

# Modersmålsmatningen

Att översätta Siv Cedering (tillbaka) till svenska

av Matilda Södergran

Akademien Valand, Göteborgs universitet

Konstnärligt magisterprogram i litterär översättning

från engelska till svenska, 60 hp

Examensarbete HT 2017, 15 hp

Författare: Matilda Södergran

Handledare: Niclas Hval

Examinator: Jenny Tunedal

*Den skickligt formulerade frasen  
lever, för författaren,  
medan den skrivs.  
Ansiktet hos ett barn eller en gud eller en sjö  
förändras. Det är den föränderligheten  
som räknas. Perfektion  
är en mur. Om dikten är ett mål,  
tillåt mig  
att misslyckas.*

Siv Cedering, ur "Sju brev till Zacharias" (i *Letters  
From an Observatory*)

## INNEHÅLL

Det inre talet	4
Dottersmålet	8
En plötslig ömhet för älven	14
<i>"Mamma, look"</i>	20
Allting har ett namn	22
Tvångsmatningen	31
Källförteckning	35

## *Det inre talet*

”Diktens förhållande till språket är komplicerat. På en gång sträv uppfostringsanstalt, hatad fädernetradition och tvångströja”, börjar Birgitta Trotzig nedslående i texten ”Till översättningens lov”, men fortsätter mer extatiskt: ”och bärande våg underifrån och bortifrån, på denna vågs krön står man ibland upprätt och är bara buren”.<sup>1</sup> Skildrar inte Trotzig här ett slags idealtillstånd för inte bara poeten och läsaren, utan också översättaren? Tänk att lägga sista handen vid en översättning och se hur den bär sig själv, och sedan få ta sin hand ifrån den. Det är en vacker bild för litteratur när den är som mest verkningsfull: att stå upprätt på en framvällande våg och bara bäras fram. Någonstans mellan tvångströjan och vågen ges orden laddning, möjliggörs extasen och det framburna språket.

Trotzig talar om språket som dubbelt: ”Där är det yttre språket, den grammatikaliska maskinen som man kan lära sig. Och där är det inre talet.”<sup>2</sup> Men även om språket är dubbelt sammanfaller de två skikten i modersmålet; den sociala grammatiken och traditionen står i dialog med det individuella skapande och personlighetsformande uttrycket:

själsligen har man ett – ETT – modersmål. Och sedan de andra. Bara ett går riktigt in. De andra är kostymer man tar av och på. Även kostymeringar, distanseringar, icke-naivitet, verfremdungar kan komma till användning i uttryckens tjänst – men det hindrar inte att i de flesta fall är landsflyktiga språkkonstnärers villkor en dubbel exil. Jag tycker mig av de flesta ha hört att artiklar och sådant kan man skriva på svenska eller vad som helst, men dikten hör modersmålet till. Undantag finns – vad beror det på? Kanske en fråga om tidpunkt, om när i just denna speciella människas biografi det inre språket blev till.<sup>3</sup>

I mitt arbete med att översätta den svensk-amerikanska poeten Siv Cedering's dikter till svenska har frågan om när det inre talet blir till kommit att uppta mig. Jag har frågat mig: Hur centralt är modersmålet för en poet som skrev på sitt andraspråk? Jag har frågat: Är dikterna i själva verket tänkta, alltså skapade, på svenska, men nedskrivna på engelska? Frågat: Är det rätt av mig att tänka att jag översätter Cedering *tillbaka* till svenska? Och, när jag redan gått för långt i tanken: Hur hade Cedering själv valt att skriva på svenska?

Det är en farlig tanke för en översättare att sysselsätta sig med, att tro sig kunna komma åt en författares intention, ändå har den för mig varit både oundviklig och oumbärlig. När den väl

---

<sup>1</sup> Trotzig, Birgitta. Till översättningens lov (1994). *Kritiker – nordisk tidskrift för litterär kritik och essäistik*. Nr. 17/18 (2010): s. 133.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid, s. 134.

manifesterades kunde jag inte bli kvitt den. Längre var den ett rättesnöre i arbetet, ett slags lallande naivitet som gjorde det möjligt att alls få en början. Det var så enkelt, att bara låtsas, till exempel så här skulle Cedering ha skrivit, eller, så här. Jag hade en informant som kunde fösa mig i rätt riktning, ge mig ledtrådar eller skvaller, informanten framför alla andra – biografien. Först tillät jag mig att bli besatt, som i all förälskelse, och tillgodogjorde mig Cederings bakgrund och historia, sökte efter den i dikterna – såg den också, överallt.

Jag ville komma åt ”det inre talet”; ja, jag ville veta om det hade uppstått innan Cedering som trettonåring flyttade med sin familj från Grelsholm i Överkalix till USA, om svenskan redan hade slagit rot i henne, om dikten verkligen, som Trotzig tror, hör modersmålet till. Jag hade läst någonstans att Cedering redan på båtfärden över Atlanten skrev dikter och jag tänkte att hon måste ha skrivit dem på svenska, men jag visste inte. Bara tre år efter flytten hade hon ju hunnit skriva sin första diktsamling – på sitt nya språk. I det lilla dikthäftet *Dawn*<sup>4</sup> bevittnar jag en våldsamt språkförälskelse, en nästan hänförande beslutsamhet att bemästra engelskan.

Inte mycket skvallrar om Cederings biografi i dessa dikter; den norrbottniska barndomsmiljön återbesöks sparsamt – midnattssolen och älvarna gör enstaka framträdanden, men i övrigt rör det sig om för den tiden väldigt nordamerikansk dikt. Cedering började skriva samlingen på en skrivutbildning vid San Francisco State College under Allen Ginsbergs mentorskap och den publicerades samma år som Ginsbergs *Howl* (1956) mitt i beat-poesins lida. Cedering kom dock senare i livet att betrakta *Cup of Cold Water*<sup>5</sup>, som utkom först sjutton år senare, som sin debut. (Mellan kom ett giftermål, efternamnet Fox som en svans till flicknamnet, och, senare, en skilsmässa.) I *Dawn* sammanfogas en för tiden ovanlig sinnlig lyrik med ”ett närmast mytologiskt, subarktiskt barndomslandskap där ändlösa nätter och överflödande smältvatten tjänade som skådeplats”, har Erik Jonsson skrivit.<sup>6</sup>

Siv Cedering kom i sin sjuttitalsdiktning och framåt i allt högre utsträckning att tematiskt och bildmässigt införliva sin bakgrund och sina barndomslandskap i sitt författarskap. När jag har arbetat med översättningarna har jag därför ofta letat efter ledtrådar i denna historicitet. Jag har tänkt mig att ledtrådarna kan leda mig till en svensk vokabulär för diktens norrbottniska anknytning. Jag har alltså tyckt mig se att dikterna är sprungna ur det inre talet, det som enligt Trotzig är ett individuellt skapande och personlighetsformande uttryck, snarare än det yttre språket, dvs. den grammatikaliska maskinen som går att lära sig.

---

<sup>4</sup> Cedering, Siv. *Dawn*. Oslo: C Tybring-Gjedde, 1956.

<sup>5</sup> Cedering Fox, Siv. *Cup of Cold Water*. New York: New Rivers Press, 1973.

<sup>6</sup> Jonsson, Erik. Röst åt en bortglömd: Sensualism och subarktiska landskap – Siv Cedering. *Provins – Norrländsk litterär tidskrift*. nr. 2 (2014): s. 56.

Inte sällan förekommer i de tidiga diktsamlingarna stavfel som i senare samlingsutgåvor rättas till (t.ex. *mastocized/mastectomized, crucified/crucified*), okonventionella sär- eller sammanskrivningar (*down stream, marsh light, cotton grass*), ibland rena inlån från svenskan (*trolldom*) eller kodväxling (*Mamma, look!*). Det är förstås inget märkligt med att en andraspråkstalare inte till fullo behärskar sitt nya språk grammatiskt och lexikaliskt, eller litterärt använder sig av sitt modersmål, men det som har varit mer intressant är Cederings praktik att på olika sätt skriva in sin språkidentitet i dikterna; dikterna tycks ha uppstått i ett spänningsfält mellan författarens inre tal och hennes andraspråk engelskan. Redan i *Cup of Cold Water* står det i dikten ”Mad River”:

[...] Orion had held our sleep  
all night and we woke  
to snow falling,  
falling,  
and flowers

we lay there, still,  
**the bed would creak,**  
there was no sound

[...]

and what if I say that  
in writing this poem  
I misspelled a word

**it made the sound of the bed  
into a slit of water  
running**<sup>7</sup>

(min emfas)

Författaren lägger här så stor vikt vid sitt eget stavfel att stavfelet blir diktens centrum. Den sista strofen låter förstå att det istället för *creak* (knarra) först hade stått *creek* (bäck). Språkfel kan bli bärare av poetisk kunskap, rena lärare; en felskrivning kan förvandlas till skrivandets själva

---

<sup>7</sup> Cederling Fox. *Cup of Cold Water*. 1973, s. 66–67.

Eftersom dikten inte ingår i mitt urval presenteras ingen översättning.

utgångspunkt. Utan det initiala stavfelet hade dikten ovan inte blivit till, eller i varje fall blivit en helt annan. Stavfelen ska alltså inte betraktas som simpla misstag, i själva verket är de påminnelser om ett inre tal som är själva incitamentet i Cederings poesi. Genomgående dryftas en medvetenhet om språkets/språkens begränsningar och möjligheter i dikterna; förälskelsen i engelskan vävs samman med nostalgin för modersmålet.

Också i dikten ”Havets tre tillstånd”(”The Three Stages of the Sea”) utforskas spänningen mellan det inre talet och det andra språket:

*havets tre tillstånd*

och kvar i drömmen  
börjar jag namnge –

Det första: platsen  
där månen och havet är  
ett, under magens spända  
hud.

Det andra?  
**och jag försöker komma ihåg**  
**ett ord jag måste stava.**  
Vågor. Svall. Eller

omfamning. Det tredje?  
Och det står helt stilla [...] <sup>8</sup>

(min emfas)

Cedering skriver hela tiden fram en sårbarhet kopplad till det inre språket: jag försöker komma ihåg ett ord jag måste stava. På en och samma gång rymmer de här två raderna en önskan om att komma åt någonting undflyende och, mer konkret, ordlöshetens känsla – att stå utanför ett

---

<sup>8</sup> Min översättning (Original: Cedering Fox. *Cup of Cold Water*. 1973, s. 45).

