

Det slutgiltiga försvinnandet

En reflektion och ett samtal kring pjäsen *Dunkel Lockende Welt* av/med Händl Klaus.
av **Marc Matthiesen**



Akademin Valand/Göteborgs universitet. Magisterprogram i litterär översättning.
Examensarbete HT 2014.

INLEDNING

2006 uruppfördes en pjäs i München av en österrikisk dramatiker som jag aldrig hade hört talas om.

Några månader senare läste jag i egenskap av dramaturg på Dramaten och ansvarig för det tyska språkområdet manuskriptet till pjäsen. Det hade skickats ut av författarens skandinaviska agentur, och var således inte någonting som jag hade beställt eller planerat att läsa.

Jag drogs snabbt in i handlingen tack vare författarens egensinniga dialog. Pjäsens titel kändes med ens mycket passande. Världen var kanske inte mörk, men lockade läsaren att treva sig fram i skumt belysta salonger och skuggdränkta korridorer. Vad det var som lockade kunde jag vid det tillfället inte sätta fingret på. Kanske var det en viss osäkerhetskänsla som eggade: den gåtfulla stämningen, den täta språkbehandlingen - klingande, svävande. Hur som helst misslyckades jag kapitalt med att återge styckets handling för mina kollegor. Samtidigt tycker jag att detta i viss mån gör texten och min upplevelse av den rättvisa. Situationerna och spelplatserna är visserligen helt realistiska men texten drar sig lekfullt undan alla gängse orsaksbundna förklaringsmodeller, varje etablerad situation tyckts utmynna i någonting annat. I var och en av pjäsens tre akter måste man fråga sig: har det som nyss utspelat sig verkligen hänt? Och som författaren själv vid tiden för premiären uttryckte saken: figurerna ljuger hela tiden för varandra, och innanför dessa lögnen finns utrymme för att komma varandra lite närmare (Klaus, 2006). Jag tror mig minnas att jag något tafatt summerade tonen i pjäsen som "David Lynch möter slapstick". Inte särskilt originellt. Men ändå inte helt fel. Nämnade filmregissörs bild- och stämningvärld kan möjligen stå som modell för den egensinniga dramaturgi som Händl Klaus begagnar sig av. Första akten har ett thrillerupplägg, en laddad situation uppstår då ett möjligt mord håller på att avslöjas. Spänningen ligger i att ana men inte veta. De farsliknande inslagen är subtila och drar åt det absurda hållet. Av flera recensioner och filmklipp från uruppförandet att döma tog man fasta på just det tillspetsade och överdrivna. Och precis som hos Lynch byggs förväntningarna upp bara för att i nästa ögonblick (eller akt) raseras och leda in på ett nytt spår.

När jag bestämde mig för att översätta pjäsen var det direkt relaterat till en önskan att *förstå* den. Därmed blev översättningsarbetet, så som Gabriel Garcia Marquez definierar det, ett verktyg för en sträng och noggrann läsning (2002, s 61). Att komma så oerhört nära texten är ett privilegium som kanske inte ens regissören eller skådespelarna har.

Ungefär åtta år senare blev jag klar.

Jag brukar inte träffa författare medan jag översätter deras texter. Mitt beslut att möta Klaus Händl grundade sig delvis på att jag ville samtala om mer övergripande teman än just översättningen av *Mörk lockande värld*. Som dramaturg var jag nyfiken på författarens syn på konst, nationalitet, estetik. Min förhoppning var att dessa samtal skulle kunna ge ledtrådar till olika betydelsebärande detaljer och laddningar i språket som inte är uppenbara när man enbart läser källtexten. Händl är uppvuxen i Tirol men lever sedan många år i Schweiz. Möjligen fanns det dialektala nyanser som kunde vara viktiga att uppmärksamma i min översättning. Eller något så enkelt som att höra författarens röst och satsmelodi när han läser. Men framför allt ville jag hitta ett slags personlig motvikt till de många stunder under årens lopp som jag tillbringat på egen hand med texten. Att *förmänskliga* processen, för att använda sig av Anthony Pym's begrepp (2009, s 24). Att sätta verket i en större kontext och vara öppen för att författarens egen biografi kan belysa och förklara estetiska val.

Det som följer är en processororienterad essä som beskriver mitt översättningsarbete med *Mörk lockande värld*. Materialet bygger till stor del på samtal som fördes med författaren i Wien under tre intensiva dagar i oktober 2014. Formen har till viss del dikterats av samtalets förlopp och vad som sprungit ur det. Pym definierar sin syn på en förmänskligande översättningsteori bland annat med att texten vi dissekerar faktiskt har skapats av människor (2009, s 24). Genom att komma författaren något närmre in på livet har jag försökt att läsa pjäsen inte enbart som autonomt verk utan även analyserat det utifrån författarens kontext och därmed möjligen nå fram till en översättning som inte bara fokuserar på syntaktiska svårigheter utan även fångar upp estetiska egenheter som leder till en förståelse för textens dramaturgi.

Formen jag valt, samtalet, dialogen, känns passande då jag arbetat med ett stycke dramatik. Att välja den formen ställer också automatiskt mig själv, dvs. översättaren, i fokus. Detta som en medveten strategi för att motverka den osynliga roll som översättaren traditionellt intar i det offentliga samtalet om spelad dramatik. Men också

för att beskriva en praktisk arbetssituation och vad som sker vid översättandet i närvaro av författaren.

Klaus Händl föddes 1969 i Allerheiligen utanför Tirols huvudstad Innsbruck. Han började sin yrkesbana som skådespelare och har under 90- och början av 2000-talet synts i uppsättningar på Schauspielhaus Wien, i filmer av bl. a. Jessica Hausner, Michael Haneke och Dagmar Knöpfel, samt ett flertal tv-produktioner.

I samband med prosadebuten *Legenden* ("Legender") 1994 skapade han sin författarpseudonym genom att byta plats på för och efternamn, vilket är vanligt förekommande i Tirol, men även Ungern (där han befann sig när boken antogs).

2001 uruppfördes hans första teaterpjäs *Ich ersehne die Alpen; So entstehen die Seen* ("Jag längtar efter alperna; så uppstår sjöarna") inom ramen för festivalen Steirischer Herbst. Därefter följde (*WILDE*) *Mann mit traurigen augen* ("(VILDAR) Man med sorgsna ögon") Hans tredje pjäs *Mörk lockande värld* var ett beställningsuppdrag åt Münchner Kammerspiele och uruppfördes där 2006 i regi av Sebastian Nübling. Samma år korades han till Årets dramatiker av den tongivande tidskriften *Theater heute*.

2008 debuterade han också som långfilmsregissör med filmen *März* ("Mars") efter eget manus. Händl Klaus har även författat operalibretton åt kompositörer som Georg Friedrich Haas, Eduard Demetz och Klaus Lang. Han avslutar för närvarande sin andra långfilm.

Händl Klaus bor i Port am Bielsee och i Wien.

1. DÖDEN, ÖSTERRIKE, RELIGION

Första dagen inleds med ett samtal om döden. Jag har nyss sett hans film *März* som börjar med att tre barndomsvänner begår kollektivt självmord. Och den första novellen i debutboken *Legenden* inleds med att berättaren i sin dagbok antecknar att det är den sista söndagen i hans familjs liv. Är detta ett typiskt österrikiskt tema, undrar jag och pekar på andra exempel, särskilt Hanekes filmer *Den sjunde kontinenten* (1989) och *71 fragment* (1994). I den sistnämnda har han själv en mindre roll. "Kanske det", svarar han och ler.

Frånvaro och saknad är tematiken i *Mörk lockande värld*. På ett konkret plan har alla tre rollfigurer en nära relation till döden. Herr Hufschmieds älskade mamma har nyligen gått bort. Hans bror, vars kläder han nu bär, tog livet av sig för att slippa dö i lungcancer. Mechtilds döda mor figurerar också som frånvarande gestalt, liksom mannen som hon fick Corinna med. Och om Corinna styckmördat sin pojkvän herr Tobler förblir oklart. Vinterbegravningar i finska Lappland och inkafolkets hantering av sina döda i Peru står som pendang till fotosyntesprocessen, livets kliniska lovsång. Pjäsen hemsöks av dessa spöken, spår av människor som inte längre finns, åtminstone inte i dramats här och nu. Vi kommer snabbt in på filmer med lätt övernaturliga inslag. Jessica Hausners gåtfulla *Hotel* (2004) om en ung kvinna som får jobb som städare efter att hennes företrädare spårlöst försvunnit. *Alice* (1977) av Claude Chabrol börjar med en kvinna som lämnar sin trasiga bil på en enslig landsväg och så småningom står utanför ett kusligt hus för att be om hjälp. Inte helt oväntat visar det sig att vi båda är stora beundrare av den något bortglömda lågbudgetrysaren *Carnival of Souls* (1962) om en kvinnlig organist som efter en bilolycka hemsöks av märkliga skepnader medan hon vandrar genom en allt mer spöklik storstad. I dessa filmer, liksom i *Mörk lockande värld* uppstår ur det kusliga en poesi som kretsar kring att inte kunna nå varandra, att man plötsligt tycks vara osynlig för omvärlden. Rysargenrens verktyg sätts in som katalysator för att uttrycka människans misslyckade försök att kommunicera. Dialogen i pjäsen är gles. Ofta dominerar utfyllnadsord. Det är i denna till synes karga språkdräkt som författaren lämnar utrymme för tystnader som i sin tur öppnar ett rum där figurernas outtalade tankegods samlats.

