhang sticker ut lite oväntat ur byxorna. Söderbergh och Lundquist använder sig av ändrad ordföljd och inleder med en förklaring (*så att*) till varför benen sticker ut. Dessutom hamnar det inanimata subjektet *benen* längre in i meningen och får därmed mindre tyngd. Även Janzon har ändrat ordföljd, men han går ett steg längre och ändrar verb (*syntes*, passiv form) och därmed perspektiv (andra ser istället för att benen agerar på egen hand). Ahlman och Åkerhielm fjärrar sig mest från källtexten genom subjektsbytet till det mer normala *han* och ersättningen av det dynamiska verbet *sortaient* med det statiska *hade*. Nyanserna kan tyckas små men sammantaget får förskjutningarna effekt.

Andra typer av subjektsbyten ger upphov till viktiga glidningar i berättarperspektivet när svävande anföring normaliseras till berättande i tredje person utifrån en viss karaktär i den fiktiva världen. I följande exempel kan man se att Janzon konsekvent använder ett tredjepersonsperspektiv (*han*), medan Bodegård behåller franskans opersonliga konstruktioner hela vägen men avstår från att följa med i glidningen (som är mycket oväntad även på



franska) till *jag*-form (*je* som subjekt) i den sista meningen. *Jag*-formen förebådas av *mes* ('mina') i den franska texten men motsägs av *lui* ('honom') i den första huvudsatsen och reflexivpronomet *se* i *s'être*:

(8) Les titres ne lui manquaient point. 1° S'être, lors du choléra, signalé par un dévouement sans bornes ; 2° avoir publié, et à mes frais, différents ouvrages d'utilité publique [...] ; sans compter que je suis membre de plusieurs sociétés savantes [...] (Flaubert 498) (ordagrant 'Kvalifikationerna saknades (honom) inte. 1. Att, under kolera(epidemin), ha utmärkt sig med en hängivenhet utan gränser; 2. Att ha publicerat, och på min egen bekostnad olika allmännyttiga verk [...]; utan att räkna att jag är medlem i flera lärda sällskap [...]' )

Han saknade ingalunda förtjänster att belöna: 1) Han hade under koleraepidemien utmärkt sig för en oegennyttia utan gränser; 2) Han hade på egen bekostnad publicerat vissa allmännyttiga verk [...] ; nämnas kunde ju också att han var medlem av flera lärda samfund [...] (Janzon 364)

Kvalifikationerna fanns: 1. att i kolerans tid ha uppvisat en gränslös hängivenhet; 2. att på egen bekostnad ha publicerat flera verk till allmän nytta [...] ; för att inte räkna hans medlemskap i ett flertal vetenskapliga samfund [...] (Bodegård 360)

Som framgår av exemplet är det ingen lätt uppgift att förmedla Flauberts svävande anföring på svenska. Bodegård gör förhållandevis få subjektsbyten men de strukturella skillnaderna mellan franskan och svenskan tillsammans med Flauberts originella stil gör att även Bodegård måste kompromissa ibland.

För att summera delundersökningarna på syntaktisk nivå kan man konstatera att Bodegårds lösningar genomgående ligger mycket nära de källspråkliga strukturerna. Genom att han behåller många för svenskan oväntade konstruktioner, såsom fria predikativ, participfraser och oväntade subjekt, kan hans översättning karakteriseras som en djärv balansakt som tänjer på svenskans syntaktiska möjligheter. Även Lundquist lägger sig ganska nära de källspråkliga konstruktionerna, men hans översättning innebär ändå ett tydligt närmande till mer målspråksenliga konstruktioner. Ahlman och Janzon går ett steg längre i sin målspråkliga anpassning, medan Åkerhielm och framför allt Söderbergh ligger jämförelsevis långt från källtexten.

### 5.3 Lexikal nivå

Den lexikala nivån innefattar tre olika delundersökningar. I den första delundersökningen undersöks tillägg respektive strykningar. Denna undersökning har gjorts på det korta textutdraget (se Tabell 1). Därefter analyseras preciseringar och generaliseringar av utvalda lexikala element i de tre kapitlen som helhet. Detta görs i form av stickprov på två centrala element i texten: bildspråk och anföringsverb vid direkt tal.

#### 5.3.1 Tillägg och strykningar av lexikala element

Min undersökning av tillägg och strykningar av lexikala element har stora likheter med Pekkanens (2007, 2010:73ff) analys av *addition* och *deletion*, men till skillnad från Pekkanen har jag valt att kategorisera så många *shifts* som möjligt som satsgradsförändringar, vilket gör att mina avgränsningar inte sammanfaller med Pekkanens. Till skillnad från Pekkanen har jag också anpassat mitt urval efter det litterära verk som analyseras och även tagit med vissa stilbärande konnektiv.

I min analys definieras ett **tillägg** som ett nytt språkligt element som, utan direkt motsvarighet i källtexten, förs in i översättningen och förändrar satsens betydelseinnehåll. Det kan röra sig om en hel sats (nexusförbindelse), en fras eller enstaka ord. Även tillägg av stilbärande repetitioner har tagits med (t.ex. *C'était pour lui qu'elle se limait les ongles [...]*, *et qu'il n'y avait jamais [...]* Flaubert 296 > [...] *för hans skull* *filade hon naglarna [...]* *för hans skull* kunde hon aldrig [...] Söderbergh 214). Däremot har inte element som tillkommit till följd av en satsgradsförändring räknas med eftersom dessa är inkluderade i satsgradsanalysen. Inte heller ingår specificeringar som *arbre* ('träd') > *ek* då ju inget språkligt element läggs till. En **strykning** å andra sidan uppstår när ett källspråkligt element tagits bort i översättningen så att satsens betydelseinnehåll förändras. Även strykningen kan inträffa på sats-, fras- eller ordnivå eller utgöras av en utebliven repetition. Precis som vid tillägg ingår inte strykningar som är resultatet av en satsgradsförändring, och givetvis räknas inte heller generaliseringar av typen *chêne* ('ek') > *träd*.

Tillägg och strykningar av konnektiv har endast räknats med om det inte samtidigt skett en satsgradsförändring. I praktiken har alltså inte subjunktioner tagits med utan enbart satsbindande konjunktioner och konjunktionella adverb. En stor del av tilläggen och strykningarna av konnektiv gäller det för Flaubert så karakteristiska bindeordet *et* ('och'), som i källtexten ofta inleder en grafisk mening eller utelämnas mellan samordnade satser eller framför sista ledet i en uppräknings. *Shifts* som rör *et/och* tas därför upp separat i tabellerna och gäller endast de fall där konnektiven samordnar huvudsatser (dvs. valet mellan satsradning eller inte satsradning), står först i en grafisk mening eller står före sista ledet i en uppräknings. Alla andra *et/och* har behandlats som stilistiskt ointressanta.

Det är viktigt att understryka att tillägg och strykning här inte är samma sak som explicitering eller implicitering. Skillnaden mellan explicitering/implicitering och tillägg/strykning kan illustreras av gränsfallen (1) och (2) nedan. I (1) innehåller verbet *répétez* ett underförstått semantiskt innehåll ('säga något en gång till'). Det rör sig därför inte om ett tillägg utom om en explicitering av ett innehåll som redan finns i källtexten. I (2) däremot har ett nytt lexikalt element (*slutligen*) lagts till i Ahlmans översättning: *att slutligen sätta sig* är inte samma sak som *att sätta sig igen*. Bodegårds översättning av samma exempel är ett gränsfall men fall som dessa, där alltså ett morfologiskt betydelseelement inte översatts (*r-* i *se rassit* 'satte sig igen'), har inte behandlats som strykning utan som implicitering:

(1) – Répétez ! (Flaubert 57)

– Säg det en gång till ! (Ahlman 14; ej tillägg)

(2) Il se rassit et la posa sur ses genoux. (Flaubert 57)

Han satte sig slutligen och lade den på sina knän. (Ahlman 14; tillägg)

Han satte sig och lade den i knät. (Bodegård 26; ej strykning)

Beräkningen av antalet tillägg och strykningar är den mest subjektiva delundersökningen, eftersom det är svårt att upprätta välavgränsade och objektiva kriterier för bedömningen. I tveksamma fall har jag dock kunnat ta hjälp av de andra översättningarna. I synnerhet Bodegårds källtextnära översättning har varit till stor hjälp; om ett visst lexikalt element inte finns med i hans översättning kan det ofta behandlas som tillägg och vice versa. Metoden bygger alltså på en dubbel jämförelse mellan å ena sidan källtexten och måltextern och å andra sidan översättningarna sinsemellan. Trots de metodologiska svagheter ger den här analysen

ett viktigt tillskott till bilden av översättningarna. Den visar hur källtextnära översättningarna är, vilken typ av element som stryks eller läggs till och i vilken mån rytmen bevaras. Dessutom är det så att de kvantitativa resultaten är så tydliga att enstaka felbedömningar inte är utslagsgivande för det övergripande resultatet.

I följande exempel illustreras metoden på några av de underkategorier som urskiljs i analysen, nämligen tillägg/strykning av sats, fras, substantiv, adjektiv, adverb, pronomen och konnektiv. Strykningarna är understrukna i källtexten, och tilläggen är understrukna i den svenska översättningen:

(3) Sa mère en fut exaspérée. Il s'indigna plus fort qu'elle. Il avait changé tout à fait. Elle abandonna la maison. (Flaubert 491; ordagrant 'Hans mor blev förbittrad däröver. Han blev mer indignerad än hon. Han hade förändrats helt. Hon övergav huset.')

Modern blev ond, men [+ Övrig konnektiv] han blev ännu ondare [- PP]. Han hade förändrat sig fullständigt sedan Emmas död [+ PP]. Till sist stod inte modern ut längre [+ Sats], utan [+ Övrig konnektiv] flyttade ifrån honom. (Åkerhielm s 373)

(4) Malgré l'épargne où vivait Bovary, il était loin de pouvoir amortir [...] (Flaubert 497; ordagrant 'Trots sparsamheten i vilken Bovary levde var han långt ifrån att kunna amortera')

Trots all [+ Pron] sin sparsamhet [- Sats] förmådde Bovary inte på långt när amortera [...] (Åkerhielm 378)

(5) D'ailleurs, Charles n'était pas de ceux qui descendent au fond des choses [...] (Flaubert 492; ordagrant 'För övrigt var inte Charles bland dem som går till botten med saker')

Charles hörde för övrigt ej till de människor [+ Sub], som gå till botten med saker och ting. [+ Sub] (Ahlman 338)

(6) [...] le symbole obligé de la tristesse. (Flaubert 496)

[...] den oundvikliga symbolen för verklig [+ Adj] sorg. (Janzon 363)

(7) Les affaires d'argent bientôt recommencèrent [...] (Flaubert 490; 'Penningsaffärens började snart igen')

Dessutom [+ Övrig konnektiv] började penningbekymren igen nästan [+ Adv] omedelbart. (Åkerhielm 373)

(8) Et elle voulait partir immédiatement [...] (Flaubert 303)

Hon ville ofördröjligen resa sin väg [+Sub] [...] (Ahlman 198; struket satsinitialt *et*)

(9) Elle se chargeait de bracelets, de bagues, de colliers. (Flaubert 296)

Hon belastade sig med armband, ringar och halskedjor. (Ahlman 187; *och* tillagt före sista led i uppräknings)

Särskilt komplicerat är det att avgöra vad som ska betraktas som ett tillagt eller struket verb eftersom man då måste ta hänsyn till alla de nyanser de franska tempus- och modusformerna motsvaras av på svenska (jfr Ingo 2007:195–6). Om översättarna exempelvis valt att översätta

franskt *imparfait* (imperfektiv aspekt) genom tillägg av ett hjälpverb som uttrycker vana, upprepning, fortsättning eller dylikt har det svenska hjälpverbet inte räknats som tillägg:

(10) Après son dîner, Charles montait là. (Flaubert 493)

Efter middagen brukade Charles gå dit upp. (Åkerhielm 375; ej tillägg av verb)

(11) Quelquefois pourtant, un curieux se haussait par-dessus la haie du jardin, et apercevait [...] (Flaubert 499)

Men ibland kunde någon nyfiken ställa sig på tå och kika över häcken [...] (Bodegård 361; ej tillägg av verb)

(12) Ceux qui dormaient se réveillèrent [...] (Flaubert 55)

De som satt och sov vaknade till [...] (Bodegård 25; ej tillägg av verb)

På motsvarande sätt kan hjälpverb som *fick* och *började* användas för att förmedla betydelsenyanser hos tempusformen *passé simple* (perfektiv aspekt) vid punktuella eller inledande/avslutande händelser. I så fall betraktas inte de svenska hjälpverben som tillägg. Detsamma gäller förstås verbpartiklar (t.ex. *det small till*) som hjälper till att förmedla den perfekтива betydelsenyansen:

(13) [...] et Charles s'engagea pour des sommes exorbitantes [...] (Flaubert 490)

[...] och Charles fick binda sig vid orimliga belopp [...] (Bodegård 355; ej tillägg av verb)

(14) [...] et détourna la conversation [...] (Flaubert 295)

[...] och började tala om någonting annat. (Söderbergh 213; ej tillägg av verb)

Istället består de tillagda verben till största delen av hjälpverb som uttrycker avsikt, vilja, nödvändighet eller andra modala nyanser utan motsvarighet i källtexten. I (15) sker exempelvis en betydelseglidning från en brysk order till en vädjande fråga när hjälpverbet *kan* läggs till, och i (16) införs en slags förklaring ( verbet *råkade*) till varför romankaraktären Charles plötsligt stöter på ett papper på vinden. Märk väl att betydelseförskjutningar som *sentit* ('kände') > *sparka till* i (16) inte kommer med i analysen eftersom det endast är tillägg eller strykning av lexikala element som räknas:

(15) Laisse-moi tranquille ! (Flaubert 297; ordagrant 'Lämna mig ifred')

”Kan [+ Verb] du inte låta mig vara ifred?” (Åkerhielm 206)

(16) Un jour [...] il était monté jusqu'au grenier, il sentit sous sa pantoufle une boulette de papier fin. (Flaubert 492; ordagrant 'En dag hade han gått ända upp på vinden, han kände under sin toffel ett hopskrynklat papper')

En dag [...] kom han upp på vinden och råkade [+ Verb] [...] med toffeln sparka till ett hopkramat papper [...] (Åkerhielm 374)

För att ge en bild av hur delundersökningarna samverkar kommer här två textutdrag från två olika översättningar där det framgår vad som kategoriserats som satsgradsförändring,

subjektsbyte (understruket) respektive tillägg/strykning av lexikalt element (understruket). Än en gång kan Bodegårds källtextnära översättning användas som glossar till källtexten:

(17) Cependant ces cadeaux l'humiliaient. Il en refusa plusieurs ; elle insista, et Rodolphe finit par obéir, la trouvant tyrannique et trop envahissante. (Flaubert 300)

Men Rodolphe [subjektsbyte] kände sig förödmjukad av hennes gåvor, nekade att ta emot dem [- Pron *plusieurs*] och gav med sig först [+ Adv] [- InfP *par obéir*] efter envisa övertalningar [HS *elle insista* > Predlös]. Han tyckte [PartP *la trouvant* > HS] att hon blev despotisk [Predlös *tyrannique* > BS] och litet [+ Adv] för efterhängsen. (Söderbergh 217)

Men han [subjektsbyte] kände sig förödmjukad av gåvorna. Han ville inte ha några fler; hon envisades och Rodolphe gjorde henne till viljes [InfP > Predlös], och tyckte [PartP > HS] hon var tyrannisk [Predlös > BS] och alltför pockande. (Bodegård 207)

(18) Charles ne l'écoutait pas ; Rodolphe s'en apercevait, et il suivait sur la mobilité de sa figure le passage des souvenirs. (Flaubert 500)

Charles hörde knappast<sup>16</sup> på vad han sade [+ Sats]. Det märkte Rodolphe och började [+ Verb<sup>17</sup>]ge akt på hans ansiktsuttryck, i vars skiftningar han tydligt kunde läsa ut [+ Sats] vilka minnen som gled förbi [Predlös *le passage* > BS] i den andres hjärna [+ PP]. (Åkerhielm 381)

Charles lyssnade inte på honom; Rodolphe lade märke till det, och han läste av minnena som drog förbi [Predlös > BS] i hans ansikte. (Bodegård 362)

Som framgår av exemplen är det stora skillnader mellan å ena sidan Bodegårds och å andra sidan Söderberghs och Åkerhielms sätt att arbeta. Bodegård har inga tillägg eller strykningar alls i exemplen och endast ett fåtal satsgradsförändringar och ett subjektsbyte. Hans ordantal ligger därför närmare källtextens ordantal, i synnerhet i exempel (18) där hans översättning ligger på 21 ord jämfört med källtextens 20 ord och Åkerhielms 34 ord (räknat med Wordfunktionen "räkna ord"). I exempel (17) kan man se att Söderbergh arbetar med både tillägg och strykningar medan Åkerhielm i exempel (18) framför allt använder sig av tillägg.