Original: ”*the three stages of the sea / and still within the dream / I start to name – // The first: the place / where moon and sea are / one, under the taut belly’s / skin. // The second? / and I am trying to recall / a word that I must spell. / Waves. Undulations. Or // embrace. The third? / And all is blank [...]*”

sammanhang där orden ännu inte finns tillgängliga för en. Och senare i samma dikt träder också biografien in:

[...] Siv, säger jag,  
  
det finns inget sätt  
att komma ifrån sitt  
  
landskap, och ditt är  
snö – ben, korallhjärna  
  
och vinterhud –  
som lämnade fosterhavet  
  
för att mista all färg här [...]<sup>9</sup>

Här understryks biografins betydelse för språket, dikten, genom författarens egen namnskription – det går inte att komma ifrån sitt landskap, sin biografi, så varför inte göra den till dikt?

### *Dottersmålet*

Min upptagenhet av det inre talet och tanken om att Cederings dikter i någon mån redan är skrivna på svenska, tänkta på svenska, förde mig till den cederingska svenska som faktiskt finns tillgänglig, närmare bestämt i hennes romaner. Jag hade läst att Cedering började skriva sin roman *Leken i grishuset* på engelska många gånger, men aldrig riktigt lyckades; hon hade hela tiden sett den framför sig på svenska och när hon väl började skriva den på sitt modersmål vecklade romanen ut sig framför henne.<sup>10</sup> Kanske ville jag läsa romanen av en liknande anledning, för att språket i mina översättningar inte riktigt lyckades; de kändes näringsfattiga och jag tänkte än en gång att näringen fanns i biografien.

---

<sup>9</sup> Min översättning (Original: Cedering Fox. *Cup of Cold Water*. 1973, s. 47).

Original: "[...] Siv, I say, / there is no way / to get away from your // landscape, and yours is / snow – bone, coral brain // and winter skin – / that left a native sea // to loose all color here [...]"

<sup>10</sup> Biblioteken i Norrbotten. *Norrbottens författare: Siv Cedering*. <https://www.bibblo.se/111609/sv/articles/siv-cedering> (Hämtad 2017-10-30)



*Leken i grishuset* är en delvis självbiografisk roman som utspelar sig under tiden romanpersonen Siv för första gången återvänder till Sverige efter sin flytt till USA. Precis som i Cederings dikter finns här ett nostalgiskt, drömligt minnesarbete kring det svenska arvet. Hon skriver:

Man kan lämna ett land för ett annat, bortglömd i kläddetaljer. Kläderna blir gammalmodiga, urväxta, utnötta, utbytta, men något av det gamla landet finns kvar, liksom pappas gärningar sått sin säd som växer till träd och skogar inom mig, liksom mammas språk har lämnat sin älv som fortsätter flyta varthelst jag flyttar.<sup>11</sup>

Här återfinns något av Trotzigs tankegång att människor själsligen har *ett* modersmål och att de andra språken endast är kostymer vi tar av och på. Påklädandet och avklädandet tycks vara skrivandets ritual; litteraturen uppstår tack vare den dubbla tillhörigheten. En människa kanske kan växa ur sitt ursprung, men aldrig växa ifrån det. Det finns, som sagt, inget sätt att komma ifrån sitt landskap.

Ja, mammans språk har lämnat sina spår, lämnat sin älv. Under översättningsarbetet blir det snart klart för mig att modersmålet är ett diktat, ja, faktiskt både fälla och frigörelse. Sent i författarskapet, nästan i retrospektiv, skriver Cedering i ”Dikten jag inte skriver” (”The Poem I am Not Writing”):

[...] Vad är släktskapet mellan mållös  
och modersmål, mother, mater, materia?  
mellan Mamma och amma  
i minnets dunkla vrår?  
Jag lade mina spädbarnshänder  
på de mjuka, varma kloten  
och upprepade, nenne,  
medan min mammas ord  
i lugnande kaskader  
började fixera mina kindmuskler,  
mitt ansikte, så att hennes sätt att tala  
lämnade en ton i varje stavelse  
jag någonsin skulle uttala, oavsett språk [...]<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Cedering. *Leken i grishuset*. Stockholm: Prisma, 1980, s. 27.

<sup>12</sup> Min översättning (Original: Cedering Siv. *Letters from an Observatory – New and Selected Poems 1973-1998*. New York: Karma Dog Editions, 1998, s. 34–35).

Insikten som kommer till diktjaget är inte nådig. Modersmålet lämnar sin älv efter sig, fixerar kindmusklerna och barnets sätt att tala för alltid. Ingenting ska komma undan modersmålets diktat, inte ens dikterna. Det finns en friktion eller en klyvnad här som är essentiell för hela författarskapet. Skriver inte Cedering om omöjligheten att någonsin överge sitt modersmål, samtidigt som hon så motsägelsefullt gör precis detta genom övergivandets akt, genom att skriva fram insikten på det andra språket?

I föreläsningen ”Kärleken till det andra språket” talar Julia Kristeva om hur det i övergivandet av modersmålet finns ett inslag av modermord. Hon beskriver hur hennes modersmål bulgariskan sakta har utplånats i takt med att hon lärde sig franska, till och med så här brutalt: ”till sist har exilen förvandlat det ursprungliga gamla köttet till ett kadaver och ersatt det med nytt.”<sup>13</sup> Jag tänker mig att samma splittring kommer till tals i Cederings dikter; de uppehåller sig kring och undersöker modersmålets och barndomslandskapets psykologiska kvarlevor men gör detta på det andra språket, eller, för att tala med Kristeva, med det nya köttet. Kristeva: ”Jag är nästan beredd att tro på uppståndelsemyten när jag iakttar detta tillstånd av klyvnad i kropp och själ.”<sup>14</sup> Och jag å min sida är beredd att tro att det är en uppståndelse som hela tiden tar plats i Cederings författarskap – modersmålets uppståndelse.

”I denna sorg utan slut, där språket och kroppen föds på nytt tack vare hjärtslagen hos en inopererad franska, undersöker jag mitt ursprungliga minnes ännu varma kadaver”<sup>15</sup>, fortsätter Kristeva. Det måste vara så: När Cedering inte lyckas skriva sina romaner på en inopererad engelska skriver hon dem till slut på svenska, som för att undersöka sitt ursprungliga minnes kadaver, eller, för att gå rakt på sak, det inre talets kadaver. Och när hon skriver dikterna, gör hon det på engelska utan att någonsin fullt ut släppa taget om svenskan och det svenska arvet som besöker, eller hemsöker, dikten gång på gång. Ständigt denna pendelrörelse mellan de två språken; det ena finns inte till utan det andra. En beroenderelation.

Översättaren Jeana Jarlsbo har skrivit om en liknande pendelrörelse mellan sitt modersmål rumänska och sitt andra språk svenska: ”Älska mig, älska mig, viskade svenskan oemotståndligt i

---

Original: ”[...] What is the relationship between mute / and moder, mother, mutter, matter? / between Mamma and mammary / in the far reaches of memory? / I placed my infant hands / around the soft, warm globes / and repeated, nenne, / while the soothing cascades of / my mother’s words / began to set the muscles of my cheeks, / my face, so that her way of speaking / would leave a tone in every syllable / I would pronounce, in whatever language [...]”

<sup>13</sup> Kristeva, Julia. Kärleken till det andra språket. *Med andra ord – Tidskrift om litterär översättning*. Övers. Anna Säflund-Orstadius. nr 88 (2016): s. 6–7.

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> Ibid.

mitt öra. *Nu ma parasi*, lämna mig inte, bönföll mig det rumänska språket om och om igen.”<sup>16</sup> När jag läser och översätter Cedering får jag en känsla av att jag bevittnar uppbrottet från en nära relation – jag kan hela tiden se förälskelsen i det andra språket, men också motståndet mot att överge modersmålet, det inre talet. Språken för ett kärleksfullt samtal med varandra, överlägger, kompromissar, men försöker också övervinna varandra.

Jarlsbo lånar begreppet *daughter tongue* eller *dottersmål* av den likaså tvåspråkiga författaren Heather Dohollau och ställer sig frågan hur modersmålets och dottermålets inbördes relation ser ut: ”Liksom mor-dotterrelationen präglas den ofta av harmoni och kärlek, men dess grundvalar kan, åtminstone periodvis skakas av konflikter, vrede och maktstrider. Att överge sitt modersmål för att skriva på ett annat språk är långtifrån alltid en smärtfri process.”<sup>17</sup> Ja, övergivandet är allt annat än smärtfritt; det är, tänker jag mig, därför som Cedering så konsekvent väljer att lägga det i öppen dager i sina dikter. Om det är sant som Kristeva säger, att det alltid finns ett inslag av modernmord i övergivandet av modersmålet, måste ju Cederings dikt fullkomligt bada i moderns blod.

När jag har översatt samlingen *Mother Is*<sup>18</sup> har mycket av arbetet handlat om att upptäcka kopplingen mellan bilden av modern och modern som bild. I titeldikten behandlar Cedering moderns inflytande på dottern genom det biologiska och psykologiska arvet:

Mor är

på ett mentalsjukhus, ”besatt av sexuella fantasier”.

Fjärde juli exploderade inuti henne.

Tidningspojken slängde sitt kön på hennes trappa.

Mjölkbudet lämnade kons själva spenar

vid hennes dörr.

”Sluta”, stönade hon, ”Jag står inte ut.

Korvgubben erbjuder mig sina varor.

Regnet är farligt – alla dessa

paraplyer. Jag vill gå säker

för gurkor.”

Jag tar med mig persikor; hon skäller: ”Nej. Bort med

---

<sup>16</sup> Jarlsbo, Jeana. Att leva med två språk (Där fara finns, växer även det räddande). *Med andra ord – Tidskrift om litterär översättning*, nr. 89 (2016): s. 12.

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> Cedering Fox. *Mother Is*. New York: Stein and Day/Scarborough House, 1975.

dem. Spända köpepersikor  
kommer inte i min mun  
med fruktträdgårdarnas söta saft.  
Jag vill att de ska vara mogna och enkla att skala, känna  
tungan följa fåran. Jag vill dofta persimon.”

