



GÖTEBORGS UNIVERSITET  
INST FÖR SPRÅK OCH LITTERATURER

RYSKA

# **Varlam Šalamovs *Kolymskie rasskazy***

– en jämförande studie om hur den rytmiska  
författarstilen i original avspeglas i två svenska översättningar

**Sarah Nesher**

Uppsats 30 hp

RY 2207

VT-2014

Handledare:

Nadezjda Zorikhina Nilsson

## Sammandrag

Syftet med denna masteruppsats är att genomföra en jämförande kvalitativ studie, samt en mindre, kvantitativ om hur författaren Varlam Šalamovs individuella ”rytmiska” författarstil i fyra noveller från samlingen *Kolymskye rasskazy* (1998) bevarats i två svenska översättningar. Översättningarna är hämtade från *Berättelser från Kolyma* (Marie-Anne Sahlin 1982) och *Skovelmästaren* (Nils Håkansson 2006 [2003]).

Šalamov tillbringade 17 år i Gulags arbetsläger i Kolyma, nordöstra Ryssland. Efter frigivningen år 1953 skrev Šalamov ner sina upplevelser på prosa, som är samlade i *Kolymskye rasskazy*, som i första hand har betraktats som en dokumentär skildring. Šalamov författade även poesi och använder sig av olika poetiska uttrycksmedel i *Kolymskye rasskazy*, vilka skapar en ”rytmisk” eller ”musikalisk” prosastil. Uppsatsen behandlar språkliga ”rytmmarkörer”, varav upprepningar har en framträdande plats. Upprepningarna utgörs av fonetiska, morfologiska, lexikaliska och syntaktiska upprepningar och ”par-synonymer”. Dessutom undersöks korta lakoniska meningar samt nominalsatser.

Undersökningen visar att de flesta ”rytmmarkörer” är möjliga att överföra fullt ekvivalent till svenska, och både Sahlin och Håkansson har återgett många av dem. Trots ”översättbarheten” uteblir ändå Šalamovs rytm i flera av exemplen på grund av översättarnas andra lösningar. Undersökningen visar den varierande graden mellan förekomsten av adekvans- och acceptansstrategier hos båda översättningarna. Sahlin uppvisar något mer källtrogna, bokstavliga översättningar, vilka ibland utgörs av något för svenskan främmande konstruktioner, med mer adekvansinriktade översättningar som resultat. Håkanssons översättningar präglas mer av acceptans då ”normalisering” och tillrättaläggande skett av texten. Slutligen visar analysen att fonetiska, morfologiska och vissa syntaktiska upprepningar, samt korta lakoniska meningar inte tillåter helt källtrogna översättningar på grund av grammatiska skillnader.

**Nyckelord:** Šalamov, författarstil, musikalitet, rytmisk prosa, fonetiska upprepningar, morfologiska upprepningar, lexikaliska upprepningar, syntaktiska upprepningar, lakonism, nominalsatser

## Abstract

The aim of this master thesis is to conduct a qualitative comparative study, and a smaller quantitative study of how the author Varlam Šalamov's individual "rhythmic" author's style, is preserved in two Swedish translations of four short stories from the collection *Kolymskye rasskazy* (1998). The translations were taken from *Berättelser från Kolyma* (Marie -Anne Sahlin 1982) and *Skovelmästaren* (Nils Håkansson 2006 [2003 ] ).

Šalamov spent seventeen years in the Gulag labour camp located in Kolyma, Russia's Far East. After his release in 1953, Šalamov wrote down his experiences in prose, which are collected in *Kolymskye rasskazy*. This work has primarily been considered to be documentary. However, Šalamov also wrote poetry and he uses various poetic expressions in *Kolymskye rasskazy*, in order to create a "rhythmic" or "musical" prose style. This paper explores linguistic "rhythm markers", and in particular, the central role played by repetitions, including phonetic, morphological, lexical and syntactic repetitions and "pair – synonyms". An examination of short laconic sentences and nominal clauses will also be discussed.

This study shows that most of these "rhythm markers" are fully possible to translate equivalently into Swedish, and both Sahlin and Håkansson have rendered many of them. Despite the "translatability", the rhythm of Šalamov disappears in several cases, because of the translator's other own translation solutions. This study shows the varying degree of the presence of adequacy and acceptability strategies in both translations. Sahlin prefers more source oriented, literal, translations, which sometimes consist of foreign structures for the Swedish language. It is therefore the result of a more adequacy oriented translations. Håkansson's translations are characterized more by acceptability, since "normalization" may be observed in the text in some cases. This results in more of an "interpretive" translation. Finally, this analysis shows that the phonetic and morphological repetitions, some of the syntactic repetitions, and the short laconic sentences do not allow for translations, that are fully faithful to the source because of grammatical differences.

**Keywords:** Šalamov, author's style, musicality, rhythmic prose, phonetic repetitions, morphological repetitions, lexical repetitions, syntactic repetitions, laconism, nominal clauses

## Innehållsförteckning

1 Inledning och bakgrund.....	6
1.1 Inledning.....	6
1.1.1 Syfte .....	7
1.1.2 Uppsatsens disposition .....	7
1.1.3 Metod .....	8
1.1.4 Material .....	9
1.2 Bakgrund .....	10
1.2.1 Författaren Varlam Šalamov .....	10
1.2.1.1 Šalamovs författarskap .....	10
1.2.2 Šalamov i Sverige och översättarna .....	12
2 Teoretiska ramar.....	14
2.1 Stil .....	14
2.1.1 Författarstil .....	14
2.1.2 Översättning av författarstilen.....	16
2.1.3 Šalamovs individuella författarstil .....	18
2.1.3.1 Konstnärlig paradoxalitet och en rytm på flera plan .....	18
2.1.3.2 Upprepningar.....	19
2.1.3.3 Šalamov om sin prosa och stil.....	20
2.1.3.4 Översättning av Šalamovs ”rytmiska, ”musikaliska” författarstil .....	21
2.2 Översättningsteoretiskt ramverk .....	22
2.2.1 Översättningsnormer: Nils Håkansson.....	22
2.2.2 Nyöversättning .....	23
2.2.3 Textuppbyggnad och översättningstransformationer .....	24
2.2.3.1 Textuppbyggnad: Geoffrey Leech och Mick Short.....	24
2.2.3.2 Översättningstransformationer: Leonid Barchudarov och Kinga Klaudy.....	24
2.3 Sammanfattning .....	26
3 Šalamovs rytmiska prosa och dess återgivande i två svenska översättningar.....	28
3.1 Inledning till analysen .....	28
3.2 Rytmisk prosa.....	28
3.2.1 Översättning av rytmisk prosa.....	30
3.3 Upprepningar som rytmiskapare: fonetiska, morfologiska, lexikaliska och syntaktiska upprepningar.....	31
3.3.1 Samordning vid upprepning och uppräknig .....	31
3.3.1.1 Stilfigurerna asyndes och polysyndes .....	32
4 Analys av fonetiska och morfologiska upprepningar.....	35
4.1 Fonetiska upprepningar .....	36
4.2 Morfologiska upprepningar .....	37
5 Analys av lexikaliska upprepningar .....	40
5.1 Lexikaliska enkla upprepningar .....	41
5.2 Hopningar.....	44
5.3 Anaforiska upprepningar .....	45
5.4 Anaforer och epiforer .....	46
6 Analys av syntaktiska upprepningar utifrån satsdelarnas funktion.....	50
6.1 Attribut .....	50
6.1.1 Bakgrund adjektivattribut.....	50
6.1.2 Adjektivkedja i position före huvudordet.....	52
6.1.3 Adjektivkedja i position efter huvudordet.....	55
6.1.4 Adjektivkedja i position både före och efter huvudordet.....	57

6.1.5	Kvantitativ analys av adjektivattribut i efterställd position.....	60
6.1.6	Substantivkedja som del av attribut .....	61
6.2	Subjekt.....	63
6.2.1	Substantiv fungerande som subjekt.....	63
6.3	Predikat.....	64
6.3.1	Verb.....	64
6.3.1.1	Verbkedja fungerande som predikat .....	65
6.4	Adverbiella satsförkortningar.....	68
6.4.1	Gerundier.....	68
6.4.1.1	Analys av konstruktioner med två gerundier .....	69
7	Specialfall av ”par-synonymer” .....	72
7.1	Substantiv som ”par-synonymer”.....	72
7.3	Verb som ”par-synonymer” .....	72
7.4	Adjektiv som ”par-synonymer” .....	73
8	Analys av meningsbyggnad och segmentering .....	74
8.1	Syntaktisk mening och grafisk mening .....	74
8.2	Meningslängd.....	75
8.3	Översättning av meningar .....	75
8.4	Analys av korta lakoniska meningar .....	76
8.5	Analys av ”normallånga” eller långa meningar som följs av en kort lakonisk mening ..	78
8.6	Nominalsatser.....	82
8.6.1	Analys av nominalsatser.....	84
	Sammanfattande diskussion .....	89
	Referenser.....	94
	Bilaga 1 .....	99
	Bilaga 2 .....	100

# 1 Inledning och bakgrund

## 1.1 Inledning

Vid val av ämne för min masteruppsats, inom ”rysk lingvistik och översättningsteori”, inriktade jag mig på att göra en jämförande studie av en rysk originaltext och två svenska översättningar. Jag hade även en önskan att hitta en rysk författare som inte tillhör de klassiska i Sverige<sup>1</sup>. Valet föll på Varlam Šalamov med novellsamlingen *Kolymskye rasskazy* (1998). När det i Sverige talas om lägerlitteratur tänker man i första hand på Aleksandr Solženicyn, som i sin tur bygger vidare på en genre, vilken Fëdor Dostoevskij med *Anteckningar från det döda huset*, och Anton Čechov med *Ön Sachalin* etablerade redan under 1800-talet. Šalamov är däremot inte lika känd och det finns endast ett urval noveller ur samlingen *Kolymskye rasskazy* översatta till svenska<sup>2</sup>. Dessa noveller är översatta av två olika översättare: *Berättelser från Kolyma* (Marie-Anne Sahlin 1982) och *Skovelmästaren* (Nils Håkansson 2006 [2003]). *Kolymskye rasskazy* skildrar Šalamovs sjutton år långa lägervistelse i Kolyma, nordöstra Ryssland, och de flesta litteraturkritiker och översättare både i Ryssland och i Väst anser att berättelserna är en memoar (Kline 1998:7). Francišek Ananovič (1997) påvisar att Šalamovs prosa vid första anblicken ger intrycket av en dokumentär med fakta och händelser, men att under den enkla skildringen gömmer sig en konstnärlig utformning på flera plan, vilket i viss mån varit ämne för tidigare forskning. Per-Arne Bodin beskriver Šalamovs berättelser såsom ett ”mellanting mellan novell och dokumentär” (Bodin 2004).

Det dokumentära skildrandet är därmed endast en dimension av berättelserna. Laura Kline (1998) poängterar hur Šalamovs ställning inom den ryska modernismen är unik. Šalamov var så gott som opåverkad av den socialistiska realismen eftersom han då tillbringade den mesta tiden i lägren utan kontakt med den ryska litteraturen. Därför blev han efter Stalins död under Chruščev och Brežnev en direkt länk till den modernistiska prosan från 1920- och 1930-talen. Enligt Kline kan Šalamovs prosa anses vara en fortsättning på den modernistiska prosan (Kline 1998:7-8). I tillägg ses Šalamov ibland som en efterföljare till Aleksandr Puškin (Šrejder 2002).

Vad som emellertid inte är lika känt och som det först på senare år har forskats kring är Šalamovs individuella författarstil och häri inräknat hans ”rytmiska” eller ”musikaliska”

---

<sup>1</sup> Definitionen *klassisk* kan naturligtvis diskuteras. Några kända författare som ändå kan nämnas är Aleksandr Puškin, Nikolaj Gogol', Lev Tolstoj och Anton Čechov.

<sup>2</sup> Hela den ryska samlingen (1998) består av tre cykler innehållande 86 noveller. Det finns även publikationer från andra år, vilka består av ett varierande antal berättelser.

språkstil. Elena Volkova (1997a) nämner att prosan kan betecknas som en ”rytmisk prosa”. Šalamov skrev också poesi och använder sig av olika poetiska uttrycksmedel i berättelserna.

Kline skriver:

Just as poetry helped Šalamov endure the camps, so too the poetic subcurrent of the stories mollifies to a degree the horrific images and events which form the basis of the text, and enables the reader to make his journey through the Kolyma inferno without despair. (Kline1998:337)

Kline (1998) hävdar att generellt kan den poetiska strukturen anses vara alltför ”finished and polished” för att användas till att beskriva de fruktansvärda lägren på Kolyma. Av den anledningen valde Šalamov att författa sina upplevelser på prosa, men med inslag av poetiska uttrycksmedel, tack vare deras expressivitet (Kline 1998:277). Mot denna bakgrund finner jag det högst intressant att utröna huruvida de båda översättarna lyckats bevara denna individuella poetiska författarstil.

### **1.1.1 Syfte**

Syftet med uppsatsen är att genomföra en kvalitativ jämförande studie, samt en mindre, kvantitativ studie, genom att jämföra de båda översättningarna med originalet. Detta för att undersöka hur de båda översättarna Sahlin och Håkansson översatt Šalamovs individuella författarstil. Syftet innefattar främst hur Šalamovs stilistiska drag och bland annat ”rytm” samt ”musikalitet” bevarats i översättningarna så långt som den svenska språkstrukturen tillåter. Syftet är även att se om det är möjligt att urskilja någon specifik översättarnorm, till exempel i fråga om tidpunkten när novellerna översattes och att i samband med detta kunna svara på frågan om vad en nyöversättning innebär, vad den tillför texten.

### **1.1.2 Uppsatsens disposition**

Uppsatsen har följande struktur: i kapitel 1 presenteras inledning med syfte, disposition, metod och material tillsammans med en bakgrund om författaren Šalamov, samt om Šalamov i Sverige och översättarna.

Kapitel 2 behandlar de teoretiska ramarna med stil, författarstil och översättning av stil. Därtill presenteras översättningsnormer, textupbyggnad och översättningstransformationer.

Kapitel 3 består av en inledning till de fem efterföljande analysdelarna, där även begreppet ”rytmisk prosa” förklaras närmare och översättning av rytmisk prosa. Dessutom beskrivs hur upprepningar tjänar som rytmiskapare. Förutom detta ges en teoretisk bakgrund till de efterföljande analysdelarna om samordning av satsdelar och bruk av konjunktion.

I Kapitel 4 presenteras en analys av fonetiska och morfologiska upprepningar. Vidare undersöks lexikaliska upprepningar i kapitel 5.

Kapitel 6 redogör för syntaktiska upprepningar enligt satsdelars funktion. I kapitel 7 analyseras ”parsynonymer”.

Kapitel 8 fokuserar på meningsbyggnad och segmentering, som inleds med en teoretisk bakgrund om grammatiska normer och stilistiska karakteristika beträffande långa och korta meningar. I detta kapitel undersöks korta lakoniska meningar och sist i kapitel 8 undersöks nominalsatser. Varje kapitel inleds även med en teoretisk bakgrund till de ”rytmmarkörer” som därefter undersöks. I varje analysdel ges ett antal exempelmeningar där först författaren Šalamov citeras följt av de två översättningarna av Sahlin och Håkansson. Uppsatsen avslutas i kapitel 9 med en sammanfattande diskussion.

### **1.1.3 Metod**

Metoden är tänkt att vara en deskriptiv kvalitativ jämförande analysmetod, samt en kvantitativ analysmetod i ett kortare avsnitt. Under analysarbetet läste jag först igenom originaltexten parallellt med de båda översättningarna för att få en första bild av vad som kännetecknar Šalamovs stil och vilka översättningar som gjorts.

Jag har utgått från tidigare forskning om Šalamovs författarstil: Michael Brewer (1995a, 1995b), Elena Volkova (1997a, 1997b), Laura Kline (1998), Irina Nekrasova (2003), översättarna Gabriele Leupold (2007, 2009) och Sarah Young (2011, 2013), samt ett antal andra forskare, för att se om deras iakttagelser kunde appliceras på min studie. Den tidigare forskningen visade sig överensstämma med hur Šalamovs författarstil yttrar sig även i de noveller som ligger till grund för denna undersökning. På så sätt undersöktes olika ”rytmmarkörer” och följaktligen genomfördes en kvalitativ jämförande studie av fonetiska, morfologiska, lexikaliska och syntaktiska upprepningar, konstruktioner med två gerundier och ”par-synonymer”. På meningsnivån undersöktes korta lakoniska meningar, här ingår också växling av långa och korta meningar. Slutligen undersöktes nominalsatser. Dessa jämförelser av ”rytmmarkörerna” har också mätts mot de etablerade språk- och grammatiska normerna i ryskan respektive i svenskan. I tillägg genomfördes en mindre kvantitativ studie av hur många adjektivattribut som placerats i position före eller efter huvudordet i en enda novell.

Jag har använt Geoffrey Leech & Mick Shorts (2007) definitioner av textupbyggnadens beståndsdelar. För att klassificera de olika översättningsstrategierna har jag använt några definitioner från Leonid Barchudarovs semantiskt-semiotiska översättningsmodell i *Jazyk i*



*perevod* (1975), Kinga Kludys (2009) definitioner, samt några av Birgitta Englund-Dimitrovas (2007) utgångspunkter.

För att förklara och identifiera de olika syntaktiska konstruktionerna med deras stilistiska nyanser, rytm, samt stilfigurer har använts handböcker i stilistik: Ditmar Rozental<sup>3</sup>(1968), (2011), Peter Cassirer (1993), Peter Hallberg (1992) och Per Lagerholm (2008). Dessutom användes olika grammatikböcker för att fastställa ryska och svenska språkets grammatiska normer: Lennart Wikland (1974), *Svenska Akademiens grammatik* (hädanefter förkortat SAG), Gunlög Josefsson (2009) och Maria Bolander (2005). I tillägg har använts ett antal webbaserade ryska ”stilistik- och grammatikböcker”: *Russkaja grammatika* (2013), och litteratur av bland andra författarna N. S. Valgina (2002) och I. B. Golub (1997).

Vid ryska citat och analyserade ryska ord har de kyrilliska bokstäverna använts. Vid benämning av titlar på litteratur samt egennamn har translittereringssystemet enligt internationell standard (ISO-systemet) (Strömquist 2010:132-133)<sup>3</sup> använts. All kursivering, fetstil och understrykningar som markeras i Šalamovs originaltext, samt i de svenska översättningarna för att lyfta fram de illustrerade aktuella orden är mina egna. Dessa markeringar förekommer förvisso vid vissa citat av andra författare i uppsatsens teoridelar, men vem som gjort markeringarna preciseras inte.

Uppsatsen avgränsas därmed att endast innefatta ett antal *språkliga element* som förmedlar prosans musikaliska rytm. Till Šalamovs författarstil kan också räknas tematiska upprepningar, symbolik, allusioner, intertextualitet eller specifika lägerlexika och jargong som författaren använder för att förmedla lägerlivet på rätt sätt. Men dessa element lämnas således utanför denna analys.

#### **1.1.4 Material**

Målet var att hitta en rysk originaltext som är översatt av två olika översättare till svenska och som inte tillhör de ryska klassikerna. De ryska originaltexter som använts är fyra noveller av Šalamov: ”V bane” (1955), ”Pervyj zub” (1964), ”Poezd” (1964) och ”Protezy” (1965) ur samlingen *Kolymskie rasskazy* (1998). Att valet föll på exakt dessa noveller beror helt enkelt på att de är de enda som är översatta till svenska av två olika översättare. De svenska översättningarna som har använts i den jämförande analysen är: ”I badet”, ”Första tanden”, ”Tåget” och ”Proteser”, vilka ingår i novellsamlingen *Berättelser från Kolyma* (1982), översatta av Marie-Anne Sahlin. Dessutom användes: ”I badstugan”, ”Min första tand”,

---

<sup>3</sup> Ur *Svenska skrivregler* (2000:194-195). Utgivna av Svenska språknämnden. Stockholm: Liber.

”Tåget” och ”Proteser”, som finns i boken *Skovelmästaren* (2006, [2003]) och är översatta av Nils Håkansson.

## 1.2 Bakgrund

### 1.2.1 Författaren Varlam Šalamov

Varlam Tichonovič Šalamov (1907-1982), son till en rysk ortodox präst, föddes i Vologda i norra Ryssland (Kline 1998:36, 208). År 1922 flyttade han till Moskva där han arbetade i en fabrik. Šalamov studerade även juridik vid Moskvas statliga universitet och blev då anklagad för kontrarevolutionär verksamhet och avtjänade två års straffarbete i Ural (Varlam Shalamov 2013, Encyclopædia Britannica). Där mötte han även sin blivande hustru. Efter frigivningen år 1931 (Kline 1998:61) återvände han till Moskva där han blev en publicerad författare, journalist och kritiker (Varlam Shalamov 2013, Encyclopædia Britannica). Han gifte sig med Galina Ignat’evna Gudz år 1934 och de fick en dotter året därpå, 1935 (Kline 1998:68). Därefter arresterades han flera gånger och år 1937 blev han återigen arresterad, delvis förmodligen för att han öppet sympatiserade med Ivan Bunin som hade fått nobelpriset i ”Soviet émigré write”. Šalamov avtjänade sedan 17 år i arbetsläger i det extremt hårda klimatet i Kolyma, i nordöstra Ryssland (Varlam Shalamov 2013, Encyclopædia Britannica). I Kolyma arbetade fångarna mest i gruvor och i skogen. Därifrån lyckades inga fångar fly, dels på grund av det bistra klimatet och dels på grund av det långa avståndet till någon annan stad (Bodin 2004).<sup>4</sup> Detta kan förklaras med att fångtransporterna från Vladivostok endast kunde nå Kolyma sjövägen genom staden Magadan.

År 1953 blev Šalamov frigiven och han återvände med tåg till Moskva där hans hustru hade väntat på honom i 17 år (Kline 1998:108, 116). Dock skiljde han sig från Galina Gudz och ingick ett nytt äktenskap (Sirotinskaja 2013). Under de följande åren började Šalamov författa prosa (se kapitel 1.2.1.1). Det är Šalamovs upplevelser i Kolyma som kom att utgöra grunden för Šalamovs mest berömda verk *Kolymskie rasskazy* (1988). På 1970-talet försämrades hans hälsa avsevärt och hans handstil var knappt läsbar. Han levde de sista åren fram till sin död år 1982 i misär, nästan blind och döv (Kline 1998: 197, 208).

#### 1.2.1.1 Šalamovs författarskap

---

<sup>4</sup> Kolyma kallas även i folkmun för en *остров* (ö) och Rysslands övriga stora landområde för *материк* (fastlandet). Brewer (1995b) citerar en känd sångstrof där även Kolyma benämns som en ”planet” och som kan illustrera det avlägsna Kolymas bisterhet:

”Колыма, Колыма, Чудная планета, Двенадцать месяцев зима, Остальное — лето” (Brewer 1995b). (sv. ”Kolyma, Kolyma, underbara planet, tolv månader vinter, och resten – är sommar”). (Min översättning, S. N.)

Redan under lägervistelsen började Šalamov skriva ner sina dikter, som kom att fylla de sex *Kolymskie tetradi* (1994) ”Kolyma-anteckningsböckerna”. Först efter frigivningen år 1953 började Šalamov att författa prosa (Šreider 2002). Då tilläts han även att publicera något av sin poesi, häribland: *Ognivo* (1961), *Doroga i sudba* (1967), samt *Moskovskie oblaka* (1972) (Varlam Šalamov 2013, Encyclopædia Britannica).

Några av Šalamovs berättelser började dyka upp i slutet av 1950-talet genom Samizdat<sup>5</sup>. En del berättelser publicerades även från år 1966 och ett antal år framöver genom Tamizdat i västerländska emigranttidskrifter (Brewer 1995a). Enligt Brewer (1995a) var Šalamovs verk i dessa tidskrifter i Väst i första hand ett politiskt verktyg, som stödde Kalla krigets retorik.

Anatolij Drëmov (2002 [1963]) skriver i en recension till ett handskrivet manuskript av *Kolymskie rasskazy*<sup>6</sup> (1963) att varje novell är såsom en ”жутковатая мозаика” (sv. kuslig mosaik), där varje berättelse liknas vid ett litet fotografi av lägrets dagliga liv. Šalamov beskriver hur fångarna äter, sover, vaknar, klär på sig, går, arbetar och ”sysselsätter” sig och hur omänskligt lägerledningen behandlar dem. I varje berättelse talas det om den ständiga hungern, kylan sjukdomarna osv. Några gånger jämför Šalamov lägerlivet med Dostoevskijs *Zapiski iz mertvogo doma* (*Anteckningar från döda huset*) och menar att ”döda huset” är paradiset jämfört med vad man får utstå på Kolyma (Drëmov 2002 [1963]).

Šalamov avslutade år 1973 den sista cykeln av Kolymaberättelserna (Kline 1998:196-197). År 1978 publicerades en rysk version av *Kolymskie rasskazy* i England, vilken innehåller 103 korta berättelser. År 1988 tilläts *Kolymskie rasskazy* för första gången publiceras i f.d. Sovjet. Fram till år 1988 hade följaktligen endast en mycket begränsad del av Šalamovs poesi publicerats, varav en del strofer var strukna (Šreider 2002).

Brewer (1995a) poängterar att eftersom berättelserna först publicerades i olika tidskrifter inordnades berättelserna utan någon systematisk ordning i samlingen *Kolymskie rasskazy* som utgavs år 1988. Allteftersom nytt material av Šalamov publicerades efter hans död år 1982, framkom att han önskat att man skulle läsa hela verket i en bestämd ordning, eftersom varje novell var sammanlänkad i syntagmatiska och associativa relationer<sup>7</sup>. Man har förstått att Šalamov ansåg att mycket av budskapet skulle gå förlorat om man endast läste en enskild berättelse. I de engelska översättningarna *Kolyma Tales* och *Graphite* (översatta av John Glad 1980, 1981), är berättelserna inordnade efter tema, vilket innebar att den av författaren mer

---

<sup>5</sup> Samizdat – underjordisk tryckning i små upplagor i f. d. Sovjet. Tamizdat – tryckning i Väst genom utsmuggling av material.

<sup>6</sup> Detta manuskript innehåller 33 berättelser (Drëmov 2002 [1963]).

<sup>7</sup> I Šalamovs ursprungliga författarplan ingick 147 berättelser av vilka 145 avslutades (Sirovinskaja 1995, refererad i Brewer 2002).

utarbetade semantiska ordningen blev omintetgjord. Enligt Brewer (1995a) gav det även upphov till att verket fick kritik då man inte förstod Šalamovs tanke om denna semantiska ordning.

Som nämnts ovan har Šalamovs *Kolymskie rasskazy* i huvudsak ansetts vara en dokumentär skildring av lägertillvaron på Kolyma. Det är först på senare tid som Šalamovs verk blivit erkänt som ”litteratur” (Kline 1998:7). Julij Šreider (2002) betonar att den ryska litteraturkritiken eller litteraturvetenskapen ännu inte har den fulla insikten om det faktiska omfånget av Šalamovs verk. Orsaken är läger tematets svåra karaktär, vilket Šalamov i första hand förknippas med (Šreider 2002). Översättaren Sarah J. Young (2013) instämmer och menar att hans berättelser om de sjutton åren i arbetsläger har en nästan outhärdlig moralisk och emotionell påverkan. Av den orsaken är Šalamovs individuella författarstil, inberäknat hans ”musikaliska” eller ”rytmiska” språkstil, ännu ett ämne för vidare forskning.

### 1.2.2 Šalamov i Sverige och översättarna

Som nämnts tidigare förknippas man i Sverige oftast lägerlitteratur i första hand med Solženicyn (*En dag i Ivan Denisovičs liv*), Fjodor Dostoevskij (*Anteckningar från Döda huset*) och Anton Čechov (*Ön Sachalin*). Av dem finns det därmed ett antal verk översatta till svenska. Av Šalamov finns det endast ett urval noveller från samlingen *Kolymskie rasskazy* översatta och därför är han inte lika känd i Sverige.

Den första svenska översättningen av ett urval noveller ur Šalamovs *Kolymskie rasskazy* utkom år 1982 i novellsamlingen *Berättelser från Kolyma* av Marie-Anne Sahlin. Sahlin har dessutom översatt *Problemy genezisa feodalizma v zapadnoj strane (Feodalismens uppkomst i Västeuropa)* av Aron J. Gurevič (1979), Aleksej Jablokovs inlägg i *Söndag är för sent: en östvästlig dialog om hot och möjligheter på tröskeln till tredje årtusendet* (1988) och *Tjaželyj pesok (Den tunga sanden)*, en roman av Anatolij Rybakov (1980) (Libris 2013).

År 2003 utkom novellsamlingen *Skovelmästaren* med ett delvis annat urval: 28 av Kolyma-berättelserna från samlingen *Artist Lopaty*, översatta av Nils Håkansson. Alla berättelser från denna samling är översatta förutom novellerna ”Pervyj Čekist” och ”Vejmanist”. Håkansson har även översatt böckerna *Afganec, (Veteranen)* av Vasil Bykau (2008), *Russkij vopros (Den ryska frågan)* av Anatolij Krym (2011), *Churramabad (Hurramabad)* av Andrej Volos (2005) och *Rasskaz o samom glavnom (Berättelse om det viktigaste)* av Jevgenij Zamjatin (2006) (Libris 2013).

Håkansson har även skrivit kommentarer till en översättning *Rudin (Rudin)* av Ivan Turgenjev (2006), samt översatt en bok från tyska: *Das falsche Gewicht (Den falska vikten)*

av Joseph Roth (2004). Förutom detta har Håkansson också författat en egen bok *Nya Aros: roman i skilda berättelser* (2006) (Libris 2013). Håkansson kan därför även räknas som en författare, samt titulera sig som filosofie doktor genom sin avhandling *Fönstret mot öster: rysk skönlitteratur i svensk översättning 1797-2010: med en fallstudie av Nikolaj Gogols svenska mottagande* (2012).

## 2 Teoretiska ramar

### 2.1 Stil

*Stil* kan definieras på olika sätt. Beträffande språket kan begreppet delas in i olika stilarter och man har sedan antiken i huvudsak skiljt på högre stil, normal stil och lägre stil (Ingo 2007:76). Andra benämningar är ”formellt språk, normalprosa och ledig stil” (Lagerholm 2008:19). Rune Ingo säger att man numera i huvudsak räknar med två stilar: den skönlitterära stilen och sakstilen (Ingo 2007:76). Dessutom anser Ingo med flera att de olika språkformerna varierar och att man till exempel kan urskilja allmänspråk eller fackspråk, talspråk eller skriftspråk, dialekter eller idiolekter (Ingo 2007:83-84).

Det förekommer olika klassificeringar av stilen och ett flertal problem uppkommer enligt Rozental' när forskare definierar stilarter på skilda sätt. Rozental' (1968) framhåller att en del forskare skiljer på ”стиль языка” (sv. språkstilen) och ”стиль речи” (sv. talstilen) medan andra inte gör skillnad på dessa definitioner (Rozental' 1968:10-11). Leech & Short framhåller att ”style is a way in which language is *used*: i.e., it belongs to *parole* rather than to *langue*” (Leech & Short 2007:31)<sup>8</sup>. Därför innebär ”stil” de specifika ordvalen som görs utav språkförrådet (Leech & Short 2007:31).

#### 2.1.1 Författarstil

Utmärkande för den skönlitterära stilen är att den kan innehålla alla språkliga medel. I tillägg till ovanstående kan man därför tala om en speciell *författarstil*, vilken kommer till uttryck genom författarens medvetna eller omedvetna val och kan beskrivas vara ”det sätt varpå en författare framställer ett visst innehåll” (Cassirer 1993:14). Det är denna aspekt som ligger till grund för undersökningen.

I. R. Gal'perin (1973) påpekar att språkvalet i skönlitteraturen oftast inte sker automatiskt utan beror på författarens sätt, hans värderingar, litterära skola och genre. Vinogradov (1959:86) menar att en författares individuella stil också påverkas av tidpunkten för skapandet och därmed av den tidens litteratur med dess strömningar.

A. I. Efimov (1961) hävdar att författarens individuella stil återfinns först och främst i syntaxen:

Вся архитектура словесной ткани, отбор конструкций, их организация, расположение и объединение в сложные целые — словом, вся словесная композиция данного произведения

---

<sup>8</sup> Enligt den framstående schweiziske lingvisten Ferdinand de Saussure är *langue* koden eller systemet av regler som gäller i ett visst språk. *Parole* syftar på själva språkyttrandet med de olika ordvalen vi gör i konkreta situationer (Leech & Short 2007:9).

находится в прямой зависимости от своеобразия индивидуального синтаксиса каждого поэта и прозаика.<sup>9</sup> (Efimov 1961:415)

Efimov (1961) menar att syntaxens betydelse kommer till uttryck när olika författare använder samma ord men distribuerar dem på olika sätt. Till exempel kombinerar och placerar Anton Čechov orden annorlunda än de samtida författarna Lev Tolstoj och Maksim Gor'kij. Denna aspekt styrks även av M. Verli, som uttrycker många filologers ståndpunkt: ”Предложение в гораздо большей степени является носителем стиля, чем слово”<sup>10</sup> (Verli 1957, refererad i Efimov 1961:416). Čechov poängterar att ”в синтаксисе, в частности в порядке слов, секрет успеха писателя”<sup>11</sup> (Čechov refererad i Efimov 1961:416). Efimov (1961) framhåller även att genom att klargöra de konstruktioner som är karakteristiska för en författare är det möjligt att upptäcka hans individuella författarstil. Varje författare använder sig av olika ”favoritkonstruktioner”, på liknande sätt som en arkitekt eller målare. Dessa konstruktioner kommer till uttryck exempelvis genom hela meningar, satsdelar, ordföljd, val av inskottord, samt genom hur styckeindelningen ser ut och så vidare.

Enligt Efimov (1961) kommer författarstilen till uttryck genom hur de mest frekventa konstruktionstyperna används och upprepas samt genom författarens ”favoritarkitektonik”. Dessa författarmedel ökar ”в процессе создания словесной ткани произведения” (sv. ordvävnadens skapandeprocess) (Efimov 1961:423).

Efimov (1961) betonar att både i f.d. Sovjet och i Väst har skönlitteraturens syntax inte varit ämne för forskning, bland annat på grund av att det inte fanns (år 1961) någon bra utarbetad metod. Efimov understryker också att vid en analys av karakteristiska konstruktioner är det nödvändigt att ta hänsyn till hela innehållet.

