

Dynamiska former för meningsskapande. **Flerspråkighet, översättning och läsarens** **arbete i Adrian Pereras roman *Mamma***

Julia Tidigs

Skönlitterära texter som präglas av växling och samspel mellan flera språk bjuder in sina läsare till ett arbete som med nödvändighet inbegriper översättning. Dessa översättningsprocesser kan ske mellan olika språk på baksidan eller mellan texten och läsaren – och hur dessa processer tar sig uttryck förändras med läsarna och deras olika språkliga utgångspunkter. I denna artikel undersöker jag hur former av litterär flerspråkighet och översättning fungerar som litterära verktygsmedel: hur de är en oupplöslig del av en romans berättarperspektiv, av romanens sätt att bygga upp sin språkliga värld och centrala tematik, samt hur de bjuder in läsarna till ett tolkande arbete.

Den finlandssvenska författaren Adrian Pereras (f. 1986) roman *Mamma* (2019) är en ovanligt flerspråkig text. Romanen är dialogtät, och dialogen är fyrspråkig, med svenska, engelska, finska och transkriberad singalesiska. I *Mamma* förekommer även två former av text som är ovanliga i romaner: dels kommenterande fotnoter, dels ett omfattande appendix som översätter bokens fyrspråkiga dialogpartier till enspråkigt standardsvensk form. Genom sin omfattande flerspråkighet parad med dessa former av översättning lämpar sig

Mamma ypperligt för en utforskning av översättningens möjligheter som litterärt verkningsmedel.¹

Flerspråkigheten aktiverar översättningsprocesser i läsningen, något som både förstärks och kompliceras av fotnoterna och appendixet. Utöver detta är översättning även ett centralt tema i *Mamma*. En stor del av dialogerna kretsar kring karaktärernas svårigheter att förstå varandra: på grund av bristande språkkunskaper, misstro eller fördomar. I min undersökning av översättningsstrategiernas litterära verkan är friktionen mellan romanens tematiska behandling av språk och kommunikation å ena sidan, och de översättningsstrategier som visas upp å andra sidan, viktiga. De vägledande forskningsfrågorna lyder: Hur kan noter och appendix förstås som litterära verkningsmedel? Vilken dynamik råder mellan textens flerspråkighet och fotnoternas samt appendixets översättningar, och hur bidrar den till gestaltningen av romanens centrala tematik? Hur influerar flerspråkigheten och översättningsformerna läsa- res tolkningsarbete? Jag kontextualiserar även *Mammas* flerspråkighet och översättningsformer i relation till en långvarig diskussion om finlandssvenskt litteraturspråk. I förlängningen vill jag visa hur översättningsformer som fotnoter och glossarier kan förstås som dynamiska textformer för litterärt meningsskapande. Min studie utgör således ett bidrag till den litterära flerspråkighetsforskningen, särskilt till diskussionen kring översättning och läsa- res interaktion med flerspråkiga texter.

Efter en presentation av mina teoretiska utgångspunkter vänder jag mig till Pereras roman och visar hur först textintern översättning och sedan fotnoter bidrar till gestaltningen. Därefter behandlar jag appendixet, och avslutningsvis diskuterar jag romanens efterord och hur romanens översättningsstrategier kan förstås inom ramen för de språkliga krav som har ställts på finlandssvensk litteratur.

1 *Mamma* är första delen i den romantrilogi som Perera fortsatte med *Pappa* (2020) och avslutade med *Alla människorna ha problemen* (2023). Fotnoterna och appendixet återkommer inte i dessa romaner utan är unika för *Mamma*, varför min undersökning begränsar sig till den första romanen. I en tidigare studie (Tidigs 2021) undersöker jag hur Perera i *Mamma* och *Pappa* problematiserar begreppet modersmål samt vad det för med sig av enspråkighetsnormativa föreställningar om kompetens, språklig äganderätt och anknytning. Jag har även undersökt litteraturkritikernas diskussion av flerspråkigheten i *Mamma* (Tidigs 2022).

Översättning är en ofrånkomlig aspekt av litterär flerspråkighet och har diskuterats ur en mängd synvinklar inom översättningsforskning och litterär flerspråkighetsforskning (se till exempel Knauth 2011; Klinger 2015; Monticelli et al. 2023). Frågan om läsaren, eller snarare *läsare* med olika språkkunskaper, har likaledes en tradition inom forskningsfältet (se Tidigs & Bodin 2020). Visserligen kan översättning betraktas som en ofrånkomlig aspekt av all kommunikation, men genom att flerspråkiga texter explicit arbetar med gränser mellan olika språk som litterärt verknytningsmedel, aktualiseras frågan om översättning med nödvändighet. Översättning mellan språk kan ske på en mängd olika vis inom textens ramar, men även mellan flerspråkig text och läsare, på olika sätt och i olika grad beroende på de språk läsaren behärskar. Inte minst har den flerspråkiga textens översättningsaspekter *litterär* betydelse – till exempel för karaktärgestaltning och berättarperspektiv men också för hur läsarens tolkningsarbete med texten tar sig uttryck.

Det finns många former av översättning inom ramen för den flerspråkiga texten (se Tidigs 2014, 59–61; 279–286). En gloslista eller ett appendix med översättningar kan tillfogas texten, som hos Perera. Översättningar kan placeras i fotnoter eller parenteser, och kan även ske genom att till exempel en främmandespråklig replik upprepas på textens huvudspråk inne i repliken, av berättaren, eller av en annan karaktär (se Hansen 2020). Betydelsen av en främmande replik kan även framgå av kontexten.² Textinterna översättningars påverkan på flerspråkiga texters subversiva eller politiska potential har diskuterats flitigt sedan litterär flerspråkighet slog igenom som forskningsområde i anknytning till postkolonial litteraturforskning från 1970-talet och framåt (för en sammanfattning samt problematisering av diskussionen, se Tidigs 2014, 59–61). Översättning till exempel i form av gloslistor har ibland betraktats som en strategi som minskar den flerspråkiga

2 Ytterligare en aspekt av litterär flerspråkighet och översättning är översättningen av flerspråkiga texter till andra språk, och vilka språkstrategier som översättaren då har till sitt förfogande. Se till exempel Grutman 2006, Grüning 2011, Beebe 2012, 21–24, Klinger 2015 samt Tidigs 2025.

textens politiska potential, bland annat genom att den enspråkiga läsaren inte konfronteras med det faktum att texten, genom icke översatta element, exkluderar hen från en privilegierad läsarpublik. Exempelvis menar Lourdes Torres (2007, 78) att lättigenkännliga ord och ord som ackompanjeras av översättningar tillgodoser den enspråkiga läsaren och inte ifrågasätter enspråkighetsnormen. Denna binära syn på den politiska laddningen hos översatt och icke-översatt litterär flerspråkighet är problematisk eftersom den inte tar hänsyn till översättningens komplexitet och kontextens föränderlighet. Inom nyare postkolonial litteraturforskning betonar Simona Bertacco (2023, 135) tvärtom att översättning och flerspråkighet inte är motsatta utan intimt förbundna och samverkande praktiker i både skapandet och läsningen av litteratur.

