



HDK-VALAND – HÖGSKOLAN FÖR KONST OCH DESIGN

NÄR REPLIKERNA RÄKNAS

Att översätta dramatik med
ordbegränsningar

Författare:	Jonna Börling
Arbetets titel:	När replikerna räknas: Att översätta dramatik med ordbegränsningar
Program:	<i>Konstnärligt magisterprogram i Litterär översättning, 60 hp</i>
Kurs:	OLIT04, Examensarbete i litterär översättning: Översättningssamtalet och offentligheten, 15 hp
Nivå:	Avancerad nivå
Termin/år:	HT 2025
Handledare:	Anna-Stina Johnson
Extern diskutant:	Fredrik Nyberg
Examinator:	Niclas Hval

Abstract

This essay reflects on the translation process undertaken in producing the Swedish version of Sam Steiner's play *Lemons Lemons Lemons Lemons Lemons*, a drama set in a world where individuals are restricted to speaking only 140 words per day. It discusses key considerations in translating drama – performability, spoken language, and cultural context – and explores how these factors specifically shaped the translation work. Particular attention is given to the linguistic challenges arising from the play's premise, due to which the characters develop strategies for linguistic economy, for example by omitting or contracting words. The essay examines how these features operate in the original text, and the translation strategies used to preserve their function, meaning and connotations in Swedish. It also examines how the text evolved during rehearsals, reflects on the performance, and discusses how the collaboration between the translator, actors, and director influenced both the translation and the stage adaptation.

Keywords

translation, drama, performability, spoken language, cultural context, word limit, undertext

Innehåll

Inledning	5
Pjäsen	8
I huvudet på översättaren	10
Att översätta dramatik	10
Spelbarhet	10
Talspråk	13
Kulturell kontext	15
Att översätta ett begränsat språk	17
Rollfigurerna pratar med färre ord än normalt	18
Rollfigurerna drar ihop flera ord till ett	19
Rollfigurerna räknar ord och får ibland slut på ord	22
I kontakt med förlag och ensemble	27
Texten på pappret	27
Texten på golvet	29
I scenljuset	35
Slutsatser	39
Referenslista	42
Appendix: Scener som kommenteras i uppsatsen, i original samt min översättning	43
<i>Lemons Lemons Lemons Lemons Lemons</i> av Sam Steiner, Nick Hern Books 2015	43
Sida 5, original	43
Sida 5, översättning	44
Sida 9–10, original	44
Sida 9–10, översättning	45
Sida 29–32, original	46
Sida 29–32, översättning	48
Sida 35–36, original	50
Sida 35–36, översättning	52
Sida 38–42, original	53
Sida 38–42, översättning	57
Sida 55–56, original	60
Sida 55–56, översättning	61
Sida 56–57, original	62
Sida 56–57, översättning	63
Sida 63–64, original	63
Sida 63–64, översättning	64
<i>Lemons Lemons Lemons Lemons Lemons</i> av Sam Steiner, Nick Hern Books 2023	65

Sida 15, original	65
Sida 15, översättning	66
Sida 34–35, original	67
Sida 34–35, översättning	67
Sida 44–46, original	68
Sida 44–46, översättning	70
Sida 50–52, original	72
Sida 50–52, översättning	74
Sida 85–86, original	75
Sida 85–86, översättning	76
Sida 98–99, original	76
Sida 98–99, översättning	77
<i>Lemons Lemons Lemons Lemons Lemons</i> av Sam Steiner, Production Draft 2023	78
Sida 23–25, original	78
Sida 23–25, översättning	81
Sida 59, original	83
Sida 59, översättning	83

Inledning

Tänk om du bara fick säga 140 ord om dagen.

Det var denna absurda premiss som först grep tag i mig när jag läste om *Lemons lemons lemons lemons lemons* av den brittiska dramatikern Sam Steiner. Jag skulle ansöka till det konstnärliga magisterprogrammet i litterär översättning vid HDK-Valand och var inte säker på vilken text jag skulle välja till arbetsprovet, men jag visste att jag ville arbeta med dramatik. Efter att ha spelat teater under uppväxten och sedan studerat teater på folkhögskola har mitt intresse för litteratur i mångt och mycket bottnat i ett intresse för dramatik, och efter att ha jobbat som facköversättare i några år ville jag ge mig in i den litterära översättningsvärlden, och tillbaka in i dramatiken. Jag letade runt bland brittiska och amerikanska pjäser för att hitta en som jag kunde ansöka med, utan att egentligen veta vad jag letade efter. Ett tips från en bekant ledde mig till slut till *Lemons ...* och redan vid första läsningen fick jag känslan av att jag hittat rätt. Förutom den spännande premissen fastnade jag för rollfigurernas speciella sätt att kommunicera med varandra och de fragmentariska scenerna som lite i taget pusslar ihop pjäsens helhet. Att handlingen kretsar kring språk blev ett starkt incitament, eftersom det utlovade ett intressant lingvistiskt utforskande ur ett översättningsperspektiv. 140 ord – det är alltså lite mer än hälften av orden i det här stycket.

Tänk om du skulle översätta en pjäs där rollfigurerna bara får säga 140 ord om dagen.

Det var en rolig pjäs att arbeta med redan från början, och processen har till stor del präglats av ett intresse och en fascination för texten, vilket känns som en fruktbar ingång i ett översättningsarbete. Men det har också varit utmanande, dels att hitta rätt flyt och tonalitet bland alla möjligheter som finns i talspråket, dels att hantera de specifika språkliga

knepigheter som texten innehåller, i och med att rollfigurerna anpassar språket efter den unika situationen. I arbetet hade jag stor hjälp av textsamtalen vi hade på HDK-Valand. Det har varit värdefullt att i den här översättningsprocessen kunna ställa olika uppfattningar och preferenser mot varandra när det kommer till vad som flyter och inte flyter, för att komma fram till vad som låter onaturligt på det där naturliga sättet som är viktigt i den här pjäsen, där spontant talspråk kombineras med konkreta begränsningar av hur många ord som kan yttras.

