

Ewa Mrozek-Sadowska

Universitetet i Gdansk

[ewams@wp.pl](mailto:ewams@wp.pl)

## Små ord och stora känslor

### Om översättning av interjektionen *hu* i August Strindbergs kammarspel

Vad är en interjektion? Ett litet ord som kan uttrycka stora känslor? Enligt *Svenska Akademiens grammatik* är interjektionen ”ett oböjligt ord som med eller utan bestämningar kan fungera som ett självständigt yttrande”<sup>1</sup>. Till den mycket vaga definitionen tilläggs, att ”de flesta interjektioner uttrycker talarens reaktion inför något” och att de ofta ”ger ett förhållandevis livfullt och spontant uttryck för sitt innehåll”<sup>2</sup>. Ewa Gruszczynska kallar dem med rätta för ”inconvenient linguistic units”, när hon ingående beskriver vilka problem kategoriseringen av denna ordklass vållar<sup>3</sup>.

Ur semantisk synpunkt kan vi dela in interjektioner i följande kategorier: (1) uttryck för känslor: *oj, å, hurra, usch*, (2) uppmaningar: *sjas, stopp*, (3) beskrivningar av skeenden: *krasch, bingbång*, (4) uppgifter om sanningshalt: *ja, jo*, (5) samtalsreglerande signaler: *hördudu, nåväl, okej, jäså*, (6) uttryck för hövlighet eller annan social konvention: *hej, grattis*<sup>4</sup>. Interjektionen *hu*, som jag här kommer att koncentrera mig på tillhör den första kategorin, är alltså ett ord, som ger uttryck för talarens känslor.

Ur genetisk synpunkt delar man in interjektionerna i primära och sekundära. De första, ursprungliga, är ord som redan från början använts som interjektioner. Till dem hör den här undersökta interjektionen *hu*. Den andra gruppen utgörs av ord, fraser eller hela satser som ”först efter en semologisk utveckling fått interjektionell funktion”<sup>5</sup>, som till exempel frasen *Herre Gud!*

Den här undersökningen av översättningen av interjektionen *hu* har jag begränsat till August Strindbergs fyra dramer som bildar en helhet och som kallas för kammarspel. Alla fyra dramerna *Oväder*, *Brända tomten*, *Spöksonaten* och *Pelikanen* tillkom under första halvåret 1907<sup>6</sup> och betecknades av Strindberg som opus 1–4, vilket å ena sidan understryker deras närhet till musiken, men å andra sidan pekar på

just detta faktum att de kan läsas som en text. Därför har jag valt att se närmare på översättningen av alla fyra dramerna.

De granskade översättningarna till polska, engelska, tyska och franska kommer alla från 60-talet<sup>7</sup>, vilket utesluter den diakroniska aspekten vid jämförelsen av de olika översättningarna. Till det polska språket översattes alla de fyra dramerna av Zygmunt Łanowski och det är de enda översättningarna som finns på polska<sup>8</sup>. Först, 1962, kom *Spöksonaten* ut – två gånger samma år – i en teatertidskrift<sup>9</sup> och i en samling med August Strindbergs dramer<sup>10</sup>. Efter *Spöksonaten*, som är det tredje kammarspelet, översattes det fjärde: *Pelikanen*.<sup>11</sup> Ett år senare, år 1970, kom i samma tidskrift *Oväder* – opus 1.<sup>12</sup> På opus 2 – *Brända tomten* fick man i Polen vänta i tjugo år till, men då utgavs det enligt författarens planer tillsammans med de tre andra kammarspelen.<sup>13</sup>

De analyserade engelska översättningarna publicerades som *The Chamber Plays 1962*<sup>14</sup>, alltså samma år som *Spöksonaten* på polska. Det första kammarspelet översattes av Seabury Quinn, Jr. och Kenneth Petersen, det andra av Seabury Quinn, Jr. Både det tredje och det fjärde stycket – *Spöksonaten* och *Pelikanen* – översattes av Evert Sprinchorn, som också hade försett volymen med en utförlig inledning.