Att jag tar upp döden i vårt första samtal beror till viss del på att min far nyligen gått bort. Denna privata angelägenhet står som exempel för hur en text kan förändras och

utvecklas för en läsare/översättare. Vissa aspekter som inte alls var uppenbara när jag började översätta pjäsen 2006 får nu en helt annan pregnans. Som exempel på detta visar jag bilder på min iPhone som föreställer tomma, städade rum där min far bodde i femton år. Det är de sista bilderna som jag tog av lägenheten innan de nya ägarna, ett par i trettioårsåldern, skulle få nycklarna. Övergivna interiörer. Spegelblank fiskbensparkett, en sopad öppen spis. Nytvättade fönster. iPhonebilderna får stå som parallellitet till första akten i pjäsen, där Corinna lämnar tillbaka nycklarna till sin hyresvärd och han kommenterar hur grundligt hon rengjort lägenheten (s 2):

JOACHIM: Fönsterrutorna glänser ju, doktor Schneider,
CORINNA: ja. Det är ljust här,
JOACHIM: inte en strimma,
CORINNA: tack vare,
JOACHIM: fint,
CORINNA: söderläge,
JOACHIM: ja.
CORINNA: Vi trivdes bra här.
JOACHIM: Hur bar ni er åt,
CORINNA: en gammal dagstidning,
JOACHIM: inte en strimma,
CORINNA: som man knycklar ihop, sida för sida,
JOACHIM: returpapper,
CORINNA: och t-sprit.
JOACHIM: Det glänser, där,
CORINNA: tack vare solen,
JOACHIM: ja.

En av bilderna från min fars tomma lägenhet visar två stora fönster, avklädda sina gardiner, och utanför skymtar grönska. Författaren utbrister genast: "Schillerparken!" Och menar därmed parken i pjäsen som ligger utanför herr Hufschmieds hus, vars stolta lindar verkar som ett afrodisiakum för biologen Mechtild men hälsovådliga för den allergiske och allmänt bräcklige herr Hufschmied. Författaren betraktar bilden ingående och berättar sedan om Virginia Woolfs förbisedda roman *Flush* (1933), som drabbade honom djupt när han var yngre. Den spinner en fantasi över Elisabeth Barret Browning (1806 - 1861) och hennes cockerspaniel. Den sängliggande poeten får av sin man, författaren Robert Browning, en hund som sällskap. I slutet av berättelsen dör Flush och den sista raden i boken lyder: "He had been alive; he was now dead. That was all. The drawing-room table, strangely enough, stood perfectly still" (s 150). Någon dör men omgivningen och föremålen består fastän de också borde falla samman av sorg. Brownings salong och bilderna av min fars prydligt tömda lägenhet inger en känsla av stillhet, en likgiltighet inför världen. Interiörerna i *Mörk lockande värld* däremot, särskilt

herr Hufschmieds hus i första och tredje akten, genomgår en märklig förändring och utlöser en lätt känsla av yrsel hos läsaren genom den drömligt skiftande planlösningen. Kanske tolkar jag detta som ett medvetet val med tanke på att författaren tidigare uttalat sig om den tyske konstnären Gregor Schneider och hans verk *Totes Haus u r* (som belönades med Guldlejonet på Venedigbiennalen 2001), där hus som byggts in i andra hus skapar en labyrintisk och desorienterande effekt. Herr Hufschmied väljer att renovera som del av sitt sorgearbete. Detta berättar han för Mechtild när hon besöker honom i tredje akten: "Golvet togs bort igår. Här ska det bli en trappa, som leder ner, mot bottenvåningen, som förbinder bottenvåningen med första våningen. Högt i tak ska det vara, regelrätta raviner vill jag ha" (s 81).

Befinner vi oss i ett dödens hus?

HÄNDL KLAUS

För mig var det viktigt att herr Hufschmied ser sitt hus som en överlevnadsstrategi. Han är representant för något som vi i vår del av världen förknippar så starkt med livet – boendet. Men för honom är det inte fråga om att få det hemtrevligt. Det handlar om säkerhet, trygghet från omvärlden.

MARC MATTHIESEN

Han säger sig vilja undkomma sin döda mamma, som han delat säng med, genom att flytta sovrummet från nedervåningen en trappa upp: "Unten will Ich schlafen" [där nere tänker jag sova] (s 42). Men hur går det ihop med: "Unten muss Ich mich schritt auf tritt erinnern" [där nere förföljs jag ständigt av hennes minne]? Vill han inte undkomma henne?

HK

Man sover djupare där det är svalt.

MM

Ett slags skendöd för att slippa drömma om sin mamma? Som de nedfrysta lappländska ödlorna.

HK

Precis. Han vill äta kakan och ha den kvar. Han vill befria sig från mamman men har samtidigt ett fetisch-förhållande till henne, han behåller ju en del av hennes hår. Norman Bates i *Psycho* [1960] vill också bli av med sin mamma. Men det går inte.

MM

I tredje akten, då huset förvandlats till byggarbetsplats, lutar sig Mechtild mot det vingliga trappräcket. Hon utmanar ödet. Herr Hufschmied varnar henne: "Bitte bleiben Sie zu Sicherheit am Rand" [håll er för säkerhets skull från väggen] (s 41).

HK

Han vill inte att hon ska störta ned. Men det är också en varning att inte lägga näsan i blöt. "Bitte am Rand bleiben" - håll dig på ytan. Försök inte närma dig min hemlighet!

Jag berättar att det sista jag och min far talade om då jag ringde honom i Tyskland var betydelsen av en viss typ av mjöl. Min far var en passionerad korsordslösare och tyckte om när jag gav honom små översättningsproblem att lösa. Så även denna gång två dagar före sin död, som det visade sig.

"Griffiges mehl", undrar författaren.

Ja. När herr Hufschmied skryter med sitt recept på äppelkaka: "Ich verwende, wenn Ich backe, nicht das glatte Mehl, wie es an sich üblich ist, sondern nehme griffiges, also das feinere, zweifach gemahlene". Min far menade att det handlar om ett mjöl man panerar med. Jag slog upp det i flera tyska lexikon, som jag för övrigt också fått av honom, utan att hitta uttrycket. Men nu, säger jag, förstår jag kanske varför. I Tyskland använder man sig av något som kallas DIN-Norm 10355, en klassificering av mineralhalten uttryckt i mg per 100 g av olika sorters mjöl. Typ 405, till exempel, är det vanligaste vetemjölet som används till vitt bröd. Och beteckningen 815 är exempel på ett ljust rågröd som enbart bakas i södra Tyskland. Jag upptäcker att dessa klassificeringar inte gäller i Österrike. Där delar man istället in sorterna under *glatt*, *universal*, *griffig*, *doppelgriffig* efter stigande kornighetsgrad. De två sistnämnda är alltså lite grövre än vanligt mjöl. Varje partikel har en diameter på ca 150 - 300 µm. Men utifrån herr Hufschmieds replik upplever jag det som att *griffiges mehl* är det finare, *zweifach gemahlen*, 'dubbelt malt', dvs. finare än vanligt mjöl. Ska jag kalla det panadmjöl? Jag tar åter fram mobilen, spelar upp en ljudsnutt där kocken på Gasthaus Gredwirt i den lilla byn Aschau i Tirol förklarar för mig att griffiges mehl, ja då ska man kunna känna kornen, mjölet ska vara grövre helt enkelt. *Griffig*, ordet kommer ju, tycker han, från *zum angreifen*, 'att kunna ta på', alt. 'angripa'. "Det handlar om konsistensen".