Ett par nyanseringar är centrala i fråga om översättningsstrategier av litterär flerspråkighet. För det första är det inte en fråga om antingen eller, utan snarare om grader av översättning. Översättningar kan dölja vissa betydelser hos ett ord, vara partiella utan att detta meddelas läsaren, och snarast ses som ett spel *mellan* språk (Tidigs 2014, 59–61, 279–286). För det andra får varken de språk som översättningen inbegriper eller de språkgränser som översättningen överskrider tas för givna. Översättningsvetaren Naoki Sakai (2009, 84) har betonat översättningens processuella och performativa karaktär: "translation is not only a border crossing but also and preliminarily an act of drawing a border, of bordering". Översättning som *bordering* innebär en process där den språkliga gränsen upprättas och befästs i och med att den överskrids: ingen översättning utan en språklig skillnad som manifesteras genom att överskridas (Sakai 2009, 82–83). I litterär flerspråkighetsforskning har det engelska begreppet *bordering* använts för att beskriva läsa- res arbete med språklig skillnad (se Tidigs & Huss 2017; Kauranen et al. 2020). Här ses flerspråkighet inte enbart som en *a priori*-egenskap hos texten utan som något som aktualiseras i läsningen, på olika sätt av olika läsare i deras tolkningsarbete: "readers partake in the bordering processes of multilingualism, not only in distinguishing between languages, but also in recognizing different kinds of language, and the distinctions between languages and noise" (Tidigs & Huss 2017, 229). Översättning som *bordering* blir synligt och konkret i min analys av *Mammas* appendix.

Flerspråkiga texter arbetar med språkgränser, men hur synliga gränserna är varierar med textens läsare. Frågan om vilken den flerspråkiga textens målgrupp är har diskuterats länge (se till exempel Tidigs 2014; Kleveland 2017, 46–51; Tidigs & Huss 2017, 211–215; Tidigs & Bodin 2020), också i anslutning till hur främmande element i texten översätts eller förklaras. Flerspråkighet påverkar hur begriplig texten är för sina läsare, men frågan är långt mer komplicerad än att den främst skulle rikta sig till de läsare som behärskar alla textens språk. I stället har nyare forskning lyft fram hur flerspråkiga texter bär på betydelse också för läsare som *inte* förstår allt, om inte annat för att flerspråkigheten verkar främmandegörande (se till exempel Tidigs & Huss 2017, Nykvist 2020, Bodin 2020). Såsom Anne Karine Kleveland (2017, 32) har betonat i en studie av litterär flerspråkighet i norsk litteratur är läsaren delaktig i översättningsprocessen, och viktigt att komma ihåg är att översättning inte bara är en fråga om avkodning utan om ett multisensoriskt arbete som tar sig olika uttryck hos olika läsare (Tidigs & Huss 2017, 211). Dessutom är läsarens språkkunskaper inte statiska, och flera forskare har lyft fram texter som genom sin flerspråkighetspraxis involverar läsaren i en lärandeprocess (se Kleveland 2020; Nykvist 2020; Walkowitz 2015, 39; Bertacco 2023, 145). *Mamma* kan betraktas som ett exempel på *född översatt* (*born translated*) litteratur i Rebecca L. Walkowitz' bemärkelse, det vill säga litteratur som "approaches translation as medium and origin rather than afterthought" (Walkowitz 2015, 3–4) och där översättning "functions as a thematic, structural, conceptual, and sometimes even typographical device" (4).

Kleveland (2017, 47) har lyft fram behovet av att värdera olika läsarpotioner i den flerspråkiga texten, så att inte bara forskarens egen språkliga position, eller läsare med kompetens i alla textens språk, tas i beaktande. I min analys av Pereras roman tar jag hänsyn till hur romanen kommunicerar på olika vis till läsare med olika språkkunskaper, och vilken lärandeprocess romanen engagerar sina läsare i beroende på hur de väljer att förhålla sig till noterna och appendixet. Detta sker dock inte i syfte att förutse olika bestämda läsvägar, utan snarare för att visa på hur den flerspråkiga texten kan sporra läsare till tydande och tolkande arbete som kan ta sig olika uttryck.

Mamma innehåller inte bara översättning utan skildrar även översättning. Romanens huvudperson, lågstadiepojken Tony, bor på en tvåspråkig ort med sin mamma Constance som flyttat till Finland från Sri Lanka och arbetar på fabrik. Hon och Tonys finlandssvenska pappa Reidar är fränksilda och relationen präglas av kommunikationsproblem. Tonys lojalitet med båda föräldrarna riskerar att slita honom itu och han är tillbakadragen och tyst. När Tony talar är det svenska med pappan och i skolan och engelska och svenska hemma med mamman (som även talar lite finska). Constance har inte lärt Tony sitt modersmål singalesiska men han hör språket när hon talar med släktingar, och vill lära sig det.

Romanen *Mammas* fyrspråkiga dialog ackompanjeras inte av regelrätta översättningar i form av till exempel upprepning eller förklaringar från berättaren – något som hade brutit med barnperspektivet där Tony är fokalisator. Trots detta är texten inte fri från översättning. Romanen igenom tilldelas Tony motvilligt en översättar- och tolkroll mellan sin mamma å ena sidan och sin pappa, bekanta, sjukvårdspersonal eller polisen å den andra. Genom Tonys ofta misslyckade försök att översätta förses läsarna med en del översättningar av främmande uttryck. Översättning sker också mellan karaktärer, som i en scen där Tony försöker förstå singalesiska, och Constance till slut går med på att översätta:

"Vad är mata och karé?"

"What? What, 'mata och' what? Mata okkaare dänenava? Is that it? Who said that?"

"Du sa."

"Mata okkaare dänenava means I'm going to vomit."

"And mata epa?"

"I don't want." (Perera 2019, 91)

I scener som denna byggs översättning in i dialogen, där den är meningsfull för karaktärerna och berättelsen. Här lär sig Tony, och med honom läsaren. Gemensamt för Tony och de läsare som inte kan singalesiska är att de får ta Constance på orden.