Tre år senare, 1965 publicerades Willi Reichs tyska översättningar av kammarspelen<sup>15</sup>. De ingick i en trebandsutgåva av August Strindbergs dramer<sup>16</sup>. När det gäller de franska versionerna av kammarspelen så uppstod de mellan 1958 och 1963: *Oväder* i Carl-Gustaf Bjurströms och Georges Perros' översättning, *Brända tomten* i Bjurströms och Charles Charras'. *Spöksonaten* översattes av Arthur Adamov och Bjurström och *Pelikanen* av Arthur Adamov. Översättningarna reviderades och gavs ut 1986 som del 6 av *Théâtre complet*<sup>17</sup>.

Man får anta att alla ovannämnda översättare använde sig av John Landquists stora utgåva av August Strindbergs *Samlade skrifter* där kammarspelen utgör del 45 och publicerades 1919<sup>18</sup>.

Det första belägget på interjektionen *hu* kommer från 1674, men den blev vanlig först under 1700-talets andra hälft<sup>19</sup>. SAOB anger fyra olika betydelser av denna interjektion: 1) som ljud återgivande hostning, 2) som frågande *vad?*, 3) som utrop vid rysning av köld och 4) som uttryck för obehag, ogillande, avsky, fasa, rädsla, varav bara de två sista fortfarande är i bruk. I *Svensk ordbok* omtalas bara den fjärde betydelsen med förklaringen att den interjektionen är ett uttryck för förskräckelse eller avsky och det anges exempel som *hu, en rätta!*, *hu, så hemskt!*. Även i ordboken *Svenskt språkbruk* förklaras konstruktionen *hu, så hemskt!* som uttryck för förskräckelse, avsky.

Det är också i denna mening som Strindberg använder den i sina kammarspel. Interjektionen *hu* förekommer där nio gånger: en gång

i *Oväder*, en gång i *Brända tomten*, fyra gånger i *Spöksonaten* och tre gånger i *Pelikanen*.

Efter att ha beskrivit det granskade materialet går jag över till att säga några ord om interjektioner ur en översättningsteoretisk synpunkt. I sitt försök att strukturera detta ämne understryker Schultze och Tabakowska att "interjections are of foremost importance in creating aesthetic sense."<sup>20</sup> Sedan fortsätter de: "Nevertheless, interjections have been largely neglected by both linguistic and literary theories. In literary translation studies, they are largely *terra incognita*."<sup>21</sup> För att närma sig detta försummade område föreslår de en uppdelning i följande översättningsstrategier: (1) utelämnning, (2) direkt överföring, (3) adaptation, (4) substitution, (5) överföring av primära interjektioner till sekundära och (6) beskrivning eller till och med omskrivning<sup>22</sup>. Låt oss se, vilka av de strategierna som tillämpades i de analyserade dramaöversättningarna.

Den enda gången interjektionen *hu* förekommer i *Oväder* är det Gerda som använder den kopplad till en negation. Hon protesterar "Hu, nej!"<sup>23</sup>, när Herrn, hennes exmake anklagar henne för att hon genom att ljuga om sitt "barns äkta börd" skapat sig ett dåligt rykte som nått barnet. Replikerna fälls i andra akten, alltså den delen av pjäsen som Berendsohn kallar för "allegro vivace" och som sammanlagt innehåller 180 utropstecken<sup>24</sup>. För att återge hennes protest har översättarna hittat följande lösningar: PL<sup>25</sup> "Nie, nie!"<sup>26</sup>, ENG "Oh, no!"<sup>27</sup>, TY "Oh schweig!"<sup>28</sup>, FR "Oh! quelle horreur! Non!"<sup>29</sup> I den polska versionen utnyttjar man den femte strategin och ersätter den primära interjektionen med den sekundära "nie", vilket förstärker protesten. Alla de andra översättningarna bevarar den inledande interjektionen, men bara det engelska "Oh, no!" motsvarar originalet. På tyska transformeras utropet till en order genom tillägget av verbet *tiga* i imperativformen, och på franska läggs en sekundär interjektion till som också ytterligare förstärker repliken.

I opus 2, *Brända tomten*, förekommer *hu* också tillsammans med negationen *nej*. Den här gången är det Matilda som ropar "Hu nej!"<sup>30</sup>, när hennes blivande man, Alfred säger att han skulle vilja utvandra. Vad ropar hon på andra språk? – PL "O nie!"<sup>31</sup>, ENG "Oh, no!"<sup>32</sup>, TY "O nein!"<sup>33</sup>, FR "Oh non!"<sup>34</sup> Som vi ser, är alla översättarna eniga och samtliga ersätter interjektionen med dess ekvivalent utan att införa några ändringar som i det förra exemplet (bortsett från kommat i den engelska versionen).