Alla översättarna håller sig genomgående till sina respektive strategier, vilket ger ett tydligt utslag i Tabell 10 där samtliga tillägg i de tre korta textavsnitten har slagits ihop:

---

16 Lägg märke till att betydelseförskjutningar som *inte>knappast* inte räknas in, utan enbart tillägg/strykningar.

17 Verbet *suivait* står i *imparfait* på franska. Det svenska verbet *började* inför en perfektiv nyans utan motsvarighet i källtexten.

**Tabell 10:** Tillägg av lexikala element räknat på tre korta textavsnitt à ca 1900 ord (korta textutdraget).

	Lundquist	Ahlman	Söderbergh	Janzon	Åkerhielm	Bodegård	Totalt
Sats	14	11	22	12	66	2	127
PP	20	18	27	29	88	2	184
NP	7	6	15	5	13	0	46
InfP	8	13	3	2	10	1	37
PartP	0	1	1	2	3	1	8
AdvP	0	1	11	3	18	1	34
AdjP	0	0	0	0	5	0	5
Verb	14	23	34	20	40	4	135
Substantiv	6	7	7	7	32	2	61
Adjektiv	13	9	12	15	43	0	92
Adverb	30	29	46	52	143	8	308
Pronomen	3	1	2	1	10	1	18
<i>Och</i>	20	36	35	38	45	12	186
Ö konnektiv	10	11	11	10	39	1	82
Interjektion	0	0	1	0	4	0	5
Repetition	0	0	4	1	1	0	6
	<b>145</b>	<b>166</b>	<b>231</b>	<b>197</b>	<b>560</b>	<b>35</b>	<b>1334</b>

Det mest slående resultatet av den här analysen är den stora skillnaden mellan de båda ytterligheterna, Bodegård och Åkerhielm. Med endast 35 tillägg, där mer än hälften utgörs av konjunktionen *och* eller korta adverbiala tillägg, framstår Bodegårds översättning som extremt källtextnära och koncentrerad. Den andra ytterligheten, Åkerhielm med 560 tillägg, vittnar om ett mycket friare förhållningssätt till källtexten. Framför allt ser man ett stort antal tillägg av adverb (143), prepositionsfraser (88), korta satser (66), adjektiv (43) och verb (40, mestadels modala hjälpverb) utan direkt motsvarighet i källtexten. I dialogen har till och med ett antal interjektioner lagts till. Mellan Bodegård och Åkerhielm grupperar sig de andra översättningarna i stigande ordning: Lundquist, Ahlman, Janzon och Söderbergh.

Tilläggen får givetvis en mängd konsekvenser. För det första påverkar de rytmen, eftersom texten förlängs och kan upplevas som tyngre än originalet på grund av den mångordiga och omständliga stilen. Det har vi redan sett flera exempel på ovan och här följer ytterligare ett, där Janzon lägger till lexikala element (understruken) medan Bodegård klarar sig utan både tillägg och satsgradförändringar:

(19) Et Charles demeura tout immobile et béant à cette même place où jadis, encore plus pâle que lui Emma, désespérée avait voulu mourir. (Flaubert 492; 23 ord)

Charles blev alldeles stel och stod och bara gapade på exakt samma ställe där för längesedan Emma hade stätt, förtvivlad och ännu mycket blekare än han, och önskat sig döden. (Janzon 359-360; 30 ord)

Och Charles stod som förstenad och häpen på samma ställe där Emma för länge sedan, än blekare än han, i sin förtvivlan hade velat dö. (Bodegård 356; 25 ord)

Men det är inte bara rytmen som påverkas. Tillagda förstärkningsord, som gradadverbial och diskurspartiklar, kan göra en textpassage mer emotionellt laddad än originalet och därigenom förändra Flauberts återhållsamma ton. De expressiva tilläggen förekommer framför allt hos Åkerhielm (se understrykningarna i ex (20)), men i viss mån även hos Söderbergh. Hos Janzon och Ahlman förekommer de sporadiskt, än mer sällan hos Lundquist och så gott som aldrig hos Bodegård.

(20) Le beau-père mourut et laissa peu de chose ; il en fut indigné [...] (Flaubert 59)

Så dog svärfadern och lämnade rätt litet efter sig, vilket gjorde honom ytterst missnöjd. (Åkerhielm 16)

En liknande emotionell effekt har vissa tillägg av adjektiv (21) och prepositionsfraser (22):

(21) [...] dont la laideur muette a des profondeurs d'expression comme le visage d'un imbécile. (Flaubert 56; ordagrant 'vars stumma fulhet har samma uttrycksdjup som en idiots ansikte')

[...] vilka i sin stumma fulhet lyckas bli lika patetiska som det hjälplösa uttrycket i en idiots ansikte. (Åkerhielm 14)

(22) La gaieté de cette enfant navrait Bovary [...] (Flaubert 490; ordagrant 'barnets glättighet bedrövade Bovary')

Barnets glättighet skar Bovary i själen [...] (Åkerhielm 373)

En annan typ av tillägg är modala hjälpverb som tillskriver karaktärerna en vilja eller en avsikt som inte uttrycks i källtexten (se även (15) - (16) ovan). Om dessa tillägg är frekventa kan de förändra läsarens bild av karaktärerna:

(23) Il exigea l'arriéré d'anciennes visites. (Flaubert 491; ordagrant 'Han krävde in betalning för gamla sjukbesök')

Då [+Adv] ville [+ Verb] han kassera in honoraren för gamla sjukbesök. (Söderbergh 379)

Förutom de emotionella, kommenterande och uttolkande tilläggen finns det tillägg som framstår som svårare att undvika. Det rör sig mestadels om prepositionsfraser, substantiv, konnektiv eller korta satser som är mer eller mindre nödvändiga för att förklara något som annars riskerar att bli obegripligt i översättningen. Dessa tillägg finner man hos alla översättarna, om än sparsamt hos Bodegård. I följande exempel har en kulturspecifik referens fått ett förklarande tillägg i den svenska texten:

(24) [...] Homais désirait la croix. (Flaubert 498; ordagrant 'Homais önskade korset')

[...] Homais ville ha sin orden, Hederslegionen. (Bodegård 360)

Många översättningsvetenskapliga undersökningar har visat att expliciterande tillägg är ett universellt drag i översättningar, alldeles oavsett språkpar, texttyp och översättare (se Mauranen & Kujamäki 2004 och diskussionen om *translation universals*). Det verkar alltså som om det är mer eller mindre omöjligt att undvika ett visst mått av expliciterande tillägg om man vill åstadkomma en översättning som kan accepteras av målspråkskulturen, och exempel

(24) skulle kunna vara ett sådant fall eftersom alla sex översättarna gjort någon form av parafraas eller specificering av det franska ordet *la croix*.

Inte oväntat är strykningarna i allmänhet färre än tilläggen. Det stämmer väl överens med den s.k. asymmetrihypotesen, enligt vilken antalet expliciteringar i en översättning oftast är fler än antalet impliciteringar (se t.ex. Klaudy 2008:107). Det stora undantaget är än en gång Bodegård, som faktiskt har fler strykningar än tillägg. Men även Söderberghs strategi avviker genom att han kombinerar ett stort antal tillägg med många strykningar:

**Tabell 11:** Strykningar av lexikala element räknat på tre korta textavsnitt à ca 1900 ord (korta textutdraget).

	Lundquist	Ahlman	Söderbergh	Janzon	Åkerhielm	Bodegård	Totalt
Sats	15	14	35	12	9	6	91
PP	20	13	20	10	9	4	76
NP	8	8	8	3	1	0	28
InfP	3	2	7	2	3	0	17
PartP	3	0	7	3	4	0	17
AdjP	0	0	0	0	1	0	1
AdvP	0	0	0	0	0	1	1
Verb	1	4	5	1	2	1	14
Substantiv	0	1	2	3	3	0	9
Adjektiv	7	8	7	4	2	1	29
Adverb	15	27	23	26	12	24	127
Pronomen	0	1	2	0	1	1	5
<i>Et</i>	9	15	18	30	10	4	86
Ö konnektiv	4	5	15	12	5	3	44
Interjektion	7	7	12	10	5	3	44
Repetition	3	4	8	4	10	3	32
	<b>95</b>	<b>109</b>	<b>169</b>	<b>120</b>	<b>77</b>	<b>51</b>	<b>621</b>

Det mest anmärkningsvärda med Söderberghs strykningar är att de omfattar ett stort antal satser. Man kan därmed säga att han håller nere ordantalet genom rena utelämnningar av semantiskt innehåll, medan den andra extremen Bodegård, och i viss mån Lundquist, undviker mångordighet genom en kombination av lexikal koncentration och satsgradssänkningar. Även Åkerhielms försiktighet bör noteras (endast 77 strykningar), en strategi som i kombination med tilläggen i hög grad bidrar till förlängningen av översättningen.

Om man tittar närmare på vilka kategorier som stryks, ser man än en gång att adverbena är den kategori som oftast är föremål för *shifts*. Hos Bodegård handlar det mest om utelämnningar av betydelselätta adverb (*même, alors, plutôt, puis*), inte sällan placerade i satsens mittfält, en kategori som till exempel Åkerhielm gärna bevarar i sin text:

(25) [...] son père le laissait courir sans souliers, et, pour faire le philosophe, disait même qu'il pouvait bien aller tout nu, comme les enfants des bêtes. (Flaubert 61)

[...] hans far lät honom springa utan skor, och för att låta filosofisk brukade han [- Adv] säga att han lika väl kunde springa naken, som djurens ungar. (Bodegård 29)



[...] medan fadern lät honom springa omkring barfota och till och med, för att leka naturfilosof, förklarade att han gärna kunde gå helt naken som djurens ungar. (Åkerhielm 17)

Översättarna skiljer sig också åt i antal bevarade interjektioner. I synnerhet Söderbergh och Janzon har tagit bort många av dessa:

- (26) – Eh ! reprenez-les ! dit Emma.
- Oh ! c'est pour rire ! répliqua-t-il. (Flaubert 298)
- Tag tillbaka dem då! svarade Emma.
- Det var inte så allvarligt menat! sade han. (Janzon 202)

Tendensen att respektera repetitionerna varierar också bland översättarna och är svagast hos Söderbergh och Åkerhielm:

(27) On lui répondit qu'elle était absente, qu'elle lui rapporterait des joujoux. (Flaubert 490; ordagrant 'Man svarade henne att hon var borta, att hon skulle ha med sig leksaker till henne')

Man svarade att hon hade rest bort och skulle ha med sig leksaker hem. (Söderbergh 379)

Om man lägger ihop antalet tillägg och strykningar ser man att Åkerhielms översättning sammantaget innehåller flest semantiska tillägg och strykningar (medan Söderberghs översättning, som vi redan sett, innehåller flest strukturella omvandlingar i form av satsgradsförändringar):

**Tabell 12:** Totalt antal tillägg och strykningar räknat på tre korta textavsnitt à ca 1900 ord (korta textutdraget).

	Lundquist	Ahlman	Söderbergh	Janzon	Åkerhielm	Bodegård
tillägg	145	166	231	197	560	35
strykningar	95	109	169	120	77	51
totalt	<b>240</b>	<b>275</b>	<b>400</b>	<b>317</b>	<b>637</b>	<b>86</b>

### 5.3.2 Preciseringar och generaliseringar vid översättning av anföringsverb

En annan lexikal fråga är huruvida ord och uttryck genomgår en betydelseförändring när de översätts, dvs. om det sker en precisering eller generalisering av deras semantiska innehåll. Denna aspekt är central i van Leuven-Zwarts modell (1989, 1990) men ingår inte i Pekkanens (2007, 2010). Jag har valt en medelväg och gjort två stickprovsundersökningar, av vilka den första rör anföringsverben före eller efter en replik i direkt tal. Den ursprungliga anledningen till att just anföringsverben valdes ut var att denna verbkategori kan ha en inverkan på hur en replik uppfattas av läsaren (se avsnitt 3 Metod). Det är med andra ord en delundersökning som ytterst rör närvaron av författarkommentarer i dialogpartierna. Men det visade sig också under arbetets gång att översättarna väljer anföringsverb enligt vissa mönster och att dessa lexikala val utgör en viktig del av översättarstilen.

De analyserade anföringsverben är hämtade från de tre utvalda kapitlen i dess helhet (se Tabell 1). Först excerperades alla anföringsverb i den franska originaltexten tillsammans med sina svenska motsvarigheter, och därefter tillfogades de anföringsverb som enbart förekommer i den svenska översättningen.

I Tegelberg (2000:121ff) föreslås en indelning av anföringsverben i fem funktionella kategorier. Jag kommer fortsättningsvis att använda mig av denna indelning och terminologi:

1. Neutrala yttrandeverb – signalerar en repliktilldelning utan tillägg av ytterligare information, dvs. fr. *dire, faire*<sup>18</sup>; sv. *säga*
2. Aspektuella verb – strukturerar dialogen i termer av början, fortsättning, upprepning, avbrott, avslutning, t.ex. fr. *commencer, demander, répondre, continuer*; sv. *börja, fråga, svara, fortsätta*
3. Tonalitetsverb – beskriver med vilken röststyrka eller i vilket röstläge repliken framförs, t.ex. fr. *murmurer, crier, exclamer*; sv. *viska, skrika, ropa*
4. Modalitetsverb – förklarar hur repliken ska uppfattas, dvs. om yttrandet ska uppfattas som en undran, en vädjan, en uppmaning etc. (t.ex. fr. *se demander, supplier, ordonner*; sv. *undra, be, befalla*)
5. Indirekta verb – är verb som inte i sig uttrycker en talhandling men som används så i ett visst sammanhang, t.ex. fr. *se faire entendre, sourire*; sv. *höras, le*

I den här studien är det framför allt viktigt att skilja den första neutrala funktionen (signalering av repliktilldelning) från de fyra övriga. Eftersom författarkommentarerna är sparsamma i *Madame Bovary* innebär alla avvikelser från den neutrala funktionen en mer eller mindre uttalad författarkommentar som skiljer sig från romanens i huvudsak objektiva och distanserade berättande.

I Tabell 13 nedan kan man utläsa hur många anföringsverb som förekommer totalt i de olika texterna (78 anföringsverb i källtexten) och hur många olika typer av verb som används (22 verblexem i källtexten). Ibland har anföringssatser lagts till utan motsvarighet i källtexten (= tillagt verb) eller strukits/omvandlats till indirekt tal (= utelämnat verb). Den grupp som i tabellen betecknas som ”semantisk förändring” är de exempel där anförings verbet inte har översatts med en uppenbar översättningsekvivalent. För att avgöra vad som är en uppenbar översättningsekvivalent har jag konsulterat *Natur och Kulturs fransk-svenska ordbok* (Enwall & Lötmarker 1995). Under uppslagsordet *murmurer* finner man exempelvis översättningsekvivalenterna *mumla, muttra* och *viska*. Om en översättare istället valt *väsa* som översättning av *murmurer* rör det sig alltså om semantisk förändring. Längst ned i tabellen listas slutligen alla anföringsverb med fler än fyra förekomster i materialet. I den franska källtexten utgörs denna grupp av *dire* ('säga'), *faire* ('säga'), *reprendre* ('återtaga'), *s'écrier* ('utropa'), *répondre* ('svara'), *répéter* ('upprepa') och *demander* ('fråga').

---

18 Det franska verbet *faire* betyder egentligen *göra* men har konventionaliserats till att betyda *säga* i litterär dialog.

**Tabell 13:** Anföringsverb räknat på tre hela kapitel (långa textutdraget).

	Flaubert	Lundquist	Ahlman	Söderbergh	Janzon	Åkerhielm	Bodegård
Totalt antal anför. verb	78	77	78	68	79	83	78
Antal verblexem	22	16	18	24	25	25	19
Semantisk förändring	-	14	14	23	17	29	12
Tillagt verb	-	2	3	2	2	8	1
Utelämnat verb	-	3	3	12	2	2	1
De vanligaste verben (fyra förekomster eller fler)	- dire (23) - faire (8) - reprendre(7) - s'écrier (5) - répondre (5) - répéter (5) - demander(4)	- säga (30) - svara (9) - utropa (7) - tänka (5) - fråga (4) - återtaga (4)	- säga (39) - svara (7) - fråga (5) - utbrista (5)	- säga (14) - ropa (9) - svara (8) - undra (5) - fortsätta (4) - fråga (4)	- säga (22) - svara (9) - fråga (7) - upprepa (5) - tänka (5) - ropa (4)	- säga (19) - utbrista (11) - tänka (6) - svara (6) - tillägga (5) - upprepa (5) - återta (5) - fråga (4)	- säga (34) - fråga (9) - svara (7) - ropa (6) - tänka (5)

Som framgår av tabellen visar Lundquist, Ahlman och Bodegård semantisk återhållsamhet i detta test (stark preferens för det neutrala yttrande verbet *säga*) och har till och med färre verblexem än Flaubert. Variationen av anföringsverb är i gengäld stor hos översättarna från mitten av 1900-talet (Åkerhielm, Söderbergh och Janzon). Dessa tre översättare använder inte heller det neutrala yttrande verbet *säga* i alls lika stor utsträckning (endast 14 förekomster hos Söderbergh).