Under samma vår som jag gick första terminen på utbildningen, 2024, sattes *Lemons ...* upp i Sverige för första gången, på engelska på Gothenburg English Studio Theatre. Det var perfekt – en chans att få se den på scen. Eftersom jag fortfarande var mitt i arbetet med översättningen och jag upplevde att det fanns en del oklarheter i texten blev det ett utmärkt tillfälle att se hur andra personer hade tolkat den och vilka val de hade gjort med avseende på betoningar och syftningar. Ungefär samtidigt, efter att ha arbetat med översättningen i ett par månader och djupdykt i dess medryckande handling och språkdräkt, kände jag starkt att den borde sättas upp på svenska. Jag pratade med några vänner inom teaterbranschen som efter att ha läst originalet stämde in i min entusiasm, och tillsammans gjorde vi ett teaterprojekt av det hela, där jag var med i processen från början till slut.

Jag gjorde klart en första version av översättningen under första terminen av utbildningen. Under sommaren reviderade jag texten utifrån den senaste publicerade engelska versionen från 2023, som jag då hade upptäckt fanns och som är cirka 30 sidor längre än den första publicerade versionen från 2015. Under tidig höst skickade teaterförlaget det aktuella produktionsutkastet som föreställningen skulle baseras på och jag fick då göra en ytterligare revidering, som mestadels innebar små ändringar i formuleringar och ändrad ordning på scenerna. Sedan började repetitionerna, under vilka jag hade en dramaturgroll eftersom jag vid det laget hade bildat mig en tydlig uppfattning om handlingen, rollfigurerna och den dramaturgiska bågen, vilken vid första anblicken inte är helt självklar i och med pjäsens

avhuggna scener som rör sig fram och tillbaka mellan olika stadier i rollfigurernas relation. Under denna del av projektet fortsatte översättningen att utvecklas i viss mån eftersom respons och nya infallsvinklar från regissör och skådespelare tillkom och eftersom man, som många översättare vittnar om, inte blir klar förrän manus går till tryck – eller i det här fallet, sätts upp. Jag kände mig nöjd med resultatet, i form av föreställningen som spelades hösten 2024, men ännu när jag skriver det här examensarbetet funderar jag på vilka andra val jag kunde ha gjort, och vilka följder det hade fått. Egentligen blir man väl *aldrig* klar.

Hela projektet, från att jag började arbeta med texten tills att föreställningen spelades på scen, blev hur som helst en spännande översättningsprocess där jag lärde mig mycket om att översätta dramatik och om att hantera de specifika utmaningar som *Lemons ...* så inbjudande lade fram på bordet. I denna uppsats reflekterar jag över projektets olika delar ur mitt perspektiv som översättare. Jag tar upp exempel på hur jag hanterade generella och specifika översättningsproblem som jag stötte på under arbetet med texten samt redogör för vissa av de ändringar jag införde när jag arbetade tillsammans med regissören och skådespelarna, för att belysa hur även det skedat i processen var en del av översättningsarbetet. Samtidigt undersöker jag hur arbetet relaterar till olika resonemang om dramatiköversättning, genom att utgå från textsamtalen och föreläsningarna vi haft under det konstnärliga magisterprogrammet i litterär översättning, ett samtal om spelbarhet under Bokmässan 2025 samt teorier och tankar som formulerats av bland andra översättningsteoretikern Susan Bassnett, dramatiköversättaren Göran O. Eriksson och teaterteoretikern Konstantin Stanislavskij.

Pjäsen

Lemons lemons lemons lemons lemons är skriven av den brittiska dramatikern Sam Steiner. Den hade premiär på Warwick Arts Center 2015 och har sedan dess spelats på flera andra teatrar och festivaler, bland annat på Harold Pinter Theatre i Londons West End 2023.

Pjäsen handlar om Oliver och Bernadette, ett ungt par i London, som måste hantera vardagen och sin relation när regeringen inför en lag om att varje enskild person bara får säga 140 ord om dagen. Vi får följa paret från att de träffas första gången, genom olika faser i förhållandet. Det är ett romantiskt drama med en lättsam och humoristisk ton, samtidigt som det finns ett underliggande allvar med utgångspunkt i frågor om yttrandefrihet, demokrati och hur kommunikation, eller bristen på kommunikation, påverkar mänskliga relationer.

Manuset består av många korta scener som hoppar fram och tillbaka i tiden och utspelar sig både innan lagen införs, när den införs och efter att den införts. De korta scenerna gör att tempot upplevs som högt. Man kastas direkt in i historien och det blir tydligt först efterhand hur scenerna hänger ihop och varför rollfigurerna kommunicerar som de gör.

Det finns ingen angivelse om när historien äger rum, men att döma av referenser till kulturella och tekniska fenomen i texten utspelar den sig ungefär när den är skriven, på 2010-talet, i en parallell verklighet. Detta märks även på språket. Med undantag för de repliker som påverkas av den nya lagen kan språket sägas vara stilistiskt neutralt, i den mening att ingen av rollfigurerna pratar på ett genomgående utmärkande sätt när det gäller exempelvis ordval, dialekt eller sociolekt. Oliver slänger sig vid vissa tillfällen med högtravande ord och formuleringar, vilket påtalas av Bernadette och fungerar som en markör för att han kommer från en högre samhällsklass än vad hon gör, samt visar på hans intellektuella ambitioner. Överlag är dock båda rollfigurernas språk talspråkligt, modernt och vardagligt. Fokus ligger

snarare på innebörden i det som sägs och hur rollfigurerna anpassar språket formmässigt, än på exempelvis dialekt och sociolekt.

I och med att rollfigurerna bara får säga 140 ord om dagen blir språket ett väsentligt tema i pjäsen, vilket gjorde detta till ett intressant översättningsprojekt ur ett lingvistiskt perspektiv. I baksidestexten till den senaste publicerade versionen av pjäsen beskrivs den med följande ord: ”*Lemons Lemons Lemons Lemons Lemons* is a tender and funny rom-com about what we say, how we say it, and what happens when we can’t say anything any more”,¹ vilket visar på språkets och kommunikationens centrala roll. Vikten av en genomtänkt användning av språket vid översättning av pjäsen får ytterligare tyngd av de konkreta sätt som rollfigurerna använder språket på. De kommunicerar på nya och oväntade sätt, bland annat genom att dra ihop ord, utelämna ord och bara använda kroppsspråk. Vi får följa hur deras relation påverkas av de begränsade möjligheterna att kommunicera med varandra och det blir tydligt hur viktigt fri kommunikation är för att människor ska förstå och nå fram till varandra och samspela på lika villkor. De specifika språkliga egenheter som finns i pjäsen blir därmed en bärande del av texten.