Ett annat slags översättning av singalesiskan sker dock redan i romantexten i och med att språket konsekvent är transkriberat: i stället för sinhala, som språket normalt skrivs med, framträder

singalesiskan på latinskt alfabet och med riklig förekomst av de skandinaviska bokstäverna ä och ö. Även om de singalesiska ordens innebörd inte översätts (med undantag för scener som den ovan), utgör transkriberingen ett slags översättning av språkets materiella kvaliteteter, dess ljudbild (se Bodin 2020, 200–201). Läsare som inte förstår singalesiska och inte kan läsa sinhala får åtminstone *höra* hur språket låter, och försätts på så vis i samma situation som Tony.

Fotnoterna som tolkningsarena

Mamma innehåller 85 fotnoter, de flesta i direkt anslutning till repliker på andra språk än svenska eller på så kallat "bruten" svenska (för en problematisering av begreppet, se Huss & Tidigs 2023), något som skapar en förväntan på att de ska översätta eller förklara dessa uttryck. Som texttyp har fotnoten en stark förankring i vetenskaplig litteratur där den tillhandahåller förklaringar, källhänvisningar eller översättningar; noten förknippas med expertis och tillförlitlig kunskap. Att påträffa fotnoter i skönlitteratur är ovanligare men förekommer, också i anknytning till litterär flerspråkighet. I äldre litteratur är fotnoten ofta ett utrymme för författaren att översätta, guida sina läsare och (indirekt) visa på sin egen expertis och språkliga kompetens (se Tidigs 2014, 155–157, 162), medan nyare verk, såsom författaren Junot Díaz roman *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2007), ger exempel på mer okonventionell fotnotsanvändning där fotnoterna introducerar ett annat perspektiv i skildringen. I *Mamma* anspelar Perera på den vetenskapliga fotnotskonventionen och förväntningarna på objektivitet, information och pålitlighet – samtidigt som han bryter mot den. Som jag visar i det följande utför noterna en mängd uppgifter av litterär betydelse och förhåller sig till översättning på flera nivåer.

Slående hos noterna är att de för in Tonys röst i romanen. I romantexten är Tony fokalisator men berättaren är heterodiegetisk; läsaren ser och hör det Tony ser och hör men får inte ta del av Tonys egna ord och tankar. Noterna berättar vad Tony faktiskt tycker och tänker och utgör därmed ett slags översättningar av hans stumma beteende. De upprättar ett gemensamt utrymme för Tony

och läsaren, där läsaren får veta sådant om honom som romanens vuxenkaraktärer inte får.

Noterna visar inte bara upp Tonys egen vilja, de visar också hans känslor, även sådana han inte själv kan artikulera. När Constance blir akut sjuk hör ingen av de vuxna – pappan, läkaren eller ambulanspersonalen – Tonys panik, men läsaren får göra det i noterna där Tony gång på gång frågar: "Var är pappa?"; "Var är pappa? Varför är pappa inte här?" (Perera 2019, 35–37). Kontrasten mellan vad romanens vuxna hör och vad läsaren får veta blir skarpare av att Tony just då är försatt i en omöjlig position där han förväntas tolka mellan läkaren som talar finska och bruten svenska och engelska, och Constance som jämrar sig på singalesiska och engelska. Ett stressat barn försätts i en tolkroll samtidigt som de vuxna omkring honom inte kan tolka hans ångest och panik alls – och detta förmedlas genom noterna, som därmed utgör verktyg i gestaltningen av översättningsproblematiken.

Noterna visar ofta upp starka känslor (se till exempel Perera 2019, 119, 124), samt hur Tony upplever sig utsatt för vuxnas vilja. Upprepade gånger berättar noterna att Tony känner sig underskattad, missförstådd och inte lyssnad på: "Hon tror inte jag vet att hon inte vill" (Perera 2019, 27), "Han talar som om jag var ett barn. Jag är inget barn" (97), "Hon lyssnar aldrig på mig" (106).

Noterna relaterar på olika vis till de textpassager de är placerade intill. I en liten del av fallen erbjuder noten en någorlunda ordagrann översättning av en icke-svenskspråkig replik, men oftare spelar de olika texttyperna mot varandra på ett mer komplext sätt. I många fall inleds noten med en översättning eller förklaring av det enligt Tony centrala innehållet, för att följas av Tonys tolkning eller minnen, som när Constance berättar om sin uppväxt: "Hon säger att de bodde i bergen först, nära Nuwarelia. Berget är jättestort med dimma och regnbågar. Sen flyttade de till Colombo och byggde ett hus. Det har röda golv och dörren är aldrig stängd och det finns glas på muren och stora järngrindar. Jag har varit där en gång. Vi hade nät runt sängen och fläkten på hela tiden" (Perera 2019, 95).

När endast delar av en passage översätts kan det bero på att Tonys egna tankar och associationer tar över, men också på att han inte förstår och förmår översätta. Detta blir tydligt i fråga

om finska inslag. När en polis säger "Istukaa siihen. Joku tulee jossain vaiheessa hakemaan teidät" (ordagrant "Sätt er här. Någon kommer så småningom och hämtar er") lyder noten: "Sitta. Polisen säger att vi ska vänta här", eftersom det är den del av repliken som Tony förstår (Perera 2019, 166). Men ibland förstår läsaren att Tony utelämnar information för att han inte vill ta in den, för att den är smärtsam, som när någon talar negativt om hans pappa och noten lakoniskt sammanfattar: "De talar om pappa" (122; se även 70).

Noterna leder till ett slags bifokalt läsande där läsaren kontinuerligt rör sig mellan romantext och not, mellan skeendena som skildras och Tonys tolkning av dem. Läsaren får kunskap om Tonys tankar och känslor, men också om att han ofta missförstår vad vuxna säger. När Constance försvarar sig mot ex-makens anklagelser om att hon inte tog hand om Tony som nyfödd och lyfter fram att Reidar visserligen skötte Tony men var "frustrate", hör Tony i stället att hon säger "att pappa inte älskar mig" (Perera 2019, 68).

Sammantaget visar noterna upp det som är viktigt för Tony och hans arbete med att förstå och tolka det som försiggår. I noterna framträder Tonys perspektiv, och läsaren får därmed nya perspektiv på romanens övriga karaktärer genom Tonys upplevelse av dem. Vid upprepade tillfällen kommenterar Tony även andras språk. Den allra första noten "Hon kan inte tala svenska. Allt hon säger låter dumt" (Perera 2019, 5) är Tonys omdöme om sin mammas språkkunskaper. Tony kritiserar också läkaren ("Han talar jättedålig engelska. Min engelska är bättre än hans", 36) och en familjebekant ("Varför måste jag fortsätta med det här, varför kan du inte engelska?", 122). Själv talar Tony mycket lite, men i noterna framträder han som en språkrättare av andra.