Tabell 13 visar också att de aspektuella verben *fråga* (i genomsnitt 6 svenska förekomster) och *svara* (i genomsnitt 8 svenska förekomster) används lite oftare än de franska motsvarigheterna *demander* (4 förekomster) och *répondre* (5 förekomster). En förklaring till detta är att de mer sentida översättarna undviker att översätta det frekventa verbet *reprendre* med *återtaga* och ibland väljer *svara*. Men det skulle också till viss del kunna bero på att de aspektuella verben har en mer framträdande roll i svenskan än i franskan som strukturmarkörer i den litterära dialogen. Detta märks i undersökningen även genom att de neutrala yttrande verben *dire* och *faire* ibland blir *fråga* eller *svara* på svenska.

Åkerhielms subjektiva och expressiva stil slår igenom också i valet av anföringsverb genom hennes återkommande förstärkningar av Flauberts neutrala tonläge. Hon har inte mindre än elva förekomster av *utbrista*, det neutrala yttrande verbet *dire* blir ibland *befalla*, *uppmåna*, *anmärka* eller *utbrista* och franskans *crier* ('ropa') förstärks till *ryta*. Även Söderbergh förstärker anföringsverben och drar sig inte för att använda tonalitetsverb som de andra översättarna undviker (t.ex. *skratta*, *vråla*, *sucka*).

Hur valet av anföringsverb och övriga delar av anföringssatsen kan påverka läsarens uppfattning om repliken framgår av exemplet nedan, där Åkerhielm förhöjer kraften i yttrandet genom valet av tonalitets verbet *utbrast*. Även Söderbergh förstärker yttrandet men han gör det genom ordvalet i själva repliken (*Är du alldeles från dina sinnen*). Både Söderbergh och Janzon använder sig av indirekta verb (*skrattade*, *småskrattade*), medan Lundquist, Ahlman och Bodegård i enlighet med sin huvudstrategi håller sig till det neutrala

yttrande verbet *sade*. Lagg märke till att Bodegård undviker participformen *skrattande* och använder sig av den mer neutrala anföringsformeln *sade* + subjekt + *och* + verb i preteritum:

- (1) – Tu es folle, vraiment ! dit-il en riant. (Flaubert 295)
- ”Du är tokig!” sade han skrattande. (Lundquist 197)
- Du är tokig, du! sade han skrattande. (Ahlman 187)
- Är du alldeles från dina sinnen, skrattade Rodolphe. (Söderbergh 213)
- Du är alldeles tokig! småskrattade han. (Janzon 199)
- ”Är du alldeles tokig?” utbrast han skrattande. (Åkerhielm 205)
- Du är galen du! sade han och skrattade. (Bodegård 204)

Hur tonalitetsverb kan påverka tolkningen av en litterär dialog framgår även av följande exempel, där Åkerhielms och Söderberghs översättningar (*gallskrek* respektive *vrålade*) gör scenen mer emotionellt laddad:

(2) [...] ouvrit une bouche démesurée et lança à pleins poumons, comme pour appeler quelqu'un, ce mot : *Charbovari*. (Flaubert 57; ordagrant 'utslungade')

[...] öppnade munnen på vid gavel och skrek af alla krafter, som om han ropade på någon, ordet *Charbovari*. (Lundquist 3)

[...] öppnade munnen på vid gavel och skrek för full hals ut ett ord som för att ropa på någon: ”Charbovari.” (Ahlman 14)

[...] öppnade munnen på vid gavel som för att ropa på någon och vrålade allt vad hans lungor förmådde: *Charbovari*. (Söderbergh 14)

[...] öppnade munnen så mycket han förmådde och med sina lungors fulla kraft, liksom för att anropa någon, slungade han ut ett ord: *Charbovari*. (Janzon 9)

[...] upplät då den nye sin breda näbb och gallskrek med fulla lungor, som om han ropat på någon, följande namn: ”*Charbovari!*” (Åkerhielm 14)

[...] och med vidöppen mun och för full hals, som om han ropade på någon, lät han höra: *Charbovari*. (Bodegård 26)

Det viktigaste resultatet av denna delundersökning är att Lundquists, Ahlmans och Bodegårds förändringar av källtextens anföringsverb är jämförelsevis små. Bodegård väljer ibland aspektuella verb som *fråga* eller *svara* vid repliker som följs av *dire* i den franska texten men tycks undvika vissa andra aspektuella verb som *upprepa* (för *répéter*) och *återtaga/fortfara/fortsätta* (för *repandre*). Dessa senare verb förekommer däremot ofta i Lundquists betydligt äldre översättning och i viss mån i Ahlmans. Vad gäller Söderberghs, Janzons och Åkerhielms anföringsverb noterar man framför allt den stora lexikala variationen och det låga antalet förekomster av det neutrala yttrande verbet *säga*. Valet av anföringsverb verkar alltså vara beroende av såväl de stilistiska ideal som rådde i målspråkskulturen vid översättningens tillkomst som översättarens stilistiska preferenser.

### 5.3.3 Preciseringar och generaliseringar vid översättning av bildspråk

Den andra stickprovsundersökningen av semantiska förändringar gäller romanens bildspråk. Här har jag valt att följa Lindqvists (2005:117ff) modell för analys av bildspråk i översättningar. Även denna delundersökning är gjord på det långa textutdraget (se Tabell 1).

En första svårighet med att analysera bildspråk är att avgöra om betydelsen av ett visst uttryck ska uppfattas som bildlig eller bokstavlig. För att ta ställning till detta har jag, inspirerad av Lindqvist (2005:117–119), tagit hjälp av lögn- och avvikelsekriterierna. Lögnkriteriet kan åberopas när en uttryck måste uppfattas som falskt om det tolkas bokstavligt i en viss kontext. Till exempel måste följande sats: *hon [...] inrättade sin boning och person som en kurtisan i väntan på en furste* (Bodegård 205), tolkas som bildlig i kraft av lögnkriteriet, eftersom Madame Bovary inte var en kurtisan och hennes älskare knappast var en furste. Här kan istället 'Madame Bovary' betecknas som sakled och det hon liknas vid, 'en kurtisan', som bildled. På samma sätt är 'hennes älskare' sakled och 'en furste' bildled. En liknande analys kan göras om man tillämpar avvikelsekriteriet på följande fall: *Han lyssnade med spetsade öron* (Bodegård 25). Eftersom man knappast kan göra sina öron vassare eller spetsigare framstår utsagan som underlig om den tolkas bokstavligt. Avvikelsekriteriet säger därmed att uttrycket måste tolkas som bildligt i detta sammanhang. Bildledet är förstås 'med spetsade öron' och sakledet skulle kunna vara 'uppmärksam' eller 'spänt'.

Nästa steg i analysen är att skilja på levande och dött bildspråk. Många bildliga uttryck har använts så mycket att deras bildliga kraft har förbleknat eller "dött". Exempel på dött bildspråk är *kavajen klämde, fatta tycke för någon* och *hålla ögonen på något*, där vi inte längre känner att det finns en överförd betydelse hos de från början konkreta verben *klämde, fatta* och *hålla*. I likhet med Lindqvist (ibid.:120) tar jag inte med den här typen av exempel i analysen utan enbart sådana som kan uppfattas som levande bildspråk.

Det verkligt nyskapande bildspråket är relativt lätt att känna igen i en text. Det är sådana bilder som man aldrig träffat på tidigare och som kanske har skapats enkom för den aktuella texten. I *Madame Bovary* kan till exempel följande bild betecknas som nyskapande:

(1) [...] et le charme de la nouveauté, peu à peu tombant comme un vêtement [...] (Flaubert 300)

[...] och nyhetens behag föll undan för undan av honom som ett klädesplagg [...] (Bodegård 208)

Förutom att det knappast är vanligt att tala om att nyhetens behag faller undan *som ett klädesplagg* så understryks den bildliga betydelsen av att liknelsen signaleras språkligt med ett introducerande *comme > (lik)som*. I själva verket är nära hälften av det bildspråk som urskiljs i analysen liknelser som inleds på detta sätt.

Det är betydligt svårare att känna igen det konventionella bildspråket – de bilder man sett många gånger förut och som blivit allmängods. I *Madame Bovary* utgörs denna grupp främst av metaforer, men även ett par metonymier, personifikationer och besjälningar förekommer. För att skilja det konventionella bildspråket från det döda har jag i flera fall varit tvungen att låta ordboksdefinitionerna i den enspråkiga franska ordboken *Le Petit Robert* (1977) fälla avgörandet (även denna idé kommer från Lindqvist ibid: 120). Om uttrycken är upptagna som bildlig betydelse (= *fig.*), poetisk nyans (= *poét.*), idiom (= *loc.*) eller ordspråk (= *prov.*) utan egen ingångssiffra i ordboken har de kategoriserats som levande bildspråk och tagits med i analysen. Ett exempel på konventionellt bildspråk på gränsen till dött är uttrycket *s'enflammer à l'idée de* ('bli eld och lågor vid tanken på'), som i *Le Petit Robert* (1977) betecknas som

”poétique” och därför tagits med i analysen. Däremot har uttryck som *ma pauvre ange* (Flaubert 232; ordagrant 'min stackars ängel') och *planter là* (Flaubert 60; 'plötsligt överge') sorterats bort därför att *Le Petit Robert* betecknar *mon ange* som ett uttryck för ömhet (alltså konventionaliserat och icke-bildligt) och förklarar betydelsen av *planter là* under en egen ingångssiffra utan att tillfoga någon kommentar om att det skulle vara bildligt. Det finns förstås en fara i att låta ordboken styra på det här sättet – de delbetydelser som tas upp i en ordbok behöver ju inte vara uttömmande eller kategoriserade på ett objektivet sätt – men att ta hjälp av en ordbok är i alla fall bättre än att enbart förlita sig till den språkliga intuitionen.

När bildspråket identifierats i den franska källtexten delade jag in översättningarna efter vilken översättningsstrategi som tillämpats. Även vid denna kategorisering följde jag i huvudsak Lindqvists modell (2005:121):

1. Bildöverföring<sup>19</sup> – direktöversättning, samma sak- och bildled på båda språken; t.ex. *l'aube blanchissait les carreaux* > *gryningen blekte fönsterrutorna*
2. Bildersättning – samma sakled men annat bildled på målspråket; så även när delar av bilden är förändrad, struken eller tillagd; t.ex. *le portrait sauta* > *porträttet flög* istället för att det 'hoppade'
3. Bildförlust – bilden struken men betydelsen kvar; t.ex. *prodiguer les parenthèses* > *tala osammanhängande* istället för det bildliga 'slösa med parenteserna'
4. Bildstrykning – både sakled och bildled borta (struken text)
5. Bildvinst – bokstavlig betydelse som blir bildlig i måltexten; t.ex. *tu es toujours à fourrager du côté des femmes* (Flaubert 297) > *du ska alltid vara och nosa runt kvinnorna* (Bodegård 205), där *fourrager* (ordagrant 'rota') inte är markerat som bildligt i ordboken
6. Bildtillägg – bild utan betydelsemotsvarighet i källtexten (tillagd text)

Som kontroll på huruvida de svenska exemplen kan anses som bildliga konsulterades *Nationalencyklopedins ordbok* (NEO 1995–96). Markeringarna *överfört*, *bildligt*, *idiom*, *ordspråk* eller *som symbol* fick indikera att de svenska uttrycken kunde räknas som bildliga. Ordböckerna som konsulterats i denna delundersökning kan kanske uppfattas som daterade, men då ska man komma ihåg att såväl källtexten som måltexterna (med undantag av Bodegårds) är relativt gamla och att det är omöjligt att hitta ordboksutgåvor som skulle göra alla texterna rättvisa. Genom att välja ordboksutgåvor som beskriver språket i slutet av 1900-talet, och inte dagens språkbruk, kan en del skevheter möjligen jämnas ut.

Även i denna delundersökning utmärker sig Bodegård i förhållande till de övriga översättarna genom ett stort antal bildöverföringar (83 % av fallen), ett lågt antal bildersättningar (10 st) och ett lågt antal bildförluster (5 st). De övriga översättarna har istället ett lågt antal bildöverföringar (ca hälften), ett högt antal bildersättningar (med undantag av Janzon) och ett högt antal bildförluster.

---

19 Denna kategori benämns 'Översättning sensu stricto' i Lindqvists analys (2005:121).

**Tabell 14:** Bildspråk räknat på tre hela kapitel (långa textutdraget).

Flaubert 87 st	Lundquist		Ahlman		Söderbergh		Janzon		Åkerhielm		Bodegård	
	N	% <sup>20</sup>	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%
Bildöverföring	46	53	44	51	38	44	57	66	47	54	72	83
Bilder-sättning	20	23	22	25	20	23	8	9	19	22	10	11
Bildförlust	19	22	20	23	27	31	21	24	21	24	5	6
Bildvinst	22	-	17	-	15	-	16	-	23	-	16	-
Bildtillägg	-	-	-	-	1	-	-	-	1	-	-	-
Bildstrykning	2	2	1	1	2	2	1	1	-	-	-	-
Bildförekomst totalt:	88	100	83	100	74	100	81	100	90	100	98	100

Analysen visar att det nyskapande bildspråket och bildspråket i form av liknelser (i denna undersökning allt bildspråk som inleds med *comme/(lik)som*) är ganska oproblematiskt att överföra till svenska. Avvikelserna i förhållande till källtexten är här små och sällsynta. Att det mest nyskapande bildspråket skulle vara lättare att överföra till ett annat (någorlunda närliggande) språk är något som även föreslagits av Lindqvist (2005:129–130). En förklaring till detta, som även Lindqvist är inne på, skulle kunna vara att språk konventionaliserar olika bilder och att en direktöverföring av en konventionell bild kan få en helt annan effekt i målspråket och uppfattas som nyskapande, främmande eller rentav konstig. Självklart skulle också det omvända kunna inträffa, dvs. att nyskapande bildspråk uppfattas som konventionellt i målspråket, men det är mindre troligt. Istället tenderar det nyskapande bildspråket att uppfattas som ett uttryck för författarstilen både på källspråket och målspråket (förutsatt att det kulturella avståndet inte är för stort), och det har därmed goda möjligheter att uppnå samma effekt på båda språken (jfr Lindqvist *ibid.*). I nedanstående fall kan man till exempel hävda att Flauberts bildspråk är nyskapande och just därför kunnat återges med en bildöverföring av Söderbergh. Denna strategi underlättas ytterligare av att det rör sig om en liknelse, språkligt markerad med *comme/som*. De små skillnader som ändå finns mellan källtext och måltext påverkar inte själva bildspråket:

(2) [...] et que la parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser les ours, quand on voudrait attendre les étoiles. (Flaubert 301; ordagrant '[...] och att det mänskliga ordet är som en spräckt kastrull på vilken vi hamrar melodier som får björnarna att dansa när man skulle vilja blidka stjärnorna')

Vi ville blidka stjärnorna, men det mänskliga ordet är som en spräckt kastrull, på vilken vi hamrar fram melodier, som på sin höjd får en björn att dansa. (Söderbergh 218)

20 Procentsatserna är beräknade på antalet bildspråksförekomster i källtexten, dvs. % av 87 st.

Det konventionella bildspråket är på ett helt annat sätt en del av själva källspråket och därmed svårare att överföra, och just därför är det inte så konstigt att majoriteten av de bildspråksförändringar som förekommer i materialet gäller den typen. En del blir bildersättning (3) eller bildförlust (4), och i enstaka fall försvinner textavsnittet helt (bildstrykning):

(3) [...] une ambition sourde le rongeait. (Flaubert 498; ordagrant 'en dov äregirighet frätte på honom')

[...] en molande åstundan hemsökte honom (Bodegård 360)

(4) [...] M. Homais les a tout de suite battus en brèche. (Flaubert 501; ordagrant 'skjutit i sank', om konkurrenter)