¹ Steiner, Sam (2023a) *Lemons Lemons Lemons Lemons Lemons*. London: Nick Hern Books. Baksidan.

I huvudet på översättaren

Att översätta dramatik

Vid översättning av dramatik uppstår delvis andra problem än vid översättning av prosa. I *Translation studies* fastslår översättningsteoretikern Susan Bassnett denna skillnad: "[T]he dramatic text cannot be translated in the same way as the prose text. To begin with, a theatre text is read differently. It is read as something *incomplete*, rather than as a fully rounded unit, since it is only in performance that the full potential of the text is realized."² Texten kommer alltså till sin rätt först när den spelas på scen, och i och med det krävs särskilda beaktanden i översättningsarbetet. I det här avsnittet tar jag upp några av utmaningarna med att översätta just dramatik, som också blev påtagliga under mitt arbete med översättningen av *Lemons ...*, nämligen *spelbarhet*, *talspråk* och *kulturell kontext*.

Spelbarhet

Den kanske mest svårtolkade, men ofta nämnda, skillnaden mellan att översätta prosa och att översätta dramatik som ska sättas upp på scen är spelbarheten. I artikeln "Translating for the theatre: The Case Against Performability" konstaterar Bassnett att spelbarhet inte är ett begrepp med en självklar definition, och att det inte heller är självklart vilka kriterier som ska uppfyllas för att man ska uppnå spelbarhet: "If a set of criteria ever could be established to determine the 'performability' of a theatre text, then those criteria would constantly vary, from culture to culture, from period to period and from text type to text type."³ När jag har försökt definiera begreppet, baserat på texter jag läst och samtal vi haft under utbildningen, har jag

² Bassnett, Susan (2002) *Translation Studies*. 3. uppl. London: Routledge. S. 119–120.

³ Bassnett, Susan (1991) "Translating for the Theatre: The Case Against Performability". *TTR*, 4(1), 99–111. doi: 10.7202/037084AR. S. 102.

landat i något sådant här: Eftersom dramatik skrivs för att spelas på scen bör texten vara anpassad därefter genom ett replikskifte som väcker inlevelseförmåga, ger upphov till ett agerande hos skådespelarna som för handlingen framåt samt åskådliggör pjäsens andemening. Hur uppnår man då detta som översättare?

På Bokmässan i Göteborg 2025 lyssnade jag på Rum för översättnings samtal *Spelbart eller texttroget* med regissören Kristina Hagström-Ståhl, översättaren Nina Katarina Karlsson och poeten och översättaren Marie Lundquist, där spelbarhet diskuterades. Där nämndes bland annat att dramatik är ett råmaterial som kan ändras på ett annat sätt än prosa, vilket ibland också är nödvändigt för att uppnå önskat resultat på scen.⁴ Fler personer med olika roller är inblandade när det kommer till översatt dramatik jämfört med översatt prosa: översättare, dramaturg, regissör och skådespelare. I händerna på var och en av dessa personer kan texten anpassas för att uppfylla det aktuella syftet med uppsättningen. Därmed blir spelbarhet en kollektiv process i flera stadier, och även om det är viktigt att översättaren har spelbarhet i åtanke finns det också en potentiell risk i att ålägga översättaren att uppnå spelbarhet i texten som en uppgift skild från resten av arbetet med föreställningen, eftersom det skulle kunna leda till att hen gör val som kanske bör göras i ett senare skede, och därmed "låser" texten vid en viss tolkning. Översättarens tolkning av texten går kanske inte i linje med regissörens, eller den som har beställt översättningen för att sätta upp pjäsen på scen.

I ljuset av detta kan det diskuteras vilket ansvar för pjäsens spelbarhet som ligger hos översättaren och vilket ansvar som ligger hos regissören, dramaturgen och inte minst skådespelarna, vars främsta uppgift är att gestalta texten på scen. I de teaterrepetitioner jag deltagit i, både i det här projektet och andra, har en viktig del av processen varit att testa textens olika möjligheter, i form av till exempel betoningar, tempo och undertext, för att hitta det som driver handlingen framåt och lyfta fram det mest intressanta i spelet mellan

⁴ Hagström-Ståhl, Kristina, Karlsson, Nina Katarina & Lundquist, Marie, samtalsledare Aschenbrenner, Jenny (2025, 27 september) *Spelbart eller texttroget* [Samtal inför publik].

skådespelarna samt det som regissören eller ensemblen vill berätta. Bassnett framhåller förekomsten av dessa olika komponenter i dramatisk text: "[S]ince the play text is written for voices, the literary text contains also a set of *paralinguistic* systems, where pitch, intonation, speed of delivery, accent, etc. are all signifiers."⁵ Det är alltså viktigt att texten går att anpassas på olika sätt i framförandet, genom dessa paralingvistiska komponenter. Hon fortsätter: "In addition, the play text contains within it the *undertext* [...] that determines the movements an actor speaking that text can make."⁶ Teateretikern Konstantin Stanislavskij, vars metoder många av dagens skådespelartekniker grundar sig på, menar att verkets mening ligger i undertexten. Han definierar begreppet på följande sätt: "Det är "den mänskliga andens liv" i rollen, vilket inte är direkt påtagligt utan förnimmes i det inre och vilket oavbrutet strömmar *under textens ord* och hela tiden motiverar dem och ger dem liv."⁷ Undertexten är alltså viktig för att rollfiguren ska få liv och för att pjäsens andemening ska nå ut till publiken. För att översättningen ska bli spelbar bör den därmed vara öppen för de olika sätt att tolka undertexten som finns i originalet, så att skådespelarna har samma möjligheter att använda sig av undertexten i gestaltningen.

