

# Den underliggande delen av verkligheten

Översättning med kommentar av delar ur Paolo Sortinos roman  
*Elisabeth*

Katarina Pellijeff

Tolk- och översättarinstitutet  
Institutionen för svenska och flerspråkighet  
Examensarbete 30 hp  
Översättningsvetenskap  
Masterprogrammet i översättningsvetenskap (120 hp)  
Vårterminen 2013  
Handledare: Birgitta Englund Dimitrova  
Språkgranskare: Ida Andersen  
Examinator: Cecilia Wadensjö  
English title: The underlying part of reality: An annotated translation  
of excerpts from the novel *Elisabeth* by Paolo Sortino



Stockholms  
universitet

# Den underliggande delen av verkligheten

**Översättning med kommentar av delar ur Paolo Sortinos roman *Elisabeth***

**Katarina Pellijeff**

## Sammanfattning

Uppsatsen består av en översättning till svenska med kommentar av en del ur den italienska romanen *Elisabeth* av Paolo Sortino. En beskrivning av romanen följs av en källtextanalys. Den övergripande översättningsprincipen är källspråksnära och definieras med hjälp av koncept från Levý, Berman och Newmark. Språkliga och stilistiska översättningsproblem exemplifieras och diskuteras. Uppsatsen omfattar även en mindre empirisk studie kring bildspråk i översättningen till svenska av en samtida italiensk roman.

## Abstract

The essay is an annotated translation into Swedish of an excerpt from the Italian novel *Elisabeth* by Paolo Sortino. A description of the novel is followed by a source text analysis. The guiding translation principle is source language oriented and defined with the use of concepts from Levý, Berman, and Newmark. Examples of language-related and stylistic translation problems are discussed. The essay also includes an empirical study of figurative language in a Swedish translation of a contemporary Italian novel.

### **Nyckelord**

Översättningsvetenskap, skönlitterär översättning, översättningskommentar, italienska-svenska, Paolo Sortino, Jiří Levý, Antoine Berman, Peter Newmark, Roberto Saviano, Barbro Andersson, bildspråk.

### **Keywords**

Translation Studies, literary translation, annotated translation, Italian-Swedish, Paolo Sortino, Jiří Levý, Antoine Berman, Peter Newmark, Roberto Saviano, Barbro Andersson, figurative language.

# Innehållsförteckning

<b>1. Inledning</b>	<b>1</b>
<b>2. Om romanen</b>	<b>2</b>
2.1 Något om författaren och romanens bakgrund	2
2.2 Romanens uppbyggnad	2
2.2.1 Handling	2
2.2.2 Berättelsens konstruktion	3
2.2.3 Tid och miljö	4
2.2.4 Personerna	4
2.2.5 Tema	4
2.3 Mottagande och kritik	5
2.4 Kategorin högprestigelitteratur	5
<b>3. Analys av källtexten</b>	<b>6</b>
3.1 Den textuella strukturen	6
3.1.1 Lexikogrammatik	6
3.1.2 Textbindning och komposition	7
3.2 Fokalisering	7
3.3 Sammanfattning av källtextanalysen	9
<b>4. Översättning av bildspråk</b>	<b>9</b>
4.1 Om bildspråk	9
4.2 Newmarks procedurer för översättning av bildspråk	10
4.3 Modell för analys av bildspråk i översättning	11
4.3.1 Analyskategorier	11
4.3.2 Översättningssätt	12
4.4 Bildspråk i källtexten	13
4.5 Empirisk studie	13
4.5.1 Syfte, metod och material	13
4.5.2 Analys av materialet	14
4.5.3 Sammanfattning av studien	18
<b>5. Översättningsvetenskapligt perspektiv</b>	<b>19</b>
5.1 Jiří Levý	19
5.2 Antoine Berman	20
5.3 Peter Newmark	21
5.4 Vald översättningsprincip	22
<b>6. Översättningskommentar</b>	<b>23</b>
6.1 Måltextens textuella struktur	23

6.1.1 Lexikon.....	23
6.1.2 Syntax.....	24
6.2 Fokalisering som översättningsproblem .....	26
6.3 Bildspråk som översättningsproblem .....	27
6.3.1 Översättning av döda och konventionella bilder .....	27
6.3.2 Översättning av nyskapande bildspråk.....	29
<b>7. Sammanfattning .....</b>	<b>30</b>
<b>Litteraturlista .....</b>	<b>31</b>
<b>Appendix 1. Korpus för den empiriska studien .....</b>	<b>34</b>
Bildliga uttryck som har översatts <i>sensu stricto</i> .....	34
Bildliga uttryck som har översatts med bildersättning .....	37
Bildliga uttryck som har översatts med bildförlust.....	38
Uttryck som har översatts med bildvinst.....	39
<b>Källtext.....</b>	<b>40</b>
<b>Måltext.....</b>	<b>41</b>

## Figurförteckning

Figur 1. De olika val som står till översättarens förfogande vid översättning av bildspråk .....	12
Figur 2. Newmarks terminologi för översättningsmetoder.....	21
Figur 3. Exempel på bildliga uttryck i källtexten och deras översättning i måltexten .....	27

## Tabellförteckning

Tabell 1. Förekomster av översättningssätt vid bildspråk i materialet .....	14
-----------------------------------------------------------------------------	----

# 1. Inledning

Denna uppsats består av en översättning med tillhörande översättningsvetenskaplig kommentar. Jag har översatt den inledande delen av den italienska romanen *Elisabeth* av Paolo Sortino, utgiven av förlaget Einaudi år 2011. Textvalet motiveras både av mitt eget intresse för romanens litterära kvaliteter och av de översättningsrelaterade utmaningar som texten medför, gällande språkliga och stilistiska drag.

Uppsattititeln är ett översatt citat från romanen som jag anser vara representativt för texten. Den underliggande delen av verkligheten syftar dels på en berättelse om fångenskap och ett liv avskilt från omvärlden och dels på de dolda, mörka sidorna i den mänskliga naturen, på ondska, våld och grymhet. Romanen skildrar extrema mänskliga förhållanden med en drabbande kraft. Mitt främsta syfte med arbetet har varit att översätta källtexten enligt en definierad princip, redogöra för de översättningsproblem som uppstått samt att motivera de lösningar som jag har kommit fram till. Översättningens tänkta målgrupp är en allmänbildad läsekrets.

Romanen presenteras för att hjälpa läsaren att sätta in källtexten i ett sammanhang. I en källtextanalys behandlar jag sedan de språkliga och stilistiska aspekter av källtexten som särskilt har varit i fokus under översättningsprocessen. Den övergripande översättningsprincipen, en källspråksnära hållning, är underbyggd med koncept och teorier från tre forskare inom översättningsvetenskapen: Jiří Levý, Antoine Berman och Peter Newmark. Denna princip är vald med stöd av rådande normer kring översättning av högprestigelitteratur i Sverige. Beskrivningen av min översättningsprincip exemplifieras och diskuteras därefter med hjälp av några centrala översättningsval.

En del av uppsatsen består av en mindre empirisk undersökning rörande översättning av bildspråk som motiveras av att den valda källtexten visat sig innehålla ett ymnigt bildspråk. Undersökningen, som är kvantitativ med kvalitativa inslag, hämtar sitt material ur *Gomorra* av Roberto Saviano (2006). Både det italienska originalet och den svenska översättningen har granskats gällande förekomster av bildliga uttryck. Det rör sig om en deskriptiv studie som belyser hur en översättare av högprestigelitteratur har behandlat källtextens bildspråk.

## 2. Om romanen

Detta avsnitt innehåller en kort presentation av författaren Paolo Sortino följd av en beskrivning av romanens uppbyggnad. Jag går därefter in på hur textens mottagits i Italien samt redogör för hur kategorin högprestigelitteratur definieras inför mitt översättningsarbete.

### 2.1 Något om författaren och romanens bakgrund

Paolo Sortino, född 1982, debuterade som skönlitterär författare med novellen ”Il compleanno della scimmia” (’Apans födelsedag’) som ingick i samlingsantologin *Pronti per Einaudi* (’Klara för Einaudi’), publicerad av det mindre förlaget Coniglio Editore 2007. Några år senare, 2011, gav det etablerade förlaget Einaudi ut Sortinos debutroman, *Elisabeth*, varifrån uppsatsens källtext är hämtad. Författaren har tagit stoffet för romanen från ett mycket uppmärksammat rättsfall. I april 2008 uppdagades att en man i Österrike, Josef Fritzl, hade hållit sin dotter fången i ett underjordiskt skyddsrum och förgripit sig på henne under många år. Dottern var inspärrad i totalt tjugofyra år och födde under den tiden sju barn till följd av faderns incestuösa övergrepp.

Sortino berättar i intervjuer hur han påverkats starkt av att höra om fallet och en tid senare inlett arbetet med sin roman. Den sanna berättelsen har varit en utgångspunkt och en sorts matris, eller ett fotografiskt negativ, för författarens egen tolkning av ett möjligt skeende (*La compagnia del libro* 2012). Det finns givetvis diskrepanser mellan det verkliga fallet och den skrivna historien. Sortino beskriver hur romanen för honom handlar om lycka eller mer specifikt varje människas rätt att skapa lycka med det hon har (*Contessa* 83 2011). Författaren säger i intervjuerna att han inte främst ville skildra det slutna rummet utan ett gränsland och visa på kontrasterna mellan ljus och skugga i historien.

### 2.2 Romanens uppbyggnad

#### 2.2.1 Handling

Det är 1984 och Elisabeth, som snart ska fylla arton år, rymmer hemifrån när hon får veta att hennes far Josef är fri efter ett avtjänat fängelsestraff. Hon förs dock tillbaka till hemmet av gendarmer. Fadern har byggt en hemlig bunker under bostaden där han en tid efter hemkomsten låser in sin dotter. Både Josefs hustru Rosemarie och myndigheterna intalas genom ett brev att flickan lämnat familjen frivilligt, men en av gendarmerna, Habicher, fortsätter eftersökningarna. Elisabeth utsätts för våldtäkter och andra övergrepp. När fem år har gått upptäcker Elisabeth att hon är gravid. Hon får en flicka. Knappt två år efter dotterns ankomst föds en son.

När åtta år har gått sedan Elisabeth stängdes in föds ett tredje barn, som av fadern förs ovan jord och får sitt hem i lägenheten. Nere i bunkern möter invånarna omvärlden genom den tv-apparat som Josef installerar. Ett fjärde barn föds. Josef för bort den nyfödda dottern, som även hon tas om hand ovanför. Habicher söker efter ledtrådar kring Elisabeths försvinnande, men Josef skrämmer bort honom.

Det är 1996 och en femte graviditet leder till en tvillingfödsel. Ett av barnen andas knappt men Josef vägrar att ta pojken till sjukhus. Barnet dör och Josef för ut kroppen ur bunkern och kremerar den i värmepannan. Den andre pojken tas upp ovan jord. Arton år har passerat sedan Elisabeth låstes in. Ett sjunde barn föds.

År 2008 gör Josef en utbyggnad av källaren som en överraskning till yngste sonen. Samtidigt är dottern mycket svag, men Josef nekar henne vård. Han visar lyckligt upp det nya rummet, som innehåller en bassäng, och ser det som förverkligandet av sitt projekt. Två dagar senare går Josef med på att ta den allt svagare dottern till sjukhus. Elisabeth hjälper till att låsa upp dörrarna och bära flickan upp till markplan. Hon återvänder sedan frivilligt till bunkern. Josef kör dottern till sjukhuset där personalen noterar hans personuppgifter.

Dagen därpå kommer poliser till paret Fritzl. Habicher är en av dem. Josef förs till polisstationen och efter hans beskrivning beslutar polisen att bryta sig in i bunkern. Elisabeth och sönerna kommer till sjukhus och poliserna påbörjar en brottsplatsutredning. Josef åtalas för frihetsberövande, upprepade våldtäkter, incest, förslavning och brott mot griftefrid.

## 2.2.2 Berättelsens konstruktion

Inom narratologin skiljs berättandet från det framberättade (Holmberg & Ohlsson 1999: 74) och uppbyggnaden av en litterär text är viktig för tolkningen av verket. *Elisabeths* komposition påverkas naturligtvis av det faktum att historien är verklighetsbaserad. Kanske har detta utgångsläge även bidragit till hur romanens berättare ser ut. Ett förord skrivet i första person singular är placerat före titeln. Där står att berättaren uppfunnit ett möjligt liv till sin huvudperson (Sortino 2011: 2), vilket understryker att det som följer är fiktion. Vidare betonas att "la presente opera non possiede alcun valore documentario" (KT 1: 13<sup>1</sup>) ("detta verk därför inte [har] något som helst dokumentärt värde" [MT 13: 11]). Trots denna tydliga signal till läsaren är förhållandet mellan verklighet och fiktion fortsatt problematiskt eftersom romanen sedan i en kort inledning redogör för några fakta som leder fram till fallet Fritzl och därigenom påminner läsaren om det verkliga fallet.

För att öka förståelsen av en skönlitterär text är det centralt att definiera berättaren, alltså "den instans som för ordet i en berättande text" (Holmberg & Ohlsson 1999: 83). Berättaren kan vara extern eller intern, och ska inte förväxlas med författaren. Inom narratologin brukar man tala om att berättaren antingen är heterodiegetisk (extern) eller homodiegetisk (intern) (Holmberg & Ohlsson 1999: 74). En homodiegetisk berättare ingår i den berättade världen medan en heterodiegetisk berättare inte gör det. Kategorierna visar sig dock inte vara helt tillämpliga på Sortinos roman. Trots att berättaren inte ingår i den berättade världen som en namngiven karaktär gör däremot användningen av första person singular i förordet och användningen av första person plural senare i texten att denne ändå inte kan kallas heterodiegetisk. I *Elisabeth* är det fråga om en allvetande berättare som har tillträde till personernas inre. Första kapitlets inleds: "Erano gli ultimi giorni e non lo sapeva" (KT 1: 34) ("Det var de sista dagarna och hon visste det inte" [MT 13: 31]). Redan i denna mening visar berättaren sig besitta större insikter än romanfigurerna själva. De nämnda språkliga dragen gör att berättaren deltar i den berättade världen.

---

<sup>1</sup> Här och fortsättningsvis betecknar KT respektive MT den kommenterade översättningens käll- och måltext.

### 2.2.3 Tid och miljö

Texten börjar som redan nämnts med ett förord och en inledning; i den senare berättas att Elisabeth ska komma att stängas in. Detta är ett framåtsyftande som föregriper hela första kapitlet. Därefter är narrationen i princip uteslutande kronologisk, i den ordning handlingen utspelar sig. Det förekommer enstaka prolepser, framåtsyftningar, i några berättarkommentarer liknande exemplet i 2.2.2. I sista kapitlet finns en analeps, en tillbakablick från Elisabeths barndom. Historiens tid är drygt tjugofyra år och vanligtvis inleds kapitlen med någon tidsangivelse, men eftersom en central aspekt av skeendet är hur omvärlden skurits av kan läsaren trots det uppleva att tiden står still. Det förekommer summeringar och flera ellipser där många år utelämnas. En ellips finns mellan första och andra kapitlet. Berättelsen ger utrymme åt för handlingen avgörande scener samt scener där personernas inre liv skildras, till exempel en sekvens där Elisabeth hittar ett sätt att begå självmord men sedan bestämmer sig för att leva vidare.

Historien utspelar sig i en namngiven stad vilket innebär att miljön är geografiskt definierad med utsatta namn på gator och platser. Den berättade världen stärks dessutom av realistiska miljöbeskrivningar, till exempel redogörs i detalj för bunkerns konstruktion och inredning. Vid sidan om den verklighetstroga beskrivningen förekommer subjektiva och drömlika skildringar av den underjordiska miljön, som när Elisabeth i första kapitlet går ner i källaren och upplever hur källargången blir till en ravin (KT 3: 7) där en enorm varelse håller hus (KT 3: 11). Man kan tala om en glidning mellan verklighet och dröm som uttrycks i miljöbeskrivningen.