Relaterat till senare forskning diskuterar även Leech & Short (2007) möjligheten att ”mäta” stilen. En ofta citerad definition av stil är: ”the message carried by the frequency distributions and transitional probabilities of its linguistic features, especially as they differ from those of the same features in the language as a whole” (Bloch 1953, refererad i Leech & Short 2007:35). Principen bakom detta uttalande ligger i att man kan utforska vad som karakteriserar en stil i en specifik text genom att studera frekvensen av olika detaljer, vilka mäts mot de normer som finns i språket. Exempelvis sägs Ernest Hemingway använda sig av korta meningar vilket mäts mot den genomsnittliga meningslängden i ett språk (här

---

<sup>9</sup> ”Hela ordvävnadsarkitektoniken, valet av konstruktioner och deras arrangemang, placeringen och föreningen i komplexa helheter, ett verks hela ordkomposition beror direkt på varje poets och prosaförfattarens säregna individuella syntax.” (Min översättning, S. N.)

<sup>10</sup> ”Meningen är i större grad än ordet bäraren av stilen”. (Min översättning, S. N.)

<sup>11</sup> ”...hemligheten till författarens framgång återfinns i syntaxen och i synnerhet i ordföljden”. (Min översättning, S. N.)

engelskan). Det finns dock andra faktorer som spelar in vad avser den ”normala” meningslängden. I tillägg till dessa faktorer kan också förekomsten av bestämda ordkombinationer utforskas. Leech & Short poängterar dock att enbart en kvantitativ forskning är otillräcklig eftersom forskare tolkar lingvistiska kännetecken i en text på olika sätt (Leech & Short 2007:35-36, 57). I denna undersökning jämförs bland annat originaltextens syntax med de båda översättningarna, samtidigt som de mäts mot de vedertagna grammatiska normerna som finns i ryskan och svenskan, vilket innebär ytterligare en aspekt.

På senare tid har även den pragmatiska och kognitiva aspekten varit föremål för forskning inom stilistiken (Leech & Short 2007:283, 286). Jean Boase-Beier (2006) lyfter fram läsarens betydelse i tolkning av författarens stil. Den s.k. relevansteorin utgår ifrån att talaren även kommunicerar med hjälp av implikaturer (implicit uttryckt information), och att dessa uttalade tankar fylls i av läsaren. Stilen innebär på så vis mer *sättet* något uttrycks på hellre än *vad* som uttrycks (Wales 2001:371, refererad i Boase-Beier 2006:41). Stilen förmedlar därmed författarens attityd till sina yttranden och tillåter därför att andra implikaturer kan utläsas, så att översättaren även kan tolka vaga underförstådda betydelser (Boase-Beier 2006:40-41). Boase-Beier (2006) säger att kännedomen om *stil* kan hjälpa oss förstå hur stilen fungerar och även att tolka stilistiska kännetecken, men att vi trots detta inte garanteras att ”we have arrived at a ’correct’ reading” (Boase-Beier 2006:110).

### **2.1.2 Översättning av författarstilen**

Att översätta en specifik individuell författarstil innebär därmed att översättaren måste fånga de språkliga medel i källtexten som är bärare av stilen för att på så sätt kunna överföra dem till måltexten. Boas-Beier (2006) hävdar att översättning av litterära texter innebär översättning av en stil eftersom ”style conveys attitude and not just information, because style is the expression of mind, and literature is a reflection of mind (Boas-Beier 2006:112). Dessutom poängterar Boas-Beier att en betydelsefull skillnad relaterad till hur litterära och icke-litterära texter översätts är att den litterära kräver ”direct translation (which preserves the style) [och den icke-litterära] will tend to require indirect translation” (Boas-Beier 2006:45).

Att lyckas bevara den individuella författarstilen i översättningen är därför uppenbarligen en utmaning. Översättaren måste ”gå en svår balansgång”, menar Olof Eriksson (2002:89), då hänsyn måste tas till målspråkets rådande översättningsnormer och konventioner, samtidigt som författarstilen ska bevaras. I tillägg kan stilens ”översättbarhet” (Koller 1972, refererad i Eriksson 2002) ifrågasättas, eftersom det av allt att döma inte är möjligt fullt ut att överföra



alla stildrag och stilfigurer fullt ut från ett språk till ett annat (Eriksson 2002:89). Eriksson poängterar också att vissa syntaktiska omstruktureringar vid översättningen enbart beror på språkens olika strukturella egenskaper (Eriksson 2002:89).

I förhållande till ovanstående belyser Eriksson hur översättaren oundvikligen ”sätter sin personliga prägel på sin översättning” (Eriksson 2002:83)<sup>12</sup>. Jiří Levý (2010) talar om översättarens strävan att uttolka en text för läsaren och att han därmed tenderar att tillrättalägga texten och ”intellektualisera” den genom att ”texten blir mer logisk, [...] det utsagda sägs ut [och det] syntaktiska förhållandet uttrycks formellt” (Levý 2010:164). Detta medverkar ofta till att översättaren ”berövar [...] texten dess konstnärligt verksamma spänning mellan tanken och dess uttryck” (Levý 2010:164). Levý förklarar att det som står ”mellan raderna” innehar samma viktiga funktion som de explicit uttalade betydelseerna (Levý 2010:164-165).

Eriksson riktar viss kritik mot Levý som enligt Eriksson överbetonar översättarens roll då originaltextens syntaktiska struktur ”intellektualiseras” eller ”nivelleras” (Eriksson 2002:90). Levý kritiseras dessutom av Eriksson för påståendet att översättarens syntaktiska omstruktureringar är valfria och inte beror på språkens strukturella egenskaper (Eriksson 2002:90). Levý skriver:

Även i syntaxen tenderar översättaren att förklara och formellt lösa upp tankeförkortningar. De logiska relationerna mellan tankarna förblir ofta outtalade i en litterär text. Just det enkla samordnandet av tankar bredvid varandra ger ett intryck av friskhet och omedelbarhet. Mycket ofta säger översättarna ut dolda relationer mellan tankarna, som endast är antydda i texten, och uttrycker dem formellt med konjunktioner samt ändrar samordnade satser till underordnade. Satsfogningar är relativt sett vanligare i översättningar än i originallitteratur och gör att stilen i översättningar får något pedantiskt livlöst över sig. (Levý 2010:167)

I relation till ovanstående citat belyser Eriksson (2002) hur exempelvis svenska språket kännetecknas av temporära, kausala och konditionala relationer, vilka uttrycks med hjälp av konjunktioner i adverbiala bisatser. Han betonar att dessa avvikelser i översättningen enbart orsakas av språkets normer och inte av översättarens val (Eriksson 2002:90).

Slutligen understryker Håkansson (2012) vikten vid översättningen av att översättaren återskapar källtextens formella struktur, såsom när det är själva *berättandet* som är centralt mer än själva *berättelsen*. Håkansson poängterar i sin avhandling att Gogol's berättarröst är tydlig i romanen *Döda Själar*, vilken innehåller ”en semantisk väv av upprepningar och särskilda signalord och en syntax som utmärks av långa stycken bestående av långa meningar,

---

<sup>12</sup> Översättarens ”synlighet” respektive ”osynlighet” har också varit ämne för forskning av ett flertal: Jiří Levý (1998), Christina Gullin (1998) m.fl.

sammanhållna av ett flitigt användande av kolon, semikolon och tankstreck” (Håkansson 2012:191). Håkansson understryker att återskapandet av dessa element är viktigt för att en ekvivalent ”berättarröst” ska kunna återges på målspråket (Håkansson 2012:191).

Eftersom Håkanssons översättningar analyseras här i uppsatsen, är denna inställning naturligtvis högst aktuell i fråga om hur både Sahlin och Håkansson lyckats bevara Šalamovs ”berättarröst”, med den ”musikaliska” rytm han förmedlar, eller om en märkbar ”översättarstil” kan iakttas. I Šalamovs berättelser är det emellertid också själva *berättelsen* som utgör kärnan, men tillsammans med *berättandet*.

### 2.1.3 Šalamovs individuella författarstil

#### 2.1.3.1 Konstnärlig paradoxalitet och en rytm på flera plan

Volkova var en av de första i Ryssland som forskat om Šalamovs skapargärning (Volkova, Elena Avtorskij katalog 2013). Volkova (1997a) beskriver hur Šalamovs prosa kännetecknas av en ”всепроницающая художественная парадоксальность и многоплановая ритмичность” (sv. genomträngande konstnärlig paradoxalitet och en rytm på flera plan). Novellerna är mer inordnade efter tema än i en kronologisk ordning. Dessa teman upprepas i olika noveller och uttrycks genom syntagmatiska kopplingar och i kontraster och associationer. De fungerar därför *tillsammans* med de andra berättelserna, men inte i lösryckta berättelser, likt orden i ett språk som förlorar betydelsen utanför meningen (Brewer 1995a, Kline 1998:276).

För att lyfta fram några andra tematiska stildrag som genomtränger berättelserna använder sig Šalamov av symboler som till exempel kan vara hämtade från den ryska kulturen, Bibeln eller Kolymalandskapet och illustrerar frihet, hopp, död eller uppståndelse osv. (Volkova 1997b). En speciell roll tjänar även Šalamovs färgsymbolik och nyckelord (Volkova 1997a).

På den språkliga och syntaktiska nivån berättar Volkova (1997a) hur Šalamov använder sig av ”умолчание” (sv. ung. ”tystnad”, med ett medvetet undvikande av extra explicitering), där utelämnningar av ord berikar texterna och lämnar utrymme för läsarens reflektion och fantasi. Till många hjälpsamma förläggares förtret insisterade Šalamov också på att behålla uppenbara fel, vilka han menade skulle ses som ett uttryck för författarens rättighet eller i synnerhet hans ”mänskliga rätt” (Boym 2008:348-349).

Irina Nekrasova (2003) poängterar hur meningsbyggnaden ofta kännetecknas av en stigande ”rytmisk dynamik”, som avbryts av en tvär övergång till ett annat, ofta statiskt tillstånd. Prosastilen kännetecknas därmed av lakonism. Andra karakteristiska stildrag är olika slag av upprepningar (se nedan 2.1.3.2), synonymer och inversioner i meningsstrukturen. I

tillägg kan ses olika troper och stilfigurer såsom jämförelser, metaforer, besjälningar, tautologi och anaforer hos Šalamov (Nekrasova 2003).

Nekrasova (2003) framhåller att dessa ovan nämnda stilistiska särigheter är nödvändiga redskap för konstnären Šalamov så att han ska kunna blottlägga ”незаживающую рану своей души” (sv. såret i själen som inte läker) när han skildrar upplevelserna i lägren för läsaren.

### 2.1.3.2 Upprepningar

I tillägg till tematiska upprepningar belyser Kline (1998) den rikliga förekomsten av språkliga upprepningar i Šalamovs berättelser. Kline hävdar att dessa språkliga upprepningar har en funktion att ”intensify, hyperbolize and linguistically recreate thematic concerns, and to decelerate the text” (Kline 1998:336). Till dessa språkliga upprepningar kan räknas, enligt Kline, fonetiska, morfologiskt-lexikaliska (morphological-lexical) och syntaktiska (syntactic-grammatical). Som nämnts tidigare (Volkova m.fl.), är det författarens sätt att understryka en viktig tanke. Kline betonar att de olika upprepningarna har flera funktioner. Upprepningar på fonemnivå förekommer i mindre omfattning i *Kolymskie rasskazy* och de används för att förmedla en specifik känsla eller ett aktuellt ljud som symboliseras av ett objekt. Lexikaliska och syntaktiska upprepningar förekommer i mycket stor mängd och används vid jämförelse och intensifiering (Kline 1998:295, 322). Leupold (2007, 2009) pekar på förekomsten av ”par-synonymer” (enligt Leupold två verb eller substantiv som följer efter varandra), som skapar en ren musikalisk stil, vilket han menar egentligen inte har något gemensamt med lägertemat. Lev Timofeev (1991) i sin tur påpekar att eftersom Šalamov också var poet och påverkades av 1920-talets formalister använder han sig av ”звуковые повторы” (sv. upprepningar av ljud)<sup>13</sup>.

Kline (1998) menar att Šalamovs korta noveller uppvisar stora likheter med poesi i fråga om tematiska och språkliga upprepningar, samt tidlöshet (eng. atemporality). Novellerna i cykeln samspelar på samma sätt som poesi, med parallellismer, motsättningar och associationer. Det som skiljer berättelserna från poesi är avsaknaden av metriska mönster med rim samt den formella radindelningen (Kline1998:343).

By undercutting the prosaic layer of the text with poetry, Šalamov is forcing the reader to abandon his own expectations of logic and causality, and to respond, like the prisoner, to the thematic and linguistic repetitions on an emotional level. (Kline 1998:344)

---

<sup>13</sup> Den ryske symbolisten Andrej Belyj var en föregångare och använder sig ofta av upprepningar, vilket inspirerade Šalamovs stil. Vanligen förekommer tre upprepningar i Belyjs verk såsom i novellen Peterburg: ”котелки, перья, фурашки, фурашки, фурашки, перья” (Belyj refererad i Leupold 2009).

I denna undersökning har Šalamovs mångfaldiga upprepningar en stor plats eftersom både syntaktiska och lexikaliska upprepningar förekommer mycket rikligt i de undersökta novellerna.

### 2.1.3.3 Šalamov om sin prosa och stil

Michailik (2000) skriver att Šalamov själv såg ett behov av en ny inriktning av prosaskrivande efter Hiroshima och Auschwitz, och utnämner sina *Kolymskye rasskazy* till en ”Novaja proza” (sv. Ny prosa) (Michailik 2000). Šalamov skriver:

Новая проза – само событие, бой, а не его описание. То есть – документ, прямое участие автора в событиях жизни. Проза, пережитая как документ. Эффект присутствия, подлинность только в документе.<sup>14</sup> (Šalamov 2005:157)

Šalamov är själv mycket medveten om sin stil och skriver i ”O proze” (sv. Om prosan) att varje berättelse är ett ”пощечина по сталинизму” (sv. en örfil/ett slag mot stalinismen) och på samma sätt måste en fras vara kort och allt överflödigt bör avlägsnas. Šalamov hävdar därmed att lakonism, ett kort kärnfullt yttrande, är en av utgångspunkterna i hans berättelser (Šalamov 1998b [1971]).<sup>15</sup>

Šalamov skriver också: ”Все повторения, все обмолвки, в которых меня упрекали читатели, – сделаны мной не случайно, не по небрежности, не по торопливости...”<sup>16</sup> (Šalamov 1998a [1965]). Vidare skriver Šalamov:

Применение синонимов, глаголов-синонимов и синонимов-существительных, служит той же двойной цели – подчеркиванию главного и созданию музыкальности, звуковой опоры, интонации. [...]Все рассказы имеют единый музыкальный строй, известный автору. Существительные-синонимы, глаголы-синонимы должны усилить желаемое впечатление. Композиция сборника продумывалась автором. Автор отказался от короткой фразы, как литературщины, отказался от физиологической меры Флобера – ”фраза диктуется дыханием человека”. Отказался от толстовских ”что” и ”который”, от хемингуэевских находок – рваного диалога, сочетающегося с затянутой до нравоучения, до педагогического примера фразой.<sup>17</sup> (Šalamov 1998a [1965])

<sup>14</sup> ”Den nya prosan – den är själva händelsen, slaget, men den är inte en beskrivning av händelsen. Alltså, det är ett dokument där författarens verkliga deltagande i dessa händelser återfinns. Prosan är som ett genomlevt dokument. En närvaroeffekt, en äkthet som bara finns i dokumentet.” (Min översättning, S. N.)

<sup>15</sup> Eftersom lakonism var en av Šalamovs utgångspunkter, skulle han kunna räknas som en arvtagare till Puškin. Puškin ansåg att man skulle skriva prosa kort och enkelt. Man kan därför anta att Šalamov inspirerades av i synnerhet Puškin, men även av Čechov.

<sup>16</sup> ”Varje upprepning, alla ogenomtänkta eller felaktiga uttalanden som läsarna förebrått mig för, har jag inte gjort av en tillfällighet, inte av försumlighet, inte av att ha haft för bråttom...” (Min översättning, S. N.)

<sup>17</sup> ”Användningen av synonymer, verb-synonymer och substantiv-synonymer har ett dubbelt syfte – att framhäva det viktigaste och att skapa det musikaliska, ett fäste av ljud, intonation. [...] Alla berättelser har en enhetlig musikalisk uppbyggnad, vilken är känd för författaren. Substantiv-synonymer, verb-synonymer ska förstärka det önskvärda intrycket. Samlingens komposition är uttänkt av författaren. Författaren har avstått från kort fraser, som ett pretantiöst och konstgjort sätt att skriva på, han avstod från Flauberts fysiologiska sätt, – ’människans andning dikterar frasen’. Författaren avstod från de Tolstojska ’vad’ och ’som’, han avstod från Hemingways fynd, – från en avbruten dialog som kombineras av så pass utdragna fraser att de känns pedagogiskt moraliserande.” (Min översättning, S. N.)

Nekrasova (2003) bekräftar Šalamovs egna uttalanden om den individuella författarstilen och understryker att Šalamovs prosastil kännetecknas av lakonism och enkelhet där allt överflödigt är borttaget. Mot bakgrund av Šalamovs egna uttalanden om sitt författarskap är det naturligtvis intressant att se om detta stämmer i de analyserade berättelserna.

#### 2.1.3.4 Översättning av Šalamovs ”rytmiska, ”musikaliska” författarstil

Så långt jag kan se finns det inte mycket forskning tillgänglig om själva översättningen av Šalamovs prosa. Det enda jag har hittat är några översättares iakttagelser utifrån sina översättningsarbeten. Deras observationer vittnar samstämmigt om de olika svårigheterna vid översättningen av *Kolymskye rasskazy*. Young har översatt en del berättelser från Šalamovs *Kolymskie rasskazy* till engelska, och hon framhåller att det är få författare som är svårare att förstå sig på än Šalamov. Young berättar att ett utmärkande drag hos Šalamov är att vokabulären är hämtad från till exempel gruvindustrin eller medicinen (Young 2011). Vidare belyser Young (2013) syntaxen och hon påvisar hur Šalamov använder sig av upprepningar av ord och att det även återfinns fraser som genljuder på olika ställen i berättelsen. Young lyfter även fram ett ofta förekommande stildrag hos Šalamov, då flera beskrivande adjektiv befinner sig i position långt ifrån subjektet. Young betonar att dessa Šalamovs särigheter är svårfångade och verkligen är en stor utmaning för översättaren (Young 2013). Det är som nämnts tidigare framför allt upprepningar som behandlas i denna undersökning.

Leupold (2007) har översatt Šalamovs *Kolymskie rasskazy* till tyska. Han framhåller att vilken effekt novellerna får på läsaren beror på översättarens val beträffande ”småsakerna”, allt ifrån rytm, paus, tempus och även på Šalamovs specifika ordval. Leupold understryker betydelsen av att översättaren får tag på denna rytm i prosan, ”pulsen”, som förmedlar Šalamovs upplevelser i lägret. Tillika betonar Leupold svårigheten av översättning av den specifika ”lägerlexikan” som Šalamov använder sig av och som ofta saknar motsvarighet (Leupold 2007). Leupold (2009) beskriver hur upprepningar, (enligt Leupold likt Belyj), utgör Šalamovs musikaliska medel, med vilka prosan utformas. Alla dessa nyanser bildar därmed de ””цепочки’ на которых вынужден ’плясать’ переводчик”<sup>18</sup> (Leupold 2007).

---

<sup>18</sup> ””små kedjor’ som översättaren är tvungen att ’dansa’ på.” (Min översättning, S. N.)

## 2.2 Översättningsteoretiskt ramverk

### 2.2.1 Översättningsnormer: Nils Håkansson

Eftersom Håkansson (en av översättarna till *Kolymskie rasskazy*) själv har bidragit med en avhandling (2012), finner jag det högst aktuellt att pröva några av hans observationer. Håkansson beskriver hur olika översättningsnormer kan iaktas vid olika tidpunkter (1797-2010) vid översättning från ryska till svenska. Han konstaterar att tendensen under efterkrigsåren var att texterna präglades av samhällskritik och realism (Håkansson 2012:153), samt att många översättare hade bristande kompetens (ungefär fram till 1960-talet) (Håkansson 2012:231). Före 1980-talet kännetecknades översättningar ”av ett bristfälligt intresse för källtexten som stilistiskt uttryck eller av en oförmåga att hantera detta” (Håkansson 2012:231). Håkansson beskriver hur ett normskifte kan ses ungefär vid 1980-talet då den samhällskritiska och realistiska tolkningen ersätts av ett intresse för metafysik och psykologi. Attityden förändrades då till källspråkets litteratur och även en ny hörsamhet till författarens stilistiska prägel märks påtagligt (Håkansson 2012:172). Tiden därefter kännetecknas även av fler *adekvansinriktade* översättningar. Levý och Itamar Even-Zohar menar att ”ju större respekt för översättningslitteraturen och källkulturen i stort, desto mer adekvansinriktade översättningar” (Levý och Even-Zohar refererade i Håkansson 2012:231) Med *adekvansinriktad* avses en översättning där översättaren är klart medveten om den stilistiska prägeln och att något av den främmande strukturen överförs till måltexten. En *acceptansinriktad* översättning innebär att översättaren istället anpassat texten till de förmodade krav och normer (syntaktiskt, stilistiskt och innehållsmässigt) som finns i målspråkkulturen (Håkansson 2012: 15, 188-189). Dessa termer har sin upprinnelse i Gideon Tourys berömda verk *Descriptive Translation Studies and Beyond* (Toury 1995:56-57), med vilka han förklarar att en översättning präglas av ”adequacy” och ”acceptability”. Yvonne Lindqvist modifierar benämningarna till de mer ”genomsynliga termerna adekvansinriktad respektive acceptansinriktad översättning” (Lindqvist 2002:48). Det är Lindqvists benämningar jag använder i denna analys med motiveringen att de redan så smått introducerats i svenska språket och för att inte skapa förvirring med ytterligare begrepp. Med hjälp av dessa begrepp försöker jag i viss mån förklara vilket slag av översättning som erhållits. Om översättningen representerar ”något främmande” eller mer har anpassats till målspråket. Det är dock flera faktorer som spelar in och att göra en enkel klassificering av det ena eller andra slaget är inte möjligt.

Håkansson (2012) beskriver att Sahlins svenska översättning (1982) utkom under en tid som han kallar en ”andra Rysslandsvurm”, vilken sträckte sig från mitten på 1970-talet till

början på 1990-talet, då en stor mängd samtida rysk prosa utgavs. Under denna tid präglas översättningarna till största delen av adekvans (Håkansson 2012:231). Håkansson nämner att Sahlins *Berättelser från Kolyma* kan räknas till de verk som skildrar den stalinistiska eller realsocialistiska världen (Håkansson 2012:110, 112). Enligt Håkansson inträdde under 1990- och 2000-talen en motsatt trend, då antingen de äldre, i huvudsak förrevolutionära författare utgavs eller den samtida litteraturen. Vid denna tid presenterades en ny generation ryska författare och många sovjetiska författare fick svårigheter att anpassa sig till den nya postsovjetiska tiden. En nutida trend pekar mer mot underhållningslitteratur (Håkansson 2012:124-125), men under denna tid har även Šalamovs *Artist lopaty* översatts av Håkansson (2006 [2003]).

Utifrån dessa iakttagelser om de olika översättningsnormerna från ryska till svenska under olika tidpunkter undersöks dessa två översättningar från två olika år: 1982 och 2006 [2003]. Eftersom de två analyserade översättningarna är gjorda med ungefär 20 års mellanrum, är tidpunkten en viktig faktor som eventuellt påverkat översättningarnas utformning i vad mån författarstilen bevarats.

### 2.2.2 Nyöversättning

Förutom olika översättarnormer har nyöversättningsproblematiken aktualiserats inför mitt uppsatsskrivande. Antoine Berman påpekar att original förblir evigt ”unga”, medan en översättning åldras med tiden, och därför uppkommer ett behov av nyöversättning. Dock är det inte alltid som översättningar ”åldras” och det finns olika orsaker till varför det görs nyöversättningar (Berman 2009:234). Elisabeth Tegelberg (2009) säger att en orsak kan vara att allteftersom samhällen och språk förändras blir översättningar föråldrade och detta gäller i synnerhet klassiska verk. En annan orsak till nyöversättning, menar Tegelberg, kan också vara att översättaren önskar tillföra texten något nytt, språkligt, stilistiskt eller ideologiskt. En litterär text med många vardagliga ord och slang kan vara föremål för nyöversättning redan efter ett par decennier, eftersom en viss jargong då kan verka ”gammal” (Tegelberg 2009). Tegelberg skriver:

Jämför man en eller flera översättningar av ett litterärt verk, kan man lätt konstatera att översättarna använder sig av olika strategier och att det finns fog för att tala om ”översättarstil” på samma sätt som man talar om ”författarstil”. En text som är starkt präglad av sin översättares specifika, individuella strategier kan, om dessa strategier påtagligt avviker från de rådande översättningsnormerna, påkalla en nyöversättning. (Tegelberg 2009)

I tillägg till föregående kapitel prövas dessa två översättningar, från år (1982) och år (2006 [2003]), mot frågeställningen om varför det görs nyöversättningar.

## 2.2.3 Textuppbyggnad och översättningstransformationer

### 2.2.3.1 Textuppbyggnad: Geoffrey Leech och Mick Short

I mitt arbete kommer jag bland annat att använda mig av följande definitioner enligt Leech & Short (2007), som beskriver en texts uppbyggnad. Leech & Short (2007) påvisar att en text är uppbyggd av tre betydelsefulla faktorer: *segmentation* (sv. segmentering), *sequense* (sv. sekvens) och *salience* (sv. framhävande)<sup>19</sup>. Dessa beståndsdelar kan återfinnas på den syntaktiska, fonetiska och grafiska nivån. Till exempel kan en mening på den syntaktiska nivån vara en självständig syntaktisk enhet (enkel eller sammansatt mening), samtidigt som en mening på den grafiska nivån avskiljs med skiljetecken (Leech & Short 2007:175). *Segmentering* berör därmed uppdelningen i mindre enheter, *segment*.

*Sekvens* behandlar ordningsföljden mellan satser och satsled (Leech & Short 2007:190). Slutligen avser *framhävande* stilistiska drag ”som författaren använder för att dra läsarens uppmärksamhet till ett ord, en fras eller ett textavsnitt” (Ruin 2013:179). *Framhävande* kan syfta på principen tema-remå, att den betydelsefulla informationen oftast placeras sist (i engelskan) (Leech & Short 2007:171, 175, 177).

### 2.2.2.2 Översättningstransformationer: Leonid Barchudarov och Kinga Klaudiv

För att klassificera de olika översättningstransformationerna har jag använt Barchudarovs (1975) semantiskt-semiotiska modell, samt Klaudivs definitioner av översättningstransformationen *tillägg*. Liknande modeller har även bland andra Eugene A. Nida (1964) presenterat. Barchudarov identifierar i huvudsak fyra olika slag av översättningstransformationer: *перестановки* (sv. omkastningar), *замены* (sv. byten), *добавления* (sv. tillägg) och *опущения* (sv. utelämnningar) (Barchudarov 1975:190). I min analys definierar jag mest *byten*, *tillägg* och *utelämnningar*, men även *omkastningar* förekommer.

1. *Omkastning* innebär att placeringen av olika språkelement i originaltexten omstruktureras i målspråkstexten och ordföljden förändras, vilket är den vanligaste typen av omkastning. Dessa element består vanligtvis av ord, ordgrupper, men också satser i sammansatta meningar eller självständiga meningar (Barchudarov 1975:191). En av orsakerna till varför omkastningar är nödvändiga är att ordföljden kan vara olika i olika språk. Svenskan sägs vara ett platshållarspråk där subjektet oftast kommer före predikatet (Bolander 2005:165). En annan orsak kan vara placeringen av tema och remå i olika språk.

---

<sup>19</sup> De svenska benämningarna enligt Inger Ruin (2013).



2. *Byten* är den mest utbredda typen av översättningstransformationer och både grammatiska och lexikaliska byten kan göras. *Grammatiska byten* kan göras av *ordformer*, såsom då grammatiska former uttrycker olika numerus på olika sätt i olika språk (Barchudarov 1975:144). Byten kan också göras av *ordklasser*. I tillägg kan *syntaktiska byten* av satsdelar göras, såsom när en sammansatt mening byts ut mot en enkel mening eller tvärtom osv. (Barchudarov 1975:195, 203).

*Lexikaliska byten* kan göras av ord eller ordgrupper i källtexten, vilka saknar motsvarigheter i målspråket med samma referentiella betydelse. Några av de vanligaste lexikaliska bytena sker genom *konkretisering* och genom *generalisering* (Barchudarov 1975:210). *Konkretisering* innebär att ord eller ordgrupper i källspråket, vilka har en bred referentiell betydelse ersätts av ord eller ordgrupper i målspråket, vilka har en mer specifik, konkret betydelse (Barchudarov 1975: 210). *Generalisering* innebär till skillnad från konkretisering att ord eller ordgrupper, vilka uttrycker specifika föremål i källspråket byts ut mot mer allmänna betydelser i målspråket. (Barchudarov 1975:213).

3. *Tillägg* har ett relativt stort användningsområde vid översättning. Klaudy (2009) beskriver följande definitioner som *expliciteringar*, det vill säga, de uttrycker det som återfinns implicit i källtexten. Eftersom Ingo (2007:123-124) skiljer på *expliciteringar* och *semantiska tillägg*, (vilka tillför texten ny information), och eftersom Ingos definition av semantiskt tillägg sammanfaller med Klaudys definition *frivillig explicitering*, har jag för enkelhetens skull valt att uteslutande tala om *tillägg*. Samt för att ibland kan gränsen vara svår att dra mellan dessa begrepp, det vill säga, det som verkligen kan ”utläsas mellan raderna” och kräver explicitering och det som verkligen innebär ett tillägg av ny information. Klaudy (2009) beskriver och definierar fyra olika typer av tillägg, varav i huvudsak två berörs i denna undersökning.

a) *Obligatoriska tillägg* innebär en nödvändig syntaktisk eller semantisk explicitering. Till exempel görs ett *syntaktiskt obligatoriskt tillägg* när en grammatisk form endast uttrycks implicit i källspråket men som måste explicitgöras i målspråket för att inte meningen ska vara ogrammatisk (Klaudy 2009:106). *Semantiska obligatoriska tillägg* innebär att mer generella ord byts ut mot ett annat mer specifikt ord, till exempel kroppsdelar, färger, släktskapsord. Syntaktiska tillägg resulterar oftast i att meningen får tillskott av ord, medan semantiska tillägg vanligen kräver endast ett ord, som är mer specifikt (Klaudy 2009:106).

b) *Frivilliga tillägg* görs när språken skiljer sig åt i den syntaktiska strukturen eller i de stilistiska formerna. Dessa tillägg är valfria därför att översättningen är korrekt grammatiskt även utan dessa tillägg, men blir svårläst eller ”klumpig”. *Frivilliga tillägg* kan vara

konjunktioner, vilka ger texten ett bättre flyt eller relativa bisatser istället för långa nominaliseringar (Klaudy 2009:106). Utöver transformationen *tillägg* har jag valt att även klassificera *precisering* (Englund-Dimitrova 2013:57), vilken används som ett slags ”förtydligande” tillägg. Dessa frivilliga tillägg och preciseringar är av stor betydelse vid översättning av en individuell författarstil eftersom även översättarens individuella *stil* kan komma till uttryck genom överflödiga tillägg.

c) *Pragmatiska tillägg* görs när kulturella fenomen uttrycks implicit på källspråket men kräver en förklaring på målspråket, till exempel namn på städer, floder, eller benämningar på mat eller dryck, vilka är välkända i källspråkskulturen (Klaudy 2009:106).

d) *Översättnings-inherenta tillägg* ”betingas av nödvändigheten att formulera på målspråket idéer som ursprungligen tänkts och formulerats på ett annat språk” (Englund-Dimitrova 2013:57).

I denna undersökning identifierar jag i huvudsak de *frivilliga* och *obligatoriska syntaktiska tilläggen*. *Pragmatiska tillägg* förekommer också vid något tillfälle.

4. *Utelämnningar* är den direkta motsatsen till *tillägg*. Detta innebär att ord utelämnas, vilka kan kategoriseras som semantiskt överflödiga, och betydelseerna utläses istället implicit i textsammanhanget (Barchudarov 1975:226). Barchudarov betonar att det vid översättningsprocessen finns en tendens att måltextern blir alltför omfattande när många tillägg och förklaringar görs för att texten ska bli mer förståelig. Därför kan utelämnningar göras som ett uppvägande där det är möjligt enligt språkliga och stilistiska normer (Barchudarov 1975:230).

### **2.3 Sammanfattning**

I detta kapitel berörs sålunda uppsatsens teoretiska utgångspunkter. Först presenteras en allmän introduktion till begreppet ”stil” följt av ”författarstil” samt ”översättning av stil”. Dessutom ges en bild av Šalamovs individuella författarstil inberäknat hans ”rytmiska” eller ”musikaliska” prosastil, samt översättning av Šalamovs stil. Eftersom det är ”stilen” som är huvudfaktorn i denna uppsats behövs det en utförlig beskrivning av dessa olika utgångspunkter.

Andra teoretiska ramar som jag också utgår ifrån är Håkanssonens observationer om vilka översättningsnormer (ryska till svenska), som kan iakttas ungefär från 1900-talets sista decennier fram till 2000-talet. Vidare beskrivs några viktiga beståndsdelar (Leech & Short) av en texts uppbyggnad, vilkas omstruktureringar påverkar stilen och kommer att beröras i analysen. Slutligen redogörs för ett antal översättningstransformationer (av Barchudarov,

Klaudy och Englund-Dimitrova) i syfte att underlätta för läsaren att ta del av vilka transformationer som sker i översättningarna och som kommer att nämnas i analyserna.

Att översätta en specifik författarstil är således förknippat med många svårigheter, eftersom det ju inte enbart handlar om att översätta betydelsen. Barchudarov betonar att det viktigaste vid översättning är *vad* som uttrycks, medan *hur* det uttrycks kommer i andra hand (Barchudarov 1975:235). Vid översättning av Šalamovs prosa är det synnerligen viktigt *hur* översättningen sker. Översättaren måste se till att stilen bevaras, och samtidigt ta hänsyn till de rådande målspråksnormerna. Eftersom det är många faktorer som avgör hur stilen uttrycks och hur översättningen utformas är det nödvändigt att ha ett flertal utgångspunkter i analysen.

### 3 Šalamovs rytmiska prosa och dess återgivande i två svenska översättningar

#### 3.1 Inledning till analysen

I de följande fem kapitlen presenteras analysen av fyra noveller och översättningarna. Eftersom Šalamovs prosa anses innehålla ”musikaliska” element där rytmen aktualiseras inleds hela undersökningen med detta kapitel som beskriver vad som kännetecknar den rytmiska prosan. Det är som nämnts tidigare denna ”musikalitet” eller poetiska rytm, som främst ligger till grund för uppsatsen.