I arbetet med *Lemons ...* blev målet för mig och ensemblen att försöka gripa tag i publiken med vår översättning och uppsättning på samma sätt som originalet hade gripit tag i oss. Vi ville underhålla publiken med kärlekshistorien, humorn och det annorlunda språket som gör denna pjäs unik, och samtidigt väcka reflektion kring de underliggande frågor som finns i pjäsen kring demokrati och yttrandefrihet. För att göra det behövde alltså översättningen inrymma lingvistiska och paralingvistiska komponenter samt tolkningsmöjligheter som motsvarar originalet, så att det skulle finnas samma möjligheter till anpassning i de sceniska valen.

⁵ Bassnett (2002), s. 130.

⁶ Bassnett (2002), s. 130.

⁷ Stanislavskij, Konstantin S. (1986) *Att vara äkta på scen: om skådespelarens arbetsmoral och teknik: valda texter*. Stockholm: Gidlunds i samarbete med Stift. för utgivning av teatervetenskapliga studier. S. 88.

Spelbarhet kan sammanfattningsvis sägas vara ett brett begrepp som innefattar flera olika element som gör texten väl anpassad för att spelas på scen inför en publik. Ett av dessa element är det talade språket.

Talspråk

Med undantag för ett fåtal pjäser är den tydligaste skillnaden mellan dramatik och andra litterära texter att dramatik främst består av repliker som är avsedda att sägas högt inför en publik.

Olika sätt att yttra repliker förekommer naturligtvis i och med skillnader i litterär stil, tidsepok och syfte med uppsättningen. Eftersom *Lemons ...* utspelar sig i modern tid och miljö samt är skriven på ett rättfram och talspråkligt sätt utgick jag i arbetet från att även översättningen borde följa denna talspråkliga, moderna stil. Det innebar ett extra stort fokus på att få språket att flyta naturligt i tal, genom att utgå från frågan ”Hur skulle man säga detta på svenska i dag?”. Jag använde mig också av metoden att läsa texten högt. I *Från kropp till kropp* betonar dramatiköversättaren Göran O. Eriksson vikten av talspråket och att man bör ”agera texten för att förstå den”.⁸ Att läsa texten högt gav en större förståelse för hur den kan gestaltas på scen, och vad som låter bra och mindre bra. Jag upptäckte också under våra textsamtal på HDK-Valand att det inom gruppen ofta fanns olika uppfattningar om hur man faktiskt skulle säga något i verkligheten, oftare än jag upplever att det gör när man diskuterar en prosatext, då det snarare är det litterära språket som står i fokus. I skriftspråket finns det tydligare regler, och en tryckt och utgiven text är i viss mån stagnerad i sin tryckta form medan det talade språket hela tiden förändras. Dessutom påverkas ens eget sätt att tala, och ens uppfattning om vad som är vanligt att säga, av faktorer som var man bor och vilka personer man har runt omkring sig. Om man låter ens eget talspråk påverka översättningen i

⁸ Eriksson, Göran O. (1995) ”Från kropp till kropp” i J. Friedmann Eriksson, L. Nylén & K. Waldén (Red.), *Tala om teater* (s. 211–213). Stockholm: Norstedts förlag. S. 211.

hög grad kan texten bli färgad av ens egen översättarstil. Det behöver inte nödvändigtvis vara något negativt menar översättningsteoretikern Lawrence Venuti i artikeln ”How to read a translation”, där han uppmanar läsaren att uppskatta översättarens stil och ordval: ”Savor the translator’s diction and phrasing, the distinctiveness of the style, the verbal subtleties that project a tone of voice and sketch the psychological contours of a character.”⁹ Risken finns emellertid att man tappar originalets stil och innebörd, antingen genom för mycket egen tolkning och för specifika ordval och stilfigurer, eller tvärtom, genom att man är för specifik och slätar ut texten så att den blir normaliserad. I artikeln ”Nyöversättning – när, hur och varför?” nämner Elisabeth Tegelberg, forskare i översättningsvetenskap, att normaliseringar är ”ett tillvägagångssätt som, om det tillämpas systematiskt, gör den översatta texten platt och färglös i förhållande till ursprungstexten”.¹⁰ Det är alltså en svår balans, och uppfattningarna varierar om hur mycket en översättare ska visa sig själv i texten.

Hur normaliserad eller översättarspecifik texten ska vara beror rimligtvis också på vilken text man arbetar med och vad man vill uppnå med översättningen. Om man översätter dramatik kan med fördel även omständigheter som när och var föreställningen ska spelas och om regissören har en specifik idé kring uppsättningen spela in. Ofta sker dock översättningen som ett första steg, innan regissören formulerar sin vision om föreställningen. Så var fallet även i vårt projekt. Därför försökte jag att inte lägga in nyanser och utstickande ord som inte fanns på samma sätt i källtexten. Med tanke på att originaltexten har en relativt neutral, talspråklig stil och att de två rollfigurerna inte har ett distinkt sätt att prata (bortsett från de partier där de medvetet gör om språket), ansåg jag att översättningen inte blev för normaliserad av detta tillvägagångssätt. Det möjliggjorde också små ändringar i texten under repetitionsprocessen, utifrån regissörens och skådespelarnas preferenser, utan att för stora

⁹ Venuti, Lawrence (2004) ”How to Read a Translation”. *Words Without Borders*, 2004-07-01. Hämtad från <https://wordswithoutborders.org/read/article/2004-07/how-to-read-a-translation/>

¹⁰ Tegelberg, Elisabeth (2011) ”Nyöversättning – när, hur och varför?”. *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2011:3–4, 77–90. S. 81.

ingrepp gjordes i textens innebörd.