Noterna bidrar även till karaktärsgestaltningen genom att berätta om vilka språk Tony kan och inte, och är ett led i gestaltningen av den språkliga lärande- och översättningsprocess han befinner sig i. Som nämndes ovan kan Tony inte så mycket finska. Läsare som förstår finska ser också att han blandar ihop finskans "kohtaus" (anfall) med "kokous" (möte) och tror att läkaren talar om ett "Panikmöte" och inte ett panikanfall (Perera 2019, 36).

En del av noterna tillhandahåller översättningar av översättningar. I den tidigare nämnda scenen där Tony ber Constance översätta singalesiska, fortsätter översättningsarbetet i noterna.

Hon drar ner Puma-tröjan. "Ninety one? Anu eka ninety one, ne? Nittiett?"

"I don't know."

"Se? Det här nittiett. Se." Hon drar med saxen längs tejprensan, öppnar lådan och sätter sig. "Eka ett, deka två, tuna tre ..." Vätserverterna klättrar in i skärorna mellan hennes fingrar, formar en solfjäder av vassa maskinpressade kanter. "Paha fem. Som finska *paha*. Bad. Bad boys, bad boys, what you gonna do?" Hon skrattar. "Fem paha. Fem-fem tio, *dahaya*. Dahaya ten you take a plastic bag and a blue box sen du vika så här."

"Vad är mata och karé?"

"What? What, 'mata och' what? Mata okkaare dānēnava? Is that it? Who said that?"

"Du sa."

"Mata okkaare dānēnava means I'm going to vomit."⁵²

"And mata epa?"

"I don't want."⁵³

52. Hon frågar vem som sa matöchkaré fast det var hon som sa det.

53. Jag vill inte. Matöpa betyder jag vill inte.

Tonys översättnings- och tolkningsarbete fortsätter i fotnoterna.
Adrian Perera, *Mamma*, Helsingfors: Förlaget 2019, s. 91.

Här vänder sig Tony till sin mamma och ber henne översätta singalesiska "mata epa". Hon gör det till engelska som "I don't want", varpå noterna översätter fraserna till svenska: "Jag vill inte. Matöpa betyder jag vill inte." Noterna berättar om Tonys starkaste språk: även om han kan engelska översätter han till svenska. Dessutom förmedlas information om Tonys kunskaper i singalesiska genom variation i stavningen: Tonys "mata och karé" rättas av Constances till "mata okkaare" men Tony hör det som

”matöochkaré”, och ”mata epa” hör han som ”Matöepá”. (Perera 2019, 91.) Noterna visar också hur Tony ihärdigt försöker lära sig singalesiska. När han till slut vågar fråga om ordet ”putha”, som Constance ofta använder när hon talar med honom, och hon svarar ”Son. Mage putha *my son*” (Perera 2019, 115) är det noterna som visar vilken stor betydelse informationen har för Tony. Noten lyder: ”Hon säger att... Hon säger att putha betyder son”, där de tre punkterna fungerar känslöförstärkande och demonstrerar hur insikten sjunker in hos Tony. Två sidor senare, när Constance säger ”please be nice, ok putha?” lyder noten: ”Hon säger att jag ska vara snäll och son. Putha är son” (117).³

Genom bruket av noter bryter Perera mot – men spelar också på – konventionen genom att bjuda på översättningar och tolkningar – som alltid är selektiva, subjektiva, och förankrade i den egna upplevelsen. Ur litteraturvetenskaplig synpunkt blir detta betydelsefullt på flera plan. Noterna bidrar till romanens huvudtematik kring kommunikation och visar upp hur översättning är partiellt och personligt: vi översätter och filtrerar alltid skeenden genom oss själva. Samtidigt som noterna bara översätter delvis, utför de mycket annat: de sporrar läsaren att läsa bifokalt och utföra ett kontinuerligt översättande, jämförande och tolkande arbete i rörelsen mellan romantext och noter. Ofta krävs en tolkningsinsats av läsaren, och en reflektion över nottextens relation till det som huvudtexten gestaltar.⁴ Noterna visar upp översättningsprocesser som kontinuerliga och subjektiva, de bidrar till gestaltningen av alla romanens karaktärer och berättar om deras språk. I slutändan ifrågasätter fotnoterna språkgränser som det avgörande för när översättning behövs och inte, i och med att noter också förekommer i anslutning till svenska repliker. Noterna dubblar inte det som sker i romantexten – de berikar skildringen, och de nya perspektiv som de ger på skeendet är centralt för romanens huvudtematik kring tillhörighet, språk, sanning och makt (se Tidigs 2021).

3 Ett mindre antal noter kommenterar och översätter inte främmandespråkliga inslag utan är placerade vid svenska passager i texten. Gemensamt för dessa noter är att de för fram starka känslor som äger rum inuti Tony (se till exempel Perera 2019, 26, 33, 64).

4 Om kritikernas blandade tolkning och värdering av fotnoterna, se Tidigs 2022, 178–179.

Efter att romantexten tar slut pryds följande sida av romanens titel i vertikalt uppställda versaler, precis som på bokomslaget. På nästa uppslag tar "Appendix: översättning" vid – ett knappt 40 sidor långt tillägg som inte har utannonserats tidigare, och som inleds: "Här följer en översättning av den dialog som inte går på svenska i romanen.

Appendix: översättning

Här följer en översättning av den dialog som inte går på svenska i romanen. Svenskspråkiga repliker förekommer för att ge kontext, och översättningen är mer en tolkning av innehållet än en ordagrann översättning. Appendixet är organiserat enligt sidnumrering.

5-8

- Hon: Okej, okej, Sherlock.
Pappa: De frågade mig om han borde gå om klassen. Jag sa "inte min pojke". Min pojke gör inte sånt.
Hon: Anthony, är du snäll och äter. Maten kallnar.
Pappa: Vet du vad pojken väger? Vet du?
Hon: Jag vet. Vi äter hälsosamt, inte sant Anthony? Visa pappa. Ät upp din mat, fin pojke. Han kommer att äta. Riktigt strax.
Hon: Jag behöver en borgenär för ett huslån. Det står där, inte sant? Jag har väl inte gett fel papper åt dig?
Pappa: Varför det? Vad är det för fel på den här bostaden? Är den för nära pappa? Är det det som är fel med –
Hon: Nu räcker det! Vi behöver nånstans att bo, nånstans där ingen kan sparka ut oss. Inte den här platsen där vi slänger pengar i avloppet varje månad!
Pappa: Du skrämmar ju livet ur pojken. Se nu på honom.

177

Appendixet är uppställt enligt pjäskonvention och kan komma som en överraskning för läsaren. Adrian Perera, *Mamma*, Helsingfors: Förlaget 2019, s. 177.