[...] har herr Homais genast från början motarbetat dem. (Lundquist 369)

I de fall bildvinst (5)-(6) eller bildtillägg (7) förekommer rör det sig alltid om konventionella bilder, vilkas främsta funktion tycks vara att målspråksanpassa översättningen:

(5) Elle était sans cesse en courses, en affaires. (Flaubert 60; ordagrant 'var alltid ute i ärenden')

Hon befann sig alltid på språng och hade ständigt bråttom. (Ahlman 17; 'på språng' betecknas som idiom i NEO)

(6) Il y eut un rire éclatant [...] (Flaubert 57; ordagrant 'det blev')

Han skördade en rungande skrattsalva [...] (Ahlman 14)

(7) Alors il fallut faire des excuses. (Flaubert 491)

[...] och så måste han be om ursäkt till på köpet. (Åkerhielm 373)

Förutom svårigheterna att överföra det konventionella bildspråket verkar Flauberts besjälningar och personifikationer vålla en del bekymmer. I exemplet nedan har det inanimata subjektet *Rodolphes porträtt* kombinerats med det franska rörelseverbet *sauta* ('hoppade') så att en besjälning uppstår. Genom det oväntade verbet är det som om porträttet får eget liv och går till attack mot den stackars Charles som precis hittat det sista otvivelaktiga beviset på Emmas otrohet:

(8) Le portrait de Rodolphe lui sauta en plein visage [...] (Flaubert 499; ordagrant 'Rodolphes porträtt hoppade rakt i ansiktet på honom')

Rodolphes porträtt flög rakt i ögonen på honom [...] (Bodegård 361, bildersättning)

Rudolfs porträtt föll ut [...] (Ahlman 343; samma som Lundquist 367, bildförlust)

Han hittade [...] och upptäckte Rodolphes porträtt [...] (Söderbergh 385, bildförlust)

Rodolphes porträtt låg där framför honom [...] (Janzon 365, bildförlust)

Ut flög miniatyrporträttet av Rodolphe [...] (Åkerhielm 380, bildförlust)



Här har alla översättarna utom Söderbergh valt att behålla inanimat subjekt, men Lundquist, Ahlman och Janzon har valt mindre aktiva verb (*föll ut* respektive *låg*) som normaliserar beskrivningen och tar bort den bildliga betydelsen (bildförlust). Åkerhielm har visserligen behållit en konstruktion med dynamiskt verb men hennes översättning får nog snarare tolkas som konkret än bildlig, dvs. även den en bildförlust. Av alla översättarna är det bara Bodegård som förmedlar chocken och smärtan i upptäckten av Emmas svek genom att välja en lika aggressiv bild (*flög rakt i ögonen på honom*) som i den franska texten.

Att inanimata subjekt är särskilt svåröversatta märks även i följande exempel, där inte ens Bodegårds i övrigt så källtextnära lösningsförslag tycks räcka till för att översätta personifikationen *le consentement* ('samtycket') ordagrant. Här kringgår han dock problemet med en minimal betydelseförskjutning, som rubricerats som bildersättning i Tabell 12, eftersom det sker ett subjektsbyte:

(9) Et elle se précipita sur sa bouche, comme pour y saisir le consentement inattendu qui s'en exhalait dans un baiser. (Flaubert 304; ordagrant 'Och hon kastade sig på hans mun, som för att där fånga det oväntade samtycket som därifrån utandades i en kyss')

Hon kastade sig över hans mun, som för att fånga hans plötsliga samtycke som han utandades i en kyss. (Bodegård 210)

Vad gäller överföringen av bildspråket är det lite svårare att rangordna de sex översättarna. Än en gång är det förstas Bodegård som lägger sig närmast källtexten (många bildöverföringar, få bildersättningar och få bildförluster). Genom att Janzon har näst flest bildöverföringar och få bildersättningar skulle man kunna säga att han ligger näst närmast. Lundquist, Ahlman och Åkerhielm har ungefär lika många bildöverföringar, bildersättningar och bildförluster, men Ahlmans relativt sett färre bildvinster gör att denna översättning kanske hamnar på tredje plats. Flest förändringar i bildspråket kan man nog hävda att Söderbergh står för (lägst antal bildöverföringar, flest bildförluster, två strykningar och ett tillägg). Eftersom bildvinsterna inte är särskilt många är Söderbergh den översättare som använder minst bildspråk (74 förekomster) i de undersökta passagera.

## 5.4 Sammanfattning – kvantitativa jämförelser av översättarstilar

I det föregående har jag presenterat en modell för hur översättningar kan jämföras med varandra enligt någorlunda objektiva kriterier. Modellen bygger på antagandet att det är nödvändigt att kvantifiera för att få fram en rättvisande bild av något så komplext som översättarstilar. Genom hela den kvantitativa analysen har jag argumenterat för att det bara är *translation shifts* som återkommer med viss regelbundenhet och i tillräckligt stor omfattning som kan sägas spegla en viss översättarstil.

Som vi sett finns det många svårigheter med kvantitativa jämförelser. För det första måste man veta *vad* man ska undersöka, dvs. vad som är stilistiskt utmärkande för källtexten respektive vad som är stilistiskt ointressant eller härrör från kontrastiva skillnader mellan språken. I fallet *Madame Bovary* finns det redan många stilstudier som kan ge vägledning. Det innebär att det finns fog för att påstå att de utvalda stildragen är relevanta att undersöka, men därmed inte sagt att det inte skulle kunna finnas andra minst lika viktiga stildrag som förbisetts i den här studien. En annan metodologisk svårighet är att avgöra om de olika delundersökningarna verkligen fångar upp de utvalda stildragen. Framför allt romanens kanske viktigaste stildrag, rytmen, är oerhört svår att undersöka på ett heltäckande sätt, inte

minst för att den skär genom alla nivåer i texten, den textuella, syntaktiska och lexikala, och att rytmförskjutningar på en nivå kan kompenseras av större följsamhet på en annan. Lägg därtill att svenskans och franskans betoningssystem är mycket olika och att det är tveksamt om ens en källtextnära översättning kan ha samma rytmiska effekt på målspråket. Det stora testbatteriet till trots är det alltså nödvändigt att understryka att alla undersökningsmått är grova och måste kompletteras med en kvalitativ analys.

Vad gäller själva materialurvalet är det ganska begränsat; endast tre kapitel har undersökts systematiskt och i flera av delundersökningarna är det endast en del av dessa kapitel som analyserats. Men denna svaghet uppvägs av att alla översättarna framstår som konsekventa i sina val. Resultaten varierar inte mellan textavsnitten, utan de översättare som exempelvis har många tillägg i ett textavsnitt har det i alla och de översättare som har många satsgradshöjningar till huvudsats har det genomgående.<sup>21</sup> Skickliga översättare, vilket det bör understrykas att det rör sig om här i samtliga fall, verkar alltså inte ha en varierande stil, åtminstone inte inom ett och samma verk. Detta ger stöd för mitt antagande att de utvalda textavsnitten är tillräckligt långa för att ge en övergripande bild av de sex översättarstilarna och att materialbegränsningen inte påverkat resultatet nämnvärt.

Den största svårigheten med delundersökningarna på textuell nivå är att det är problematiskt att jämföra ordantal på olika språk. Ska till exempel *la maison* ('huset') räknas som ett eller två ord, och ska svenskans sammansatta ord lösas upp och räknas som flera (jfr Flauberts *affaires des femmes* och Bodegårds *kvinnosaker*)? Sådana språkstrukturella olikheter har nedtonats i analysen genom att det framför allt är de sex svenska översättningarna som jämförts med varandra. En översättning som analyserats på lokal eller global nivå är alltså i första hand ordrik eller koncentrerad i förhållande till de andra översättningarna och inte i förhållande till originalet.

På syntaktisk nivå erbjuder satsgradsanalysen en förhållandevis objektiv metod för att fastställa skillnader i den strukturella överföringen, även om analysen försvåras avsevärt vid stora syntaktiska omstuvningar i målspråkstexten. Undersökningen av subjektsbyten är också komplicerad och har därför reducerats till att endast omfatta exempel med utsatt subjekt i både franskan och svenskan. Att undersöka ordföljdsförändringar, dvs. omflyttningar av ord, fraser och satser i den grafiska meningen, visade sig vara alltför komplicerat. I den kvalitativa analysen nedan kommer dock ordföljdsförändringar i fundamentet att tas upp, men utan kvantifiering.

Som tidigare nämnts ger analysen av tillägg och strykningar de mest osäkra resultaten. Denna delundersökning har gjorts om tre gånger med lite olika resultat varje gång. Det viktiga är dock att tendenserna i materialet alltid visat sig vara desamma, dvs. rangordningen mellan översättarna är oförändrad. Däremot accentueras skillnaderna mellan översättarna om man inför strängare kriterier för vad som är strykning respektive tillägg, så att de friare översättningarna, framför allt Söderberghs och Åkerhielms, framstår som ännu mer extrema än vad som visas i i tabellerna.

I jämförelse med undersökningen av tilläggen och strykningarna är analysen av anföringsverben okomplicerad. Här är frågan snarare om någon annan lexikal kategori borde ha valts ut, dvs. en kategori som på ett ännu tydligare sätt blottlägger närvaron respektive frånvaron av författarkommentarer i texten. Vad slutligen gäller bildspråket bör det understrykas att även denna analys innehåller ett visst mått av subjektivitet, eftersom det är svårt att avgöra vad som är dött respektive levande bildspråk och att dra gränsen mellan direkt bildöverföring, bildersättning, bildvinst och bildförlust. Än en gång har avgränsningarna dock

---

21 Enda undantaget är Lundquist som varierar i grad av källtexttrohet i olika textavsnitt vad beträffar strykningar och interpunktion. I övrigt är han konsekvent.

underlättats av att jag kunnat lägga de sex översättningarna bredvid varandra och jämföra dem inbördes.

Trots den kvantitativa modellens uppenbara svagheter har den visat sig användbar. I de flesta av delundersökningarna skiljer sig översättningarna markant, vilket gör att det är möjligt att rangordna dem inbördes. Den kvantitativa genomlysningen av materialet ska nu ligga till grund för en mer nyanserad, kvalitativ analys i syfte att upprätta översättarprofiler.

## 6 Sex översättarprofiler

I det följande ska jag i kronologisk ordning presentera de sex översättarna och diskutera i vad mån de bevarat romanens stilbärande drag respektive på vilket sätt de ger uttryck för en individuell översättarstil. Karakteristiken bygger på delundersökningarna ovan men dessa har kompletterats med icke kvantifierade observationer som gjorts under analysarbetets gång vad gäller återkommande ordföljdsförändringar i fundamentet, titlar och tilltalsbruk, kulturspecifika referenser samt ordval (franska lånord samt stilistiska och semantiska avvikelser).

### Ernst Lundquist (1883)

Ernst Lundquist var en ganska känd författare på sin tid och en mycket erfaren översättare redan innan han grep sig an *Madame Bovary* (Ernstsson 2007:56, Wollin 2007:184). Med tanke på Lundquists höga produktionstakt – vid sidan av det egna skrivandet översatte han totalt ca 300 böcker och dessutom ett okänt antal noveller och teaterpjäser – håller hans översättning förvånansvärt hög kvalitet. Tack vare honom blev en rad franska verk av bland andra Zola, Daudet och Maupassant tillgängliga för den svenska publiken. Han verkar ha haft en gedigen kännedom om de litterära och kulturella strömningarna i Frankrike under 1800-talet och ett litterärt intresse som sträckte sig långt bortom själva översättandet.

Det mest iögonfallande draget i Lundquists översättning är förstås de omfattande strykningarna ovan meningsnivå. Till viss del rör det sig om passager som kanske kunde uppfattas som anstötliga av moraliska eller religiösa skäl av den tidens publik, men det är inte hela sanningen. Precis som Ernstsson (2007:56ff) konstaterar finns en hel del frispråkiga partier kvar, bland annat droskscenen i början av del 3. Vidare omfattar strykningarna inte bara potentiellt anstötliga passager utan även miljö- och karaktärsbeskrivningar och andra typer av utvecklingar som inte följer romanens huvudhandling (för en mer utförlig beskrivning av strykningarna, se Ernstsson *ibid.*). Om man jämför romanens första och sista kapitel ser man dessutom att strykningarna i det sista kapitlet är omfattande (nära 1000 franska ord), medan det inte finns några strykningar alls i det första kapitlet. Det går därför inte att säga med någon större säkerhet *varför* strykningarna gjorts, utan man kan bara konstatera *att* de gjorts.

Det intressanta är att, om man bortser från strykningarna, så framstår Lundquists översättning som förhållandevis källtextnära i alla delundersökningarna ovan. På stycke- och meningsnivå respekterar Lundquist i stor utsträckning Flauberts textmatris, i synnerhet i textutdragen från mitten och slutet av romanen. Kolon och semikolon finns ofta kvar på samma ställen tillsammans med en del satsradningar avdelade med endast kommatecken. Lundquist verkar också ha uppmärksammat Flauberts egensinniga användning av satsinitialt *et* ('och') och försökt efterlikna det i den svenska texten. Vad gäller kursiveringarna finns en hel del kvar (t.ex. ord på främmande språk, boktitlar), även om de rent stilistiska kursiveringarna är borttagna eller ersatta med citattecken.

På syntaktisk nivå visar satsgradsundersökningen att Lundquist ligger relativt nära den franska meningsbyggnaden med få satsgradshöjningar och framför allt ytterst få satsgradssänkningar (i synnerhet få HS > BS). De sparsamma satsgradshöjningarna gör att hans översättning innehåller en del för svenskan ovanliga textmönster, här till exempel en efterställd participkonstruktion:

(1) Mais à la fin de sa troisième, ses parents le retirèrent du collège pour lui faire étudier la médecine, persuadés qu'il pourrait se pousser seul jusqu'au baccalauréat. (Flaubert 64)

Men när han gått igenom tredje klassen, togo hans föräldrar honom ur skolan, för att han skulle få börja studera medicin, öfvertygade att han skulle kunna bli kandidat på egen hand. (Lundquist 8)

Men som tidigare visats i avsnitt 5.2.1 (exempel (10)) går Lundquist inte lika långt som Bodegård i sin strävan att efterlikna källtextens syntax. Framför allt har han en starkare tendens att välja finita konstruktioner (fler PartP > HS; fler predikatlösa konstruktioner och infinitivfraser blir finita satser) och att undvika långa fundament med flera nominalfraser eller participkonstruktioner. I förordet till Lundquists översättning, som av allt att döma är skrivet av Lundquist själv, framhävs Flauberts ”välljud” och rytm som ”på ett rent af häpnadsväckande sätt [bidrager] till det helas måleriska kraft” (s. VII). Lundquist var alltså väl medveten om rytmens betydelse för verket men han återskapade den inte konsekvent genom strukturella överföringar, i alla fall inte lika konsekvent som Bodegård.