Kulturell kontext

En pjäs översätts oftast för att spelas för en publik i ett annat land än där den är skriven, och i ett annat land än där den utspelar sig. I och med att den är ett levande verk som spelas upp för stunden för publiken kan kraven på förståelse för den kulturella kontexten tänkas vara högre än i till exempel en roman, där läsaren när som helst kan avbryta läsningen för att efterforska något som är oklart eller läsa stycket igen (även om behovet av att göra det kanske inte är önskvärt vid läsning av tryckt litteratur heller). Många diskussioner har förts kring hur mycket man ska anpassa dramatiköversättning efter den tänkta publiken, för att föra historien närmare publiken och göra den mer igenkännbar. Här stöter vi på det klassiska översättningsteoretiska valet mellan främmandegörande och domesticerande, som Venuti formulerar i *The Translator's Invisibility*, det vill säga: ska man ta läsaren till texten eller texten till läsaren (eller i det här fallet – publiken)?¹¹

Eftersom *Lemons* ... handlar om allmänmänskliga frågor och utspelar sig i England, vars kultur är välkänd i Sverige i dag, såg jag ingen anledning att förlägga historien till Sverige eller något icke-identifierat land, som ibland görs på teatern. Om översättningen beställs av en teater bestäms detta oftast av någon annan, som den konstnärliga ledaren, dramaturgen eller regissören, men eftersom jag påbörjade arbetet främst som ett översättningsprojekt och sedan var initiativtagare till att sätta upp pjäsen på scen fick jag själv möjlighet att fatta det beslutet. Jag ville hålla översättningen så nära källan som möjligt kontextmässigt, utan att förvirra publiken med sådant som kan vara svårt att förstå. Jag valde därför att behålla generella platsreferenser som "London" och "parlamentet". För kulturella referenser som inte är lika självklara för alla i en svensk publik valde jag oftast att använda

¹¹ Jmf. Venuti, Lawrence (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge.

mer allmänna begrepp, eftersom det inte är det specifika i de referenserna som är betydelsebärande i historien. Ett exempel på detta är ”HMV”¹² i versionen från 2015, ändrat till ”WHSmith”¹³ i 2023-versionen, som jag översatte till ”skivbutik” respektive ”bokhandel”, för att publiken inte skulle fastna i att börja fundera över vad det är för ställe. Även om man går miste om lokalfärg genom att använda ett mer allmänt begrepp här undgår man risken att publikens fokus hamnar på fel sak. Det finns fler exempel i de olika versionerna av den engelska texten där en specifik plats har bytts ut mot en annan eller något mer allmänt, vilket tyder på att det inte heller i originalet är viktigt exakt vilken plats det är, utan att det snarare är konceptet och situationen som är viktigt i sammanhanget.

I en annan replik, när rollfigurerna pratar om hur de kan förkorta sitt dagliga tal, frågar Bernadette: ”Or how do you pronounce a double-L in Welsh?”¹⁴. Här behöll jag ”dubbel-L på walesiska” i den första versionen av översättningen, men valde sedan under redigeringen av 2023-versionen att byta ut det mot ”dubbel-L på spanska”, eftersom problemet med uttalet av walesiska ord inte är något som majoriteten i en svensk publik kan relatera till, medan de flesta i Sverige har någon koppling till det spanska språket, eller i alla fall en uppfattning om att det finns uttalsregler som skiljer sig mellan spanska och svenska. Samtidigt är det något som inte är specifikt kopplat till Sverige och som även en person i London hade kunnat säga, vilket var viktigt för att inte hamna utanför den miljö där historien utspelar sig.

Ett annat exempel, där jag valt att behålla den kulturella referensen men förtydliga den, är när Oliver säger ”your mum worked in Tesco”¹⁵. Varuhuset Tesco känner många även utanför Storbritannien till, men det är inte självklart att alla i en svensk publik gör det, och ”på Tesco” ger inte en lika tydlig bild i Sverige som det förmodligen gör i Storbritannien. I min första översättning valde jag samma strategi som beskrivits ovan, nämligen att ändra repliken

¹² Steiner, Sam (2015) *Lemons Lemons Lemons Lemons Lemons*. London: Nick Hern Books. S. 31.

¹³ Steiner (2023a), s. 45.

¹⁴ Steiner (2015), s. 36.

¹⁵ Steiner (2015), s. 40.

till något mer allmänt: ”din mamma jobbade som kassörska”. Efter att vi diskuterat detta under ett textsamtal landade jag dock i att man tappat lite av innebörden i repliken när man inte vet vilken typ av butik hon är kassörska i, samtidigt som ”kassörska” som begrepp låter lite gammaldags. Jag bytte då ut det till ”din mamma jobbade i kassan på Tesco”, vilket skapar en tydligare bild av vad det är för typ av jobb och dessutom behåller lokalfärgen.

Att översätta ett begränsat språk

Utöver de generella översättningsproblem som uppstår när man översätter dramatik finns specifika problem i den här pjäsen som har att göra med hur rollfigurerna hanterat språket när ordgränsen införs. De testat olika strategier och gör om språket på olika sätt, vilket medförde att jag som översättare också behövde hitta strategier, som fungerar för den svenska texten och ger ungefär samma effekt som i originalet. Här blev det tydligt att kontraktet med publiken är viktigt, det vill säga den överenskommelse som finns mellan skådespelarna och publiken om premisser som inte alltid är logiska men som publiken godtar. Till exempel framgår det inte i pjäsen hur ordgränsen kontrolleras eller styrs. När rollfigurerna har använt dagens 140 ord och försöker prata kommer det helt enkelt inte ut något ljud. Hur detta går till lämnas osagt, men är också oväsentligt – det viktiga är hur de hanterat detta och hur det påverkar deras relation och samhället i stort. Det finns även konstruktioner i det engelska språket som fungerar annorlunda än i det svenska, och då får publiken gå med på att överensstämelsen mellan begränsningens utmaningar i originalet och i översättningen inte är exakt. I vissa fall har jag behövt hitta en annan språklig lösning i översättningen. Ett exempel är när rollfigurerna håller på att förbereda sig inför att ordgränsen ska införas och pratar om huruvida förkortningar (”abbreviations”) som ”can’t” och ”don’t” räknas som ett

eller två ord.¹⁶ Eftersom vi inte har samma typ av förkortningar i svenskan bytte jag ut detta mot sammanskrivningar och exemplifierade med ord som ”idag” och ”igår”.

I följande delar beskriver jag de främsta språkliga utmaningarna jag stötte på i scener då ordgränsen har införts, det vill säga när rollfigurerna tillämpar olika strategier och gör om språket för att hantera begränsningen.