Svenskspråkiga repliker förekommer för att ge kontext, och översättningen är mer en tolkning av innehållet än en ordagrann översättning.” (Perera 2019, 177) Appendixet åtar sig den översättnings- och förklaringsfunktion som noterna inte (helt och hållet) har utfört. Det tillför ännu ett lager av översättning till romanen, samtidigt som den inledande deklarationen markerar en frihet i arbetet: ”översättningen är mer en tolkning”. Appendixets dialoger, uppställda enligt pjäskonvention med karaktärens namn⁵ följt av kolon och replik, bildar ett slags koncentrat av romanen – med luckor. I det följande analyserar jag appendixets effekter och uppmärksammar särskilt de ställen då översättningarna kommenteras av appendixets ”jag”, vilka ord och uttryck som *inte* översätts och de fall där svenska eller finlandssvenska ord översätts och kommenteras.

Appendixet är utförligt och ger sken av att översätta allt. Utöver replikerna förekommer översättningar av texter på lådor eller videokassetter (”CHRISTMAS THINGS” blir ”Låda: Julsaker” (Perera 2019, 56–57 resp. 188), namn på tv-serier (”GUMMIBERS” blir ”VHS-kassett: Bumbibjörnarna”, 78 resp. 193) och sångtitlar (”Kulkuset” blir ”Bjällerklang”, 70 resp. 191). Namn på seriefigurer (Tiku ja Taku blir Piff och Puff,) och tv-program (Rescue Rangers blir Räddningspatrullen) översätts likaså (Perera 2019, 133 resp. 208). Appendixet översätter både långa dialogpassager där olika språk blandas och repliker bestående av ett enstaka ord som de flesta läsare kan antas förstå, som ”What?” till ”Vad?” (Perera 2019, 75 resp. 192). Här blir effekten humoristisk och väcker aningar om att appendixet inte bara hjälper läsaren utan även raljerar över behovet av översättning.

Appendixet förvandlar romantextens flerspråkiga dialoger till enspråkigt svenska sådana. Å ena sidan låter appendixet Constance framträda bortom sina begränsade språkkunskaper, på felfri svenska. Å andra sidan är just kommunikationssvårigheter en huvudpoäng i många av romanens replikväxlingar och när språkförbistringen översätts bort suddas också orsaken till att samtalen utspelas som de gör ut. Det blir till exempel komiskt i appendixet

5 Undantag är titelkaraktären, som anges som ”Hon”, inte ”Constance”, och Reidar, som anges som ”Pappa”.

när en läkare inte vet vad artär kallas: "Läkare: För det här provet tar vi blod härifrån. Artären, vad heter det nu igen ... Artären" (Perera 2019, 187). I appendixets översättning av flerspråkighet till enspråkighet syns inte att han först tar till finska och letar efter rätt ord på svenska: "För det här provet vi ta blod härifrån. Valtimo, mitäs se nyt ... Arteren" (Perera 2019, 37).

Appendixet översätter inte bara icke-svenska ord till svenska, utan allt som inte är neutralt språk till standardsvenska. Å ena sidan får vi som nämnt tillgång till det karaktären i fråga försöker förmedla. Å andra sidan medför appendixets homogenisering att läsare som inte förstår finska eller engelska inte får veta att personen i fråga har brutit på dessa språk, eller att uttryck är talspråkliga. Ett förenhetligande sker mellan text och appendix, som i en tillbakablick till då Constance lärde Tony alfabetet på två språk, svenska och engelska. Här signaleras de två språken ortografiskt: "A, ei, be, bi, se si" (Perera 2019, 152). I appendixet ser det ut som om hon upprepar samma ljud två gånger: "A, a, b, b, c, c," (Perera 2019, 210; detta följs av "A är äpple" när Constance egentligen sa "Ei is for apple", 152). Scenen skildrar explicit hur Tony ges två modersmål från början, något som markeras ortografiskt. I appendixet har denna verksamhet översatts bort – samtidigt som läsaren nu tydligt kan se att a ändå är samma bokstav, oavsett språk.

De läsare som söker sig till appendixet under läsningens gång får veta sådant Tony inte vet angående singalesiska. Den passage som är så betydelsefull för Tony, när han får veta att putha betyder son, får inte alls samma laddning för de läsare som långt tidigare lärt sig av appendixet vad putha betyder. I appendixet ser replikväxlingen nonsensartad ut: "Tony: Vad är son? / Hon: Son. Min son är min son." (Perera 2019, 201). För de läsare som läst appendixet kommer insikten som drabbar Tony bara som en upprepning, medan de som läser romantexten först och appendixet först senare lär sig språket i takt med Tony.

Även om appendixet är ytterst utförligt finns det ord som inte översatts. Tidigare nämndes främmande inslag i noterna, men det gäller också maträtter utan svensk motsvarighet (till exempel "murukku (*murukku* är en typ av tamilsk plockmat)", Perera 2019, 204). Oftast gäller det dock interjektioner, främst singalesiska men även finska och engelska. I stället för att översätta med en svensk

interjektion kommenteras översättarjaget uttrycket samt att det inte översätts, och föreslår ungefärliga svenska motsvarigheter:

Hon: Anthony? Sover du inte? Anthony? Aiyoo (en interjektion som kan, beroende av kontext, ha samma funktion som äsch, aj eller till och med fungera som en svordom. Jag väljer ändå att inte översätta dyl. interjektioner.). Min son, hjälp mig är du snäll. Jag har lite mer i bakluckan. (Perera 2019, 182)

Interjektioner som Aiyoo, Ammaa eller ikée översätts inte, och när de förekommer upprepade gånger i appendixet står de okommenterade. Samtidigt förklaras de ju noggrant: "Ammaa ... (fungerar här som en interjektion för att uttrycka smärta, men kan också fungera som substantivet *mamma* beroende av kontext.)" (Perera 2019, 184). Interjektionerna förefaller vara den gräns där översättning inte längre är möjlig – samtidigt som gränsen mellan vilka interjektioner som översätts och inte kan vara svår att urskilja: "Ow ow" (Perera 2019, 204) och "Oh" (214) hör till dem som översätts, "Ah?" (178) till dem som inte översätts.