**Jag är en duktig dotter – persikoträdet blommade på nytt**

**den här våren – men jag är rädd för  
arvet.** Det bär mig emot att skiva gurkan  
och skrämmer mig att suga saften ur lila  
plommon. När den bruna irisen blottar håren  
som ska fånga frömjöl undviker jag  
trädgården.

**Mina döttrar sköter skörden. Jag ber dem**

**vara försiktiga.** De skrattar  
i köket. Jag läser recept  
och steriliserar  
burkar.<sup>19</sup>

(min emfas)

Här är både sexualiteten och galenskapen nedärvbar. Dottern är ”rädd för arvet” och samtidigt rädd för att föra vidare samma arv till sina egna döttrar: ”jag ber dem vara försiktiga”. Ett ständigt hot om att bli sin mor eller hotet om att modern har lämnat sina spår, ja, *lämnat sin älv* som fortsätter flyta varthelst dottern flyttar. I användningen av modern som bild läser jag in modersmålets verkan på diktjaget; ”jag är rädd för arvet” kanske lika gärna kan betyda att jaget är

---

<sup>19</sup> Min översättning (Original: Cederling Fox. *Mother Is*. New York: Stein and Day/Scarborough House, 1975, s.18–19).

Original: ”Mother Is // in an asylum, ’obsessed with sexual fantasies.’ / Fourth of July exploded inside her. / The paper boy threw his genitals on her doorstep. / The milk man brought the cow’s very teats to her box. // ”Stop,” she moaned, ”I cant stand it. / The hot dog man tries to sell me his wares. / The rain is dangerous—all those / umbrellas. I want to be safe / from cucumbers.” // I bring her peaches; she scolds: ’No. Take them / away. Uptight peaches from a store / cannot come into my mouth / with the sweet juices of orchards. / I want ripe ones I can peel, feel my tongue / follow that ridge. I want to smell of persimmons.’ // I am a good daughter—the peach tree bloomed again / this spring—but I fear / inheritance. It hurts me to slice the cucumber / and scares me to suck the juice of purple / plums. When the brown iris exposes the hair / that will catch the pollen, I avoid / the garden. // My daughters do the harvesting. I tell them / to be careful. They are laughing / in the kitchen. / I read recipes / and sterilize / jars.”

rädd för modersmålets ständiga inflytande, modersmålets ständiga närvaro i sitt liv och skrivande. Hela tiden återkommer denna balansgång mellan att frukta och avfärda moderns påverkan, men på samma gång dras till den, förtjusad av den.

I dikten ”In the Land of Shinar”, även den utgiven sent i författarskapet, ställer Cedering själv, liksom Trotzig, frågan huruvida det alls är möjligt att vara poet på ett språk som inte är ens modersmål:

[...] Maybe Ciardi was  
Not such a fool, when  
He pronounced you cannot

Become a Poet in a language  
That is not your mother tongue.  
Perhaps he meant that we need  
To use the simple language  
We spoke as children, the one we  
Use, or do not need to use, when  
We lie next to each other,  
Spelling the word home – and  
Admitting that a discourse like

This is not necessarily a poem [...] <sup>20</sup>

Kanske menade Ciardi, när han sa att man inte kan bli poet på ett språk som inte är ens modersmål, att vi måste använda det enkla språk vi talade som barn, språket vi använder eller inte ens behöver använda när vi ligger bredvid varandra och bokstaverar ordet hem, skriver Cedering. Och vad är detta enkla språk om inte just det inre talet, det som Trotzig hävdar är det individuella skapande och personlighetsformande uttryck vi bär med oss hela livet? Om ett språk kunde kallas för hem måste det ju vara det inre talet, det språk som vi är så hemma i att vi inte ens behöver använda det för att uttrycka oss.

Kristeva skissar i sin essä upp treenigheten främlingen/författaren/översättaren, och det är lätt att placera in Cedering där, för om begreppet främling helt kort innebär en människa som inte talar sitt modersmål och som genom att byta språk förlorar sin natur eller som åtminstone

---

<sup>20</sup> Cedering. *Letters from an Observatory – New and Selected Poems 1973-1998*. 1998, s. 178–179. Eftersom dikten inte ingår i mitt urval presenteras ingen översättning.

*översätter* den, är Cederling alla tre delar.<sup>21</sup> Kristeva menar att främlingen till sitt väsen är en översättare:

Översättaren strävar efter att assimilera språket helt och fullt men ingjuter samtidigt i det, mer eller mindre omedvetet, sitt eget idioms arkaiska rytmer och driftsmässiga grunder. Hans sinne klyvs och han kan inte längre leva utan ett kritiskt sinnelag. I och med denna spricka förefaller honom såväl det gamla som det nya, såväl ursprungsfamiljen som den nya gemenskapen, tilltalande och samtidigt problematiska: ett tröstlöst skärskådande, en aldrig stillad oro.<sup>22</sup>

Jag tycks insistera på att detta tröstlösa skärskådande är kännetecknet för Cederings författarskap; hon har assimilerat det andra språket, ja, är till och med litterärt verksam på det andra språket, men röjer samtidigt sitt ursprung genom att hela tiden bjuda in det som material i dikten. När hon skriver på dottersmålet är det en på en och samma gång vemodig som upprorisk akt. För precis som hos Kristeva har inte övergivandet av modersmålet skett ”utan sökandets och exilens njutning; ett sökande som vet med sig att det söker, en exil som tar avstånd från sin själv tillräckliga exilmedvetenhet.”<sup>23</sup> Cederings sökande vet med sig att det söker och den medvetenheten är författarskapets nav. Vad är inte det här idoga diktandet på dottersmålet ett tecken på om inte en oerhörd njutning, en trotsig njutning i att veta att man inte kan vara poet på sitt dottersmål, men ändå, bevisligen bli det.

### *En plötslig ömhet för älven*

Jag erkänner, jag har låtit mig vallas av biografien som ett får genom översättningsarbetet. Har jag inte fallit i en så vanlig fälla som att biografiera en kvinnlig författare? En särskild sorts skam får mig att vilja förklara mig. Visst är biografiering en bekväm strategi som kan leda till en förenkling av författarskapet, men det är inte en tanklös strategi från min sida. Jag är medveten om att författarskapets utgångspunkt i barndomslandskap och härkomst inte är liktydigt med ett självbiografiskt skrivande, snarare väl ett autofiktivt skrivande, ett exilskrivande, ett språkfilosofiskt. Och denna centrala tematik är onekligen intressant ur ett översättningsperspektiv.

Den faktiska biografien såväl som Cederings sätt att använda den poetiskt har gett mig värdefulla ledtrådar om hur dikterna är tänkta. Biografien har gett mig mage att tro att jag kan

---

<sup>21</sup> Kristeva. s. 5–6.

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> Ibid, s. 7.

komma åt författarens intention. Jag har tillåtit mig denna utdragna besatthet, hedonistiskt, som en lång sovmorgon. Men jag vill gärna tro att besatthet är en bra ingång i ett översättningsarbete; den låter mig komma nära själva skrivakten, komma in i författarens huvud. Eller snarare: den låter mig *inbilla* mig att jag kommit nära skrivakten, kommit in i författarens huvud. Inbillningen är ett värdefullt arbetsredskap, för den gör en orädd och glad – två egenskaper som är helt omistliga när det gäller att ta sig an ett författarskap och överföra det till sitt språk.

Biografins närvaro i dikterna har gjort mig mån om att hamna rätt i de associationsbanor som framförallt enskilda ord för in läsaren på. Jag har velat se till att översättningen blir så exakt som möjligt i fråga om de ordval som signalerar till exempel Cederings barndomslandskap. I sin text ”Några tankar om översättning” skriver Madeleine Gustafsson om varför vi i vår tid av ”inbillad tvåspråkighet” trots allt behöver översätta litteratur från engelska: ”bara det språk som svarar mot vår personliga erfarenhet gör det möjligt för oss att också förstå, på djupet uppleva, vad vi läser”.<sup>24</sup>

Den här utsagan understryker hur vi till och med som läsare är utlämnade åt det inre talet, hur vi aldrig helt och fullt kan uppgå i det andra språket. Gustafsson tar stöd hos översättaren Erik Andersson som menar att läsning av skönlitteratur inte går ut på att avkoda enkla budskap, utan på att öppna upp för associativt tänkande; en läsare av främmande språk får enligt Andersson ”inte bara bekymmer med de svåra orden, utan även med de enkla.”<sup>25</sup> Ett exempel är hur det engelska ordet *apple* kan väcka helt andra associationer för en svenskspråkig läsare (säg personatorer eller New York) än vad det svenska ordet *äpple* gör; *äpplet* når så att säga ”ända ner i barndomen”.<sup>26</sup> Kanske kunde detsamma formuleras så här: ordet *apple* överensstämmer med det inre talet, medan *apple* för tanken till det andra språkets domäner och associationsmöjligheter.

Den här överensstämmelsen mellan ett visst ordval och dess förmodade associationsbana har blivit central för mig att försöka överföra till svenskan. (Naturligtvis inbillar jag mig inte att det finns en fastställd associationsbana för ett enskilt ord, till och med inbillningen har sin gräns, men jag försöker komma åt idén om att ord har en riktning och även om associationerna skiljer sig åt så kan riktningen föra läsaren till en viss plats, en viss bild, en viss känsla, en viss lukt.) Jag tänker framförallt på ett ord som förekommer inte mindre än 27 gånger i mitt material och säkert många fler gånger i hela Cederings författarskap, nämligen *river*.

*River* är inget mindre än ett centralt begrepp, ja, nästan ett slags cederingsk centralort. Kring ordet *river* vävs mytologier, landskap, stämningar. Jag tänker mig att ordet fungerar som ett

---

<sup>24</sup> Gustafsson, Madeleine. Några tankar om översättning. I *Påminnelser*. Göteborg: Daidalos, 2016, s. 327.