#### 3.2 Rytmisk prosa

En klar definition av vad som kännetecknar rytmisk prosa är svår att ge. Jurij Lotman konstaterar att rytm allmänt sett brukar definieras som ”en regelbunden följd, upprepning, av likartade element” (Lotman 1974:65). Cassirer säger att rytm i språket är ”viss regelbundenhet i (främst) betoning och frasering; lika viktigt som svårbeskrivbart stilmedel” (Cassirer 1993:111). Marianne Nordman (1999), som främst forskat om svensk prosarytm, framhåller att de flesta som forskat om prosastil har tolkat ”rytm” efter sina egna uppfattningar (Nordman 1999:161). Nordman understryker att större delen av alla rytmstudier görs av bunden vers i poesi medan prosarytmen är mer oregelbunden och svår att få grepp om (Nordman 1987:12). En orsak kan vara att läsaren använder olika sätt vid läsning av prosa respektive poesi (Nordman 1999:161), och att prosaläsaren följaktligen ”släcker sökarljuset vad gäller rytmiska figurer, metriska inslag och annat som hör poesi till” (Wählin 1993, refererad i Nordman 1999:161).

Nordman anser ändå att språkforskare i stort är överens om att delvis samma ”rytmmarkörer” används i prosa som i poesi men att de används på olika sätt. Rytmen kan till exempel skapas genom växlingar mellan betonade och obetonade stavelser (Nordman 1987:12-13). Att skriva prosa med hjälp av metriska mönster har sitt ursprung i den antika retoriken. Beträffande den moderna litteraturen hävdar Belyj och Gasparov (refererad i Volkova 1997a) att den rytmiska prosan utformas genom en regelbundenhet av olika versfötter såsom *daktyl* och *amfibrachys*. Denna synvinkel delas även av flera forskare såsom Wellek & Warren (1966 refererad i Nordman 1999:160) och Golub (1997a). Golub anger att en mer ”slumpartad” metrisk rytm kan iaktas i en del prosa såsom i Puškins ”Pikovaja dama” eller Turgenjovs ”Nakanune” (Golub 1997a).

Förutom ”rytm” i betydelsen metriska mönster eller hur stavelser betonas, kan även ”rytm” skapas av språkliga element. Det är dessa *språkliga* rytmmarkörer som denna undersökning i första hand grundar sig på. Dock uppmärksammas vid några fall i analysen även betoningen av stavelser, intonationen, samt versfötter. Den syntaktiska aspekten i prosa lyfter Andrej Fëdorov fram, som belyser hur poesins rytm i huvudsak grundar sig på ljudenheter i språket, medan prosans rytm bygger på den syntaktiska konstruktionen, vilken uttrycks på olika sätt i olika språk (Fëdorov 2002 [1953]:363).

Nordman (1987:12) understryker att många forskare delar åsikten om att i prosan är det orden eller ordgrupperna som är rytmmarkörerna. Vissa forskare hävdar dessutom att exempelvis valet av ordklass har betydelse för rytmen, eller t.ex valet av sammansättningar eller verb med partikel (Gullberg 1939, refererad i Nordman 1999:166). Vidare framhåller Nordman hur bland annat ordföljden påverkar rytmen eller stilistiska konstgrepp såsom parallellismer, anaforer och antiteser (Nordman 1987:12-13). Att olika slags upprepningar besitter en rytmiskapande roll anser även forskare inom andra språk än svenskan, häribland de engelskspråkiga E. K. Brown (1950:7), Tuft (1971, refererad i Nordman 1999:160), Wellek & Warren (1966, refererad i Nordman 1999:160), samt den ryske litteraturvetaren Viktor Žirmunskij (refererad i Volkova 1997a). Dessa rytmmarkörer torde därför fungera på liknande sätt i många språk och av den anledningen aktualiseras frågan om hur Šalamovs mångfaldiga upprepningar bevarats i översättningarna.

På sats- och meningsnivån kan prosarytmen också handla om ”en utstuderad komposition av meningar och fraser av olika längd och olika typ” (Melin 1976:184, refererad i Nordman 1987:12). Leech & Short (2007) understryker interpunktionens betydelse för rytmen, och betonar att när interpunktionen i meningar följer normen skapas en jämn dynamisk rörelse, men när korta meningar avgränsas med stora skiljetecken skapas det en ”brysk och emfatisk” stil (Leech & Short 2007:173-174). Menings- och satsbyggnaden är därför av stor betydelse anser Nordman (1987:13), och framhåller att växlingar mellan olika långa element skapar ett rytmiskt intryck. I Šalamovs noveller iakttas bland annat växlingar mellan långa och korta meningar, vilka undersöks här i uppsatsen.

Slutligen speglar följande citat den ovan diskuterade definitionen av ”rytmisk prosa”, och hur prosan ska definieras när ”poetiska element” tränger in i den:

Ett annat kännetecken för den poetiska sujetten är förefintligheten av en viss rytm, upprepningar och parallellismer. I vissa fall talar man med fog om ”rimmade situationer”. En liknande princip kan tränga in också i prosan (upprepning av detaljer, situationer och tillstånd) liksom den gör det exempelvis i filmen. Men i dessa fall brukar kritikerna, som anar en infiltration av poetiska

strukturprinciper, tala om ”poetisk film” eller om ”icke-prosaisk” struktur hos prosasujett (Belyjs *Symfonier* och *Petersburg*, en rad verk på 1920-talet). (Lotman 1974:140)

Trots de ibland något skilda fokuseringarna på vad som kännetecknar rytmen i prosan, finns det ändå många gemensamma utgångspunkter. Utifrån ovanstående iakttagelser genomförs på så sätt analysen av ett antal ”rytmmarkörer”, vilka utgör Šalamovs ”rytmiska” och ”musikaliska” stil: fonetiska och morfologiska upprepningar, lexikaliska och syntaktiska upprepningar, ”par-synonymer”, korta lakoniska meningar, växling av långa och korta meningar samt nominalsatser.

### 3.2.1 Översättning av rytmisk prosa

Fëdorov (2002 [1953]) poängterar att de syntaktiska konstruktionerna fungerar på olika sätt i olika språk. Därför kan inte rytmen överföras automatiskt utan måste formuleras utifrån varje språks syntaktiska enheter (Fëdorov 2002 [1953]:363). I denna analys är denna utgångspunkt av mycket stor betydelse. Fëdorov framhåller hur gårdagens ryska översättare (av engelska till ryska) inte översatte alla upprepningar som finns i originaltexten och inte tänkte på att de fyller en funktion. Till exempel översattes inte Charles Dickens alla upprepningar och parallellismer till ryskan, vilka kännetecknar hans författarstil (Fëdorov 2002 [1953]:366-367). Fëdorov belyser fyra tendenser som kan iaktas i modern och historisk litteratur om hur den individuella stilen kan överföras: den första innebär ett utplånande av individuella särdrag med en felaktig förståelse som konsekvens av målspråkets litterära normer eller en bestämd litterär inriktning. Den andra präglas av ett försök att bokstavligt återge originalets enskilda element trots målspråkets normer, vilket innebär att göra våld på språket med en både språkligt och stilistiskt bristfällig översättning som resultat. Den tredje kan klassificeras som en ”förvrängning” av originalets individuella originalitet med en godtycklig tolkning och godtyckliga utbyten av en individuell nyans till en annan. Den sista innebär en fullvärdig överföring av originalets individuella konstruktioner med en full medvetenhet om motsvarande konstruktioner i målspråket.

Till den första typen kan räknas äldre översättningar från 1700- till 1800-talen, till exempel översättningar av Shakespeare, där översättarna inte alls översatte ovanliga och djärva konstruktioner, kännetecknande för Shakespeare. Till den andra typen kan räknas de formalistiska översättningarna av Heines gallicismer eller barbarismer. Till den tredje typen, ”förvrängningar”, kan räknas översättningar av Balmont med poetiska ord och arkaismer som

går stick i stäv med originalets avsiktliga enkelhet och samtidighet (Fëdorov 2002 [1953]: 400).

Eftersom inte Fëdorov ger något bra exempel på fullvärdiga översättningar från den fjärde, sista kategorin, väcks min spontana nyfikenhet på huruvida Sahlins eller Håkanssons översättningar kan räknas till denna kategori: ”en fullvärdig överföring av originalets individuella konstruktioner med full medvetenhet om motsvarande konstruktioner i målspråket”?

### **3.3 Upprepningar som rytmkapare: fonetiska, morfologiska, lexikaliska och syntaktiska upprepningar**

Som nämnts tidigare präglas Šalamovs texter av ett stort antal upprepningar. Kline påpekar att dessa språkliga upprepningar ”significantly decelerates the speed of the text, bringing it if not to standstill, then to an abnormally slow pace” (Kline 1998:276).

Undersökningen inleds med fonetiska och morfologiska upprepningar. Därefter följer en analys av lexikaliska upprepningar som vidare delas in i *enkla upprepningar*, *hopningar*, samt stilfigurerna *anafor* och *epifor*. Dessa begrepp förklaras närmare under respektive kapitel. Vidare undersöks syntaktiska upprepningar, vilka utgörs av en stor mängd adjektivkedjor, samt substantivkedjor och verbkedjor<sup>20</sup>. Som nämnts tidigare benämner Šalamov (1998a [1965]) m.fl. dessa upprepningar som ”синонимы, глаголы–синонимы и синонимы–существительные” (sv. synonymer, verb-synonymer, substantiv-synonymer). Dessa upprepningar indelas i analysen enligt satsdelarnas funktion: attribut, subjekt, objekt, predikat och adverbiala satsförkortningar, som utgörs av konstruktioner med två gerundier. Dessutom tas den speciella kategorin ”par-synonymer” med i undersökningen av upprepningar.

#### **3.3.1 Samordning vid upprepning och uppräknig**

Vid upprepningar och uppräknig av olika element har även bruket av samordnande konjunktioner eller avsaknad av konjunktion en viss stilistisk betydelse. Därför följer en kort redogörelse för hur de grammatiska normerna ser ut i ryskan respektive i svenskan, samt hur de båda stilfigurerna *asyndes* och *polysyndes* yttrar sig i de två språken.

I det ryska språket används vanligen den sammanbindande konjunktionen *u* ‘och’ för att sammanbinda det sista elementet med de föregående vid samordning av likartade satsdelar: ”Крик, хохот, песни, шум и звон, ...” (Puškin refererad i *Russkaja Grammatika* 2013a,

---

<sup>20</sup> Observera att denna definition av *verbkedja* inte är identisk med *SAG*:s definition. Där talas det om verbkedjor som består av t.ex. ett hjälpverb tillsammans med ett infinitiv (*SAG* del 3, 1999:278).

§3180). Den sammanbindande konjunktionen *u* framför det sista elementet signalerar även att meningens händelseförlopp är avslutat (2013a, §3180) och att det bildas en ”замкнутый ряд” (sv. sluten rad). Denna typ av konstruktion påträffas i de flesta språkstilar (Rozenal’ 2011:336).

I svenska språket samordnas satsers vanligen på liknande sätt som i ryskan. *SAG* förklarar att additiv samordning sker när flera led i samma grad samtidigt relaterar till hela texten: ”Han skulpterar, målar och tecknar” (*SAG* del 4, 1999:885). På så sätt utelämnas oftast alla konjunktioner utom den sista i neutralt och formellt skriftspråk, i de fall där delmeningarna i samma grad relaterar till varandra (*SAG* del 4, 1999:836).

### 3.3.1.1 Stilfigurerna *asyndes* och *polysyndes*

Stilfigurerna *asyndes* och *polysyndes*<sup>21</sup> används ofta tillsammans med upprepningar. *Asyndes* innebär avsaknad av sammanbindande konjunktion medan *polysyndes* avser upprepning av bindeord (*Asyndes, Polysyndes* 2013, Nationalencyklopedin).

I ryska språket kännetecknas främst talspråket av *asyndes*, men *asyndes* används även som ett estetiskt uttrycksmedel, främst i skönlitteraturen. I tillägg kan *asyndes* iakttas i tidningsspråk, vetenskapliga texter eller i neutral stil (*Russkaja grammatika* 2013a, §3157).

Rozenal’ (1968) belyser hur *asyndes* kommer till uttryck genom att förmedla en ”стремительность” (sv. häftighet/snabbhet) och en ”насыщенность впечатлениями” (sv. mättnad av intryck), t.ex.: ”Швед, русский – колет, рубит, режет, бой барабанный, клики, скрежет, гром пушек, топот, ржанье, стоп...” (Puškin refererad i Rozenal’ 1968:409). Vid uppräknings av olika föremål, kan avsaknad av konjunktion på så sätt förmedla en känsla av en snabb växling av skildringen (Rozenal’ 1968:409). Samtidigt påstår Rozenal’ som en kontrast att när konjunktioner saknas vid uppräknings av likartade satsdelar, bildas en ”незамкнутый ряд” (sv. icke sluten rad), vilket är karakteristiskt för ett ”спокойная повествовательная речь” (sv. lugnt skildrande språk) såsom i: ”По улице ветер гнал перья, стружки, пыль” (M. Gor’kij refererad i Rozenal’ 2011:336). Uppenbarligen ger Rozenal’ här en tvetydig bild av vad avsaknaden av konjunktion förmedlar, varför jag utifrån de båda definitionerna försöker göra en rättvis bedömning av varje analyserat exempel.

*Polysyndes* uttrycks i ryskan genom en avsiktlig upprepning av sammanbindande konjunktioner mellan likartade satsdelar. Därmed framhävs konjunktionernas betydelse och

---

<sup>21</sup> *Asyndes* av grek. *a* – ‘ej’, *syn* – ‘tillsammans’, och *dein* – ‘binda’. *Polysyndes* av grek. *polys* – ‘mången’ och grek. *syndeton* – ‘samband’ (Nationalencyklopedin 2013).



språket blir mer expressivt: ”Перед глазами ходил океан, **и** колыхался, **и** гремел, **и** сверкал, **и** угасал, **и** светился, **и** уходил куда-то в бесконечность” (Korolenko refererad i Rozentel’ 1968:408). Polysyndes kan enligt Kručinina i en del fall förmedla en ”speciell episkhet, högtidlig långsamhet” i språket, och i andra fall en ”känsla av ett emotionellt översvallande språkflöde” (Mnogosojuzie 2013a [1998], *Slovar’ – spravočik*). Polysyndes kan dessutom kännetecknas av särskiljande konjunktioner: ”Я **или** зарыдаю, **или** закричу, **или** в обморок упаду” (Čechov refererad i Mnogosojuzie (polisindeton) 2013b, *Slovar’ lingvističeskich terminov*).

I svenska språket illustreras asyndes vanligen genom avsaknad av den sammanbindande konjunktionen *och*: ”Våren kommer, fågeln kvittrar, skogen lövas, solen ler” (Cassirer 1993:107). Lagerholm (2008) anser att asyndes sägs ”öka tempot något och kan därför användas för att skapa dramatik och förtätning” (Lagerholm 2008:80). Även Hallberg instämmer i att asyndesen ger ”uttryck åt energi och fart” (Hallberg 1992:125).

Polysyndes kommer ofta till uttryck i svenskan genom konjunktionen *och*, vilken på liknande sätt som i ryskan ofta förekommer i talspråket. Men polysyndes påträffas även i texter såsom Bibeln, vilken som bekant inte präglas av talspråklig stil (Cassirer 1993:87). ”**Och** Mose talade till Israels barn, **och** hövdingarna gävo honom var sin stav **och** Arons stav var med bland deras stavar. **Och** Mose...” (Cassirer 1993:111). Lagerholm (2008) i sin tur pekar på att en vanlig uppfattning om polysyndes är att den ”bromsar upp tempot något och skapar en lite uppräknande och talspråklig karaktär” (Lagerholm 2008:79).

Cassirer (1993) framhäver att en vanlig uppfattning är att polysyndesen kan påverka tidsuppfattningen om ett händelseförlopp. På så sätt skulle satser eller verb, vilka endast är sammanbundna med kommatecken (asyndes), ge ett intryck av att händelserna äger rum efter varandra i tidsföljd. Som motsats skulle sammanbindning av satser med konjunktion (polysyndes) ge intryck av att händelserna äger rum samtidigt (Cassirer 1993:88). Cassirer (1993) menar dock att detta inte alltid stämmer och understryker att man inte bör fästa alltför stor vikt vid asyndes eller polysyndes i stilanalyser utan att samtidigt se till andra aspekter (Cassirer 1993:88). I denna undersökning berörs således dessa stilfigurer tillsammans med andra ”stilmarkörer”.

Angående översättning av sammanbindande konjunktioner (från engelska till ryska och tvärtom) påvisar Barchudarov (1975) att i ryskan utelämnas ofta den samordnande konjunktionen, som regel *u* ‘och’, medan *and* skrivs ut i engelskan. (1975:208-209). Eftersom svenska språket liknar engelskan i fråga om analytiska drag, skulle denna hypotes kunna gälla svenskan också.

I de efterföljande fem kapitlen kommer följaktligen förekomsten av konjunktion eller avsaknad av sådan att kommenteras, eftersom dessa vid uppräknings till en viss grad speglar Šalamovs rytm. Undersökningen inleds i nästa kapitel med upprepningar på fonemnivån och på morfemnivån.

## 4 Analys av fonetiska och morfologiska upprepningar

Fonetiska upprepningar tillhör i synnerhet poesin. Lagerholm lyfter fram upprepningarnas funktion såsom att när man upprepar ljud ”på ett strategiskt sätt kan sändaren sätta fokus på något, skapa ett mönster eller få mottagaren att minnas något” (Lagerholm 2008:80). Jurij Tynjanov (1924) beskriver de fonetiska upprepningarnas funktion som en ”rytmisk metafor”:

Роль звуковых повторов, вызывающих колеблющиеся признаки значения (путем перераспределения вещественных и формальных частей слова), и превращающих речь в слитное, соотносительное целое, – заставляет смотреть на них, как на своеобразную ритмическую метафору.<sup>22</sup> (Tynjanov 1924:108)

Fonetiska upprepningar förekommer som nämnts tidigare (Kline 1998) i mindre omfattning i Šalamovs prosa, vilket även denna undersökning visar. Dessa upprepningar används enligt Kline (1998:322) för att förmedla en specifik känsla eller ett aktuellt ljud som symboliseras av ett föremål. I detta kapitel behandlas upprepningar på fonemnivån och dessa upprepningar består av konsonanter, vokaler och ibland av hela stavelser. Några av upprepningarna kan klassificeras såsom *inrim* eller *assonans*, vilket innebär ”ljudlighet mellan två ords betonade stavelse” inne i ett ord (Ingo 2007:267). Inrimmen utgörs här av *konsonantisk assonans*, då konsonantljuden återkommer, eller av *vokalisk assonans*, då vokalljuden upprepas (Assonans 2014, Nationalencyklopedin). En kombination av dessa två utgör *helassonans*, där både vokaler och konsonanter upprepas, det vill säga, stavelser. Vid några tillfällen präglas upprepningarna mer av *alliteration*, som innebär att flera ord i sträck ”börjar på samma konsonant, konsonantgrupp eller vokal” (Lagerholm 2008:81). Några upprepningar kan även illustrera en koppling mellan ljud och innehåll och definieras som ljudsymboliska (Lagerholm 2008:82). Upprepningarna i undersökningen är ofta en kombination av dessa kategorier och det kan vara svårt att dra en tydlig gräns och därför beskriver jag ibland endast fonemets placering i ett ord. Dessutom använder jag de ovan beskrivna termerna också vid de tillfällen de upprepade fonemen endast förekommer i ett enskilt ord.

Till sist, de morfologiska upprepningarna illustrerar slutrim i ordslut. Vissa av dem kan också definieras som ljudsymboliska. De relevanta fonemen och morfemen som illustreras är understrukna i exempen. I alla exempel presenteras ryskans originaltext enbart med novellens titel och sidhänvisning. I varje exempel kursiveras även de aktuella orden som belyses. De båda översättningarnas sidhänvisningar återges hädanefter i hela uppsatsen enligt förkortningarna: M-AS (Marie-Anne Sahlin) och NH (Nils Håkansson).

---

<sup>22</sup> Ljudupprepningars funktion, vilka framkallar varierande kännetecken av betydelser, (genom omstrukturering av ordens materiella och formella delar), och omvandlar talet till en sammanhängande sammanställande helhet, gör att man måste betrakta dem som säregna rytmiska metaforer.” (Min översättning, S. N.)

#### 4.1 Fonetiska upprepningar

Att översätta fonetiska upprepningar är förknippat med stora svårigheter på grund av att det saknas motsvarande svenska lexika med samma fonem som i ryskan. I nedanstående exempel (1), (2) och (3) illustreras upprepning av identiska konsonanter eller stavelser. Exempel (1) och (2) påträffas i samma stycke i novellen ”V bane” och kommenteras tillsammans nedan. I detta sammanhang skildrar Šalamov människans allmänna behov av att samla på sig saker, vilka vanligen senare måste kastas vid flytt eller resa. Här aktualiseras fenomenet när fångarna har ”baddag” (se Bilaga 1 a, för hela textsammanhanget):

- (1) Человеку свойственно быстро обрастать мелкими вещами, будь он нищий или какой-нибудь лауреат – все равно. (V bane 521)

Människan är nu en gång funtad på det viset att hon snabbt samlar på sig en massa småsasaker, sak samma om hon är aldrig så utfattig eller kanske till och med nobelpristagare. (M-AS:33)

Ett av människans särdrag är hennes förmåga att snabbt samla på sig småsasaker; hon må vara fattiglapp eller lagerkransad, det spelar ingen roll. (NH:173)

- (2) Обрастает так и арестант. (V bane 521)

Även fången blir ”rik” på detta sätt. (M-AS:33)

Så samlar oskså fången på sig småsasaker. (NH:173)

Exempel (1) inleder därmed hela detta stycke och illustrerar upprepningar av fonemen /b/, /s/, /t/, /r/, och /a/ i två ord: *быстро* och *обрастать* ‘snabbt’, ‘skaffa sig’. I det sistnämnda ordet förekommer dessutom stavelsen /ta/, vilken upprepas senare i samma stycke i exempel (2). Dessutom inleds meningen i exempel (2) med en lexikalisk och fonetisk upprepning av stammen i verbet *обрастать*. Upprepningen av stavelserna /ta-ta-ta/ förmedlar en taktfast rytm, och exemplifierar både helassonans och alliteration. Den föregående meningen består av en lång uppräknings som sedan stannar upp med den korta meningens ”taktfasta fastslagande” om att även fången samlar på sig saker.

Sahlin lyckas i exempel (1) återge en upprepning av konsonanten /s/, samt alliterationen /sa/ i flera ord. Därmed erhålls en adekvansinriktad översättning som speglar originalet, dock med delvis andra fonem. Även Håkansson återger flera ord med alliterationen /s/, men dessa upprepningar är inte lika framträdande som i originalet. I exempel (2) utelämnas den fonetiska upprepningen helt i Sahlins översättning, medan Håkansson återger en alliteration av /så/ i flera ord. Eventuellt kan man räkna in /få/, eftersom både /s/ och /f/ är tonlösa frikativor, samt /s[m]å/, i annat fall kan man definiera /å/ som en vokalisk assonans, vilken förekommer i två

ord. Slutligen iakttas stavelsen /så/ finalt i ett ord. Visserligen uteblir ljudsymboliken av det ”taktfasta”, men översättningen är ett bra exempel på uppfinningsrikedom.

I det sista exemplet (3) förekommer upprepningen av konsonanterna i fonemen /zv/ och /l’/. Dessa upprepningar påträffas med viss variation av ordningsföljden såsom konsonantisk assonans i två lexikaliska upprepningar av *розвальни* ‘slädar’, och såsom alliteration i det efterföljande ordet *взлетают* ‘flyger/slänger’:

(3) Гиганты конвоиры вскакивают на ходу в розвальни, розвальни взлетают; (Pervyj zub 571)

Jättelika vaktsoldater hoppade på bondslädarna i farten och slädarna slängde av och an. (M-AS:138)

Jättar till sloldater som svingar sig upp på förbifarande slädar. (NH:227)

Meningen beskriver hur vaktsoldaterna hoppar upp i farten på slädar som flyger/slänger. Upprepningarna kan symbolisera detta ”slängande” eller ”svingande” i farten som en ljudsymbolik. Detta ljud fångar Sahlin utomordentligt väl genom upprepningen av fonemen /slä/ i *slädarna* och i *slängde*, vilket illustrerar alliteration i två ord och helassonans i *bondslädarna*, och översättningen förmedlar på detta sätt rytmen som framhävs av fonemen. Håkansson återger /s/ som en alliteration i flera av orden men ljudsymboliken uteblir.

Det kanske kan tyckas att dessa fonetiska upprepningar är alltför slumpartade eller av marginell betydelse för författarens stil. Men, jag vill påstå att de föregående tre exemplen tydligt visar på att upprepningarna är högst genomtänkta av författaren Šalamov. De två första exemplen sammanlänkas med varandra i samma stycke, och det sista exemplet (3) sammanlänkas med nästföljande exempel (4) på morfemnivån (se nedan 4.2), eftersom de båda upprepningarna återfinns i originalets inledande stycke (se Bilaga 1 b).

#### 4.2 Morfologiska upprepningar

I följande tre exempel (4), (5) och (6) kan upprepningarna klassificeras som slutrim eftersom orden har olika prefix men identiska ordstammar. Exempel (4) och (5) illustrerar dessutom fonetiska upprepningar. I det första exemplet (4) finns en upprepning av likartade morfem i adverbena *вдогонку*, *в обгонку*, här i betydelsen: ‘springa efter någon för att komma ikapp’, samt i prepositionens och prefixens fonem /v/ och /a/.

(4) ...он встречал и провожал глазами последнюю телегу этапа и только потом пускался вдогонку, в обгонку. (Pervyj zub 572)

...Än sprang han i förväg och mötte, än följde han med blicken den sista kärran i transporten och först sedan han gjort det *satte han iväg och jagade om oss*. (M-AS:138)

...han sprang i förväg, väntade in och såg på hur den sista vagnen i konvojen körde förbi, och så satte han av och sprang om oss på nytt. (NH:227)

Roten är identisk –зон, och slutet på adverbena –ку, vilka ursprungligen utgörs av ett affix –к med ändelsen -у. Orden förmedlar på så sätt en påtagligt ljudhärmande rytm i texten och kan illustrera fångvaktarens ”jagande”. Detta exempel är tydligt sammanlänkat med det föregående exempel (3), då båda innehåller en snabb fartfylld rytm<sup>23</sup>. Både Sahlin och Håkansson utelämnar upprepningen och återger istället betydelsen fritt. Denna ljudhärmande fonetiska upprepning är inte möjlig att översätta eftersom motsvarande ord saknas i svenskan som har samma eller liknande ljud och samma betydelser. Därför försvinner rytmen på grund av språkskillnader.

I nästa exempel (5) ser vi en upprepning av likartade morfem och fonem i verben *выдрался, выбрался* ’rycka sig loss’, ’ta sig ut’:

- (5) И, сжимая крепко билет, пытаюсь ощущать все его грани своей бесчувственной, отмороженной кожей, я *выдрался, выбрался* на свободное место. (Poezd 606)

Hårt kramande biljetten, som jag försökte känna alla kantiga hörn på med min känslolösa, förfrusna hand, *ryckte jag mig loss och knuffade mig fram* till ett tomt hörn i salen. (M-AS:198)

Och medan jag *kämpade och knuffades* för att bana en väg tillbaka till någon ledig sittplats, höll jag hårt i biljetten och försökte känna alla dess kanter med mina stela, förfrusna fingrar. (NH:267)

Meningen beskriver hur författaren försöker ”knuffa sig fram” till en ledig sittplats i stationsväntsalen i Irkutsk, varifrån Šalamov väntar på sitt tåg ”hem” till Moskva efter frigivningen. Här illustreras handlingens upprepade intensitet och verben återges även med versfoten *daktyl*<sup>24</sup>. Sahlin översätter fritt och originalets rytm förminskas, men även dessa två verbfraser förmedlar en rytm bestående av fem likartade betonade och obetonade stavelser. Håkansson lyckas återge två verb *kämpade* och *knuffades* som inleds med samma bokstav *k*, vilka dock inte är samma fonem och följaktligen kan inte samma ljud återges. I det ryska originalet har också de två orden samma reflexiva preteritumstam, vilket utblir i de svenska orden. Dock, illustrerar även Håkanssons verb versfoten *daktyl*, som visserligen inte framträder lika tydligt som i originalet, eftersom konjunktionen *och* sammanbinder verben. Översättningen kan ändå anses vara ekvivalent trots de stora språkskillnaderna.

Det sista exemplet (6) innehåller en upprepning av samma adjektivform med pluraländelser i orden *набиты, вбиты* ’fullproppade’, ’inbankade/packade’:

<sup>23</sup> Här exemplifieras versfoten *амфибрачс*, (obetonad-betonad-obetonad stavelse), vilket förstärker rytmen ytterligare.

<sup>24</sup> *Daktyl* är en fallande versfot som består av: betonad-obetonad-obetonad stavelse.

- (6) Люди были *набиты*, *вбиты* в подвал так, что нельзя было ни сесть, ни лечь, только стоять. (Pervyj zub 573)

Folk hade *packats* in i källaren så att de varken kunde sitta eller luta sig, man kunde bara stå rakt upp. (M-AS:140)

Det var så *packat* och *proppat* med folk i det där klosterrummet att det inte gick att ligga eller ens sitta ned, bara att stå. (NH:228)

Dessa ord illustrerar ljudsymboliken med att fångarna ”packats ihop” i ett klosterrum under fångtransporten i Ural, där de ska tillbringa natten. Orden är åtskiljda med kommatecken, vilket förstärker rytmen, framhävandets. Sahlin utelämnar ett av orden och översätter endast betydelsen med ett ord *packats*, och originalets rytm uteblir. Håkansson lyckas med konststycket att översätta till två svenska ord med samma begynnelsebokstav i *packat* och *proppat* (alliteration), samt med samma böjningsmorfem *-at*, vilket illustrerar slutrim. Det är inte samma fonem i svenskan som i ryskan, men de åstadkommer ändå närapå samma effekt och en adekvansinriktad översättning blir resultatet.

Sammanfattningsvis kan sägas att Šalamov använder sig skickligt av upprepningar som framhävande rytmiska stildrag. Dessa upprepningar på fonemnivån och på morfemnivån är uppenbarligen svåra att översätta på grund av språkens fonetiska skillnader. Översättaren kan ändå lyckas i vissa fall om han/hon är uppfinningsrik, vilket både Sahlin och Håkansson visar att de är vid flera tillfällen så långt den svenska språkstrukturen tillåter.

## 5 Analys av lexikaliska upprepningar

I Šalamovs *Kolymskie rasskazy* förekommer lexikaliska upprepningar i mycket stor mängd, vilket vittnar om att själva ordens betydelse är av mycket stor vikt för författaren. Kline (1998:325) berättar att dessa upprepningar ibland påträffas flera gånger på samma sida, vilket även denna undersökning bekräftar. Enligt Kline skulle dessa lexikaliska upprepningar kunna ersättas fullt ekvivalent med en synonym eller med ett personligt pronomen (Kline 1998:325). Nekrasova (2003) betonar att de lexikaliska upprepningarna, i de fall de utgörs av verb, tjänar till att framhäva ”длительность того или иного процесса, монотонность работы” (sv. längden av ett eller annat slags process, monotont arbete).

I detta kapitel behandlas därmed några olika slag av lexikaliska upprepningar. Enligt SAG (del 1, 1999:195) definieras termen *lexikal* som en ”grammatisk eller semantisk egenskap som är knuten till det enskilda lexikonordet”. Termen *lexikalisk* syftar mer på själva ordförrådet och ”har att göra med lexikon” (Lexikalisk 2013, Nationalencyklopedin). Hans Regnéll (1958) skriver att en lexikalisk betydelse innebär ”ett slags allmän bruksanvisning för hur orden eller formerna får användas i semantiskt avseende” (Regnéll 1958:42). Av denna anledning används termen *lexikalisk* i denna uppsats, eftersom upprepningarnas väsentliga funktion är att återge samma/identiska ord eller fraser mer än att återge ordens grammatiska eller semantiska egenskap.

Jag använder mig dessutom av Cassirers (1993) definitioner. Enligt Cassirer klassificeras en *enkel upprepning* som en omtagning av ett ord eller uttryck en gång. *Hopning* är en upprepning i minst tre led (Cassirer 1993:107, 113). Dessutom undersöks stilfiguren *anafor*, vilken illustrerar ”flera på varandra följande parallella led som börjar på samma sätt” (Anafor 2013, Nationalencyklopedin). I tillägg analyseras *epifor*, som innebär en ”retorisk upprepning av samma ord eller uttryck i slutet av två eller flera koordinerade satser eller strofer” (Epifor 2013, Nationalencyklopedin). Epiforer analyseras tillsammans med anaforerna.

Att översätta dessa lexikaliska upprepningar borde inte medföra några svårigheter, eftersom återgivandet endast berör en upprepning av ett och samma ord på målspråket av motsvarande ord i källspråket med samma semantiska betydelse. I de flesta fall finns det fullt ekvivalenta ord på målspråket. Rachel May (1994) understryker att en tendens hos översättare från ryska till engelska är att t.ex. upprepningar inte alltid återges fullt ut av de engelska översättarna. Dessa skulle inte ha vållat några svårigheter att översätta och de ”normaliseras” i



vissa fall (May 1994:162). Tendensen till upprepningars ”normaliserande” lyfts även fram här i uppsatsen.

Ytterligare en aspekt relaterad till översättning av upprepningar och här även till en ”översättarstil” är det som Milan Kundera (2010) kallar för en ”synonymiseringsreflex”. Med denna reflex avses en tendens hos många översättare att använda ett annat ord än det självklara som faktiskt omnämns i texten, beroende på att det kännetecknar ”den goda stilen” att ha ett stort synonymförråd. Kundera illustrerar denna företeelse med att om det exempelvis förekommer ett ord *sorg* två gånger i samma stycke (här i ett franskt exempel) ”retar sig översättaren på upprepningen (som betraktas som ett angrepp på all obligatorisk stilistisk elegans) och frestas att andra gången ersätta det med ’*mélancolie*’ [vemod]” (Kundera 2010:291-292). Kundera anser att detta behov av synonym är så djupt rotat att översättaren omedelbart väljer en synonym (Kundera 2010:292). Eriksson (2002) anser att enligt Kundera är denna ”synonymiseringsreflex” beklaglig då den fråntar författaren ”ett stilistiskt uttrycksmedel som för honom semantiskt, prosodiskt och estetiskt kan utgöra ett framträdande inslag i ett generellt stilmönster” (Eriksson 2002:88). Mot denna bakgrund prövas även om denna ”synonymiseringsreflex” kan märkas i dessa båda analyserade svenska översättningar.