En anmärkningsvärd tendens i appendixet är hur det förhåller sig till variation *inom svenskan* och hur *finlandssvenskan* blir synlig. Appendixet riktar sig tydligt till läsare från Sverige i och med att finlandssvenska ord, uttryck och företeelser översätts och förklaras: "*Mujka* är ett finlandssvenskt ord för siklöja" (Perera 2019, 182) får läsaren veta, även om ordets ursprung i finskans "muikku" inte förevisas. Att "*Gårdskarl* är ett gängse uttryck för fastighetsskötare i Svenskfinland" (Perera 2019, 188) undervisas läsaren också om. Också ett uttryck som "Vad skulle det nu vara där?" (Perera 2019, 88), som enbart består av svenska ord, översätts: "Ulla-Maj: Som vanligt (*Vad skulle det nu vara där* är ett regionalt uttryck i Svenskfinland som betyder ungefär inget att klaga på.)" (194). Själva det faktum att finlandssvenska uttryck särskiljs som i behov av översättning kan förstås som en form av *bordering*. Genom att visa behovet av översättning poängteras en språklig gräns mellan finlands- och sverigesvenska. Översättningarna av det finlandssvenska visar upp svenskans variation och problematiserar föreställningen om språk som separata och enhetliga, transparenta för samtliga dess talare. Också inom ramen för det som betraktas som ett och samma språk försiggår översättningsprocesser kontinuerligt, och

ett uttryck som på ytan kan verka genomskinligt är i själva verket inte det (en gårdskar är till exempel inte en karl på en gård).

Översättningarna tillgodoser den sverigesvenska läsaren, men ger inte alltid all nödvändig information. I fråga om det dialektala adjektivet *grosig* beskrivs ordets betydelse, men uttalsförklaringen är svårtolkad: "(*Grosig*, även stavat *grossig*, betyder stor, storvuxen, eller kraftig på vissa finlandssvenska dialekter. Uttalas *grå-si*)" (Perera 2019, 209). En sverigesvensk läsare får veta att o representerar ett å-ljud, men kan inte läsa sig fram till rätt uttal av vokallängd och betoning. I appendixet framträder att översättningar är partiella, och att förklaringar stämmer bättre och sämre för olika läsare.

Å ena sidan översätts det finlandssvenska, å andra sidan sker vid enstaka tillfällen översättningar från andra språk *till* finlandssvenska. Den singalesiska interjektionen "anee" kommenteras med två förslag, det i Sverige gångbara "oj nej" och det finländska "voj voj" (fi. "voi voi") (Perera 2019, 200). En finsk replik, "Pallo jäi koti-in" (Perera 2019, 54) översätts "Bollen blev hemma" (188), med en finlandism som gör avsteg från programförklaringen i appendixet om att uttryck tolkas och inte ordagrant översätts.

Redan noterna skapar ett perspektivskifte i förhållande till huvudtexten genom att visa upp Tonys tolkningar och reaktioner på de vuxnas ord. Appendixet öppnar ytterligare perspektiv då läsaren får se hur noternas information skiljer sig från appendixets mer neutrala översättningar. Läsare som inte behärskar finska får se att Tonys översättningar var bristfälliga. Där Perera använder noterna för Tonys känslor och tolkningar blir det i stället appendixet som utför den traditionella fotnotsrollen. Många av appendixets kommentarer liknar formuleringar i ett uppslagsverk: "*papadum* är en brödsort med rötterna i Indien" (Perera 2019, 204); "*shanty* (ett hemgjort skjul eller skrangligt ruckel)" (197). Samtidigt finns precis som i noterna ett närvarande jag, även om noternas jag är den fiktiva karaktären Tony och appendixets snarast kan utläsas som författarens. Detta jag kommenterar ofta sina val och visar därmed upp att översättningsprocessen är fylld av tolkningar och val – precis som den är för Tony i romanen.

Appendixet aktualiserar, och förhåller sig till, en diskussion om finlandssvenskt litteraturspråk som har pågått sedan 1800-talet. Finlandssvenskt litterärt språk har diskuterats utgående

från relationen till sverigesvenskt sådant, (se Tidigs 2014; Tidigs 2016; Tandefelt 2017). Charlotta af Hällström-Reijonen har myntat termen ”*det sverigesvenska förlagsargumentet*” som avser en ”argumentering för att finlandssvensk skönlitteratur måste vara skriven på korrekt svenska utan finlandssvenska särdrag för att inte försäljningen ska försvåras i Sverige” (2012, 88–89; se även Riitamaa 2021 om förlagsargumentets fortbestånd i det litterära fältet). *Mammas* finlandssvenska läsare är sannolikt medvetna om denna diskurs; i varje fall är de medvetna om att vara talare av en variant av svenska som inte motsvarar den allmänsvenska normen.⁶ Det är lätt att dra slutsatsen att appendixet är en förlagsstrategi med syfte att tillmötesgå läsare i Sverige. Så är dock inte fallet; appendixet har tillkommit på författarens initiativ och beskrivs av honom som en väsentlig del av romanens karaktärsbygge och tematik, vilket innebär att ”målgruppen är alla läsare som vill säga att de läst boken” (Perera 2021).⁷ Det var också ett aktivt val att inte påannonsera appendixet, ”för att minimera lockelsen (för läsaren) att hoppa till slutet och på så vis eliminera Tonys ’funktion’ i romanen som opålitlig översättare” (Perera 2021). Författaren beskriver således olika val angående appendixets utformning, placering och avisering. Läs- och översättningsmöjligheterna för *Mammas* läsare är ändå flera. Appendixet kan läsas som en fristående helhet, men läsaren kan också hoppa fram och tillbaka – något som gör läsningen långsammare och mödosammare än att förlita sig på Tonys subjektiva översättningar. Det kan också hända att appendixet kommer som en överraskning och upptäcks först på slutet, och läsaren kan dessutom välja att inte läsa det.

6 Se Tidigs 2022, 179–180 för en diskussion av kritikernas blandade värdering av appendixet, där det finlandssvenska även åberopas.

7 Som Tomi Riitamaa betonar är finlandssvenska författare medvetna ”om att de skriver för delpubliker vars geografiska och kulturella utgångspunkter innebär olika förväntningshorisonter och olika nivåer av förförståelse och kunskaper om såväl litterärt stoff som språk. Den här medvetenheten innebär att de här aspekterna inte sällan tematiseras och gestaltas, såväl implicit som explicit, i de litterära verken. Den medvetna hållningen och vetskapen om att man riktar sig till olika läsargrupper genererar i sin tur i bästa fall konstfärdiga och sammansatta romaner som riktar sig till flera tänkta läsare på en och samma gång, vilket skapar förutsättningar för ett mottagande som ser delvis olika ut men som präglas av förtjusning på olika grundval.” (Riitamaa 2021, 108.)