### 2.2.4 Personerna

Den brittiske författaren E.M. Forster har etablerat distinktionen mellan *round characters* och *flat characters* (Forster 1927) som ett sätt att illustrera nivåer av komplexitet i karaktärsteckning. I berättelser med fokus på personernas psykologi brukar romanfigurerna vara sammansatta och motsägelsefulla, *round characters*, medan det i ett berättande där handlingen är mer central och intrigen mer komplex är vanligare med en mer endimensionell karakterisering, och effekten blir då så kallade *flat characters*. I min läsning av personteckningen i *Elisabeth* är personerna mer *flat* än *round*. Detta innebär inte att de är ointressanta eller banala, men med tanke på berättelsens extrema förutsättningar blir polariseringen mellan huvudkaraktärerna så markerad att det finns lite utrymme för psykologiska motsägelser.

En fascinerande möjlighet med fiktion är att genom de skildrade personerna få inblick i en annans medvetande. Denna möjlighet realiseras i romanen. Elisabeth och Josef blir ett motsatspar i berättelsen och läsaren får följa bådas inre liv. Polariseringen mellan figurerna tydliggörs ytterligare genom motsatta element: Elisabeth förknippas med vatten och Josef med eld. Berättaren uttrycker Elisabeths intelligens och känslighet genom intern fokalisering (se avsnitt 3.2) och ett målande bildspråk (se avsnitt 4.2). Josef framställs som fysiskt och mentalt dominant, givetvis genom de handlingar han utför men även med hjälp av intern fokalisering.

### 2.2.5 Tema

Romanen skildrar fruktansvärda brott och visar på människans förmåga till grymhet och ondska. Den underjordiska miljön ger associationer till myter och sagor, till exempel berättelser om Kronos eller Riddar Blåskägg. Ett instängt offer plågas och hindras från att leva fritt. Den franske litteraturkritikern Georges Bataille driver tesen att litteratur måste kunna skildra ondska då den är en sida av människan. Han skriver "[e]ftersom döden är villkoret för livet är också det Onda, som till sitt väsen är förbundet med döden, på ett dubbelbottnat sätt en av grundstenarna i människan" (1996: 25). Sortinos roman kan



läsas i det ljuset eftersom *Elisabeth* handlar om människans inneboende krafter, både de destruktiva och de kreativa. Romanen ger en drabbande, stark och stundtals omskakande läsoplevelse. Mot slutet sammanfattar berättaren:

[...] ora possiamo dire in cosa consisteva la pazzia di Josef: egli credeva che la vita fosse dei desideri soltanto e non del mondo in cui nascevano; credeva che la vita si potesse ridurre in se stessa. (Sortino 2011: 208).

[...nu kan vi säga vad Josefs galenskap bestod av: han trodde att livet bara utgjordes av begär och inte av världen som de uppstår i; han trodde att livet kunde vara sig självt nog.<sup>2</sup>]

Citatet illustrerar idén om omöjligheten i att äga en annan människa och att utestänga resten av världen, vilket jag ser som romanens främsta budskap. Jag anser att romanen som helhet är starkare än enstaka kapitel eftersom verkets styrka i min mening ligger i det psykologiska spel mellan huvudpersonerna som utvecklas under berättelsens gång.

## 2.3 Mottagande och kritik

Romanens innehåll är kontroversiellt och vissa kritiker menar att författaren genom att skriva om ännu levande personer har överträtt en moralisk gräns (t.ex. Raimo 2011). Andra, som Vasta (2011) och Simonetti (2011) framhäver textens litterära kvaliteter och dess existensberättigande. Simonetti poängterar att *Elisabeth* ej bör associeras med "the non fiction novel", en dokumentär romangenre till vilken Roberto Savianos *Gomorra* brukar räknas. Simonetti anser att det intressanta med Sortinos roman är att den i stället för att berätta en realistisk historia präglas av dubbeltydighet och av ett hallucinatoriskt seende. Han ser paralleller till verk av Nabokov och David Lynch (Simonetti 2011: 1–2). Han nämner även att texten är rik på bildspråk men anser att inte alla bildliga uttryck är övertygande (2011: 2). Simonetti anser vidare att den stilistiska kvaliteten är ojämn och att romanen är "a tratti scritto male" ('bitvis illa skriven') på grund av en "eccesso di maniere" (ung. 'konstlad stil'), vilket gör att vissa sidor är mindre lyckade medan andra är lysande (Simonetti 2011: 2). Förlaget meddelar att rättigheterna till texten är sålda till Portugal, Brasilien och Israel (Giulio Einaudi editore u.å.).

## 2.4 Kategorin högprestigelitteratur

Yvonne Lindqvist förtydligar i sin studie av översättningspraktiker innebörden av kategoriseringen högprestige- och lågprestigelitteratur med hjälp av en modell som litteratursociologen Robert Escarpit har utarbetat. (Lindqvist 2005: 39). Escarpit separerar det finkulturella kretsloppet från det populärkulturella. Utifrån den indelningen kan litteratur sedan delas in i fyra klasser, efter kvalitet. Lindqvist betonar att systemet bygger på "det 'bildade' kretsloppets värdesystem" (ibid.). Klassiker och kvalitetsromaner är enligt detta synsätt högprestigelitteratur medan underhållningsromaner och seriebundna populärpocketromaner är lågprestigelitteratur. Romanen *Elisabeth* är utgiven på ett välrenommerat förlag och den har i Italien recenserats av etablerade kritiker. Jag betraktar sålunda *Elisabeth* som en kvalitetsroman och placerar den i kategorin för högprestigelitteratur.

---

<sup>2</sup> Översättningen inom hakparenteser är min och syftar till att underlätta förståelsen. Jag har för kommentardelens syften valt att översätta så ordagrant som möjligt, därför är översättningen inte alltid idiomatisk.

# 3. Analys av källtexten

Den valda källtexten är den inledande delen av *Elisabeth* (ss. 2–32), bestående av ett förord, en dedikation, en inledning, första kapitlet och ett avsnitt av romanens andra kapitel. Här beskriver jag texten formellt med hjälp av en del av analysmodellen som Hellspong och Ledin utarbetat (1997) med inspiration från Hallidays sociosemiotiska modell (1985). Jag belyser även berättartekniken *fokalisering*. De lexikogrammatiska dimensioner och stilistiska aspekter som nämns är av särskild vikt för arbetet med översättningen. Ett utmärkande stildrag i källtexten är bildspråk. Källtextens bildspråk behandlas i avsnitt 4.4 i samband med den empiriska studien.

## 3.1 Den textuella strukturen

### 3.1.1 Lexikogrammatik

Som Jeremy Munday påpekar kan även små förändringar på lexikogrammatisk nivå i översättningen förändra textens struktur på en högre nivå:

If a pattern of lexicogrammatical shifts or an inconsistency in the treatment of point of view is identified, this could affect the discourse semantics and alter the larger point of view framework from which a story is told. (Munday 2008: 31)

Källtextanalysen syftar därför till att öka medvetenheten om texten och identifiera eventuella mönster. I den formella beskrivningen, som ska tydliggöra textens särdrag, delas den textuella strukturen upp i tre nivåer: lexikogrammatik, det vill säga textens ord och meningar; textbindning, hur satser och meningar binds samman samt komposition (jfr. Hellspong & Ledin 1997: 65). Texten domineras av dynamiska verb, alltså verb som anger en förändring. Förord och inledning är i presens medan romanens kapitel är skrivna i förfluten tid. Tempusväxlingen betonar skillnaden mellan delarna och påminner på ett sätt om att historien är fiktiv.

Förordet är skrivet i första person singular och första stycket av romanens första kapitel återfinns verbformen ”vedevi”, imperfekt andra person singular av *vedere* (’att se’). Enligt Hellspong och Ledin är förekomsten av första och andra personens pronomen ett språkdrag som gör texten mer konkret (1997: 79). I källtexten finns egentligen inget pronomen, eftersom italienskan inte kräver utskrivet pronomen då verben böjs efter grammatisk person och därför har verbformen här samma funktion. Utöver att göra texten mer konkret fungerar detta direkta tilltal även inkluderande och inbjuder till ett engagemang från läsaren. Som framgår av citatet i 2.2.5 används även första person plural senare i romanen. Jag tolkar dessa drag som ett kompositionellt mönster som påverkar textens struktur och kommer att återvända till detta i kommentardelen.

Det förekommer kulturspecifika ord, gatunamnet ”Wiener Straße” (KT 4: 13) skrivs på tyska, och det talas om agenter från gendarmeriet, dåtidens poliskår i Österrike. Sortino har i andra fall ett italienskt perspektiv och skriver till exempel ”lago di Costanza” (KT 9: 55) och inte *Bodensee*, ”signora” och ”signor” (KT 5: 15; 46) i stället för *Frau* och *Herr*.

Det finns exempel på elision, sammandragna former vid vokalmöte, även i fall där författaren lika gärna skulle ha kunnat skriva ut hela ordet: ”com’era” (KT 2: 5; 10: 35; 10: 54) (come era), ”cos’avrebbe detto” (KT 7: 12) (cosa avrebbe detto), ”s’inserì” (KT 5: 12) (si inserì), ”s’installano” (KT 9: 54) (si installano), ”s’infilò” (KT 10: 16) (si infilò).

Enligt italiensk preskriptiv grammatik är elision möjlig i de tre sista fallen, där ett obetonat personligt pronomen (*si*) dras samman med efterföljande vokal (Serianni 1988: 212). Den är däremot inte obligatorisk, och jag har inte funnit indikationer angående ett rekommenderat förhållningssätt till elision av frågeord (*come, cosa*) varför jag ser dessa sammandragna former som ett aktivt val av Sortino. Den italienske lingvisten Luca Serianni redogör i *Italiano in prosa* för det italienska språkets utveckling speglad i prosatexter från tolvhundratalet fram till nittonhundratalet. I *Ragazzi di vita*, Pasolinis roman från 1955, används elision genomgående, och Serianni definierar draget som en talspråksmarkör (Serianni 2012: 267). Jag menar att elisionen i källtexten ger texten talspråkliga drag, fastän exemplen inte förekommer i dialog – i något fall handlar det om *erlebte Rede*, i ett annat om en *fokaliserad sekvens* (se 3.2). Elisionen är inte konsekvent genomförd i texten, men eftersom den ändå förekommer tolkar jag användandet av sammandragna former som en ansats till ledig stil.

Meningsstrukturen är främst hypotaktisk men har vissa inslag av paratax, och relativa bisatser hör till de vanligaste underordnade satserna. Det italienska tempuset *gerundio* används ofta och utgör olika satsförkortningar. *Participio passato* fungerar även det som satsförkortningar, som i följande informationstäta mening:

*Ottenuta la sua attenzione*, li, come un'idea geniale, la schiaffeggiò. (KT 3: 55) [*Erhållen hennes uppmärksamhet, där, som en genial idé, gav hon henne en örfil.*]

Det finns flertalet meningsfragment, där det finita verbet är utelämnat och underförstått:

Si sentiva bene. Abbastanza bene da vivere. (KT 1: 43) [*Hon mådde bra. Tillräckligt bra för att leva.*]

Sådana benämns av Lindqvist som ett inom högprestigelitteraturen ”stilistiskt verkningsmedel för att eftersträva psykologisk realism” (2005: 177). Jag strävar efter att behålla dessa drag i måltexten.

### 3.1.2 Textbindning och komposition

Kapitlen delas in i kortare namngivna avsnitt vars titlar pekar mot kommande händelser, vilket är i linje med att berättaren är allvetande (se 2.2.2). Det finns en ellips, alltså en narrativ paus, mellan första och andra kapitlet mellan det att Elisabeth först stängs in och följande morgon när hennes mor upptäcker att dottern är borta. Denna paus skapar en dramatisk effekt. Man kan tala om att texten har en metatextuell dimension eftersom det i förordet står ”questo romanzo” (’denna roman’) och ”la presente opera” (’föreliggande verk’). Det är en påminnelse till läsaren om att texten är fiktiv.

Konnektivbindningen är varierad med både additiva, temporala och adversativa konnektiver. De sistnämnda, vilka visar på motsättningar och problem (Hellspong & Ledin 1997: 88), dominerar något.

Det förekommer meningar med implicita additiva konnektiver, till exempel i följande exempel där man kan föreställa sig ett bindeord mellan ”lungo” och ”sentirsi”:

Coi tempi giusti non avrebbe dovuto fronteggiare lo sguardo di Elisabeth troppo a lungo, sentirsi in difficoltà. (KT 6: 28) [*Med rätt tidsberäkning skulle han inte tvingas möta Elisabeths blick alltför länge, känna sig trängd.*]

Jag tolkar det som ett stilistiskt drag med samma funktion som meningsfragmenten och antar att de är ämnade att åstadkomma psykologisk realism.

## 3.2 Fokalisering

Romanen som genre har inom litteraturforskning beskrivits som polyfonisk (Bachtin i Culler 2011: 88), eftersom den ger utrymme åt flera perspektiv. Effekten av en mångfald av perspektiv kan

åstadkommas med dialog men även i relationen, till exempel med hjälp av fokalisering, en narrativ teknik som märks i *Elisabeth*. Begreppet tillhör narratologin och har myntats av Gérard Genette och modifierats av Mieke Bal (2004). Fokalisering är ett sätt att beskriva vem som ser i en narrativ text och har att göra med avstånd och perspektiv. Bal talar om tre förhållningssätt: *non-focalized*, *external focalization* och *internal focalization* (Bal 2004: 269). Berättelsen är *non-focalized*, här benämnt icke-fokaliserad, när den allvetande berättarens perspektiv råder. Tankar och känslor kan skildras men utan särskild betoning på personernas subjektiva upplevelse. Berättelsen är i stället externt fokaliserad när texten registrerar skeenden utifrån och berättaren inte återger personernas tankar eller känslor. En intern fokalisering uppstår när händelser och erfarenheter skildras genom personernas medvetanden eller när berättaren ser tillsammans med någon av personerna. Den svenska benämningen extern och intern fokalisering är tagna ur Holmberg och Ohlsson (1999).

Följande stycke visar en övergång från icke-fokalisering till intern fokalisering. De första meningarna och början på mening två är icke-fokaliserade medan den understrukna satsen är internt fokaliserad genom Elisabeth eftersom det är hennes subjektiva upplevelse som skildras:

Ora che il padre non l'attendeva più sul cancello già prima dell'ora di uscita, se ne stava quanto più a lungo poteva sui muriccioli che spartivano le aule dai giardini. Si accoccolava lì, e sotto il calore del sole saggiava col viso la consistenza della solitudine, che era bella finalmente, e senza fine. (KT 1: 46)

Nu när fadern inte längre väntade på henne vid grinden redan innan skoldagen var slut satt hon kvar så länge hon kunde på de låga murar som skilde klassrummen från gården. Där kröp hon ihop, och under solens värme fick hennes ansikte smaka på ensamhetens konsistens, som äntligen var fin och utan slut. (MT 13: 43)

Ett språkligt sätt att skapa intern fokalisering är den så kallade *erlebte Rede*. Den stilistiska termen definieras i *Svenskt litteraturllexikon* som beteckningen på en "blandtyp mellan direkt och indirekt anföring" (1964: 130), där tempus och pronomen är i linje med den indirekta anföringen och därmed följer berättarens röst medan deiktiska uttryck, till exempel demonstrativa pronomen, tidsadverb och lexikon liknar talspråket. "[D]en talande eller tänkande figurens 'egna' formuleringar kvarstår för övrigt mer eller mindre oförändrade från det direkta talets form." (*Svenskt litteraturllexikon* 1964: 130)

Utöver deiktiska uttryck är förekomsten av upprepningar och utropstecken på *erlebte Rede* (Marchese 1983: 156). Det är inte alltid lätt att i skönlitterära texter identifiera när relationen, den del av texten som inte är dialog, övergår till att bli *erlebte Rede* eftersom tekniken medvetet skapar effekten av en blandning av röster. Denna vaghet kan leda till att *erlebte Rede* inte bevaras när en text översätts. Ett sätt att känna igen tekniken är att försöka föreställa sig ett underliggande hypotetiskt originaluttalande som omformats i den synliga texten, vilket Jansson föreslår i en studie om *erlebte Rede* i översättning mellan svenska och franska (2003: 19).