### 5.1 Lexikaliska enkla upprepningar

Följande fem exempel illustrerar därmed lexikaliska enkla upprepningar av ett ord. De första tre exemplen (7), (8) och (9) illustrerar enkla upprepningar av verb, vars upprepning därmed intensifierar själva längden av handlingarna. De sista två exemplen (10) och (11) utgörs av substantiv som upprepas. I det första exemplet (7) ses en lexikalisk enkel upprepning av *набивался* ’fylldes på’:

(7) Вагон все *набивался* и *набивался* людьми. (Poezd 607)

Vagnen *fylldes på* och *fylldes på* av allt fler människor. (M-AS:199)

Fler och fler människor *strömmade in* i vagnen. (NH:268)

Verben innehåller fyra stavelser vilket även kan symbolisera tågets tuffande rytm när vagnen ”fylldes på och fylldes på av folk”, i det tåg Šalamov skulle resa hem med. Upprepningen visar även på själva handlingens upprepade varaktighet eller intensitet. Subjektet är *вагон* ’vagn’ och *люди* ’människor’ agent. Sahlin återger upprepningen enligt originalet med svenskans motsvarande *fylldes på*. Denna översättning kan klassificeras som adekvansinriktad eftersom den återger upprepningen och därmed rytmen. Håkansson översätter mer fritt och utelämnar upprepningen av verbet. Istället återger Håkansson en enkel upprepning av ett

adjektiv i komparativ, *fler*, samt byter ut subjektet *vagnen* till *människor* och predikatet blir *strömmade in*. Detta medför en mer dynamisk översättning eftersom det är människorna själva som utför handlingen. ”Tågrytmen” förminskas eftersom det upprepade ordet *fler* endast har en stavelse mot originalets fyra.

I nästa exempel (8) ses en enkel upprepning av verbet *молился* ‘bad’ i preteritum:

(8) Его везли из Москвы в одном вагоне со мной. Он все *молился, молился*. (Pervyj zub 574)

Han hade förts bort från Moskva i samma järnvägsvagn som jag själv. Han hade *bett sina böner, bett och bett*. (M-AS:141)

Vi hade lämnat Moskva i samma vagn och under hela vägen hade han inte gjort annat än att *läsa sina böner*. (NH:230)

Författaren Šalamov återger det första mötet tidigare med en medfånge på en tågtransport och berättar att han satt och bad oavbrutet under resan. Upprepningen återges i slutet på en kort mening<sup>25</sup>, vilken tillsammans med den lexikaliska upprepningen förstärker textens rytm. Dessutom exemplifierar *молился* versfoten *amfibrachys*<sup>26</sup>. Även denna upprepning exemplifierar på samma sätt som i föregående exempel (7) den ovan nämnda ”monotona” längden av en process. Orden återges utan sammanbindande konjunktion, vilket enligt Rozental’ (2011:336) här kan anses vara en ”незамкнутый ряд” (sv. icke slutna rad), när meningen känns oavslutad. Sahlin återger originalets upprepning av *bett*, sammanbundet med konjunktionen *och*. Rytmen förmedlas här fastän med en ”замкнутый ряд” (sv. slutna rad). Sahlin gör även ett frivilligt tillägg med *bett sina böner*. Eftersom det ryska verbet *молился* innehåller tre stavelser och det svenska verbet *bett* endast en stavelse, kan det anses vara mycket passande med detta tillägg för rytms skull. Håkansson utelämnar upprepningen helt och preciserar istället betydelsen med *läsa sina böner*. Rytmen försvinner dock inte helt eftersom växlingen mellan de betonade första stavelserna och de obetonade, korta stavelserna i *läsa sina böner* också skapar rytm och bildar den fallande versfoten *troké*<sup>27</sup>.

Det sista exemplet (9) på upprepningar av verb innehåller en upprepning av *застонал* ‘stönade till’:

(9) Пассажиру, который спал вторые сутки от Иркутска, который проснулся лишь затем, чтобы выпить, проглотить новую бутылку водки, или коньяка, или настойки, дальше спать не пришлось. Поезд тряхнуло. Спящий пьяный пассажир рухнул на пол и *застонал, застонал*. (Poezd 610)

<sup>25</sup> Se kapitel 8.4 och 8.5 för fler exempel av korta lakoniska meningar.

<sup>26</sup> *Amfibrachys* består av: obetonad-betonad-obetonad stavelse.

<sup>27</sup> *Troké* består av: betonad-obetonad stavelse.

Det blev dock ingen mer sömn för den karl som hade sovit hela tiden, nu på andra dygnet från Irkutsk och som endast vaknat upp för att tömma i sig ytterligare en flaska. Tåget krängde och det sovande fyllet dråsade ner i golvet varefter han *stönade hejdlöst och utan avbrott*. (M-AS:204)

En annan passagerare hade sovit två dygn från det att vi lämnat Irkutsk; han vaknade upp bara för att *stjälpa i sig* en ny flaska brännvin, konjak eller fruktvin. Men en gång skakade hela tåget till så häftigt att den där fylltratten rasade ned i golvet där han sedan låg och *stönade en lång stund*. (NH:272)

Meningarna beskriver en passagerares drickande och sovande på tåget hem. Upprepningen speglar varaktigheten i att passageraren stönade till där han låg på golvet och sov. Både Sahlin och Håkansson utelämnar den enkla upprepningen. Sahlin kompenserar utelämningen och förstärker betydelsen genom *stönade hejdlöst och utan avbrott*. Håkansson preciserar också med det liknande *stönade en lång stund*. I dessa båda översättningar försvinner därmed ”tågrytmen”, men i detta exempel kan svenskans grammatiska normer vara orsaken.<sup>28</sup>

Vidare innehåller exempel (10) en enkel upprepning av substantivet *пересылка* ‘fångtransport’, åtskiljt av kommatecken:

(10) – *Пересылка, пересылка*, – повторял я, лежа на спине, вдвинутый в узкое пространство между средней и верхней полкой. (Poezd 607)

– *Fångtransport, fångtransport*, låg jag på rygg och upprepade för mig själv inklämd i det smala utrymmet mellan min egen brits och överbritsen. (M-AS:199)

– *Rena fångtransporten, rena fångtransporten*, upprepade jag där jag låg på rygg, inklämd i det trånga utrymmet mellan den övre och undre britsen. (NH:268)

Författaren Šalamov liknar tågresan (hem till Moskva efter frigivningen) med en fångtransport som en paradoxal motsättning. Upprepningen av ordet kan också här illustrera en ”tågrytm”, tågets ”tuffande musikalitet”. Sahlin återger ordagrant upprepningen med *fångtransport*. Håkansson återger samma enkla upprepning och förstärker med ett frivilligt tillägg: *rena fångtransporten*. I dessa båda översättningar bibehålls den framhävande rytmen med adekvansinriktade översättningar som resultat.

I det sista exemplet (11) finns en enkel upprepning av substantivet *товарищ* ‘kamrat’:

(11) Но мой случайный *товарищ, товарищ* только на эту краткую минуту... (Pervyj zub 572)

Men min tillfällige *kamrat, kamrat* bara under denna korta minut... (M-AS:139)

Lyckligtvis hade jag en *kamrat* vid min sida – en tillfällig *kamrat* bara för denna korta stund ... (NH:228)

---

<sup>28</sup> I detta sammanhang förekommer även lakonisk mening i exempel (46) kap. 8.5, och substantiv i attributiv funktion, se exempel (30) kap. 6.1.6, varför Šalamov som det verkar har ägnat detta stycke speciell uppmärksamhet.

I detta sammanhang har Šalamov tidigare talat om att han är helt ensam i fängstransporten, varför denna upprepning av *kamrat* visar att denne ”tillfällige kamrat”, som hjälper honom är mycket viktig för honom, då fångarna ”packas in” i ett klosterrum för övernattnig. Sahlin översätter ordagrant upprepningen, även kommatecknen, och den framhävande rytmen bibehålls. Håkansson utelämnar den enkla upprepningen av de båda orden i följd i samma fras, men upprepar istället *kamrat* i den efterföljande frasen. Därmed försvagas rytmen eftersom de upprepade orden *kamrat* inte återges i tät följd och ett lugnare tempo erhålls.

Slutligen visar ovanstående att dessa enkla upprepningar av substantiv inte bereder några uppenbara svårigheter vid översättningen. Här iakttas heller inga ”synonymiseringsreflexer”. Sahlin uppvisar ett följsamt återgivande av originalet, vilket även Håkansson gör. Men Håkanssons och även Sahlins översättningar av verben i exempel (7) och (8) och (9) speglar mer en sida av att ”normalisera”. Det verkar eventuellt som om verb är svårare att översätta bokstavligt mer än substantiven. Dessa skillnader som finns i översättningarna beror emellertid till en stor del på översättarens fria val, men i en kombination av språknormer.

## 5.2 Hopningar

I de undersökta novellerna har jag endast hittat ett exempel av *hopning*, där tre ord återges i följd. Exempel (12) innehåller en hopning av *сегодня* ‘idag’, återgivet i två grafiska meningar:

- (12) Кассирша что-то кричала вроде того, что это – поезд смешанный, что плацкартное место – в смешанном вагоне, что настоящее можно взять только на завтра или на послезавтра. Но я не понял ничего, кроме слов «завтра» и «сегодня». *Сегодня, сегодня.* (Poezd 606)

Tjänstekvinnan bakom luckan skrek någonting om att det här tåget hade blandade vagnar och att det var reserverade platser blandade med icke reserverade och att en vagn med bara reserverade platser fanns först nästa dag eller dagen därpå. Men jag förstod ingenting av hennes ordsvada utom orden i morgon och *i dag. I dag, i dag!* (M-AS:198)

Kassörskan skrek något om att dagens tåg inte hade några reserverade platser, vad som än stod på biljetten, och att det inte skulle gå något tåg med reserverade platser förrän i morgon eller övermorgon. Men jag hörde ingenting förutom orden »i morgon« och »*idag*«. *Idag, idag...* (NH:267)

Upprepningen illustrerar det faktum att tågbiljetten som författaren nyss köpt gäller en hemresa till Moskva idag (och inte i morgon), efter 17 långa år! Även här förmedlas en framhävande musikaliskt eventuellt tuffande ”tågritm”. Det första ordet omges av citationstecken och de andra två utgör en grafisk mening med avslutande punkt. Både Sahlin och Håkansson följer originalet och återger alla tre orden. Sahlin utelämnar dock de första

citationstecknen och förstärker med utropstecken efter sista upprepningen, vilket intensifierar framhävandet ytterligare. Håkansson behåller citationstecknen och avslutar den andra meningen med tre punkter (uteslutningstecken), vilket indikerar att meningen inte är fullständig och att inte all information förmedlas. Författarens rytm bibehålls därmed i båda översättningarna eftersom denna hopning återges intakt, trots skillnaderna i interpunktionen. Därför blir resultatet adekvansinriktade översättningar.

### 5.3 Anaforiska upprepningar

Anaforiska upprepningar förekommer i riklig mängd i Šalamovs berättelser, vilka enligt Kline associerar till folklöre och poesi men med tillägg av en ”horrific content” (Kline 1998:332) Följande två exempel (13) och (14) illustrerar ett inledande ord eller fras som upprepas i texten. Detta exempel (13) innehåller en upprepning av satsen *у меня не было* (sv. hos mig fanns det inte), samt med viss variation *не было* (sv. [det] fanns inte):

- (13) *У меня не было* старшего товарища, *не было* примера. Я был один в этом этапе, *у меня не было* ни друзей, ни товарищей. (Pervyj zub 575)

*Jag hade ingen* äldre kamrat, *jag hade ingen* att lära av. Jag var ensam i den här transporten, *jag hade varken* vänner eller kamrater. (M-AS:142-143)

*Jag hade ingen* äldre kamrat med mig, *ingen* förebild. Jag var ensam här, *utan* vänner. (NH:230-231)

Här beskrivs författarens outhärdliga ensamhet på fångtransporten, vilket intensifieras av ytterligare en enkel upprepning i samma sammanhang i novellen (se föregående exempel 11 där den ”tillfällige kamraten” omnämns). Sahlin översätter på motsvarande sätt som i ryskan enligt svenska grammatiska normer *jag hade ingen*. Den sista upprepningen återges med *jag hade varken* vänner eller kamrater. Här utelämnas originalets exakta framhävande upprepning, men rytmen återges ändå, om än en aning förminskad. Håkansson utelämnar den anaforiska upprepningen av första satsens inledande *jag hade ingen...* och återger istället andra satsens betydelse med ellipsen *ingen förebild*. Den sista upprepningen utelämnas och normaliseras med satsen *jag var ensam här utan vänner*. I denna översättning försvagas den framhävande rytmen.

I det sista exemplet (14) ses två anaforiska upprepningar av två satser: *Я был человек с...* (sv. Jag var en människa från...) och *– у меня не было лишних вещей*. (sv. – hos mig fanns inga överflödiga saker):

- (14) *Я был человек* с самолета – *у меня не было лишних вещей* – только небольшой фанерный баульчик. *Я был человек* с Дальнего Севера – *у меня не было лишних вещей* – только маленький фанерный чемодан, тот самый, который я безуспешно пытался продать в Адыгалахе, собирая деньги на поездку в Москву. (Poezd 606)

*Jag hade kommit uppifrån Höga Norden med flyg, jag hade inget överflödigt bagage – endast en liten väska, samma en som jag utan framgång försökt sälja i Adygalach för att få ihop pengar till moskvaresan. (M-AS:198)*

*Jag hade kommit dit med flygplan och hade inga onödiga saker. Jag hade kommit dit från Kolyma och det enda jag hade att bära på var min lilla fanerväska som jag inte lyckats sälja när jag försökte skrapa ihop pengar till min resa till Moskva. (NH:267)*

Meningarna skildrar hur Šalamov kommer direkt från Fjärran Östern med flyg, nyss frigiven, och nästan helt utan ägodelar. Båda satserna återges i originalet identiskt, vilket indikerar att denna information är av stor betydelse. Sahlin utelämnar de båda anaforiska upprepningarna. Den andra anaforiska upprepningen översätts dock bokstavligt till *jag hade inget överflödigt bagage*, vilket visar på att själva betydelsen noga iakttas.

Håkansson återger den första anaforiska upprepningen med *jag hade kommit dit*, vilket vittnar om en precisering, samt konkretiserar *Дальний Север* (Avlägsna Norden) till *Kolyma*. En viss grad av adekvansinriktad översättning kan därför ses, men den sista av upprepningarna anpassas istället till svensk syntax för att texten ska flyta bättre: *det enda jag hade att bära på*.

Slutsatsen blir att anaforiska upprepningar av ord, fraser eller satser inte översätts intakt till målspråket i samma grad som enkla upprepningar eller hopningar. Det finns dock inga direkta språkliga hinder, förutom när en konstruktion måste återges grammatiskt på ett annat sätt på målspråket, såsom i detta fall konstruktionen *у меня не было*, (sv. bokst. ‘hos mig inte fanns’). I liknande fall kan ett byte göras av själva konstruktionen till målspråkets grammatiska normer, som när den upprepas resulterar i en fullt ekvivalent översättning. Därför är de små förändringarna i dessa undersökta översättningar ett resultat av översättarnas fria val.

#### **5.4 Anaforer och epiforer**

I följande två exempel (16) och (17) förekommer en kombination av anaforer och epiforer. Dessa upprepningar visar på hur själva ordens betydelse är viktig. I det första exemplet (16) återges både anafor och epifor. Den anaforiska upprepningen *Состав не был похож...* (sv. [Tåg]-sättet var inte likt...) finns i den inledande meningen. Den epiforiska upprepningen *...был похож на общежитие* (sv. liknade ett gästhem/tjänstebostad [för studenter, arbetare osv.]), påträffas också i slutet på samma inledande mening, samt i styckets avslutande mening. Slutligen återfinns ytterligare fyra anaforiska upprepningar av *нет* ‘nej’, här i betydelsen *у поезда нет самого главного* (sv. hos tåget finns inte det allra viktigaste):

- (16) Состав *не был похож* на поезд, следующий во столько-то часов в Москву, а *был похож на общежитие*. И там и тут спускались со ступенек вагонов люди, и там и тут по воздуху двигались какие-то вещи над головами движущихся людей. Я понял, что у поезда *нет* самого главного, *нет* жизни, *нет* обещания движения – *нет* паровоза. Действительно, ни у одного из общежитий не было паровоза. Мой состав *был похож на общежитие*. (Poezd 606-607)

Tågsättet liknade inte ett tåg som åtskilliga timmar senare skulle nå fram till Moskva. Det *såg mer ut som de där vagnarna* som järnvägsfolket bodde i. Men folk klev upp och ner från trappstegen till vagnarna och genom luften rörde sig en ström av väskor och bylten ovanför folks huvuden. Så insåg jag vad det var *som inte fanns*, det allra viktigaste för ett tåg *saknades*, *det fanns inget liv, inget löfte om rörelse, det fanns inget ånglok*. Ja, verkligen, det tågsätt jag skulle med *liknade tjänstebostäder*. (M-AS:199)

Mitt tåg skilde sig inte nämnvärt från dessa tågsätt som förvandlats till bostadslängor, det gick överhuvudtaget inte att föreställa sig att mitt tåg snart skulle avgå för en lång resa till Moskva – snarare *påminde det om just en bostadslänga*. På båda ställen steg folk in och ut på tågtrappor, på båda ställen kånkade folk omkring på olika saker och trängdes. Jag insåg att tåget *saknade* det allra viktigaste – *det saknade liv, det saknade rörelse, det saknade ångkraft*. Inte en enda av bostadslängorna hade skorstenar som ett ånglok. Och mitt tåg *såg ut precis som de där bostadslängorna*. (NH:268)

Den första meningen med den epiforiska upprepningen speglar likheten mellan ”tåget” och ”bostaden”, vilka båda saknar loket. De anaforiska upprepningarna *нет* ingår i satsen *у поезда нет самого главного, нет жизни, нет обещания движения – нет паровоза*, vilken kan översättas bokstavligt till: (sv. hos tåget [finns] inte det allra viktigaste, [finns] inte liv, [finns] inte löfte om rörelse – [finns] inte lok). Denna mening återges i presens, vilket har ett generaliserande syfte, och förstärker framhävandet. Här skildras på så sätt författarens vända över att tåget som ska föra honom hem till Moskva saknar det viktigaste som är loket.

Både Sahlin och Håkansson utelämnar den epiforiska bokstavliga upprepningen. Sahlin återger istället betydelsen med två olika fraser: *det såg mer ut som de där vagnarna ... liknade tjänstebostäder*. Håkansson i sin tur skriver: *påminde det om just en bostadslänga* och *såg precis ut som de där bostadslängorna*. I dessa båda översättningar märks därför en viss ”synonymiseringsreflex” eftersom olika uttryck används: *liknade*, *såg mer ut som* och *påminde det om*, istället för ett enda identiskt. Vidare utelämnar Sahlin även den exakta anaforiska upprepningen av *нет*. Men den svenska grammatiska strukturen ser något annorlunda ut, vilket egentligen inte är ett hinder för att istället upprepa *finns inte* och åstadkomma en ekvivalent översättning. Upprepningarna normaliseras något till svenskt språkbruk och återges med viss variation, och det görs ett frivilligt tillägg av en upprepning: *...som inte fanns, för ett tåg saknades, det fanns inget ..., inget..., det fanns inget*. Översättningen kan ändå sägas återge en stor del av författarens rytm.

Håkansson återger däremot alla fyra anaforiska upprepningar, men enligt svenska grammatiska normer, (*tåget/det* är subjektet och *saknade* predikat), och den anaforiska upprepningen *det saknade* återges i preteritum i stället för originalets presens. Återgivandet med dåtid medför en viss distans till händelserna, till skillnad mot originalets närvaroeffekt. Trots detta bibehålls författarens rytm i stort och en adekvansinriktad översättning erhålls.

Exempel (17) innehåller både anafor och upprepningar av en fras utspridda i stycket, vilket visar hur betydelsefullt detta textsammanhang är för författaren i samband med tågets avgång till friheten, till Moskva:

(17) В суматохе, в крике вагонной этой транзитки я так и *не услышал* самого главного, что мне хотелось и надо было *услышать*, о чем я мечтал семнадцать лет, что стало для меня неким *символом* материка, *символом* жизни, *символом* Большой земли. Я *не услышал* гудка паровоза. Я и не подумал о нем во время сражения за место в вагоне. Гудка я *не услышал*. Но дрогнули и качнулись вагоны, и вагон наш, наша пересылка, начал куда-то перемещаться, как будто я начинаю засыпать и барак плывет перед моими глазами. (Poezd 607)

I förvirringen och skriken inne i vagnen, i denna fångtransport, hade jag ändå *inte hört* det viktigaste, det som jag *ville höra* och måste *få höra*, det som jag hade drömt om i sjutton år och som för mig hade förvandlats till ett slags *symbol* för fastlandet, en livets *symbol*. Jag hade *inte hört ångloksvisslan*. Jag hade inte ens tänkt på den medan jag slogs för en plats i vagnen. *Men visslan hade jag inte hört*. Ändå skakade det till och darrade i tågsättet och vår vagn, vår transport, började rulla iväg precis som om jag just höll på att somna och barackerna gled förbi framför mina ögon. (M-AS:200)

I allt tummel och gastande fick jag *aldrig höra* det viktigaste, det som jag hade hoppats på att *få höra*, det som jag hade drömt om i sjutton år och som för mig hade blivit till en *symbol* för fastlandet och den stora världen. Jag *hörde aldrig signalen från ångloket*. Jag hade glömt det medan jag slog mig fram till min plats. Jag *hörde aldrig någon signal*. Men plötsligt skakade tåget till och började gunga, och vår kupé, vår fångtransport, började rulla iväg precis som om jag höll på att somna in och baracken hade börjat flyta runt inför mina ögon. (NH:268-269)

Tre upprepningar iakttas av frasen *я не услышал* (sv. jag hörde inte) utspritt i stycket, och en gång frasen *надо было услышать* (sv. måste få höra). Dessa upprepningar förmedlar författarens intensiva konstaterande ( när han precis skulle resa hem med tåget) att han inte hörde *самого главного* (sv. [det] allra viktigaste) som är *гудок паровоза* 'tågvisslan', vilken symboliserar friheten. Ordet *гудок* upprepas senare med inversion som framhäver ordets betydelse ytterligare. Den anaforiska upprepningen *символ* 'symbol' förekommer tre gånger, vilket illustrerar hur tågvisslan är symbolen för *материк* 'fastlandet', *жизнь* 'livet' och *Большая земля* 'det Stora landet'.

Sahlin översätter alla upprepningarna av *услышать* 'få höra' och gör även ett frivilligt tillägg av *höra* i frasen *det som jag ville höra och måste få höra* (i originalet förekommer ordet endast en gång). En upprepning av *symbol* utelämnas och Sahlin generaliserar dessa



båda frasers betydelser till *en symbol för fastlandet*. Håkansson översätter enligt originalet de fyra upprepningarna av *услышать* 'få höra', men utelämnar den anaforiska upprepningen av *symbol* och skriver istället (en gång) *symbol för fastlandet och den stora världen*. Däremot återger både Sahlin och Håkansson upprepningarna fullt ut av *tågsignal/visslan*. Trots utelämningarna av *symbol* i översättningarna speglar de båda översättningarna ändå till en viss grad rytmen.

Sammanfattningsvis kan sägas att alla översättningarna av enkla upprepningar, hopningar och de anaforiska och epiforiska lexikaliska upprepningarna i de ovanstående exemplen visar att det i de flesta fall inte är språkbetingat när utelämnningar görs av en upprepning. Majoriteten av de upprepade orden är "vanliga" ord som förekommer i de flesta språk. Men några fall exemplifierar realia, här t.ex. *общежитие* (sv. gästhem/tjänstebostad' [för studenter, arbetare osv]). Realia-orden är naturligtvis svåra att översätta fullt ekvivalent till målspråket, och därför skulle istället en upprepning av ett annat svenskt ord ändå kunna ge en fullvärdig översättning. Dessutom verkar det som att enkla upprepningar av verb är svårare att konstruera på motsvarande sätt på svenska.

Sahlin visar en tydlig uppmärksamhet mot författarens upprepningar av ord, trots att hon vid vissa tillfällen generaliserar eller byter ut ett ord till en synonym. Sålunda märks en viss tendens till "synonymiseringsreflex" hos både Sahlin och Håkansson. Håkansson visar också i många fall en tydlig uppmärksamhet mot författarens ordval och konstruktion men parallellt en tendens att "normalisera" och att inte "tråka ut" läsaren med ett och samma ord hela tiden. Håkansson utelämnar vissa ord och översätter till en synonym vid några tillfällen. Vid vissa tillfällen verkar det som att de båda översättarna kanske inte fullt ut inser att författaren Šalamovs strävan att återge den semantiska betydelsen bäst kommer till uttryck *tillsammans* med just stildraget "upprepning". Endast då är det möjligt att överföra hela originalets rytm, intensitet och framhävande intakt, så långt det är möjligt till målspråket.

## 6 Analys av syntaktiska upprepningar utifrån satsdelarnas funktion

### 6.1 Attribut

Attribut är bestämningar till substantiv inom en nominalfras, och dessa attribut kan placeras både före och efter huvudordet såväl i ryska språket (Rozenal' 1968:232) som i svenska språket (SAG del 3, 1999:13). I ryskan skiljer man mellan attribut som kongruensböjs efter huvudordet och attribut som inte kongruensböjs efter huvudordet. Till exempel böjs ett adjektivattribut efter huvudordet i en fras, (här ett maskulint substantiv), *холодный ветер* (sv. kall vind) och ett icke kongruerande attribut kan vara ett genitivattribut såsom *совет друга* (sv. vännens råd) (Rozenal' 1968:232-235). Även i svenskan kongruensböjs vissa attribut tex, adjektiv eller particip (SAG del 3, 1999:88). I svenskan står oftast adjektivattribut, particip och genitiv i framförställd position (SAG del 3, 1999:71). De efterställda attributen utgörs vanligen av relativa bisatser eller prepositionsfraser (SAG del 3, 1999:14).

#### 6.1.1 Bakgrund adjektivattribut

I Šalamovs berättelser förekommer i synnerhet adjektivkedjor i mycket stor omfattning och därmed kan man anta att de även har en stor innehållsmässig semantisk betydelse. Därför inleds undersökningen med adjektivkedjor, vilka fungerar som attribut. Enligt ryska grammatikens normer står adjektivattribut vanligen i position före huvudordet (Golub 1997b, *Russkaja grammatika* 1980b, §2152, Wikland 1974: 51) ”хороший человек, веселая прогулка...” (Golub 1997b).<sup>29</sup> Kongruerande attribut (adjektiv, particip) kan dessutom stå i efterställd position. Rozenal' (1968:232) menar att attributet då får en framhävd betydelse, vilket förklaras med inversionen, den omvända ordföljden. Inversion medverkar till att adjektivattributen får en predikativ nyans (Šachmatov refererad i Rozenal' 1968:232-233). ”В сердцах простых чувство красоты...” (Lermontov refererad i 1980b, §2152). Enligt Belaja (refererad i Nekrasova 2003) får texten en melodisk nyans när fraserna återfinns med inversion. Nekrasova (2003) framhåller att attributens efterställda position, är ett utmärkande drag för Šalamov och bland annat av den orsaken är dessa naturligtvis givna undersökningsobjekt i analysen.

Attributens efterställda position är karakteristisk för många ryska 1800-talsförfattare: ”Со всех сторон горы неприступные” (Lermontov refererad i Rozenal' 1968:233). De efterställda kongruerande attributen kan även förmedla en högtidlig eller arkaistisk nyans och återfinns av den anledningen ofta inom poesin, t.ex: ”В поле чистом серебрится снег

---

<sup>29</sup> I alla citat fetmarkeras huvudordet och kursiveras adjektivattributen. Vid vissa tillfällen finns dessa markeringar i originaltexten och vid andra tillfällen är dessa markeringar mina egna.

волнистый и рябой” (Puškin refererad i Rozental’ 1968: 233). Därutöver förmedlas ytterligare en speciell poetisk nyans när substantivet är omgivet av adjektivattribut både i framförställd och efterställd position: ”...как *редкий камень драгоценный*” (Kazan refererad i *Russkaja grammatika* 1980b, §2156). Förutom de efterställda attributens poetiska nyans påträffas vanligen efterställda attribut i talspråket (Rozental’ 1968: 233, *Russkaja grammatika* 1980b, §2156).

Enligt *Russkaja grammatika* (1980b, §2152) förmedlar även adjektivattributen i meningens finala position ofta hela meningens rema, dvs. den nya väsentliga informationen: ”Аркадий Павлыч говорит **голосом** *мягким и приятным*” (Turgenev refererad i *Russkaja Grammatika* 1980b, §2152). Dessutom får kongruerande attribut som inte är placerade i omedelbar närhet till huvudordet (ofta initialt eller finalt i en mening) en stark framhövd betydelse: ”Обеды задавал он *отличные*” (Turgenev refererad i Rozental’ 1968:234).

Dock är att iaktta, att om adjektivattributen ingår i satsens tema, (dvs. satsens kända information), kan de också befinna sig i position efter huvudordet utan att bära på remat (ny information): ”Улица *пустая* вообще производит ужасное впечатление,...” (Bulgakov refererad i Golub 1997b). Golub (1997b) poängterar att när adjektiven inte har en specifik för kontexten semantisk betydelse är deras efterställda position av speciellt intresse vid stilanalys, eftersom den efterställda positionen i dessa fall inte kan förklaras logiskt.

Vad mera är, adjektivens efterställda position beror även på grammatiska normer, t.ex. vid klassifikation av olika objekt som ingår i en specifik grupp. Här får substantiven en ”artbestämning”, och adjektiven anger ett kännetecken: ”мармелад *яблочный*, шоколад *соевый*,...” (*Russkaja grammatika* 1980b, §2152).

Även de svenska grammatiska normerna föreskriver att adjektivattribut placeras före huvudordet. Dessa klassificeras i *SAG* som deskriptiva då de beskriver huvudordet (*SAG* del 3, 1999:13). Adjektiv kan även ha en predikativ betydelse och har då en efterställd position i förhållande till huvudordet. De efterställda (deskriptiva) attributen kan i sådana fall bestå av en adjektivfras, tex. ”en **burk** *full* med stenar” (*SAG* del 3, 1999:86). Participfraser kan också fungera som efterställt predikativt attribut, ”en **burk** *fylld* med stenar” (*SAG* del 3, 1999:86). De predikativa attributen har ofta en tyngd, vilken uttrycks med egna efterställda bestämningar eller som utgörs av samordningar (*SAG* del 3, 1999:88). *SAG* beskriver hur konstruktioner med predikativt attribut ofta föredras i de fall en fras inte gärna kan stå som framförställt attribut, tex. ”En **bil** *värd* 3 000 kr” (*SAG* del 3, 1999:89).

### 6.1.2 Adjektivkedja i position före huvudordet

Som nämnts ovan är adjektivattributens normala placering den framförställda positionen i förhållande till huvudordet både i ryskan och i svenskan. Följande fyra exempel (18), (19), (20) och (21) illustrerar detta. De första två exemplen (18) och (19) illustrerar ”normen” för adjektivattributens placering både i ryskan och i svenskan. De två sista (20) och (21) illustrerar ryskans avledda adjektiv, (vilka exemplifierar normen i ryskan), men som saknar svenska ekvivalenter. Varje exempel inleds med ett enkelt överskådligt schema för ordklassernas<sup>30</sup> positioner i meningarna, samt förekomst av eventuell konjunktion.

Exempel (18) Šalamov: Adj-Adj-S.  
Sahlin: Adj-Adj-S.  
Håkansson: Adj-Adj-S.

I exempel (18) återfinns en prepositionsfras där adjektivattributen *бесчувственная* ‘okänslig’ i betydelsen ‘utan känsel’ och *отмороженная* ‘förfrusna’ står i framförställd position i förhållande till huvudordet *кожа* ‘hud’:

(18) И, сжимая крепко билет, пытаюсь ощущать все его грани своей *бесчувственной, отмороженной кожей*, я выдрался, выбрался на свободное место. (Poezd 606)

Hårt kramande biljetten, som jag försökte känna alla kantiga hörn på med min *känslolösa, förfrusna hand*, ryckte jag mig loss och knuffade mig fram till ett tomt hörn i salen. (M-AS:198)

Och medan jag kämpade och knuffades för att bana en väg tillbaka till någon ledig sittplats, höll jag hårt i biljetten och försökte känna alla dess kanter med mina *stela, förfrusna fingrar*. (NH:267)

Meningen skildrar författarens känsla av att hålla i den nyss inköpta tågbiljetten för att resa ”hem” till Moskva efter frigivningen. Både Sahlin och Håkansson återger de båda adjektiven enligt originalet med en prepositionsfras där adjektivattributen återfinns framför huvudordet. Både Sahlin och Håkansson gör en semantisk precisering av originalets *кожа* ‘hud’. Sahlin preciserar med *hand* och Håkansson med *fingrar*. Håkansson gör även en omkastning av en sekvens och placerar prepositionsfrasen finalt i meningen i stället för medialt som i det ryska originalet, vilket ger denna fras en mer framhävd position än i originalet. Både Sahlin och Håkansson följer originalet genom att utelämna konjunktionen *och*, men i detta fall exemplifierar avsaknaden grammatiska normer. Översättningarna speglar båda två adjektivkedjan och Sahlin översätter mer bokstavligt medan Håkansson anpassar texten mer till svenskt språkbruk för att texten ska flyta bättre.

Exempel (19) Šalamov: Adj-Adj-Adj-S.

<sup>30</sup> De förkortningar som i huvudsak används är: S (substantiv), Adj (adjektiv), Adv (adverb) och Part (Particip).

Sahlin: Adj-Adj-Adj-S.

Håkansson: Adj-Adj-och-Adj-S.

Detta exempel återger en episod från novellen ”V bane” där fångarna i lägret har ”baddag”:

(19) – все бросаются к нему, толкая друг друга *скользкими, грязными, вонючими телами*. (Pervyj zub 523)

Och, så fort någon där inne öppnar brädluckan, kastar sig alla mot den, knuffar varandra med sina *hala, smutsiga, stinkande kroppar*. (M-AS:35)

... och så fort de hör att luckan håller på att öppnas kastar sig alla fram mot den och stöter in i varandra med sina *hala, smutsiga och stinkande kroppar*. (NH:175)

Adjektivkedjan förstärker det absurda i denna händelse när fångarna tar sig till en lucka efter ”badet” för att hämta ut rena underkläder. I det ryska originalet ses en prepositionsfras där *тела* ‘kroppar’ är huvudordet och adjektivattributen *скользкие* ‘hala’, *грязные* ‘smutsiga’, *вонючие* ‘stinkande’ finns i framförställd position enligt ryska grammatiska normer. Både Sahlin och Håkansson återger de tre adjektiven i en kedja i direkt anslutning till huvudordet, enligt originalet och rytmen bevaras i stort. Sahlin följer Šalamovs stil även i fråga om utelämnning av konjunktion (asyndes). Härmed visar Sahlin full respekt för originalet med en adekvansinriktad översättning som resultat. Håkansson gör ett frivilligt tillägg med konjunktionen *och* före det sista adjektivet, enligt svenska grammatiska normer vid uppräknings (additiv samordning). Därmed kan ses en viss anpassning till målspråket. Dessa två exempel (18) och (19) vittnar på så sätt om att det är fullt möjligt att återge originalets adjektivkedjor (som här följer normen för placeringen) på målspråket och bevara författarens framhävande rytm.