Både i *Oväder* och i *Brända tomten* stod interjektionen *hu* tillsammans med negationen, därför uttryckte den snarare en protest blandad med en känsla av fasa eller ogillande. I de andra två kammar-

spelen står denna interjektion för obehag, ogillande och avsky, alltså den fjärde av SAOBs förklaringar.

I *Spöksonaten* finner vi *hu* återigen i en dialog som förs av en man – Studenten – och en kvinna – Fröken. Han är förälskad i henne och som han själv säger skulle han ”icke sky något för att vinna hennes hand”<sup>35</sup>. Deras samtal äger rum i tredje akten, där Fröken inviger Studenten i ”prövningarna” som hon genomgår hemma. Studenten använder interjektionen *hu*, för att understryka, att han inte tycker om att räkna tvätt<sup>36</sup>:

Studenten: Att räkna tvätt! Hu!

Fröken: Det är mitt göra! Hu!<sup>37</sup>

Som ekot, använder hon samma ord för att uttrycka sin avsky. Så här ser översättningarna ut: PL Brr!/Brr!<sup>38</sup>, ENG (*Grimaces in disgust.*)/ (*Grimacing in disgust.*)<sup>39</sup>, TY Hu!/Hu!<sup>40</sup>, FR Pouah!/Pouah!<sup>41</sup>. Både i den polska och i den franska översättningen substitueras *hu* med respektive ekvivalenter<sup>42</sup>. I den tyska versionen har vi med en direkt överföring att göra, som enligt Schultze och Tabakowska inträffar när ”the interjections of the source and target texts have analogous phonetic representation, similar function, meaning etc.”<sup>43</sup>

Den engelska översättaren har valt den sjätte av de ovannämnda strategierna som innebär att man i stället för att återge interjektionen omskriver den. I den dramatiska formen resulterar en sådan omskrivning i att den översatta texten omplaceras och ändras från huvudtext till bitext, repliken blir med andra ord en rollanvisning. Men i just detta fall inträffar andra ändringar också. Framför allt måste man konstatera att i omskrivningen har själva utropet inte bevarats, vilket betyder att varken Studenten eller Fröken säger något, de bara grimaserar – översättaren föreslår här alltså en pantomim, som Strindberg inte har avsett. Tittar man tillbaka på de olika översättningsstrategierna, visar det sig att vi här har med en blandning att göra, där (1) utelämning blandas med (6) omskrivning. Man måste också notera att verbet *grimace* förekommer i de tillagda rollanvisningarna i två olika former, vilket, åtminstone i skrift, påverkar replikernas symmetri.

Två gånger till uttalar Fröken i *Spöksonaten* sitt ogillande blandat med fasa när hon reagerar med utropet *Hu!* på Studentens berättelser om världens förljugenhet<sup>44</sup>. Den första av Frökens reaktioner är: PL ”Brr! Jakie to wstrętne!”<sup>45</sup>, ENG ”*The Young Lady turns her head away in disgust.*”<sup>46</sup>, TY ”Hu!”<sup>47</sup>, FR ”Quelle horreur!”<sup>48</sup>. Den andra: PL ”Okropność!”<sup>49</sup>, ENG ”*The Young Lady moans*”<sup>50</sup>, TY ”Hu!”<sup>51</sup>, FR ”Quelle horreur!”<sup>52</sup>.

Som vi kan se, fortsätter den engelske översättaren med samma strategi och omskriver interjektionerna i bitexten. I första fallet iscensätter han återigen en pantomim, i andra låter han Fröken jämra sig eller stöna. Den polska översättaren däremot väljer två olika tillvägagångssätt. I det första exemplet återger han *hu!* med dess ekvivalent *brr!*, men tillägger ett annat utrop, som betyder ”Vad vidrigt!”. I det andra överför han den primära interjektionen till en sekundär. Också de franska översättarna har ändrat taktik och gått över till att – i båda fallen – ersätta den primära interjektionen med en sekundär. Bara i den tyska versionen får vi konsekvent ytterligare två direkta överföringar.