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>26</sup> Ibid.

ankare i dikten; läsaren förankras i en viss verklighet, en viss miljö, en alldeles särskild omständighet. Det här blir allra tydligast i samlingen *Cup of Cold Water*, där ordet förekommer mest frekvent. I diktsviten ”River and Light” (”Älv och ljus”) framträder den här förankringen tillsammans med andra ord med samma funktion. Älgar, is, mossar, ängsull och hjortron hjälper läsaren att lokalisera sig och i den här miljön blir det särskilt viktigt att vara uppmärksam på varje enskilt ord i översättningen. När Cedering skriver *river* i en dikt som denna kan översättningen omöjligt vara det utslätande och normaliserande ordet *flod*. I svitens andra del upprepas ordet mantralikt:

[...] Once I rode naked on logs  
set in their journey  
to sawmill  
and sea.

I ran out in the water,  
caught them in the current,  
climbed up and laughed  
as they rolled and dunked me  
in the **river**,

to cling, to climb up again,  
to float down-  
stream,  
arms out, balancing.

And I swam ashore  
when I saw the boys  
come down to the **river**,  
to strip their clothes off,  
to stand, straight as saplings and  
slender, hands  
hiding genitals, before  
that first plunge  
into water.

For I had thought about being  
that water.



When my body began to curve  
like a **river**,  
I loosened my hair and  
floated, head first,  
the long hair diffusing around me,  
strange undulations,  
seagrass,  
nipples like pebbles.

Soon as wide in the belly  
as the **river** in spring,  
swelling,  
covering islands and  
willows,  
I think about death that is only  
water  
in lungs, fish and gill  
floating down-  
stream,  
the **river** wide  
after thawing. [...] <sup>27</sup>

Det är som om Cedering med ordbruket försöker säga: barnet i mig finns, mitt modersmål, mitt ursprung och allt detta jämte dottersmålet, jämte exilen, och jag kan gestalta alltsammans med just det här ordet, ankaret. Upprepningen känns insisterande och allt annat än slumpartad; Cedering vill någonting särskilt med ordvalet, framhårdandet, utpekandet. Jag tänker – något dramatiskt – att jag gör våld på dikten om jag inte hittar ett exakt motsvarande ord. Jag tänker att jag klipper av associationsbanan som redan är satt i spel i denna frammanande, återblickande dikt.

Gustafsson lyfter i sin text fram Peeter Puide som har uttryckt sig kring mångspråkighet och de vitt skilda associationer som kan väckas för samma ord på olika språk. Exemplet som tas upp är hur en ”jämtländsk björkdunge” för den estnisk-tysk-svenska Puide byter skepnad om han föreställer sig den på estniska: ”den tycks förflytta sig bakåt till Estland och jag känner en plötslig ömhet för dungen, som om jag vore en del av både den och marken den står på”<sup>28</sup>. Det är en känsla som inte finns för något på svenska i Sverige för Puide.

---

<sup>27</sup> Cedering Fox. *Cup of Cold Water*. 1973. s. 88–89.

<sup>28</sup> Gustafsson. s. 327.

Jag tänker mig att detsamma sker med *river* när Cedering föreställer sig den på svenska, att det då är ett visst vattendrag som träder fram – i språket och minnet och de vidsträckta associationsbanor som bara det inre talets välbekanta ord kan göra. Jag tror att Cedering med *river* menar *älv* och inget annat; det finns en sådan exakthet i Cederings arbete med de enskilda orden att jag inte tror hon skulle lämna något åt slumpen. Så mycket vet jag att hon som författare inte är särskilt intresserad av vaghet. Det finns en nödvändighet eller ett tvång i de här enskildheterna som har fått mig att vilja gå till botten med just orden.

Än en gång vänder jag mig till den cederingska svenska som finns tillgänglig för att utforska den här övertygelsen. Även om Cedering senare i livet blev en viktig introduktör och översättare av svensk poesi i USA översatte hon till en början också till sitt modersmål. Ungefär samtidigt som *Cup of Cold Water* utkom publicerade hon översättningsurvalet *Det blommande trädet* med dikter skrivna av amerikansk ursprungsbefolkning. Här använder översättaren Cedering genomgående ordet älv, även om dikterna inte skildrar miljöer där det normalt sett talas om älvar, utan snarare floder eller andra vattendrag.<sup>29</sup>

Ett vattendrag i en Aztekedik blir i översättningen ”Jag ser att jag ännu bor bredvid älven / i Tamoanchan, i andarnas rike”<sup>30</sup>, och i en Quechuvadikt samsas den så platsspecifika älven och sälgen med guldfiskar i översättningen: ”Kristallklara älv / med sälg, / med guldfiskar, med tårar som faller / nedför höga klippor.”<sup>31</sup>. Det här är bara två exempel, men de visar hur gärna Cedering *vill* älven. Eller hur hon, likt Puide, känner en ömhet för vissa ord och deras associationsbanor som sedan barnsben är inetsade. Vilka associationer ger ordet flod på svenska? För det inte läsaren bort från det specifikt svenska? Vidgar det inte associationen mot det allmänna och vaga? Älv gör, tror jag, något helt annat med tanken; älven specificerar, sätter en nål på kartan, och leder tanken i rätt bana. När Cedering då skriver *river* i en dikt som på alla sätt berör det norrbottniska arvet och landskapet kan jag omöjligt tro att hon hade valt att skriva *flod* på svenska; jag vill tro att hon känner en särskild ömhet för älven.

En kurskamrat på Litterär översättning – sammanhanget för mitt översättningsprojekt – kommenterade Cederings användning av *river* så här: ”Jag kanske är helt sjuk i huvudet, men använder hon ordet river som verb här?” Det är en intressant iakttagelse av flera anledningar. Dels belyser den hur en översättare aldrig kan vara helt säker på om hen tappat förståndet, trasslat in sig i textens snåriga geografi, och till sist drabbats av antingen vanföreställning eller

---

<sup>29</sup> Termen älv används mest vid beskrivning av nordiska förhållanden medan termen flod används särskilt vid beskrivning av utländska förhållanden.

*Svenska Akademiens ordböcker.* (2017).

<sup>30</sup> *Det blommande trädet: indiansk kärlekslyrik.* Övers. Cedering Siv. Stockholm: Forum, 1973, s. 45.

<sup>31</sup> *Ibid*, s. 30

genombrott. Dels ställer den Cederings språkliga förtjusning i centrum, den förtjusning som har blivit en kompass i mitt översättningsarbete. Hos Cedering finns en oerhörd kärlek till ordens inneboende möjligheter, vilket tillåter henne – i egenskap av dottersmålstalare – att lösgöra sig från andraspråkets regelverk. Igen: kostymeringen, skrivandet som klädprovning. Cedering provar språket, klär på och av engelskan, hittar nya sätt att använda orden. Hon tjasas av språket som om det aldrig upphör att vara nytt.

Titeldikten i *Cup of Cold Water* avslutas med de två raderna: ”mountains melt and river / in my mouth.”<sup>32</sup> Cedering tycks här använda *river* som både verb och substantiv. Satsen kan läsas som ett enskilt påstående (fjällen smälter och forsar in i munnen) men också som två skilda påståenden (fjällen smälter och älven befinner sig i munnen). Det känns viktigt att få med denna dubbeltydighet i översättningen och eftersom ordet älv inte riktigt har den flexibiliteten (såvida det inte används på ett grammatiskt nyskapande sätt) har jag valt översättningen ”smälter fjäll och forsar / i min mun”. *Forsar* kan läsas både som substantivet fors i plural och som verbet forsä, vilket möjliggör samma öppna konstruktion på svenska. Här spelar dessutom översättningen av *mountains* in; medan *berg* hade varit för vagt hjälper *fjäll* tvärtom till att specificera sammanhanget.

När jag väl hade fått syn på ordbruket upptäckte jag en liknande förekomst i debutsamlingen *Dawn*: ”tears do not even dare / to river possibilities.”<sup>33</sup> Dikten ingår inte i mitt urval, men trots det eller just därför kändes det viktigt att bevara samma möjlighet, samma association som min kurskamrat fick, någonstans i urvalet. I dikten ”A Raccoon” (”Tvättbjörnen”) såg jag en liknande språklig flexibilitet:

A raccoon lies broken  
On the broken lines of a road.  
Like the car that killed it,

I speed by. I have seen the pain  
In the small and pointed face  
And blinked at the pink **entrails**

That **trail** from its belly [...] <sup>34</sup>

(min emfas)

---

<sup>32</sup> Cedering Fox. *Cup of Cold Water*. 1973. s. 10.

<sup>33</sup> Cedering, Siv. *Dawn*. 1956. s. 32.

<sup>34</sup> Cedering. *Letters from an Observatory – New and Selected Poems 1973-1998*. 1998. s. 194.

Ljudligheten i *entrails* och *trail* visar på hur Cedering fäster stor omsorg vid ordens samhörighet, kommunikationen dem emellan. De kommunicerar med varandra som verben *river* kommunicerar under olika tidpunkter i författarskapet. Och eftersom jag ville föra in ordet älv som verb i översättningen såg jag en större möjlighet att göra det här då älv redan ingår i ordet *inälva* (entrail); jag ville försöka upprätta samma kommunikation orden emellan och samtidigt visa på en viss cederingsk diktion. Ibland bäddar dikten för sin egen översättning: ”Jag har sett smärtan / i det lilla spetsiga ansiktet / och blundat för de rosa inälvorna // som älvar ut ur dess mage”.

Ur ett helhetsperspektiv blir den här sortens kompensatoriska översättning<sup>35</sup> viktig för att ge översättningen samma riktning som originalet. Jag vill tro att det handlar om en kärleksfull överföring av just geografin – diktens geografi, hela författarskapets geografi. Dels på ett bokstavligt plan; älven blir den där nålen på kartan, en plats som märkts ut åt läsaren. Dels på ett bildligt plan; kommunikationen mellan orden, den cederingska diktionen, skapar ett särskilt landskap som är viktigt att försöka efterlikna. De återkommande dragen skissar tillsammans upp ett landskap, ett landskap som ska gå att känna igen i översättningen.