Ett exempel på *erlebte Rede* i källtexten:

Elisabeth era sicura di aver capito: ora l'avrebbe presa, violentata ancora. (KT 8: 24) [*Elisabeth var säker på att hon hade förstått: nu skulle han ta henne, våldta henne igen.*]

Här är det starkaste kännetecknet det deiktiska "ora" ('nu'), men även användandet av kolon följt av en uttryckt tanke stärker uppfattningen om att skeendet beskrivs från Elisabeths perspektiv.

Främsta fokalisatorerna, (*focalizers*), enligt Bals terminologi de personer som ser (Bal 2004: 272) är Elisabeth och Josef. Scenerna i bunkern är i stor utsträckning internt fokaliserade, växelvis genom Elisabeth och Josef. En egenskap hos intern fokalisering är en begränsning till personernas här och nu

(Holmberg & Ohlsson 1999: 93). Känslor tenderar att skildras med en objektiv ton i extern fokalisering medan de framställs med en subjektiv ton när intern fokalisering råder, enligt Holmberg och Ohlsson (1999: 93). De sekvenser som är internt fokaliserade genom Elisabeth innehåller ofta bildspråk.

### 3.3 Sammanfattning av källtextanalysen

Utifrån textens lexikogrammatiska dimensioner rör det sig om en mer verbal än nominal framställning, på grund av de många bisatserna. Språkdrag som dynamiska verb och första och andra personens pronomen gör texten mer konkret än abstrakt (Hellspong & Ledin 1997: 79) och visar på berättarens närvaro. Italienskans grammatiska struktur med *participio passato* och *gerundio* som satsförkortningar ger stundtals informationstäta meningar. Elision bidrar till en ledig stil och meningsfragment skapar i min mening ett högt tempo. Tempot saktar däremot ner vid intern fokalisering.

## 4. Översättning av bildspråk

Bildspråk är ett samlingsnamn för olika former av bildliga uttryckssätt, som metafor, liknelse och metonymi. Dessa uttryck kanske främst förknippas med poesi, där det visuella är särskilt framträdande, men bildspråk förekommer även i skönlitterär prosa, facktexter och allmänt språkbruk. Svårigheter vid översättning av bildspråk beror många gånger på att språkliga bilder ser olika ut i källspråkskulturen och målspråkskulturen.

I denna sektion utgår jag från Peter Newmarks rekommendationer gällande översättning av bildliga uttryckssätt (Newmark 1988b: 104–113). Sedan redogör jag för en analysmodell som utformats av Yvonne Lindqvist och som återfinns i *Högt och lågt i skönlitterär översättning till svenska* (2005). Jag använder modellen i analysen av källtextens bildspråk, för min empiriska studie om översättning av bildspråk samt i beskrivningen av mina översättningsval rörande bildspråk.

Efter redogörelsen för analysmodellen följer en kort beskrivning av bildspråket i källtexten. Fördjupningen i bildspråk motiveras av att romanen *Elisabeth* i min mening innehåller ett rikt och betydelsebärande bildspråk som dock i vissa fall är mycket ymnigt. I den empiriska undersökningen studerar jag slutligen hur en svensk högprestigeöversättare valt att översätta bildspråk genom att granska utdrag ur Roberto Savianos *Gomorra: viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra* (2006), en reportagebok med skönlitterära inslag, och motsvarande utdrag ur dess svenska översättning, *Gomorra* (2007), gjord av Barbro Andersson.

### 4.1 Om bildspråk

Den franske filosofen Paul Ricœur beskriver att metaforens funktion är: ”to instruct by suddenly combining elements that have not been put together before” (1977: 33). Det handlar om mottagarens tillfredsställelse över att förstå som följer på en förvåning inför det nya uttrycket (ibid.). Han citerar Aristoteles:

We all naturally find it agreeable to get hold of new ideas easily: words express ideas, and therefore those words are the most agreeable that enable us to get hold of new ideas. Now strange words

simply puzzle us; ordinary words convey only what we know already, it is from metaphor that we can best get hold of something fresh [...] (Aristoteles citerad i Ricœur: 33–34).

Genom att bruka metaforer och andra bildliga uttryck sammanför talaren alltså redan kända föremål eller företeelser på ett kreativt sätt och förnyar på så vis språket.

Bildspråk är inte alltid lättdefinierat och gränsdragningen mellan dess olika former är ibland komplicerad. En generell definition av en metafor är att den är ett uttryck i vilket ett ord eller uttryck ersätts med ett annat ord eller uttryck vars bokstavliga betydelse är mer eller mindre lik det förstas bokstavliga betydelse (Lavezzi 2004: 75). Med *Den pojken är ett lejon* menas att pojken är stark som ett lejon. I en metafor byts alltså en företeelse, sakledet, ut mot en annan, bildledet. I en liknelse sammanförs ett begrepp, sakledet, med ett annat begrepp, bildledet. De olika begreppen ska ha någon slags likhet sinsemellan, som i: *Jag ska vara snabb som blixten* (Lavezzi 2004: 108, min övers.). En liknelse innehåller enligt denna definition ett jämförelseord, till exempel *som* eller *likt*.

## 4.2 Newmarks procedurer för översättning av bildspråk

Peter Newmark behandlar översättning av bildspråk i *A textbook of translation* (Newmark 1988b). Han delar in metaforer i sex olika typer: *dead*, *cliché*, *stock*, *adapted*, *recent* och *original* och rekommenderar olika översättningslösningar beroende på typen av metafor och beroende på texttyp (1988b: 106–113).

*Dead metaphors* uppfattas knappast som bilder av språkbrukarna. Universella termer gällande tid och rum, kroppsdelar och handlingar används i begreppsbestämningar eller i vetenskapligt språk för att definiera och förtydliga företeelser (1988b: 106). Här kan språken skilja sig åt, Newmark ger exemplet ”(in the) field’ of human knowledge, French has *domaine* or *sphère*, German *Bereich* or *Gebeit*” (1988b: 107). Det är möjligt att återuppväcka döda metaforer.

*Cliché metaphors* är enligt Newmark bildliga uttryck som kanske har tappat sin nytta och används i stället för en tydligt uttryckt tanke, som ”at the end of the day” (1988b: 107). Newmark menar att en översättare bör ta bort klichéer som förekommer i informativ text ”where only facts and theories are sacred” (1988b: 107) samt efter samråd med författaren i instruktioner, reklam och övrig text där man vill få en optimal reaktion från läsarna. Newmark rekommenderar noggranna avvägningar utifrån kulturell kontext och anser att denna typ av uttryck kan översättas med en död metafor eller med den bokstavliga betydelsen (1988b: 108).

*Stock metaphor* är i Newmarks definition en etablerad och fungerade metafor i en informell kontext (1988b: 108). Man bör återskapa den med samma bild i målspråket ”provided it has the same frequency and currency in the appropriate TL register” (1988b: 108). Om inte kan översättaren använda en nära motsvarighet, som antingen utgår från samma semantiska fält eller från ett annat. Ett tredje tillvägagångssätt är att återge uttrycket ordagrant eller med den bokstavliga betydelsen, vilket dock förtar den pragmatiska effekten (ibid.). Newmark anser att överflödiga *stock metaphors* kan uteslutas från ”anonymous texts”<sup>3</sup>, men inte från skönlitterära texter (1988b: 109).

*Adapted metaphors* är bildliga uttryck – *stock metaphors* – som modifierats av språkbrukaren. Newmark ger exemplet ”the ball is a little in their court” (1988b: 111). Dessa bör översättas med

---

<sup>3</sup> Med anonymous texts menar Newmark texter skrivna av författare vars namn och status är irrelevanta i sammanhanget (1988b: 282).

liknande uttryck eller med den bokstavliga innebörden (ibid.). Med *recent metaphor* menar Newmark nyskapade bildliga uttryck som betecknar nya föremål eller företeelser och som fått snabb spridning i källspråket. Ju mer transparenta de är desto lättare är de att översätta (1988b: 112–113).

*Original metaphors* är bildliga uttryck skapade av källtextförfattaren. Gäller det ”authoritative and expressive texts” ska dessa översättas ordagrant (1988b: 112). Newmark motiverar detta med att originella metaforer summerar författarens budskap, personlighet och syn på livet och att de dessutom berikar målspråket (ibid.). Denna hållning förmedlar att metaforer många gånger är särskilt lyckade och effektfulla ju mer oväntade de är. ”*Lively expression is that which expresses existence as alive*” som Ricœur säger (1977: 43, kursivering i originalet). Det är dessa kreativa bildliga uttryck som har förmåga att förnya förståelsen av våra upplevelser.

Newmarks tillvägagångssätt baseras främst på språklig intuition och översättningssätten styrs delvis av de bildliga uttryckens användarfrekvens och av vilket register de tillhör. Nästkommande modell för indelning av bildliga uttryck bygger i stället på kriterier hämtade från ordböcker.

## 4.3 Modell för analys av bildspråk i översättning

I analysen av källtextens bildspråk och i beskrivningen av mina egna översättningsval såväl som i den empiriska studien om översättning av bildspråk använder jag den modell som Yvonne Lindqvist skapat med utgångspunkt i Aristoteles *Poetik* (Lindqvist 2005).

### 4.3.1 Analyskategorier

För att fastställa vad i texten som räknas som bildspråk används det så kallade lögnkriteriet, vilket innebär att man inför ett uttrycks sak- och bildled ställer frågan om detta är sant eller inte i förhållande till uttryckets bokstavliga betydelse.

En utsaga som: *Han flög ut genom dörren* (’Han skyndade sig ut genom dörren’), tolkas alltså bildligt. Att ”flyga” används normalt om förflyttning i luften av egen kraft, vanligen vingkraft. Att han flyger ut genom dörren är sålunda falskt. Det är en lögn, därav kriteriets namn. (Lindqvist 2005: 118)

En bokstavlig betydelse av uttrycket ger en falsk innebörd åt satsen samtidigt som en överförd betydelse ger en sann innebörd. Vidare används det så kallade avvikelsekriteriet som belyser element i texten som avviker från normalt språkbruk, till exempel grammatiskt eller semantiskt.

När något i den annars välformulerade texten är ologiskt eller grammatiskt/semantiskt avviker från normalt språkbruk, till exempel när ett verb som normalt tar ett animat icke-mänskligt subjekt kombineras med ett mänskligt subjekt, ser jag det som ett fall för bildlig tolkning. (Lindqvist 2005: 118)

Lindqvists modell delar in bildspråket i döda, konventionella och nyskapade bilder enligt de kriterier som fastställts i ordböcker.<sup>4</sup> Indelningen är den följande (hämtad ur Lindqvist 2005: 120–121):

1. *Döda bilder*. Betydelseöverföringen uppfattas inte längre av språkbrukaren, till exempel i uttrycket ”ta en examen”. I analysen räknas ett bildligt uttryck som dött om betydelsen står under ett ingångsord i ordboken under egen siffra.

---

<sup>4</sup> Jag använder Il Devoto-Oli vocabolario della lingua italiana (2006) för italienskan och Svensk ordbok (2009) för svenskan.

2. *Konventionella bilder*. En bild räknas som konventionell om den listas i ordboken med tillägget ”även bildligt” eller ”överförd betydelse” eller med angivelse att det rör sig om idiom eller ordspråk. Däremot ska den inte ha en egen ingångssiffra.
3. *Nyskapade bilder*. En språklig bild räknas som nyskapad om den inte finns i ordböckerna.

### 4.3.2 Översättningsätt

I Lindqvists modell ges sex olika möjligheter att behandla bildspråk i översättning. Kategorierna illustreras i figur 1. Den första analyskategorin kallas översättning *sensu stricto*, vilket är ett översättningsätt. Med det menas att ett bildligt källspråksuttryck skrivs om ordagrant och att både bildled (i figur 1 *solens nedgång* respektive *sommarens slut*) och sakled (i figur 1 *livets förgänglighet* eller *ålderdomen*) är oförändrade. Att bevara bildledet är ett av flera möjliga överföringsmönster. Översättaren kan även välja ett annat bildled än det som finns i källtexten vilket då kallas bildersättning. Det tredje översättningsättet har namnet bildförlust och innebär att sakledsbetydelsen är densamma som i källtexten men att bildspråket saknas i måltexten. Ett icke-bildligt uttryck i källtexten kan översättas med ett bildligt uttryck. Detta kallas bildvinst enligt analysmodellen. De två sista kategorierna heter bildstrykning och bildtillägg. Vid bildstrykning saknas helt motsvarighet till uttrycket i måltexten, och vid bildtillägg har ett bildligt uttryck i stället lagts till i måltexten för att uttrycka en betydelse som inte finns i källtexten. Figuren är hämtad ur Lindqvist 2005: 121.

Källspråksuttryck	Målspråksuttryck	Överföringsmönster	Översättningsätt
The dusk of life	Livets skymning	Korresponderande sakled och bildled	Översättning ” <i>sensu stricto</i> ”
The dusk of life	Livets höst	Korresponderande sakled annat bildled	Bildersättning
The dusk of life	Ålderdomen	Korresponderande betydelse	Bildförlust
Old age	Livets skymning	Korresponderande betydelse	Bildvinst
The dusk of life	–	Ingen korresponderande betydelse	Bildstrykning
–	Livets skymning	Ingen korresponderande betydelse	Bildtillägg

Figur 1. De olika val som står till översättarens förfogande vid översättning av bildspråk.



## 4.4 Bildspråk i källtexten

Källtextens bildspråk är påtagligt; den valda delen av romanen innehåller många både konventionella och nyskapade bildliga uttryck. För de sistnämnda är de vanligaste bildspråksdomänerna *vatten*, *trä* och *djur*, till exempel i:

Galleggiava distesa sul pavimento che sentiva muovere come una zattera. (KT 11: 10) [*Hon flöt utlagd på golvet som hon kände röra sig som en flöte.*]

Disarticolava il corpo della figlia in chiazze e campiture fugaci; fino a quando il giovane fusto si spezzò come un fuscello sotto carico. (KT 10: 50) [*Han splittrade dotterns kropp i fläckar och hastiga penseldrag; ända tills den unga grenen brast som en kvist under en tyngd.*]

La vide passeggiare come una puledra che attende di correre. (KT 2: 34) [*Hon såg henne spatsera som ett föl som väntar på att springa.*]

Textens bildliga uttryck är främst metaforer och liknelser, men det förekommer även förlängda metaforer som skapats med hjälp av dubbeltydiga verb och substantiv, som i följande utdrag:

Se a ogni porta non corrispondeva più una sola chiave, di certo occorre cercarne una speciale che le aprisse tutte; un grimaldello che soverchiasse la regola, capace di scardinare tutti i passaggi della comprensione. (KT 6: 49) [*Om en enda nyckel inte längre hörde till en viss dörr, var det säkert nödvändigt att söka efter en särskild nyckel som kunde öppna alla; en dyrk som stod över regeln, i stånd att plocka av alla förståelsens passager.*]

Här övergår ett resonemang om en konkret situation till en abstrakt iakttagelse med hjälp av ordens dubbeltydighet. Sortino använder sig av liknande betydelseglidningar på fler ställen. Jag återkommer till denna problematik i kommentardelen.