Rollfigurerna pratar med färre ord än normalt

Min övergripande strategi för att översätta de förkortade yttrandena i pjäsen har varit att utgå från vad rollfigurerna skulle ha sagt om de haft obegränsat med ord. Det har inneburit att först fundera över vad rollfigurerna skulle ha sagt i originalet, sedan fundera över hur en översättning av en sådan replik skulle bli på svenska och till sist förkorta översättningen.

Som exempel kan vi titta på en scen i början av pjäsen där Oliver frågar Bernadette vad hon vill ha att äta genom att säga ”Want?”:

OLIVER. Nineteen.

BERNADETTE. Two. Hungry?

OLIVER *nods*.

OLIVER. Want?

BERNADETTE. Lamb.¹⁷

Här har jag utgått från att Oliver skulle ha sagt ”What do you want (to eat)?” om han haft obegränsat med ord, och att en rimlig översättning av det skulle bli ”Vad vill du ha (att äta)?”

I min första översättning valde jag att använda ordet ”ha”. Efter diskussion under ett textsamtal bytte jag sedan ord till ”vad”, då det blir tydligare att använda det faktiska

¹⁶ Steiner (2015), s. 35.

¹⁷ Steiner (2015), s. 9.

frågeordet. Originallets "want" rymmer egentligen två svenska ord: "vill ha", men eftersom Oliver bara har nitton ord kvar i den här scenen är det naturligt att han vill använda så få ord som möjligt i varje yttrande, och därför ville jag behålla repliken som ett enda ord. Detta skapar problemet att det inte blir lika tydligt vad han menar som i originaltexten, vilket medför ett krav på att skådespelaren framför repliken på "rätt" sätt – ett enskilt "Vad?" tolkas oftast som ett "Va?" eller "Vadå?". Sammanhanget, och därmed skådespelarens tolkning av texten, blir här avgörande för förståelsen av vad som sägs. Jag bedömde dock att risken för feltolkning var tillräckligt liten i detta fall, eftersom Bernadette strax innan har frågat Oliver om han är hungrig, så kontexten som möjliggör "rätt" tolkning av ordet är relativt tydlig.

Utöver formuleringen i texten är alltså sammanhanget och skådespelarnas val viktiga för att förmedla innebörden av det som sägs. Detta gäller naturligtvis för all dramatiköversättning men blir extra påtagligt i en scen som denna, när rollfigurerna har begränsat med ord.

Rollfigurerna drar ihop flera ord till ett

Ett annat översättningsproblem som är specifikt för *Lemons ...* är att rollfigurerna vid flera tillfällen drar ihop två eller fler ord till ett, för att kunna säga mer när antalet ord begränsas till 140 om dagen. Jag har sammanfattat aspekterna som bör beaktas vid översättningen av dessa hopdragna ord i tre punkter:

1. Ordet bör ha ungefär samma förståelsegrad som i källtexten, för att publiken på samma nivå ska kunna uppfatta/inte uppfatta vad som sägs.
2. Ordet bör vara ungefär lika enkelt/svårt att uttala som ordet i källtexten, eftersom rollfigurerna i en scen diskuterar smidiga/osmidiga sätt att dra ihop orden, samt för att uppnå samma flyt i översättningen som i originalet.

3. Vissa av orden måste kunna fungera i flera sammanhang, på samma sätt som i källtexten, eftersom de upprepas av rollfigurerna i olika situationer.

Jag försökte uppfylla alla dessa tre kriterier när jag översatte de hopdragna orden. Vi ser ett exempel på detta redan i första scenen i pjäsen, som dock inte är den första kronologiskt. Ordgränsen har införts och i en av Bernadettes repliker säger hon ”sorf”, som är en hopdragnings av ”sort of”:

BERNADETTE. Yeah. Tuesday happened again.

OLIVER. Sorry.

BERNADETTE. Well, sorf.

OLIVER. Fuck it.¹⁸

Sedan återkommer ”sorf” i ungefär mitten av pjäsen, i en scen som utspelar sig strax innan ordgränsen införs, och där får vi en förklaring till uttrycket. Rollfigurerna pratar om hur de kan effektivisera språket genom att dra ihop ord:

OLIVER. Maybe we should like... Maybe we should just create a whole load of new abbreviations? That halves our output.

BERNADETTE. Like a code?

OLIVER. Yes. Sort of. So, so instead of ‘sort of’ we could just say ‘sorf’.¹⁹

Ordet återkommer även i pjäsens sista scen, som kronologiskt är en fortsättning på ovan nämnda scen, och där är det även det sista ordet i hela pjäsen:

BERNADETTE. I suppose it’s about finding little tricks like you said.

¹⁸ Steiner (2015), s. 5.

¹⁹ Steiner (2015), s. 35.

OLIVER. Yes. I think so. Sort of.

BERNADETTE. Sorf.

OLIVER. Sorf.

*The End.*²⁰

”Sorf” ramar på så sätt in historien och blir en betydelsefull beståndsdel och symbol för hur den nya lagen påverkar rollfigurernas sätt att prata med varandra. I och med ordets betydelsefullhet kunde jag inte använda det som jag ansåg var den mest självklara översättningen på svenska, nämligen ordet ”typ”. Det är redan ett enda ord, vilket skulle göra det praktiskt för rollfigurerna att använda i den specifika situation de befinner sig i, och det är vanligt förekommande i talspråk i dag, precis som ”sort of” är på engelska. Här spelar publikkontraktet en viktig roll – publiken får acceptera att det kanske mest logiska alternativet inte används, till förmån för historien som helhet och symbolvärdet som ordet har.

Jag behövde alltså hitta ett hopdraget ord som kunde fungera på samma sätt som i originalet, och det var viktigt att det var samma ord som användes i alla tre scener. I första scenen började jag med att översätta ”sorf” till ”psovi”, en hopdragning av ”på sätt och vis”. Efter ett textsamtal om första delen av pjäsen blev det dock uppenbart att ”psovi” i översättningen inte är en lika naturlig hopdragning och är svårare att uttala än ”sorf” i originalet. Det har inte heller samma förståelsegrad. ”Sort of” låter nästan som ”sorf” om man säger det snabbt med brittiskt uttal, och därför skulle publiken kunna ana vad som menas, även om det låter som ett konstigt ord. Jag bytte därför ut ”psovi” mot ”ipcip”, som en hopdragning av ”i princip”, då det är enklare att förstå betydelsen av ”ipcip” och vilka ord det är baserat på. Vid översättningen av mittenscenen diskuterade vi även alternativet ”nåsånt”, som en hopdragning av ”nå sånt”, för att få till ett enklare och mer naturligt uttal, där det

²⁰ Steiner (2015), s. 64.

nästan låter som att man säger de två orden snabbt, precis som i originalet. Detta alternativ fungerade emellertid inte lika bra betydelsemässigt i första och sista scenen, och jag valde därför att behålla ”ipcip”.