”*Mamma, look*”

Genom hela författarskapet träder modersmålet in, inte bara som ämne och närvaro, utan som faktiska språkinslag. Cedering använder det här greppet sparsamt, kanske för att inte övermätta dikten. Men trots sparsamheten förstärker de svenskspråkiga inslagen den redan befästa klyvningen mellan moders- och dottersmålet, mellan det inre talet och det påklädda språket. Den här kodväxlingen förekommer ofta i annars helt enspråkiga dikter. Cedering kan spränga in ett *mamma* mitt i en anföring riktad från diktjagets barn till diktjaget, som för att visa på hur språktillhörigheten och tvåspråkigheten går i arv också till nästa generation. I dikten ”Räddning” (”Rescue”) skildras hur ett barn leker vid sin mammas fötter i en säng och skapar en katastrofscen med flygplan som kraschat i havet, sjukhus, läkare och sängar. Mamman får inte röra på sig för då riskerar hon att förstöra scenen som byggts upp. När sonen plötsligt tilltalar henne gör han det på bägge språken: ”Mamma, look.”<sup>36</sup>

Det är klart att han kallar henne mamma, tänker jag. Varför skulle hon vara mom eller mommy när hon kan vara mamma, det ord som kanske mest av alla svetsats samman med modersmålet, det ord som – för att tala med författaren själv – fixerats i kindmusklerna. Tilltalet

---

<sup>35</sup> Ingo, Rune. *Konsten att översätta: översättandets praktik och didaktik*. Lund: Studentlitteratur, 2007, s. 86.

<sup>36</sup> Cedering Fox. *Cup of Cold Water*. 1973. s. 48.

förstärker den dubbla tillhörighetens tematik; också barnet till den tvåspråkiga blir tvåspråkigt och ställs alltid i någon mån inför den invandrade förälderns inre tal. En mamma är kanske alltid mamma på sitt modersmål. Ett barn är kanske alltid barn till en mamma på hennes modersmål. Men hur ska denna komplexa symbol för språklig klyvning översättas?

Jag måste ha börjat förblindad, i en vanans rytm; i mina tidiga utkast har jag översatt alltsammans. Mamma, titta. Och senare likaså, i dikten ”Det vita och älven” (”White and the River”) där det står: ”Run. Mamma. / Run. // The horse has kicked / brother. / The hoof in his / face.”<sup>37</sup> Spring. Mamma. Spring. Hästen har sparkat bror. Hoven i hans ansikte. Inte förrän en kurskamrat tar upp min hantering av kodväxlingen vid ett tredje tillfälle går det helt upp för mig hur varsamt jag borde handskas med den. Dikten ”Fem strofer till mina två bröder” (”Five Stanzas for My Two Brothers”) avslutas med en mening på båda språken: ”Och kom och lek med mej. / Come and play with me.”<sup>38</sup> Av någon anledning, som nu är svåråtkomlig för mig, valde jag först att byta plats på språken i min översättning. Jag kan ha tänkt att språken så att säga behövde befinna sig på ”samma plats” i dikten – om den engelskspråkiga läsaren först möts av det främmande språket borde även den svenskspråkiga läsaren först mötas av engelskan. Jag kan ha tänkt att samma effekt då skulle uppstå i läsningen.

Men min kurskamrat hjälpte mig att se hur det som är ett biografiskt eko i originalet i själva verket blir ett engelskspråkigt eko i min översättning – alltså ljuger dikten. Den ursprungsmarkering som kodväxlingen gestaltar kastas om. En svenskspråkig läsare skulle med andra ord kunna förstå den omvända språkföljden som om anföringen sker på engelska och inte på svenska, det vill säga att den inte sker på författarens modersmål, så som den gör i originalet. Insikten har fått mig att helt tänka om när det gäller hur språkväxling i en text ska översättas. Naturligtvis är det allra bästa om tvåspråkigheten kan överföras så att dikten inte normaliseras som i min skissartade översättning av de två första exemplen. Men i praktiken, vilken översättning kan åstadkomma något överensstämmande?

Kanske ingen översättning alls. Kanske är det bäst att låta bli. Insikten har fått mig att intressera mig för passiviteten som metod. I alla tre textexempel har jag efterhand kommit fram till att inte översätta, att inte så mycket som röra texten. Istället har jag bevarat kodväxlingen så som den framträder i originalet. Mamma, look. Run. Mamma. Run. Och kom och lek med mej. Come and play with me. En sådan här passiv ”översättning” påminner lite om hur en konservator arbetar med särskilt utsatta områden på en målning. När områden i ett konstverk är så skadade att de stör helhetsintrycket menar många konservatorer att det är fel att ”måla tillbaka” dem, eftersom åskådaren då kan tro att de är en del av konstnärens uttryck. En

---

<sup>37</sup> Ibid, s. 78.

<sup>38</sup> Cedering. *Letters from an Observatory – New and Selected Poems 1973-1998*. 1998. s. 203.

användbar strategi är då att med små streck och repetitiva mönster fylla i området så att det på håll smälter ihop med konstverket, medan det på nära håll blir tydligt att det lagade området inte utger sig för att vara något annat än en lagning. Resultatet ger åskådaren en uppfattning om hela originalet utan ett för stort konstnärligt ingripande från konservatorns sida.<sup>39</sup>

Beröringspunkterna mellan konservatorn och översättaren ger mig tröst i arbetet. Jag måste glömma bort prestationen; jag måste släppa taget om resultatet; men jag måste vilja något, närmare bestämt, vilja samma sak som originalet. Metodologiskt och etiskt påminner konservatorns och översättarens arbeten om varandra. Båda har ett original att förhålla sig till, en mer eller mindre okänd intention att förvalta; båda arbetar med originalet som underlag för ett nytt verk. (Den stora skillnaden är förstås att en restaurering görs ovanpå ett original som inte längre finns kvar när konservatorn är klar, medan en översättning görs jämte ett original – etiskt och konstnärligt har översättningen därför inte samma konsekvenser.)

Ändå upplever jag att *trattegio*, som restaureringstekniken kallas, liknar min passiva översättningsstrategi. Den värnar om författarens och verkets integritet och för, enligt den klassiska dikotomin<sup>40</sup>, läsaren till originalet istället för tvärtom. Överföringen visar hur dikten är tänkt att läsas, istället för att översättaren med sin tolkning ger sken av att textstället är författarens eget uttryck. Jag fyller i ett område i översättningen som inte riktigt går att återskapa på samma sätt med bara svenskan, lagar det istället för att söndra det med översättningens övergrepp. På långt håll, vid en första läsning, smälter området in i dikten; på nära håll, vid en jämförande läsning, kan läsaren se att det lagade området inte utger sig för att vara något annat än en lagning. Jag har inte gjort något, inte så mycket som lyft ett finger, bara försökt ge läsaren en uppfattning om originalet.

### *Allting har ett namn*

Vissa sentenser stannar kvar hos en, svåra att glömma, viktiga på ett gåtfullt sätt. En sådan är: ”En översättare måste försöka behålla de intressantaste orden.” För många år sedan antecknade jag det här, men kan inte spåra källan. Jag ska enligt min anteckning ha läst meningen i Lyn Hejinians *Mitt liv*<sup>41</sup>, men hur jag än söker kan jag inte hitta den igen. Kanske har jag läst den hos henne eller så har den kommit till mig på omvägar. Det kan tyckas oviktigt, men också detta hör

---

<sup>39</sup> Kobra – Kulturmagasinet. (TV-program). Stockholm: Sveriges television. 2016. <https://www.svt.se/kobra/> (Sändes 2016-11-01).

<sup>40</sup> Schleiermacher, Friedrich. Om de olika metoderna att översätta. I *Med andra ord: Texter om litterär översättning* (red. Lars Kleberg). Övers. Lars Bjurman. Stockholm: Natur & Kultur, 2010(/1813), s. 118.

<sup>41</sup> Hejinian, Lyn. *Mitt liv*. Övers. Niclas Nilsson. Stockholm: Modernista, 2004.

ihop med trösten. Jag kommer på mig själv med att ha lagt lite för lång tid på att hitta citatet, tid jag hade kunnat lägga på att översätta. När jag till slut ger upp får jag för mig att det lilla sökarbetet säger något om vad det innebär att vara översättare, det vill säga, att hela tiden jaga trösten, att söka efter ett stödben åt sin tanke, så att tanken ska orka bära översättningen. En sentens som Hejinians(?) kan göra hela skillnaden när modet inte är särskilt gott, när något man tror sig veta om sitt arbete behöver affimeras utifrån. En översättare måste försöka behålla de intressantaste orden. Ett imperativ! En sanning?

Meningen kommer tillbaka till mig under en period då jag krampaktigt håller kvar de intressantaste orden. (När det står *center* måste det stå *centrera*. När det står *notice* måste det stå *uppmärksamma*. Står det *carrot-thing* måste det stå *morotssak*. *Cunt* måste bli *fitta*.) Jag känner mig först barnslig eller som en dålig översättare när jag mekaniskt överför orden precis som de står, som om jag inte har förstått något om vad en översättare egentligen *gör*. Men så kommer jag ihåg sentensen, och känslan av inkompetens övergår i tröst. Jag tillåter mig att behålla de intressantaste orden för att jag vill Cedering väl. Jag har uppmärksammat hennes omsorgsarbete med orden, den möda hon lägger ner på att hitta precis rätt ord för olika föremål och företeelser. Precisionen är uppfordrande. Också den ett imperativ. När man har sett något sådant hos sin författare kan man inte få det osett; det behöver genomsyra hela arbetet.

Som bekant är Cedering inte intresserad av vagheten. Det är inte bara *river* som måste bli *älv*. De intressantaste orden måste finnas kvar i översättningen. Ett återkommande ord, eller närmast begrepp, i författarskapet är *name* – både som verb och substantiv. Namngivandet är kanske Cederings främsta metod, så konsekvent använd att bruket till slut upplevs som ceremoniellt. I dikten ”Notes For a Love Poem II” läser jag:

[...] I name the oak, the sumac,  
maple, willow, alder, sycamore  
– notice the bark –  
and the small cones of hemlock

Everything has a name [...] <sup>42</sup>

En namngivningsceremoni utspelar sig; allt som betraktas får sitt namn. Det finns en dubbel utsägelseposition här, som om jaget både döper dessa ting och försöker komma på vad de heter,

---

<sup>42</sup> Cedering Fox. *Cup of Cold Water*. 1973. s. 56.  
Eftersom dikten inte ingår i mitt urval presenteras ingen översättning.

som om jaget är både allsmäktigt och ovisst. Egentligen är ju namngivandet i sig en översättningsakt. När Cedering ger omgivningen namn översätter hon också från det inre talet till dottersmålet (jfr Puide). Det lilla ordet ”notice” säger även det något viktigt om Cederings metod – uppmärksamheten hör ihop med namngivandet. Det handlar om en närvaro i världen, att se världen och vilja lära känna den; det handlar om en tillit till att detaljerna omkring en är avgörande för ens förståelse av världen.