Utifrån dessa parametrar är min nuvarande översättning av repliken ovan så här:

JOACHIM: när jag bakar så använder jag inte det släta mjölet som man brukar, utan det lite grövre, som malts två gånger

Jag inser att mitt "lite grövre" står i kontrast till författarens "das feinere" och att ett grövre mjöl sällan malts två gånger. Hur många gånger har då det släta malts? Något tillfredställande svar får jag inte. För författaren är det inhemska begreppet *griffig* så

självklart att han inte vidareutvecklar det. Istället, apropå döden, berättar han om det verk han är allra stoltast över. Librettot till operan *Thomas* som uruppfördes 2013.

HK

Det handlar om en döende man som heter Matthias. Och hans pojkvän Thomas sitter hos honom medan han somnar in. Läkaren kommer och dödförklarar honom, systrarna kommer för att tvätta honom, sedan vakar Thomas över den döde på natten. På morgonen kommer begravningsentreprenören för att tala om detaljer kring jordfästningen. Sedan, när Thomas åter är ensam i rummet, vaknar Matthias plötsligt till liv. När jag skrev den här texten besökte jag tre hospis, ett i Wien, ett i Innsbruck och ett i Bern. Jag försökte skildra miljön så noggrant och realistiskt som möjligt. Jag har aldrig upplevt en sådan stark känsla av *Lebensnähe* som när jag besökte dessa människor i livets slutfas. Personer som är på väg att försvinna. Jag satt hos dem och bara pratade. Jag kom att tänka på det när du talar om din far.

MM

Lever dina föräldrar?

HK

Min far lever som tur är inte längre. Med tur menar jag att han inte behöver lida mer. Han dog för två år sedan efter tolv års martyrium på ett vårdhem. Men det var inte avgörande för att kunna skriva om döden. Döden har alltid varit närvarande, från det ögonblick när jag som femåring fick höra att mamman till en jämnårig flicka som jag inte ens kände hade dött. Det var en jättechock för mig. Det utlöste en enorm skräck för att jag skulle mista min mamma. Döden blev ångestladdad. Och senare när jag var runt tjugo dog min bästa vän som också hette Klaus. Han omkom på en glaciär i Schweiz. Och när jag fick höra det fick livet plötsligt ett Före och ett Efter. Det var så mycket som försvann med honom. En stor del av min barndom.

MM

I *Mörk lockande värld* är döden i form av frånvaron ständigt närvarande, om man kan kalla det så. Liksom Michael Hanekes gestaltning av döden i *Amour* [2012] gör du det onämnbare påtagligt genom att utelämna det.

HK

När döden, eller det slutgiltiga försvinnandet, äger rum, då sker det väldigt odramatiskt. Plötsligt är man borta. Det är bara de närmaste som drabbas av efterskalven. Med risk för att låta patetisk: Allt jag gör som konstnär handlar om att det ska finnas en medvetenhet kring att vi är dödliga, vilket de flesta människorna inte har, eller inte tillåter sig att ha. Sedan finns det människor som i motsats till mig är väldigt religiösa. De har förstås tillgång till en fantastisk ventil.

Jag frågar: kommer han från ett religiöst hem. Han svarar: "Nej som tur är", och tillägger: "Att som författare vara religiös skulle kunna framstå som att man intar ett slags

förmyndarskap". Förlorar man sin fria position som författare eller konstnär om man bekänner sig till en tro? För Händl Klaus handlar det snarare om att han inte finner tröst i ett religiöst system. Längtar han efter att tro? Han längtar efter att kunna besvara frågorna som finns där men som han inte tycker besvaras. Skapelsen som bild är alltför abstrakt, den går inte att överblicka. Gud, så menar han, är bara ett hjälplöst substitut för den obesvarade frågan. Men religion, den romersk-katolska, undkommer man inte om man vuxit upp i Österrike, särskilt inte om platsen i fråga heter Allerheiligen.

HK

Redan i förskolan präglas man av religion, man absorberar de bibliska myterna i form av lättsmälta bilderbokberättelser. På skolan var regelbundna kyrkobesök en del av religionsundervisningen. I samband med den första kommunionen skulle man bikta sig. Om det inte hade varit för att jag helt ofrivilligt blivit präglad av dessa sagor hade jag idag kanske kunnat ha samma fria förhållande till den kristna mytologin som jag har till den grekiska. Men det har jag inte. Ibland funderar jag på hur jag skulle avläsa, översätta, livets strukturer om jag t.ex. varit en del av den ryskortodoxa traditionen. Min identitet är bara en omständigheternas slump.

MM

Vad jobbade dina föräldrar med?

HK

Innan jag föddes var min mamma förskollärare.

MM

Men stannade hemma efter det?

HK

Ja. Vilket var fantastiskt för mig. Att vara föremål för all uppmärksamhet. Det tog visserligen slut när min lillasyster föddes. Min pappa sålde försäkringar åt Generali. Han var distriktschef för Tiroler Unterland. Inget välbetalt jobb. Tvärtom. Vi var alltid skuldsatta. Egentligen var han nog en väldigt skärpt karl som studerat juridik. Men han led av prestationsångest och bommade alla tentor. Att vara säljare, det är inget ädelt yrke. Han var frustrerad och drack och dog av alkoholrelaterade skador.

Jag anar här en möjlig parallell till herr Hufschmieds rollfigur. Visserligen är denne född med silversked i mun, men som pjäsen igenom mer eller mindre erkänner sina misslyckanden i livet: drömmen att bestiga Mont Blanc, att bli astronaut, att resa till Finland, att studera matematik, att vara filosof, familjefar. Är det viktigt för översättningen? Nej. Är det viktigt för mig som dramaturg? Inte nödvändigtvis. Men funderingen ligger kvar långt efter att jag rest tillbaka från Wien. Jag dristar mig till att maila författaren och fråga om det mellan dessa män finns en koppling. Inte helt oväntat

får jag inget svar. När jag flera veckor senare läser W.G. Sebalds essä *Le promeneur solitaire* om Robert Walser (i *Logi på landet*, 1998), ett författarskap som för övrigt ligger Händl Klaus mycket varmt om hjärtat och vars pjäs *Der Teich* ("Tjärnen") från 1902 han dessutom nyligen översatt från Berndialekt till högtyska, tycker jag mig se ännu en möjlig förebild för herr Hufschmied. Sebald beskriver diktaren som en man som inte tyckte om att resa och som egentligen inte kom någonstans "utom till det tyska utlandet. Staden Paris, dit han längtade från anstalten i Waldau, fick han aldrig se" (Sebald 2014, s 174f). Herr Hufschmied berättar i pjäsen att han i ett sällsynt anfall av äventyrlust i ungdomen försökte organisera en expedition till den finska fjällvärlden. "Sedan var det för sent. Jag var tvungen att återvända till fabriken"(s 89). Och på samma sätt som Walser inte förmådde att överbrygga känslan att kvinnor är "varelser från en annan stjärna" (Sebald, s 140), så har herr Hufschmied förblivit ungtkarl. "Man är ju förpliktigad", som han kallar det (s 5) att bevara sin döda mors minne.

2. WIEN OCH HAT.

Senare tiders författare och filmskapare som Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek, Michael Haneke och Ulrich Seidl har i omvärlden blivit kända för sina provocerande attacker på allt som anses "heligt" i Österrike – staten/etablissemangen, katolicismen, traditionerna. Den hårda kritiken belyser ett kollektivt minne som är förljuget, en ovilja att göra upp med landets antisemitiska arv och nationalsocialistiska förflutna. Deras litteratur står i opposition mot den konstruerat präktiga ytan av vacker arkitektur, klassisk musik och pråliga efterrätter.

Mörk lockande värld är inte någon uttalat politisk pjäs. Händl Klaus har än så länge inte skrivit en sådan. Men under mitt översättningsarbete har jag vid flera tillfällen stött på partier som kan läsas som en del i denna tradition.

Ett exempel är en passage (s 16) som jag tidigare missförstått:

JOACHIM: Sie haben Glück mit ihrem Freund. Die Schweizer stehen ja, was mich betrifft, als Felsen in der Brandung. Wenn sie die Franzosen kennen,

CORINNA kaum,

JOACHIM: oder die Wiener,

CORINNA nein,

JOACHIM: wie sie sich winden,

CORINNA: finden Sie,
JOACHIM: ja. Leider haben wir viel zu selten Geschäfte mit den Schweizern gemacht.

JOACHIM: Ni har tur med er fästman. Schweizarna står ju, vad mig beträffar, som en klippa i bränningen.
Känner ni till fransmännen,
CORINNA: knappt,
JOACHIM: eller wienarna,
CORINNA: nej,
JOACHIM: hur de slingrar sig,
CORINNA: tycker ni,
JOACHIM: ja. Tyvärr har vi gjort alldeles för lite affärer med våra schweizare

I min första, felaktigt lästa, version är det Corinna som vrider sig, vilket skulle leda till en något bisarr replikväxling:

JOACHIM: Så ni vrider er,
CORINNA: tycker ni,
JOACHIM: ja.