När jag sedan reviderade texten utifrån 2023-versionen bytte jag ut ”ipcip” mot ”stosett”, som en hopdragning av ”i stort sett”, då även detta kändes som en enklare hopdragning som är mer lik det egentliga uttrycket om man säger det snabbt, medan jag upplevde ”ipcip” som mer konstruerat. Under repetitionerna av föreställningen blev sedan uttalet snarare ”stoschett”, med ett främre sje-ljud, eftersom ”rt” ihop med ”s” i det egentliga uttrycket ofta blir ett sje-ljud när man uttalar det snabbt. Detta var något som bollades mellan skådespelarna och mig, och vi kom fram till att det som kändes som det mest naturliga uttalet skulle få styra. Även när det gällde de konstruerade orden blev det alltså viktigt att få fram ett naturligt talspråk för dessa rollfigurer, det vill säga ett talspråk som låter som ett ungt par i modern tid som pratar vardagligt med varandra, snarare än ett logiskt skriftspråk.

Rollfigurerna räknar ord och får ibland slut på ord

En tid efter att ordgränsen har införts bestämmer rollfigurerna att de ska säga hur många ord de har kvar till varandra varje gång de ses. I vissa av dessa scener får de också slut på ord, vilket innebär att antalet de säger i början och antalet ord de sedan yttrar i scenen måste stämma överens. Här identifierade jag två tillvägagångssätt för att få översättningen att fungera:

1. Att se hur många ord det blir i en scen efter att jag översatt den, och anpassa antalet rollfigurerna säger att de har kvar i början av scenen. Fördelen med detta är att fokus i översättningen kan läggas på vad rollfigurerna säger och hur de säger det, för att hitta en dialog som återspeglar originalet i innebörd och ton.

2. Att använda samma antal ord i början av varje scen som i originalet, och anpassa replikerna efter det. Fördelen med detta är att man behåller samma mönster i översättningen som i originalet avseende hur många ord rollfigurerna har kvar i olika scener pjäsen igenom. Det säger något om deras sätt att använda och prioritera orden överlag, och blir viktigt för uppfattningen man får av dem som personer och deras relation. Olivers ordantal varierar mer medan Bernadette ofta ligger på runt 20 när de ses.

Efter att ha testat lite olika översättningar valde jag till slut att behålla alla ordantal som de är i originalet, för att ha något tydligt att förhålla mig till och inte riskera att förskjuta ordantalet på ett sätt som gör att rollfigurernas sätt att hantera ordbegränsningen inte återspeglar deras karaktärer. Jag upplevde dessutom inte att de små anpassningarna som behövde göras i replikerna påverkade innebörden eller undertexten.

Det finns en scen där båda rollfigurerna får slut på ord, och där detta är väsentligt för det som händer mellan dem. Här är scenen i 2015-versionen:

BERNADETTE. Fifteen.

OLIVER. Six.

BERNADETTE. Pass the ketchup.

Pause.

Why did you and Julie break up?

Pause.

You're running low.

OLIVER. She didn't really love me any more.

Pause.

BERNADETTE. Pass the gravy.²¹

²¹ Steiner (2015), s. 56–57.

Först och främst ska nämnas att det sannolikt smugit sig in ett par skrivfel i denna publicerade version eftersom ordantalet rollfigurerna säger i början inte stämmer överens med antalet ord de faktiskt använder i scenen: Bernadette använder sexton ord och Oliver använder sju enligt hur texten är utformad, vilket alltså i båda fallen är ett ord mer än de har kvar. I Olivers fall antog jag att ”any more” egentligen ska skrivas ihop, eftersom antalet ord han säger då stämmer. Tidigare i pjäsen pratar rollfigurerna om att förkortningar som ”can’t” och ”don’t” räknas som ett ord, vilket gör att man kan anta att det gäller även i tvetydiga fall som detta. Jag fick också detta antagande bekräftat när jag fick produktionsutkastet från förlaget, där orden hade skrivits ihop till ”anymore”. I Bernadettes fall finns inga ord som uppenbart kan skrivas ihop, och därför antog jag helt enkelt att antalet hon säger i början blivit fel. Men i mitt första utkast av översättningen blev Bernadettes ordantal 14 i den här scenen, och jag kunde därför behålla antalet ”Femton” i hennes replik:

BERNADETTE. Femton.

OLIVER. Sex.

BERNADETTE. Skicka ketchupen.

Paus.

Varför gjorde du och Julie slut?

Paus.

Du har nästan slut.

OLIVER. Hon älskade mig inte riktigt längre.

Paus.

BERNADETTE. Skicka såsen.

I 2023-versionen hade Bernadettes första replik mycket riktigt ändrats till ”Sixteen”, och då valde jag också att redigera min översättning så att det blev 16 ord, eftersom det blir

betydelsefullt att båda rollfigurerna väljer att använda sina sista ord för dagen på det sätt som de gör (här har även ”ketchup” ändrats till ”salt”, vilket inte har betydelse för antalet ord i scenen):

BERNADETTE. Sixteen.

BERNADETTE. Sexton.

OLIVER. Six.

OLIVER. Sex.

BERNADETTE. Pass the salt.

BERNADETTE. Kan du skicka saltet.

Pause.

Paus.

Why did you and Julie break up?

Varför gjorde du och Julie slut?

Pause.

Paus.

You're running low.

Du har nästan slut.

OLIVER. She didn't really love me any more.

OLIVER. Hon älskade mig inte riktigt längre.

Pause.

Paus.

BERNADETTE. Pass the gravy.²²

BERNADETTE. Skicka såsen.