Appendixets litterära verkan är mångfacetterad. Å ena sidan kan dess språkliga homogenisering verka gå emot bokens centrala tendens att problematisera språk och översättning, då det översätter bort den kommunikationsproblematik boken handlar om. Å andra sidan öppnar appendixet texten för de läsare som inte förstår finska och engelska (den sistnämnda är sannolikt liten), som kan söka upp översättningar vid behov utan att översättningar eller förklaringar belastar själva romantexten. Alternativet hade varit omfattande förklarande och kontextualiserande resonemang i texten, som därmed hade brutit mot fokaliseringen av Tony. Att appendixet inte utannonseras gör också att mer pålitliga översättningar än Tonys i fotnoterna eventuellt kommer först efter läsningen av själva romantexten. Å ena sidan kan man fråga sig varför läsaren genom appendixet behöver en exakt facit till Tonys tolkningar – läsaren kan, särskilt i fråga om singalesiska, inte bedöma exakt hur fel han har, men får i stället följa med hans kontinuerliga tolkningsarbete. Å andra sidan riktar appendixet, genom de många resonemangen om översättning och språkgränser, strålkastarljuset mot översättning och språkgränser som komplexa processer. Därmed fungerar appendixet inte fungerar neutraliserande utan tvärtom problematiserande, vilket i sin tur sporrar till reflektioner kring arbetet med den flerspråkiga texten hos läsarna.

Avslutande diskussion

Diskussionen om flerspråkighet och språkvariation i finlandssvensk litteratur har länge kretsat kring dikotomin autenticitet kontra begriplighet. Litterärt bruk av finlandssvenska särdrag och slang, dialekt eller finska har försvarats som redskap som gör skildringen av finlandssvenska karaktärer och miljöer mer trovärdiga, dokumentära eller autentiska (om dessa diskussioner, se Tidigs 2014; Tidigs 2016; Tandefelt 2017). Det sverigesvenska förlagsargumentet har i sin tur använts för att förespråka begränsning av inslag som anses göra texten svårbegripligare för läsare utanför den finlands-

svenska kretsen, främst i Sverige.⁸ I skenet av den här diskussionen förmår Perera ta båda förväntningarna, den på begriplighet och den på (skenet av) autenticitet, i beaktande. *Mammas* dialog är flerspråkig utan andra översättningar än de karaktärerna står för, vilket gör att Perera slipper placera översättningar och kommentarer hos berättaren. Framför allt möjliggör flerspråkigheten skildringen av de missförstånds- och översättningssituationer som är centrala för romanen på ett sätt där läsaren själv involveras i översättningsarbete. Fotnoterna översätter och tolkar på ett sätt som är litterärt produktivt, med bäring för berättarperspektiv, karaktärsskildring och tematik. Appendixet i sin tur garanterar begriplighet för olika läsargrupper samtidigt som det också visar upp översättningars processuella och performativa aspekter.

Appendixet, och översättningsstrategierna i stort, kan också betraktas i termer av auktoritet och medvetenhet. Det är av betydelse att Perera, genom karaktärerna, redan från första sidan visar upp sin medvetenhet om korrekt och inkorrekt språk. Kommentaren ”Hon kan inte tala svenska. Allt hon säger låter dumt” (Perera 2019, 5) i den första fotnoten är Tonys, men den visar också att Constances replik med avvikande ordföljd inte är ett misstag – Tony vet vad som är korrekt svenska, men det vet också romanen, och i förlängningen författaren. Påpekandet kan tyckas överflödigt – självfallet behärskar författare språket de skriver på – men de facto har författare till flerspråkiga texter ofta anklagats för att ägna sig åt ofrivillig språkblandning eller att inte veta hur man skriver korrekt (se Tidigs 2014; Tidigs 2016). Det finns därtill en tendens till biografiska och etnifierande läsningar av författare som uppfattas som etniskt andra, något Perera kommenterar utförligt redan i debuten *White Monkey* (2017). Problematiken föregrips i mottot som inleder *Mamma*: ”Allt i den här romanen är fiktion / trots författaren” (Perera 2019, 3). Genom appendixet träder Perera fram som språklig auktoritet: han har kompetens att översätta från flera språk, omvandla textens icke-korrekta svenska till korrekt sådan, samt reflektera över sin översättningspraxis. Indirekt ga-

8 Argumenten för ett mer homogent språk har även framförts med tanke på delar av den läsekretsen, där läsare från vissa svensktalande regioner i Finland, som Åland och Österbotten, kan ha svårt att förstå texter med helsingforsslang och mycket finska (se Tidigs 2016).

ranterar appendixet det avsiktliga i romantextens flerspråkighet: den finns inte där av en slump, författaren vet exakt vad han har gjort och hur han ska översätta.

I romanens efterord avvärjer Perera biografiska läsningar ytterligare genom att introducera sin mor som språklig auktoritet: "Ett särskilt tack till min mor som översatt alla singalesiska partier i denna bok och i *White Monkey*. Du frågade varför nån nånsin sku säga nåt så dumt och nöjde dig med mina svar fast du kanske inte höll med mig" (Perera 2019, 217). På en och samma gång lyckas Perera adressera att han liksom Tony har en singalesisktalande mor, upprätta en skillnad mellan författarens och romanens mamma i och med att den senare inte skulle "säga något så dumt", och introducera sin egen mamma som översättare – en roll med pondus. Perera drar upp en gräns mellan person och verk, hanterar förväntningar och stakar ut ett revir för det skönlitterära skapandet.

Den flerspråkiga texten, fotnoterna och appendixet utgör alla arenor för översättning. Fotnoterna och appendixet neutraliserar inte flerspråkigheten, för inte översättningsprocessen till dess slut – den fortsätter hos läsarna. Å ena sidan uppmärksammar romanen läsarna på något självklart: översättning är en del av både en- och flerspråkig kommunikation vilket innebär att översättningsarbete självfallet inte är något som enbart gäller läsare av flerspråkig litteratur. Å andra sidan förmår flerspråkiga texter som Pereras, där översättning är utgångspunkt, tema och metod, på ett rent konkret iögonenfallande sätt konfrontera läsare med dessa frågor. Med Bertaccos (2023, 133) ord kan *Mamma* sägas *förflerspråkliga* (*multilingualise*) sina läsare, något som sker på olika vis för läsare med olika språkrepertoar. Läsare har också möjlighet att välja hur de tar sig an de olika textformerna – huvudtext, fotnoter, appendix och till och med efterord – något som sporrar till reflektion å läsarens sida, om läsning och tolkningsmöjligheter. För översättningsarbetet fortsätter, hos oss, och en läsakt som inbegriper fotnoter och appendix skapar en trifokal läsning där vi som läsare får röra oss mellan olika delar av det flerspråkiga textrummet och testa hur de kan förbindas, hur de tillsammans skapar mening.