Omflyttningar av satsdelar är ganska vanliga och beror främst på att Lundquist gärna placerar ett temporalt adverb (*då, nu, snart, först*) eller annat tidsadverbial i fundamentet (*dagen därpå*) efter svenskt mönster. Denna förkärlek för kronologisk disposition leder till att det blir mer fokus på romanens handling i Lundquists översättning. Flaubert själv sätter gärna ett subjekt i fundamentet och framhäver därmed romankaraktärerna. Skillnaden kan illustreras av följande exempel som är hämtade från inledningen till två på varandra följande stycken i början av det sista kapitlet:

(2) Charles, le lendemain, fit revenir la petite. (Flaubert 490)

Dagen derpå tog Charles hem sin lilla dotter. (Lundquist 362)

(3) Les affaires d'argent bientôt recommencèrent [...] (Flaubert 490)

Snart började penningssörjaren igen [...] (Lundquist 362)

Även om de personliga subjekten ibland tonas ner genom omstuvningar i satsen förekommer det ganska få förskjutningar i berättarperspektivet till följd av subjektsbyten (endast Bodegård har färre). Det man framför allt noterar är att subjektsbytena ofta leder till passiveringar när översättaren försöker undvika ovanliga grammatiska subjekt:

(4) La saisie devint imminente. (Flaubert 497; ordagrant 'utmätningen blev överhängande')

Han hotades af utmätning. (Lundquist 365)

I förordet till Lundquists översättning står det att ”skalden sjelf” aktar sig noga för att blanda sig i handlingen: ”Han står som en läkare gent emot sjukomen, öfver hvilken han skriver protokollet [...]” (s VIII). Att Lundquist var medveten om detta stildrag märks tydligt i undersökningarna på semantisk nivå. Flauberts objektiva och distanserade stil slår igenom i de nedtonade anföringsverben (många neutrala yttrandeverb) och de förhållandevis fåtaliga tilläggen av lexikala element. Det finns till exempel inte många tillägg av adverb, adjektiv och verb, vilket tyder på en koncentrerad och saklig stil. Eftersom Lundquist i stor utsträckning respekterar källtextens textmatris och behåller dess semikolon istället för att samordna med *och*, är också antalet tillägg och strykningar av *och/et* relativt få. De tillägg som förekommer är mest förtydligande prepositionsfraser (*accoudé*<sup>22</sup> s 499 > *med armbågarna på bordet* s 367) och en del adverb med textstrukturerande funktion (*Alors Homais inclina vers le Pouvoir* s 498 > *Homais öfvergick nu småningom på regeringens sida* s 366). Även strykningarna under satsnivå är måttliga till antalet. Däremot finns det en del strykningar och tillägg av hela satser inom den grafiska meningen. En del av dem beror på att en emfatisk omskrivning tillkommit eller tagits bort, men det förekommer också tillägg av förtydligande satser (fjorton tillagda satser, se (5)) och strykningar av korta satser (femton strukna satser, se (6)):

(5) Emma s'abandonnait à cette facilité de satisfaire tous ses caprices. (Flaubert 298; ordagrant 'Emma gav efter för denna möjlighet att tillfredsställa alla sina infall')

Då Emma hade så lätt att tillfredsställa alla sina infall, gjorde hon det också utan tvekan. (Lundquist 199)

(6) [...] la crotte des rendez-vous - qui se détachait en poudre sous ses doigts, et qu'il regardait monter doucement dans un rayon de soleil. (Flaubert 297)

[...] smutsen från hennes kärleksmöten, som under hans fingrar smulades till dam [sic!] och långsamt sväfvade omkring i solskensstrimman. (Lundquist 198)

Även om de lexikala tilläggen och strykningarna är jämförelsevis få så slår översättarens egna stilistiska preferenser igenom i bildspråket, där man ser en hel del bildvinster (7) och bildersättningar (8):

(7) [...] tu es toujours à fourrager du côté des femmes [...] (Flaubert 297; ordagrant 'rota', ej bildligt på franska)

[...] ständigt tassar du omkring oss fruntimmer [...] (Lundquist 198)

(8) [...] attends pour te mêler de ça, méchant mioche, que tu aies de la barbe au menton. (Flaubert 297; ordagrant 'har skägg på hakan')

[...] vänta med det, tills du blir torr bakom öronen.” (Lundquist 198)

Slutligen är det intressant att notera att en hel rad franska lånord var mer gångbara i svenskan i slutet av 1800-talet: *domestik* (s 203), *mätress* (s 201), *mademoiselle* (s 362-3, 368, dock inte *monsieur* och *madame*) osv. Detsamma gäller lånord med fransk stavning: *mausolé* (s 365), *cosmétique* (s 364) och *abonnement* (s 362). Dessa uttryck måste även i slutet av 1800-talet ha haft ett exotiserande inverkan genom att de påminner läsaren om att handlingen utspelar sig i en främmande miljö. Samtidigt uppvägs de franska lånorden av att Lundquist tenderar att neutralisera kulturspecifika drag. I följande textpassage har till exempel franskans *collège*

22 *Accoudé* betyder ordagrant 'stödd på armbågarna'.

(skolnivån närmast efter folkskola) översatts med hyperonymen *skola* och omnämmandet av firandet av Rouens skyddshelgon (*la foire Saint-Romain*) helt sonika strukits i den svenska texten:

(9) [...] et l'année d'après, Charles fut définitivement envoyé au collège de Rouen, où son père l'amena lui-même, vers la fin d'octobre, à l'époque de la foire Saint-Romain. (Flaubert 63)

[...] och följande året skickades Charles verkligen på fullt allvar till skolan i Rouen, dit fadren själf ledsagade honom mot slutet af oktober. (Lundquist 7)

Sammanfattningsvis kan man säga att Lundquists översättning präglas av en viss språklig exotisering, såväl strukturellt som lexikalt, men att detta balanseras av en försiktig utjämning av den kulturella distansen. Även om översättningen är något längre än originalet och bara delvis återskapar originalverkets rytm är ingreppen i berättarperspektivet förhållandevis få och stilen saklig och koncentrerad.

### **Eva och Axel Ahlman (1928)**

Jämfört med Lundquist verkar Eva och Axel Ahlman ha haft en ganska begränsad erfarenhet av översättning när de gav sig i kast med *Madame Bovary*. Axel Ahlman hade visserligen översatt en del reseskildringar av polarforskningsexpeditioner, men i Libris är endast fyra renodlat skönlitterära översättningar upptagna i deras namn, alla från franska och alla publicerade åren 1926–1928. Även om Ahlmans kanske inte hade så stor erfarenhet av just översättning verkar det som om åtminstone Axel Ahlman var relativt känd i kulturkretsar som författare till romaner, noveller och dikter och som ansedd litteraturkritiker. Eva Ahlman har jag tyvärr inte lyckats få fram några ytterligare uppgifter om.

Om Lundquists översättning innehåller vissa exotiserande språkliga inslag är Eva och Axel Ahlmans översättning tydligt naturaliserande. I deras version har de franska lånorden städats bort och stavningen moderniserats och försvenskats. Till och med har vissa namn försvenskats (Berthe > Berta, Théodore > Teodor), dock inte konsekvent (ibland blir Rodolphe > Rudolf s 343). Även textmatrisen har naturaliserats genom att styckeindelningen bitvis förändrats, semikolonerna så gott som försvunnit och de långa meningarna brutits upp i kortare (hela 132 gånger). Inte heller ser man några spår av Flauberts karakteristiska kursiveringar. Hur dessa textuella *shifts* påverkat översättningen framgår av följande exempel, där den långa grafiska meningen delats upp i tre och den viktiga kursiveringen på slutet tagits bort:

(1) Nous avons l'habitude, en entrant en classe, de jeter nos casquettes par terre, afin d'avoir ensuite nos mains plus libres ; il fallait, dès le seuil de la porte, les lancer sous le banc, de façon à frapper contre la muraille en faisant beaucoup de poussière ; c'était là le *genre*. (Flaubert 56)

Vi hade för vana att slänga ifrån oss våra mössor för att få händerna fria, så fort vi kommo in i klassrummet. Man skulle kasta dem från tröskeln, så att de träffade väggen och hamnade under vars och ens bänk och rörde upp en massa damm. Det brukades så. (Ahlman 13)

Överhuvudtaget verkar det som om stilöverföringen inte varit så viktig för översättarna, utan att de istället koncentrerat sig på karaktärsteckningen och romanens yttre handling. Detta intryck förstärks av Axel Ahlmans förord till översättningen, där Flauberts stil bara nämns helt flyktigt när den karakteriseras som ”bister koncentration” (s 11). Istället ägnar sig Axel

Ahlman åt att ta författaren i försvar och framhäva de träffsäkra beskrivningarna av huvudpersonerna och romanens djupt moraliska värde.

På syntaktisk nivå finns det ibland vissa strukturella likheter mellan Ahlmans och Lundquists översättningar, men jämfört med Lundquists översättning innehåller Ahlmans ett betydligt större antal *shifts* till finita konstruktioner, i synnerhet till huvudsats. Man kan därför säga att Ahlman generellt föredrar samordning framför underordning och satsförkortning. Participfraserna blir exempelvis oftare huvudsats än bisats (PartP > HS), många av de predikatlösa konstruktionerna blir huvudsats (Predlös > HS) och många bisatser omvandlas till huvudsats (BS > HS), samtidigt som parataktiskt samordnade *och* är vanligt. Effekten av vart och ett av dessa *shifts* är liten men eftersom de förekommer ofta ser man sammantaget en stark tendens till kortare meningslängd, samordning och finitet i översättningen. Det är förstås omöjligt att med säkerhet säga varför Ahlmans föredrog dessa syntaktiska lösningar, men en tänkbar förklaring är att de upplevde dem som mer lättlästa och målspråksanpassade. Av förordet framgår att de framför allt ville ge den svenska läsaren en uppfattning om verkets innehåll, och då förefaller det logiskt att de prioriterade läsbarheten framför stilöverföringen. Vilken orsaken än var, så ser man att de många strukturomvandlingarna till finit konstruktion, i kombination med de fåtaliga satsgradssänkningarna, resulterat i en förlängning av översättningen i förhållande till originalet. En mycket översiktlig beräkning visar dessutom att ändringar i satskonstituenternas ordningsföljd är vanligare i Ahlmans text än i Lundquists och att tendensen till kronologisk disposition är än mer accentuerad i denna text än i Lundquists, förmodligen till följd av översättarnas strävan att måspråksanpassa texten. Allt detta i kombination gör att Ahlmans rytm torde ligga längre ifrån originalet än exempelvis Lundquists.

Vad gäller subjektsbytena är dessa relativt vanliga (dubbelt så många som hos Bodegård, bara Söderbergh och Åkerhielm har fler) och precis som hos Lundquist leder de ofta till passiveringar. Andra perspektivförskjutningar uppstår när Flauberts gåtfulla kollektiva *nous* ('vi') i romanens inledning tonas ner (2) och de inanimata subjekten tas bort. I (3) ges ett exempel där en personifikation (ordagrant 'kärlekens raseri sliter sönder mig') tagits bort och normaliserats till pronomenet *jag* i subjektsställning följt av ett verb i passivum:

(2) Nous étions à l'Étude, quand le Proviseur entra [...] (Flaubert 55)

Mitt under en lektion kom rektorn in i klassrummet [...] (Ahlman 13)

(3) [...] toutes les colères de l'amour me déchirent. (Flaubert 300)

[...] jag förtäres av kärlek! (Ahlman 190)

Trots Axel Ahlmans omnämnande av "bister koncentration" (Ahlman sid 11) är antalet strykningar ganska genomsnittligt. I stället präglas översättningen av fler tillägg än Lundquists (Ahlman 166 st - Lundquist 145 st), ofta i form av modala hjälpverb (4) och strukturerande adverb (5):

(4) Il avait changé tout à fait. Elle abandonna la maison. (Flaubert 491; ordagrant 'Han hade förändrats helt. Hon övergav huset')

Han var som en annan människa. Hon kunde ej stanna kvar i huset. (Ahlman 337)

(5) On s'étonna de son découragement. (Flaubert 499)

Nu började man bli förvånad över hans tungsinne. (Ahlman 343)

Däremot är anföringsverben nedtonade. Det neutrala yttrande verbet *säga* dominerar stort och används även i fall där den franska källtexten har ett tonalitetsverb (6) eller, som i (7), ett aspektuellt anföringsverb:

(6) – Est-ce que j'y peux quelque chose ? s'écria-t-il un jour, impatienté. (Flaubert 295; ordagrant 'utropade')

– Vad kan jag göra åt den saken? frågade han en dag snäsigt. (Ahlman 186)

(7) Et, sûr de sa découverte, il sortit en répétant à demi-voix et avec son petit sifflement habituel :

– Soit ! nous verrons ! nous verrons ! (Flaubert 299; ordagrant 'Och säker på sin upptäckt gick han ut repeterande halvhögt och med sin sedvanliga lilla vissling [...]')

I lugn förvisning om sin upptäckt gick han sin väg och sade för sig själv med den vanliga läspningen:

– Nåja! Det skall vi bli två om! Det skall vi bli två om! (Ahlman 189)

Antalet bildspråksförekomster är jämförbart med Lundquists men bildvinsterna är något färre, vilket tyder på ett försiktigt och neutralt ordval, åtminstone i fråga om bildspråket.

Det som framför allt utmärker den lexikala nivån är den bitvis fria översättningsstrategin (främst i kap 1). En del ord verkar ha översatts fritt för att underlätta för den svenska läsaren (*crescendo* > *svällde ut*; *cidre* > *äppelöl*), men i de flesta fall finns det ingen synbar anledning till förskjutningarna:

(8) [...] couvert par les huées de la classe. (Flaubert 57; ordagrant 'burop, visslingar')

[...] halvkvävt av klassens fnitter. (Ahlman 14)

(9) [...] comme un pétard mal éteint [...] (Flaubert 58; ordagrant 'fyrverkeripjäs')

[...] som en illa släckt eldsvåda. (Ahlman 15)

Den fria översättningsstrategin går så långt att man ibland skulle kunna misstänka att det rör sig om slarv eller misstag, som exempelvis i följande fall:

(10) Elle décachetait ses lettres, épiait ses démarches [...] (Flaubert 66; ordagrant 'förehavanden')

Hon bröt hans brev, spionerade på hans promenader [...] (Ahlman 22)

(11) La saisie devint imminente. (Flaubert 497; ordagrant 'blev överhängande')

Han hotades ständigt av utmätning. (Ahlman 342)

Av allt detta kan man dra slutsatsen att Ahlmans översättning mest utmärker sig genom det stora antalet uppdelade meningar och den starka tendensen till paratax och finithet. I alla



andra avseenden är det här en försiktig, om än bitvis fri, översättning. Och framför allt är det en naturaliserande översättning, strukturellt såväl som lexikalt.

### **Bengt Söderbergh (1956)**

Precis som sina föregångare var Söderbergh en litterär auktoritet, och en etablerad romanförfattare redan i mitten av 1950-talet. Han verkar ha haft större översättningserfarenhet än Ahlmans när han fick uppdraget att nyöversätta *Madame Bovary* (översättningar av bl.a. Jean Genet) men inte på långt när så stor erfarenhet som Lundquist. I sitt förord visar han, precis som Axel Ahlman på sin tid, att han sätter romanens innehåll och karaktärsteckning i centrum: ”Först och främst är *Madame Bovary* en sedesskildring från en landsortsstad med hela sitt typgalleri präglad av en blandning av realistisk iakttagelse och karikatyr” (Söderbergh s 9). Men han visar ändå en stilistisk medvetenhet när han nämner Flauberts strävan att uppnå ”rytm och balans mellan meningarna” och ”täthet och tyngd i de svällande fraserna” (ibid. s 8).

Trots denna medvetenhet om rytmen bemödar sig inte Söderbergh om att bevara originalets textmatris. Tvärtom förekommer många brott mot styckeindelningen och ett stort antal sammanslagningar och uppdelningar av de grafiska meningarna, som om Söderbergh eftersträfvade en utjämning av meningslängden. Borta är också de flesta semikolon, kolon och kursiveringar. I följande exempel kan Söderberghs textmatris jämföras med Bodegårds betydligt mer källtextnära version:

(1) Charles ne pouvait en rester là. Madame fut énergique. Honteux, ou fatigué plutôt, Monsieur céda sans résistance, et l'on attendit encore un an que le gamin eût sa première communion.

Six mois se passèrent encore ; et, l'année d'après Charles fut définitivement envoyé au collège de Rouen, où son père l'amena lui-même, vers la fin d'octobre, à l'époque de la foire Saint-Romain. (Flaubert 62-63)

Charles kunde inte bli vid detta. Madame var beslutsam. Skamsen, eller snarare utmattad, gav Monsieur efter utan motstånd, och det fick vänta ett år, tills gossen konfirmerats.

Ett halvår till förflöt sedan; och året därpå skickades Charles oåterkalleligt till läroverket i Rouen, dit hans far följde med honom i slutet av oktober, då det var dags för Saint-Romain-marknaden. (Bodegård 30)

Men så kunde det inte fortsätta. Madame drev på och monsieur gav efter, antingen det berodde på att han skämdes eller inte orkade säga emot, och till slut blev det bestämt att pojken skulle skickas i skola så snart han hade konfirmerats.

Och året därpå skickades Charles till läroverket i Rouen. Fadern följde med honom dit lagom till marknaden Saint-Romain i slutet på oktober. (Söderbergh 20)

Förutom den förändrade meningsindelningen (både förkortning och förlängning av grafisk mening) och det utelämnade semikolonet innehåller Söderberghs text en rad utelämnningar (*plutôt, sans résistance, six mois se passèrent encore, définitivement, lui-même*) kombinerat med två subjektsbyten (*Charles > det; l'on > det*), satsgradsförändringar och flera tillägg (*men, antingen, orkade, att pojken skulle skickas i skola*). Söderberghs översättning är smidig och koncentrerad men den är knappast källtexttrogen.