De två sista exemplen (20) och (21) illustrerar en annan översättningssvårighet eftersom ryskans motsvarande adjektiv saknas i svenskan. Ryskan föredrar ett adjektiv som bestämning till ett substantiv, medan substantivsammansättningar är vanligare i svenskan (Wikland 1974:275).

Exempel (20) Šalamov: Part-Adj-Adj-S.

Sahlin: Part-S

Håkansson: S-Rel. bisats (Adv-Verb)

I det ryska originalet karakteriseras *перочинный ножик* ‘pennkniven’ utförligt genom participet och adjektiven, eftersom den är mycket värdefull för ägaren:

(20) Я сжимал в кармане *купленный новенький перочинный ножик* и молчал. (Poezd 605)

I fickan kramade jag min *nyinköpta pennkniv* och teg. (M-AS:197)

I min ficka höll jag *kniven* som jag nyss hade köpt. Jag grep hårt om den och teg. (NH: 266)

I meningen beskrivs författarens nyinköpta pennkniv, som han köpt i en affär efter frigivningen och adjektivkedjans rytm framhäver denna sällsynta efterlängtnade händelse. Tre adjektiv står i framförställd position enligt ryska normer. Eftersom participet och de kvalitativa och relativa adjektiven *новенький* och *перочинный* inte är likställda kan de inte sammanbindas med konjunktion och därför saknas konjunktion. Adjektiven översätts bara delvis och Sahlin sammanfogar *ny* och *köpt* till ett sammansatt ord, participet *nyinköpt*, vilket förmedlar samma semantiska betydelse. Även *pennkniv* bildas av två substantiv *penna* och *kniv*. Dessa transformationer är nödvändiga eftersom de motsvarande svenska orden för *перочинный*, ‘penn-’ (som är ett förled i svenskan) och *ножик* ‘liten kniv’ inte kan användas enskilt här. Dessa anpassningar är alltså språkbetingade grammatiskt, men de medför att rytmen uteblir. Håkansson utelämnar adjektivkedjan helt och översätter istället samma betydelse med en relativ bisats. *Kniven* är objekt medan ryskans particip *новенький* ‘ny’ byter ordklass till ett adverb *nyss*, och adjektivet *купленный* ‘köpt’ byts till den finita verbformen *köpt*. Denna översättning anpassas helt till målspråket och rytmen försvinner (acceptansinriktad översättning).

Exempel (21) Šalamov: Adj-Adj-Adj-Adj-S.  
 Sahlin: Adj-Adj-Adj-S.  
 Håkansson: Adj-Adj-och-Adj-S.

I originalet återges en prepositionsfras där de fyra adjektivattributen står i position före huvudordet *пальцы* ‘fingrar’:

(21) Через минуту-две вслед за ним шагал уверенно и твердо молодой отец – в телогрейке, с тяжёлыми, крепкими, рабочими темными **пальцами**. Он ловил мальчика. (Poezd 609)

Ett par minuter efter att den lille pojken sprungit förbi kom en storväxt och säker ung pappa på jakt efter honom. Pappan var klädd i vaddjacka och hade *tunga, starka, mörka arbetshänder*. Han fångade in den lille pojken... (M-AS:202-203)

Efter honom kom den unge fadern med säkra steg, klädd i en sliten jacka och med *stora, kraftiga och mörka arbetarhänder*. Han fångade in pojken,... (NH:271)

Här beskrivs utförligt en faders händer (bokst. fingrar), med vilka han fångar in sin lille son: *тяжелые* ‘tunga’, *крепкие* ‘starka’, *рабочие* ‘arbets-’, *темные* ‘mörka’. Händelsen utspelar sig på samma tåg som författaren Šalamov reser hem på, och denne fader med son gjorde ett starkt intryck på Šalamov, varför han beskriver deras lyckliga relation på flera sätt i novellen ”Poezd”. Sahlin återger tre adjektiv i framförställd position utan konjunktion, (vilket heller inte är nödvändigt när adjektiven i samma grad relaterar till huvudordet). Originalets sista adjektiv sammanfogas med huvudordet till ett substantiv *arbetshänder*. Denna anpassning till

målspråket är nödvändig eftersom motsvarande adjektiv saknas i svenskan, på grund av att arbets-/arbetar- endast fungerar som förled.

Även Håkansson placerar de tre första adjektiven i framförställd position, och sammanfogar det sista adjektivet med huvudordet till *arbetarhänder*. Håkansson gör också ett frivilligt tillägg före det sista adjektivet med konjunktionen *och* enligt svenska grammatiknormer vid uppräkningsled där leden i samma grad relaterar till huvudordet (additiv samordning). Översättningarna återger så långt det är möjligt enligt målspråksnormerna adjektivkedjans framhävande och rytmen bibehålls. En viss nyansskillnad kan förvisso märkas i de båda översättningarna beträffande rytmen. Sahlins uppräkningsled utan konjunktion visar att raden är öppen och att varje adjektiv får sin egen framhävande tyngd, medan Håkanssons tillägg av konjunktion visar att uppräkningsleden avslutas.

Slutsatsen blir att de flesta adjektivattribut i framförställd position inte medför några svårigheter alls att överföra till svenskan. Det som orsakar problem är att översätta de avledda ryska adjektiven och att samtidigt bevara rytmens framhävande, eftersom dessa adjektiv istället motsvaras av svenskans substantivsammansättningar.

### 6.1.3 Adjektivkedja i position efter huvudordet

I följande tre exempel (22), (23) och (24) från Šalamovs noveller är adjektiven placerade i position efter huvudordet istället för den vanligaste framförställda positionen, vilket som nämnts ovan pekar på en poetisk stil eller att adjektivens betydelse framhävs. Denna inversion är som nämnts tidigare mycket framträdande hos författaren Šalamov.

Exempel (22) Šalamov: S-Adj-Adj.

Sahlin: S-Adj-och-Adj.

Håkansson: Adj-Adj-S.

Här beskriver adjektiven *холодный* 'kall', *светлый* 'ljus' dagen på tågstationen i Irkutsk:

(22) В хлопающие двери виднелся иркутский **день**, *холодный, светлый*. (Poezd 605-606)

Genom dörrarna som ideligen öppnades och stängdes skymtade **Irkutsk** i dagsljus, *kallt och ljusst*. (M-AS:197)

Stationens dörrar hade öppnats och stängts, och genom öppningarna hade jag sett ut i den *kalla, klara dagern* i Irkutsk. (NH:267)

Adjektivkedjan återges med asyndes, vilket här återger en poetisk, lugn, skildrande, rytmisk berättarstil. Adjektiven återfinns dessutom finalt i meningen i rematisk position. Sahlin återger adjektiven som predikativ och med ett frivilligt tillägg av konjunktionen *och* framför sista ordet enligt svenska normer vid samordning. Håkansson återger båda adjektiven i

framförställd position, vilket visar en mer acceptansinriktad översättning då målspråksnormerna följs.

Exempel (23) Šalamov: S-Adj-Adj-Adj.

Sahlin: Adj-Adj-Adj-S.

Håkansson: Adj-och-Adj-S.

I källtexten återfinns de tre adjektiven *грязные* ‘smutsiga’, *вонючие* ‘stinkande’, *рваные* ‘trasiga’, omedelbart efter huvudordet *тела* ‘kropparna’, vilka här skildrar tågstationens smutsiga människor:

(23) Осторожно ступая через ноги, выбирая дорожки между **тeлaми** *грязными, вонючими, рваными*, ходил по вокзалу милиционер и – что было еще лучше – военный патруль с красными повязками на рукавах, с автоматами. (Poezd 603)

Försiktigt klivande över utsträckta ben, väljande sig väg fram, över och mellan *smutsiga, stinkande trasiga* **kroppar** klev en milis-man omkring i väntsalen, och – vilket var ännu bättre – där fanns också en militärpatrull, soldater med röda armbindlar och automatgevär. (M-AS:194)

En polisman gick försiktigt fram mellan de *lortiga och stinkande* **lumphögar till män** som låg utspridda där på tågstationen, och vad som var ännu bättre – där gick också en militärpatrull med automatgevär och röda bindlar kring ärmarna. (NH:264)

Šalamov återger adjektivens uppräkningsordning med *asyndes*. Här framhävs dessutom adjektivens semantiska betydelse med inversionen. Sahlin gör en omkastning och återger hela adjektivkedjan enligt svenska grammatiknormer med adjektivattributen i position före huvudordet. Dock följs originalet då konjunktionen utelämnas av Sahlin. Även Håkansson gör en omkastning och placerar två adjektiv i position före huvudordet *lortiga och stinkande* och utelämnar ett adjektiv, *trasiga*. Betydelsen av *trasiga* kan likväl uppfattas implicit i huvudordet *lumphögarna* (att männen hade trasiga kläder). Håkansson återger bindeordet *och* mellan adjektiven enligt svenska grammatiska normer vid additiv samordning. Šalamovs rytm är inte lika framträdande i Håkanssons översättning, medan Sahlins översättning i större grad speglar originalets rytm, som uppräkningsordningen av adjektiven skapar, trots den framförställda positionen. Här undrar jag om det är otänkbart att placera adjektiven i efterställd position utan att bryta mot brukliga språknormer? Eventuellt skulle ett predikativ passa bättre: ”**männen som var smutsiga, trasiga**”. Men, det förefaller heller inte helt omöjligt att skriva: ”gick mellan **kropparna, smutsiga, stinkande trasiga**”. För att fastställa hur vanligt det är med adjektiv i efterställd position i svenskan skulle en jämförande korpusundersökning kunna vara till hjälp.

Det sista exemplet (24) illustrerar adjektivattributen i efterställd position till huvudordet *свет* ‘ljus’, efter dess genitivattribut *электрической лампочки* ‘elektriska lampan’:



- (24) На Иркутском вокзале я лег под **свет** электрической лампочки, *ясный и резкий* – ... (Poezd 603)

På järnvägsstationen i Irkutsk lade jag mig ner på golvet under det *skarpa och klara* elektriska **lampljuset**. (M-AS:194)

På tågstationen i Irkutsk lade jag mig att sova i det *starka, klara* **ljuset** från en elektrisk lampa. (NH:264)

Denna mening inleder novellen ”Poezd” och skildrar hur Šalamov lade sig ner på väntsalens golv för att sova under ett skarpt sken från en lampa. Adjektiven sammanbinds med konjunktionen *u* ’och’, vilket i detta fall exemplifierar ryska grammatiska normer vid en ”par-konstruktion”, *ясный и резкий* ’klar och skarp’. Både Sahlin och Håkansson gör en omkastning och placerar adjektiven enligt svenska grammatiska normer, i framförställd position, varför den poetiska nyansen förminskas. Sahlin återger konjunktionen *och* enligt originalet och en viss ”avstannande” rytm erhålls, dock inte lika framträdande som originalets framhävande. Håkansson utelämnar konjunktionen, vilken inte heller är nödvändig vid uppräkning när adjektiven relaterar i samma grad till huvudordet. I båda översättningarna uteblir därmed författarens stil och framhävande rytm på grund av adjektivens placering och resultatet blir mer acceptansinriktade översättningar.

Översättningarna av de tre ovanstående exemplen, visar att omkastningarna av adjektivattributens position, och därmed framhävande, är mer ett resultat av översättarnas strävan att anpassa texten till målspråket. Orsaken kan vara att det verkar som att attributens efterställda position inte är så vanlig i svenskan. Sahlins översättning med adjektivattributen i efterställd position (exempel 22) speglar därför en mer adekvansinriktad översättning.

#### 6.1.4 Adjektivkedja i position både före och efter huvudordet

Vidare illustrerar följande tre exempel (25), (26) och (27) den poetiska stilen där huvudordet inramas av adjektivattributen.

Exempel (25) Šalamov: Adj-S-Adj-Adj-Adj.

Sahlin: Adj-S-Adj-Adj-Adj.

Håkansson: Adj-Adj-S-Adj-och-Adj.

Meningen beskriver Šalamovs första reaktion när han håller den efterlängtrade tågbiljetten till friheten, till Moskva, i sin hand:

- (25) Но чудо продолжало совершаться, и окошечко выбросило какой-то **твердый предмет**, *шероховатый, твердый, тоненький*, как ломтик счастья, – билет на Москву. (Poezd 606)

Men undret fortsatte att fullbordas och ur biljettluckan kastades mot mig ett litet **hårt föremål**, *stelt, hårt, tunt* som en gnista lycka, en biljett till Moskva. (M-AS:198)

Men det stora undret fortsatte: ut ur kassaluckan kastades ett *hårt litet föremål, skrovligt och tunt* som en liten skiva av lycka – det var en biljett till Moskva. (NH:267)

Adjektivkedjan förmedlar en ”tågryttn” genom beskrivningen av biljetten. Ett adjektiv återges i framförställd position enligt normer *твердый* ‘hård’ och tre i efterställd position (med asyndes) *шероховатый* ‘skrovlig’, *твердый* ‘hård’, *тоненький* ‘tunn’, vilka får en predikativ nyans. Det framförställda adjektivet *твердый* upprepas igen i efterställd position (lexikalisk upprepning). Sahlin översätter meningen bokstavligt med alla adjektiven i samma position enligt originalet och författarens poetiska framhävande bevaras närapå intakt. Även den lexikaliska upprepningen av *твердый* återges. En tydlig följsamhet mot originalet uppvisas, vilket resulterar i en adekvansinriktad översättning. Håkansson gör en omkastning och återger två av adjektiven i framförställd position, men två återges i efterställd position. Den lexikaliska upprepningen utelämnas. De efterställda attributen återges med konjunktionen *och*, vilket gör att rytmen försvagas och en mer målspråksanpassad acceptansinriktad översättning erhålls.

Exempel (26) Šalamov: Adj-S-Adj-Adj.  
Sahlin: S-Adj.  
Håkansson: -.

I originalet utgörs meningen av en nominalats<sup>31</sup>, där huvudordet är *образ* ‘sätt’:

(26) Почти чудесным **образом**, недоступным, непонятым для меня. (Pervyj zub 572)

Det var nästan som ett **under**, obegripligt för mig. (M-AS:138)

Hur det gått till begrep jag inte. (NH:227)

Meningen beskriver hur Šalamov och alla de övriga 200 fångarna under en fångtansport i Ural, möter en ny konvojchef som de redan vet namnet på efter en halv dag, vilket verkar alltför otroligt. Denne konvojchef gör ett starkt intryck på alla och adjektiven förmedlar en stark framhävande betydelse. Ett adjektivattribut *чудесный* ‘underbar’ återfinns före huvudordet och två adjektivattribut *недоступный* ‘oåtkomlig’ och *непонятный* ‘obegriplig’ står i efterställd position. Sahlin byter ordklass på ett adjektiv *чудесный* till ett substantiv *under* som blir huvudordet. Adjektivet *obegripligt* fungerar som predikativ. Ett adjektiv utelämnas *недоступный*. Här kan ses en översättning som delvis anpassats till målspråket genom utelämningen av adjektiv. Håkansson utelämnar adjektivkedjan helt men återger

---

<sup>31</sup> Meningen kännetecknas även av stilfiguren *парцелляция*, som uttrycks genom att meningens betydelse förmedlas genom flera meningar i följd, (se kapitel 8.1). Se även fler exempel av nominalats i kapitel 8.6.1.

betydelsen fritt med en pragmatisk motsvarighet. Därmed ses en översättning där författarens framhävande rytm inte bevarats.

Exempel (27) Šalamov: Adj-Adj-Adj-до дна-S-Adj-Adj.

Sahlin: Adj-Adj-Adj-S.

Håkansson: Adj-Adj-S [...]Adj-Adj-Adj-S-som var-Adj.

I det sista exemplet påträffas hela fem adjektivattribut, tre av dem står i position före huvudordet *Ангара*, floden ‘Angara’, *кипящая* ‘kokande’, *зеленая* ‘gröna’ och *прозрачная* ‘genomskinlig’. Två återfinns finalt i meningen i efterställd position, *могучая* ‘mäktig’ och *чистая* ‘ren’:

(27) Я дошел до моста и посмотрел вниз: на *кипящую, зеленую, прозрачную* до дна **Ангару** – *могучую, чистую*. (Poezd 604)

Jag promenerade fram till bron och tittade ner. Jag tittade på det *forsande, gröna, genomskinliga vattnet*, ner på floden Angaras botten. (M-AS:196)

Nu stod jag på bron över den *mäktiga, rena Angara* och såg ned i det *brusande, gröna vattnet* som var *klart* ända ned till botten. (NH:265)

Adjektivattribut i final position kan ha en stark framhävd betydelse enligt ryska normer (se ovan 6.1.1). De två sista *могучая* och *чистая* framhäver därmed de rent lexikaliska betydelserna i den rematiska positionen och de kan symbolisera ett ”avslutande ackord”. Uppräkningen återges utan konjunktioner, vilket här förmedlar en målande bild av vattnet och eventuellt kan det spegla dess ”forsande” rytm. Författaren står vid bron och ser ner på det mäktiga Angaras ”forsande vatten”, vilket adjektivkedjan symboliserar. Alla adjektiv har också samma akkusativändelse –*ую*, vilket förstärker den rent musikaliska rytmen. Dessutom har de fyra första adjektiven (med 4 stavelser) betoningen på andra stavelsen, medan det sista adjektivet (med 3 stavelser) har betoningen på första stavelsen, vilket också är rytmiskapande. Sahlin utelämnar de två sista adjektiven *могучий* och *чистый*, och byter huvudord till *vattnet*, men följer originalets asyndes. Översättningen kan till viss del anses vara acceptansinriktad eftersom de efterställda attributen i final position utelämnas, men källtexten har också respekterats till viss del, genom återgivningen av en adjektivkedja (3 ord) i framförställd position.

Håkansson gör en omkastning och återger två adjektivattribut i framförställd position till huvudordet Angara *mäktiga* och *rena* och följer originalets asyndes. Håkansson förändrar sekvensen genom att dela upp adjektivkedjan och lägga till ytterligare ett huvudord *vattnet*. De två andra adjektivattributen står i framförställd position till detta ord, *brusande, gröna*. Det

sista adjektivet *klart* fungerar som predikativ. Denna översättning kan också anses vara mer acceptansinriktad eftersom den långa adjektivkedjans rytm försvinner.

Slutsatsen blir att det kan vara svårt att återge författaren Šalamovs långa adjektivkedjor. Den rent musikaliska rytmen som uppkommer genom stavelsernas betoning utelämnas på grund av språkskillnaderna. Dessutom görs ofta omkastningar av de efterställda attributen, vilka istället placeras i den framförställda positionen av både Sahlin och Håkansson. Adjektiven används också ofta som predikativ, byter ordklass och ibland utelämnas något adjektiv. Vid ett exempel (26) utelämnar Håkansson adjektiven helt, vilket naturligtvis medverkar till att originalets rytmiska stil försvinner. Det verkar som om de svenska språknormerna inte i samma grad som ryskan tillåter återgivande med *asyndes*, vilket påverkar rytmens ”fart”. Men, jag förmodar att det trots dessa hinder skulle vara möjligt att översätta vissa av attributen enligt originalet, eftersom målspråksnormerna så långt jag förstår inte begränsar syntaxen i dessa exempel på adjektivattributens framförställda och efterställda positioner.

### 6.1.5 Kvantitativ analys av adjektivattribut i efterställd position

För att illustrera och sammanfatta denna del av analysen, har jag även genomfört en mindre kvantitativ undersökning<sup>32</sup>. Jag har tagit med alla exempel från en av novellerna, ”Poezd”, där adjektivattributen står i position efter huvudordet, vilket indikerar att dessa framhävs speciellt. Orsaken kan som nämnts tidigare vara den poetiska eller att adjektivens betydelse framhävs speciellt eller bär på ny information (rema).

Šalamov	Sahlin	Håkansson
(a) Ex (24) S-Adj-Adj	Adj-Adj-S	Adj-Adj-S
(b) (23) S-Adj-Adj-Adj	Adj-Adj-Adj-S	Adj-Adj-S
(c) (22) S-Adj-Adj	S-Adj-Adj	Adj-Adj-S
(d) S-Adj-Adj-Adv-Adj	Adv-Adj-S	Adv-Adj-Adv-Adj-S
(e) (26) Adj-S-Adj-Adj	S-Adj	--
(f) (27) Adj-Adj-Adj-S Adj- Adj	Adj-Adj-Adj-S	Adj-Adj-S Adj-Adj-S
(g) (25) Adj-S-Adj-Adj-Adj	Adj-S-Adj-Adj-Adj	Adj- Adj- S- Adj-Adj

<sup>32</sup> Alla exempel i original och översättningar finns i Bilaga 2, och de flesta analyseras i ovanstående kapitel. Dessa markerar med numret på exemplet i undersökningen ovan.

(h) S-Adj-Adj-Adj	Adj-Adj-Adj-S	Adj-Adj-S Adj-S
-------------------	---------------	--------------------

Här ser vi att i exempel (c), (e) och (g) återger Sahlén adjektivattributen i efterställd position, medan de övriga återfinns i framförställd position. Håkansson gör en omkastning och återger alla adjektivattributen i position före huvudordet, förutom i exempel (g), samt utesluter adjektivattributen helt i exempel (e). I exempel (g) placerar Håkansson två adjektiv framför huvudordet, vilket kan jämföras med originalets enda adjektiv, medan två adjektiv återfinns i efterställd position enligt originalet. De flesta av dessa översättningar visar att översättningarna anpassats till målspråket (acceptans) och att författarens individuella stil och därmed rytm inte följs. Enligt min bedömning beror dessa omkastningar av attributens placering i några fall av de undersökta meningarna på att det känns onaturligt i svenskan med adjektiv som attribut i efterställd position. Det verkar som om svenska språket istället föredrar predikativ eller relativ bisats som ekvivalenter. I flera exempel beror emellertid förändringarna på översättarnas fria val och inte på begränsningar i målspråksstrukturen. Detta visar exempelvis Sahléns översättning av exempel (c) och (g) tydligt, där författaren Šalamovs individuella stil återges på målspråket och följaktligen erhålls en tydlig adekvansinriktad översättning.

### 6.1.6 Substantivkedja som del av attribut

Substantivkedjor i attributiv funktion förekommer inte i samma omfattning som adjektivattribut i de undersökta berättelserna av Šalamov, men även de illustrerar författarens ”musikaliska”, ”rytmiska” framhäande rytm. Det finns även många andra slags substantivkedjor där substantiven syntaktiskt fungerar på andra sätt än som attribut. Šalamov själv hävdar att dessa substantiv-synonymer skapar en ”musikalisk” stil (Šalamov 1998a [1965]).

Följande tre exempel (28), (39) och (30) illustrerar substantiv i attributiv funktion. I det första exemplet (28) ses en kedja av fyra substantivfraser i attributiv funktion:

(28) Вверх поднимались и исчезали где-то вверху огромные какие-то тюки, чемоданы. Запахло резкой **вонью** овчинных тулупов, людского пота, грязи, карболки. (Poezd 607)

Kolossala knyten och jättelika väskor kånkades, bars, lyftes upp och försvann någonstans uppe under vagnstaket. Luften fylldes av en skarp **doft** av fårskinnsrockar, svett, smuts, och karbol. (M-AS:199)

Bylten och koffertar skymtade ovanför deras huvuden och försvann upp någonstans vid taket. Det stank intensivt av *fårskinnspälsar, människosvett, smuts och desinfektionsmedel*. (NH: 268)

Dessa substantiv benämner skarpa dofter av olika föremål på tåget som författaren skulle resa hem på. Substantivkedjan visar även asyndes, vilket här förmedlar en snabb rytm och samtidigt förstärker och nyanserar den kaotiska bilden av folkmassan i rörelsen. Sahlin återger alla fyra substantiven på ett liknande sätt som originalet men gör ett frivilligt tillägg av konjunktionen *och* framför det sista substantivet enligt svenska normer vid samordning. Håkansson översätter på liknande sätt som Sahlin, men byter ordklass på huvudordet *вонь*, substantiv 'stank', till ett verb i preteritum *stank*, vilket ger en mer dynamisk översättning. Båda översättningarna präglas ändå av adekvans eftersom substantivkedjan bevaras och förmedlar originalets rytm.

I nästa exempel (29) ses fyra substantiv, vilka utgör en del av en participfras i attributiv funktion, men fungerar syntaktiskt som indirekt objekt:

(29) В самой **бане**, отличающейся все тем же *гулом, дымом, криком и теснотой* (кричат, как в бане, – это бытующее выражение), нет никакой лишней воды, да и покупать ее никто не может. (V bane 522)

Själva **badet** utmärker sig med *dån, vrål, skrik och trängsel* ("skrika som i badhuset" är ett gammalt uttryck), men där finns inget extra vatten och ingen som kan köpa något. (M-AS:34)

Inne i själva **badstugan** med allt dess *oväsen, skrik, ånga och trängsel* finns det inget vatten över, och inte heller går det att köpa sig till något. (NH:174)

Meningen beskriver hur *баня* 'badhuset' utmärker sig med sitt *гул* 'dån/oväsen', *дым* 'rök', *крик* 'skrik' och *теснота* 'trängsel'. Konjunktionen *и* 'och' står före det sista substantivet i uppräknningen, enligt ryska grammatiska normer, vilket här ger en *замкнутый ряд* (sv. sluten rad) (se ovan 6.1.1). Den ryska böjningsändelsen för maskulina substantiv i instrumentalis – *ом*, (de tre första substantiven), skapar även en framhävande rimmande rytm. Dessa tre substantiv innehåller dessutom två stavelser med betoning på första stavelsen (se understrykningarna). Det sista substantivet innehåller tre stavelser med betoning på den sista stavelsen och detta kan liknas vid "det sista ackordet" i denna rytmiska "musikaliska" kedja.

Både Sahlin och Håkansson återger fyra substantiv på samma sätt som i källtexten, även med konjunktionen *och* före det sista substantivet som även här följer svenska normer vid additiv samordning. Sahlin gör visserligen en lexikalisk utelämnning av *дым*, men gör ett frivilligt tillägg med substantivet *vrål*. I tillägg speglar Sahlins översättning nästan samma rytmiska kedja som originalet: först följer tre enstaviga substantiv, och därefter kommer det sista som är tvåstavigt och har betoningen på första stavelsen. Detta kan därmed på liknande

sätt som originalet jämföras med ett avslutande ackord. Båda översättningarna kan i viss mån räknas som adekvansinriktade översättningar.

Det sista exemplet (30) har tre substantiv, vilka även fungerar som genitivattribut till huvudordet *бутылка* 'flaska', som är meningens objekt, och exemplifierar olika alkoholdrycker:

(30) Пассажиру, который спал вторые сутки от Иркутска, который проснулся лишь затем, чтобы выпить, проглотить новую **бутылку водки, или коньяка, или настойки**, дальше спать не пришлось. (Poezd 610)

Det blev dock ingen mer sömn för den karl som hade sovit hela tiden, nu på andra dygnet från Irkutsk och som endast vaknat upp för att tömma i sig *ytterligare en flaska*. (M-AS:204)

En annan passagerare hade sovit två dygn från det att vi lämnat Irkutsk; han vaknade upp bara för att stjalpa i sig en ny **flaska brännvin, konjak eller fruktvin**. (NH:272)

Meningen skildrar hur en passagerare sover och stjalper i sig olika alkoholdrycker på tåget till Moskva. I originalet kan även iaktas polysyndes i upprepningarna av den särskiljande konjunktionen *или* 'eller' mellan varje benämning, vilket ger ett speciellt framhävande. Sahlin utelämnar alkoholdryckernas benämningar och generaliserar istället till *ytterligare en flaska*. Originalets rytm utblir därför helt. Håkansson återger däremot samma substantivkedja som innehållsattribut, men utan den förstärkande konjunktionen *eller* mellan varje ord. Konjunktionen återges endast före det sista ordet enligt svenska grammatiknormer. Författarens rytm återges i översättningen av alla substantiv, men utelämningen av konjunktionen medverkar till att originalets framhävande rytm förminskas.

Sammanfattningsvis återger både Sahlin och Håkansson alla substantiv i de flesta exemplen, vilket bibehåller ordens rent innehållsmässiga betydelse och Šalamovs rytm. Dessa exempel visar på så sätt att det är fullt möjligt enligt svenska språknormer att återge den enligt författaren Šalamovs "musikaliska" rytm. I det sista exemplet (30) beror utelämningarna enbart på översättaren Sahlins eget val med följderna att rytmen utblir.

## 6.2 Subjekt

### 6.2.1 Substantiv fungerande som subjekt

I detta enda exempel (31) fungerar substantiven som subjekt och predikatet i meningen är *слышались....* '[det] hördes'. Här återfinns en kedja på hela sex substantiv och två av dem har egna attribut:

(31) Двести человек стояли, ожидая прихода начальника конвоя, а в левой стороне слышались какие-то *крики, возня, пыхтение людей, рев, ругань* и наконец *явственный крик: «Драконы! Драконы!»* (Pervyj zub 574)

Tvåhundra man stod och trampade rakt upp och ner och väntade på att chefen skulle komma. Då hördes plötsligt *skrik*, *buller* och *oro* någonstans på vänstra flanken. Människor *tjöt*, och *svor* och till sist hördes *ett klart urskiljbart vrål*: ”Drakar! Drakar!” (M-AS:141)

Tvåhundra man stod och väntade på vaktchefen. Plötsligt hörde vi *skrik* och *bråk*, människor som *flämtade*, *röt* och *svor*, och till sist *ett tydligt rop*: »Drakar! Drakar!« (NH:229)

Meningen beskriver fångarnas väntan på vaktchefen (under en fångtransport) för att tilldelas övernattningsplats och substantiven illustrerar vad som hördes: *крики* ‘skrik’, *возня* ‘oväsen’, *пыхтение людей* ‘flämtande av människor’, *рев* ‘vrål’, *ругань* ‘svordomar/skällsord’ och *явственный крик* ‘tydligt skrik’. Uppräkningsordet återges med konjunktionen *и* ‘och’ framför sista substantivet, vilket vittnar om en ”sluten rad” enligt ryska grammatiska normer. Både Sahlin och Håkansson återger fyra av substantiven medan två byter ordklass till verb. Sahlin återger *skrik*, *buller* och *oro* och verben *tjöt*, och *svor*. Håkansson behåller substantiven *skrik*, *bråk* och *rop* men återger verben *flämtade*, *röt* och *svor*. Verben i båda översättningarna ger följaktligen mer dynamiska översättningar.

Sahlin omstrukturerar segmenteringen och delar upp originalets långa uppräknande mening till två meningar, vilket försvagar rytmen. Håkansson följer däremot originalets segmentering vid uppräkningsordet, varför rytmen bibehålls bättre. Till sist, Sahlin följer originalets opersonliga innebörd *det hördes*, medan Håkansson byter till en personlig sats: *vi hörde*, vilket förflyttar huvudpersonerna till händelsernas centrum.

På samma sätt som substantiven i attributiv funktion, bereder heller inte dessa substantivkedjor som subjekt några översättningssvårigheter. Men i detta exempel (31) återger översättarna flera substantiv med verb, vilket ger översättningen en mer dynamisk framställning än originalets mer statiska bild. Detta beror följaktligen inte på de grammatiska normerna i svenskan, och om det istället beror på konventioner i svenska språket eller på översättarna själva är öppet för diskussion.

## 6.3 Predikat

### 6.3.1 Verb

I Šalamovs berättelser förekommer många verbkedjor bestående av två eller flera verb. Som nämnts tidigare benämner Šalamov med flera (Leupold 2007, 2009, Nekrasova 2003) dem som ”verb-synonymer”, vilka enligt dem tjänar till att framhäva betydelsen och att ge texten en musikalisk nyans.



### 6.3.1.1 Verbkedja fungerande som predikat

Här följer fem exempel på verbkedjor med något olika funktioner. I de första två exemplen (32) och (33) beskriver verben hur handlingarna följer efter varandra och utförs ”rutinmässigt” eller ”mekaniskt”. Alla verbkedjor återges utan sammanbindande konjunktion, vilket även medverkar till en rytmisk uppräknande handling. I det första exemplet (32) är subjektet *вещи* ‘saker’ och tre verb i reflexiv passiv form (presens 3 pers. pl.) återfinns *дарятся* ‘ges bort’, *продаются* ‘säljs’, *выбрасываются* ‘kastas bort’:

- (32) И вот эти вещи *дарятся, продаются, выбрасываются*, достигая с великим трудом того уровня в чемодане, который позволяет захлопнуть крышку. (V bane 521)

Men alla dessa *saker ges bort, säljs, eller kastas* tills man når den nivå i resväskan som gör det möjligt att stänga locket. (M-AS:33)

Och så måste allt *värdesättas, säljas och kastas*, ända till man genom hårt arbete har tagit sig ned till en nivå i sin koffert som tillåter en att stänga igen locket. (NH:173)

Meningen beskriver hur människan samlar på sig saker som sedan måste kastas eller ges bort, vilket här inträffar på ”baddagen” då fångarna har lyckats samla på sig ett ”förråd” av nyttiga småsaker. Sahlin följer originalet men gör ett frivilligt tillägg med den särskiljande konjunktionen *eller* före det sista verbet. En viss anpassning sker därmed till målspråksnormerna. Håkansson gör ett lexikalt byte av subjektet och återger istället subjektet med det indefinita pronomenet *allt*, samt gör ett frivilligt tillägg med *och* före sista verbet för att anpassa uppräknningen till svenska skrivnormer vid uppräknning. Dessa båda översättningar skulle kunna klassificeras som en kombination av adekvans (verbkedjan återges intakt och i presens), samt acceptans (asyndesen uteblir) och därmed uteblir till en viss del den snabba rytmen.