Givetvis är det wienborna som här förärats detta osympatiska särdrag. I kontrast till schweizarna som beskrivs som klippan i bränningen reduceras wienaren till en slingrande hal ål. I pjäsen har det den funktionen att herr Hufschmied varit betagen i Corinnas pojkvän och försöker därför fjäska för henne genom att tala gott om schweizarna och samtidigt sänka österrikarna. Men det har också en dialektal förklaring som till viss del har att göra med hur folk i Wien talar. Lite släpigt, lojt och i författarens imitation inte så lite arrogant. *Wiener Schmäh* brukar det kallas. Ordet härleds från medelhögtyskans *smæhe* som betyder "Beschimpfung" (ung. utskällning) och har sin svenska motsvarighet i "att smäda". I talspråk kan *schmäh* betyda både trick, svindleri och lögn, men även "förbindlig vänlighet" eller att man, som i den idiomatiska frasen "einen Schmäh führen" är stor i orden.

Jag berättar att min mamma delvis är uppvuxen i Tirol, samma del av landet som Händl Klaus kommer ifrån, och jag har själv tillbringat mycket tid där. Men som outsider kanske jag automatiskt läser in hatet mot Österrike i alla österrikiska texter, att jag liksom turisterna som kommer för Alperna, maten, och förra sekelskiftets kulturskatter kanske exotiserar detta Österrikehat.

De ovan nämnda författarna hatar eller kritiserar sitt land inifrån, något annat hade varit helt ointressant. Därför frågar jag författaren om han som är född långt efter andra världskrigets slut känner något liknande? Först verkar han inte förstå min fråga, för första gången inte lika tjänstvillig att gå mig tillmötes.

"Hur menar du?"

Det blir tyst under några sekunder. Jag hinner tänka att jag de facto exotiserat detta hat, förminskat det till en nationallitterär gimmick. Men han svarar mig till slut:

HK

Jag gick på ett så kallat akademiskt gymnasium i Innsbruck. En dag när vi sålde frallor på skolgården som vi bakat för att samla in pengar för en klassresa kom skolans rektor förbi och sa: "vilka judepriser ni tar". Detta var på 80-talet! I vår historieundervisning förekom andra världskriget enbart som ett sammanfattande referat. Skolan jag gick på har utbildat den så kallade eliten, det vill säga framtida domare, jurister, kirurger. De allra flesta av dessa är högerkonservativa, en del till och med högerextrema. Jag tyckte själv att vi lärde oss en massa onödigheter. Skolan har ett stort, stort ansvar för att skapa ett historiskt medvetande hos individen.

MM

Även borgerskapet är ett laddat ämne som går som röd tråd genom den österrikiska litteraturen. I *Mörk lockande värld* befinner vi oss inne i den borgerliga sfären. Corinna är kirurg. Hennes mamma är en ansedd forskare och herr Hufschmied har arvt en stor förmögenhet.

HK

Borgerskapet har dragit nytta av den stora plundringen som ägde rum under kriget. Och jag är en del av detta. Jag kan sitta och äta middag på en bra restaurang där maten kostar lika mycket som det tar en snabbköpskassörska två, tre dagar att tjäna. På sätt och vis är det helt obscent. Frågan är: Varför går jag hit? Varför betar jag mig så omoraliskt? Jag skulle kunna jobba med någonting där man gör en större social insats. Men det gör jag inte, även fast jag har förmågan.

MM

Man gör en intellektuell klassresa och skäms för att ...

HK

... man låter sig bäras av andra.

MM

Thomas Bernhard sa: "Jag älskar detta land men hatar denna stat". Var går skiljelinjerna?

HK

Tematiken, eller snarare problematiken, går väldigt långt tillbaka. När monarkin kollapsade ... nej, man måste nog backa ännu mer ... Vad vi har att göra med här är ett ärkereligiöst patriarkat som alltid varit oerhört auktoritetslystet. Än idag finns det människor som längtar tillbaka till monarkin, alltså till en diktatur, som de försöker försköna som någonting romantiskt. Kejsaren bar ju en så flott uniform, kan de sucka. Ordet *Kaiser* ['kejsare'] är ett farligt ord. Han är ingenting annat än en diktator. Det är bara att slå upp ordet och konstatera. Men det är välklingande. *Kaiserwetter* till exempel

är det finaste sommarvädret. *Kaisersemmel* en synnerligen vacker fralla. Men när allt kommer omkring var kejsardömet en kast som förtryckte alla andra.

MM

Den här längtan att bli tagen vid handen, finns den då fortfarande?

HK

Se hur folk röstar. Det är skrämmande hur mycket folk är beredda att göra avkall på sin frihet för att inskränka den för andra, som står utanför den så kallade normen. Det grundar sig på en ängslan hos människor som i generationer vant sig vid villfarelsen att någon vid makten kommer att ordna allt. Religion fungerar på ett liknande sätt. Gud ska skydda mig från min dödlighet. Men människan *är* dödlig, hon utplånas av döden. Så är det bara. Någon får gärna bevisa motsatsen för mig. Ur denna grundläggande rädsla växer en underdånighetskultur fram. Den falska tröstens regelverk. Man förblir ett omyndigt barn som inte behöver ta ansvar. Men livet handlar om att *ta* ansvar. Jag begripa ju det - det är svårt att uthärda sin dödlighet. I mig gör det också ont när jag tänker på att detta unika kommer att ta slut en vacker dag. Men samtidigt måste jag se mig själv som besegrad.

MM

Villfarelsen om att någon vid makten ska ordna allt som känns jobbigt är ju något som förbinder de flesta högernationalistiska partierna i Europa idag. De lovar att ta ett slags illusoriskt ansvar för vad de kallar den havererade invandringspolitiken. Men det handlar lika mycket om att medborgaren lämnat saken i händerna på någon annan.

HK

Och då är vi tillbaka i skolan. Där om någonstans måste barn lära sig att ta ansvar. Inte impregneras av sagor där allt slutar lyckligt.

Längre fram i texten (s 24) dyker wienaren åter upp, nu i en nästintill oöversättbar ordvits:

CORINNA: Ich habe gewienert,

JOACHIM: gewienert,

CORINNA: genau.

JOACHIM: Hören Sie mir auf, mit Wien, Sie Wienerin,

Författaren önskar sig, som så ofta i denna text, att orden inte bara ska vara handlingsbärare utan även ljuda med associationer. *Wienern* betyder att polera/putsa/bona och kan förmodligen härledas till äldre tiders husmödrar som använde sig av *Wiener Kalk*, ett skurmedel av pulveriserad dolomit. Men då det här handlar om att Corinna just rengjort ett badkar som det finns anledning (för publiken) att tro att hon nyligen styckat sin pojkvän i ger det hela en mörkare efterklang.

Författaren vill gärna att någonting obscen ska kunna hämtas ur denna alldagliga

rörelse. Han jämför med ordet *ficken*, 'knulla', som ursprungligen beskrev rörelsen man gjorde med en trästav för att trycka ned bönor i jorden vid sådden.

Ytterligare en av dessa subliminala betydelsebärare är när herr Hufschmied i tredje akten använder frasen "Jedem das Seine" (s 43) när han avfärdar Mechtilds ointresse för filosofi. *Jedem das Seine* (ungefär: Åt var och en det han förtjänar) är mottot som fanns att läsa över gallergrindarna till koncentrationslägret Buchenwald. Bilden som ordspråket målar upp genljuder något senare i akten (s 120):

JOACHIM: Jag såg till att förbättra belysningen på mitt företag, med starkare lampor, för att öka prestandan hos de anställda,
MECHTILD: och,
JOACHIM: den steg.

I en tidig version hade jag översatt mottot till "man vet bäst själv". I sammanhanget hade det inte varit fel. Joachim är förbindligt trevlig men visar ändå sin arrogans genom antyda högre "kulturellt kapital" än den högutbildade akademikern. Det som däremot hade gått förlorat är just det som författaren önskar sig i sin text – en klangvärld där varje ord ska innehålla en "svängning" som associerar till fler bilder. Han exemplifierar detta med följande replikskifte (s 20):

JOACHIM: Sie kennen es noch nicht.
CORINNA: Afrika,
JOACHIM: das Buch,
CORINNA: Ich bin darauf gespannt.