Litteraturkritikern Simonetti påpekar att romanen *Elisabeth* är rik på bildspråk och att alla metaforer inte är övertygande (Simonetti 2011: 2). Jag håller med om att bildspråksbruket tidvis tynger texten och bidrar till den konstlade stil som Simonetti kritiserar. Ett exempel på mindre lyckat bildspråk i texten:

La natura morta raffigurata sulla tela le suggerì una solitudine alla quale si abbandonò come a un filo di ricordi. (KT 9: 45) [*Det stilleben som skildrades på tyget påminde henne om en ensamhet vilken hon hängav sig åt som till en tråd av minnen.*]

Det är även problematiskt med växlingar mellan bildspråksdomäner, som i avsnittet betitlat ”Le due coetanee” (KT 2: 47) (’De två jämnåriga flickorna’). På bara några rader hopas liknelser om rovfiskar, en innerslang och en vådräkt samt en metafor om glödlampor som ögon. Senare i scenen följer ytterligare liknelser och metaforer som hör till andra bildspråksdomäner. Tagna var för sig är dessa bildliga uttryck funktionella men de blir lätt förvirrande när de placeras så tätt ihop. En möjlig tolkning av den bildliga variationen i en och samma scen är att Elisabeth är på väg att bryta samman psykiskt vilket skulle förklara fragmentiseringen, men det är ingen utveckling som understöds av texten i övrigt.

## 4.5 Empirisk studie

### 4.5.1 Syfte, metod och material

I detta avsnitt redovisar jag för en mindre empirisk studie vars syfte är att undersöka hur en högprestigeöversättare av skönlitteratur arbetat med bildspråk. Denna begränsade fallstudie behandlar den svenska översättningen av den italienska reportageboken *Gomorra* av Roberto Saviano (2006) utförd av Barbro Andersson och utgiven i Sverige 2007. Jag har valt att avgränsa materialet till

exempel hämtade ur tre kapitel (ss. 11–25; 151–173; 310–331 i den italienska texten och ss. 19–35; 181–206; 361–385 i den svenska texten). Undersökningen är inte på något vis uttömmande men den ger ändå en god inblick i en etablerad översättares tillvägagångssätt vad gäller bildspråk i samtida italiensk skönlitteratur<sup>5</sup>.

Undersökningen syftar till att identifiera förekomst av bildliga uttryck utifrån analyskategorierna som beskrivs i 4.3.1 samt till att definiera översättningssätt, enligt figur 1. Jag har genom att tillämpa lögnkriteriet och avvikelsekriteriet funnit sammanlagt 70 förekomster av konventionella och nyskapade bilder i materialet. Eftersom det studerade materialet består av både originaltext och översatt text bedöms båda texterna parallellt. För att kunna kvantifiera översättningssätten har jag räknat samtliga bildliga uttryck i materialet.

I vissa fall utgörs bildspråket av förlängda metaforer. När hela detta uttryck översätts på ett och samma sätt, till exempel med översättning *sensu stricto*, räknar jag det som en förekomst av bildspråk. Översätts den förlängda metaforen med olika översättningssätt räknas uttrycket som två eller flera förekomster. I en majoritet av fallen, vid 47 tillfällen, har Andersson översatt *sensu stricto*, det vill säga lämnat sakled och bildled oförändrade. Samtliga förekomster av bildspråk i de undersökta kapitlen återfinns i appendix 1.

#### 4.5.2 Analys av materialet

Tabell 1. Förekomster av översättningssätt vid bildspråk i materialet

Översättningssätt	
<i>Sensu stricto</i>	47
Bildersättning	14
Bildförlust	4
Bildvinst	5
<hr/>	
Totalt	70

I *Gomorra* är berättarens intryck av de kriminella aktiviteter som förekommer i Neapel, framför allt i stadens hamn, i fokus. Bildspråket kan sägas vara av en organisk karaktär. Det tar sig uttryck i att föremål och även verksamheter ofta liknas vid levande varelser eller vid fenomen förknippade med levande varelser.

---

<sup>5</sup> Enligt bedömningsgrunden som Yvonne Lindqvist (2005) kartlägger i sin forskning kring översättningspraktiker i Sverige kan Barbro Andersson klassificeras som en etablerad högprestigeöversättare. Hon har översatt verk av författare som Umberto Eco, Claudio Magris och Alberto Moravia och tilldelades Elsa Thulins översättarpris år 2006, ett pris som anses vara ett viktigt erkännande för en svensk översättare av skönlitteratur (Lindqvist 2005: 80).

(1)

Il porto di Napoli è una ferita. Larga. (GIT 12<sup>6</sup>) [*Neapels hamn är ett sår. Stort.*]

Neapels hamn är ett sår. Ett vidöppet sår. (GSV 20)

(1) är en nyskapad bild. Först översätts metaforen *sensu stricto*, ordagrant. Meningsfragmentet som följer på den första meningen är dock översatt med en bildersättning och ett förtydligande tillägg. I bilden av hamnen som ett sår poängteras i originalet att denna öppning är stor och inte att den är vidöppen. Exemplet finns därför med två gånger i min sammanställning av bildliga uttryck: en gång inom kategorin *sensu stricto* och en gång inom kategorin bildersättning.

Enbart *sensu stricto* har använts i (2), ytterligare en nyskapad bild. Det är en liknelse som övergår i en förlängd metafor.

(2)

Le navi arrivano, si immettono nel golfo avvicinandosi alla darsena come cuccioli a mammelle, solo che loro non devono succhiare, ma al contrario essere munte. (GIT 12) [*Fartygen anländer, förs in i bukten och närmar sig hamnbassängen som djurungar närmar sig bröstvårtorna, men de ska inte suga utan tvärtom mjölkas.*]

Fartygen kommer, seglar in i bukten och lägger sig vid hamnkajen som en kull vid sin mammas spenar, men de ska inte suga utan tvärtom bli mjölkade. (GSV 20)

Även följande utdrag är exempel på översättning *sensu stricto*. Jag räknar detta som fyra förekomster av bildspråk i sammanställningen.

(3)

[...] divenire una belva da profitto, un rapace della finanza, un samurai dei clan; e fare della mia vita un campo di battaglia [...] (GIT 330)

[...] bli ett profitens rovdjur, en finansens rovfågel, en klanernas samuraj, och göra mitt liv till ett slagfält [...] (GSV 383)

Följande exempel gäller en nyskapad metafor som översätts med en bildersättning.

(4)

Mi venivano in mente decine di domande da porgli, di curiosità, di luoghi comuni che volevo scrostare. (GIT 20) [*Jag kom att tänka på många frågor att ställa till honom, funderingar, schabloner som jag ville skrapa av.*]

Jag kom på massor av frågor som jag ville ställa till honom, om myter som jag ville slå hål på. (GSV 29–30)

Verbet *scrostare* betyder att avlägsna en skorpa eller en yta, till exempel i bemärkelsen att avlägsna graffiti från en mur. Saviano använder verbet kreativt, men den nyskapade bilden ersätts i målspråkstexten med det konventionella uttrycket 'att slå hål på en myt'.

Även i (5) och (6) finns bildersättningar.

---

<sup>6</sup> GIT indikerar Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra av Roberto Saviano, utgiven 2006 och GSV står för Gomorra, den svenska översättningen gjord av Barbro Andersson, utgiven 2007.

(5)

[...] poppe che beccheggiano, rumoreggiando con languori di ferri, lamiere e bulloni [...] (GIT 14)  
[... akterskepp som stampar och väsnas med kurranden av järn, plåt och bultar ...]

[...] akterskepp som stampar och ekar av jämrande metall, plåt och bultar [...] (GSV 22)

I denna metafor jämförs fartygsljud med mänskliga läten. Här, liksom i ett flertal exempel från *Gomorra*, liknas verksamheten runt hamnen vid en levande organism. *Languore* betecknar ett kurrande, sugande ljud från magen. Översättaren bevarar besjälningen i bilden genom att använda adjektivet ”jämrande”, vilket förknippas med levande varelser.

I (6) finns ytterligare två bildersättningar där resultatet är minskad expressiv kraft. Det gäller en metafor och en liknelse. Jag räknar dessa som två förekomster av bildspråk.

(6)

In mare le navi lanciano delle grida di ferro, come l'urlo degli alberi quando vengono abbattuti [...] (GIT 22) [Till havs utstöter fartygen järnvrål, som skriken av träd när de fälls...]

Ute till havs utstöter fartygen metalliska stönanden på samma sätt som träd stönar när de huggs ner [...] (GSV 32)

”Grida” och ”urlo” (’vrål’) är betydligt mer dramatiska läten än ”stönanden”, även om också de förknippas med levande varelser. Effekten är mildrad i måltexten.

Nästa exempel illustrerar även det en bildersättning i materialet, och som i (4) är det en verbal konstruktion som förändras. Här åsyftas varor.

(7)

Tutto quello che si produce in Cina viene sversato qui. (GIT 12) [Allt det som produceras i Kina dumpas här.]

Allt som produceras i Kina hälls ut här. (GSV 20)

Den italienska textens ”sversato” är en participform av *sversare*, (ung. ’dumpa’, ’slänga’) ett verb som används i sammanhang där giftigt avfall lämnas olagligen. Verbet utgår från *versare* (’hälla’, ’hälla ut’) och förekommer i journalistisk prosa<sup>7</sup> men det finns inte i *Devoto-Oli*, den konsulterade ordboken. Metaforen i (7) konnoterar alltså till gifter, en substans som förstör den plats den kommer till.

I (8) syns återigen bildspråk där föremål jämförs med levande varelser, här behandlas gods som något närmast monsterliknande. Metaforen är nyskapad men den översätts med bildförlust och den surrealistiska effekten i källtexten uteblir i måltexten.

(8)

La merce deve arrivare nelle mani del compratore senza lasciare la bava del percorso [...] (GIT 13)  
[Godset måste hamna i köparens händer utan att efterlämna fradgan från färdvägen ...]

Varorna måste hamna i köparens händer utan att lämna minsta spår av sin färdväg [...] (GSV 21)

Källtextens ”bava” (’dregel’, ’fradga’) normaliseras till ”spår”, vilket gör att den organiska kvaliteten och det mardrömsaktiga i bilden i detta fall saknas.

I nästa exempel blir ett icke-levande föremål, en container, animat eftersom det finita verbet ”battezza” (’döper’) används, som när ett fartyg döps. Även här är en verbal konstruktionen översatt med bildförlust:

---

<sup>7</sup> Se De Giuli (2011) och Sardo (2013).

(9)

Così un container ispezionato battezza tutti i suoi omonimi illegali. (GIT 16) [*På så vis döper en inspekterad container alla olagliga containrar som bär samma namn.*]

På det viset legitimerar en inspekterad container alla olagliga containrar med samma nummer. (GSV 24)

I materialet finns bara fyra förekomster av bildförlust, så detta översättningssätt tycks vara ett undantag i Anderssons behandling av bildspråk i *Gomorra*. Jag vill trots det nämna även ett tredje exempel på bildförlust och på så vis belysa en specifik utmaning vid översättning, kanske i synnerhet vad gäller skönlitteratur, nämligen allusioner och intertextualitet.

(10)

[...] nel ventre molle di Napoli [...] (GIT 167) [... i Neapels mjuka buk ...]

[...] i hjärtat av Neapel [...] (GSV 200)

Översättningssättet kategoriseras som en bildförlust eftersom 'hjärta' är en död bild. En av uppslagsordets betydelser som listas i *Svensk ordbok* är just "egentligt centrum" av en stad och uttrycket har mig veterligen inga negativa konnotationer. Eftersom *Gomorra* skildrar det kriminella Neapel och med tanke på att samma mening avslutas med den negativt laddade beskrivningen "gamla stans ruttna navel" (GSV 200) framstår detta översättningsval som oväntat i sammanhanget. I (10) finns en allusion till den samhällskritiska romanen *Il ventre di Napoli* (1884), skriven av författaren och journalisten Matilde Serao (1856–1927) och indirekt till *Le ventre de Paris* av Zola. Jag har dock inte funnit uppgifter om att romanen finns översatt till svenska, så det har troligen inte varit möjligt för Andersson att få vägledning där<sup>8</sup>. För en fördjupning kring behandling av allusioner i översättning se till exempel Leppihalme (1997).

(11) och (12) visar i stället bildvinster i materialet. Bildvinst kallas de fall då ett icke-bildligt uttryck i källtexten översätts med ett bildligt uttryck i måltexten.

(11)

[...] le percentuali di sconto fanno crescere o morire un negozio [...] (GIT 23) [... procenten rabatt får en butik att växa eller dö ...]

Dessa rabatter kan få en butik att både födas och dö [...] (GSV 33)

Studerar man översättningen av citatets andra verb i infinitivform, skulle den vid en första anblick kunna framstå som en översättning *sensu stricto*. I själva verket är översättningssättet bildvinst eftersom en död bild i källspråket ersätts med en konventionell bild i målspråket. En av betydelserna av verbet *morire* ('dö') är enligt ordboken *Devoto-Oli* "perdere vitalità o efficienza" ('förlora vitalitet eller effektivitet') så en möjlig översättning av citatet skulle kunna vara 'rabatterna får en butik att växa eller gå under'. Källtextens "crescere" ('växa') har översatts med "födas" vilket även det räknas som en bildvinst. Det kan påpekas att det återigen är verbala konstruktioner som inte översätts *sensu stricto*. Bildvinst återkommer i översättningen av en annan död bild:

(12)

Un ossigeno inaspettato per i commercianti italiani ed europei. Questo ossigeno entrava dal porto di Napoli. (GIT 23) [*Oväntat syre för italienska och europeiska handlare. Detta syre kom från Neapels hamn.*]

---

<sup>8</sup> *Le ventre de Paris* av Émile Zola (1873) översattes till svenska först som *Vackra Lisa* (1884) och senare som *Hallarna*. Parisroman (1910).

En oväntad syretillförsel för både italienska och europeiska köpmän. Detta syre kom från hamnen i Neapel. (GSV 33)

Metaforen klassificeras som en död bild eftersom den aktuella betydelsen för *ossigeno*, ”aiuto, sollievo finanziario” (’hjälp’, ’ekonomisk lättnad’), står under en egen ingångssiffra i ordboken. Varken ”syre” eller ”syretillförsel” har den vedertagna betydelsen på svenska, så ett bildligt uttryck tillkommer därför i måltexten.

Jag vill slutligen nämna ett citat som inte räknats med i den totala sammanställningen eftersom det är en död bild i källtexten som inte heller översätts som bildspråk. Exemplet är däremot intressant eftersom det visar hur döda bilder kan väckas till liv om de används på ett nyskapande sätt. Detta stilistiska grepp påminner om att bildspråk, liksom allt språkbruk, är i ständig förändring.

(13)

I portelloni mal chiusi si aprirono di scatto e iniziarono a piovere decine di corpi. (GIT 11) [*De illa tillstängda dörrarna slogs plötsligt upp och det började regna ner mängder av kroppar.*]

De dåligt tillslutna dörrarna öppnades plötsligt och mängder av kroppar föll ur. (GSV 19)

I källtexten förekommer alltså en död bild i verbet ”piovere”, vars första betydelse är ’regna’ men som även har innebörden ”venire giù dall’alto, spec. in grande quantità” (*Devoto-Oli*) ’komma ner uppifrån, i synnerhet i stor mängd’. Bilden väcks till liv när verbet associeras till döda kroppar och får en nästan biblisk styrka vilket stämmer med bokens många gånger apokalyptiska stil. I översättningen neutraliseras den aspekten.

#### 4.5.3 Sammanfattning av studien

Undersökningen visar att i de undersökta kapitlen ur *Gomorra* överförs 47 av totalt 70 förekomster av bildspråk med översättningssättet *sensu stricto*. Det finns fjorton exempel på bildersättning och fyra exempel på bildförlust. Översättningssättet kallat bildvinst förekommer fem gånger i det studerade materialet. Resultatet är i linje med vad Yvonne Lindqvist funnit om översättningsstrategier, nämligen att högprestigeöversättare tenderar att hålla sig nära källtexten även i fråga om bildspråk (Lindqvist 2005: 145). Andersson gör mindre modifikationer men i hög utsträckning bevaras bildspråket. De nyskapade bilderna i den italienska källtexten är i de flesta fall nyskapade även i måltexten. Bildersättning mildrar i vissa fall effekten i det bildliga uttrycket, till exempel när ”grida” (’vrål’) översätts ”stönande” och ”scrostare” (’skrapa av’) översätts ”slå hål på”. Det neutraliserar den ibland groteska stilen, men ersättningarna ligger oftast nära det ersatta. Det finns antydningar om att bildspråk med verbal konstruktion är svårare att översätta *sensu stricto* än vad nominala konstruktioner är. Jag har i diskussionen valt att fokusera på de bilder som modifierats, för att se vad som hänt i översättningen när den avviker från att vara *sensu stricto*. Att översättningssättet *sensu stricto* dominerar blir en stark indikation på hur jag bör behandla framför allt det nyskapade bildspråket i den litterära texten.