*Everything has a name.* Det har ställt sig upp i dikten som om det var en självklarhet. Den konstaterande tonen lurar mig, eller förändrar mig. Namnlöshetens känsla, känslan av att inte få grepp om något, att allt är undflyende – den går att mota bort om bara tillräcklig omsorg läggs på orden. Namngivningsarbetet är en initiationsrit in i världen; när något väl har getts ett namn är det en del av dig eller du en del av det. Konstaterandet att allting har ett namn har en liknande effekt på mig som Hejinians(?) sentens. En tröstande, bejakande effekt. Som översättare gäller det bara att hitta namnet. Hon får det att låta så enkelt. Och jag vill in i den enkelheten.

I dikten ”Salomos sigill” (”Solomon’s Seal”) står det:

[...] Jag har namnen

du gav mig digitalis  
– fingerborgsblomma till mina fingrar –  
fänkål Jag söker igenom skogen  
tar med mig namnbärarna  
hem [...] <sup>43</sup>

Det finns en behållarnas poetik hos Cedering – allt är en behållare för något. Diktjaget söker efter växter i skogen; hon har fått deras namn; namnen dikterar vad dessa växter är för henne. De är bärare av dessa namn, bärare av den kunskap hon eftersöker. Hon tar med sig namnbärarna hem. Tar namnen till sig, gör dem till en del av sig själv. Det finns en sinnlighet i Cederings hantering av namnen. Ja, som om de är räddningen, själva förbindelsen mellan jaget och världen.

”Våra namn är så slumpmässiga, och inför oss själva och världen drabbas vi ofta av en känsla av namnlöshet. Det är därför som namnet, gestaltens namn, platsens namn, namnen över huvud

---

<sup>43</sup> Min översättning. (Original: Cedering Fox. *Mother Is.* 1975. s. 56.)

Original: ”[...] I have the names // you gave me foxglove / –digitalis for my fingers– / fennel I search the woods / bring the bearers of the names / home [...]”



taget behövs”<sup>44</sup>, skriver Ingeborg Bachmann i sin text ”I sällskap av namn”. Hon sätter här fingret på vad jag tror Cedering försöker göra med sitt namngivande: förankra sig i världen med hjälp av namnen. Om allting har ett namn har vi en möjlighet att förhålla oss till världen. Det som har ett namn kan också benämnas. Jag tror att det finns en stor skillnad mellan benämmandet och namngivandet; namngivandet måste komma först för att vi ska ha något att benämna. Eller som det heter hos Trotzig: ”Man nämner tingen vid namn och de blir verkliga; det är språket som grundar och betingar verklighetsrelationen.”<sup>45</sup> Hon menar, precis som jag tror att Cedering menar, att språket är det medel som synliggör verkligheten för oss. Cedering försöker göra världen påtaglig, gripbar. Hon sätter ord på den för att kunna tala med den och om den. Det låter så enkelt, och ja, när jag läser Cedering är jag insläppt i den enkelheten.

”Jag vill namnge / delar av min kropp”<sup>46</sup>, skriver författaren i dikten ”Kärlets dikt” (”The Poem of the Cup”) innan hon börjar räkna upp kroppsdelar. Panna, läppar, bröst, mage, lår. Den egna kroppen behöver namnges och sorteras. Eller *behöver* är fel ord; det finns en vilja i namngivandet som är helt avgörande. Jaget *vill* namnge kroppen. Språket är ett medel till lust. Det handlar igen om förtjusningen – att vilja sitt eget liv, att förtjusas av språket och dess verkan på kroppen, på sinnet, på världen. När något har namngetts kan det äntligen sammanfalla med självet. Också i dikten ”Brev från ön” (”Letter from the Island”) finns denna förtjusning, den nästan barnsliga – och ja, bibliska – fascinationen för orden och dess ljud, deras koppling till kroppen:

[...] Jag hör henne prata i köket:  
”Gaffel. Tallrik.” Hon kastar ett glas  
i golvet. Det säger sitt eget namn. Det är  
ett passande namn. Hon kastar en kopp.

I trädgården river hon upp  
ärtskidorna, kastar ärtorna i luften,  
och namnger var och en.  
Språket förändras [...]”<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> Bachmann, Ingeborg. I sällskap av namn. I *Utplåna fraserna – Föreläsningar, tal och utvalda texter*. Övers. Linda Östergaard. Lund: Ellerströms, 2016, s. 73.

<sup>45</sup> Trotzig. Språk och identitet. I *Ett landskap; Jaget och världen*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2008/(1971), s. 236.

<sup>46</sup> Min översättning (Original: Cedering Fox. *Cup of Cold Water*. 1973. s. 13.)

Original: ”I want to name / parts of my body: / forehead / lips / breasts / belly / thighs”

<sup>47</sup> Min översättning (Original: Cedering Fox. *Letters from the Island*. Canada: Fiddlehead Poetry Books, 1973, s. 7.) -->

Så, språket är ett medel till lust och namngivandet ett medel till förändring. Språket förändras. Artikulerandet och uttalandet manifesterar vår upplevelse av världen och ger oss möjligheten att själva påverka hur vi är en del av den. Genom att ge namn åt tingen förändrar vi vår värld. Säger Cederling det? Säger hon att vi har makten att rubba våra cirklar genom att kasta glaset i golvet och lyssna till dess namn, kasta ärtorna i luften och egenmäktigt döpa dem? Att tala till världen är att bli tilltalad av den?

Bachmann menar att det har blivit svårt att namnge saker för att förtroendet har rubbats för ”den naiva namngivningen” och beskriver problemet som en namngivningsvägran i litteraturen – hjältarna döps endast med en inledningsbokstav (mest känd säkert Kafkas K.) och platserna är så allmänt beskrivna att de kan vara var som helst i världen. Benämningarna är, enligt Bachmann, ”applicerbara på allt och alla”. Men hon menar också att författarna som naivt insisterar på att namnge sällan ”lyckas överlåta ett namn åt oss, en figur med ett namn som är mer än en identitetsbricka – ett namn som övertygar oss så mycket att vi tar emot det utan att ställa frågor, som vi lägger på minnet, upprepar för oss själva och börjar umgås med”.<sup>48</sup>

Vad har denna namngivningsvägran eller namngivningsförlust för effekt på läsaren? När namnen, som enligt Bachmann är ”det enda människan förmår vara trogen”<sup>49</sup>, förvägras oss? Jag tror att Cederling försöker visa, inte vad som händer när vi förvägras möjligheten att identifiera vår omgivning, utan vad som händer just när vi lyckas identifiera den – när vi börjar umgås med namnen och *tar med oss namnbärarna hem*. Hon visar hur en förtrolighet med allting, alla ting, kunde se ut – hur det kunde se ut om vi inte från första början släpper taget om allt på grund av dess förgänglighet, utan vågar hålla kvar det hos oss en stund till.

Vårt minne är inrättat så att vi glömmet namnen på de levande människorna, att vi efter femton år knappt minns vad våra skolkamrater hette; och de där adresserna som vi en gång i tiden kunde rabbla utantill suddas ut för oss; eller en bit av ett namn försvinner, den rätta stavningen; plötsligt en dag inträffar en förväxling. Och allt som förbleknar: var det den där gången i Parma eller i Piacenza? – nej, i Pavia, eller kanske inte i alla fall! Inte mycket undgår namndöden, bara namnen på dem som stått oss närmast, eller namn som hakat sig fast i händelserna, i tillfälligheterna.<sup>50</sup>

---

Original: ”I hear her talk in the kitchen: / ’Fork. Plate.’ She throws a glass / down. It says its own name. It is / a good name. She throws a cup. // In the garden she rips the peapods / open, tosses the peas in the air, / naming each one. / The language is changing.”

<sup>48</sup> Bachmann. s. 75.

<sup>49</sup> Ibid. s. 73.

<sup>50</sup> Ibid.

Är det inte precis vad Cedering gör i sitt ihärdiga namngivande: Hakar fast namnen i händelserna, i tillfälligheterna, så att de kan finnas kvar hos oss och undgå namndöden? Hon utplånar namnlösheten genom att införa en dopakt i dikten. Men många gånger är oförmågan till namngivande faktiskt lika viktig; försöket, stamningen, är lika bärande som det fullbordade dopet. Vad innebär det att inte förmå sätta ord på sin värld? Frågan blir lika central som dess motsats. Tidigare i ”Kärlets dikt” skriver Cedering: ”Jag vill namnge dig // åt dina händer // men det vita / överväldigar jag kan inte / säga ditt namn”<sup>51</sup>. Är världen då åtskild från självet? Jag betvivlar att svaret är jakande.

Oförmågan behandlas med samma ömhet och acceptans som förmågan; att inte kunna namnge är också en del av vad det innebär att vara i världen. Det pågår en pendelrörelse mellan namngivandet och oförmågan. Diktjaget söker efter orden, försöker hitta rätt, men lyckas inte. Här är jag noga med att inte skriva misslyckas. För det rör sig sällan om misslyckanden hos Cedering, snarare står *försöket* i fokus. Jag vill mena att hon arbetar mot namnlösheten, slumpmässigheten, vagheten, oavsett om dopet fullbordas. När jaget i den tidigare nämnda dikten ”Havets tre tillstånd” inte hittar ordet – ”jag försöker komma ihåg / ett ord jag måste stava [...] och det står helt stilla”<sup>52</sup> – är det inte ett misslyckande som tar plats, tvärtom äger omsorgsarbetet med orden rum, försöket att leta, outtröttligt, efter de namn som konstituerar omvärlden. Omsorgen sker – det måste konstateras – aldrig förgäves.