När Modren i *Pelikanen* utropar *Hu!* uttrycker hon sin avsky mot schälongen, ”en blodig slaktarbänk” som hennes man ”drog sin sista suck på”. Hon vill inte behålla den, men Mågen, hennes svärson och älskade, sätter sig emot. Samtalet är laddat, de anklagar varandra för att ha mördat mannen. Den svenska repliken ”Hu! Det var ju en blodig slaktarbänk!”<sup>53</sup> översattes så här: PL ”Brr! Wygląda jak zakrwawiona lada u rzeźnika!”<sup>54</sup>, ENG ”My God, it looks like a gory butcher’s block”<sup>55</sup>, TY ”Oh! Es ist ja eine blutige Schlachtbank!”<sup>56</sup>, ”FR Jolie! Un véritable étal de boucherie, tout saglant!”<sup>57</sup>. Som i de två första exemplen från *Spöksonaten* återges *hu* i den polska versionen med dess ekvivalent och originalets känsla av avsky och upprördhet bibehålls, vilket i de tre andra översättningarna inte är fallet. På engelska överförs nämligen den primära interjektionen till den svagare sekundära ”My God”. Ett ännu svagare uttryck ger det tyska ”Oh!”, men hela innebörden försvinner när den franska översättaren låter Modren upprepa Mågens sista ord i repliken – ”jolie” (vacker, kanske med innebörden ”just snyggt!”), som inte innehåller något av den fasa och avsky, som präglar den svenska meningen.

De två andra exemplen ur *Pelikanen* tillhör dottern Gerdas utsagor. Först uttrycker hon sin oro och säger: ”Hu! detta allt, som jag inte vet, men anar!”<sup>58</sup>. I översättning blir det: PL ”Brr! Jakie okropne jest to wszystko, o czym nie wiem, a co przeczuwam!”<sup>59</sup>, ENG ”Oh, how many things there are I don’t exactly know, but have an inkling of!”<sup>60</sup>, TY ”Ach, dies alles, was ich nicht weiß, aber ahne”<sup>61</sup>, FR ”Oh, toutes ces choses que je ne connais pas, que je pressens seulment!”<sup>62</sup> Förutom den polska översättningen som till ekvivalenten *brr!* tillägger ”Jakie to okropne” (Vad förskräckligt) och på det sättet ger en ännu kraftigare känsla av obehag, försvagas detta uttryck i alla andra språkversioner.

*Hu* används i kammarspelen för sista gången av Gerda som skriker ”Hu!”, när hennes bror avslöjar för henne att hennes man aldrig hade älskat henne utan hennes mor<sup>63</sup>. Så här ser översättningarna ut: PL ”Ach!”<sup>64</sup>, ENG ”No! No!”<sup>65</sup> TY ”Oh!”<sup>66</sup>, FR ”Oh!”<sup>67</sup>. Det är förstäeligt

att en sådan upptäckt väcker stora känslor som förresten ryms i det lilla ordet *hu*. Men ryms det lika mycket i det polska ”Ach!”, tyska ”Oh!” eller franska ”Oh!”? Eftersom det inte verkar vara så, kan vi än en gång konstatera att i översättningen försvagas originalets uttryck. Förutom i den engelska versionen där en dubbel negation ”No! No!”<sup>68</sup>, alltså en överföring av den primära till en sekundär interjektion, ger uttryck åt Gerdas förtvivlan. Detta är också ett bra exempel på att överföringen kan bli en produktiv översättningsstrategi<sup>69</sup>.

I början av artikeln har jag påpekat att August Strindbergs kammerspel bildar en helhet och därför skulle kunna läsas som en enda text. Låt oss se, med utgångspunkt i den undersökta översättningen av interjektionen *hu*, hur det förhåller sig med denna ”helhet” i de granskade språkversionerna.

	Svenska	Polska	Engelska	Tyska	Franska
Oväder					
(1)	Hu, nej!	Nie, nie!	Oh, no!	Oh schweig!	Oh! quelle horreur! Non!
Brända tomten					
(2)	Hu nej!	O nie!	Oh, no !	O nein!	Oh non !
Spöksonaten					
(3)	Hu!	Brr!	<i>(Grimaces in disgust)</i>	Hu!	Pouah!
(4)	Hu!	Brr!	<i>(Grimacing in disgust)</i>	Hu!	Pouah !
(5)	Hu!	Brr! Jakie to wstrętnie	<i>The Young Lady turns her head away in disgust.</i>	Hu!	Quelle horreur !
(6)	Hu!	Okropność!	<i>The Young Lady moans.</i>	Hu!	Quelle horreur !
Pelikanen					
(7)	Hu!	Brr!	My God,	Oh!	Jolie!
(8)	Hu!	Brr! Jakie okropne	Oh,	Ach,	Oh,
(9)	Hu!	Ach!	No! No!	Oh!	Oh!