JOACHIM: Ni har inte,
CORINNA: varit i Afrika,
JOACHIM: läst boken,
CORINNA: det ska bli spännande att läsa den.

Herr Hufschmied ger Corinna en bok i gåva - Karen Blixens berömda memoarer om sin tid i Kenya. Corinnas sista replik ska dels kunna betyda att hon är nyfiken och ser fram emot att läsa boken. Men lika viktigt för författaren är att man ser bilden av Corinna, likt en tropisk fjäril med uppspärrade vingar, uppnålad på en tavla. Mitt tidigare bud "Det ska bli spännande att läsa den" kanske inte alls duger längre? Översättaren och teoretikern Lawrence Venuti resonerar att översättaren bör bevara originaltextens främmande inslag (1995). I mitt fall handlar det om att värda författarens önskemål om mångtydighet, och i detta specifika exempel att försöka bevara en bild som

korresponderar med att känna sig fången, men också som poetisk metafor för kolonialiseringen av främmande världar.

3. FOTOSYNTESER OCH VINTERGRAVAR - ATT ÖVERSÄTTA MUSIK

Händl Klaus texter är språkkompositioner, mer besläktade med musik än teaterrealism. Även om författaren är noga med att påpeka att han redan från början vet om en idé är lämpad för teater, opera eller film så är den gemensamma nämnaren en rytm som tangerar gränserna för det *nicht-mehr-Sagbare* (det inte-längre-utsägliga), då orden inte längre räcker till, och klanger tar över.

Vi talar kort om författarens tidiga karriär som teaterskådespelare i Wien. Nästan alla dramatiker som jag mött har praktisk erfarenhet från teatern. Här får man en inblick i hur skådespelare angriper texten, hur föreställningar växer fram, hur repetitionsprocessen fungerar. Jag frågar om hans bakgrund som skådespelare, erfarenheten av att själv stå på scen, har varit viktig för hans skrivande?

”Det blir en sinnligare process om man vet vilka man skriver för”, svarar han.

Hans första stycke *Ich ersehne die Alpen; So entstehen die Seen* består av två monologer som han skrev direkt för skådespelare han känner. Och det har han gärna fortsatt med. Genom att ha deras röster i huvudet, deras temperament, till och med rörelsemönster, kan han uppsöka obruten mark. ”Jag placerar människor som jag känner i en främmande kontext där de kan använda instrument som jag är förtrogen med”.

MM

Hur uppstod idén till att skriva pjäsen?

HK

Jag och några andra dramatiker fick en beställning på att skriva var sin scen på temat ”avsked” som skulle ingå i en, ja, avskedsföreställning på en sidoscen till stadsteatern i Leipzig, som skulle läggas ned. Jag befann mig i Tunisien och arbetade som skådespelare i en förfärlig tv-film som spelades in där. Jag hade väldigt mycket fritid så jag började skriva på det som sedan blev första scenen med överlämnandet av lägenheten. Scenen skulle inte vara mer än tio minuter lång, men när jag väl började flöt det bara på. Det blev mer än trettio sidor. Jag talade om för dramaturgen på teatern att texten blev för lång. Senare gav jag sidorna till en annan dramaturg som förslag på möjlig början till en helaftonspjäsa.

MM

Du debuterade som författare 1994 och som dramatiker 2001. Var skrivandet i början någonting som du gjorde vid sidan av skådespeleriet?

HK

Jag har skrivit sedan grundskolan. I början komponerade jag korta och ofta hemska berättelser. En av dessa handlade om en våldtagen kvinna som hämnas med hjälp av spindlar som kommer ur hennes kinder ...

MM

Skrev du målmedvetet för att bli författare?

HK

Egentligen skrev jag för byrålådan och hade en romantisk föreställning om att när jag fyllde femtio skulle jag ge ut allt på en gång. När jag var drygt tjugo hade jag lyckats få ihop en text som jag kände hade en egen röst. Jag skickade in den till ett antal litterära tidskrifter och fick bra respons. Men även refuser. En redaktör tyckte att jag skrev intressant men hade för många tempus- och konjunktivfel. Jag skrev tillbaka och förklarade att det var ett medvetet stilmedel.

För mig som översättare är *Mörk lockande värld*, och särskilt textens musikaliska egenskaper, en stor utmaning. Pjäsen kan liknas vid ett kammarstycke i tre satser för tre soloinstrument. Jag misstänker att Händl Klaus hade specifika skådespelare i åtanke även här. Han erkänner att han skrev för tre andra personer än de som sedan uruppförde stycket. För mamman hade han föreställt sig en skådespelerska som redan var död. Och mannen som skulle göra herr Hufschmied fick en depression, vilket inte hade med pjäsen att göra, men han blev dessvärre sjukskriven. Repetitionerna var oerhört krävande för aktörerna. Mannen som till slut spelade Hufschmied berättade för dramatikern att han vid två tillfällen brustit i gråt av ren utmattning. Och även jag, översättaren, har vid enstaka tillfällen misströstat. Att enbart få replikerna att "flyta på" räcker inte. Rytmen, rimmen och konnotationerna måste reproduceras. Pjäsen är noggrant noterad som ett musikstycke. Inga scenanvisningar förekommer, inget i stil med *Corinna sätter sig på stolen*, eller *herr Hufschmied gör en lång paus*. Bortkastad tid, anser han. Som varje teaterpraktiker vet han att scenanvisningar är det första som stryks i arbetsprocessen. Angivelser av den här typen ska finnas inbäddade i själva texten. Däremot avslutas varje replik i pjäsen antingen med ett kommatecken eller en punkt. På så vis föreskriver han den tänkta rytmen i stycket snarare än hur figuren ska röra sig. Kommatecknet signalerar att figurerna ännu "delar" någonting i spelet. Men när samspelet kommer av sig, eller någonting i mötet upphör, sätter punkten in.

MM

Det är en sträng form. För skådespelarna finns inte mycket svängrum för att färga texten med psykologi. Det gäller att hålla sig till rytmen. Nu låter det väldigt tråkigt när jag beskriver det, men det är ju något oerhört starkt i den här stringensen.

HK

Innanför textens ramar har man total frihet att jobba fram nyanser. Och tolkningsutrymmet är oändligt. Det kan jag bestämt hävda då jag sett pjäsen iscensättas på så olika vis. *Men ...* det vore dumt att tacka nej till en inbjudan att musicera.

MM

I uppsättningen på Schauspielhaus Zürich lade man tonvikt på det musikaliska genom att ha en slagverkare med på scen.

HK

Och i Tjeckien var uppsättningen väldigt statisk vilket medförde att varje gång någon av skådespelarna gjorde ett utfall blev det som chockvåg som gick genom rummet. Oerhört bra. Jag var också med i Beijing för en scenisk läsning av texten. Väldigt märkligt. Upplevelsen var ... hur ska jag säga ... *Fremd* ['främmande'] men inte *befremdent* ['underlig'].

Vi ser över följande replikväxling, där läkaren förklarar för sin hyresvärd att kroppen bedövar sig själv med naturligt morfin när döden kommer (s 4):

CORINNA: In der Klinik verstärken wir diese Morphine. Aber der Mensch hilft sich eigentlich selbst.

JOACHIM: Ja.

CORINNA: Verstehen Sie,

JOACHIM: ja.

CORINNA: På sjukhuset förstärker vi morfinet. Men egentligen reder sig människan själv.

JOACHIM: Ja.

CORINNA: Förstår ni,

JOACHIM: ja.

Jag har alltid studsat inför Corinnas *Verstehen Sie*. Det känns aggressivt, i betydelsen: är det uppfattat! Vilket det också hade kunnat betyda om repliken avslutats med en punkt. Kommatecknet signalerar upptakten till en förklaring. Corinna vill att herr Hufschmied ska följa henne i resonemanget, få honom att förstå att hans mamma förmodligen inte led när hon dog. Hon inviger honom därefter i den märkliga dödsritualen på Madagaskar där man dricker vätskan som rinner ur de döda, för att dämpa sorgen. Han drar slutsatsen att det är ett narkotikum (s 5):

JOACHIM: ein Rauschgift,

CORINNA: wenn man so will,

CORINNA: ein natürliches Rauschgift,
JOACHIM: wenn Sie so wollen.

JOACHIM: en drog,
CORINNA: om man ser det så,
JOACHIM: en naturlig drog,
CORINNA: Om ni ser det så.

Corinna håller inte med om herr Hufschmieds definition. Med kommatecknet efter "wenn man so will" låter hon honom ta ansvar för utsagan. *Rauschgift* är ett farligt ord, en brottslig angelägenhet. Hon vill framstå som en fläckfri, korrekt ordinerande läkare. Särskilt med tanke på att Corinna (kanske) har sin pojkvän på samvetet. *Wenn Sie so wollen*. Punkt! I det här fallet är saken utagerad för henne.