Trots att allting har ett namn bör kanske inte allting namnges. Namngivningsceremonin har sin tid och plats, även i dikten. Om tingen, som Trotzig säger, blir verkliga när vi nämner dem vid namn kan det finnas skäl till tystnad, skäl till att inte uttala alla namn. Rädslan (för det okända, för det oåterkalleliga, för sanningen) är ett skäl; människan är inte alltid redo för verkligheten, och namnens framkallning av verkligheten är inte alltid önskvärd. I dikten ”Ett barn vid namn Morte” (”A Child Called Morte”) träder det här perspektivet fram tydligare än i någon annan dikt:

Nu när barnen är vuxna  
är det dags  
att släppa in  
det nya barnet,  
vakna av dess behövande  
gråt på natten,

---

<sup>51</sup> Min översättning (Original: Cedering Fox. *Cup of Cold Water*. 1973. s. 12.).

Original: ”I want to name you // to your hands // but the whiteness /overwhelms I cannot / say your name”

<sup>52</sup> Min översättning (Original: Ibid, s. 45.).

hålla om det  
när det är skrämt  
och skrämmer oss.  
Vi har varit föräldrar  
så länge nu  
att vi kan bryta  
mot reglerna,  
låta barnet sova  
i vår säng,  
gosa, mata,  
lite som vi vill.

**Kanske borde vi inte  
använda barnets namn,  
så där som man drar sig för att säga  
namnet på någon  
som är borta  
eller alltför efterlängtd.**

Inborrad under min haka  
eller vilande i din öppna handflata  
väntar det, mindre än ett bo  
eller fågeln själv,  
eller ett spräckligt ägg,  
okrossbart.<sup>53</sup>

[min emfas]

När döden kommer till gårds ska den kanske inte tilltalas vid namn. Bättre då att långsamt bli förtrolig med den än att låta sig slukas av verklighetsinsikt, tycks Cedering säga. Det är skillnad på att kunna namnet på det okända, till exempel ett barn vid namn Morte, och att uttala det högt. Precis som vi kan dra oss för att säga namnet på någon som är borta eller alltför efterlängtd, kan vi behöva avstå dopriten när den är mer utplånande än uppbyggande. Det gäller att inte missta namngivandet för besvärjelse; tvärtom frammanar namngivandet det som ber om

---

<sup>53</sup> Min översättning (Original: Cedering Fox. *The Juggler*. New York: Sagarin Press, 1977, opaginerad.)

Original: "A Child Called Morte" // Now is the time, / the children grown, / that we must let / the new child in, / wake for its crying / need at night, / hold it close / when it is scared / and scares us. / Having been parents / for so long, / we can disobey / the rules, / let the child sleep / in our bed, / tease it, feed it, / at the touch of whim. / Perhaps we shouldn't / use its name, / as one hesitates to say / the name of someone / who is gone / or too much desired. / Nuzzling close below my chin, / or resting in your open palm, / it waits, smaller than a nest / or bird itself, / or speckled egg, / unbreakable."

uppmärksamhet och tilltal. Då är det kanske bättre att leva språklöst jämte de fenomen som skulle få allt för mycket makt över oss om de gavs namn. Kanske är namndöden ämnad åt just döden.

Men i en översättning går det inte att leva språklöst. I en översättning ges allting per se ett namn. Utan namn ingen översättning. Översättningen är en dopfunt, i vilken rätt namn ska uttalas och välsignas – i vilken till och med det icke-namngivna måste ges namn. En översättning kan inte, som ett original, lämna något öppet – översättaren är tvungen att göra val och när de är gjorda har dopet redan tagit plats. Att omsorgen om namnen är så central hos Cedering gör inte översättningsarbetet enklare; det spelar all roll vilket ord jag väljer att överföra, eftersom orden är så exakta, så utsökt utvalda av Cedering att en slapphänthet skulle vara förödande för översättningen. Igen, de intressantaste ordens imperativ.

Varför skulle jag ta mig rätten att plana ut textens kullar och gropar? Cedering jobbar mycket med ett slags topografi – det är tvära kast: i de mest jämnmodiga dikter slänger hon in ett ord som förändrar allt – en utsiktsplats eller en fallgrop. I den vänaste kärleksdikt ska *cock* stå upp; i den mest polerade dikt ska *bag* ta ner stilen. Det här handlar inte bara om en chockens poetik eller ett begär efter språkliga skavanker, utan faktiskt om det specifika ordarbetet: *precis så här beter det*. Ett slags lexikalisk sanning. Om jag inte använder just det här ordet så kan jag lika gärna låta bli att skriva dikten, hör jag nästan författaren säga. Och jag hör mig själv svara: och jag kan låta bli att översätta.

Den japansk-tyska författaren Yoko Tawada har beskrivit hur hon vid flytten till Tyskland ställdes inför nya namn för bekanta saker i sin omgivning; en tysk blyertspenna var nästan likadan som en japansk, med undantaget att den inte längre hette *enpitsu* utan *Bleistift*, och att det nya ordet för den bekanta pennan gav henne känslan av att hon hade att göra med ett nytt föremål: ”När jag var tvungen att kalla det vid dess nya namn skämdes jag en aning.”<sup>54</sup> Den här skammen intresserar mig, skammen över att ta ett ovant ord i munnen för någonting alldeles vanligt. Jag försöker känna igen den i mitt eget liv – visst finns den i förflyttningen från min österbottniska dialekt till rikssvenskan? Jag kan komma ihåg hur jag vid flytten till Sverige skämdes en aning när jag var tvungen att byta ord för någonting jag ditintills alltid kallat samma sak, när den jag talade med inte förstod mig om jag till exempel sa *vessa* och jag blev tvungen att säga *toa*. Tawada skriver:

---

<sup>54</sup> Tawada, Yoko. Från modersmål till språkmoder. I *Talisman ; Förvandlingar*. Övers. Linda Östergaard. Knopparp: Ariel förlag, 2009, s. 7.

Känslan påminde om den jag fick när jag tvingades tilltala min nygifta väninna med hennes nya efternamn. Snart vande jag mig vid att skriva med en blyertspenna – och inte längre en enpitsu. Dittills hade jag inte varit medveten om att relationen mellan mig och min blyertspenna hade varit av språklig art.<sup>55</sup>

Om den här inbördes relationen mellan språk och individ skriver också Trotzig. De flesta ser språket som en struktur vi kan gå in i och ut ur, menar hon, som vi kan lämna utan att det drabbar en själv och ens liv – ja, som ett redskap vi ”ostraffat kan byta ut”.<sup>56</sup> Men hos Tawada ser vi ju att detta byte faktiskt straffar sig, med skammen, med en känsla av förfrämligande. Att lämna ett språk för ett annat har en långtgående verkan på en själv och ens liv; detta vet också Trotzig: ”Men i verkligheten är ju människors förhållande till sitt språk en mycket affektbunden och psykiskt väsentlig historia – en historia som sammanfaller med och inte kan skiljas ur själva personlighetstillblivelsen.”<sup>57</sup>

Namngivandet och personligheten hör ihop; vad vi kallar tingen i vår omgivning går inte att separera från jaget. När vi då behöver döpa om det mest bekanta i våra liv, det som så smärtfritt och självklart är en del av oss, förlorar vi något av personligheten. Är det så? Det låter så förödande. Hur många människor förlorar då inte sin personlighet varje dag? Många. Oförlåtligt oräkneliga. Ändå, när jag tänker på Siv Cedering känns språkbytet strax mindre förödande. Tawadas skam lyser med sin frånvaro hos Cedering. Skammen inför de nya namnen hos den förra är hos den senare lust, ren och skär förtjusning. I dikterna finns en barnslig reservationslöshet gentemot de nya namnen, ett envist sökande efter de rätta orden. Det finns en vilja att helt uppgå i omvärlden, att genom namnen bli ett med den. Trotzig:

Jag tror att det är oerhört viktigt att känna sig in i hur våldsamt affektiv och känsloladdad grunden för språkviljan och språkuttrycken är: genom sitt språk försöker barnet att till varje pris nå kontakt med omvärlden genom att imitera den – det är själva personlighetens vara eller icke-vara det är fråga om.<sup>58</sup>

Det kanske är möjligt att genom imitationen, språkviljan, förtjusningen inte förlora sin personlighet. Kanske uppfinns en ny, kanske återuppstår den gamla i ny skepnad. Kanske kan barnet i oss reparera skadan. Också Tawada inser detta när hon understryker att tyskan inte är hennes modersmål, men väl hennes nya *språkmor*; den som får en ny språkmor kan också uppleva

---

<sup>55</sup> Ibid.

<sup>56</sup> Trotzig. 2008. s. 235–236.

<sup>57</sup> Ibid. s. 236.

<sup>58</sup> Ibid.

en andra barndom, och eftersom vi under barndomen uppfattar språket ordagrant kan varje ord få ”ett eget liv som gör det oberoende av dess betydelse i en sats. Det finns till och med ord som är så levande att de, liksom mytiska väsen, kan frambringa sina egna livsberättelser.”<sup>59</sup>

Jag vill påstå att det här sker hos Cedering, en ordens frigörelse från satsen, och genom det ett ordens sammanfallande med personligheten. Namnen blir så levande hos Cedering att de verkligen får egna liv. Uppfinner inte Cedering ett nytt inre tal med sitt namngivande, snarare än att översätta till sitt dottersmål? Namngivandet blir ett sätt att omskapa det inre talet, att dubblera det. När Cedering namnger föremålen och företeelserna i sin värld ingår de inte längre i en grammatisk ordning, utan i personlighetstillblivelsen inom det andra språket. Kanske behöver Cedering gå i språklig barndom, gå i barnslig förtjusning, för att till fullo uppgå i dottersmålet; när hon döper tingen, döper hon ju också sig själv.

### *Tvångsmatningen*

Sent i översättningsarbetet slås jag av en kuslig misstanke: tänk om jag hela tiden har haft fel. Misstanken slår ner under en period då jag börjar röra mig annorlunda i staden. Jag vet inte hur, men som från ingenstans går det upp för mig att jag under den snart decennielånga tid jag har bott i Malmö inte har förstått att fotgängare vid möte gärna ska passera till höger om varandra – en oskriven regel. Jag har hela tiden utgått ifrån motsatsen. I årtal har jag tagit mig fram i staden med stort motstånd. Jag ser för mig den putslustiga charaden där jag står framför en mötande och tar ett steg åt sidan bara för att speglas av motparten i en till synes oändlig dans tills en av oss bestämmer sig för att stå still och väja för den andra. Har jag hela tiden rört mig så fel? När jag väl slogs av insikten att det kanske finns ett enklare sätt kände jag mig tvungen att fråga en vän: går jag konstigt? Svaret kom med en självklarhet som gjorde mig generad. Sällan har ett fel kunnat åtgärdas så enkelt.