Det framgår tydligt ur tabellen att Strindbergs symmetri inte har bevarats i översättningarna. Frågan är om det överhuvudtaget är nödvändigt att bevara den? I stället för att svara direkt på frågan skulle jag vilja visa ett exempel där just den här symmetrin kan bidra till nya tolkningsmöjligheter. Det är nämligen så att interjektionerna, de små och till synes obetydliga orden, kan säga oss mycket om personerna i dramat. Schultze och Tabakowska lägger märke till att interjektionerna kan utnyttjas i litteraturen tack vare sin funktion som psykologiska och sociolingvistiska tecken. Detta hur ofta samma interjektion används

av en person kan tyda på dess emotionella och mentala uppbyggnad. Interjektioner kan dessutom inordna personen i en bestämd social grupp eller identifiera den som medlem av en subkultur<sup>70</sup>. Eller, som här är fallet, peka på könstillhörighet. Det visar sig faktiskt, att åtta gånger av nio är det en kvinna som utropar *hu!* i kammerspelen: Gerda i *Oväder*, Matilda i *Brända tomten*, Fröken i *Spöksonaten* och slutligen Modren och hennes dotter Gerda i *Pelikanen*.

Därför blir den enda gången, när en man uttalar ordet särskilt intressant. Av ännu större intresse är sammanhanget i vilket ordet fällt. På Frökens fråga "Vilket är det värsta ni vet?", svarar Studenten "Att räkna tvätt! Hu!"<sup>71</sup>. Varför väljer han bland det värsta han vet just ett hushållsbestyr? Samtalet kretsar kring detta, men Frökens fråga förblir i alla fall opreciserad. Det kanske förhåller sig så att hans val av "det värsta" och utropet *hu!* som följer på det, ska placera honom i kvinnovärlden, vid Frökens sida? Tidigare, när han ropar "Vi ha fött något tillsammans, vi äro vigda..."<sup>72</sup> markerar han denna övergång och menar att gränserna mellan honom och Fröken har suddats ut. Men de här analyserade översättningarna ger ingen möjlighet att lägga märke till detta, eftersom hela den meningsfulla kompositionen har gått förlorad.

Helt konsekventa är bara två översättare, men det gäller enbart översättningen av *Spöksonaten*: den tyska och den engelska. Den första använder sig bara av direkt överföring och den andra av omskrivning, som är en högst intressant lösning just i dramat, för som jag redan har visat, det resulterar i att huvudtexten omvandlas till bitext<sup>73</sup>.

Den slutsats man kan dra här är att översättarna inte fäster stor vikt vid "det lilla ordet". I vissa fall vill de "ge mer", som om de tyckte att en "stackars liten" primär interjektion vore för kort eller svag och man fick hjälpa till och göra den kraftigare. Då blir översättningarna mer känsloladdade än originalet. Men i andra fall försvagas uttrycket och allt detta sker godtyckligt. Och, som vi sett, i de flesta fall är förändringarna i samtliga här undersökta översättningar ändå onödiga och saknar pragmatiska orsaker.

#### Noter

<sup>1</sup> Ulf Teleman, Staffan Hellberg, Erik Andersson, *Svenska Akademiens grammatik*, Band 2, Stockholm 1999, s 746.

<sup>2</sup> Teleman 1999, s 747.

<sup>3</sup> Se Ewa Gruszczynska, *Linguistic Images of Emotions in Translation from Polish into Swedish. Henryk Sienkiewicz as a Case in Point*, Uppsala 2001, s 121. Om översättning av interjektioner handlar kapitel 5.



”Emotive interjections in Sienkiewicz and their Swedish translations”, s 121–154.

<sup>4</sup> Teleman 1999, s 746.

<sup>5</sup> Så skriver Hjalmar Idefors i sin avhandling *De primära interjektionerna i nysvenskan*, Lund 1928, s 1.