Mot slutet av pjäsen utropar Mechtild och herr Hufschmied ordet Ja arton gånger i följd (s 59f):

JOACHIM: Ja.
MECHTILD: Ja.
JOACHIM: Ja.
MECHTILD: Ja.
JOACHIM: Ja.
MECHTILD: Ja.
JOACHIM: Ja.
MECHTILD: Ja.
JOACHIM: Ja.
MECHTILD: Ja.
JOACHIM: Ja.
MECHTILD: Ja.
JOACHIM: Ja.
MECHTILD: Ja.
JOACHIM: Ja.
MECHTILD: Ja.
JOACHIM: Ja.
MECHTILD: Ja.

Rent typografiskt uppstår någonting på manussidan som drar uppmärksamhet till sig. Nästan som ett kalligram. Som översättare frestas man i första ögonblicket att använda copy/paste-funktionen. Det är ju bara ordet Ja. Som inte ens behöver översättas. Men i själva verket måste man, hävdar jag, skriva ut det arton gånger. Varje enskilt Ja bevarar då sin innebörd, så som författaren själv en gång tänkt sig det när han upprepade ordet gång på gång:

HK

Man får en känsla för vad varje Ja betyder. Det kan vara ett bejakande ljud, Ja till fotosyntesen. Eller ett samlagsljud. Man stönar ju med olika grader av intensitet, djup

och hastighet. Och mellan två Ja ligger det kanske en hel minut av tystnad där man tar in den andre eller ljuset som strömmar in.

MM

Och dessa eventuella tystnader äger ju en stor verkningskraft ...

HK

Jag upplever den här typen av sammanflätad dialog – alla dessa Ja, Nej, Ja, Ja, Nej – som ett sätt att ge till synes banala saker en viss tyngd, så som det ju ofta är. Upprepningarna rytmiserar språket och öppnar upp för någonting förrädiskt.

MM

De utbrister Ja nio gånger var. Är det viktigt att det är just arton gånger. Kan det vara färre? Eller fler – 22 gånger?

HK

Det finns de som ropat Ja trettio gånger. Det kan också räcka med bara tre om föreställningen är iscensatt därefter. Texten är ett material som förhoppningsvis sätter igång någonting hos skådespelarna.

Antalet upprepningar förmedlar också en förhöjning som från och med nu präglar texten. En acceleration sätter igång, figurernas repliker börjar smälta samman. Mechtild och herr Hufschmied uppgår allt mer i varandra, eller som författaren uttrycker det: "die Figuren teilen den selben Pulsschlag" (figurerna delar samma pulsslag) (s 59).

MECHTILD: Solen,

JOACHIM: helium,

MECHTILD: upplöst

JOACHIM: vätgas,

MECHTILD: fotonerna,

JOACHIM: och innerst inne,

MECHTILD: DNS

JOACHIM: bio,

MECHTILD: fo,

JOACHIM: åh,

MECHTILD: toner,

JOACHIM: ljus,

MECHTILD: tack vare,

JOACHIM: solen, som,

MECHTILD: skapat oss.

Här bör man jämföra med ett exempel ur det tidigare nämnda operalibrettot *Thomas* till musik av tonsättaren Georg Friedrich Haas (2013. s 4):

THOMAS: Oh Matthias.

MICHAEL: Sterbend ist er.

THOMAS: Ich bin da.

MICHAEL: Thomas,

THOMAS: siehst du.

MICHAEL: Thomas,

THOMAS: Hörst du,

MICHAEL: laut,
THOMAS: Matthias. Da,
MICHAEL: und fest,
THOMAS: die Hand,
MICHAEL: ist,
THOMAS: warm.
MICHAEL: Noch,
THOMAS: und noch,
MICHAEL: schlägt,
THOMAS: schwach,
MICHAEL: der Puls,
THOMAS: klopft wie,
MICHAEL: im Fieber,
THOMAS: glüht,
MICHAEL: auch,
THOMAS: die Sonne,

Ett libretto är att skriva för utandande röster, säger Händl Klaus, ett förklingande som på sätt och vis kan liknas vid ett ständigt döende. Själva texten upphör att vara centrum, den smälter samman med musiken, försvinner i den. Musiker och aktörer andas gemensamt ut och in. Sångare förstår att deras röster går upp i ett slags *Gesamtkörper* (Büren, 2013) och att deras insatser är trådar i ett stort och ibland motsägelsefullt flätverk. Detta gäller i lika hög grad talpjäserna, och i synnerhet *Mörk lockande värld*.

Vi närmar oss pjäsens centrala del, "berättelsens hjärta", och enligt författaren "anledningen till att jag ville skriva den". Och, bör det tilläggas, ett av skälen till att det tagit så många år för mig att färdigställa översättningen. Det rör sig om scenen som vi båda kallar "lovsång till fotosyntesen". Corinna har inte rest till Peru. Istället söker hon upp sin mor i München för att be henne besöka herr Hufschmied för att få tillbaka den avskurna lilltån. Men hon har svårt att nå fram till sin mor. Mechtild håller en nära tiosidig monolog om fotosyntesens processer. För en översättare, liksom en skådespelare, är detta en avskräckande uppgift.

Jag undrar hur han kom på idén. Var de väldiga textmassorna egentligen material till en annan pjäs? Nej, det var tänkt så från början, och han har alltid velat skriva någonting som liknar en lektion. Fotosyntesen utgör motsatsen till att försvinna. Den är livet.

Vid ett kort möte vid litteraturfestivalen i Leukerbad tidigare i somras rådde han mig att inte tänka på faktaspråket som det primära i andra akten. Det ska rytmiseras, läsas som poesi. Med andra ord: någonstans under massorna av vetenskaplig terminologi ska det som Mechtild egentligen uttrycker skymta fram.

Han ber mig nu att läsa ett avsnitt för att höra om jag lyckats med detta. Något favoritavsnitt, undrar jag? "Ta stället med klyvöppningarna. Det är ganska snuskigt".
(Markering i fet stil är min)

Da das Blatt flächig verbreitert ist, was die Absorption möglichst vieler Lichtquanten gewährleisten soll, gibt es verstärkt Wasserdampf ab. Also **gleiche ich aus**. Trockene Luft erzeugt Spaltenschluß, während ein Anstieg der Luftfeuchtigkeit zunehmend Öffnung bewirkt. Weist bereits das Photorezeptormolekül selbst Enzymeigenschaften auf, katalysiert es, aktiviert durch Energie, die es aufnahm, Reaktionen, Bewegungsvorgänge, die es hervorruft oder auch steuert. Einseitig einfallendes Licht wird absorbiert, reflektiert und durch Streuung, Linsenwirkung innerhalb der Zelle, umgesetzt in einen Photonengradienten und als solcher für die Perzeption der Lichtrichtung genutzt. Meistens stellen die Blätter sich senkrecht zur Lichtrichtung ein, was wir als Transversal- oder Diaphototropismus bezeichnen. Setzen wir die Pflanzen seitlicher Belichtung aus, krümmen sie sich phototropisch. Stellen wir aber die anfänglichen Lichtverhältnisse wiederum her, korrigiert eine Gegenreaktion ihre Krümmung, deren Stärke abhängt von der Reizmenge, deren Schwellenwerte von Bestrahlungsstärke wie Bestrahlungsdauer weder unter- oder überschritten werden dürfen. Der Phototropismus ist also ein Induktionsphänomen.

Eftersom bladytan är vidsträckt, vilket säkerställer upptagningen av så många ljuskvanta som möjligt, avger den mycket vattenånga. Jag bara **kompenserar**. Torr luft leder till att klyvöppningen stängs medan ökad luftfuktighet leder till att den vidgas. Om redan fotoreceptormolekylen visar på enzymiska egenskaper, katalyserar den reaktioner som aktiveras genom energi som den upptagit, rörelseprocesser som den orsakar eller också styr. Det ensidigt infallande ljuset absorberas, reflekteras och genom att det sprids, linseffekten inom cellen, förvandlas det till en fotongradient och används som sådan för perceptionen av ljusets riktning. Mestadels riktar sig bladen lodrätt mot ljusets riktning, vilket vi kallar transversal- eller diafototropism. Utsätter vi växten för lateral exponering böjs den fototropiskt. Återställer vi dock de ursprungliga ljusförhållandena så korrigeras böjningen genom en motreaktion, vars styrka beror på retningsmängden, och vars tröskelvärdet gällande strålningsstyrka såväl som strålningsvaraktighet varken får över eller underskridas. Fototropism är alltså ett induktionsfenomen.