Som framgår av exempel (1) är Söderberghs strukturomvandlingar påtagliga på syntaktisk nivå. Satsgradshöjningar är mycket vanliga, bara Janzon har fler. Framför allt är det många predikatlösa konstruktioner som blir bisatser, vilket inte alls är så vanligt bland de andra översättarna (med undantag av Åkerhielm). Men det som är allra mest utmärkande är de

många satsgradssänkningarna. Ingen av de andra översättarna kommer upp i tillnärmelsevis så många. På så sätt sparar Söderbergh in ord och koncentrerar satsinnehållet, men det är tveksamt om han återskapar Flauberts rytm och stil eftersom han ofta väljer helt andra syntaktiska mönster. Framför allt ser man många huvudsatser som blir bisatser och ett stort antal satser och participfraser som blir predikatlösa eller reduceras till infinitivfraser. Följande exempel, med en kombination av två satsgradssänkningar och en satsgradshöjning (verben är understrukna), är representativt för Söderberghs sätt att arbeta:

(2) Mais Hippolyte, n'osant à tous les jours se servir d'une si belle jambe, supplia madame Bovary de lui en procurer une autre plus commode. Le médecin, bien entendu, fit encore les frais de cette acquisition. (Flaubert 297-298)

Men ett så stilt ben nändes inte Hippolyte [PartP > HS] begagna om vardagarna. Han bad madame Bovary om någonting enklare [InfP > Predlös] som naturligtvis också läkaren fick betala. [HS > BS] (Söderbergh 216)

Även vad gäller subjektsbyten och ordföljdsförändringar inom satsen ligger Söderbergh i topp. Framför allt är det ensamma adverb eller prepositions- och nominalfraser som byter position, men även hela satser flyttas runt, oftast inom den grafiska meningen men i sällsynta fall även till andra grafiska meningar. Ofta leder positionsbytena till att temporala satsled hamnar först i satsen så att den tidsmässiga relationen framhävs på bekostnad av det grammatiska subjektet. De syntaktiska omflyttningarna verkar ske utan någon särskild anledning, som ett uttryck för översättarens egen stil. Särskilt vanliga är de i samband med replikskiften, där förändringar i ordföljden och stycke- och meningsindelningen kombineras med tillägg och framför allt strykningar (understrukna) av hela repliker och anföringsatser:

(3) – Non ! non ! fit-elle.

– Ah ! je te tiens ! pensa Lheureux.

Et, sûr de sa découverte, il sortit en répétant à demi-voix et avec son petit sifflement habituel :

– Soit ! Nous verrons ! Nous verrons ! (Flaubert 299; ordagrant '[...] Och säker på sin upptäckt gick han ut repeterande halvhögt och med sin sedvanliga lilla vissling: Låt gå! Vi får se! Vi får se!')

– Nej, det får ni inte, ropade Emma.

Åh, nu har vi henne, tänkte Lheureux. Och säker på att ha funnit den ömma punkten gick han med den vanliga lilla visslingen sin väg. (Söderbergh 217; det understrukna utelämnat i översättningen)

Även anföringsverben är relativt fritt översatta (jfr ex (3) *fit-elle* > *ropade Emma*) och innebär ofta en semantisk variering och precisering mot större expressivitet (*bönfalla*, *ropa*, *sucka*, *skratta*), samtidigt som det neutrala verbet *säga* är mycket ovanligt.

Vad gäller konnektivanvändningen ser man att Söderbergh ibland följer källtexten vid uppräknningar och stryker parataktiskt *och*:

(4) Il était chaussée de souliers forts, mal cirés, garnis de clous. (Flaubert 56)

Skorna var grova, spikbeslagna, oborstade (Söderbergh 13)

Men imitationen av källtextens konnektivbindning är inte konsekvent genomförd. Till exempel stryker han ofta satsinitialt *et* (5) men lägger gärna till *och* initialt på andra ställen.

De många satsgradssänkningarna till bisats leder dessutom till ett stort antal subjunktioner, ibland i kombination med konjunktionellt adverb (6):

(5) Et il ajoutait d'un ton méditatif : [...] (Flaubert 297; struket satsinitialt *et*)

Han tänkte sig för ett ögonblick och sedan kom det: [...] (Söderbergh 214; tillagd sats)

(6) Il se baissa pour la reprendre. Un voisin la fit tomber d'un coup de coude, il la ramassa encore une fois. (Flaubert 57; ordagrant 'Han böjde sig ner för att ta upp den. En granne föste ner den med armbågen, han tog upp den en gång till')

Knappt hade han böjt sig ned och tagit upp den [InfP>HS], förrän en granne knuffade till med armbågen [HS>BS] så att pojken måste plocka upp den på nytt. [HS> BS](Söderbergh 14)

Även på lexikal nivå slår Söderberghs stil igenom, inte minst genom bildspråket som innehåller förhållandevis få bildöverföringar och ett stort antal bildförluster. Den fria översättningsstrategin på lexikal nivå kan illustreras av (7) där det först kommer en bildersättning (*s'élança d'un bond*; ordagrant 'kastade sig i ett språng' > *lossade alla fördämningar*), följd av en bildförlust (*roula en notes isolées*; ordagrant 'rullade i spridda toner' > *tonade sedan långsamt bort*) och till sist en bildvinst (*reprenait*; ordagrant 'satte igång igen' > *blossade upp igen*):

(7) Ce fut un vacarme qui s'élança d'un bond, monta en *crescendo*, [...], puis qui roula en notes isolées, se calmant à grand-peine, et parfois qui reprenait tout à coup [...] (Flaubert 57)

Då lossade alla fördämningar och larmet steg i ett crescendo [...], tonade sedan långsamt bort och tystnade för att genast blossa upp igen [...] (Söderbergh 14-15)

Men på lexikal nivå är det de många tilläggen (8) och framför allt strykningarna (9) som är Söderberghs främsta kännetecken (understrukna nedan). I synnerhet strykningarna påverkar texten i hög grad, inte minst genom att de innefattar ett stort antal satser och flerordsfraser.

(8) [...] il avait l'aspect d'un brave, avec l'entrain facile d'un commis voyageur. (Flaubert 59)

Han såg ut som en hjälte från napoleonkrigen och var kvick som en handelsresande. (Söderbergh 16)

(9) [...] en lui proposant de prendre chez elle la petite, qui la soulagerait dans sa maison. Charles y consentit. (Flaubert 497; ordagrant 'som skulle hjälpa henne i hennes hem')

[...] genom att erbjuda sig att ta hand om den lilla tösen. Charles gav med sig. (Söderbergh 384)

Genom alla syntaktiska omvandlingar, lexikala strykningar och tillägg och ingrepp i den litterära dialogen framstår Söderberghs översättning som fri och målspråksanpassad. Man skulle kunna säga att det är en *Madame Bovary* tolkad till svenska av översättaren och författaren Söderbergh.

### Allan B. Janzon (1959)

Jämfört med Söderberghs översättning framstår Janzons nästan samtida översättning som försiktig och neutral. En förklaring till den försiktiga strategin skulle kunna vara att Janzon inte hade så stor erfarenhet av översättning när han fick uppdraget, i alla fall inte av vuxenklassiker, och att han inte ägde samma självklara litterära auktoritet som sina föregångare Lundquist, Ahlman och Söderbergh. Det var inte förrän långt senare, i slutet av 1960-talet, som Janzon gjorde sig ett namn som översättare, när han i samarbete med sin fru Karin Janzon översatte ett stort antal seriealbum av Hergé, framför allt *Tintin*, till svenska (se Libris). Kanske var det också försiktigheten i kombination med att Janzon ännu var relativt okänd som gjorde att hans översättning inte verkar ha uppmärksammats när den kom ut år 1959. Att Janzons översättning kan ha haft en annan ställning redan från början märks också på att det är den enda översättning som inte försetts med ett introducerande förord. Istället inleds den av Flauberts tillägnet till sin försvarsadvokat som tack för hans ”storartade försvarstal” vid rättegången 1857. Denna tillägnet såg Flaubert till att få med redan i den första franska romanutgåvan 1857, men förutom Janzon är det bara Bodegård som inkluderat den.

På textuell nivå skiljer sig kapitelindelningen i Janzons översättning något från originalet genom att översättningens del 3 innehåller 9 kapitel istället för 11, men texten innehåller för övrigt inga strykningar över meningsnivå eller andra större ingrepp i de tre avsnitt som ingår i undersökningen. Tillsammans med Ahlmans översättning intar Janzons på många sätt en mellanposition i delundersökningarna. På textuell nivå har båda översättningarna ungefär lika många brott mot källtextens styckeindelning (9 förekomster) och ungefär lika många semikolon (endast ett fåtal). Precis som hos Ahlman finner man ett stort antal uppdelade meningar, även om Ahlmans uppdelningar är ännu fler (101 vs. 132 förekomster). Däremot har Janzon slagit ihop fler grafiska meningar (16 vs. 5 förekomster). Till skillnad från Ahlmans översättning har dock en del kursiveringar bevarats, dock inte de stilistiskt intressanta. På den textuella nivån följer alltså Janzons översättning samma mönster som Ahlmans men den måste ändå karakteriseras som försiktigare än Ahlmans, eftersom den inte innehåller lika många uppdelade meningar och trots allt bevarat en del kursiv.

Mest utmärker sig Janzon genom sina många satsgradshöjningar (flest av alla) och sin tydliga preferens för finita konstruktioner, framför allt huvudsatser. Det betyder att ett stort antal participfraser, infinitivfraser och predikatlösa konstruktioner blivit huvudsats eller bisats i hans översättning. I (1) kan man se hur flera av Janzons typiska *shifts* på textuell och syntatisk nivå samverkar: uppdelning av en grafisk mening i tre kortare, strykning av satsinitialt *et*, positionsbyte i fundamentet (tidsadverbialt *aussitôt* byter plats med det grammatiska subjektet *han*), subjektsbyte och flera satsgradshöjningar.

(1) Et aussitôt, il atteignait sur le chambranle les chaussures d'Emma, tout empâtées de crotte – la crotte des rendez-vous – qui se détachait en poudre sous ses doigts, et qu'il regardait monter doucement dans un rayon de soleil. (Flaubert 297; ordagrant 'Och genast tog han ner Emmas skor från dörrkarmen, alldeles nersmorda med lera – lera från mötena – som lossnade i ett fint damm under hans fingrar, och som han såg stiga mjukt i en solstrimma')

Han gick genast och tog ner Emmas skor från spiskransen. De var alldeles nersmorda med lera [PartP>HS], lera från hennes kärleksmöten. Han smulade sönder den till ett fint damm [BS>HS, subjektsbyte] som virvlade bort i solstrimman. [struken BS; InfP>BS] (Janzon 200)

Om satsgradshöjningarna är vanliga så är satsgradssänkningarna desto färre. Det man framför allt noterar är att Janzon i likhet med de andra översättarna från mitten av 1900-talet (Söderbergh och Åkerhielm) har en tendens att sänka huvudsatser till bisatser, bl.a. för att slippa satsradning eller en konstruktion med kolon eller semikolon:

(2) Bien d'autres choses lui déplurent : d'abord Charles n'avait point écouté ses conseils [...] (Flaubert 302)

Det var andra saker som misshagade henne, främst att Charles inte hade lytt hennes råd [...] [HS > BS] (Janzon 204)

(3) Charles ne l'écoula pas ; Rodolphe s'en apercevait ... (Flaubert 500)

Charles lyssnade inte, vilket Rodolphe så småningom märkte. [HS > BS] (Janzon 366)

Vad gäller subjektsbytena så är de något färre än i Ahlmans översättning, vilket tyder på att Janzon varit mer inriktad på att skapa finita konstruktioner än syntaktiska struktururomvandlingar.

Även konnektivbindningen karakteriseras av en naturaliserande strategi. Satsinitiala *et* tas bort, och svenska *och* såväl som andra konnektiv sätts in efter svenskt mönster utan motsvarighet i källtexten. Det verkar ske utan omsorg att bevara källtextens karakteristiska rytm, som i följande uppräknings:

(4) [...] elle était, en vieillissant, devenue [...] d'humeur difficile, piaillarde, nerveuse. (Flaubert 60)

[...] hon åldrades till tungsinne, gnällighet och retlighet [...] (Janzon 11)

(jfr [...] hade hon [...] med åldern blivit svår till humöret, gnällig, retlig. (Bodegård 28))

På lexikal nivå noterar man att bildspråket är förhållandevis försiktigt med ett stort antal bildöverföringar och relativt få bildvinster. Även anföringsverben är försiktigt översatta med måttliga semantiska förändringar. Det mest utmärkande på denna nivå är de många tilläggen av adverb och prepositionsfraser, vilka framför allt verkar tjäna till att öka begripligheten. Typiska exempel på Janzons förtydligande tillägg finner man i exempel som följande:

(5) [...] il fallait dès le seuil de la porte, les lancer sous le banc, de façon à frapper contre la muraille en faisant beaucoup de poussière ; c'était là le genre. (Flaubert 56)

Vår strävan var att från dörröppningen slunga iväg mössan mot väggen så att den först virvlade upp mängder av damm och sedan hamnade under bänken. Så skulle det gå till. (Janzon 8)

Precis som hos Söderbergh ser man att översättaren tar sig flest friheter i den litterära dialogen. I följande exempel är exempelvis en sats tillagd initialt i den svenska översättningen (understruken):

(6) – Comme tu as peur de les abîmer ! disait la cuisinière, qui n'y mettait pas tant de façons quand elle les nettoyait elle-même, parce que Madame, dès que l'étoffe n'était plus fraîche, les lui abandonnait. (Flaubert 297)

– Vad försiktig du är! Är du rädd att förstöra dem? frågade kökspigan som själv aldrig var så aktsam när hon borstade dem, eftersom doktorinnan brukade låta henne ärva plagg som inte var alldeles felfria. (Janzon 200-201)

Vidare finns ett antal naturaliserande drag i översättningen som återkommer ofta. Först och främst är det tilltalet som följer den tidens svenska bruk, både i fråga om titlar (*doktor, herr, fru, fröken*) och tilltal i tredje person singular (*Om doktorinnan istället för kontanter skulle vilja [...]* s 202, *I vilken tidsålder tror svärmor vi lever?* s 204). Ett annat naturaliserande drag är försvenskningen av geografiska namn (*la rue Ganterie > Handskmakargatan* s 13; *l'Eau-de-Robec > Robec-floden* s 14) och kulturspecifika ord som *köping* som översättning av *village* (s 358). Dessutom har vissa ordvändningar en naturaliserande verkan, som exempelvis intensifierande upprepningar (*mille recommandations > åter och åter förmanat* s 14; *à la longue, elle n'y pensa plus > tänkte hon mindre och mindre* s 358) och presentationsformler när en kortare historia introduceras inom romanen (*Det var så att gamla frun [...]* s 204).

Sammantaget är översättningen naturaliserande och förhållandevis lättläst på grund av expliciteringarna, de syntaktiska omvandlingarna till finita satser och den förkortade meningslängden. Tillsammans med Ahlmans översättning intar Janzons översättning som sagt en mellanställning, men går ett steg längre än Ahlmans i fråga om naturalisering och målspråksanpassning.

### **Greta Åkerhielm (1960)**

I likhet med Janzons översättning präglas Åkerhielms av en hel del naturaliserande drag, som svenskt tilltalsbruk (*herr, fru, fröken*), förklaringar av kulturspecifika begrepp (*baccalauréat* s 64 > *studentexamen* s 18; *la Saint-Pierre* s 298 > *Petersmässan* s 181) och expliciteringar vid geografiska namn (*Robeckanalen* s 18). Men det som framför allt karakteriserar översättningen är de många lexikala tilläggen utan motsvarighet i källtexten. Samtidigt som det finns tillägg i så gott som varenda mening – totalt 16 gånger fler än hos Bodegård – är antalet strykningar relativt få. Det verkar alltså som om Åkerhielm vinnlagt sig om att få med alla detaljer och inte utelämna någonting. Med denna översättningsstrategi är det inte förvånande att hennes översättning blivit avsevärt längre än de övrigas (se Tabell 2). Förutom alla tillägg har den, till skillnad från de övriga, också försetts med 16 fotnoter, där latinska citat, kulturspecifika begrepp och lärda referenser utreds på ett uttömmande sätt.

Om Söderberghs översättning karakteriseras av koncentration och en personlig stil och Janzons översättning av försiktighet och syntaktisk förenkling, så är Åkerhielms signum mottagaranpassning. Det är inte svårt att hitta passager där Åkerhielm genom expliciteringar eller rena tillägg av korta satser, prepositionsfraser, substantiv, adverb eller konnektiv uttolkar den ibland svårbegriplige Flaubert för den svenska läsaren. Tilläggen gör ofta översättningen mer lättillgänglig än originalet, men samtidigt styr de läsarens tolkning i en riktning som författaren inte nödvändigtvis avsett. Ett tydligt exempel på detta (som även citerats av Wistrand 2012) är när Åkerhielm uttolkar resultatet av Charles obduktion så att källtextens mångtydighet och kanske ironi går förlorad:

(1) Il l'ouvrit et ne trouva rien. (Flaubert 501; ordagrant 'Han öppnade honom och fann ingenting')

Han obducerade Bovary, men fann ingenting misstänkt i kroppen. (Åkerhielm 382)

Genom detta tillägg utesluts alla andra tolkningsmöjligheter, som att Charles kanske var en andefattig och tråkig person utan emotionellt och intellektuellt djup. Ett annat exempel av liknande slag är när Åkerhielm genom en explicitering låter Emma bestämma sig för vad ett upphittat paket med pengar ska användas till (*till att betala räkningen*), när det i den franska texten bara står att ”det var betalningen” (*c’était le compte*) från en av Bovarys patienter:

(2) Il y avait quinze napoléons. C’était le compte. (Flaubert 299; ordagrant 'Det innehöll femton louisdorer. Det var betalningen.')