Nästa exempel (33) innehåller en verbkedja på tre verb återgivna i infinitiv. Meningen beskriver hur baracken ska städas: *подмести* ‘sopa’, *вымыть* ‘tvätta rent’, *выбросить* ‘kasta bort’ allt överflödigt:

- (33) Вторым или, вернее – третьим «но» является то, что, пока бригада моется в бане, обслуга обязана – при контроле санитарной части – сделать уборку барака – *подмести, вымыть, выбросить* все лишнее. (V bane 521)

En andra, eller rättare sagt, tredje anledning är att medan arbetslaget tvättar sig i badhuset, är barackstädaren förpliktad att under sanitärvdelningens kontroll städa baracken: *sopa, skura och kasta ut* allt skräp. (M-AS:32)

Ett andra »men«, eller snarare ett tredje, beror på att det finns folk som måste städa barackerna medan brigaden är i badstugan – *sopa, skura och kasta bort* det som är överflödigt, allt under den sanitära avdelningens tillsyn. (NH:173)

Både Sahlin och Håkansson följer originalet och återger hela verbkedjan i infinitiv, dock med ett frivilligt tillägg av konjunktionen *och* före sista verbet enligt svenska normer vid uppräknings. Härmed ses en viss acceptans i förhållande till målspråket och den snabba ”rutinmässiga” rytmen försvagas något. Håkansson gör även en omkastning av en sekvens. I originalet återfinns verbkedjan nästan finalt i meningen medan Håkansson placerar samma fras medialt. Detta medverkar även till att verbkedjans framhävande rematiska position uteblir.

Exempel (34) innehåller tre verbfraser i en kedja, vilka på liknande sätt som i de föregående två beskriver hur handlingarna utförs efter varandra, men här framhävs varje handling med eftertryck:

(34) Мне доставляло несказанное удовольствие *стоять в очередях, платить, протягивать чек.* (Poezd 604)

Det var mig ett obeskrivligt nöje *att få stå i kö, att betala och sträcka fram kvittot.* (M-AS:195)

Det var en obeskrivlig njutning *att få stå i alla köer, att betala och hämta ut varorna.* (NH:265)

Dessa verbfraser återges i infinitiv med *asyndes*, vilket här förmedlar en ”icke slutna rad”, som framhäver varje enskild handling och därmed förstärker nöjet: *стоять в очередях* ‘stå i kö’, *платить* ‘betala’, *протягивать чек* ‘sträcka fram kvittot’. Meningen beskriver hur författaren njuter av att stå i kö för att få betala, en vardaglig procedur han under lång tid varit fråntagen under fångenskapen. Sahlin översätter näst intill bokstavligt hela meningen, men enligt svenska grammatiknormer, med ett obligatoriskt syntaktiskt tillägg av infinitivmärket *att* framför de två första verben, samt gör ett frivilligt tillägg av konjunktionen *och* före sista verbfrasen. Konjunktionen indikerar tydligare i svenskan att handlingen är avslutad. Även Håkansson översätter de två första verben med infinitivmärket *att*, men den sista verbfrasen *протягивать чек* ‘sträcka fram kvittot’ preciseras med *hämta ut varorna*. Därmed lägger Håkansson tillräta texten för läsaren så att den passar bättre till den svenska språkkänslan och en mer acceptansinriktad översättning blir resultatet.

I Šalamovs berättelser finns ytterligare ett stort antal verbkedjor som fungerar på liknande sätt som i de föregående exemplen. Det som skiljer följande (35) och (36) något från de föregående exemplen (32), (33) och (34) är att det här endast är *verben* i verbfrasen som återges utan någon annan information. Dessa verb finns alla i meningens finala position, vilket medverkar till att betydelsen framhävs på ett tydligt sätt. Även dessa verbkedjor återges utan sammanbindande konjunktioner, vilket indikerar en ”icke slutna rad” och därmed likställs handlingarna.

I exempel (35) ses en verbkedja på tre verb (futurum 3 pers. sing.), med perfektiv aspekt i en potentiell funktion:

(35) Тучи людей, загромождавшие проходы, заполнявшие всякий квадратный сантиметр цементного пола, засаленной скамейки, – если кто-нибудь *встанет*, *движется*, *уйдет*. (Poezd 606)

Hopar av människor täppte till alla korridorer och fyllde på varenda kvadratcentimeter av cementgolvet och de smutsiga bänkarna så fort någon *reste sig och gick*. (M-AS:197)

Människor satt i klungor och täppte igen korridorerna och varenda kvadratcentimeter av betonggolvet och alla de nedsölade bänkarna, och så fort någon *reste sig och gick därifrån* var någon annan genast framme och tog hans plats. (NH:267)

Meningen skildrar författarens iakttagelse på tågstationen där han först målar en statisk bild av människorna som avbryts av den dynamiska rytmiska verbkedjan som beskriver att om eventuellt någon människa *встанет* 'reser sig', *движется* 'rör sig', *уйдет* 'går bort', så tar någon annan dennes plats. Värt att notera är också att de två första ryska verben har betoningarna på de första stavelserna, *встанет*, *движется*. Medan det avslutande verbet har betoningen på den sista stavelsen, *уйдет*, vilket här rent musikaliskt kan jämföras med ett avslutande ackord. Den semantiska betydelsen fördubblas av den rent prosodiska (med det avslutande ackordet) och det innebär ytterligare ett framhävande av den "musikaliska" rytmen.

Både Sahlin och Håkansson översätter endast två verb, originalets första och sista, *встанет* 'reser sig' och *уйдет* 'går bort'. Ett frivilligt tillägg görs av konjunktionen *och* enligt svenska normer vid uppräknings. Håkansson gör även en omkastning av verbens position i sekvensen och placerar dem medialt i meningen, (först i en bisats), istället för originalets finala position. Dessutom görs ett frivilligt tillägg genom preciseringen *var någon annan genast framme och tog hans plats*. I båda översättningarna försvinner författarens stil när verbkedjan förkortas och dess sammanhängande rytm uteblir. I båda översättningarna kan handlingen anses vara avslutad, till skillnad mot i originalet. Inte heller kan det "avslutande ackordet" överföras till svenskan på grund av språkskillnader.

I exempel (36) återfinns en kedja innehållande tre verb (presens 3 pers. sing.), där *все* (allt) är subjektet i betydelsen av "en operoslig massa":

(36) Все мешается вместе – голые и одетые в полушубки, все *толчется*, *ругается*, *гудит*. (V bane 521)

Alla blandas huller om buller – nakna eller klädda i korta pälsjackor – alla *knuffas*, *svär och larmar*. (M-AS:32)

Allt blandas huller om buller, de nakna och de med pälsjackor, och *det knuffas* och *det svärs* och *det bråkas*. (NH:173)

Det två första verben är deponensverb *толчется, ругается* 'knuffas', 'svärs', och det tredje *зудум* 'surrar/sorlar'. Sahlin återger alla verben i finit form, (också i presens) varav det första är ett deponensverb *knuffas*. Ett byte görs av subjektet till ett annat indefinit pronomen *alla*, vilket inte återger ryskans opersonliga massa. Sahlin gör ett frivilligt tillägg med konjunktionen *och* före det sista verbet enligt svenska grammatiska normer vid uppräknings. Rytmen bibehålls i översättningen men försvagas något på grund av tillägget av konjunktion.

Håkansson återger verbkedjan på liknande sätt som originalet med en konstruktion där *det* är det formella subjektet och alla verben är deponensverb i presens, vilket svarar bra mot originalets betydelse. Ett frivilligt tillägg görs med konjunktionen *och* före varje verb (polysyndes) inberäknat före det första verbet. Detta medverkar till att översättningen kan anses vara adekvansinriktad och i tillägg får en ännu mer framhävande utpräglad rytm som likställer de samtida handlingarna.

Sammanfattningsvis kan sägas att Šalamovs speciella konstruktioner med verbkedjor (3 verb återgivna utan konjunktion) återges i de flesta fall med ett frivilligt tillägg av sammanbindande konjunktion enligt svenska grammatiska normer vid uppräknings och en "sluten rad" erhålls. Detta innefattar både verbkedjor där handlingarna följer efter varandra och utförs "rutinmässigt", eller där handlingarna är samtidigt. Tillägget av konjunktion medverkar till att originalets rytm inte kan förmedlas till fullo eftersom asyndesen skapar en framhävande rytm som likställer handlingarna. Man kan anta utifrån de ovan analyserade översättningarna att det i många fall är språkbetingat att konstruktioner utan konjunktion i svenskan inte är brukliga i samma grad som i ryskan. Användning av sammanbindande konjunktion i svenskan i jämförelse med andra språk är sålunda ett ämne för vidare forskning, men allt tyder på att konjunktionen *och* är vanligare i svenskan än i ryskan. För att fastställa frekvensen av användning av konjunktion skulle det vara nödvändigt med en kvantitativ korpusanalys. Trots denna skillnad återges de flesta verbkedjor från exemplen intakta i översättningarna, varför de kan karakteriseras som i hög grad adekvansinriktade översättningar.

## **6.4 Adverbiella satsförkortningar**

### **6.4.1 Gerundier**

Gerundier är stelnade oböjliga participformer som vanligen överförs till svenskan i form av adverbiella satsförkortningar. I ryskan finns presens gerundium som anger en handling som är samtidig med huvudhandlingen eller som ibland inträffar före den. Preteritum gerundium anger en handling, vilken inträffat före huvudhandlingen eller en handling, vars resultat är

samtidig med den. Det finns även preteritum gerundier, vilka uttrycker en efterföljande handling. Presens gerundium i ryskan brukar oftast översättas till svenskan med en bisats, vilken inleds med tids- orsaks- eller villkorskonjunktion (när, medan, eftersom, om, då m. m.). Vid några fällen kan en satsförkortning bestående av particip användas (sittande, stående) (Wikland 1974:192-194). Vid sådana tillfällen används i svenskan particip med samma funktion.

Stilistiskt sett tillhör gerundier det ryska skriftspråket och framför allt skönlitteraturen tack vare deras rika uttrycksmöjligheter. I förhållande till de relativt synonyma adverbiala bisatserna, uppvisar gerundiumkonstruktionerna mera kärnfullhet och dynamik. Som regel syftar gerundier på subjektets handling, men kan även användas i opersonliga konstruktioner (Rozenal' 1968:379, 382). Gerundier kan dessutom användas till att "måla" en handling då de fokuserar på de specifika dragen hos en handling och fungerar då ofta som troper (Golub 1997c). Ett konstnärligt användande av gerundier beror enligt (Golub 1997c) på författarens strävan att "rita klart" den väsentliga handlingen och precisera åtföljande gester och rörelser. Denna infallsvinkel är därför av stor betydelse för undersökningen av författarstilen.

#### 6.4.1.1 Analys av konstruktioner med två gerundier

I varje exempel nedan (37), (38) och (39) återfinns två presensgerundier, vilka förmedlar samtidighet med huvudverben. Gerundierna kännetecknas av författarens strävan att "måla" hela scenen genom att komplettera huvudhandlingen med bihandlingar. I alla exemplen återfinns två gerundier före huvud verbet och dessa målade gerundier förbereder på så sätt för det "sista ackordet" – huvud verbet, vilket förstärker den musikaliska rytmen. Exempel (37) skildrar en polismans "gång" genom den smutsiga folkmassan på tågstationen:

(37) Осторожно *ступая* через ноги, *выбирая* дорожки между телами грязными, ходил по вокзалу милиционер и – что было еще лучше – военный патруль с красными повязками на рукавах, с автоматами. (Poezd 603)

Försiktigt *klivande* över utsträckta ben, *väljande* sig väg fram, över och mellan smutsiga, stinkande trasiga kroppar *klev* en milis-man omkring i väntsalen, och – vilket var ännu bättre – där fanns också en militärpatrull, soldater med röda armbindlar och automatgevär. (M-AS:194)

En polisman *gick* försiktigt fram mellan de lortiga och stinkande lumphögar till män som låg utspridda där på tågstationen, och vad som var ännu bättre – där gick också en militärpatrull med automatgevär och röda bindlar kring ärmarna. (NH:264)

Dessa gerundier *ступая* 'klivande/gående' och *выбирая* (av verbet 'välja') föregår alltså huvud verbet *ходил* 'gick' som ger en målade bild. Sahlin översätter med particip *klivande* och *väljande*, vilka inte känns helt naturliga i svenskan men som förmedlar en liknande form

som i ryskan. Dessutom föregår participen huvud verbet *klev* enligt originalet. Här kan därför ses en översättning som flyttar läsaren till källtexten, en adekvansinriktad översättning. Håkansson utelämnar det första gerundiet *выбирая* och återger istället det andra *ступая* med ett verb i preteritum *gick*. Här sker en fullständig anpassning till svenska språknormer, en acceptansinriktad översättning, där originalets ”målande” beskrivning uteblir.

Exempel (38) innehåller två gerundier *сжимаю* ‘kramande/hårt tryckandes’ och *пытаюсь* ‘försökande/ansträngande sig’, som beskriver på vilket sätt den dyrbara tågbiljetten hålls i handen på ett tydligt framhävande målande sätt:

(38) И, *сжимая* крепко билет, *пытаюсь* ощущать все его грани своей бесчувственной, отможенной кожей, я выдрался, выбрался на свободное место. (Poezd 606)

Hårt *kramande* biljetten, som *jag försökte* känna alla kantiga hörn på med min känslolösa, förfrusna hand, ryckte jag mig loss och knuffade mig fram till ett tomt hörn i salen. (M-AS:198)

Och medan jag kämpade och knuffades för att bana en väg tillbaka till någon ledig sittplats, *höll jag hårt* i biljetten och *försökte* känna alla dess kanter med mina stela, förfrusna fingrar. (NH:267)

Meningen inleds med konjunktionen *и* ‘och’, därefter följer det första gerundiet *сжимаю*. De båda gerundierna förbereder här för de ”avslutande ackorden” *выдрался, выбрался*<sup>33</sup> ‘rycka sig loss’, ‘ta sig ut’ till en ledig plats, vilket förstärker rytmen ytterligare. Sahlin översätter det första gerundiet till *kramande*, vilket kan räknas som ett fullt ekvivalent svenskt ordval om än ovanligt. Det andra gerundiet utelämnas och betydelsen återges istället med ett finit verb i preteritum *försökte*. Utelämningen är språkbetingad eftersom det saknas ett motsvarande presens particip i svenskan. Håkansson utelämnar gerundierna helt och återger betydelsen istället med finita verb i preteritum, vilket ger en mer dynamisk översättning. Det första *сжимаю* återges med *höll* och det andra med *försökte*. En målspråsanpassad acceptansinriktad översättning blir resultatet.

I det sista exemplet (39) finns två gerundier *трогая* ‘rörandes’ och *вдыхая* ‘inandande’<sup>34</sup>:

(39) Я дошел до моста и посмотрел вниз: на кипящую, зеленую, прозрачную до дна Ангару – могучую, чистую. И, *трогая* замерзшей рукой холодные бурые перила, *вдыхая* запах бензина и зимней городской пыли, я *глядел* на торопливых пешеходов и понял, насколько я горожанин. (Poezd 604)

Jag promenerade fram till bron och tittade ner. Jag tittade på det forsande, gröna, genomskinliga vattnet, ner på Angaras botten. Jag *rörde* med min förfrusna hand vid det kalla stormpiskande broräcket, *andades in* lukten av bensin och vinterstadsdammet. Jag tittade på fotgängarna som ilade fram och förstod vilken riktig stadsbo jag egentligen var. (M-AS:196)

<sup>33</sup> Se även exempel (5), ”Morfologiska upprepningar” (kap. 4.2).

<sup>34</sup> Se även exempel (27), ”Adjektivkedja i position både före och efter huvudordet” (kap. 6.1.4).

Nu stod jag på bron över den mäktiga, rena Angara och såg ned i det brusande, gröna vattnet som var klart ända ned till botten. Och *medan jag rörde* med min kalla hand vid det grå broräcket och *sög in* doften av bensin och vintrig stadsluft, såg jag mig omkring på fotgängarna som skyndade förbi och jag förstod att jag var en stadsmänniska. (NH:265)

I meningen beskrivs författarens känsla av att stå ute vid floden Angara i staden Irkutsk och röra vid broräcket och känna bensindoft och vinterdamm. Dessa målände gerundier förbereder för det sista ackordet, huvud verbet, som här är *глядел на* 'tittade på', vilket åtföljs av det perfektiva verbet *понял* 'förstod', vars form betonar att situationen avslutas med att Šalamov kommit till en slutlig insikt. Här skulle Šalamov lika gärna kunnat använda den ofullbordade formen *понимал*, men då förmedlas inte känslan av att författaren kommer till den slutliga förståelsen efter att ha betraktat denna scen. Gerundierna återfinns på samma sätt som i förra exemplet efter meningens inledande konjunktion *и* 'och', vilket skapar en rytm.

Både Sahlin och Håkansson utelämnar gerundieformerna. Sahlin byter ut gerundierna till verb i preteritum *rörde* och *andades in*. Sahlin förändrar också segmenteringen och delar upp Šalamovs långa mening i två och därför uteblir originalets samtidighet av gerundiernas handlingar och huvudverbets handling *tittade på*. Håkansson återger betydelsen för det första gerundiet med en tidsbisats och verb i preteritum, *medan jag rörde...* enligt motsvarande svenska grammatiska normer (Wikland 1974:193). Det andra gerundiet byts också ut till ett verb i preteritum med partikel *sög in*. Huvud verbet återges med *såg jag mig omkring*. Därmed försvagas författarens "målände" stil och prosodin som framhävande drag i dessa översättningar. Dock återger Håkansson samma långa mening som originalet varför "ackorden" kan märkas till en viss grad.

Till sist, Sahlin lyckas med konststycket att återge flera gerundier med particip på svenska, vilket förmedlar adekvansinriktade översättningar och författarens "skildrande målände" rytmiska stil bibehålls. I svenska språket känns dock dessa participformer inte lika naturliga som i ryskan. Håkansson normaliserar och översätter istället gerundiernas semantiska betydelse till målspråket med verb och bisats. Eftersom prosodin spelar en stor roll även i konstruktioner med gerundier i rytmkapandet, är översättningar av dessa i synnerhet betingade av skillnader i språkstrukturen.

## 7 Specialfall av ”par-synonymer”

Förutom de ovan analyserade upprepningarna på olika nivåer förekommer det i Šalamovs berättelser även många ”парные синонимы” (sv. ”par-synonymer”) (definition enligt Leupold 2007). Dessa utgörs, enligt Leupold (2007), främst av substantiv och verb. Leupold (2007) menar att par-synonymerna medverkar dels till att framhäva ordens betydelse och dels till att utforma den musikaliska stilen. Många av dessa konstruktioner benämns av Nekrasova (2003) som tautologi. Följande tre exempel på substantiv, verb och adjektiv illustrerar dessa ”par-synonymer”.

### 7.1 Substantiv som ”par-synonymer”

Exempel (40) illustrerar par-synonymer av substantiv. Här återges *нейлон* ’nylon’ och *синтетике* ’syntet’ med asyndes, vilket ger en uppräknande skildring:

(40) О *нейлоне, синтетике* тогда еще не слыхивали. (Poezd 609)

*Nylon* och andra *syntetmaterial* hade man då ännu inte hört talas om. (M-AS:202)

-- (NH)

Sahlin återger originalets framhävande ”par-synonym”, med viss anpassning till svenska språknormer: frivilligt tillägg av konjunktionen *och*, vilket ändå förmedlar originalets rytm.

Håkansson utelämnar ”par-synonymen” genom att utelämna meningen. I detta exempel är det fullt möjligt att översätta enligt originaltexten då det inte finns några grammatiska språkhinder i målspråket eller brist på ekvivalenta ord.

### 7.3 Verb som ”par-synonymer”

I följande exempel (41) illustreras ”par-synonymer” av verb, återgivna utan konjunktion, *выпить* ’dricka upp’, och *проглотить* ’svälja/sluka’:

(41) Пассажиру, который спал вторые сутки от Иркутска, который проснулся лишь затем, чтобы *выпить, проглотить* новую бутылку водки, или коньяка, или настойки, дальше спать не пришлось. (Poezd 610)

Det blev dock ingen mer sömn för den karl som hade sovit hela tiden, nu på andra dygnet från Irkutsk och som endast vaknat upp för att *tömma i sig* ytterligare en flaska. (M-AS:204)

En annan passagerare hade sovit två dygn från det att vi lämnat Irkutsk; han vaknade upp bara för att *stjälpa i sig* en ny flaska brännvin, konjak eller fruktvin. (NH:272)



Meningarna beskriver en passagerares drickande och även sovande på tåget hem. Både Sahlin och Håkansson utelämnar ”par-verben”. Sahlin skriver *tömma i sig*, medan Håkansson skriver *stjälpa i sig*. I dessa båda översättningar försvinner därmed ”stegringen” i betydelsen mellan *выпить* och *проглотить*. ”Par-synonymerna” utelämnas således helt av både Sahlin och Håkansson och översättningarna återger verbens *betydelse* men inte *formen* (två verb). Eftersom det inte finns några språkliga hinder för att översätta båda verben, och följaktligen författarens avsikt med deras rytmiskapande kan dessa översättningar klassificeras som acceptansinriktade.

#### 7.4 Adjektiv som ”par-synonymer”

Det förekommer även ”par-synonymer” av adjektiv i Šalamovs berättelser. Det sista exemplet (42) illustrerar adjektivattribut *чистый* ‘ren’ och *вымытый* ‘rentvättad’. Adjektiven står i framförställd position till huvudordet *тело* ‘kropp’, återgivna utan konjunktion, vilket i sin tur ingår i ett attribut till *человек* ‘människa’:

- (42) Есть русская поговорка: «Счастливым, как из бани», и эта поговорка верна и точно отражает то физическое блаженство, которое ощущает человек с чистым, вымытым телом. (V bane 520)

Det finns förresten ett gammalt ryskt talesätt som lyder ”lycklig som direkt ur badet”. Det är ett bra talesätt som exakt återspeglar det fysiska välbefinnande som en människa med en rentvättad lekamen känner. (M-AS:31)

Det finns ett talesätt som lyder: lycklig som en nybadad. Och det stämmer ju mycket väl med det fysiska välbefinnandet hos en människa med ren och nytvättad kropp. (NH:172)

Meningen skildrar Šalamovs tankar om vilket privilegium det är för en människa att få känna sig ren. Sahlin utelämnar ordet *ren* men återger *rentvättad* och därför utblir författarens stil. Håkansson återger däremot båda synonymerna och gör ett frivilligt tillägg av konjunktionen *och*. På så sätt präglas översättningen av adekvans med viss tillpassning (tillägg av konjunktion) till svenska normer vid uppräknings.

Slutsatsen blir att även här beror det enbart på översättarens val om originalets ”par-adjektiv” återges i översättningen.

I de föregående fyra kapitlen har på så sätt Šalamovs mest varierande olika slag av upprepningar undersökts. I nästa kapitel redogörs för analysens sista del som fokuserar på meningsbyggnad och segmentering.

## 8 Analys av meningsbyggnad och segmentering

I tillägg till de ovan undersökta mångfaldiga upprepningarna har även Šalamovs meningsbyggnad och segmentering en framträdande plats i berättelsernas rytmiskapande i *Kolymskie rasskazy*. I detta kapitel undersöks några korta (lakoniska) meningar, växlingen mellan långa och korta (lakoniska) meningar, samt nominalsatser. I några av de analyserade berättelserna förekommer det visserligen även mycket långa meningar, men dessa lämnas utanför undersökningen. Långa meningar förekommer dock i några nominalsatser (kap. 8.6.1), vilka undersöks nedan. Hur de svenska översättarna förhåller sig till de rytmiska element som förmedlas genom meningsbyggnaden och segmenteringen behandlas därmed i analyserna nedan efter en teoretisk bakgrund om meningsbyggnad.

### 8.1 Syntaktisk mening och grafisk mening

En mening kan definieras som ”minimum complete utterance” (May 1994:122) eller ”ett stycke språk som har mening” (Bolander 2005:188) och som avslutas med ett stort skiljetecken: punkt, frågetecken eller utropstecken (Bolander 2005:188). I verkligheten är inte dessa definitioner helt klara. May (1994) uppmärksammar svårigheten med att definiera vad som är en mening, men påpekar att de flesta anser en punkt vara ett avslut, medan ett semikolon för läsaren framåt till nästa sats (May 1994:122).

Ytterligare en faktor som medverkar till att definitionen av en mening som ett ”minsta yttrande” är otydlig, är att i ryskan förekommer meningar, vilka kännetecknas av stilfiguren *парцелляция* (fr. parcelle, sv. partikel). Detta innebär att meningens innehåll inte uttrycks i en enda mening utan förmedlas genom flera meningar i följd, vilka vanligen avgränsas med stora skiljetecken. Användning av *парцелляция* är ett mycket vanligt uttrycksmedel i den moderna ryska skönlitteraturen: ”Флеров — все умеет. И дядя Гриша Дунаев. И доктор тоже” (Gor’ki refererad i Parcelljacija 2013, Slovar’ – spravočik lingvističeskich terminov).

Trots meningsskiljaktigheter och olika tolkningar utgår jag i denna analys enbart från de *grafiska* meningarna, eftersom det är denna definition som aktualiseras här. Inom grammatiken talar man om en *syntaktisk mening* som består av en huvudsats och innehåller subjekt och finit verb. En grafisk mening inleds med stor bokstav och består av flera ord eller ett enda ord, vilka/vilket avgränsas av stort skiljetecken såsom punkt, frågetecken eller utropstecken (Josefsson 2009:201-201). I fortsättningen avses därmed en *grafisk mening* när det talas om *mening*, oavsett om meningen består av ett enda ord eller av både subjekt och

predikat eller bisatser. Att observera är dock att i kapitel 8.6 om nominalsatser formuleras ytterligare definitioner.

## 8.2 Meningslängd

Meningslängden har också viss betydelse för stilen. Šalamov själv menar att en fras måste vara kort och att han undviker långa framställningar (Šalamov 1998b [1971]). Lagerholm understryker dock att meningslängden har relativt liten betydelse för själva stilen. Han betonar att det som är intressant är istället *vad* som orsakar långa eller korta meningar och vilken effekt de har (Lagerholm 2008:135). Cassirer är av åsikten att stilistiskt sett (åtminstone beträffande svenskan) anses kortare meningar vara enkla, och kallas ibland för talspråkliga. Cassirer betonar att man vid bedömning av enkelhet respektive komplexitet, samtidigt måste se till författarens val av skiljetecken, samt satsernas och meningarnas struktur och innehåll (Cassirer 1993:83). Till exempel belyser Rozental' (1977:123 refererad i May 1994:123) hur Tolstoj använder sammansatta meningar för att ge en övergripande bild med specifika detaljer, eftersom de är bättre lämpade än enkla meningar.

I det ryska skönlitterära språket kan mycket långa meningar iaktas. Exempelvis finns hos Lev Tolstoj's roman *Anna Karenina* en sammansatt mening (som avslutas med punkt), med hela 146 ord, medan det maximala antalet ord i en enkel mening är 28 ord. Det genomsnittliga antalet ord i enkla meningar är i *Anna Karenina* 12,1 ord, i Aleksandr Puškins dikter och poem 7,9 ord och i Nikolaj Gogol's teaterpjäs *Revizor* 4,7 ord (Lobanov 2010).

En svensk "lagom" lång mening anses innehålla 15-30 ord (Liljestränd & Arwidson 1979:120 refererad i Nordman 1987:17). Ingo skriver att i allmänhet varierar meningslängd och satslängd i "god stil" så att det omväxlande förekommer långa, medellånga och korta meningar. Ingo förmodar att detta är en regel som gäller i de flesta språk (Ingo 2007:74).

## 8.3 Översättning av meningar

Att översätta meningslängden är följaktligen förknippat med språknormer i respektive språk. Ingo (2007) påvisar hur exempelvis tyska språket ofta har mycket långa meningar. Om man skulle bevara meningslängden vid översättning skulle det medföra brott mot de rådande normerna i målspråket. På motsatt sätt skulle man behöva sammanfoga satser vid översättning till tyska, vilket enligt svenska normer skulle uppfattas som alltför tunga meningar (Ingo 2007:74).

May framhåller att i allmänhet anser översättare att man måste följa de olika normerna för skiljetecken i olika språk, samtidigt som översättaren måste ha en känsla för att meningen

”låter” rätt (May 1994:119-120). Men, May betonar en viktig fråga som uppkommer när en text medvetet bryter mot språkliga normer och utmärker sig genom detta (May 1994:121). I denna undersökning är denna aspekt högst aktuell i de fall där Šalamov använder sig av relativt långa meningar, vilka avbryts av en kort lakonisk mening.

May (1994) skriver att engelska översättare av rysk prosa ofta är noggranna med att översätta själva meningens innebörd, men att de speciella markörer som ligger utanför grammatiken ofta inte tas med i beräkningen, t.ex. ett ovanligt bruk av skiljetecken, eller användning av modala adverb eller parentetiska inskott m. m. (May 1994:121). Det är dessutom mycket vanligt, menar May (1994) att engelska översättare godtyckligt delar upp en längre mening i flera mindre eller sammanfogar flera korta till en lång. Detta antyder, enligt May (1994), att syntaxen är så pass inlemmad i det undermedvetna att allt som faller utanför dessa normer befinner sig utanför ramarna (May 1994:121). Denna infallsvinkel lyfts också fram i undersökningen.

En annan orsak till en nonchalant attityd gentemot syntaktiska normer, menar Shoshana Blum-Kulka (1986:19 refererad i May 1994:129) kan kallas “expliciteringshypotesen”, då översättare tenderar att göra texten mer redundant (den innehåller fler ord) än originalet, som då endast förmedlar ”överskottsinformation”. Stycken med korta meningar är vanligen mer redundanta eftersom det kan vara nödvändigt att omnämna samma subjekt i varje mening, men kortare meningar anses också vara mer lättlästa. Ju längre en mening är desto svårare är det att behålla den röda tråden eftersom läsaren under läsningens gång måste komma ihåg de tidigare omnämnda detaljerna som står först i meningen (May 1994:134).

Som tidigare nämnts (se kap 2.1.2) understryker Håkansson (2012:191) vikten av att återskapa källtextens formella struktur, såsom när det är själva berättandet som är centralt mer än själva berättelsen. Även denna synpunkt aktualiseras här beträffande återgivandet av meningar.

#### **8.4 Analys av korta lakoniska meningar**

Ett lakoniskt uttryck innebär ett kort och kärnfullt uttryckssätt (Lakonizm 2013, Dal’*Tolkovyj slovar*’). Šalamovs *Kolymskie rassказы* innehåller många exempel på mycket korta meningar. Šalamov hävdar själv, som nämnts tidigare, att en fras måste vara kort och allt överflödigt måste bort (1998b [1971]). En del av dessa korta meningar påträffas när Šalamov återger en dialog, vilken hållits tidigare, men dialogens rytm skapas senare vid själva författandet av Šalamov, som på detta sätt blir delaktig i återgivandet (Volkova 1997b). Jag ger bara ett

exempel (43) som en introduktion för att spegla de rent grammatiska språkskillnaderna som finns i ryskan och svenskan.

Detta exempel (43) visar tydligt att det inte är möjligt att översätta den ryska ”kortheten” bokstavligt, och att fler ord krävs i svenskan:

(43) – Говорят, человек. Помогал нашим. Хвалили. (Poezd 605)

– Och alla sa att han var juste. Han hjälpte de våra. Dom talade väl om honom. (M-AS:197)

En bra karl, sa man. Han hjälpte våra grabbar. Man gillade honom. (NH:266)

Den ryska källtextens dialog innehåller tre mycket korta meningar. I den första meningen (2 ord) motsvaras verbet *говорят* ’säger’ i 3 pers.pl, av en svensk man-sats *man säger/det sägs*. Den andra meningen består av ett verb *помогал* ’hjälppte’, där subjektet *он* ’han’ uppfattas implicit. Detta beror på att verbformen (3 pers. sing. pret.) *нашим* ung. ’de våra’ uttrycker maskulinum och verbet syftar på subjektet i den föregående meningen. Den sista meningen består av 1 ord, ett verb *хвалили* ’berömde’, (3:e pers. pl.) vilken kan motsvaras av en svensk man-sats *man berömde [honom]* eller passivum *han berömdes*. Dessa mycket korta satser illustrerar följaktligen talspråk men också lakonism.

Sahlin återger tre korta meningar innehållande 7, 4 och 5 ord. Den första konstruktionen återges med en personlig sats där *alla* är subjektet och *человек*, bokst. ’människa’, här: ’bra person’ översätts fritt med en förklarande att-bisats: *att han var juste*. Bisatsen kan också anses vara ett pragmatiskt tillägg, en precisering, eftersom den motsvarande betydelsen av ordet inte finns i svenskan, men tilläggen gör också att läsningen flyter bättre (inledande konjunktionen *och*, att-bisats). I nästa mening expliciteras subjektet *han* i satsen *han hjälpte...*, vilket är ett obligatoriskt syntaktiskt tillägg enligt grammatiska normer. Till sist översätts den sista konstruktionen med det personliga talspråkliga *dom*, och dessutom görs ett syntaktiskt obligatoriskt tillägg av objektet *honom* enligt svenska normer. I svenskan uppfattas det inte implicit att det var *om honom* man talade väl om, vilket kan utläsas i ryskan.

Håkansson översätter till tre korta meningar bestående av 5, 4 respektive 3 ord. Håkansson översätter ryskans två satser till svenskans motsvarande man-satser och på liknande sätt som Sahlin gör även Håkansson ett obligatoriskt syntaktiskt tillägg av subjektet *han* i den andra meningen.

Dessa båda översättningar innehåller fler ord än originalet, på grund av att svenska grammatiska normer kräver subjekt/objekt, samt på grund av pragmatiska orsaker. Trots skillnaderna med tilläggen kan i synnerhet Håkanssonns översättning anses vara

adekvansinriktad eftersom kortheten bibehålls så långt de svenska grammatiska normerna tillåter.

### 8.5 Analys av ”normallånga” eller långa meningar som följs av en kort lakonisk mening

Följande ”normallånga” meningar avbryts av mycket korta meningar, vilka exemplifierar lakonism. I Šalamovs *Kolymskie rasskazy* har de lakoniska uttrycken olika funktioner. De skapar oftast en avstannande rytm i läsningen eller en abrupt stil. Volkova (1997b) beskriver detta som: ”нарастание ритмической динамики прерывается резким переходом в другое, часто статичное, состояние”.<sup>35</sup>

I följande fyra exempel (44), (45), (46) och (47) förekommer därmed lakonism medialt i alla textsammanhang. Första exemplet (44) innehåller en huvudsats, vilken följs av en mycket kort mening (1 ord) innehållande ett verb i preteritum *заснул* ‘somnade in’, där subjektet *я* ‘jag’ uppfattas implicit:

(44) Я обнял руками грязные и вонючие тела товарищей и заснул. *Заснул.* Я даже не простудился. (Pervyj zub 575)

Jag slog armarna om kamraternas smutsiga stinkande kroppar och somnade. *Jag somnade!* Jag blev inte ens förkyld. (M-AS:143)

Så omfamnade jag mina medfångars smutsiga, stinkande kroppar och somnade. *Faktiskt somnade jag.* Utan att ens ha blivit förkyld. (NH:231)

Meningen skildrar hur författaren tillsammans med alla fångarna ska sova och hur han har sina ”vänner” eller medfångar, vid sin sida. Šalamov har tidigare i novellen berättat om hur ensam han är på fångtransporten. Den korta meningen ger ett rytmiskt avbrott eller uppstannande i läsningen för att i detta fall betona innehållet genom upprepningen av ett och samma verb. Både Sahlin och Håkansson följer originalet och återger den korta frasen med en huvudsats, dock med det obligatoriska syntaktiska tillägget av subjektet *jag*, vilket krävs i svenskan. Sahlin avgränsar med ett utropstecken, vilket kan anses vara översättarens egen förstärkande tolkning, men översättningen speglar ändå originalets rytm. Håkansson återger den korta meningen med 3 ord, och gör ett förtydligande frivilligt tillägg *faktiskt*. Genom att översättaren tolkar texten för läsaren uteblir något av den ”kärnfulla” framhävande rytmen.