”Dikten svälter hellre än tvångsmatas / med modersmålet”.<sup>60</sup> Jag verkar ha antecknat den korta dikten ganska sent i min arbetsprocess. Citatet står skrivet tvärs över en hel sida i min anteckningsbok och det provocerar mig hur lättvindigt jag tycks ha övergett min egen ingång i översättandet. Jag måste på något plan ha hållit med Marie Lundquist när jag läste dikten; jag måste ha speglat mig i påståendets våldsamt. Tänk om jag hela tiden har haft fel, fel i att tro att Cederings modersmål är en nyckel till hur jag ska ta mig an översättningarna. Om jag under

---

<sup>59</sup> Tawada. s. 10.

<sup>60</sup> Lundquist, Marie. *dikten är tanken som far genom hjärtat och spränger det*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2017, s. 28.

nästan tio år kan röra mig fel utan att förstå min egen del i det hela måste jag ju på samma vis kunna hamna fel i en översättning. Har jag alltså tvångsmatat översättningen med Cederings biografi?

Tvångsmatning är ett starkt ord. Tanken förs till gäss som tvångsmatas med majsgröt för att göra levern sjukligt förstorad och fet. Det är ett nästan motstyckeslöst våld. Har jag gjort det mot dikten – med min översättning gjort en aspekt av den sjukligt förstorad? Jag vill ogärna tro det. Men jag har trugat och insisterat. Det är kanske lika illa det. Jag undrar om min modersmålsmatning är ett sätt att omyndigförklara Cedering, ett sätt att hävda att hon aldrig blev amerikan och med andra ord aldrig heller vuxen och självständig från sin bakgrund? Det som i början av arbetet med diktöversättningarna bara handlade om att återinföra det svenska arvet har börjat ge dålig eftersmak.

Visst går minnesarbetet kring svenskheten som ett stråk igenom hela författarskapet – bakgrunden är viktig, ja, kanske rentav ett fundament i poetiken – men det svenska sätts ju hela tiden i relation till det nya. Samtidigt som Cedering oupphörligt framkallar det förflutna i sina dikter vässar hon ju det också mot nuet. Det är klyvningen som är intressant, inte tillhörigheten. Vad innebär det då för översättningen om jag inbillar mig att det så att säga föreligger ett svenskt original hos författaren? Om jag försöker komma åt hur hon själv hade kunnat skriva på sitt modersmål? Om jag inbillar mig att jag översätter henne *tillbaka till svenska*?

Svenskheten är ju på något plan fortfarande kvar i barndomen, medan engelskan, det andra språket, hör vuxendomen till. Jag blir rädd för det nationalistiska i mitt projekt, rädd att jag försöker göra Cedering till svensk och inte mycket mer, som om svenskheten var primär och det övriga i hennes poetik sekundärt. Det går upp för mig att jag måste se upp med att försvenska henne, det vill säga förminska eller infantiliserar henne. Jag har ju till och med gått så långt att jag menar att författaren har gått i språklig barndom för att kunna skapa en ny personlighet på sitt nya språk. Ja, i hela den här essän insisterar jag på ett infantiliserande vokabulär för författarskapets premisser: dottersmålet, språkmodern, dopet – alla dessa ord som hör till barnets sfär.

En viktig del av översättningsarbetet har varit att mata dikten med biografien, uppmärksamma och återinföra referenserna där de är bärande, men kanske är det minst lika viktigt att låta dikten vara lite svältfödd på detsamma och på så vis ge plats åt allt det andra som är lika bärande i Cederings poetik. ”Jag ifrågasätter min mors mål. / Jag ifrågasätter min fars språk”, står det i min översättning av dikten ”Salomo, kära Salomo” (Solomon, Dear Solomon)<sup>61</sup>. Om Cedering kan

---

<sup>61</sup> Min översättning (Original: Cedering Fox. *Letters from the Island*. s. 15.). Original: ”I question my mother’s tongue. / I question my father’s language.”



ifrågasätta betydelsen av sitt modersmål, sin biografi, ifrågasätta huruvida det är möjligt att bli poet på ett språk som inte är ens modersmål, är det också möjligt för mig att ifrågasätta min ingång i översättningsarbetet. Jag tror att insikten om de egna tillkortakommandena är fruktbar för en översättare, för om jag är medveten om att jag inte sitter på hela sanningen så kommer jag att lämna dikten på glänt, öppen för nya möjligheter.

Och när jag på nytt tittar på dikten ”In the Land of Shinar” upptäcker jag plötsligt något. Radbrytningen möjliggör ju en helt annan läsning än min första:

[...] Maybe Ciardi was  
Not such a fool ,when  
He pronounced you cannot

Become a Poet in a language  
That is not your mother tongue.<sup>62</sup> [...]

Blankraden och den nya strofens inledande versal möjliggör även läsningen: Bli en poet på ett språk som inte är ditt modersmål. Det här är ju ett imperativ, tänker jag, ett imperativ Siv Cedering kan ha riktat till sig själv. Min tolkning kan kastas omkull på en sekund och det gör mig lättad. Det är farligt att bestämma hur något ska läsas och ändå är det precis vad vi översättare hela tiden sysslar med. Men tänk om översättning kunde handla lika mycket om att inte bestämma sig, om obeslutsamheten var en vinst i översättandet? Det låter utopiskt. Men jag ser ju hur obeslutsamheten som redan finns i dikten, kanske i en radbrytnings vitt skilda läsarter, också får plats i översättningsprocessen. Jag behöver inte besluta mig för endast en ingång; jag är skyldig dikterna den rörligheten.

Under många månader har jag nu rört mig ”rätt”. Med en skrattretande lätthet, en paragrafryttares målmedvetenhet, tar jag mig fram i staden. Men då och då händer det att jag möter någon som, med mitt gamla rörelsemönster, försöker passera mig på sin vänstra sida. Eftersom kroppen minns det som präntats in i den låter jag mig för en stund falla tillbaka in i mitt gamla rörelsemönster, gör ett undantag för denna främling som kunde vara jag. Jag känner en plötslig ömhet för främlingen. I tillbakafallandet förlåter jag mig själv för att jag är inordnad i detta stränga regelverk. Kanske är det vad som krävs av en översättare: att bli varse sina invanda

---

<sup>62</sup> Cedering. *Letters from an Observatory – New and Selected Poems 1973-1998*. New York: Karma Dog Editions, 1998, s. 178–179.

mönster och bryta dem, men också vara beredd att falla tillbaka in i dem när situationen kräver det. Är jag inte skyldig dikterna den rörligheten?

## KÄLLFÖRTECKNING

### NÄMNDA VERK AV SIV CEDERING:

Cedering, Siv. *Dawn*. Oslo: C Tybring-Gjedde, 1956.

Cedering Fox, Siv. *Cup of Cold Water*. New York: New Rivers Press, 1973.

Cedering Fox. *Letters from the Island*. Canada: Fiddlehead Poetry Books, 1973.

Cedering Fox. *Mother Is*. New York: Stein and Day/Scarborough House, 1975.

Cedering Fox. *The Juggler*. New York: Sagarin Press, 1977.

Cedering. *Leken i grishuset*. Stockholm: Prisma, 1980.

Cedering. *Letters from an Observatory – New and Selected Poems 1973-1998*. New York: Karma Dog Editions, 1998.

### ÖVRIGA KÄLLOR:

Bachmann, Ingeborg. I sällskap av namn. I *Utplåna fraserna – Föreläsningar, tal och utvalda texter*. Övers. Linda Östergaard. Lund: Ellerströms, 2016.

Biblioteken i Norrbotten. *Norrbottens författare: Siv Cedering*.  
<https://www.bibblo.se/111609/sv/articles/siv-cedering> (Hämtad 2017-10-30)

*Det blommande trädet: indiansk kärlekslyrik*. Övers. Cedering Siv. Stockholm: Forum, 1973.

Gustafsson, Madeleine. Några tankar om översättning. I *Påminnelser*. Göteborg: Daidalos, 2016.

Hejinian, Lyn. *Mitt liv*. Övers Niclas Nilsson. Stockholm: Modernista, 2004.

Ingo, Rune. *Konsten att översätta: översättandets praktik och didaktik*. Lund: Studentlitteratur, 2007.

Jarlsbo, Jeana. Att leva med två språk (Där fara finns, växer även det räddande). *Med andra ord – Tidskrift om litterär översättning*. nr. 89 (2016).

Jonsson, Erik. Röst åt en bortglömd: Sensualism och subarktiska landskap – Siv Cedering. *Provins – Norrländsk litterär tidskrift*. nr. 2 (2014).

Kobra – Kulturmagasin. (TV-program). Stockholm: Sveriges television. 2016.  
<https://www.svt.se/kobra/> (Sändes 2016-11-01).

Kristeva, Julia. Kärleken till det andra språket. *Med andra ord – Tidskrift om litterär översättning*. Övers. Anna Säflund-Orstadius. nr 88 (2016).

Lundquist, Marie. *dikten är tanken som far genom hjärtat och spränger det*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2017.

Schleiermacher, Friedrich. Om de olika metoderna att översätta. I *Med andra ord: Texter om litterär översättning* (red Lars Kleberg). Övers Lars Bjurman. Stockholm: Natur & Kultur, 2010(/1813).

Tawada, Yoko. Från modersmål till språkmoder. I *Talisman ; Förvandlingar*. Övers. Linda Östergaard. Knopparp: Ariel förlag, 2009.

Trotzig, Birgitta. Till översättningens lov (1994). *Kritiker – nordisk tidskrift för litterär kritik och essäistik*. Nr. 17/18 (2010).

Trotzig Birgitta. Språk och identitet. I *Ett landskap; Jaget och världen*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2008(/1971).