<sup>6</sup> Kring årskiftet 1908–1909 skrev Strindberg ytterligare ett drama *Svarta handsken* som också kallas för kammarspel, men som är mycket olikt de fyra och som följaktligen inte bildar någon helhet med dem.

<sup>7</sup> Med undantag av den polska översättningen av *Brända tomten* som kom ut först 1990, men som förmodligen översattes tidigare.

<sup>8</sup> De första polska översättningarna av kammarspelen var gjorda bara för teatern, därför är texterna tillgängliga enbart i manuskript eller är de förkomna. *Spöksonaten* översattes först 1913 av J. German, senare 1921 av Stanisław Alberti. *Oväder* översattes 1913 av Emil Breiter och *Pelikanen* först 1922 av Maria Feldmanowa, sedan 1960 av Stefan Heine.

<sup>9</sup> August Strindberg, ”Sonata widm”, övers. Zygmunt Łanowski, *Dialog* 1962, nr 2, s 79–96.

<sup>10</sup> August Strindberg, *Dramaty*, övers. Zygmunt Łanowski, Warszawa 1962. I samlingen ingår också: *Mäster Olof*, *Fadren*, *Fröken Julie* och *Ett drömspel*.

<sup>11</sup> August Strindberg, ”Pelikan”, övers. Zygmunt Łanowski, *Dialog* 1969, nr 9, s 84–102.

<sup>12</sup> August Strindberg, ”Burza”, övers. Zygmunt Łanowski, *Dialog* 1970, nr 6, s 81–99. De tre kammarspelen gavs ut 1977 tillsammans med bl a *Fadren*, *Den starkare*, *Till Damaskus*, *Dödsdansen* och introducerades av Lech Sokół, se August Strindberg, *Wybór dramatów*, övers. Zygmunt Łanowski, Wrocław/Kraków 1977.

<sup>13</sup> August Strindberg, *Sztuki kameralne. Krystyna. Wierzyście*, övers. Zygmunt Łanowski, Poznań 1990. Samlingen innehåller också dramerna *Kristina* och *Fordringsägare*.

<sup>14</sup> August Strindberg, *The Chamber Plays*, övers. Evert Sprinchorn, Seabury Quinn, Jr., Kenneth Petersen, New York 1962.

<sup>15</sup> Den första tyska översättningen av kammarspelen gjordes av Emil Schering år 1912, på den följde flera andra översättningar. Se om detta Helmut Müssener, ”Det är synd om...” Strindberg och de tyska översättarna”, i: Björn Meidal och Nils Åke Nilsson (red.), *August Strindberg och hans översättare*, Stockholm 1995, s 25–34.

<sup>16</sup> August Strindberg, *Dramen III*, München 1964–1965. Samma översättning av både *Spöksonaten* och *Pelikanen* publicerades tidigare, respektive 1955 och 1957 i August Strindberg, *Werke*, München 1955–1957.



<sup>17</sup> August Strindberg, *Théâtre complet 6, Orage, La Maison brûlée, La Sonate des spectres, L'Île des morts, Le Pélican, Le Dernier Chevalier, Le Régent, Les Babouches d'Abou Kassem, Le Gant noir, Le Jarl de Bjälbo, La Grande-route*, Paris 1986.

<sup>18</sup> August Strindberg, *Kammarspel. Samlade skrifter, fyrtiofemte delen*, utg. John Landquist, Stockholm 1919. Angående de här analyserade tyska och franska versionerna så anger Karin Tidström att båda är baserade på Landquists utgåva, Karin Tidström, *Cette fameuse Sonate des spectres... Une pièce de chambre d'August Strindberg en France: traduction et réception*, Stockholm 1999, s 96–97. Men i fråga om de polska och engelska versionerna saknas det liknande belägg.

<sup>19</sup> Ideforss 1928, s 198.

<sup>20</sup> Brigitte Schultze, Elżbieta Tabakowska, "Interjections as a translation problem", i: Harald Kittel (ed.), *Übersetzung: Ein Internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, Berlin 2004, s 555.

<sup>21</sup> Brigitte Schultze, Elżbieta Tabakowska 2004, s 555.

<sup>22</sup> Brigitte Schultze, Elżbieta Tabakowska 2004, s 559.

<sup>23</sup> August Strindberg 1919, s 53.

<sup>24</sup> Walter Berendsohn, *August Strindbergs skärgårds- och Stockholms-skildringar*, Stockholm 1962, s 532.