# 5. Översättningsvetenskapligt perspektiv

Nedan följer en sammanfattning av hur de tre teoretikerna Jiří Levý, Antoine Berman och Peter Newmark resonerar kring litterär översättning, samt en redogörelse för min valda översättningsprincip. Levý, Berman och Newmark förordar alla en källspråksnära hållning vid översättning av skönlitteratur; Levý försöker skilja den konstnärliga stilen från en ”översättarstil”, Berman gör det genom en *negative analytic* och Newmark genom att beskriva en möjlig *semantic translation*.

## 5.1 Jiří Levý

*Konstnärlig stil och 'översättarstil'* är ett avsnitt ur den tjeckiske översättningsteoretikern Jiří Levýs verk om översättning *Umění překlada* ('Översättningens konst'), först utgivet år 1963<sup>9</sup>. Detta avsnitt utgör en artikel i *Med andra ord* (Kleberg 2010). Med översättarstil menar Levý stilen hos en språkligt korrekt text där ”fattiga, färglösa, grå” uttryck eller ”klumpiga formuleringar” gör att ”tonen” från den litterära texten saknas (Levý 2010: 156). Levý har analyserat ett material med översättningar gjorda av tjeckiska nybörjaröversättare och yrkesverksamma översättare och därefter sammanställt tendenser som i hans ögon utarmar den konstnärliga stilen.

Vad gäller lexikon ser han hur specifika och konkreta ordval ofta översätts med allmännare uttryck samt hur stilistiskt neutrala ord byter ut mer känslomässigt färgade ord (2010: 158). Ett undantag till dämpandet av lexikala uttryck upptäcktes däremot i frågan om förstärkande och förstörande ord: Levý påpekar att dessa ord tvärtom ofta förstärktes i hans studerade material (2010: 162). Vidare ser han en utslätande tendens eftersom tjeckiskans synonymer ofta inte utnyttjas (2010: 163). Levý hävdar alltså att stilistiska översättningsfel gällande lexikala medel främst uppkommer genom förskjutningar i tre riktningar:

- a) mellan allmänna och specifika benämningar,
- b) mellan stilistiskt neutrala och expressiva benämningar,
- c) mellan upprepning och variation av språkliga beteckningar. (Levý 2010: 164)

Vad gäller förhållandet mellan tanke och uttryck påpekar Levý att en översättares strävan att göra texten begriplig för målspråkläsaren ofta influerar behandlingen av detaljer. Detta leder enligt Levý till en intellektualisering som berövar texten dess ”konstnärligt verksamma spänning mellan tanken och dess uttryck” (2010: 164). Intellektualiseringen kan delas in i tre typer:

- a) texten blir mer logisk,
- b) det utsagda sägs ut,
- c) syntaktiska förhållanden uttrycks formellt. (Levý 2010: 164)

Texten kan alltså göras mer intellektuell genom att ologiska inslag i originalet tillrättaläggs och förklaras, fastän dessa i originalet kan vara avsiktligt menade (2010: 164). Levý ser hur majoriteten av översättarna i hans undersökta material i linje med denna strävan gör ett ovanligt bildligt uttryck mer

---

<sup>9</sup> En engelsk översättning av boken, *The art of translation*, finns utgiven av John Benjamins (2011). Denna utgåva kom dock till min kännedom sent och jag har därför inte tagit del av den.

logiskt: ”han begraver blicken i det nedspottade golvet” blev i de flesta fall en icke bildlig översättning som ”han fäster blicken” (2010: 165).

Intellektualiseringen som tar sig uttryck i att det utsagda sägs ut kan innebära att antydda tankar blir explicitgjorda i översättningar och att översättaren tolkar in mycket i texten (2010: 165). Resultatet är att textens mångtydighet minskar och att översättningens läsare därmed fräntas egna tolkningsmöjligheter. Levý ser denna tendens särskilt tydligt i fråga om bildspråk där metaforer ofta omformas till liknelser (2010: 166). Han menar att översättaren tenderar att beskriva i stället för att fånga verkligheten i rörelse:

Egenskaper och händelser som författaren omedelbart fångar, direkt utifrån tingen eller personerna som berörs av dem, beskriver översättaren ofta utifrån, indirekt. (Levý 2010: 167)

Även syntaxen påverkas många gånger av översättarens bearbetning av en källtext. Levý hävdar att satsfogningar relativt sett är mer frekventa i översättningar än i originallitteratur. Dessa satsfogningar förklarar de logiska relationerna som kanske är utsagda i källtexten och ”gör att stilen i översättningar får något pedantiskt, livlöst över sig” (Levý: 167). Dolda relationer mellan tankar i texten uttrycks enligt Levý ofta med konjunktioner eller genom att samordnade satser ändras till underordnade satser (ibid.). Just denna typ av intellektualisering är svår att helt undvika i översättningen av min valda källtext, där satsförkortningar i vissa fall kommer att kräva att logiska relationer uttrycks formellt i måltexten.

## 5.2 Antoine Berman

Den franske teoretikern och översättaren Antoine Berman diskuterar prosaöversättning i artikeln ”La traduction comme épreuve de l'étranger” (Berman 2004: 276–289). Berman citerar i titeln Heidegger och åsyftar två fenomen som uppkommer i översättning: dels prövningen (*épreuve*) för målkulturen i samband med upplevelsen av det annorlunda i den främmande texten och språket (*l'étranger*) och dels den prövning som källtexten står inför då den tas ur sitt ursprungliga sammanhang (2004: 276).

Berman ser hur det främmande generellt sett avvisas och döljs genom neutraliserande tendenser i måltexter. Både hans ståndpunkt och de drag han definierar liknar Levýs slutsatser om översättning, men Berman har systematiserat tendenserna ytterligare.

Berman talar om tolv ”deforming forces” (2004: 280–88) inom översättningspraktik med vilkas hjälp variation i texten brukar utjämnas. Berman menar att dessa tendenser tillsammans neutraliserar det främmande i källtexten och han vill därför analysera dem med en ”negative analytic” och på så vis öka medvetenheten om dem. Det är intressant att Berman jämför denna typ av analys med psykoanalysen och säger att tendenserna är både djupliggande och undermedvetna hos översättare (2004: 278).

Enligt Berman styr dessa förvrängande krafter ”the *desire to translate*” (ibid., kursivering i originalet), själva viljan att översätta (2004: 278).

Berman fokuserar på översättning av romaner och essäer, eftersom han menar att det är mer accepterat att förvränga prosa än poesi (2004: 279). Berman poängterar dock att god litteratur ofta kännetecknas av ”lack of control” (ibid.) och språklig rikedom och menar att det är viktigt att respektera ”the *shapeless polylogic and avoid an arbitrary homogenization*” (ibid., kursivering i den citerade texten).

Här följer de *deforming tendencies* som är relevanta för den valda källtexten:

- *Rationalization*: Interpunktion och/eller meningsbyggnad förändras och översättaren undviker upprepningar. Denna tendens gör texten mer abstrakt (2004: 280)



- *Clarification*: Berman menar att explicitgörande av sådant som i originalet inte är explicit leder till en tredje tendens (2004: 281):
- *Expansion*: Berman påpekar att måltexter tenderar att vara längre än källtexter vilket förtar tydligheten av verkets ”voice” (2004: 282).
- *Ennoblement*: Detta är Bermans beteckning på hur översatta texter ofta skrivs om för att bli elegantare och mer läsbara. Denna tendens utplånar verkets sammansatta karaktär (ibid.).
- *Quantitative impoverishment*: Tendensen syftar på lexikal förlust. Berman hävdar att god skönlitteratur är överflödande och ger ett exempel på lexikal rikedom där en författare använder tre olika ord för ansikte – *semblante*, *rostro* och *cara*. Ett sådant språkbruk är enligt Berman betydelsebärande i skönlitteratur och variationen bör sålunda inte förenklas. Tendensen att göra en måltext kvantitativt fattigare kan enligt Berman samexistera med *expansion*, eftersom den tendensen lägger till artiklar och konjunktioner. Texten blir då både fattigare och längre.
- *Destruction of linguistic patternings*: Berman anser, i linje med Munday (se 3.1.1 ovan), att en texts systematik inte bara handlar om ordval eller metaforer utan även formas av typen av meningar och konstruktioner, till exempel en viss typ av underordning (2004: 285). Om den översatta texten är mer homogen än originalet, genom *rationalization*, *clarification* och *expansion* blir det textuella systemet förstört och översättningen framstår ändå som mer inkonsekvent och osammanhängande än originalet (ibid.).

### 5.3 Peter Newmark

Den brittiske översättningsteoretikern Peter Newmark har myntat begreppen *semantic translation* och *communicative translation*. Dessa två metoder eller tillvägagångssätt placeras nära varandra men ändå på varsin sida om en skiljelinje i uppdelningen mellan översättning som privilegierar källspråket och översättning som privilegierar målspråket. Figur 2 visar åtta metoder längs ett kontinuum som går från den mest källspråksnära (*word-for-word translation*) till den mest målspråksnära (*adaptation*).



Figur 2. Newmarks terminologi för översättningsmetoder. (Figuren är hämtad ur Newmark 1988b: 45.)

Följande redogörelse för de olika översättningsmetoderna bygger på sidorna 45–48 i Newmarks *A textbook of Translation*. En *word-for-word translation* bevarar källtextens ordföljd och är främst användbar som förberedelse inför en översättningsarbete. Kulturbundna ord översätts ordagrant. I *literal translation* överförs källspråkets grammatiska konstruktioner till de närmast likvärdiga konstruktionerna i målspråket, men ord översätts ändå som separata enheter. *Faithful translation* har

som mål att återge originalets exakta kontextuella mening samtidigt som den håller sig till målspråkets grammatiska struktur. I ett försök att vara trogen källtextförfattarens intentioner bevaras dock grammatiska och lexikala avvikelser från källspråkets normer i översättningen. Skillnaden mellan *faithful* och *semantic translation* ligger i att den senare tar större hänsyn till källtextens estetiska värden och kan sätta formella aspekter före innehållsliga. *Semantic translation* tillåter att kulturbundna ord översätts med neutrala motsvarigheter.

Den översättningsmetod som kallas *adaptation* används mest för teaterpjäser och poesi. Handling, teman och personerna brukar bevaras men källspråskulturen översätts till målspråkets kultur. *Free translation* är i Newmarks definition originalets innehåll men utan dess form, alltså en slags parafra. En *idiomatic translation* återger budskapet men förvanskar nyanser genom att använda sig av vardagliga uttryck och idiom fastän sådana saknas i originalet. *Communicative translation* strävar efter att översätta både form och innehåll på ett för läsarna acceptabelt sätt.

Semantisk och kommunikativ översättning liknar varandra på flera sätt men skiljer sig åt i fråga om vilken texttyp de lämpar sig för: ”Semantic translation is used for ’expressive’ texts, communicative for ’informative’ and ’vocative’ texts” (1988b: 47). Döda metaforer, tekniska termer och vardagsspråk översätts på liknande sätt enligt de två metoderna, däremot ska ovanlig syntax, metaforer, neologismer översättas källspråksnära i *expressive texts* medan dessa brukar normaliseras i en kommunikativ översättning (ibid.). Kulturella element brukar föras över oförändrade i *expressive texts*, överförs och förklaras med kulturellt neutrala tillägg i *informative texts* och bytas ut mot kulturella motsvarigheter i *vocative texts*. De kulturella elementen förklaras eller byts ut i kommunikativ översättning. De generella skillnaderna är att:

Semantic translation is personal and individual, follows the thought processes of the author, tends to over-translate, pursues nuances of meaning, yet aims at concision in order to reproduce pragmatic impact. Communicative translation is social, concentrates on the message and the main force of the text, tends to undertranslate [...] (Newmark 1988b: 47–48)

Newmark påpekar även vad gäller semantisk översättningsmetod att översättarens ”first loyalty is to his author, his second to the target language, his last to the reader” (1988a: 64).

## 5.4 Vald översättningsprincip

Yvonne Lindqvist har i sin kartläggning kring skillnader mellan lågprestige- och högprestigelitteratur sett att man på den svenska bokmarknaden förväntar sig att seriös litteratur blir översatt på ett troget eller adekvansinriktat sätt (Lindqvist 2005). Termen är Lindqvists försvenskning av Gideon Tourys *adequacy* som står i förhållande till *acceptability*. Dessa termer betecknar två skilda översättningsprinciper och är centrala i Tourys översättningsteoretiska ramverk. Medan Newmarks beskrivning av översättningsmetoder enbart berör den textuella nivån inbegriper Tourys teoretiska ramverk även de kulturella och sociala system som översättningen ingår i. Den adekvansinriktade eller källspråksnära hållningen för högprestigelitteratur gäller både i fråga om att bevara källtextens helhet och att stilmässigt ”göra originalet rättvisa” (Lindqvist 2005: 174). Översättare av högprestigelitteratur tenderar att hålla sig nära originalet samt att utnyttja kompensationsstrategier i måltexten (2005: 175).

Jag har med detta i åtanke valt en källspråksinriktad princip för min översättning. Främsta målsättningen och utmaningen har varit att fånga textens språkliga och stilistiska särdrag. Levýs och Bermans beskrivningar av negativa tendenser att undvika samt Newmarks beskrivning av en strategi att följa har varit vägledande för mitt arbete. Det grundläggande förhållningssättet har varit att tolka snarare än att förklara texten, vilket är hur Newmark definierar semantisk översättning (1988b: 48).

Levy avråder från att utvidga och generalisera texten, därför bevarar jag i hög utsträckning formuleringar från källtexten. Berman påpekar att översättare tenderar att skriva texter som är ”more ’clear’, more ’elegant’, more ’fluent’, more ’pure’ than the original” (Berman 2004: 288). Om dessa tendenser tar överhanden i en längre text och detaljer förtydligas och klargörs genom en hel roman sker en stilsförändring och detta är något som jag vill undvika.

Jag frångår dock den grundläggande översättningsprincipen i några fall, i synnerhet i fråga om delar av textens bildspråk. Nyskapade bilder översätts i möjligaste mån *sensu stricto*, men när det gäller döda och konventionella bilder i källtexten väljer jag ibland att översätta med bildförlust och neutraliserar då uttrycken. Skälet till det är att jag anser textens bildspråk vara flödande och stundvis tungt. I nästa avsnitt visar jag exempel som illustrerar den grundläggande översättningsprincipen samt diskuterar de sekvenser som påvisar undantag.

## 6. Översättningskommentar

### 6.1 Måltextens textuella struktur

#### 6.1.1 Lexikon

Behandlingen av kulturspecifika ord och uttryck är ett populärt ämne inom översättningsforskning. I *Elisabeth* uppstår en särskild situation eftersom källspråket är italienska samtidigt som de kulturella referenserna har anknytning till Österrike. Källtexten är dock något inkonsekvent i behandlingen av kulturspecifika objekt vilket redan nämnts i källtextanalysen. I romanen finns *β* i Wiener Straße. Jag har ändrat stavningen till Strasse men ej normaliserat till ’Wiengatan’ eller liknande. ”Lago di Costanza” heter i min måltext ”Bodensjön” och tilltalsorden ”signora” och ”signor” blir ”frun” och ”herr”. I sammanhanget kan nämnas att jag bevarat växlingen mellan formellt och informellt tilltal.