---

<sup>35</sup> ”En ökande rytmisk dynamik som avbryts av en tvär övergång till något annat, ofta statiskt tillstånd.” (Min översättning, S. N.)

Nästa exempel (45) inleds med en medellång mening (11 ord)<sup>36</sup>, som följs av en kort lakonisk mening (2 ord), en huvudsats med subjektet *обмороки* 'svimmanden' och predikat som innehåller ett reflexivt verb *начались обмороки*, bokst. 'började svimmanden':

(45) До половины стен подвал был в белом пару дыхания, нечистом, душном. Начались обмороки. Задыхавшиеся старались пробиться к двери, в которой была щель и был «волчок», глазок, пробовали дышать через этот глазок. (Pervyj zub 573)

Upp till halva vägghöjden stod andedräkten som vit rök, oren och kvävande. Ångan från våra munnar steg, och vi visste därför inte om det var högt eller lågt till taket. *Sedan började folk svimma*. De som stod på benen och kände att de höll på att kvävas försökte ta sig igenom trängseln fram till dörren där det fanns en springa och en tittglugg. (M-AS:140)

En kväljande och oren vit ånga steg upp från våra munnar och fyllde luften ovanför våra huvuden. *Folk började svimma*. För att inte kvävas försökte några slå sig fram till dörrspringan och titthålet, »vargögat«, där de hoppades kunna dra i sig lite luft. (NH:228)

I detta sammanhang beskrivs hur fångarna "packas in" i ett klosterrum och på grund av trängseln börjar folk att svimma. Den korta satsen medverkar till ett avstannande i textens rytm. Därefter följer en "normallång" mening som beskriver hur fångarna försöker ta sig till ett lufthål.

Både Sahlin och Håkansson följer originalets segmentering och återger den korta meningen, men anpassar den till svenska grammatiska normer. Sahlin återger originalets korta mening (2 ord) med 4 ord. Ett ordklassbyte görs av substantivet *обмороки* till ett verb *svimma*, eftersom motsvarande ord saknas i svenskan, och dessutom görs ett obligatoriskt syntaktiskt tillägg av subjektet *folk*. Meningen anpassas därmed till svenska grammatiska normer. Men, Sahlin gör även ett frivilligt tillägg av adverbet *sedan* initialt i meningen, vilket medverkar till att originalets "korthet" uteblir eller förminskas och därför flyter texten bättre på svenska. Dessa tre meningar översatta av Sahlin består av hela 64 ord mot originalets 31, vilket visar på flera expliciteringar och tillägg. Håkanssons översättning består av 43 ord, vilket vittnar om en mer noggrann följsamhet mot utformningen av originalets segmentering.<sup>37</sup>

Håkansson återger originalets korta lakoniska mening med endast 3 ord, en huvudsats, och återger endast det väsentliga, och även här görs ett obligatoriskt tillägg av subjektet *folk*. Detta kan anses vara en mycket passande pragmatisk motsvarighet till lakonismen enligt svenska grammatiska normer eftersom det krävs subjekt i en personlig konstruktion. Här ses en mer

<sup>36</sup> Meningen innehåller även syntaktiska upprepningar som påverkar rytmen.

<sup>37</sup> Man kan anta att Håkanssons noggranna följsamhet mot utformningen beror på att han själv forskat om Gogol's långa meningar.

adekvansinriktad översättning och i synnerhet Håkanssons översättning speglar därmed originalets rytm.

De sista två exemplen (46) och (47) illustrerar hur originalets segmentering förändras och den korta meningen sammanfogas med nästföljande mening. Exempel (46) visar en relativt lång mening (25 ord), som har det semantiska subjektet *пассажиры* 'passagerare' och som följs av en lakonisk mening:

- (46) Пассажиру, который спал вторые сутки от Иркутска, который проснулся лишь затем, чтобы выпить, проглотить новую бутылку водки, или коньяка, или настойки, дальше спать не пришлось. *Поезд тряхнуло*. Спящий пьяный пассажир рухнул на пол и застонал, застонал. (610)

Det blev dock ingen mer sömn för den karl som hade sovit hela tiden, nu på andra dygnet från Irkutsk och som endast vaknat upp för att tömma i sig ytterligare en flaska. *Tåget krängde* och det sovande fyllot dråsade ner i golvet varefter han stönade hejdlöst och utan avbrott. (M-AS:204)

En annan passagerare hade sovit två dygn från det att vi lämnat Irkutsk; han vaknade upp bara för att stjälpas i sig en ny flaska brännvin, konjak eller fruktvin. *Men en gång skakade hela tåget till så häftigt* att den där fylltratten rasade ned i golvet där han sedan låg och *stönade en lång stund*. (NH:272)

Den första meningen beskriver en passagerares drickande på tåget hem till Moskva. Därefter följer den korta meningen *поезд тряхнуло* 'tåget krängde till', en opersonlig sats med objekt och predikat. Denna mening medför här ett abrupt stopp i läsrytmen och illustrerar själva händelsen att "tåget krängde till". Den lakoniska meningen efterföljs av en normallång mening. Som nämnts tidigare verkar detta textsammanhang vara mycket genomtänkt av Šalamov<sup>38</sup>.

Både Sahlin och Håkansson förändrar segmenteringen och delar upp originalets 3 meningar till 2 medellånga meningar. Den korta satsen utelämnas därmed av båda och meningen anpassas helt till målspråket. Sahlin binder ihop originalets korta mening med hjälp av konjunktionen *och* med den efterföljande huvudsatsen.

Håkansson återger också originalets korta mening med tre förtydligande eller preciserande frivilliga tillägg att *en gång skakade hela tåget till så häftigt*. På så sätt "målas bilden upp" ännu tydligare för läsaren. I båda översättningarna försvinner den avstannande rytmen som meningen *поезд тряхнуло* förmedlar med acceptansanpassade översättningar som resultat.

Det sista exemplet (47) innehåller en lakonisk mening (3 ord):

---

<sup>38</sup> Se exempel (9) "Lexikaliska enkla upprepningar" (kap 5.1), samt exempel (30) "Substantiv i attributiv funktion" (kap.6.1.6).



(47) Через минуту-две вслед за ним шагал уверенно и твердо молодой отец – в телогрейке, с тяжелыми, крепкими, рабочими темными пальцами. *Он ловил мальчика*. Малыш смеялся, улыбался отцу, и отец улыбался мальчику и в радостном восторге возвращал малыша на место – в одно из купе нашего вагона. (609)

Ett par minuter efter att den lille pojken sprungit förbi kom en storväxt och säker ung pappa på jakt efter honom. Pappan var klädd i vaddjacka och hade tunga, starka, mörka arbetshänder. *Han fångade in den lille pojken* som skrattade och log mot fadern och fadern log i sin tur mot barnet och bar honom sedan högtidligt och triumferande tillbaka till deras plats i en av vagnens kupéer. (M-AS:202-203)

Efter honom kom den unge fadern med säkra steg, klädd i en sliten jacka och med stora, kraftiga och mörka arbetarhänder. *Han fångade in pojken*, och pojken skrattade och log åt fadern som log tillbaka. Stolt och glad bar han tillbaka sin pojke till en av kupéerna i vår vagn. (NH:271)

Den första relativt långa meningen (20 ord) beskriver en fader som kommer efter sin son i tågvaagnen, där författaren Šalamov reser, och denna mening innehåller även en adjektivkedja<sup>39</sup>. Efter adjektivkedjan avbryts rytmen av den korta lakoniska meningen *он ловил мальчика* (sv. han fångade pojken) och detta skapar ett abrupt avstannande. Därefter beskrivs hur pojken och pappan skrattar och är lyckliga, och man kan anta att dessa personer gjorde ett starkt intryck på Šalamov eftersom de beskrivs så utförligt.

Både Sahlin och Håkansson utelämnar originalets korta mening. På liknande sätt som i föregående exempel binder de ihop satsen med efterföljande mening med en konjunktion. Detta visar att det eventuellt föreligger ett behov att binda ihop meningarna på svenska. Både Sahlin och Håkansson utelämnar även tankstrecken. Sahlin avgränsar istället med punkt i första meningen och styckar på så sätt upp originalets mer sammanhängande rytm, medan Håkansson återger med kommatecken, vilket ger en rytm som mer liknar originalet.<sup>40</sup>

Sahlin sammanfogar den korta satsen med en relativ bisats (attributiv) innehållande 36 ord. Sahlin gör även en precisering och lägger till frasen *den lille* i satsen *han fångade in den lille pojken*. Detta visar en anpassning till målspråket och ett tillrättaläggande, vilket resulterar i att originalets ”korthet” och avstannande inte återges.

Håkansson avgränsar den korta satsen med kommatecken och sammanfogar den med en efterföljande samordnande bisats. Originalets efterföljande mening (22 ord) delas upp till två meningar (14 och 15 ord) och punkt placeras vid originalets sammanbindande konjunktion av två samordnade huvudsatser. Båda översättningarna kan anses vara mer acceptansinriktade eftersom inte lakonismen bevarats, vilket utelämnar den avstannande pausen i rytmen.

---

<sup>39</sup> Adjektivkedjan beskriver denna faders arbetarhänder, se exempel (22), ( kap.6.1.3), vilket ytterligare skapar ett rytmiskt framhävande.

<sup>40</sup> Det verkar som om tankstreck inte är lika vanliga i svenskan som i ryskan men frågan behöver undersökas vidare.

Slutsatsen blir att det är fullt möjligt att återge flera lakoniska meningar, dock med viss anpassning till svenska grammatiska normer. I första exemplet tillåter inte de svenska grammatiska normerna att endast ett verb utgör en mening, som i originalet eftersom svenskan kräver subjekt. I liknande fall är det därför inte möjligt att fullt ut översätta ryska originalets ”korta kärnfullhet” och abrupta avstannanden i rytmen.

I flera exempel gör emellertid både Sahlin och Håkansson flera preciseringar och frivilliga tillägg för att texten ska ”flyta bättre”, (normalisering), vilka egentligen inte är nödvändiga enligt grammatiska normer. Dessutom omstrukturerar både Sahlin och Håkansson originalets segmentering och sammanfogar den korta meningen i de två sista exemplen med en bisats, vilket visar en tendens att binda ihop korta satser med en efterföljande bisats. Man kan fundera på om detta beror på allmänt vedertagna svenska språknormer eller om korta meningar helt enkelt anses vara ovanliga, lite mer svårlästa konstruktioner i svenskan.

## 8.6 Nominalsatser

I Šalamovs *Kolymskie rasskazy* förekommer också nominalsatser som ett medvetet stildrag. Nominalsatser är satser utan finit verb och de består av en huvuddel som är subjektet. I ryskan kallas dessa satser *номинативные предложения* (sv. nominativa meningar), och de utgör en grupp av substantiviska satser (Valgina 2002, kap. 54). Gvozdev (1965, §398) kallar nominalsatser *назывные предложения* (sv. benämnings-meningar), och menar att de har en beskrivande konstaterande egenskap. I svenska språket kallas motsvarande satser enligt *SAG huvudsatsekvivalenter* (SAG del 4, 1999:783). Jag kommer även att analysera *nominalfraser*, som ingår i fullständiga meningar med subjekt och predikat, eftersom även dessa är karakteristiska för Šalamovs författarstil. Nominalfraser benämns i *SAG* (del 4, 1999:783) som *icke satsformade meningar*. Men, eftersom denna undersökning både behandlar ryska och svenska satser/fraser och definitionerna i ryskan och i svenska skiljer sig åt, har jag valt att uteslutande kalla alla *grafiska meningar, nominalfraser* och de av Valgina (se nedan) olika definitioner för nominativa konstruktioner för *nominalsatser*.

Nominalsatser kännetecknas enligt Valgina (2002, kap. 54) av att själva den innehållsmässiga semantiska betydelsen är framträdande. En del av dessa satser utgörs av ord, vilka kan beteckna företeelser, handlingar eller tillstånd som kan uppfattas med en tidsaspekt tex. *дождь* ‘regn’, där verbet uteblir. Nominativen kan också bestå av ord liknande *лето* ‘sommar’, som direkt förmedlar en tid (här årstid) tex: ”*Двадцатый год; Новый год; Март месяц*” (Valgina 2002, kap.54). En annan grupp består av ord som betecknar konkreta föremål och som kan ange en plats, t.ex. *вокзал* ‘station’. Av denna anledning, poängterar

Valgina (2002, kap 54), att de lexika, vilka ingår i nominalsatserna är begränsade på grund av att de måste kunna förmedla betydelsen av *бытийность* (sv. den existentiella betydelsen). Dessa förmedlar ett föremåls *statiska* existens till skillnad mot en *dynamisk* existens i konstruktioner liknande: ”За поворотом магазин; Опять несчастье; Снова поход,” (Valgina 2002, kap.54). De sistnämnda förmedlar istället själva *processen* medan nominalsatserna uttrycker det predikativa genom sin konstaterande nyans. Trots detta kriterium för vad som kännetecknar nominalsatser kan satserna ha mycket olika funktioner.

Enligt SAG har svenskans motsvarande *huvudsatsekvivalenter* en påståendebetydelse. Därmed liknar de en deklarativ huvudsats och består oftast av en nominalfras (SAG del 4, 1999:810). Inom skönlitteraturen samt i talspråk är dessa huvudsatsekvivalenter vanliga och de beskriver olika element som karakteriserar specifika situationer: ”Vattenbufflarna alldeles stilla, djupt i det grå vattnet...” (SAG del 4, 1999:812).

I ryskan finns det fler utförligare definitioner av nominalsatser/fraser än i svenskan. Valgina (2002, kap. 55.3) visar att det finns snarlika konstruktioner som till formen sammanfaller med ryskans nominativa satser, men som skiljer sig åt genom den semantiska strukturella funktionen och stilistiska kännetecknen. Till exempel återfinns *изолированные номинативы* (sv. isolerade nominativ) i anslutning till en annan mening och får därmed sin logiska förklaring genom den. Dessutom kan dessa satser bestå av vilket ord som helst till skillnad från det begränsade antalet nominativ (Valgina 2002, kap.55.3). Gränsen mellan en nominativ sats och en nominativ konstruktion/fras är hårfin och kan därför diskuteras. Den nominativa satsen kan ingå i en större mening och förbli en sats, medan *постпозитивный номинатив представления* är bunden till sin kontext med meningen efter eller före (enligt Valgina 2002, kap 55.3).

I ryskan återfinns nominalsatser i skilda skönlitterära genrer. Nominalsatser är speciellt karakteristiska inom dramatiken (Gvozdev 1965, §398). I slutet av 1800-talet blev nominalsatser mycket vanliga inte bara inom poesin utan även i den skönlitterära prosan (Valgina 2002, kap.54). Valgina påpekar hur bruket av nominalsatser i modern prosa är mycket utbrett, eftersom de har en kort och karakteristisk skissartad form, och enligt Gvozdev (1965, §398) har de en impressionistisk karaktär och presenterar enskilda detaljer utan att sammanbindas. Till exempel: ”Берлинские пригороды. Аккуратные домики и газончики...”(Baruzdin refererad i Valgina 2002, kap.54). Några av de analyserade nominalsatserna i Šalamovs berättelser utgörs av liknande konstruktioner som denna.

Cassirer (1993) belyser hur avsaknaden av verb i svenska språket kan förmedla olika stileffekter i en text. Scenanvisningar i teaterstycken är ofta uppbyggda av nominalsatser,

precis som i ryskan, och exempelvis kan verb såsom *finns, ligga, stå, är* eller satser liknande *vi ser* utläsas implicit. Nominalsatser kan även förmedla intryck av kompression när tidigare nämnda led utelämnas. Avsaknaden av verb kan också förmedla fart och händelserikedom såsom i ”Rustningen på, fanan i handen,...” (Cassirer 1993:89).

I följande nominalsatser skapas rytmen också på den syntaktiska nivån där även intonationen är av betydelse, vilket är mycket framträdande i det sista exemplet (49).

### 8.6.1 Analys av nominalsatser

I följande två exempel undersöks nominalsatser. Det första exemplet (48) illustrerar två nominalsatser:

(48) *Неумелые руки отца, растегающие детские штанишки, огромные разноцветные пуговицы, пришитые грубыми, неумелыми, но добрыми руками. Счастье отца и счастье мальчика. Этот двухлетний малыш не знал слова «мама». Этот двухлетний малыш не знал слова «мама».* (610)

*Pappans klumpiga, ovana händer **knäppte upp** barnets små byxor som hade stora, olikfärgade knappar isydda med ett okunnigt, men vänligt och ordentligt handlag. Både fadern och barnet **strålade** av lycka. Den lille tvååringen kände inte till ordet ”mamma”. (M-AS:203-204)*

*Med klumpiga fingrar **knäppte** fadern knapparna på sin pojkes kläder, knappar som blivit fastydda med klumpiga, grova men goda händer. Fader och son **var lyckliga** ihop. Den tvååriga gossen hade inte lärt sig ordet »mamma«. (NH:271)*

I den ryska källtexten återfinns två nominalsatser (som också utgör meningar), vilka följer efter varandra. Den första meningen beskriver en passagerare på tågresan, en fader som hjälper sin lille son med kläderna (att knäppa upp knappar). Den andra nominalsatsen utgörs av *счастье отца и счастье мальчика* (sv. pappans lycka och pojkens lycka).

Både Sahlin och Håkansson byter ut de två nominalsatserna till två huvudsatser med subjekt och predikat. Sahlin återger originalets första nominalsats med en huvudsats där subjektet är *händer* och predikatet *knäppte upp*. Den andra nominalsatsen byts ut till en enkel mening där *fadern och barnet* är subjekten och predikatet är *strålade*.

Håkansson återger på liknande sätt som Sahlin den första meningen med en huvudsats där subjektet är *fadern* och predikatet *knäppte*. Den andra nominalsatsen byts ut till en huvudsats där subjektet är *fader och son* och predikatet *var lyckliga*. I dessa båda översättningar, vilka kan sägas vara mer acceptansinriktade, går därmed författarens språkstil förlorad i fråga om nominalsatsernas ”statiska betraktande” rytm och översättningarna blir mer dynamiska.

Slutligen illustrerar det sista långa exemplet (49) nominalsatser, av vilka några även illustrerar lakonism. Här följer en lång uppräkningslista av händelser, en summering av författaren Šalamovs iakttagelser på vägen hem till Moskva efter frigivningen:

(49) *Вот это все: и резкий свет лампы на Иркутском вокзале, и спекулянт, везущий с собой чужие фотографии для камуфляжа, и блевотина, которую извергала на мою полку глотка молодого лейтенанта, и грустная проститутка на третьей полке купе проводников, и двухлетний грязный ребенок, счастливо кричащий «папа! папа!» – вот это все и запомнилось мне как первое счастье, непрерывное счастье воли.*

*Ярославский вокзал. Шум, городской прибой Москвы – города, который был мне роднее всех городов мира. Остановившийся вагон. Родное лицо жены, встречающей меня – так же, как и раньше, когда я возвращался из многочисленных своих поездок. На этот раз командировка была длительной – почти семнадцать лет. А самое главное – я возвращался не из командировки. Я возвращался из ада. (Poezd 610-611)*

*Och det var allt: det skarpa ljuset från lampan på järnvägsstationen i Irkutsk, mannen med korgarna, som hade en massa främmande fotografier med sig för syns skull, spyorna som duschade ner över min koj ur den unge löjtnantens strupe, den ledsna prostituerade kvinnan i mittgången i konduktörskupén och den tvååriga smutsige lille pojken som så lyckligt skrek "pappa, pappa" – det är allt jag minns som den första lyckan, den oändliga lyckan att vara "fri".*

*Sedan kom Jaroslavskijstationen i Moskva, dånet från storstaden Moskva, den stad som var mig kärare än alla andra städer på jorden. Så stannade tåget äntligen in. Jag såg min hustrus välkända, kära ansikte. Hon mötte mig nu precis som hon mött mig tidigare då jag återvände från någon av mina många resor. Den här resan hade dock varit långvarig – nästan sjutton år. Men det viktigaste den här gången var att jag inte återvände från någon tjänsteresa. Jag återvände från helvetet. (M-AS:204- 205)*

*Och allt detta: det starka ljuset på tågstationen i Irkutsk, och smyghandlaren som kamouflerade sina varor med någon annans fotografier, och den unge löjtnanten som kräktes på min sovplats, och den sorgsna prostituerade på överslafen i konduktörernas kupé, och den lortige lille pojken som glatt ropade »Pappa, pappa!« – allt detta skulle jag senare minnas som en första, oavbrutet lycklig känsla av frihet.*

*Jaroslavstationen i Moskva. Sorlande röster, stadsljud, brusande bränningar från Moskva – staden som jag älskar mest av alla städer. Vagnen hade stannat. Min hustrus kära ansikte där hon står och väntar på mig – precis som förr, när jag kom hem från någon av alla mina resor. Den här resan har varat länge, nästan sjutton år. Och viktigast av allt: det är ingen affärsresa jag kommer hem från. Jag kommer hem från helvetet. (NH:272)*

Nominalsatserna påträffas i de två sista styckena som avslutar hela novellen "Poezd". Det första stycket består av en enda lång mening (57 ord), vilket lämpar sig för detaljrika skildranden (som bland andra Tolstoj är förtjust i). Den ryska källtexten inleds med en kort sats *вот это все*, (sv. ung. det är allt), som avgränsas med kolon och därmed för läsaren framåt i texten. Därefter återges sex nominalsatser, vilka avgränsas med kommatecken och tankstreck. Varje nominalsats inleds med den sammanbindande konjunktionen *och* (polysyndes), för att förstärka budskapet. Även den första inledande frasen *и резкий свет...* (sv. **och** det skarpa ljuset) börjar med konjunktionen *и* 'och'. Nominalsatsernas beskrivande uppräknande rytm avslutas med tankstreck för att markera paus. Därefter avslutas det första stycket med en huvudsats med subjekt och predikat: *вот это все и запомнилось мне...* (sv. allt detta påminde mig). De långa upprepningarna skapar här en snabb rytm på en syntaktisk nivå. Denna rytm kommer till uttryck i en något stigande intonation framför kommatecknen,

vilket indikerar att meningen inte är avslutad<sup>41</sup>. Upprepningarna summeras med *вот это все* och intonationen faller och rytmen saktas ner.

Det andra stycket inleds med tre nominalsatser. Den första meningen består av 2 ord och illustrerar lakonism, en kort kärnfylld sats, vilken medverkar till att rytmen stannar upp: *Ярославский вокзал* (sv. Jaroslavstationen). Därefter följer en beskrivning av stadsbullret i Moskva i en nominalsats (12 ord). Efter den följer ytterligare en kort lakonisk mening (2 ord), en participfras *остановившийся вагон* (sv. vagn som stannat). Denna nominalsats speglar också rent bildligt ett avstannande i läsrytmen, precis som tågvaggen. Till sist påträffas en nominalsats beskrivande Šalamovs möte med sin hustru och satsen avgränsas med tankstreck för att signalera paus före huvudsatsen: *так же, как и раньше, когда я возвращался из многочисленных своих поездок* (sv. såsom tidigare, när jag återvänt från de många resorna). Stycket avslutas med tre relativt korta sammanfattande meningar, där författaren berättar att han denna gång återvänt från helvetet. Hela denna meningsskombination med den första mycket långa meningen och därefter omväxlande långa och korta meningar som utgörs av nominalsatser förmedlar därmed ett mycket framhävande stildrag hos Šalamovs rytm. Man kan anta att kompositionen är mycket omsorgsfullt skapad eftersom denna händelse är så oerhört viktig för författaren.

Sahlin återger originalets segmentering: den första meningen (74 ord) inleds med frasen *och det var allt* (dock med subjekt och predikat) följt av kolon, och meningen följer därmed originalets rytm med viss anpassning till målspråket. Sahlin återger nominalsatserna enligt originalet i första stycket, men utelämnar polysyndesen, det överdrivna återgivandet av konjunktionen *och*. Satsen avslutas dock på liknande sätt som originalet med tankstreck som följs av en huvudsats där författaren summerar *det är allt jag minns...* Originalets snabba rytm avspeglas, dock med en något jämnare rytm. Den stigande intonationen iakttas på det första substantivet efter kommatecknen men även på andra substantiv. På liknande sätt som i originalet ses en fallande intonation på den sista frasen och rytmen stannas av. Därför bibehålls rytmen i stort.

I det andra stycket utelämnas båda nominalsatserna, de lakoniska meningarna. Den första nominalsatsen sammanfogas med nästföljande till en mening (21 ord) med både subjekt och predikat: *Sedan kom Jaroslavskijstationen i Moskva...* där ett pragmatiskt tillägg görs av *Moskva*. Den andra korta nominalsatsen byts ut mot en huvudsats *Så stannade tåget äntligen*

---

<sup>41</sup> I ryskan kallas denna stigande intonationskonstruktion *IK-3*, som vanligen används i frågor, men i detta ”skildrande” exempel när syntagmen inte är avslutad, indikerar *IK-3* att yttrandet är ofullständigt (*Russkaja grammatika* 2013c, §166).

*in* och därmed förloras lakonismen och rytmen. Efterföljande nominalsatser i meningen översätts i stort enligt originalet. Emellertid byts den sista nominalsatzen ut till en huvudsats: *Jag såg min hustrus välkända, kära ansikte*. Sahlin visar här en benägenhet att normalisera och ge läsningen ett bättre ”flyt”, genom att istället återge tre nominalsatser med subjekt och predikat och genom att sammanfoga en kort sats med nästföljande. Därför uteblir också i viss mån originalets mycket framhävande rytm och en mer acceptansinriktad översättning blir resultatet.

Även Håkansson följer originalets segmentering genom att återge hela originalets första mening (med 64 ord, vilket är marginellt fler ord än originalets 57 ord), och inleder med samma konstruktion av nominalsats följt av kolon: *Och allt detta*, vilken upprepas i den sista frasen *allt detta*, och på så sätt återges originalets rytm med den fallande intonationen som skapar en avstannande rytm. De många nominalsatserna som följer efter varandra och beskriver de människor författaren möter på resan hem speglar originalet. Originalets polysyndes återges med konjunktionen *och* framför varje sats förutom framför den första. I återgivandet av nominalsatserna illustreras även här en stigande intonation på substantivet efter kommatecknen, när flera ords stavelser betonas speglas en något jämnare rytm än originalet. Dessutom bevaras samma tankstreck för pausmarkeringen. I det andra stycket återger Håkansson den första korta nominalsatzen enligt originalet (3 ord), med samma pragmatiska tillägg som Sahlin: *Jaroslavstationen i Moskva*. Därefter återges de sista nominalsatserna i stort enligt originalet. Den korta meningen (3 ord) återges dock med subjekt och predikat: *Vagnen hade stannat*, vilket kan förklaras vara nödvändigt enligt svenska grammatiska regler, eftersom det saknas svensk motsvarighet till participet. Håkansson uppvisar i denna översättning ett mycket noga iakttagande av originalets stildrag: segmenteringen med nominalsatser och lakoniska meningar, även interpunktionen följs till största delen med de något ovanligare tankstrecken, varför rytmen bibehålls.

Sammanfattningsvis visar översättningarna av dessa två exempel att det är fullt möjligt att översätta nominalsatser till svenska, vilket i synnerhet märks hos Håkansson. Flera nominalsatser återges så långt det är möjligt enligt svenskans grammatiska regler. Flera av exemplen präglas förvisso av obligatoriska syntaktiska tillägg och frivilliga tillägg vilket medverkar till att texten får mer redundans och något av den ”kärnfulla” rytmen uteblir. Både Sahlin och Håkansson lägger även tillräta texten på annat sätt. Vid några tillfällen återger de nominalsatserna med en huvudsats innehållande subjekt och predikat, vilket då gör översättningen mer dynamisk samtidigt som originalets mer ”statiskt betraktande” rytm uteblir. Men, nominalsatserna i första stycket i det sista exemplet (49) förmedlar också

dynamik. I översättningarna bevaras originalets rytm i stort, i synnerhet hos Håkansson, som även återger polysyndesen. I båda översättningarna skapas också en rytm om än något jämnare än originalets genom kommatecknens placering och den stigande och fallande intonationen.



## Sammanfattande diskussion

Undersökningen visar att merparten av Šalamovs ”rytmmarkörer”, eller den ”musikaliska framhävande” rytmen är fullt möjliga att översätta till svenska. Dock, finns det några fall där den grammatiska strukturen inte tillåter helt källtrogna, ”bokstavliga” översättningar, såsom vid fonetiska, morfologiska och vissa syntaktiska upprepningar. Det är heller inte möjligt att återge samma ”korthet” i svenskan som ryskans lakoniska meningar förmedlar på grund av att svenskan kräver fler ord i fullständiga meningar. Även konstruktioner med två gerundier är svåra att översätta till svenskan eftersom motsvarande grammatiska kategori saknas. Dessa gerundier förmedlar i ryskan i tillägg till den musikaliska stilen en ”målande stil”, som blir mycket effektiv, vilket dock uteblir i svenskan. Nedan följer en sammanfattning av de olika översättningslösningarna.

Trots skillnader i språkstrukturen uppvisar både Sahlin och Håkansson en slående uppfinningsrikedom när de vid flera av exemplen återger upprepningar av svenska fonem på fonemnivån och morfemnivån. Dessa fonem är naturligtvis inte identiska med de ryska, men kan betraktas som funktionella kompensatoriska ekvivalenter vid översättning. Därför kan det hos både Sahlin och Håkansson iaktas en medvetenhet om författarstilen och en strävan efter att återge Šalamovs stildrag. Här skulle därför Fëdorovs fjärde kategori av översättningar som ”en fullvärdig överföring av originalets individuella konstruktioner med full medvetenhet av motsvarande konstruktioner i målspråket” göra sig gällande.

Att översätta de lexikaliska upprepningarna, (där ett och samma ord eller fras/sats upprepas), borde inte vara förknippat med speciella svårigheter, eftersom de flesta orden som analyseras är ”normala” ord i både ryskan och svenskan. Något undantag finns förvisso beträffande realia-ord som upprepas. Därför har jag till min förvåning sett att både Sahlin och Håkansson vid flera tillfällen helt utelämnat dessa upprepningar av samma ord, och vid något tillfälle översatt med en synonym istället. Detta visar att i viss mån gör sig den av Kundera omnämnda ”synonymiseringsreflexen” märkbar. Vid flera tillfällen har i synnerhet Håkansson visat ett behov av att ”lägga tillrätta” texten och inte ”tråka ut” läsaren med samma ord eller fras. Detta är något oväntat, eftersom Håkansson i sin avhandling (där översättningar av Gogol’ undersöks), berättar om en översättare som inte ”uppfattat Gogol’s upprepningar som ett medvetet stilgrepp, utan tvärtom eftersträvat variation” (Håkansson 2012:197). Det bör dock noteras att vid flera tillfällen har Håkansson uppvisat en noggrann upprepning av samma

fras på ett mycket iögonfallande sätt och den läsare som kan ryska känner författaren Šalamovs ”musikaliska” rytm.

Beträffande de syntaktiska upprepningarna visar det sig att dessa översättningar är mer språkberoende, särskilt när det gäller möjligheten att återge den individuella författarstilen. De många adjektivattributen i efterställd position, vilka speglar en poetisk stil eller en rematisk position i ryskan, utelämnas i alla exemplen av Håkansson som istället normaliserar till svenskt språkbruk. Han kastar om sekvensen och placerar attributen i framförställd position, vilket resulterar mer i acceptansinriktade översättningar. Sahlin återger däremot några av adjektivattributen enligt originalet, i efterställd position. Dessa översättningar kännetecknas då av adekvans eftersom något ”främmande” förs in i måltexten. Vissa översättningar känns kanske något ovanliga i svenskan. För att säkerställa denna observation skulle dock, som nämnts tidigare, en jämförande korpusanalys kunna vara till hjälp för att fastställa hur brukligt det är med adjektivattribut i efterställd position i svenskan.

Slutligen relaterat till de syntaktiska upprepningarna är att de många adjektivkedjorna, substantivkedjorna och verbkedjorna i de flesta fall sammanbinds med konjunktion (*asyndes*) i det ryska originalet. I de flesta fall återger Håkansson konjunktionen *och* för att sammanbinda orden enligt svenska grammatiska normer, men därför uteblir också originalets framhävande rytm. Även Sahlin översätter till större delen med konjunktionen *och*, men ibland följer hon originalets *asyndes*, vilket enligt Rozental’ (1968, 2011) speglar den ”snabba rytmen” eller den ”icke slutna raden”. Uppenbarligen är den sammanbindande konjunktionen *och* vanligare i svenskan. Av den orsaken skulle även här en jämförande korpusundersökning kunna vara till nytta för att fastställa hur bruklig *asyndes* är i svenskan.

Här ställer jag mig lite frågande till Rozental’s definitioner på vad avsaknad av konjunktion förmedlar, eftersom han av allt att döma motsäger sig själv. Rozental’ hävdar att *asyndes* förmedlar en ”стремительность” (sv. häftighet/snabbhet), en ”насыщенность впечатлениями” (sv. mättnad av intryck), och vid uppräknings av olika föremål förmedlas en känsla av snabb växling i skildringen (Rozental’ 1968:409). Samtidigt påstår Rozental’ att när konjunktioner saknas vid uppräknings av likartade satsdelar, bildas en ”незамкнутый ряд” (sv. icke slutna rad), vilket är karakteristiskt för ett ”lugnt skildrande språk” (Rozental’ 2011:336).

Vidare visar undersökningen som nämnts ovan, att det är svårt att översätta gerundier till svenska. Sahlin lyckas dock översätta flera till particip, vilket möjligen kan kännas en aning ”konstlat”, eftersom dessa particip inte används i samma grad som i ryskan. Håkansson normaliserar och översätter istället gerundiernas semantiska betydelse till målspråket med

verb och bisats. Eftersom prosodin spelar en stor roll i rymskapandet även i konstruktioner med gerundier, uteblir originalets rytm på grund av skillnader i språkstrukturen.