Litteratur

- Beebee, Thomas O. (2012): *Transmesis. Inside Translations's Black Box*. New York: Palgrave Macmillan.
- Bertacco, Simona (2023): "Multilingualism and Translation in Postcolonial Literatures", *Methis. Studia humaniora Estonica* (25)31/32, s. 130–150. <https://doi.org/10.7592/methis.v25i31-32.23316>.
- Bodin, Helena (2020): "Skriftens roll i skådespelet. Flerspråkighet och flerskriftlighet i Göran Tunströms *Chang Eng*", *Edda* 107(3), s. 196–210. <https://doi.org/10.18261/issn.1500-1989-2020-03-06>.
- Grüning, Hans-Georg (2011): "Multilinguale Literatur und ihre Übersetzung in der italienischen Nachkriegsliteratur: Curzio Malaparte und Beppe Fenoglio", *Translation & Multilingual Literature/Traduction & Littérature Multilingue*, red. K. Alfons Knauth. Berlin: Lit Verlag, s. 95–115.
- Grutman, Rainier (2006): "Refraction and recognition. Literary multilingualism in translation", *Target* 18(1), s. 17–47.
- Hansen, Julie (2020): "En flerspråkig värld på svenska. Språkliga diskrepanser i Zinaida Lindéns roman *För många länder sedan*", *Edda* 107(3), s. 211–223. <https://doi.org/10.18261/issn.1500-1989-2020-03-07>.
- Huss, Markus & Tidigs, Julia (2023): "Toward a Literary History of 'Broken Language': Reading Accent in E.T.A. Hoffmann, K.A. Tavaststjerna, and Vilhelm Moberg", *Journal of Literary Multilingualism* 3(1), s. 81–104. <https://doi.org/10.1163/2667324X-2023xx06>.
- af Hällström-Reijonen, Charlotta (2012): *Finlandismer och språkvård från 1800-talet till i dag*. Helsingfors universitet. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-10-7598-8>.
- Kauranen, Ralf, Huss, Markus & Grönstrand, Heidi (2020): "Introduction: The Processes and Practices of Multilingualism in Literature", *The Aesthetics and Politics of Linguistic Borders. Multilingualism in Northern European Literature*, red. Heidi Grönstrand, Markus Huss & Ralf Kauranen. New York: Routledge, s. 3–23. <https://doi.org/10.4324/9780429260834-2>.
- Kleveland, Anne Karine (2017): *Den hemmelege jubelen i denne forma. Spanskspråklig kultur og flerspråkighet i Kjartan Fløgstad's forfatterskap*. Trondheim: NTNU.

- Kleveland, Anne Karine (2020): "Meningspotensialer og lesningens *panta rhei*-prinsipp. Flerspråklighet hos Kjartan Fløgstad", *Edda* 107(3), s. 182–195. <https://doi.org/10.18261/issn.1500-1989-2020-03-05>.
- Klinger, Susanne (2015): *Translation and Linguistic Hybridity: Constructing World-View*. New York: Routledge.
- Knauth, K. Alfons (red.) (2011): *Translation & Multilingual Literature/Traduction & Littérature Multilingue*. Berlin: Lit Verlag.
- Monticelli, Daniele, Saagpakk, Maris & Verschik, Anna (2023): "Literary Multilingualism in Translation: Texts, Contexts, Agents. Introduction", *Methis. Studia humaniora Estonica* (25)31/32, s. 5–17. <https://doi.org/10.7592/methis.v25i31-32.23311>.
- Nykqvist, Karin (2020): "Situerad flerspråklighet – exemplet Caroline Bergvalls *Drift*", *Edda* 107(3), s. 152–166. <https://doi.org/10.18261/issn.1500-1989-2020-03-03>.
- Perera, Adrian (2019): *Mamma*. Helsingfors: Förlaget.
- Perera, Adrian (2021): Personlig kommunikation per e-post, 15.1.2021.
- Riitamaa, Tomi (2021): *Isolerat och övergivet nationsfragment, hänsynslöst ihjältiget? Studier i den finlandssvenska litteraturens position och predikament i Sverige*. Helsingfors universitet. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-51-7496-3>.
- Sakai, Naoki (2009): "How do we count a language? Translation and discontinuity", *Translation Studies* 2(1), s. 71–88. <https://doi.org/10.1080/14781700802496266>.
- Tandefelt, Marika (2017): "Språkval i finlandssvensk skönlitterär prosa", *Språk i prosa och press. Svenskan i Finland – i dag och i går* II:1, red. Marika Tandefelt. Helsingfors: SLS, s. 32–78.
- Tidigs, Julia (2014). *Att skriva sig över språkgränserna. Flerspråklighet i Jac. Abrenbergs och Elmer Diktonius prosa*. Åbo: Åbo Akademis förlag. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-765-709-9>.
- Tidigs, Julia (2016): "Litteraturens språkvariation, kritiken och det finlandssvenska rummets gränser: Kim Weckströms *Sista sommaren*, Kjell Westös *Drakarna över Helsingfors* och debatten om Finlandiapriset 1996", *Språkmöten i skönlitteratur: Perspektiv på litterär flerspråklighet*, red. Siv Björklund & Harry Lönnroth.

- Vasa: VAKKI Publications, s. 55–72. <https://vakki.net/index.php/2016/12/31/sprakmoten-i-skonlitteratur-perspektiv-pa-litterar-flersprakighet/>.
- Tidigs, Julia (2021): "Språk, kompetens, kropp och känsla i Adrian Pereras romaner *Mamma* och *Pappa*", *Historiska och litteraturhistoriska studier* 96, s. 17–44. <https://doi.org/10.30667/hls.100065>.
- Tidigs, Julia (2022): "Litterär flerspråkighet i litteraturkritiken. Mottagandet av Marjaneh Bakhtiaris *Kan du säga schibbolet?* och Adrian Pereras *Mamma*", *Tanke/världar: Studier i nordisk litteratur*, red. Hilda Forss, Hanna Lahdenperä & Julia Tidigs. Helsingfors: Nordica Helsingiensia, s. 166–186. <https://doi.org/10.31885/978951515069>.
- Tidigs, Julia (2025). "Litterär flerspråkighet och översättning – som villkor och möjlighet", *Nordisk Tidskrift* nr 1, s. 113–120. https://www.letterstedtska.org/wp-content/uploads/2025/04/ntr-25_webb.pdf.
- Tidigs, Julia & Bodin, Helena (2020): "Flerspråkighet och läsare i interaktion", *Edda* 107(3), s. 144–151. <https://doi.org/10.18261/issn.1500-1989-2020-03-02>.
- Tidigs, Julia & Markus Huss (2017): "The Noise of Multilingualism: Reader Diversity, Linguistic Borders and Literary Multimodality", *Critical Multilingualism Studies* 5(1), s. 208–235. <https://journals.librarypublishing.arizona.edu/cms/article/id/6624/>.
- Torres, Lourdes (2007): "In the Contact Zone: Code-Switching Strategies by Latino/a Writers", *MELUS* 32(1), s. 75–96. <https://www.jstor.org/stable/30029707>.
- Walkowitz, Rebecca L. (2015): *Born Translated. The Contemporary Novel in an Age of World Literature*. New York: Columbia University Press.