Ett centralt ord i romanen är *padre*, som alterneras med det informella och mer intima *papà*. Jag måste därför ta ställning till om *padre* ska översättas som ’far’ eller ’pappa’. Jag bedömer att italienskans *padre* är mer allmänt förekommande än ’far’, därför verkar det i talspråk vanligare ’pappa’ först ligga närmast till hands. Problemet är att det i så fall saknas ett mer informellt ord där källtexten har *papà*. Jag har konsulterat fyra korpusar i Språkbanken för vägledning: Bonniersromaner I (1976–1977), Bonniersromaner II (1980–1981), Norstedtsromaner (1999) och SUC romaner<sup>10</sup>. Genomförda sökningar ger 6 598 träffar för ’pappa’ som lemgram och 8 017 träffar för ’far’ som lemgram. ’Far’ är alltså något vanligare i dessa skönlitterära texter. ’Far’ är inte en fullgod konnotationsvarsighet men med stöd i min källspråksnära princip väljer jag det.

I källtexten förekommer ”Buonasera” (KT 5: 46) (’god afton’) fastän den skildrade tidpunkten är på förmiddagen. Ordvalet beror troligen på ett logiskt misstag. Jag har i enlighet med min övergripande strategi bevarat uttrycket men jag skulle inför en utgivning kontakta författaren och fråga.

Elision (se 3.1.1 ovan) är ett grammatiskt fenomen i källtexten som jag klassificerar som en markör för ledig stil och därför väljer jag att som kompensationsstrategi skriva det mer talspråkliga ’ner’ och de

---

<sup>10</sup> En samling av 58 romaner och andra böcker som har använts i urvalet till SUC. SUC står för Stockholm-Umeå-korpus, en balanserad korpus från 1990-talet som innehåller texter med olika stilnivåer.

vardagliga 'sa' och 'la' i stället för 'ned', 'sade' och 'lade', i enlighet med Levýs uppmaning att "framhäva de stilvärden som endast ligger latent i texten" (Levý 2010: 163). Dessa former ska ge element av ledig stil.

Där dialogen är vardaglig väljer jag en kommunikativ metod i enlighet med Newmarks riktlinjer: "Standardized language' must always be translated communicatively" (1988a: 46). Utropet "vigliacco" (KT 10: 18), en förolämpning vars innebörd är *usling*, översätts med "din fega jävel" (MT 22: 15). Det är ett fall av *expansion*, en av tendenserna Berman avråder ifrån (5.2). *Fegis* skulle ha varit semantiskt lämpligare men är alltför lättsamt konnoterat. Vardagligt talspråk förekommer även i nästa citat:

- Che diamine, non ci priveremo del piacere di tenervi un po' con noi, dopo il bene che avete fatto. (KT 5: 23) [*För tusan, vi fråntar oss inte nöjet att ha er hos oss lite, efter det goda ni har gjort.*]
- Vi vill inte för allt i världen gå miste om att rå om er en stund, efter allt gott ni har gjort. (MT 17: 20)

Även ovan är översättningsmetoden kommunikativ eftersom dialogen innehåller standardiserat talspråk.

### 6.1.2 Syntax

Som nämnt i källtextanalysen förekommer hypotaktisk meningsstruktur, med inskjutna bisatser och relativsatser. Jag har försökt behålla meningsstrukturen i de flesta fall. I följande mening är den inskjutna relativsatsen understruken.

Elisabeth poteva cadere nel panico in pochi istanti, e tutto lo sforzo di starle lontano per giorni, col fine di farle credere che il carcere lo aveva cambiato, sarebbe crollato in un istante. (KT 6: 33)

Elisabeth kunde snabbt drabbas av panik och då skulle flera dagars ansträngning att hålla sig undan, som syftade till att övertyga henne om att fängelset förändrat honom, vara förgäves. (MT 18: 27)

Även i nästa exempel är den hypotaktiska strukturen bevarad. Här är måltexten inte helt idiomatisk, men det viktiga var att respektera den berättarmässiga effekten och låta meningens final förbli just sist:

Gli sembrò che a ogni passaggio delle dita il viso risplendesse più di prima e si convinse che se avesse continuato avrebbe portato in superficie, poi fuori dalla testa, la luce della vita. (KT 11: 6)

Han tyckte att varje rörelse med fingrarna fick ansiktet att stråla allt starkare och han var säker på att om han hade fortsatt skulle han ha lockat fram, först till ytan och sedan utanför huvudet, själva livets ljus. (MT 23: 1)

I exemplet ovan är ordföljden bevarad för emfas, i enlighet med Newmarks riktlinjer för semantisk översättning: "Length of sentences, however long or short, position and integrity of clauses, word-position for emphasis, are preserved" (1998a: 44). Newmark anser dock att översättaren kan frångå denna trogna hållning om skillnaden mellan källspråkets respektive målspråkets normer är markant (ibid.). I undantagsfall förändrar jag mycket riktigt syntaxen och delar med stöd av Newmark upp längre meningar. Han skriver:

[...] when the writer uses long complex sentences [in a language where the sentence in a 'literary' (carefully worked) style is usually complex and longer than in the TL, the translator may reduce the sentences somewhat, compromising between the norms of the two languages and the writer. (Newmark 1988a: 39–40)

Meningen nedan är hämtad från romanens förord och innehåller två inbäddade relativsatser (understrukna i citatet). I måltexten är meningen delad i två för att resonemanget ska bli tydligare:

I riferimenti onomastici, topografici e storici che coincidono con la realtà rispondono all'esigenza di costruire intorno al drammatico fatto di cronaca dal quale ho preso ispirazione uno schema utile a raccontare esperienze universali. (KT 1: 8) [*De personnamns-, ortsnamns- och historiska referenser som överensstämmer med verkligheten svarar mot nödvändigheten att skapa runt den dramatiska nyheten från vilken jag har hämtat inspiration en mall som tjänar till att berätta allmängiltiga erfarenheter.*]

Vissa personnamn, ortsnamn och historiska referenser överensstämmer med verkliga namn och händelser. Det beror på att jag velat konstruera en mall kring de tragiska händelser från vilka jag hämtat inspiration för att skildra allmängiltiga erfarenheter. (MT 13: 6)

Jag bedömer att tydligheten är särskilt viktig när berättaren beskriver hur han resonerar kring blandningen av fakta och fiktion. Därför delar jag upp den långa meningen.

En aspekt av det Levý kallar intellektualisering är att tankeförkortningar förklaras och löses upp formellt i översättning (2010: 167). Det förekommer i måltexten eftersom jag i några fall är tvungen att formellt lösa upp satsförkortningar. Då förtydligas delar av texten logiskt. Det sker vid *participio passato* och *gerundio* i satsförkortningar. I italienskan kan *participio passato* ersätta en bisats när det står "som bestämning till subjektet i den fullständiga satsen" (Edström, Hedenquist, Forsgren 2001: 152). Participformerna ersätts med relativa, temporala och kausala bisatser som hänför sig till subjektet eller objektet i huvudsatsen, som i följande två exempel med temporala bisatser i måltexten:

Uscito di prigione completa la costruzione del bunker. (KT 1: 25) [*Ute ur fängelset färdigställer han bunkerns konstruktion.*]

När han blivit frisläppt från fängelset bygger han färdigt bunkern. (MT 13: 22)

Giunti in prossimità del mattonato davanti al portone, Elisabeth vide le fiamme avvolgere la casa in un incendio maestoso. (KT 4: 33) [*Anlända i närheten av stenläggningen framför porten såg Elisabeth lågorna svepa in huset i en mäktig brand.*]

När de närmade sig stenläggningen framför porten såg Elisabeth hur lågor omslöt huset i en mäktig brand. (MT 16: 30)

Italienskans *gerundio* saknar direkt svensk motsvarighet och återges oftast med olika typer av bisatser (jfr Edström, Hedenquist, Forsgren 2001: 153). Till exempel i:

Entrando nel salotto, non si poteva evitare di notare il grande camino che Josef aveva costruito [...]  
(MT 4: 49)

När man kom in i vardagsrummet kunde man inte undgå att se den stora eldstad som Josef hade byggt. (KT 16: 47)

Svenskans avsaknad av en direkt motsvarighet gör att måltexten här blir mer ordrik och tydlig än källtexten. I nästa exempel har satsförkortningen översatts med en fullständig sats:

Non trovando la madre, attraversò il corridoio. (KT 2: 41)

Hon hittade inte modern och gick igenom korridoren. (MT 14: 34)

I exemplet nedan är *participio passato* med funktion av satsförkortning ej bevarat i översättningen:

Sfondata nel petto, nelle scapole aperte. Ma viva. (KT 11: 11) [*Intryckt i bröstet, i de öppna skulderbladen. Men levande.*]

Bröstet var intryckt, de öppna skulderbladen likaså. Men hon levde. (MT 23: 6)

I måltexten är det grammatiska subjektet utbytt i den första meningen. Den andra meningen har blivit en fullständig sats. I nästkommande sekvens har jag däremot behållit den nominala konstruktionen.

– Moneta, papà è rinato. Non avrai più paura a causa sua. Sa di averti perduta molto tempo fa, ma stai certa che vi ritroverete e si starà insieme. Senza più dolore, tesoro. Senza più paura. (KT 6: 42)

– Pappa är pånyttfödd, sötnos. Du ska inte vara rädd för honom mer. Han vet att han förlorade dig för länge sedan, men du ska se att ni finner varann igen. Ingen mer smärta, gumman. Ingen mer rädsla. (MT 18: 36)

Trots att en verbal lösning (t.ex. 'Det ska inte göra ont mer, gumman. Du ska inte vara rädd mer.') skulle ha varit mer idiomatisk har jag valt en semantisk strategi som låter det främmande komma fram. Jag vill här hålla dialogen komprimerad och därmed undvika det Berman kallar *clarification* och *expansion*. Sekvensen exemplifierar min målsättning att inte klargöra sådant som inte är klart uttryckt i källtexten. En förtydligande och normaliserad översättning riskerar ju att ge läsaren av målspråkstexten färre tolkningsmöjligheter än vad läsaren av källspråkstexten hade.

## 6.2 Fokalisering som översättningsproblem

Det potentiellt komplicerade med att översätta inslag av fokalisering (se 3.2) tycks främst vara att upptäcka när författaren använder denna teknik i berättandet, vilket Jansson påpekar (2003: 11). Sortino utnyttjar tekniken flitigt och låter den interna fokaliseringen växla mellan de två huvudpersonerna. Ibland sker det genom *erlebte Rede*, som i:

Chissà da quale lato doveva aspettarsi di vedere arrivare suo padre. (KT 2: 50) [*Vem vet från vilket håll hon skulle förvänta sig se sin far dyka upp.*]

Adverbet "chissà", som uttrycker tvekan, osäkerhet eller möjlighet, inleder här *erlebte Rede*. Enligt *Norstedts Italiensk-svenska ordbok* är adverbets svenska motsvarighet "vem vet" eller "kanske", men eftersom det här inleder en *erlebte Rede* krävs en annan lösning för att förändringen i anföring ska kunna bevaras. Adverbet "chissà" markerar fråga i källtexten och i måltextern används frågetecknet:

Från vilket håll skulle hennes far dyka upp? (MT 14: 43)

I nästa exempel är adverbet "allora" ('då') tydligaste tecknet på den interna fokaliseringen. Elisabeth fantiserar om att ta sig ur fångenskapen:

Quanto sarebbe stato bello lasciarsi andare, allora, e quanto semplice dimenticare di essere vissuta. (KT 12: 19)

Så skönt det skulle ha varit att släppa taget då och så enkelt att glömma att hon någonsin levte. (MT 24: 16)

I följande utdrag finns ett exempel på elision (se 3.1.1 ovan), "cos'avrebbe". Återigen inleder *chissà* *erlebte Rede*. Bägge elementen tyder på intern fokalisering.

Chissà cos'avrebbe detto se avesse saputo la reale quantità di capitali già spesi per costruire l'altra zona della cantina [...] (KT 7: 12)

Tänk vad hon skulle säga om hon visste vilka summor som redan hade gått åt till att bygga den andra delen av källaren [...] (MT 19: 12)

Andra förekomster av intern fokalisering är mindre uppenbara. Där handlar det om att berättarens och romanfigurens uppmärksamhet smälter ihop. Här märks det i en sekvens som redogör för Josefs inställning till eldstaden som han byggt:

[...] secondo una rete perfetta di prese d'aria che tiravano ossigeno splendidamente. (KT 4: 52) [... *enligt ett perfekt nätverk av luftspalter som drog syre på ett utmärkt sätt.*]

Den hade perfekta luftflöden och ett utomordentligt drag. (MT 16: 49)

Här pekar adjektivet “perfetta” och adverbet “splendidamente” på att fokaliseringen är intern. Det är Josefs och inte berättarens perspektiv som förmedlas. De sekvenser där Elisabeth är fokalisator tenderar att innehålla bildspråk, därför exemplifieras dessa i 6.3.2 nedan.

Sista exemplet angående fokalisering gäller ett berättartekniskt grepp som har att göra med seende eftersom berättaren styr läsarens blick:

Ancora le vedevi sul volto sorrise imprendibili. (KT 1: 43) [*Ännu såg du ogripbara leenden i hennes ansikte.*]

Det översättningsval som vid en första anblick kanske ligger närmast till hands är svenskans pronomen ‘man’ i stället för ‘du’. Valet skulle dock leda till en slags *rationalization* och *destruction of linguistic patterns*, vilka hör till de negativa homogeniserande tendenser som Berman tar upp. Jag har i min källtextanalys (3.1.1) nämnt förekomsten av första och andra person i relationen, vilket jag menar är textuella drag som bidrar till ”a larger point of view framework” som Munday uttrycker det (2008: 31). Därför behåller jag tilltalet i andra person i stället för att välja en mer kommunikativ lösning:

Du kunde fortfarande se ogripbara leenden i hennes ansikte. (MT 13: 40)

Mitt val grundar sig alltså på tolkningen av texten som helhet eftersom berättarens närvaro, i form av detta direkta tilltal samt inslag av första person singular och plural samt kommentarer, är en betydelsefull del av texten.

## 6.3 Bildspråk som översättningsproblem

### 6.3.1 Översättning av döda och konventionella bilder

Simonetti har kritiserat *Elisabeth* för att ha ett rikt bildspråk som inte alltid är lyckat (2011: 2). Utifrån Lindqvists analysmodell har jag identifierat döda och konventionella bilder i källtexten (*cliché* och *stock metaphors* i Newmarks klassificering) och dämpar ibland dessa i översättningen. Detta tillvägagångssätt syftar till att balansera texten stilmässigt och leder till att jag översätter med bildförlust eller bildersättning även där det finns en motsvarande bild på svenska. Figur 3 illustrerar principen och några valda lösningar. Siffran inom parentes markerar sidnummer i käll- och måltextern.

Uttryck i KT	Bildspråksbevarande översättning	Uttryck i MT
a) inchioda il colpevole (2)	<i>pekar ut den skyldige</i>	sätter dit den skyldige (14)
b) insabbiamento (2)	<i>sopa igen spåren</i>	– (14)
c) vestito i panni (2)	<i>iklätt sig rollen</i>	varit som (14)
d) fronteggiare (6)	<i>se i vitögat</i>	utstå (18)
e) spiccare il volo (7)	<i>lämna boet</i>	ge sig av (19)
f) all'ombra della (2)	<i>i skuggan av</i>	knuten till (14)

Figur 3. Exempel på bildliga uttryck i källtexten och deras översättning i måltextern.

a) *Inchiodare* och b) *insabbiamento* klassificeras som döda bilder då de respektive bildliga betydelserna står med egen ingångssiffra i ordboken. De övriga uttrycken i figuren klassificeras som konventionella bilder. Jag bedömer att dessa inte är lika betydelsefulla för texten som helhet som de nyskapade bildliga uttrycken och översätter dem därför med bildstrykning (a), bildersättning (f) och bildförlust (övriga).