Författaren är tyst en stund. Sedan:

H.K

Och *Ausgleichen* är "kompensera" på svenska?

MM

Det finns givetvis andra uttryck för det men ...

HK

Vilka då?

MM (*lång paus*)

... utjämna. Att skapa ...

HK

... jämvikt.

MM

I det här fallet behöll jag den mer vetenskapligt klingande termen.

HK

Jag tror nämligen, om det är möjligt, att det skulle bli väldigt fint om man då och då blir lite sinnligare. Lite mer "husmoderlig" [*hausfraulich*]. Den här jordbundna egenskapen mellan alla tekniskt klingande ord vore inte dum att bevara.

MM

Och det gäller kanske generellt för hela andra akten ...

HK

Hon talar om klyvöppningar, hur drifterna förtvinar i mörkret, hon återkommer hela tiden till detta. Hon gömmer sitt sexualiserade sätt att tala bakom fackspråket. Dotterns faderlösa barndom sublimeras utan hejd. Alla känslor mynnar ut i fotosyntesen. Ibland uppstår det ju någonting väldigt sinnligt när folk talar om sina känslor på ett omständligt och vetenskapligt sätt. Som hos Foucault – som jag har med i pjäsen. Skådespelerskan som gjorde rollen 2006 liknade texten vid ett djur som man rider. Teaterchefen var orolig för att publiken skulle lämna salongen. Men det gjorde den inte. Först skrattade folk, sedan blev de indragna ...

MM

Eftersom det pågår så pass länge.

HK

Det måste pågå länge. Och det måste vara korrekt. Publiken ska kunna känna att det som sägs har en logik.

MM

Men samtidigt måste man vara medveten om att det som sägs efter en viss tid upphör att vara begripliga meningar och ord. Det omvandlas till ljud, musik. Man koncentrerar sig snarare på klangerna än själva resonemanget.

HK

En klagosång. Eller kanske en kärleksaria. Viktigt är att gestalta fotosyntesen som ett skeende som vi har att tackar vår existens för. Och rent psykologiskt: om man talar så utförligt om fotosyntesen håller man rädslan för döden på avstånd.

Michael Haneke säger att en negativ rollfigur måste få en "gåva" i form av finess, sorg eller virtuositet för att den ska bli intressant att gestalta (2013, s 104). En sådan gåva får Mechtild av sin författare i form av en svidande vacker monolog om vintergravsseden i finska Lappland (s 46). Den fungerar som motvikt till hennes kliniska lovsång till fotosyntesen i andra akten. Här beskrivs begravningsritualen med en bedövande poesi. Författaren ber mig att läsa monologen på svenska.

Vi har en sådan sed, vi gräver vintergravar, tidigt på hösten när marken ännu är mjuk. När tidlösan blommar gräver man gravar åt de döda som vintern för med sig. På vintern är marken hård, is, det går inte att gräva. Därför förbereder man. Ett dussin tomma gravar per tusen innevånare. Men man hoppas att de förblir tomma. De välsignas på Alla själars dag. Man står vid den tomma graven och frågar sig vem som kommer att drabbas. En gripande syn. Gravöppningarna stirrar på dig. Alla bävar. Vi är dödliga. För

säkerhets skull täcks de av plankor för att ingen ska störta i döden, om man är full, och det är natt. Men så anhopas de döda ändå. Man lägger dem där, i den öppna graven, de ska frysas ned, och plankor ovanpå, mot djuren. I kylan stockar sig tårarna, plötsligt blir de is. Du kan rycka loss dem från ögonen och kasta dem i gropan, som små pilar, på den bortgångne som du älskar. Sorgen håller i sig, under gudstjänst efter gudstjänst välsignas det, prästen går från grav till grav. Andäktigt begjuts liken. Det kontempleras, vigvattnet knastrar. Under ovanligt stränga vintrar med många döda lägger man ibland också två eller tre i en och samma grav. Men på våren skiljer man dem åt. De täcks med granris, så att de bevarar sig i kylan, mot döden, på isen. Sedan töar det och de får äntligen sin slutgiltiga jordfästning, för våren har kommit igen. Man fyller på med mjuk, varm jord, och man sår blommor, det ska blomma, eller med vintergröna. Om någon av gravarna förblivit tomma har det varit en god vinter. Även den graven fylls igen, det sägs att det för tur med sig. Man frågar sig om det skulle finnas döda utan gravar. På så sätt lockar man ju till sig de döda, man skyfflar fram döden.

Efteråt är han tyst en lång stund. Sedan: "Det var vackert skrivet av dig". Vackert skrivet av *honom*, svarar jag. Jag har bara försökt att överföra det till mitt språk. Hur förhåller han sig till tesen om att översättaren är ett slags "re-writer" som teoretiker som Susan Bassnett och André Lefevere hävdar – någon som (åter-)skapar ett original för läsaren/publiken i den nya språkdräkten (Ekblad-Forsgren, s 12)?

HK

Att översätta är en mycket kreativ process som aldrig går att göra på maskinell väg. Översättare är lika mycket upphovspersoner som författare.

MM

Översätter du själv?

HK

Jag har översatt en engelsk text av Dennis Cooper åt koreografen Gisèle Vienne. Och nyss blev jag klar med att översätta Robert Walsers pjäs *Der Teich* från schweizisk Berner-dialekt till högtyska.

MM

Var det svårt?

HK

Först trodde jag att jag skulle klara det på egen hand. Jag har ändå bott i Schweiz i snart tjugo år. Men snart märkte jag att om man inte vuxit upp med ett språk eller dialekt som man ska översätta saknas någonting. Jag tog då hjälp av författaren Raphael Urweider som är född och uppvuxen i området och som behärskar dialektens subtila nyanser.

MM

Hur jobbade ni rent praktiskt? Gjorde han en grovversion som du sedan finslipade?

HK

Vi satt tillsammans under hela processen och grovöversatte varje enskild replik. Han hojtade till om han upptäckte flera betydelser av ordet. Vi försökte hålla oss så nära originalet som möjligt. Men det var svårt. *Der Teich* är det enda som Walser skrev på dialekt. Vi ville inte imitera hans högtyska stil, om du förstår vad jag menar.

4. EN MÖRK LOCKANDE VÄRLD.

Slutligen kommer vi till pjäsens titel som försätter mig i ett dilemma. *Mörk lockande värld* är visserligen en direkt översättning och en alldeles utmärkt pjästitel även på svenska. Men problemet är att den på tyska citerar Karen Blixens *Den afrikanske farm* (som hon först skrev på engelska under titeln *Out of Africa* och sedan själv översatte till danska). På tyska har bokens titel en snårig historia. Den första översättningen gjordes 1939 av Rudolf von Scholtz från den engelska versionen under titeln *Afrika: Dunkel Lockende Welt*. Denna mycket fria och något märkliga översättning kan möjligen förklaras med att Scholtz även översatt Kipling och Joseph Conrad och låtit deras kolonialskildringar färga val av titel. 1989 kom en nyöversättning, denna gång från den danska versionen, av Gisela Perlet, med titeln *Jenseits von Afrika* ("bortom Afrika"). På svenska gavs boken första gången ut 1955 i Arthur Lundkvists översättning och hette då *Afrikansk pastoral*. Flera år senare återutgavs samma översättning med titeln *Den afrikanska farmen*. Nuförtiden kallas boken ibland också *Mitt Afrika*, efter den svenska titeln på Sidney Pollacks filmatisering från 1985.

Att kalla pjäsen för något av ovan nämnda exempel är förstås uteslutet. Men hur förhåller jag mig då till följande replikskifte (s 20):

JOACHIM: Da. Ein buch für Sie,
CORINNA: Foucault,
JOACHIM: den kennen Sie bereits. Nein, eine Dänin,
CORINNA: aha,
JOACHIM: Baronesse Blixen aus Dänemark,
CORINNA: ah,
JOACHIM: die nach Kenia ging.
CORINNA: Afrika, dunkel Lockende Welt.
JOACHIM: Sie werden sehen, es liest sich von selbst.

Jag kan inte låta henne kalla boken *Afrika - mörk lockande värld*, då skulle ingen förstå varför Corinna läser bokens berömda första rad: Ich hatte eine Farm in Afrika. Om jag å andra sidan använder den vedertagna svenska boktiteln försvinner den enda kopplingen till pjäsen. Alltså frågar jag:

MM
Vad har Blixens bok för betydelse för din pjäs?