Det innehöll femton louisdorer – just lagom till att betala räkningen. (Åkerhielm 208)

Här lämnar alltså Flaubert tolkningen åt läsaren, medan Åkerhielm talar om för läsaren vad Emma tänker göra genom ett förtydligande som kanske inte ens stämmer. På likartat sätt har Åkerhielm för vana att tillskriva bokens karaktärer känslor och åsikter utan motsvarighet i källtexten:

(3) Félicité portait maintenant les robes de Madame [...] (Flaubert 491)

Félicité gick nu ogenerat omkring i fruns klänningar [...] (Åkerhielm 373)

En annan typ av mottagaranpassning åstadkommer Åkerhielm när hon försöker öka läsarens engagemang genom att spä på textens emotionella laddning. Det är som om hon velat blåsa liv i Flauberts återhållsamma text genom en mängd tillägg av gradadverbial, diskurspartiklar, interjektioner, värderande adjektiv, modala hjälpverb och tonalitetsverb:

(4) – Non ! Non ! fit-elle.  
– Ah ! je te tiens ! pensa Lheureux. (Flaubert 299)

”Nej, nej, gör för all del inte det!” utbrast Emma.  
”Aha, min sköna, nu har jag dig fast!” tänkte Lheureux inom sig. (Åkerhielm 208)

(5) Ce qu'il ne comprenait pas [...] (Flaubert 295)

Vad han absolut inte kunde förstå, [...] (Åkerhielm 205)

(6) Puis l'orgueil s'était révolté. (Flaubert 60; ordagrant 'Sedan hade stoltheten gjort uppror')  
Snart vaknade hennes kvinnliga stolthet [...] (Åkerhielm 17)

De tillagda kommentarerna och de frekventa subjektsbytena (näst flest efter Söderbergh) gör att det ofta sker ett perspektivskifte i texten, så att en passage kommer att presenteras från en viss karaktärs synvinkel istället för ur berättarperspektiv. I följande fall är alla tillägg understrukna men det är genom tillägget *ju* (som här indikerar fri indirekt anföring) och deixismarkören *den här* som passagen kommer att uppfattas ur Félicités synvinkel genom fri indirekt anföring i stället för ur berättarperspektiv som i den franska texten:

(7) Mais Félicité s'impatientait de le voir tourner ainsi tout autour d'elle. Elle avait six ans de plus, et Théodore, le domestique de M. Guillaumin, commençait à lui faire la cour. (Flaubert 297; ordagrant 'Men Félicité blev otålig över att se honom snurra runt så där omkring henne. Hon var sex år äldre, och Théodore, M. Guillaumins betjänt, hade börjat uppvakta henne.')

Men Félicité blev otålig över att jämt ha honom hängande omkring sig. Hon var ju sex år äldre än den här pojkvaskern, och för övrigt hade Théodore, som var betjänt hos notarien Guillaumin, börjat uppvakta henne på sista tiden. (Åkerhielm 206)

Ett annat exempel på perspektivskifte sker i följande passage där Flaubert går över till att tala om något generellt medan Åkerhielm låter romankaraktern Rodolphe stå som grammatiskt subjekt i den överordnade huvudsatsen:

(8) [...] comme si la plénitude de l'âme ne débordait pas quelquefois par les métaphores les plus vides [...] (Flaubert 301; ordagrant '[...] som om själens fullhet inte ibland flödade över av de tommaste metaforer')

Han förstod ej att hjärtats fullhet, då det svämmar över, ofta tar sig uttryck i de banalaste fraser [...] (Åkerhielm 209-210)

Den expressiva och expliciterande stilen är konsekvent genomförd och återfinns i de många specificeringarna på lexikal nivå. Samtidigt som det neutrala anförings verbet *säga* är ganska ovanligt finns det många semantiska förändringar bland anföringsverben (främst specificering till tonalitetsverb) liksom många tillagda anföringsverb (flest anföringsverb av alla). Även vad gäller bildspråket tar Åkerhielm ut svängarna genom ett stort antal bildvinster, som i följande exempel:

(9) [...] il l'appelait, le sermonnait un quart d'heure [...] (Flaubert 62; ordagrant 'läxa upp, åthuta', ej bildligt på franska)

Då ropade han honom till sig och läste lagen för honom en stund [...] (Åkerhielm 18)

Syntaktiskt ligger dock Åkerhielm lite närmare källtexten med måttliga satsgradsförändringar. Det finns visserligen ett stort antal satsgradshöjningar, framför allt en tydlig preferens för bisats, men satsgradssänkningarna är jämförelsevis få. Positionsbytena i fundamentet är frekventa men till skillnad från exempelvis Söderbergh rör Åkerhielms positionsbyten enstaka ord och korta fraser och ytterst sällan hela satser eller långa fraser, vilket gör att hennes omkastning av satskonstituenten får en mer begränsad effekt.

Karakteristiskt för Åkerhielms stil är däremot den expliciterande textbindningen och arbetet med konnektiven (många tillägg och strykningar av *och* samt övriga konnektiv). I följande utdrag ser man hur Åkerhielm gjort flera tillägg (understrukna) samtidigt som repetitionen av subjektet *il* ('han') försvinner och konnektiv tillkommer (*heller, likväl*). Passagen kan jämföras med Bodegårds mer källtextnära lösning, där det endast finns positionsbyten men inga egentliga tillägg (även om *rond* har råkat bli *prov*):

(10) Il n'y comprit rien ; il avait beau écouter, il ne saisissait pas. Il travaillait pourtant, il avait des cahiers reliés, il suivait tous les cours, il ne perdait pas une seule visite. (Flaubert 64)

Han begrep heller ingenting av allt detta – hur uppmärksam han än hörde på, fattade han likväl inte en stavelse av det hela. Han arbetade och knogade emellertid oförtrutet, lät ordentligt binda in sina anteckningsböcker, försummade inte en enda föreläsning och gick troget med på varenda rond. (Åkerhielm 20)



Han begrep ingenting; hur mycket han än lyssnade fattade han inte. Ändå pluggade han, han hade inbundna häften, han gick på alla föreläsningar, han missade inte ett enda prov. (Bodegård 31)

På textuell nivå ser man än en gång att Åkerhielm sätter omsorgen om den svenska läsaren i främsta rummet genom ett stort antal förändringar i stycke- och meningsindelningen. Precis som Söderbergh och Janzon undviker hon satsradning och har inte kvar ett enda semikolon i de undersökta passagerna. Meningslängden jämnas ut genom såväl uppdelning som hopslagning av grafiska meningar, med en stark övervikt för uppdelning, vilket tyder på att Åkerhielm framför allt velat öka textens läsbarhet. Som tidigare nämnts är även de stilistiskt markerade kursiveringarna borta samtidigt som en del nya kursiveringar tillkommit. På den här nivån har alltså Åkerhielm förhållit sig fri i förhållande till originalet och inte eftersträvat att bevara källtextens rytm så som den kommer till uttryck i interpunktionen.

Sammanfattningsvis kan man säga att Åkerhielms översättning ger ett närmast pedagogiskt intryck genom att den är så utförlig, expressiv och tillrättalagd. Det är svårt att veta hur medveten hon var om denna strategi. Av företalet till 1960 års upplaga framgår att hon var väl påläst om Flauberts biografi och om vad andra skrivit om hans författarskap. Vad gäller själva författarstilen skriver hon bland annat att Flaubert gick ”till väga på ett rent av vetenskapligt sätt, opartiskt och opersonligt, dvs. utan att blanda in konstnären-författarens egna känslor och åsikter” (Åkerhielm 1960:6). Vidare betonar hon motsättningen i Flauberts författarskap mellan å ena sidan hans realism, dvs. hans ”iakttagelseförmåga” och ”genomarbetade detaljbeskrivning”, och å andra sidan hans obotligt romantiska ådra (ibid.). Detta verkar vara en motsättning som Åkerhielm tagit fasta på i sin översättning genom att hon vinnlagt sig om att få med alla detaljer utan att utelämna något, samtidigt som hon framhävt (och kanske överdrivit?) textens emotionella sida.

En annan viktig faktor som måste ha påverkat Åkerhielms översättarstil var att hon ända sedan 1920-talet varit sysselsatt med att översätta ett stort antal spännings- och underhållningsromaner från engelska, tyska och franska. Av Libris att döma var det inte förrän i slutet av översättarkarriären, runt år 1960 i samband med översättningen av *Madame Bovary*, som hon gled in på klassiker, och då endast i liten skala med en handfull översättningar av Maupassant, Prévost, Anatole France och förstås Flaubert. Det är möjligt att hon vid det laget hade vant sig vid ett friare förhållningssätt gentemot källtexten, något som Lindqvist (2005) visat är vanligt hos översättare av s.k. lågprestigelitteratur, och att hon överfört denna strategi på klassikeröversättningen. Även om Åkerhielm tycks ha fått ganska dåliga recensioner (t.ex. Arvidsson 1960) har hennes översättning fått stort genomslag och tryckts om många gånger, senast år 2006.

### **Anders Bodegård (2012)**

Av alla de undersökta nyöversättningarna (dvs. alla efter Lundquist) framstår Bodegårds översättning som den mest fullödiga. Det är också den text som skiljer sig mest från de övriga på alla plan, textuellt, syntaktiskt och lexikalt. Till viss del beror det nog på att Bodegård haft längst tid till sitt förfogande, närmare fem år. Under arbetets gång åstadkom han inte mindre än tre fullständiga textversioner (Rose 2013). Det räcker förstås inte med tid för att åstadkomma en nyskapande översättning, men det är tydligt att klassikeröversättning tar tid och måste få ta tid om det ska göras ifrån grunden.

Av Bodegårds kommentarer att döma (t.ex. Bodegård 2013) hade han en mycket medveten strategi för sin översättning, nämligen att återskapa källtextens rytm och andning. Med den målsättningen hade han säkert stor nytta av sin erfarenhet som poesiöversättare, främst från polska. Det är på många sätt en djärv text, så kanske krävs det en erkänd och prisbelönt

översättare som Bodegård för att en sådan nyöversättning ska vinna acceptans. Texten får också uppbackning av ett förord författat av litteraturprofessorn och Flaubertexperten, tillika Svenska Akademiens ständige sekreterare, Sara Danius, som skriver in verket i ett litteraturvetenskapligt sammanhang och på ett lättamt och pedagogiskt sätt förklarar dess stilistiska drag för den svenska publiken. Under översättningsarbetet hade Bodegård kontakt med Danius och slutprodukten kan därför ses som ett exempel på hur praktik och forskning kan berika varandra.

I en recension från 2012 skriver Mattson att Bodegårds översättning är som att ”se en gammal tavla sedan den rengjorts: plötsligt lyser de ursprungliga färgerna fram”. Även den som eventuellt inte gillar att se de ursprungliga färgerna måste nog hålla med om att originaltexten framträder tydligt i Bodegårds källtextnära översättning. På textuell nivå följer han den franska textmatrisen mycket nära på kapitel-, stycke- och meningnivå. De flesta av Flauberts semikolon har kommit med liksom alla de gåtfulla kursiveringarna. Det märks på alla nivåer att Bodegård varit väl medveten om källtextens musikaliska frasering och att han eftersträvat att återskapa texten med ungefär lika många stavelser. Själv säger Bodegård (2013) om arbetet med *Madame Bovary*: ”Det går att behandla ett prosastycke som en dikt – räkna stavelser, ord och betoningar, försöka behålla originalets prosodi, så att det låter likartat trots den språkliga olikheten”. Att Bodegårds strategi är unik framgår tydligt när man jämför de sex översättarnas lösningar av enskilda textpassager – det räcker med ett enkelt exempel som följande:

(1) Elle était neuve ; la visière brillait. (Flaubert 57)

Den var splitter ny; skärmen blänkte. (Bodegård 26)

Mössan var alldeles ny, det syntes på den blanka skärmen. (Lundquist 2)

Den var splitterny; det syntes på den blänkande skärmen. (Ahlman 14)

Mössan var så ny att det blänkte om skärmen. (Söderbergh 14)

Mössan var ny, det såg man på den glänsande skärmen. (Janzon 8)

Huvudbonaden var alldeles ny, det syntes på den blanka skärmen. (Åkerhielm 14)

Syntaktiskt är Bodegård källtextnära på gränsen till det omöjliga. Ingen av de andra översättarna har velat eller vågat använda sig av så många participkonstruktioner och predikatlösa satsförkortningar som han:

(2) Ovoïde et renflée de baleines, elle commençait par trois boudins [...] (Flaubert 56)

Äggformig och utspänd med planschetter hade den nertill tre korvlika valkar [...] (Bodegård 26)

Inte heller ser man så utbyggda fundament hos någon av de andra översättarna. I följande fall sträcker sig fundamentet ända fram till verbet *stängde*. Lägg också märke till de stora strukturella likheterna i resten av exemplet:

(3) [...] ; et, chagrin, rongé de regrets, accusant le ciel, jaloux contre tout le monde, il s'enferma dès l'âge de quarante-cinq ans, dégoûté des hommes, disait-il, et décidé à vivre en paix. (Flaubert 60)

[...]; och i bedrövelsen, tård av ånger, anklagande himlen, avundsjuk på alla, stängde han in sig vid fyrtiofem års ålder, utled på människor, som han sade, och fast besluten att leva i lugn och ro. (Bodegård 28)

Även subjeksbytena är sparsamma, och bruket av inanimata subjekt går mycket längre hos Bodegård än hos någon av de andra översättarna (i exemplet är verben understrukna):

(4) [...] ; le grand air l'entourait, levant pêle-mêle les petits cheveux follets de sa nuque, ou secouant sur sa hanche les cordons de son tablier, qui se tortillaient comme des banderoles. (Flaubert 75)

[...]; den höga luften fanns omkring henne och lyfte de ostyriga små hårstråna i nacken på henne, eller viftade med förklädesbanden så att de slingrade sig som banderoller runt höfterna. (Bodegård 39)

På lexikal nivå märker man ytterst få strykningar och tillägg. Strykningarna är fler än tilläggen och gäller främst adverb som i originalet har en vag eller rytmiserande funktion (*même, alors, puis, ainsi*). En anledning till att dessa adverb utelämnats av Bodegård är nog att de gärna leder till trängsel i satsens mitt (5) eller fundament (6):

(5) Elle aurait soin d'envoyer chez Lheureux son bagage, qui serait directement porté à l'*Hirondelle*, de manière que personne ainsi n'aurait de soupçons [...] (Flaubert 308; *ainsi* > 'på så sätt')

Hon skulle se till att skicka sitt bagage till Lheureux, det skulle sedan bäras direkt till *Svalan*, så att ingen skulle fatta misstankar [...] (Bodegård 214)

(6) Souvent même, au milieu de la journée, Emma lui écrivait tout à coup [...] (Flaubert 295; ordagrant 'Ofta till och med, mitt på dagen, skrev Emma plötsligt till honom')

Emma kunde mitt på dagen plötsligt skriva till honom [...] (Bodegård 204)

De sparsamma tilläggen verkar mest ha en textbindande funktion (7) eller också en idiomatiserande, eller kanske rentav rytmiserande, funktion (8):

(7) Et, s'il avouait n'y avoir point songé, c'étaient des reproches en abondance, [...] (Flaubert 300)

Och om han sedan bekände att han inte alls hade tänkte på henne kom en fors av förebråelser [...] (Bodegård 207)

(8) D'ailleurs, Charles n'était pas de ceux qui descendent au fond des choses [...] (Flaubert 493)

Dessutom var inte Charles en sådan som går till botten med saker och ting [...] (Bodegård 356)

Trots den källtextnära strategin kan man ändå hävda att Bodegård ger uttryck för en personlig stil, i synnerhet på lexikalisk nivå. Den lyser igenom i bildspråket, där det förekommer en hel del bildvinster som sätter en personlig prägel på översättningen:

(9) [...] et forcé, vers cette époque, de quitter le service [...] (Flaubert 59; ordagrant 'vid denna tid')

[...] och i den vevan nödsakad att lämna tjänsten [...] (Bodegård 27, bildvinst)