I följande exempel används ett verb i överförd betydelse. Detta ihop med informationstätheten är karakteristiskt för Sortinos ibland svårtydda stil:

Nulla avrebbe scalfito la certezza di avere trovato finalmente il suo punto di unione col mondo. (KT 4: 25) [*Inget skulle ha repat vissheten om att hon äntligen hade hittat sin beröringspunkt med världen.*]

Kärnbetydelsen av verbet *scalfire* är 'repa', 'rispa', men verbet används även överfört: ett etablerat uttryck är "scalfire la reputazione" (jämförbart med 'att skada ett rykte') vilket klassificeras som en död bild. För att behålla dubbeltydigheten krävs ett verb i stil med 'repa', 'skada' som fungerar bildligt och kan kombineras med 'vetskap', 'visshet'. Om man utgår från vilket verb som används bildligt i frågan om att påverka någons rykte negativt skulle det kunna vara 'solka'. Slutligen valde jag 'rubba' eftersom det har både en bokstavlig och en överförd betydelse, trots att konnotationen kring att skada eller förstöra faller bort:

Inget kunde ha rubbat vissheten om att hon äntligen hade hittat sin förbindelse med världen. (MT 16: 22)

Lösningen blir alltså en bildersättning som liknar den Barbro Andersson valt när hon översatt *scrostare* ('skrapa av') med "slå hål på" (se 4.5.2 ovan).

Nästa utdrag innehåller tätt bildspråk. Det är hämtat ur en scen där Josef överraskar Elisabeth genom att komma in på hennes låsta rum med hjälp av en nyckel hon inte visste att han hade. Det är ett exempel på hur författaren skapar en glidning från det konkreta till det abstrakta och samtidigt alluderar till den kommande fångenskapen. Skeendet är fokaliserat genom Elisabeths medvetande och visar hur fadern bryter ner hennes försvar:

Se a ogni porta non corrispondeva più una sola chiave, di certo occorreva cercarne una speciale che le aprisse tutte; un grimaldello che soverchiasse la regola, capace di scardinare tutti i passaggi della comprensione. (KT 6: 49) [*Om en enda nyckel inte längre hörde till en viss dörr, var det säkert nödvändigt att söka efter en särskild nyckel som kunde öppna alla; en dyrk som stod över regeln, i stånd att plocka av alla förståelsens passager.*]

Meningen går från att beskriva en konkret situation, att låsa upp en dörr, till att med hjälp av bildspråk tala om mental nedbrytning. Verben *soverchiare*, *scardinare* och substantiven *regola* och *passaggio* kan alla tolkas på flera sätt. De utgör tillsammans med *aprire*, 'öppna' och *grimaldello*, 'dyrk' en semantisk grupp. *Soverchiare* betyder 'gå förbi, överträffa, övervinna' och *scardinare* har kärnbetydelsen 'lyfta av från hakar' men betyder även 'förstöra' och 'nedmontera'.

Jag har försökt bevara dubbeltydigheten i *soverchiare*, *scardinare* och *passaggio*. Problemet med att översätta "regola" med 'regel' är att det i sammanhanget kan uppfattas som 'låsanordning'. Lösningen blir att skriva "regler" i plural:

Om en enda nyckel inte längre hörde till en viss dörr gällde det att hitta en särskild nyckel som öppnade alla dörrar; en dyrk som kunde övervinna alla regler, med förmåga att montera ner förståelsens minsta beståndsdel. (MT 18: 45)



Sortino använder en liknande ledmotivsteknik när han låter några ord upprepas och bli bärare av ett tema. I romanens första del förekommer ”bestia”, ”imbestialito” och ”occhio selvatico” refererat till Josef och till bunkern.

Adesso faceva la doccia e cantava. Una bestia ammaestrata che mantiene l'occhio selvatico. (KT 9: 11) [Nu tog han en dusch och sjöng. Ett tämjt djur som har kvar sina vilda ögon.]

Kärnbetydelsen av *bestia* är ’djur’, men ordet betecknar även en ”uomo irascibile, violento, brutale” (’en hetlevrad, våldsam, brutal man’). Eftersom den betydelsen står under egen ingångssiffra i den konsulterade italienska ordboken är metaforen inte nyskapande. Bilden är i strikt mening död på italienska. *Svensk ordbok* listar ”primitivt mänskligt beteende” som en bildlig betydelse av uppslagsordet ’djur’ så därför är det en konventionell bild på svenska. Att översätta *bestia* med ’djur’ blir alltså enligt analysmodellen som tillämpats i 4.5 en bildvinst. Valet motiveras av ledmotivstekniken där Sortino aktiverar bilden genom att till exempel två gånger sammanföra den med adjektivet ”ammaestrata” (’tämjt’). Min översättning blir här som Anderssons när hon översätter ”morire” (’dö’) *sensu stricto* i ”Dessa rabatter kan få en butik att både födas och dö [...]” (GSV 33) (exempel 11 i 4.5.2).

### 6.3.2 Översättning av nyskapande bildspråk

De nyskapade bildliga uttrycken är mest de intressanta och talande för berättarstilen. Tätheten och bildspråksdomänernas mångfald är dock i vissa fall problematiska. Min grundprincip är ändå att försöka bevara ”intensiteten i det bildliga uttrycket” vilket Levý (2010: 167) förespråkar.

Översättningssättet av nyskapade bildliga uttryck är i de flesta fall *sensu stricto* och dessa har inte inneburit några direkta översättningsproblem. Följande är ett exempel på intern fokalisering med en liknelse och en metafor. Dessa nyskapande bilder översätts *sensu stricto*:

Lungo la scala accese una serie di lampadine che pendevano come occhi insonni. I coni di luce sostituivano il soffitto con una notte artificiale. (KT 3: 4)

Längs med trappan tände hon en rad glödlampor som dinglade likt sömnlösa ögon. Ljuskäglorna förvandlade innertaket till en konstgjord natt. (MT 14: 52)

Liknelsen i nästa citat beskriver en förvandling från animat till inanimat objekt. Elisabeth är som i förra exemplet fokalisator, skeendet skildras genom hennes medvetande. Bildspråkets översättningssätt är *sensu stricto*:

Teneva lo sguardo fisso sulle punte dei piedi che sveltì si alternavano nei passi, come pistoni della macchina perfetta in cui si sarebbe volentieri trasformata per accelerare la fuga. (KT 4: 7)

Hon höll blicken fäst vid fötterna som hastigt bytte av varandra i stegen, som pistonger i den perfekta maskin hon skulle ha velat förvandlas till för att skynda på flykten. (MT 16: 5)

Jag har översatt det nyskapande uttrycket ”ombrare l'umore della figlia” (KT 8: 12) (’förmörka dotterns humör’) med ”få dottern på dåligt humör” (MT 20: 6) i linje med strategin för döda och konventionella bilder förklarad i 6.3.1. Här frångår jag alltså den övergripande principen och översätter med bildförlust.

I en scen liknas en källargång vid en ”gola carsica” (KT 3: 8) (’karstbildning’). Jag överätter det med bildersättning och det mer allmänna ”djup ravin” (MT 15: 2) efter bedömningen att *gola carsica* är mer känt för italienska läsare än vad ’karstbildning’ är för svenska läsare.

## 7. Sammanfattning

I denna uppsats har jag intresserat mig för skönlitterär översättning med italienska som källspråk och svenska som målspråk. De översättningsproblem som uppstått har dels varit språktypiska och funnits på grammatisk och lexikal nivå, men de har framför allt kunnat härröras till berättarstilen. Jag har sökt en balans mellan att förmedla Sortinos berättarstil och samtidigt skapa en läsbar och idiomatisk text. Svårigheten har främst legat i översättningen av informationstäta meningar med bisatser och satsförkortningar samt i samband med bildspråk. Översättningskommentaren visar att det inte alltid varit möjligt att följa den grundläggande källspråksnära principen.

Jag skulle beskriva mitt tillvägagångssätt som Newmarks semantiska översättning med vissa inslag av kommunikativ översättningsmetod och en särskild medvetenhet kring risken för de neutraliserande och klagörande tendenser som Levý och Berman har kartlagt. Under översättningsprocessen har jag upplevt att "[e]very translator is inescapably exposed to this play of forces, even if he (or she) is animated by another aim" (Berman 2004: 278). Viljan att förklara texten och få läsaren att förstå såsom man själv tycker sig ha förstått är kraftfull och kan lätt leda till att berättarstilen förändras. Jag har försökt undvika detta samtidigt som jag självklart har velat skapa en begriplig text.

Översättning av bildspråk har utgjort en framträdande del av uppsatsen. Jag har utifrån den empiriska studien fått inblick i en etablerad översättares metoder gällande bildspråksöversättning. Med dessa som vägledning och med hjälp av ordböckers klassificering har jag med hänsyn till ledmotiv tagit ställning till bildspråket i källtexten. I vissa fall har jag dämpat de bildliga uttrycken. Det är tydligt att bildspråksöversättning ställer höga krav på kulturell och språklig kompetens.

Barbro Andersson bevarar i hög utsträckning Savianos bildspråk, men hon mildrar ibland kraften i det bildliga uttrycket med bildersättning till exempel när "grida" (*GIT* 22) ('vrål') översätts med "stönande" och normaliserar "scrostare" (*GIT* 20) ('skrapa av') genom att översätta med "slå hål på" (*GSV* 30). En bildförlust uppstår när "battezza" (*GIT* 16) ('döper') översätts med "legitimerar" (*GSV* 24). Den empiriska studien visar även att döda bilder ibland översätts med nyskapade eller konventionella bilder. Bildvinsterna i översättningen av de studerade kapitlen kan motiveras av en bildspråklig enhetlighet i *Gomorra*. Man kan argumentera för valet att översätta det metaforiska "morire" (*GIT* 23) ('dö') ordagrant eftersom övriga bildliga uttryck och berättelsen i stort skildrar våldsamma uppgörelser vilket motiverar bildvinsten. Däremot uppfattar jag inte de döda eller konventionella bilderna i min källtext som tydligt betydelsebärande delar i ett större sammanhang. En skillnad mellan materialet i den empiriska studien och min källtext är att Saviano är mer explicit och kongruent i sitt bruk av bildspråk medan Sortinos text innehåller större variation av bildspråksdomäner. Denna skillnad har påverkat mitt beslut att i vissa fall neutralisera eller stryka bildliga uttryck i måltexten.

Arbetet med uppsatsen har naturligtvis gett upphov till nya frågeställningar och tankar om fortsatt forskning. Både den empiriska studien och mina erfarenheter antyder att bildspråk med verbala konstruktioner är svårare att översätta *sensu stricto* än nominala konstruktioner. Det skulle vara intressant att utifrån ett större material undersöka detta närmare.

# Litteraturlista

## Källtext

SORTINO, P. 2011. *Elisabeth*. Turin: Giulio Einaudi editore.

## Referenslitteratur

ABATE, M.S. 2007. *Pronti per Einaudi. Antologia di narrativa di tendenza*. Rom: Coniglio Editore.

BAL, M. 2004. Narration and focalization. I: (M. BAL), red, *Narrative theory: critical concepts in literary and cultural studies. Vol. 1, Major issues in narrative theory*. London & New York: Routledge: 263–293.

BATAILLE, G., 1996. *Litteraturen och det onda*. Stockholm: Stehag: B. Östlings bokförlag Symposion.

BERMAN, A. 2004. Translation and the trials of the foreign. I: (L. VENUTI), red, *Translation studies reader, 2:a uppl.* London: Routledge: 276–289.

CULLER, J.D. 2011. *Literary theory: a very short introduction. 2:a uppl.* Oxford: Oxford University Press.

DEVOTO, G. & OLI, G.C. 2006. *Il Devoto-Oli vocabolario della lingua italiana*. Florens: Le Monnier.

EDSTRÖM, T., HEDENQUIST, J. & FORSGREN, M., 2001. *Modern italiensk grammatik. 4. uppl.* Stockholm: Almqvist & Wiksell.

FORSTER, E.M. 1927. *Aspects of the novel*. London: Edward Arnold.

HALLIDAY, M.A.K. 1985. *An introduction to functional grammar*. London: Edward Arnold.

HELLSPONG, L. & LEDIN, P. 1997. *Vägar genom texten: handbok i brukstextanalys*. Lund: Studentlitteratur.

HOLMBERG, C. & OHLSSON, A. 1999. *Epikanalys: en introduktion*. Lund: Studentlitteratur.

KLEBERG, L. 2010. (red.). *Med andra ord. Texter om litterär översättning*. Stockholm: Natur och kultur.

LAVEZZI, G. 2004. *Breve dizionario di retorica e stilistica*. Roma: Carocci.

LEPPIHALME, R. 1997. *Culture bumps: An empirical approach to the translation of allusions*. Clevedon: Multilingual Matters.

LEVÝ, J. 2010. Konstnärlig stil och "översättarstil". I: (L. KLEBERG), red, *Med andra ord. Texter om litterär översättning*:156–171.

LEVÝ, J. 2011. *The art of translation*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.

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

MARCHESE, A. 1983. *L'officina del racconto. Semiotica della narrativa*. Milano: Arnoldo Mondadori.

- MUNDAY, J. 2007. *Style and ideology in translation: Latin American writing in English*. New York: Routledge.
- NEWMARK, P. 1988a. *Approaches to translation*. New York: Prentice Hall.
- NEWMARK, P. 1988b. *A textbook of translation*. Hemel Hempstead: Prentice Hall.
- Norstedts italiensk-svenska ordbok*. 1994. Stockholm: Norstedts.
- Norstedts svensk-italienska ordbok*. 1994. Stockholm: Norstedts.
- RICOEUR, P. 1977. *The Rule of Metaphor: Multi-disciplinary studies of the creation of meaning in language*. London: Routledge.
- SAVIANO, R. 2007. *Gomorra*. Övers. Barbro Andersson. Stockholm: Bromberg.
- SAVIANO, R. 2006. *Gomorra: viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*. Milano: Mondadori.
- SERAO, M. & BIANCHI, P. 2005. *Il ventre di Napoli; Terno secco*. Perugia: Guerra.
- SERIANNI, L. 1988. *Grammatica italiana: italiano comune e lingua letteraria: suoni, forme, costrutti*. Turin: UTET.
- SERIANNI, L. 2012. *Italiano in prosa*. Florens F. Cesati.
- Svenskt litteraturllexikon*. 1964. Lund: Gleerups.
- Svensk ordbok: utgiven av Svenska Akademien*. 2009. Stockholm: Norstedts.

## Internetreferenser

- CONTESSA 83. 2011. *Elisabeth, Paolo Sortino al Salone del Libro 2011* [Elektronisk]. [Hämtad 2013-03-31]. Tillgänglig: <https://www.youtube.com/watch?v=H2KB71ysDQE>.
- DE GIULI, M. 2011. Recuperare il petrolio sversato in mare e impedire disastri ecologici. Con la lana si può. *Il Sole 24 Ore* [Elektronisk]. 31 mars. [Hämtad 2013-03-31]. Tillgänglig: <http://www.ilsole24ore.com/art/economia/2011-03-31/lana-petrolio-195257.shtml?uuid=AaxCFALD&fromSearch>.
- GIULIO EINAUDI EDITORE. u.å. *Paolo Sortino, 'Elisabeth'. Le prime reazioni* [Elektronisk]. [Hämtad 2013-03-31]. Tillgänglig: <http://www.einaudi.it/speciali/Paolo-Sortino-Elisabeth>.
- GÖTEBORGS UNIVERSITET. Senast uppdaterad 2009. *Språkbanken* [Elektronisk]. [Hämtad 2013-03-31]. Tillgänglig: <http://spraakbanken.gu.se/swe/start>.
- JANSSON, K. 2003. Översättning av dold anföring från svenska till franska i verk från förra sekelskiftet. *I: Langue.doc, 22 november 2003, Göteborg* [Elektronisk]. [Hämtad 2013-03-31]. Tillgänglig: <https://gupea.ub.gu.se/handle/2077/515>.
- LA COMPAGNIA DEL LIBRO. 2012. *Paolo Sortino e il suo "Elisabeth"* [Elektronisk]. [Hämtad 2013-03-31]. Tillgänglig: <https://www.youtube.com/watch?v=juiIIIdjy8>.