Vad mera är, ”par-synonymer” skulle inte vålla några svårigheter att översätta. De flesta av dem översätts också av Sahlin. Håkansson utelämnar däremot ett flertal synonymer och utelämnar också en hel mening där ”par-synonymer” påträffas.

På meningsnivån visar undersökningen att det inte är möjligt att fullt ut bevara ryskans korta kärnfulla meningar intakta till svenskan. I flera exempel återger både Sahlin och Håkansson en mening enligt svenska grammatiska normer med syntaktiska obligatoriska tillägg. Emellertid har både Sahlin och Håkansson gjort frivilliga tillägg i flera översättningar såsom t.ex. då ett adverb läggs till i syfte att precisera eller ge texten ett bättre flyt. Det som är mest iögonfallande är förändring av segmenteringen, när den korta meningen utelämnas vid flera tillfällen och sammanfogas med nästföljande bisats genom en sammanbindande konjunktion. Dessa omstruktureringar av samma exempel gör både Sahlin och Håkansson. Dessa korta meningar hade varit fullt möjliga att återge på målspråket, svenska, varför man kan fråga sig om förändringarna beror på att dessa konstruktioner inte är brukliga som *stildrag* i svenskan på samma sätt som i ryskan, eller om förändringarna helt enkelt beror på Sahlins och Håkanssons strävan att ”lägga till rätta” för läsaren och tala ut dolda relationer, vilket då resulterar i mer acceptansinriktade översättningar.

Beträffande meningslängden, tenderar Sahlin att lägga till ett större antal ord än Håkansson, både i korta meningar och i långa. Exempelvis finns i originalets exempel (49) en mening med 57 ord som återges av Sahlin med 74 ord och av Håkansson med 64 ord. Här gör sig därför den så kallade ”expliciteringshypotesen” gällande. Segmenteringen i översättningarna följer ofta originalet, i synnerhet hos Håkansson, fastän långa meningar förvisso ibland delas upp till flera där originalets tankstreck avgränsar. Detta kan ha sin förklaring i att tankstreck inte är lika vanliga i svenskan som i ryskan. Om man tar Leech & Shorts antaganden med i beaktande, vilka menar att rytmen skapas genom interpunktionen försvagas därför Šalamovs ”rytm”. Ytterligare en aspekt relaterad till meningslängden, är att författaren Šalamov hävdar att en fras måste vara kort och att allt överflödigt måste bort. Men, enligt mina bedömningar, använder Šalamov sig tydligt av mycket långa detaljrika meningar, som exempelvis utgörs av åtskilliga nominalfraser som följer på varandra. Men, vad jag förstår är det rytmen som är Šalamovs utgångspunkt och att det därför är rytmen som avgör meningarnas längd.

Analysen av nominalsatserna visar att det är fullt möjligt att översätta nominalsatser till svenska, och både Sahlin och Håkansson återger ett flertal så gott som intakt enligt svenskans

grammatiska regler. Emellertid lägger även både Sahlin och Håkansson ”tillrätta” texten genom att byta ut en nominalsats mot en huvudsats med subjekt och predikat, vilket gör översättningen mer dynamisk och nominalsatsernas oftast mer ”statiskt betraktande” rytm förminskas. Dock, uppvisar originalet i det sista exemplet (49) också dynamik, när de många satserna (som avgränsas med kommatecken) följer på varandra och med hjälp av intonationen skapas en stigande rytm. Denna snabba rytm avspeglas också i översättningarna men inte lika framträdande som i originalet, eftersom flera substantiv betonas med stigande intonation.

Vad mera är, som svar på frågan om det går att urskilja någon översättningsnorm i Sahlins översättning eller i Håkanssons, kan jag inte säga mer än att Sahlin uppvisar något mer än Håkansson översättningar som speglar källspråkets bruk och därmed bokstavliga översättningar, vilka i större grad präglas av adekvans. Dessa översättningar som är mer bokstavliga källspråkstroga resulterar i att måltexten tillförs något främmande, och kan representera tidpunkten för översättningen. Sahlin översätter till svenska vissa djärva konstruktioner som inte är brukliga (här i svenskan) t.ex. gerundier med ovanliga particip eller attribut i efterställd position. Håkansson uppvisar också en noga följsamhet mot originalet, men även en tendens att låta texten anpassas till svenskt språkbruk, vilket kan betraktas som en kombination av adekvans och acceptans. Detta kan ha sin förklaring i att Håkansson är en erfaren översättare och även själv är författare<sup>42</sup>, varför han kan lösgöra sig från originalet, vid några tillfällen då Šalamovs ovanliga konstruktioner verkar alltför ”tillgjorda” om man ser dem ur svenskans synvinkel. Men detta resulterar då i att författarens individuella rytmiska stil förminskas eller även uteblir. Sammanfattningsvis anser jag att både Sahlins och Håkanssons översättningar präglas i olika grad av både källtrogenhet och fria översättningar, vilket yttrar sig som nämns ovan.

Frågan om varför en nyöversättning av samma fyra noveller ur *Kolymskie rasskazy* var nödvändig, fick sitt svar med att Håkansson helt enkelt önskade att samlingen ”Skovelmästaren” från *Artist Lopaty* skulle vara enhetlig. Han behövde således komplettera sina översättningar med de redan översatta novellerna, och de fyra analyserade novellerna är alla hämtade ur samma cykel i det ryska originalet (Håkansson 2013, e-post).

Vad gäller rytmen och dess ”betydelse”, grundar sig därmed mina antaganden om hur rytm uppfattas och vad den förmedlar i denna undersökning på tidigare forskning och grammatiska normer, men även på min personliga tolkning. Därför uppkommer frågan i detta sammanhang huruvida alla språkbärare uppfattar ”rytm” på samma sätt. Kline hävdar t.ex. att

---

<sup>42</sup> Enligt Libris (2013).

språkliga upprepningar bland annat har som funktion att ”decelerate the text” (Kline 1998:336). För att bedöma ”rytm” som stildrag gör sig därför även den senare forskningen av den kognitiva stilistiken gällande. Om man ska ta med läsaren, och i dessa fall även översättaren, i beräkningen av bedömningen av rytmen eller stilen, vem avgör då om upprepningen förmedlar en ”snabb rytm” eller vem avgör om upprepningen förmedlar en ”lugn skildrande uppräknings” (enligt Rozental’). Dessa nyanser måste följaktligen också avspeglas i översättningen för att den ska vara fullt ekvivalent. Därför skulle ytterligare ett område att forska vidare i vara hur språkbärare uppfattar rytm.

Till sist, under analysarbetets gång var jag gång på gång tvungen att påminna mig själv om vad det var jag sökte efter i *Kolymskie rasskazy*. Volkovas uttalande om att Šalamovs noveller kännetecknas av en konstnärlig paradoxalitet och rytm på flera plan stämmer verkligen. Ju mer jag läste desto fler detaljer hittade jag som jag lockades att fördjupa mig i. I samband med upprepningar har en del substantivkedjor som står i instrumentalis en mycket starkt framträdande rytm, vilka endast berörs marginellt här i uppsatsen. Även participkedjor eller andra slags upprepningar såsom av nyckelord, skulle vara intressanta att undersöka. På det semantiska planet är även färgsymboliken framträdande i vissa noveller. Det skulle även vara en utmaning att genomföra en djupare analys av vilken *funktion* de olika upprepningarna har i de enskilda fallen. I tillägg skulle frågan om huruvida versfötter avspeglas i prosan kunna vara ytterligare ett forskningsobjekt. Som det ryska ordspråket säger: ”Чем дальше в лес, тем больше дров” (sv. Ju längre in i skogen, desto mer ved), och därför utgör Šalamovs *Kolymskie rasskazy* ett ämne för vidare forskning på flera plan. Under uppsatsskrivandet har jag även fått kännedom om att det finns ytterligare en rysk författare Boris Pil’njak som författat så kallad ”rytmisk prosa”, *Golyj god*, vilken är översatt till svenska med titeln *Det nakna året* av Lars Erik Blomqvist (1975). Därför skulle tillika Pil’njaks *Golyj god* kunna utgöra ett ämne för vidare forskning av ”rytm och dess återspeglning i översättningar” och på så sätt tillföra nya insikter i översättningsstrategiernas typologi.

## Referenser

### Material

- Šalamov, Varlam Tichonovič (1998). *Sobranie Sočinenij v četyrëch tomach, tom 1, Kolymskie rasskazy*. Moskva: Chudožestvennaja literatura. Vagrius.
- Šalamov, Varlam Tichonovič (1982). *Berättelser från Kolyma*; övers. Sahlin, Marie-Anne. Stockholm: Bromberg.
- Šalamov, Varlam Tichonovič (2006 [2003]). *Skovelmästaren: berättelser från Kolyma*; övers. och noter Håkanson, Nils. Uppsala: Ruin.

### Litteratur

- Barchudarov, Leonid Stepanovič (1975). *Jazyk i perevod*. Moskva: Izdatel'stvo "Meždunarodnye otnošenija".
- Berman, Antoine (2009). Red. Baker, Mona och Saldanha, Gabriela. "Retranslation". I: *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. 2:a uppl. London: Routledge.
- Boase-Beier, Jean (2006). *Stylistic approaches to translation*. Manchester [England]: St. Jerome Pub.
- Bolander, Maria (2005). *Funktionell svensk grammatik*. Stockholm: Liber.
- Brown, Edward, Killoran (1950). *Rhythm in the novel*. Toronto: University of Toronto.P.
- Bykaŭ, Vasil' (2008). *Veteranen*. Övers. Håkanson, Nils. Stockholm: Ruin.
- Cassirer, Peter (1993). *Stilistik & Stilanalys*. 2:a uppl. Stockholm: Natur och Kultur.
- Edberg, Rolf, Jablokov, Aleksej Vladimirovič (1988). *Söndag är för sent : en öst-västlig dialog om hot och möjligheter på tröskeln till tredje årtusendet*. Jablokovs inlägg övers. av Sahlin, Marie-Anne Stockholm: Norstedt.
- Efimov, A. I (1961). *Stilistika chudožestvennoj reči*. 2:a uppl. Moskva: MGU.
- Eriksson, Olof (2002). *Pär Lagerkvists prosastil ur franskt översättningsperspektiv*. Växjö: Växjö Universitet.
- Fëdorov, Andrej Venediktovič (2002 [1953]). *Osnovy obščej teorii perevoda*. Moskva: Izdatel'skij Dom "Filologija TRP".
- Gurevič, Aron Jakovlevič (1979). *Feodalismens uppkomst i Västeuropa*. Övers. Sahlin, Marie-Anne. Stockholm: Tiden.
- Hallberg, Peter (1992). *Litterär teori och stilistik*. 4:e uppl. Göteborg: Akademiförlaget.
- Håkanson, Nils (2006). *Nya Aros : roman i skilda berättelser*. Stockholm: Ruin Håkansson, Nils (2012). *Fönstret mot öster: rysk skönlitteratur i svensk översättning 1797-2010: med en fallstudie av Nikolaj Gogols svenska mottagande*. Stockholm: Ruin.
- Ingo, Rune (2007). *Konsten att översätta: översättandets praktik och didaktik*. Lund: Studentlitteratur.
- Josefsson, Gunlög (2009). *Svensk universitetsgrammatik för nybörjare*. Lund: Studentlitteratur.
- Klaudy, Kinga (2009). Red. Baker, Mona och Saldanha, Gabriela. "Explicitation". I: *Routledge's Encyclopedia of Translation Studies*. 2:a uppl. London: Routledge.
- Kline, Laura Anne (1998). "Novaja proza": *Varlam Šalamov's Kolymskie Rasskazy*. The University of Michigan: UMI Company.
- Krym, Anatolij Isaakovyč (2011). *Den ryska frågan*. Övers. Håkanson, Nils. Stockholm: Ruin.
- Kundera, Milan (2010). "En mening". I: *Med andra ord*. Red. Kleberg, Lars. Stockholm: Natur och kultur.
- Lagerholm, Per (2008). *Stilistik*. Lund: Studentlitteratur.
- Leech, Geoffrey N, Short, Mick (2007). *Style in fiction: a linguistic introduction to English fictional prose*. 2:a uppl. Harlow: Longman.

- Levý, Jiří (2010). "Konstnärlig stil och 'översättarstil'". I: *Med andra ord*. Red. Kleberg Lars. Stockholm: Natur och kultur.
- Lindqvist, Yvonne (2002). *Översättning som social praktik. Toni Morrison och Harlequinserien Passion på svenska*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Lotman, Jurij Michajlovič (1974). *Den poetiska texten*. Stockholm: Pan/Norstedt.
- May, Rachel (1994). *The translator in the text: On reading Russian literature in English*. Evanston, Ill.: Northwestern Univ. Press.
- Nida, Eugene A. (1964). *Toward a science of translating: with special reference to principles and procedures involved in Bible translating*. Leiden: Brill.
- Nordman, Marianne (1987). *Rytm och balans i svensk prosatext*. Umeå: Institutionen för nordiska språk, Umeå universitet.
- Nordman, Marianne (1999). "Rytm i prosa: En analysmodell och dess tillämpning". I: *Bidrag till en nordisk metrik*. Vol 1. Göteborg: Centrum för metrisk studier.
- Regnéll, Hans (1958). *Semantik: filosofiska och språkvetenskapliga grundfrågor inom betydelserläran*. Stockholm: Svenska bokförlaget Norstedt.
- Roth, Joseph (2004). *Den falska vikten*. Övers. Håkanson, Nils. Uppsala: Ruin.
- Rozental', Ditmar Ėl'jas'evič. (1968). *Praktičeskaja stilistika russkoj jazyka*. 2:a uppl. Moskva: Izd. Vysšaja škola.
- Rozental', Ditmar Ėl'jas'evič. (2011). *Spravočnik po russkomu jazyku. Praktičeskaja stilistika russkogo jazyka*. 2:a uppl. Moskva: Izd. Mir i Obrazovanie.
- Rybakov, Anatolij Naumovič (1980). *Den tunga sanden*. Övers. Sahlin, Marie-Anne. Uppsala: Bromberg.
- Strömquist, Siv (2010). *Uppsatshandboken: råd och regler för utformningen av examensarbeten och vetenskapliga uppsatser*. 5:e uppl. Uppsala: Hallgren & Fallgren.
- Svenska Akademiens grammatik* (1999). Del 1, Inledning; Register. Stockholm: Svenska Akademien.
- Svenska Akademiens grammatik* (1999). Del 3, Fraser. Stockholm: Svenska Akademien.
- Svenska Akademiens grammatik* (1999). Del 4, Satser och meningar. Stockholm: Svenska Akademien.
- Toury, Gideon (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.
- Turgenev, Ivan Sergejevič (2006). *Rudin*. Övers. Hjalmar Dahl (Ny utgåva: efterord av Vahlquist, Staffan, kommentarer av Håkanson, Nils). Stockholm: Ruin.
- Tynjanov, Jurij Nikolaevič (1924). *Problema stichotvornogo jazyka*. The Hague: Mouton.
- Volos, Andrej Germanovič (2005). *Hurramabad*. Övers. Håkanson, Nils. Stockholm: Ruin.
- Wikland, Lennart (1974). *Modern rysk grammatik - Grammatika sovremennogo russkogo jazyka*. Stockholm: Esselte studium
- Zamjatin, Evgenij Ivanovič (2006). *Berättelse om det viktigaste*. Övers. Håkanson, Nils. Stockholm: Ruin.

### Elektroniska källor

- Anafor (2013). Nationalencyklopedin. <http://www.ne.se.ezproxy.ub.gu.se/lang/anafor> (hämtad 2013-11-19).
- Ananovič, Francišek (1997). "O semantičeskich funkcijach intertekstual'nych svjazej v 'Kolymsskich rasskazach' Varlama Šalamova". I: *IV Meždunarodnye Šalamovskie čtenija*. Moskva, 18-19 juni 1997. Tezisy dokladov i soobščeniij. M: Respublika. S. 40-52. <http://www.shalamov.ru/research/15/> (hämtad 2013-04-20).
- Assonans (2013). Nationalencyklopedin. <http://www.ne.se.ezproxy.ub.gu.se/lang/assonans> (hämtad 2014-01-30).

- Asyndes (2013). Nationalencyklopedin. <http://www.ne.se.ezproxy.ub.gu.se/sve/asyndes> (hämtad 2013-05-20).
- Bodin, Per-Arne (2004). ”Starka bilder av fånglägren”. *Svenska Dagbladet*. [http://www.svd.se/kultur/litteratur/starka-bilder-av-fanglagren\\_29039.svd](http://www.svd.se/kultur/litteratur/starka-bilder-av-fanglagren_29039.svd) (hämtad 2012-01-20).
- Boym, Svetlana (2008). ”’Banality of Evil,’ Mimicry, and the Soviet Subject: Varlam Shalamov and Hanna Arendt”. I: *Slavic Review*. Vol. 67, no. 2 (Summer 2008). <http://www.jstor.org/stable/27652847> (hämtad 2013-04-27).
- Brewer, Michael (1995a). *Varlam Shalamov's Kolymskie rassказы: The Problem of Ordering*. Master's Thesis. University of Arizona. <http://www.shalamov.ru/en/research/140/> (hämtad 2013-09-03).
- Brewer, Michael (1995b). ”Изображение пространства и времени в лагерной литературе: ’Один ден’ Ивана Денисовича’ и ’Kolymskie rassказы’”. <http://www.shalamov.ru/research/150/> (hämtad 2013-09-03).
- Brewer, Michael (2002). ”Authorial,” Lyric and Narrative Voices in Varlam Shalamov's Kolymskie rassказы”: A Close Reading of "Sententsiia". <http://www.shalamov.ru/en/research/141> (hämtad 2013-09-03).
- Drëmov, Anatolyj (2002 [1963]). ”Recencia na rukopiz ’Kolymskie rassказы’”. I: *Šalamovskij sbornik*: Vyp. 3. Sost. V.V. Esipov. Vologda: ”Grifon”. <http://www.shalamov.ru/critique/80/> (hämtad 2013-09-03).
- Englund Dimitrova, Birgitta (2013). ”Lexikala val som ett drag i översättarstil. En studie av två bulgariska noveller i svensk översättning”. I: *Studia interdisciplinaria, linguistica et litteraria* (SILL) 4. Institutionen för språk och litteratur, Göteborgs universitet. <http://hdl.handle.net/2077/33080> (hämtad 2013-10-13).
- Epifor (2013). Nationalencyklopedin. <http://www.ne.se.ezproxy.ub.gu.se/lang/epifor> (hämtad 2013-11-19).
- Gal’perin, I. R. (1973). ”O ponjatijach ’stil’ i ’stilistika’”. I: *Voprosy jazykoznanija* Nr 3. M. <http://www.philology.ru/linguistics1/galperin-73.htm> (hämtad 12-12-07).
- Golub, I. B. (1997a). ”Neumestnaja rifma. Neopravdannaja ritmizacija prozy. I: *Stilistika russkogo jazyka*. Moskva. <http://www.textologia.ru/russkiy/stilistika/fonika/neumestnaya-rifma-neopravdannaya-ritmizaciya-prozi/1049/?q=463&n=1049> (hämtad 2013-10-22).
- Golub, I. B. (1997b). ”Stilističeskoe ispol’sovanie porjadka slov”. I: *Stilistika russkogo jazyka*. Moskva. <http://www.textologia.ru/russkiy/stilistika/sintaksicheskaya/stilisticheskoe-ispolzovanie-poryadka-slov/1103/?q=463&n=1103> (hämtad 2013-10-27).
- Golub, I. B. (1997c). ”Deepričastie”. I: *Stilistika russkogo jazyka*. Moskva. <http://www.textologia.ru/russkiy/stilistika/chastey-rechi/stilisticheskoe-ispolzovanie-grammaticeskikh-kategoriy-glagola/1086/?q=463&n=1086> (hämtad 2013-10-27).
- Gvozdev, Aleksandr Nikolaevič (1965). § 398, ”Nazyvnye predloženiya, Odnostavnye predloženiya”. I: *Očerki po stilistike russkogo jazyka*. Moskva. Izd. Prosvečenie. <http://www.interword.se/Syntax/Lektionsmaterial/GVOZDEV/s/stil607.htm> (hämtad 2013-11-24).
- Lakonizm (2013). V. Dal’. *Tolkovyj slovar’ živogo velikoruskogo jazyka*. <http://www.classes.ru/all-russian/russian-dictionary-Dal-term-14516.htm> (hämtad 2013-12-03).
- Lexikalisk (2013). Nationalencyklopedin. <http://www.ne.se.ezproxy.ub.gu.se/sve/lexikalisk> (hämtad 2014-02-11).
- Leupold, Gabriele (2007). ”Anatomija sderžannosti. Perevoda Varlama Šalamova”, övers. Sudakov, Andrej, I: *Vostočnaja Evropa, (Osteuropa)*, utgåva 6, 2007, S. 195-202. <http://www.shalamov.ru/research/61/7.html> (hämtad 2013-04-30).



- Leupold, Gabriele (2009). "Šalamov po-nemecki – èto dejstvitel'no novaja v našej literature proza...". Interv'ju s Gabrièle Lojpold. <http://www.shalamov.ru/critique/143/> (hämtad 2012-05-10).
- Libris (2013). <http://libris.kb.se/> (hämtad 2013-10-04).
- Lobanov B. M. (2010). *Punktuacionnaja struktura chudožestvennyh proizvedenij i eë rol' v sinteze vyrazitel'noj reči po tekstu*. <http://www.dialog-21.ru/digests/dialog2010/materials/html/46.htm> (hämtad 2013-11-25).
- Michailik, Elena (2000). "Potentialities of Intertextuality in the Short Story On Tick Varlam Šalamov: Problems of Cultural Context". I. *Essays in Poetics*, 25. <http://www.shalamov.ru/en/research/123/> (hämtad 2013-10-07).
- Mnogosojuzie (2013a [1998]). *Pedagogičeskoe rečevedenie. Slovar' - spravočik*. Red. Ladyženskoj, T.A. och Michal'skoj, A. K. M: Flinta, Nauka <http://enc-dic.com/pedrech/Mnogosojuzie-14/> (hämtad 2013-10-03).
- Mnogosojuzie (polisindeton) (2013b). "Slovar' lingvističeskich terminov". Textologia.Ru. <http://www.textologia.ru/slovari/lingvisticheskie-terminy/mnogosojuzie-polisindeton/?q=486&n=826> (hämtad 2013-10-03).
- Nekrasova, Irina (2003) *Osobennosti poetiki prozy V. Šalamova*. Samara: Izd. SGPU. <http://www.shalamov.ru/research/158/5.html> 2013-05-09 (hämtad 2013-04-30).
- Parcelljacia. Rozent'al' (2013). "Slovar' – spravočnik lingvističeskich terminov". [http://www.classes.ru/grammar/114.Rosental/15-p-1/html/unnamed\\_29.html](http://www.classes.ru/grammar/114.Rosental/15-p-1/html/unnamed_29.html) (hämtad 2013-06-13).
- Polysyndes (2013). Nationalencyklopedin. <http://www.ne.se.ezproxy.ub.gu.se/sve/polysyndes> (hämtad 2013-05-20).
- Ruin, Inger (2013). "Om att översätta stil. Några nedslag i svensk skönlitteratur på engelska" I: *Studia interdisciplinaria, linguistica et litteraria* (SILL) 4. <http://hdl.handle.net/2077/33069> (hämtad 2013-10-13).
- Russkaja grammatika*. (2013a) "Bessojuznye soedinenija predloženij", §3157, §3180. Akademija Nauk SSSR Institut Russkogo Jazyka. <http://rusgram.narod.ru/3157-3181.html> (hämtad 2013-10-02).
- Russkaja grammatika*. (2013b). "Porjadok slov v slovosočetanijach", "Porjadok slov v substantivnyh slovosočetanijach", §2152, §2156 . <http://rusgram.narod.ru/2152-2169.html> (hämtad-2013-12-01).
- Russkaja grammatika*. (2013c). "Tipy intonacionnyh konstrukcij". §166 "Tret'ja intonacionnaja konstrukcija". <http://www.rusgram.narod.ru/155-171.html> (hämtad 2013-10-22).
- Šalamov, Varlam (1998a [1965]). "O proze". I. *Sobranie sočinenij*: 4 T. (Red.) Sirovinskaja, Irina. M: Chudož. lit: Vagrius. <http://www.shalamov.ru/library/21/45.html> (hämtad 2013-10-22).
- Šalamov, Varlam (1998b [1971]). "(O moei proze)". I. *Sobranie sočinenij*: 4 T. (Red.) Sirovinskaja, Irina. M: Chudož. lit: Vagrius. <http://www.shalamov.ru/library/21/61.html> (hämtad 2013-10-22).
- Šalamov, Varlam (2005). "O'novoj proze". I. *Sobranie sočinenij*: V 6.T.5: Èsse i zametki; Zapisnye knižki 1954-1979. M. <http://www.shalamov.ru/library/21/46.html> (hämtad 2013-10-22).
- Sirovinskaja, Irina (2013). "Varlam Šalamov Biografija". <http://www.shalamov.ru/biography/> (hämtad 2013-10-22).
- Šreider, Julij (2002). "Duchovnaja tajna Šalamova". I. *Šalamovskij sbornik*: Vyp. 3. Sost. V.V. Esipov. Vologda: "Grifon". <http://shalamov.ru/critique/84/> (hämtad 2012-04-30).

- Tegelberg, Elisabeth, (2009). "Ingen översättning är odödlig", I: *Svenska Dagbladet*. (2009-05-18). [http://www.svd.se/kultur/understrecktet/ingen-oversattning-ar-ododlig\\_2904209.svd](http://www.svd.se/kultur/understrecktet/ingen-oversattning-ar-ododlig_2904209.svd) (hämtad 2013-04-27).
- Timofeev, Lev (1991). "Poetika lagernoj prozy". M. *Oktjabr* Nr. 3. <http://www.shalamov.ru/research/151/> (hämtad 2013-10-15).
- Valgina, N. S. (2000). Kap. 54: "Nominativnye predloženija", Kap.55.3: "Izolirovanno upotreblennye imenitel'nye padeži". I: *Sintaksis sovremmenogo russkogo jazyka*. Moskva:Izd. Agar. <http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook089/01/> (hämtad 2013-11-24).
- Varlam Shalamov (2012). Encyclopædia Britannica Online. <http://www.britannica.com.ezproxy.ub.gu.se/EBchecked/topic/538077/Varlam-Shalamov/> (hämtad 2013-05-01).
- Vinogradov. V. V. (1959) *O jazyke chudožestvennoj literatury*. M: Goslitizdat. <http://danefae.org/lib/vvv/ojaxl/ii.htm> (hämtad 2013-09-24).
- Volkova, Elena (1997a). "Ėstetičeskij fenomen Varlama Šalamova". I: *IV Meždunarodnye Šalamovskie čtenija*. Moskva, 18-19 juni 1997. Tezisy dokladov i soobščenij. M. Respublika. S. 7-22. <http://shalamov.ru/research/13> (hämtad 2013-02-08).
- Volkova, Elena (1997b). "Varlam Šalamov: Poedinok slova s absurdom". I: *Voprosy literatury* 1997. Nr 6. S.3-35. <http://www.shalamov.ru/research/57/> (hämtad 2013-04-30).
- Volkova, Elena (2013). "Avtorskij katalog". Shalamov.ru. [http://shalamov.ru/authors/8\\_info.html](http://shalamov.ru/authors/8_info.html) (hämtad 2013-10-06).
- Young, Sarah J. (2011). "Translating Shalamov". Sarah J. Young Lecturer in Russian at SSeeS. <http://sarahjyoung.com/site/2011/05/04/translating-shalamov/> (hämtad 2013-04-27).
- Young, Sarah J. (2013). "Translating Shalamov". I: *Cardinal Points: The current issue*. <http://www.stosvet.net/12/young/index.html> (hämtad 2013-04-27).

## Bilaga 1

- a) Человеку свойственно быстро обрастать мелкими вещами, будь он нищий или какой-нибудь лауреат – все равно. При каждом переезде (вовсе не тюремного характера) у всякого обнаруживается столько мелких вещей, что диву даешься – откуда могло столько собраться. И вот эти вещи дарятся, продаются, выбрасываются, достигая с великим трудом того уровня в чемодане, который позволяет захлопнуть крышку. Обрастает так и арестант. Ведь он рабочий – ему надо иметь и иголку, и материал для заплат, и лишнюю старую миску, может быть. Все это выбрасывалось, и после каждой бани все вновь заводили «хозяйство», если не успевали заранее забить все это куда-нибудь глубоко в снег, чтобы вытащить через сутки. (V bane 521)
- b) Арестантский этап был тот самый, о котором я мечтал долгие свои мальчишеские годы. Почернелые лица и голубые рты, обожженные уральским апрельским солнцем. Гиганты конвоиры вскакивают на ходу в розвальни, розвальни взлетают; рубленая рана через все лицо у одноглазого конвоира – передового, яркие синие глаза у начальника конвоя – с половины первого дня этапа мы уже знали его фамилию – Щербаков. Арестанты – а нас было около двухсот человек – уже знали фамилию начальника. Почти чудесным образом, недоступным, непонятным для меня. Арестанты произносили эту фамилию обыденно, как будто путешествие наше с Щербаковым длится вечно. И он вошел в нашу жизнь навек. Да так оно и было – для многих из нас. Гибкая огромная фигура Щербакова мелькала тут и там, то забежала вперед, он встречал и провожал глазами последнюю телегу этапа и только потом пускался вдогонку, в обгонку. Да, у нас были телеги, классические телеги, на которых сибирские чалдоны везли вещи, – этап шел в свой пятидневный путь арестантским строем, без вещей, напоминая на остановках и поверках нестройные ряды призывников где-нибудь на вокзале. Но все вокзалы надолго остались в стороне от наших жизненных путей. (Pervyj zub 571-572)

## Bilaga 2

Kvantitativ analys av hur många av originalets adjektivattribut i position efter huvudordet som bevaras intakt från novellen ”Poezd”. Exempelen följer först i original och därefter de två översättningarna. De flesta av dem har kommenterats i analysdelen.

- (a) На Иркутском вокзале я лег под **свет** электрической лампочки, *ясный и резкий* – как-никак в поясе у меня были зашиты все мои деньги. (603)

På järnvägsstationen i Irkutsk lade jag mig ner på golvet under det *skarpa och klara* elektriska **lampljuset**. (M-AS:194)

På tågstationen i Irkutsk lade jag mig att sova i det *starka, klara* **ljuset** från en elektrisk lampa. (NH:264)

- (b) Осторожно ступая через ноги, выбирая дорожки между **телами** *грязными, вонючими, рваными*, ходил по вокзалу милиционер и – что было еще лучше – военный патруль с красными повязками на рукавах, с автоматами. (603)

Försiktigt klivande över utsträckta ben, väljande sig väg fram, över och mellan *smutsiga, stinkande trasiga* **kroppar** klev en milis-man omkring i väntsalen, och – vilket var ännu bättre – där fanns också en militärpatrull, soldater med röda armbindlar och automatgevär. (M-AS:194)

En polisman gick försiktigt fram mellan de *lortiga och stinkande* **lumphögar till män** som låg utspridda där på tågstationen, och vad som var ännu bättre – där gick också en militärpatrull med automatgevär och röda bindlar kring ärmarna. (NH:264)

- (c) В хлопающие двери виднелся иркутский **день**, *холодный, светлый*. (605-606)

Genom dörrarna som ideligen öppnades och stängdes skymtade **Irkutsk** i dagsljus, *kallt och ljust*. (M-AS:197)

Stationens dörrar hade öppnats och stängts, och genom öppningarna hade jag sett ut i den *kalla, klara* **dagern** i Irkutsk. (NH:267)

- (d) На третий день совместной жизни в этом трясущемся вагоне сосед мой, составив обо мне **представление** *полное, ясное и безусловно правильное*, хотя я ничего о себе не рассказывал, сказал мне быстро, пока внимание других соседей было чем-то отвлечено: (608)

Tredje dagen av vårt gemensamma liv i den skakande vagnen hade min granne gjort sig en *alldeles korrekt* **uppfattning** om min person och det trots att jag ingenting berättat

om mig själv. Då kom han också med ett snabbt förslag medan de andra kupégrannarnas uppmärksamhet var inriktad på något annat för en stund. (M-AS:201)

När vi hade tillbringat tre dagar tillsammans i den där skakiga vagnen hade han gjort sig en *fullständigt klar och absolut rättvisande bild* av mig, trots att jag inte hade berättat något om mig själv. En gång när de andra i vår kupé hade uppmärksamheten riktad åt ett annat håll viskade han snabbt till mig: (NH:269-270)

- (e) Почти чудесным **образом**, недоступным, непонятым для меня. (572)

Det var nästan som ett **under**, *obegripligt* för mig. (M-AS:138)

Hur det gått till begrep jag inte. (NH:227)

- (f) Я дошел до моста и посмотрел вниз: на *кипящую, зеленую, прозрачную до дна Ангару* – *могучую, чистую*. (604)

Jag promenerade fram till bron och tittade ner. Jag tittade på det *forsande, gröna, genomskinliga vattnet*, ner på floden Angaras botten. (M-AS:196)

Nu stod jag på bron över den *mäktiga rena Angara* och såg ned i det *brusande, gröna vattnet* som var *klart* ända ned till botten. (NH:265)

- (g) Но чудо продолжало совершаться, и окошечко выбросило какой-то *твердый предмет, шероховатый, твердый, тоненький*, как ломтик счастья, – билет на Москву. (606)

Men undret fortsatte att fullbordas och ur biljettluckan kastades mot mig ett litet *hårt föremål, stelt, hårt, tunt* som en gnista lycka, en biljett till Moskva. (M-AS:198)

Men det stora undret fortsatte: ut ur kassaluckan kastades ett *hårt litet föremål, skrovligt och tunt* som en liten skiva av lycka – det var en biljett till Moskva. (NH:267)

- (h) Время от времени мимо нашего купе пробегал откуда-то изнутри вагона двухлетний **ребенок** на кривых ножках, *грязный, оборванный, голубоглазый*. Бледные щечки его были покрыты какими-то лишаями. (609)

Då och då sprang ett litet hjulbent barn förbi vår kupé. Det var en *smutsig, trasig, blåögd* liten **pojke**. Hans bleka kinder täcktes av revorm. (M-AS:202)

Då och då sprang en liten pojke på ungefär två år förbi vår kupé ute i gången. *Lortig och blåögd* stultade **han** fram på osäkra ben och *med trasiga kläder*. Hans bleka kinder var täckta av något slags utslag. (NH:271)