HK

På ytan är det förstås en konnotation, men borde också syfta på teman i boken: exilkänsla. Om avstånd och frånvaro. Men också om ett tomrum som tillåter oss att bygga en egen identitet. Blixen reflekterar över sin tillvaro: Vad gör det här landet med mig? Hur mycket av sig själv tar hon med sig hem igen? På franska heter min pjäs *Le charme obscure d'un continent*. Det klingar medvetet som en parafras på Buñuels *Le Charme discret de la bourgeoisie* ["Borgarklassens diskreta charm"] (1972) och *Cet obscur objet du désir* ["Begärets dunkla mål"] (1977). Översättaren gillade idén att man leder folk på villovägar genom att parafasera kända filmer.

MM

Titeln frammanar också världen som ett tillstånd. Därför är jag nyfiken på varför du namnger platserna som pjäsen utspelar sig på – München och Leipzig? Tillför det pjäsen någonting att vara så konkret?

HK

Det har att göra med förhållandet öst-väst. München befinner sig i väst, Leipzig på gamla östsidan. Inom Tyskland upplever man det avståndet lika stort som mellan Finland och Peru. Jag vill att man ska uppleva detta avstånd både geografiskt och mentalt. Mechtild reser från München till Leipzig, dottern till och från Peru. Och Mechtild är född i Finland, landet som herr Hufschmied längtar efter. Det är så vägarna korsas i denna familjeväv.

MM

Med andra ord, om jag kallar pjäsen *Mörk lockande värld* bevarar vi de poetiska egenskaperna. Men kopplingen till boken går förlorad. Är det en acceptabel kompromiss?

HK

Det är ett offer man får skörda. Men en översättning kan också utgöra en möjlighet att hitta en lösning som blir bättre än i originalet. Översättningar har också fördelen att de kan leva vidare på ett annat sätt än originaltexten. De kan utvecklas. Virginia Woolfs essä *A Room of One's Own* (1929) översattes första gången som *Ein Zimmer für Sich allein* ["Ett rum för sig själv"]. Och trettio år senare på nytt som *Ein eigenes Zimmer* ["Ett eget rum"]. Det ligger ju världar däremellan! I skolan hade jag en väldigt sträng engelsklärare som jobbade utifrån en mycket effektiv metod för att vi skulle ta till oss språket. Varje vecka skulle vi lära oss ett stycke utantill och läsa upp. Och för varje fel fick man minuspoäng, som räknades ihop i slutet av terminen och påverkade om man fick godkänt eller inte. Vi jobbade som djur. På engelska säger man ju *to know it by heart*. Det tycker jag är ett väldigt sinnligt uttryck för att närma sig ett språk.

AVSKED

Kvällen före min avresa samtalar vi på Palmenhaus, en restaurang inhytt i ett stort växthus i jugendstil som ligger inne i Burggarten. Att associationerna går till Mechtild och hennes älskade växter är inte helt ogrundat. Här inne är det varmt. Tropiska växter slingrar sig längs marmorpelarna upp mot kupolens grönskimrande glas. Fotosyntesen råder! Författaren brukar ofta sitta här och skriva, säger han. Han känner många i personalen. Det ursprungliga växthuset, som revs någon gång kring förra sekelskiftet, hade orangeriet på slottet Schönbrunn som förebild. Finns det någonstans spår kvar av det som hovarkitekten Ludwig Gabriel von Remy tänkte sig ca 1823? Vi återkopplar till samtalet om österrikarna och deras nedärvda behov av att bli ledda i handen. Om historia som legend, religion som tröst. Författaren berättar att hans mamma numera är gift med en mycket religiös man och vars tro hon inte bara själv anammat utan också försöker få sonen att närma sig. Jag infogar att min mamma, som i sin barndom tillbringade några internatår på ett nunnekloster och som på grund av detta skyr allt som har med religion att göra, under hela mitt liv använt sig av den tröstande frasen *allt ordnar sig*. Författaren ler och gör en grimas som för att understryka att vi ju alla har behov av tröst, men att det är en villfarelse att söka den hos någon annan än sig själv.

Min sista fråga till Händl Klaus gäller ett citat av diktaren Clemens Brentano (1778 – 1842) som herr Hufschmied läser för Corinna i första akten, då han berömmar hennes fästmans fysionomi, inklusive håret (s 25): "aus dunklem Haar, schwer in die Stirne hangend ihm. Vom Namen, den er trägt, ergriffen zitterts".

Förgäves har jag sökt en befintlig svensk översättning av denna rad i Brentanos verkförteckning. Även då jag försöker hitta dikten eller prosastycket som raden ingår i får jag inga som helst träffar. Svaret är enkelt.

Händl Klaus har hittat på det själv.

Detta får mig återigen att tänka på Robert Walser. Händl Klaus har utan tvekan läst dennes prosafragment *Brentano (I)* (1913), ett slags fri fantasi över diktaren. Ett avsnitt i synnerhet tycks korrespondera med figurernas inre kamp i pjäsen: "O, seine Person. Abreißen von seinem Wesen, das noch immer gut war, hätte er sie mögen. Die eine Hälfte des Selbst töten, damit die andere nicht zugrunde gehe, damit der Mensch nicht zugrunde gehe, damit der Gott in ihm nicht völlig sich verlöre". Ordagrant översatt lyder det: Å, sin person. Att få riva av den från sitt väsen, som ännu var gott, det önskade han.

Att döda ena hälften av sitt jag, så att den andra inte ska gå under, så att människan inte skulle gå under, så att gudomen i honom inte gick helt förlorad (Walser, s 98).

Jag tycker mig se en dubbelexponering av män – de nyss nämnda författarna, herr Hufschmied och dramatikers egen far som överlappar varandra. På samma sätt som herr Hufschmied "försökte sig på studentlivet" (s 88) så misslyckades Brentano med sina studier som köpman, som geolog och som läkare innan han till slut fann sitt kall som poet. Skillnaden är att i *Mörk lockande värld* söker figurerna förgäves efter förlösning. Den ljuvt klingande *allt ordnar sig*-litanian ekar tomt i den tomma, blankpolerade och rensopade lägenheten. I Sebalds minnesskrift över Walser citerar han ur ett prosastycke där författaren prövar att lovsjunga till tillsynes själlösa ting som en nål, en blyertspenna - eller aska: "Blir aska blåst på så finns det inte det minsta i den som vägrar att ögonblickligen flyga isär. Aska är ödmjukheten, oväsentligheten och värdelösheten själv, och det allra vackraste är: den är själv uppfylld av tron att den ingenting duger till" (Sebald, s 158). Dessa rader om allt och allas slutgiltiga utplåning får stå som motto för den tematik som Händl Klaus bearbetar i *Mörk lockande värld* och för det mysterium som pjäsens figurer (och vi i publiken) konfronteras med. Och så avrundas samtalet på samma sätt som det inleddes – med döden och det slutgiltiga försvinnandet. Eller som herr Hufschmied säger till Corinna då han ber att få behålla den avskurna lilltån som ligger kvar i lägenheten: "Man hänger ju samman/ som människa, från människa till människa/ genom naturen, som ju alltid, rent kroppsligt/ alltid handlar om döden"

KÄLLOR

- Büren, Simone, von. 2013. Paarlauf mit dem Komponisten. *Tageswoche*. 31 oktober.
Tillgänglig på: www.tageswoche.ch
- Garcia Marquez, Gabriel. 2002. *The desire to translate*. Balderstone, D & Schwartz, M.E. (red.) Voice Overs. Translation and Latin American Literature. University of New York Press.
- Ekblad-Forsgren, Ulla. 2012. Åter skriva texten. *Med andra ord*. Nr 72, september.
- Haneke, M & Assheuer, T. 2013. *Närbild Michael Haneke. Samtal med Thomas Assheuer*. Atrium förlag.
- Klaus, Händl. 2007. *Dunkel lockende Welt*. Rowohlt Theaterverlag.
- Klaus, Händl. 2006. muenchner-kammerspiele.de
Tillgänglig på: www.youtube.com/watch?v=LPAX-yBqwSA
- Klaus, Händl. 2013. *Thomas*. Rowohlt Theaterverlag.
- Pym, Anthony. 2009. Humanizing Translation studies. *Hermes – Journal of Language and Communication Studies* no. 42.
- Sebald, W.G. 2014. Le promeneur solitaire i *Logi på landet*. Övers. Ulrika Wallenström
Albert Bonniers förlag.
- Venuti, Lawrence. 1995. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Routledge.
- Walser, Robert. 2012. *Aufsätze*. Suhrkamp Verlag.
- Woolf, Virginia. 1933. *Flush. A Biography*. Harcourt, Inc. 1983.