<sup>25</sup> Jag kommer i fortsättningen använda mig av dessa förkortningar: PL står för polska språket, ENG för engelska, TY för tyska, FR för franska.

<sup>26</sup> August Strindberg 1990, s 33.

<sup>27</sup> August Strindberg 1962, s 36.

<sup>28</sup> August Strindberg 1965, s 180.

<sup>29</sup> August Strindberg 1986, s 33.

<sup>30</sup> August Strindberg 1919, s 133.

<sup>31</sup> August Strindberg 1990, s 77.

<sup>32</sup> August Strindberg 1962, s 93.

<sup>33</sup> August Strindberg 1965, s 230.

<sup>34</sup> August Strindberg 1986, s 78.

<sup>35</sup> August Strindberg 1919, s 204.

<sup>36</sup> Till frågan varför han just nämner denna syssla återkommer jag nedan.

<sup>37</sup> August Strindberg 1919, s 203.

<sup>38</sup> August Strindberg 1990, s 117.

<sup>39</sup> August Strindberg 1962, s 146.

<sup>40</sup> August Strindberg 1965, s 274.

<sup>41</sup> August Strindberg 1986, s 116.

<sup>42</sup> Enligt den polska ordboken *Uniwersalny słownik języka polskiego PWN*, Warszawa 2006 uttrycker *brr* en negativ reaktion som är orsakad av avsky, rädsla eller kyla. Marcela Świątkowska närmar sig de franska

interjektionerna ur olika perspektiv, också det semantiska och skriver att "Pouah! exprime le dégoût", Marcela Świątkowska, *Entre dire et faire. De l'interjection*, Kraków 2000, s 76.

<sup>43</sup> Schultze&Tabakowska 2004, s 559.

<sup>44</sup> August Strindberg 1919, s 207 och 208.

<sup>45</sup> August Strindberg 1990, s 119.

<sup>46</sup> August Strindberg 1962, s 149.

<sup>47</sup> August Strindberg 1965, s 277.

<sup>48</sup> August Strindberg 1986, s 119.

<sup>49</sup> August Strindberg 1990, s 120.

<sup>50</sup> August Strindberg 1962, s 150.

<sup>51</sup> August Strindberg 1965, s 278.

<sup>52</sup> August Strindberg 1986, s 119.

<sup>53</sup> August Strindberg 1919, s 238.

<sup>54</sup> August Strindberg 1990, s 137.

<sup>55</sup> August Strindberg 1962, s 172.

<sup>56</sup> August Strindberg 1965, s 296.

<sup>57</sup> August Strindberg 1986, s 149.

<sup>58</sup> August Strindberg 1919, s 246.

<sup>59</sup> August Strindberg 1990, s 140.

<sup>60</sup> August Strindberg 1962, s 176.

<sup>61</sup> August Strindberg 1965, s 300.

<sup>62</sup> August Strindberg 1986, s 153.

<sup>63</sup> August Strindberg 1919, s 253.

<sup>64</sup> August Strindberg 1990, s 144.

<sup>65</sup> August Strindberg 1962, s 182.

<sup>66</sup> August Strindberg 1965, s 304.

<sup>67</sup> August Strindberg 1986, s 156.

<sup>68</sup> August Strindberg 1962, s 182.

<sup>69</sup> I vissa språk, t ex franska, används inte många primära interjektioner. Då är sådana överföringar nödvändiga, jfr Schultze&Tabakowska 2004, s 560.

<sup>70</sup> Schultze&Tabakowska 2004, s 557.

<sup>71</sup> August Strindberg 1919, s 203.

<sup>72</sup> August Strindberg 1919, s 199.

<sup>73</sup> Egil Törnqvist som sysslade mycket ingående med *Spöksonaten* ur olika synvinklar och bland annat undersökt dess engelska översättningar, har redan lagt märke till samma förfaringssätt hos samma översättare, som det onomatopeiska "Kakadora! Dora!" översatt som "Crows like a rooster". Se bl a Egil Törnqvist, *Bergman och Strindberg. Spöksonaten – drama och iscensättning*, Stockholm 1973, *Strindberg's The Ghost Sonata*, Amsterdam 2000 och "Att översätta Strindberg. *Spöksonaten* på engelska", *Svensk Litteraturtidning* 39, 1976, s 4–31.