RAIMO, C. 2011. *Su Elisabeth di Paolo Sortino*. Minima & Moralia, un blog culturale di minimum fax [Elektronisk]. 25 april. [Hämtad 2013-05-01]. Tillgänglig: <http://www.minimaetmoralia.it/wp/su-elisabeth-di-paolo-sortino/>.

SARDO, R. 2013. Ingroia tra gli immigrati "Non ci dimenticheremo di voi". *La Repubblica* [Elektronisk]. 3 februari. [Hämtad 2013-03-31]. Tillgänglig: [http://napoli.repubblica.it/cronaca/2013/02/03/news/ingroia\\_tra\\_pomigliano\\_e\\_il\\_casertano-51873403/?ref=search](http://napoli.repubblica.it/cronaca/2013/02/03/news/ingroia_tra_pomigliano_e_il_casertano-51873403/?ref=search).

SIMONETTI, G. 2011. *Il sottosuolo. Su "Elisabeth" di Paolo Sortino (e sul romanzo contemporaneo)*. Le parole e le cose. Letteratura e realtà [Elektronisk]. 26 september. [Hämtad 2013-04-30]. Tillgänglig: <http://www.leparoleelecose.it/?p=993>.

VASTA, G. 2011. *Il romanzo graffito*. Minima & Moralia, un blog culturale di minimum fax [Elektronisk]. 17 maj. [Hämtad 2013-04-30]. Tillgänglig: <http://www.minimaetmoralia.it/wp/minacce-arcaiche-affacciate-sulla-scrittura-di-un-trauma/>.

# Appendix 1. Korpus för den empiriska studien

## **Bildliga uttryck som har översatts *sensu stricto***

(1)

Il porto di Napoli è una ferita. Larga. (GIT 12) [*Neapels hamn är ett sår. Stort.*]

Neapels hamn är ett sår. Ett vidöppet sår. (GSV 20)

(2)

Le navi arrivano, si immettono nel golfo avvicinandosi alla darsena come cuccioli a mammelle, solo che loro non devono succhiare, ma al contrario essere munte. (GIT 12) [*Fartygen anländer, förs in i bukten och närmar sig hamnbassängen som djurungar bröstvårtorna, men de ska inte suga utan tvärtom mjölkas.*]

Fartygen kommer, seglar in i bukten och lägger sig vid hamnkajen som en kull vid sin mammas spenar, men de ska inte suga utan tvärtom bli mjölkade. (GSV 20)

(3)

Come un secchiello pieno d'acqua girato in una buca di sabbia [...] (GIT 12) [*Som en hink full med vatten vänd i en grop i sanden ...*]

Som när man håller en spann vatten i en grop i sanden [...] (GSV 20)

(4)

Il porto di Napoli è il buco nel mappamondo da dove esce quello che si produce in Cina [...] (GIT 12) [*Neapels hamn är hålet i jordgloben där det som produceras i Kina kommer ut ...*]

Neapels hamn är det hål i jordgloben där allt kommer ut som tillverkas i Kina [...] (GSV 20)

(5)

Qui ogni minuto sembra ammazzato. (GIT 13)

Här verkar varje minut mördas. (GSV 21)

(6, 7, 8, 9)

Un viaggio inesistente, un approdo falso, una nave fantasma, un carico evanescente. (GIT 13)

En obefintlig resa, en fingerad förtöjning, ett spökskepp, en försvinnande last. (GSV 21)

(10)

Un'evaporazione. (GIT 13)

En avdunstning. (GSV 21)

(11, 12)

Una strage di minuti, un massacro di secondi rapiti dalle documentazioni, rincorsi dagli acceleratori dei camion [...] (GIT 13)

Ett blodbad på minuter, en massaker på sekunder som stjäls från dokumenteringen, förföljs av lastbilarnas gaspedaler [...] (GSV 21–22)

(13)

Intere città di merci si edificano sul porto [...] (GIT 14)

Hela städer av varor byggs upp i hamnen [...] (GSV 22)

(14, 15)

[...] ogni controllo meticoloso mutano il ghepardo del trasporto in un bradipo lento e pesante. (GIT 14) [... varje noggrann kontroll förvandlar transportgeparden till en långsam och tung sengångare.]

[...] varje noggrann kontroll skulle förvandla transportgeparden till en långsam och tung sengångare. (GSV 22)

(16)

Come un ano di mare che si allarga con grande dolore degli sfinteri. (GIT 14) [Som ett havsanus som vidgas till ringmuskelnns stora smärta.]

Likt ett havets anus som vidgar sig med värkande muskler. (GSV 22)

(17)

Il molo Bausan è identico alle costruzioni Lego. (GIT 14) [Bausanpiren är precis som legobyggen.]

Bausanpiren är som legobyggen. (GSV 22–23)

(18, 19)

[...] i container con i cibi surgelati e le code attaccate a questo vespaio. (GIT 14)

[...] containrar med djupfrysta livsmedel och svansarna kopplade till detta getingbo. (GSV 23)

(20)

[...] gli enormi fullcontainers [...] divengono pesanti mammut di lamiere e catene [...] (GIT 15)

[...] de enorma containerfartygen [...] blir [...] till tunga mammutar av plåt och kedjor [...] (GSV 23)

(21)

[...] quei bestioni in pieno oceano. (GIT 15)

[...] de där bestarna ute på öppna oceanen. (GSV 24)

(22, 23)

Un anfibio di terra, una metamorfosi marina. (GIT 16)

En amfibie av jord, en marin metamorfos. (GSV 25)

(24)

La grammatica delle merci ha una sintassi per i documenti e un'altra per il commercio. (GIT 16)

Varornas grammatik har en syntax för dokumenten och en annan för handeln. (GSV 24)

(25)

E le fettine di economia divengono lacerti, e poi quarti e interi manzi di commercio. (GIT 16)

Och ekonomistrimlorna blir till större bitar, sedan fjärdedelar och till slut en hel kommersiell oxe. (GSV 25)

(26)

Un'appendice infetta mai degenerata in peritonite, sempre conservata nell'addome della costa. (GIT 16)

En infekterad blindtarm som aldrig utvecklats till bukhinneinflammation och hela tiden fått ligga kvar i kustens bukhåla. (GSV 25)

(27)

La sua lingua veniva sparata fuori dai denti come una mitraglietta. (GIT 20) [Hans tunga sköts utanför tänderna som en kulspruta.]

Hans tunga sköt utanför tänderna och smattrade som en kulspruta. (GSV 29)

(28)

Sono sempre carichi come asini [...] (GIT 154)

De är alltid lastade som åsnor [...] (GSV 185)

(29, 30)

[...] investimenti che si scannano, ipotesi finanziere che si divorano [...] (GIT 152)

[...] investeringar som sticker ihjäl varandra och finansiella hypoteser som slukar varandra [...] (GSV 182)

(31)

Negli anni '90 divennero uno dei pilastri della Nuova Famiglia [...] (GIT 158)

På nittioalet blev de en av grundpelarna till Nya Familjen [...] (GSV 189)

(32)

Le occasioni qui non capitano ma si strappano coi denti, si comprano, si cercano scavando. (GIT 152)

Här kommer inte tillfällen förbi av en slump, här slits de loss med tänderna, de köps och söks med ljus och lykta. (GSV 182–183)

(33)

[...] lingue così insistenti da trapanare i denti serrati. (GIT 152)

[...] tungor så påträngande att de borrar sig igenom även om de så biter ihop. (GSV 183)

(34)

Non volevano essere considerati il cancro di un sistema [...] (GIT 158)

De ville inte bli betraktade som kräftsvulsten i ett system [...] (GSV 189)

(35)

Cosce a grappoli, pettorali che hanno ingollato i seni [...] collo a tronco. (GIT 161)

Lår som druvklasar, bröstmuskler som helt slukat bröstet [...] hals som en trädstubbe (GSV 193)

(36)

Tentò in tutti i modi di sciacquare il lerciume del potere dei clan [...] (GIT 164)

Hon försökte på alla sätt skölja bort smutsen från klanernas makt [...] (GSV 196)

(37)

Una pioggia di piombo [...] (GIT 166)

En störtkur av bly [...] (GSV 199)

(38)

[...] il vero polmone economico del clan. (GIT 167)

[...] klanens verkliga ekonomiska lunga. (GSV 200)

(39)

[...] i seni sono mutati in turgidissimi meloncini dai push-up [...] (GIT 168)

[...] push-up-behån har förvandlat deras bröst till svällande små meloner [...] (GSV 201)

(40)

Forse l'unico modo per rappresentare l'economia nella sua corsa era intuire ciò che lasciava, inseguirne gli strascichi, le parti che come scaglie di pelle morta lasciava cadere mentre macinava il suo percorso. (GIT 310)



Kanske enda sättet att framställa ekonomin i dess förlopp var att betrakta det som den lämnade efter sig, följa dess spår, de delar som den likt flagor av död hud tappade medan den plöjde sig fram på sin väg. (GSV 361)

(41)

[...] il sangue arterioso e venoso delle fabbriche di tutto il territorio (GIT 314)

[...] arteriellt och venöst blod från hela områdets fabriker (GSV 365)

(42)

[...] stipare nei container l'oro di spazzatura da intombare nelle terre di Cina. (GIT 321) [... *lasta avfallsguldet i containrar och begrava det i Kinas jord.*]

[...] det guldklingande avfallet kan lastas i containrar och begravas i Kinas jord. (GSV 373)

(43–46)

[...] divenire una belva da profitto, un rapace della finanza, un samurai dei clan; e fare della mia vita un campo di battaglia [...] (GIT 330)

[...] bli ett profitens rovdjur, en finansens rovfågel, en klanernas samuraj, och göra mitt liv till ett slagfält [...] (GSV 383)

(47)

[...] tutto devi conquistarlo strappando la carne all'osso. (GIT 330)

[...] där man måste erövra allt genom att slita köttet från benen. (GSV 384)

## **Bildliga uttryck som har översatts med bildersättning**

(48)

In fila, stipati come aringhe in scatola. (GIT 11) [*På rad, hopträngda som sillar på burk.*]

Packade i rader som inlagda sardiner. (GSV 19)

(49)

Il porto di Napoli è una ferita. Larga. (GIT 12) [*Neapels hamn är ett sår. Stort.*]

Neapels hamn är ett sår. Ett vidöppet sår. (GSV 20)

(50)

Tutto quello che si produce in Cina viene sversato qui. (GIT 12) [*Allt det som produceras i Kina dumpas här.*]

Allt som produceras i Kina hälls ut här. (GSV 20)

(51)

È una stranezza complicata da comprendere, però le merci portano con sé magie rare [...] (GIT 12) [*Det är en besynnerlighet svår att förstå, men varorna för med sig sällsynta förtrollningar ...*]

Det kan synas egendomligt och svårt att förstå, men varorna utför sällsynta trolleritrick [...] (GSV 21)

(52)

[...] poppe che beccheggiano, rumoreggiando con languori di ferri, lamiere e bulloni [...] (GIT 14) [*... akterskepp som stampar och väsnas med kurranden av järn, plåt och bultar ...*]

[...] akterskepp som stampar och ekar av jämrande metall, plåt och bultar [...] (GSV 22)

(53)

Arnie bastarde che riempiono una parete. (GIT 14) [*Gigantiska bikupor som fyller en vägg.*]

Konstgjorda bikupor som fyller en vägg. (GSV 23)

(54)

Come un ano di mare che si allarga con grande dolore degli sfinteri. (GIT 14) [Som ett havsanus som vidgas till ringmuskelns stora smärta.]

Likt ett havets anus som vidgar sig med värkande muskler. (GSV 22)

(55)

Mi venivano in mente decine di domande da porgli, di curiosità, di luoghi comuni che volevo scrostare. (GIT 20) [Jag kom att tänka på många frågor att ställa till honom, funderingar, stereotyper som jag ville skrapa av.]

Jag kom på massor av frågor som jag ville ställa till honom, om myter som jag ville slå hål på. (GSV 29–30)

(56, 57)

In mare le navi lanciano delle grida di ferro, come l'urlo degli alberi quando vengono abbattuti [...] (GIT 22) [Till havs utstöter fartygen järnvrål, som skriken av träd när de fälls ...]

Ute till havs utstöter fartygen metalliska stönanden på samma sätt som träd stönar när de huggs ner [...] (GSV 32)

(58)

Le occasioni qui non capitano ma si strappano coi denti, si comprano, si cercano scavando. (GIT 152) [Tillfällen dyker inte bara upp här utan slits loss med tänderna, de köps och grävs fram.]

Här kommer inte tillfällen förbi av en slump, här slits de loss med tänderna, de köps och söks med ljus och lykta. (GSV 182–183)

(59)

[...] uscire di casa senza marcire davanti alla televisione. (GIT 154) [gå hemifrån i stället för att rutta framför teven.]

[...] komma hemifrån och behöver inte sitta och mögla framför teven. (GSV 184)

(60)

[...] stipare nei container l'oro di spazzatura da intombare nelle terre di Cina. (GIT 321) [... lasta avfallsguldet i containrar och begrava det i Kinas jord.]

[...] det guldklingande avfallet kan lastas i containrar och begravas i Kinas jord. (GSV 373)

(61)

[...] diviene una foresta di fuoco [...] (GIT 326) [... blir en skog av eld ...]

[...] blir allt ett hav av eld [...] (GSV 379)

## **Bildliga uttryck som har översatts med bildförlust**

(62)

La merce deve arrivare nelle mani del compratore senza lasciare la bava del percorso [...] (GIT 13) [Godset måste hamna i köparens händer utan att efterlämna fradgan från färdvägen ...]

Varorna måste hamna i köparens händer utan att lämna minsta spår av sin färdväg [...] (GSV 21)

(63)

Così un container ispezionato battezza tutti i suoi omonimi illegali. (GIT 16) [På så vis döper en inspekterad container alla olagliga containrar som bär samma namn.]

På det viset legitimerar en inspekterad container alla olagliga containrar med samma nummer. (GSV 24)

(64)

[...] nel ventre molle di Napoli [...] (GIT 167) [... i Neapels mjuka buk ...]

[...] i hjärtat av Neapel [...] (GSV 200)

(65)

[...] scegliere un possibile fidanzato da traghettare sino al matrimonio. (GIT 168) [... välja ut en möjlig pojkvän att forsla runt med färja fram till bröllopet.]

[...] välja ut en lämplig pojkvän att ha sällskap med fram till bröllopet. (GSV 201)

### Uttryck som har översatts med bildvinst

(66, 67)

[...] le percentuali di sconto fanno crescere o morire un negozio [...] (GIT 23) [... procenten rabatt får en butik att växa eller dö ...]

Dessa rabatter kan få en butik att både födas och dö [...] (GSV 33)

(68)

Un ossigeno inaspettato per i commercianti italiani ed europei. Questo ossigeno entrava dal porto di Napoli. (GIT 23) [*Oväntat syre för italienska och europeiska handlare. Detta syre kom in från Neapels hamn.*]

En oväntad syretillförsel för både italienska och europeiska köpmän. Detta syre kom från hamnen i Neapel. (GSV 33)

(69)

[...] fu la vera mente del clan Moccia [...] (GIT 157) [... var klanen Moccias verkliga huvud ...]

[...] var klanen Moccias verkliga hjärna [...] (GSV 189)

(70)

[...] una sorta di carisma che non può scomparire. (GIT 167) [... ett slags karisma som inte kan försvinna.]

[...] ett slags karisma som inte kan tvättas bort. (GSV 200)

# Källtext

Se bilaga 1.

# Måltext

Se bilaga 1.

Stockholms universitet/Stockholm University  
SE-106 91 Stockholm  
Telefon/Phone: 08 – 16 20 00  
[www.su.se](http://www.su.se)



**Stockholms  
universitet**