(10) [...] et, à la maison, repassait, cousait, blanchissait, surveillait les ouvriers, soldait les mémoires, tandis que, sans s'inquiéter de rien, Monsieur, continuellement engourdi dans une somnolence boudeuse dont il ne se réveillait que pour lui dire des choses désobligeantes, restait à fumer au coin du feu, en crachant dans les cendres [...] (Flaubert 497; ordagrant 'tjurig dvala', 'säga ohövliga saker')

[...] och hemma strök hon, sydde, tvättade, höll ögonen på arbetarna, betalade räkningarna, medan Monsieur inte brydde sig, ständigt bortdomnad i en tjurig dvala [bildöverföring] som han bara vaknade upp för att servera vresigheter [bildvinst], där han satt och rökte vid brasan, spottande i askan. (Bodegård 28-9)

(11) [...] apercevait Charles qui polissonnait dans la campagne [...] (Flaubert 62; *polissonner* > 'göra rackartyg', ej bildligt på franska)

[...] och fick syn på Charles som levde bus i det gröna [...] (Bodegård 30, bildvinst)

På samma sätt blir de många bildersättningarna (12) och ordagranna bildöverföringarna (13) ett uttryck för Bodegårds stil:

(12) Quoi qu'elle fût laide, sèche comme un cotret, et bourgeonnée comme un printemps, certes madame Dubuc ne manquait pas de partis à choisir. (Flaubert 67; ordagrant 'torr som ett risknippe', 'blomstrande som en vår')

Fast hon var ful, madame Dubuc, mager som en sticka och blomstrande av blemmor i ansiktet, saknade hon inte anbud att välja bland. (Bodegård 33, bildersättning)

(13) [...] attends pour te mêler de ça, méchant mioche, que tu aies de la barbe au menton. (Flaubert 297)

[...] vänta med det du, din fuling, tills du har fått skägg på hakan. (Bodegård 205, bildöverföring)

Översättaren blir också synlig i det övriga ordvalet, där det förekommer en hel del oväntade ordvändningar och stilistiska förskjutningar (t.ex. *commanda tout de suite au pauvre diable d'aller s'asseoir sur le banc de paresse* s 58 > *beordrade den stackars saten att bums gå och sätta sig i skambänken* s 27; *il échoua complètement à son examen d'officier de santé* s 66 > *blev han kuggad rakt av i läkarexamen* s 32; *elle sortait de dessous les draps ses longs bras maigres* s 68 > *halade hon fram sina långa magra armar ur lakanen* s 33; *une fort belle cravache* s 298 > *ett ursnyggt ridspö* s 206 ). Likaså blir de oförändrade franska orden (t.ex. *logis, chic, rendezvouserna*) ett viktigt uttryck för översättarstilen. Vi ser alltså här en återkomst till den lätt exotiserande stilen i Lundquists första översättning från förra sekelskiftet, men till skillnad från Lundquists text så förklaras många av de franska lånorden och kulturspecifika uttrycken i en ordlista i slutet av romanen genom 359 kortfattade ordförklaringar.

För att sammanfatta kan man säga att Bodegård inte gör någon hemlighet av att det rör sig om en översatt text. Inte heller har han strävat efter att åstadkomma en lättläst eller mottagaranpassad text. Tvärtom ställer *Madame Bovary* i Bodegårds tappning höga krav på läsaren och är lika gåtfull och kantig som originaltexten.

## 7 Nyöversättning – en utveckling mot mer källtextnära översättningar eller anpassning efter rådande normer?

De sex översättningarna speglar över 130 år av svensk översättningshistoria och det är därför intressant att avslutningsvis säga något övergripande om trenderna i materialet. Om man ordnar översättningarna efter hur källtextnära respektive hur fria de är skulle man få en skala där Bodegårds källtextnära översättning placerar sig längst till vänster och Åkerhielms och Söderberghs översättningar placerar sig längst till höger, på ungefär samma plats:

### **källtextnära**

### **fri översättning**

Bodegård 2012>Lundquist 1883>Ahlman 1928>Janzon 1959>Åkerhielm 1960/Söderbergh 1956

Vi kan se att nyöversättningshypotesen (Berman 1990, Gambier 1994, Gürçağlar 2009:233) stämmer såtillvida att den nyaste översättningen är den mest källtextnära. Men sedan stämmer inte hypotesen längre. Det finns ingen obruten linje mot mer och mer källtextnära översättningar, eftersom den första översättningen av Lundquist kommer på andra plats, följd av Ahlman på 1920-talet. Därefter verkar en stor förändring ha skett: de tre översättningar som kom i mitten av 1900-talet är betydligt mer målspråksanpassade. Janzon går visserligen inte alls så långt som de andra två, men hos både Åkerhielm och Söderbergh går nedtoningen av källtexten så långt att översättarens individuella stil stundtals tar överhanden.

En tänkbar förklaring till det här mönstret skulle kunna vara att normerna<sup>23</sup> för hur en god översättning ska se ut har förändrats under den undersökta perioden. Den första översättningen av Lundquist är förmodligen representativ för sin tid. Med över 300 litterära översättningar på sin meritlista (Ernstsson 2007:56) måste Lundquist ha varit en tongivande översättare och en av nyckelpersonerna i svenskt kulturliv. Man skulle nog våga påstå att han inte bara följde de etablerade normerna för hur fransk romanprosa skulle översättas – han var i hög grad med och skapade dem. Hans översättning visar att det var acceptabelt att göra omfattande strykningar i slutet av 1800-talet, men att själva textöverföringen gärna fick vara relativt källtextnära. En viktig orsak till den källtextinfluerade översättarstilen var förmodligen den höga produktionstakten. Lundquist och många andra översättare med honom (Wollin 2007:183) översatte stora volymer och då fanns det nog inte tid till någon djupare textbearbetning. Men det kan också ha varit ett medvetet val. Nya litterära verk och strömningar skulle introduceras för den svenska publiken som inte kunde läsa verken i original, och då var det viktigt att visa de nya författarnas stil genom en så trogen överföring som möjligt. Den svenska litteraturens förhållandevis svaga ställning kan också ha banat väg för överföringen av utländska textmönster; det fanns helt enkelt inga inhemska förlagor att luta sig mot, ingen tydlig norm för hur svensk romanprosa skulle se ut.

Under 1900-talet verkar det sedan ha skett en gradvis förskjutning. En rad nya romanförfattare debuterade i slutet av 1800-talet och början av 1900-talet (Strindberg, Lagerlöf, Söderberg etc.) och bidrog starkt till den svenska romanprosans utveckling, vilket i sin tur gynnade framväxten av svenska stilmormer. När dessa stilmormer etablerats bland

---

23 För en teoretisk diskussion om normer och översättning, se t.ex. Chesterman 1997:63–85, Toury 2012:61ff.

förlag, kritiker, läsare och översättare, dvs. när det utvecklats en slags konsensus om hur svensk romanprosa brukar se ut, verkar det ha blivit allt vanligare att föra den utländska litteraturen närmare läsaren och luta sig mot mer målspråksnära normer, som betonar svenska skriftspråksnormer och textmönster framför källtexttrohet. Denna utveckling kan man skönja redan i Ahlmans översättning men det är inte förrän med Söderbergh, Åkerhielm och Janzon som den svenska normen slår igenom med full kraft. Av dessa tre översättningar verkar Söderberghs ha varit mest i samklang med sin tid. Han fick som inledningsvis nämnts lysande recensioner, där man bland annat beundrade hans ”ytterst eleganta, intill självsvåld lediga översättning” (Arvidsson 1960). Att Söderberghs översättning uppskattades bekräftas även av Wistrand (2012) som skriver att Söderberghs översättning har ”haft gott rykte”.

Och idag verkar pendeln ha slagit tillbaka igen mot källtextnära ideal, en förändring som även kan skönjas i andra översättningsvetenskapliga undersökningar (jfr Tegelberg 2014<sup>24</sup>). Exakt när denna normförändring ägde rum är svårt att säga eftersom den måste ha skett gradvis, men kanske var det någon gång på 1990-talet. En förklaring till att dagens källtextorienterade översättningar fungerar skulle kunna vara att svensk romanprosa nu har fått en större stilistisk repertoar, så att många fler textmönster kan accepteras utan att de framstår som underliga eller källtextinfluerade. Kanske är det också så att den svenska publiken i dagens globaliserade värld har blivit så van vid språkliga och kulturella avvikelser att det är det exotiska och annorlunda som är normen för översatt litteratur och att alla försök till översättning möts av misstänksamhet.

Det går givetvis inte att dra några långtgående slutsatser av en enda studie – det kanske bara är individuella översättarstilar som slår igenom i mitt material – men hypotesen om den svenska normutvecklingen under den undersökta tiden skulle vara värd att undersöka genom jämförelser av fler svenska nyöversättningar.

---

24 Tegelbergs (2014) jämförelse av två översättningar av Camus *L'Étranger* visar att Jan Stolpes översättning från 2009 är betydligt mer källtextnära än Sigfrid Lindströms från 1946.

# Referenser

## Primärlitteratur

- Flaubert, Gustave (1999 [1857]). *Madame Bovary*. Utg. Jacques Neefs, Le Livre de Poche Classiques. Paris: Librairie Générale Française.
- Lundquist, Ernst (1883). *Fru Bovary: sedemålning från landsorten*. Stockholm: Bonniers.
  - Ahlman, Eva & Axel (1928). *Madame Bovary*. Malmö: Baltiska förlaget.
  - Söderbergh, Bengt (1956). *Madame Bovary. Sedeskildring från landsorten*. Stockholm: Bonniers.
  - Janzon, Allan, B. (1959). *Madame Bovary: sedeskildring från landsbygden*. Stockholm: Saxon & Lindström.
  - Åkerhielm, Greta (1960). *Madame Bovary*. Stockholm: Sohlmans.
  - Bodegård, Anders (2012). *Madame Bovary: landsortsseder*. Stockholm: Bonniers.

## Sekundärlitteratur

- Anonym recensent (1884a). Fru Bovary. Sedemålning från landsorten af Gustave Flaubert. Öfversättning från franskan af Ernst Lundqvist. Stockholm. *Aftonbladet*, 8 mars.
- Anonym recensent (1884b). Fru Bovary. Sedemålning från landsorten af Gustave Flaubert. Öfversättning från franskan af Ernst Lundqvist. *Stockholms Dagblad*, 28 mars.
- Arvidsson, Ingrid (1960). Klassiker på svenska. *Dagens Nyheter*, 6 april.
- Bakker, Matthijs, Koster, Cees & van Leuven-Zwart, Kitty (2009). “Shifts”, I : Baker, Mona & Saldanha, Gabriela (red.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 2<sup>nd</sup> edition, London/New York: Routledge. 269–274.
- Berman, Antoine (1990). La retraduction comme espace de la traduction, *Palimpsestes* 13 (4) : *Retraduire*, Publications de la Sorbonne Nouvelle. 1–7.
- Bodegård, Anders (2013). Så ska det låta. *Språktidningen* nr 2.
- Catford, John C. (1965). *A linguistic theory of translation: an essay in applied linguistics*. London: Oxford University Press.
- Chesterman, Andrew (1997). *Memes of translation. The spread of ideas in translation theory*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamin.
- Dahl, Alva (2013). Flauberts semikolon. *Med andra ord. Tidskrift om litterär översättning* nr 74. 4–7.
- Danius, Sara (2006). *The prose of the world: Flaubert and the art of making things visible*. Uppsala universitet: *Acta Universitatis Upsaliensis* 26.
- Danius, Sara (2012). Inledning till *Madame Bovary: landsortsseder*. Översättning av Anders Bodegård. Stockholm: Bonniers.
- Danius, Sara (2013). *Den blå tvålen. Romanen och konsten att göra saker och ting synliga*. Stockholm: Bonniers.
- Englund Dimitrova, Birgitta (2005). *Expertise and explicitation in the translation process*. Amsterdam/Philadelphia: Benjamins.
- Enwall, Jeannie, & Lötmarker, Ruth (1995). *Fransk-svensk ordbok*. Stockholm: Natur & Kultur.
- Eriksson, Olof (1997). *Språk i kontrast. En jämförande studie av svensk och fransk meningsstruktur*. Göteborg: Akademiförlaget.
- Ernstsson, Ulrika (2007). « Madame Bovary » en suédois: Remarques sur les traductions et leurs auteurs. *Studia Neophilologica* 79:1. 54–68.
- Gambier, Yves (1994). La retraduction, retour et détour. *Meta: Translators' Journal* 39:3. 413–417.
- Gürçağlar, Şehnaz Tahir (2009) “Retranslation”. I : Baker, Mona & Saldanha, Gabriela (red.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. 2<sup>nd</sup> edition, London/New York: Routledge. 233–236.
- Halverson, Sandra L. (2007). A cognitive linguistic approach to translation shifts. *Belgian Journal of Linguistics* 21. 105–121.
- Ingo, Rune (1991). *Från källspråk till målspråk*. Lund: Studentlitteratur.
- Ingo, Rune (2007). *Konsten att översätta. Översättandets praktik och didaktik*. Lund: Studentlitteratur.
- Klaudy, Kinga (2009). “Explicitation“. I: Baker, Mona & Saldanha, Gabriela (red) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 2<sup>nd</sup> edition, London/New York: Routledge. 104–108.
- Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* (1977). Par Paul Robert et Alain Rey. Paris: Le Robert.
- Libris, de svenska forskningsbibliotekens samkatalog, libris.kb.se.
- Lindqvist, Yvonne. 2005. *Högt och lågt i skönlitterär översättning till svenska*. Ord och stil. Språkvårdssamfundets skrifter 36. Uppsala: Hallgren och Fallgren.
- Mattson, Ellen (2012). Frisk språkdräkt ger oss ny Bovary. *Svenska Dagbladet* 1 december.
- Mauranen, Anna & Kujamäki, Pekka (2004). *Translation universals: Do they exist?* Amsterdam/Philadelphia: Benjamins.

- Nationalencyklopedins ordbok* (1995-1996). Utarbetad vid Språkdata, Göteborgs universitet. Höganäs: Bra Böcker.
- Pekkanen, Hilikka (2007). The duet of the author and the translator: looking at style through shifts in literary translation. *New Voices in Translation Studies* 3. 1–18.
- Pekkanen, Hilikka (2010). *The duet of the author and the translator: looking at style through shifts in literary translation*. Doktorsavhandling. Helsingfors universitet.
- Popovič, Anton (1970). The concept 'shift of expression' in translation analysis. I: Holmes, James (red.) *The nature of translation. Essays on the theory and practice of literary translation*. Haag/Paris/Bratislava: Mouton/Slovak Academy of Sciences.
- Proust, Marcel « A propos du 'style' de Flaubert ». *La Nouvelle Revue Française* 76 (1 januari 1920). 72–90.
- Rabenius, Olof (1927). Äktenskapsbrottets tragik. *Stockholms-Tidningen* den 9 januari.
- Rose, Joanna (2013). Madame Bovary i ny språkdräkt. *Forskning & Framsteg* 1.
- Sundin, Tommy (2012). Kompletta Bovary för vår tid. *Västerbottens-Kuriren* 18 december.
- Tegelberg, Elisabeth (2000). *Från svenska till franska. Konstruktiv lexikologi i praktiken*. Lund: Studentlitteratur.
- Tegelberg, Elisabeth (2011). Nyöversättning – när, hur och varför? *Tidskrift för litteraturvetenskap* vol 41 nr 3-4. 77-90.
- Tegelberg, Elisabeth (2014). La transmission de l'étrangéité : traduire et retraduire Camus en suédois. *Traduire* nr 231. 97–110.
- Toury, Gideon (1980). *In search of a theory of translation*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- Toury, Gideon (2012). *Descriptive translation studies – and beyond*. Reviderad. Elektronisk bok: Benjamins.
- van Leuven-Zwart, Kitty (1989). Translation and original: Similarities and dissimilarities I, *Target* 1 :2. 151–181.
- van Leuven-Zwart, Kitty (1990). Translation and original: Similarities and dissimilarities II, *Target* 2 :1. 69–95.
- Wistrand, Sten (2012). Roman: Madame Bovary. Kulturdelen. <http://www.kulturdelen.com/2012/12/13/roman-madame-bovary> (hämtat 2014-04-02).
- Wollin, Lars (2007). Öfversättaren i det nittonde seklet. I: Lindqvist, Yvonne (red.), *Gränslösa texter. Perspektiv på översättning*. Ord och stil. Språkvårdssamfundets skrifter 38. Uppsala: Hallgren & Fallgren. 163–194.
- van Reis, Mikael (2012). Gustave Flaubert – Madame Bovary. *Göteborgsposten* 7 december.