För att få till 16 ord lade jag alltså till ”Kan du” i Bernadettes andra replik. Det blev en avvägning mellan att behålla antalet ord och att behålla sättet hon säger repliken på. ”Skicka saltet” speglar originalet mer, medan ”Kan du skicka saltet” låter artigare. Dessutom finns en upprepning i hur Bernadette pratar i originalet (”Pass the salt”, ”Pass the gravy”) som går förlorad i denna översättning, och som kanske säger något om hennes sinnesstämning i den här situationen. Men det finns en rytm i ”Sexton, sex” som går förlorad om man ändrar Bernadettes antal till ”Fjorton”. Skillnaden i antalet ord de har kvar är också av betydelse, och om jag hade ändrat Bernadettes antal till 14 hade denna skillnad minskat något. Att Oliver har så få ord kvar och att Bernadette ändå väljer att ta upp denna känsliga fråga (som hon frågar

²² Steiner (2023a), s. 85–86.

honom flera gånger under pjäsens gång, men inte får ett ordentligt svar på förrän här) kan tyda på att hon antingen vill ha svar på den till vilket pris som helst här, eller att hon egentligen *inte* vill ha svar på den. Att hennes andra replik blir längre än i originalet förstärker upplevelsen av skillnaden i antalet ord, vilket inte nödvändigtvis behöver vara negativt. Den ojämnare balansen skapar en mer laddad dynamik mellan rollfigurerna, och ger därmed något till spelbarheten.

Bernadettes nästa replik "You're running low" skulle antingen kunna tolkas som en varning: "tänk på vad du säger nu", eller som en insikt: "visst ja, du kan inte svara på det här nu". Oliver tar tillfället i akt och svarar ärligt på frågan för första gången när de inte kan diskutera saken vidare. Att Bernadette sedan väljer att använda sina sista två ord som hon gör skulle antingen kunna vara ett uttryck för ett slags uppgivenhet inför att de inte kan prata med varandra ordentligt, eller ett sätt att låtsas att hon inte berörs av det Oliver berättar. Det finns alltså många olika tolkningsmöjligheter av undertexten i det som sägs i denna scen, liksom i andra scener, och även om jag ändrade formuleringen i Bernadettes andra replik behöll jag tänkbar undertext och förutsättningen att rollfigurerna får slut på ord, vilket jag ansåg var det som hade störst betydelse för att göra texten spelbar på samma sätt som i originalet.

I kontakt med förlag och ensemble

Texten på pappret

Som tidigare nämnts finns två publicerade versioner av originaltexten, en från 2015 och en från 2023, och jag fick dessutom en tredje version, produktionsutkastet, av teaterförlaget inför uppsättningen på scen. Det ledde till att jag fick redigera översättningen i flera steg, utifrån den senaste versionen jag hade, vilket i vissa fall påverkade översättningen och tolkningen av texten.

Under en scen berättar Oliver för Bernadette att han och Julie, hans ex, har träffats på en demonstration och kastat varsin tegelsten genom ett skyltfönster. Underförstått har det hänt något mer mellan dem, men Oliver använder tegelstensincidenten för att komma ur att behöva berätta för Bernadette att han har varit otrogen. Bernadettes reaktion på det Oliver berättar kan tolkas på olika sätt. De två mest uppenbara är

- att hon förstår att det egentligen har hänt något mer
- att hon inte förstår att det har hänt något mer och blir lättad eftersom hon först trodde att Oliver skulle säga att han varit otrogen.

I slutet av scenen säger Bernadette: "I'm glad it was only one brick. Not like several bricks."²³

Min första översättning av denna replik löd: "Jag är glad att det bara var en tegelsten. Alltså inte flera stycken.", vilket jag efter ett textsamtal med gruppen ändrade till "Jag är glad att det bara var en tegelsten. Alltså inte flera tegelstenar." för att behålla upprepningen av "tegelsten" som finns i originalet trots att den inte behövs. Den gör repliken lite stolpigare och tyder kanske på att Bernadette inte riktigt vet vad hon ska säga eller känner sig osäker, alternativt att hon klamrar sig fast vid ordet för att hon är lättad över att Oliver's beklännelse handlade om

²³ Steiner (2015), s. 32.

en tegelsten, och inte att han varit otrogen. Denna upprepning innefattar alltså undertext som ger ytterligare innebörd till repliken utöver själva orden, och känns som ett viktigt element för att få fram hur Bernadette tänker och känner sig i situationen.

Men när jag fick produktionsutkastet av manuset från förlaget hade Bernadettes andra mening tagits bort, så repliken löd: ”I’m glad it was only one brick.”²⁴ Den uteblivna upprepningen gör att en ledtråd till undertexten i Bernadettes replik försvinner. Kanske blir repliken mer svårtolkad, samtidigt som den öppnar upp för fler möjligheter till tolkning. Den skapar även ett mer konkret översättningsproblem. I och med att ”en” kan användas både som räkneord och som obestämd artikel på svenska kan den enskilda första meningen läsas på två olika sätt i översättningen till skillnad från i originalet:

- Alternativ 1: Hon är glad att det bara var en tegelsten *och inte flera*.
- Alternativ 2: Hon är glad att det bara var en tegelsten *och inte något annat*.

Eftersom jag behöll översättningen från den första versionen i den andra versionen blev detta inte tydligt när skådespelarna började arbeta med texten. Även om det kändes självklart för mig, som hade arbetat med den tidigare versionen av texten, att innebörden var alternativ 1 här, läste skådespelaren repliken som alternativ 2. Detta blev ett konkret exempel på hur text kan tolkas olika beroende på vem som läser den, och visade på vikten av att i översättningen åskådliggöra betydelsefulla detaljer som kan verka betydelselösa, så att innebörden i originalet behålls. Detta blir extra viktigt när det gäller dramatik eftersom någon annan än översättaren sedan ska gestalta texten. Om det inte går att göra översättningen lika tydlig genom ordval kan man ta till andra metoder. Eftersom jag nu hade fördelen att vara med på en del repetitioner kunde vi diskutera detta på plats, men en annan möjlig lösning hade varit att göra ”en” kursivt för att klargöra var betoningen ska ligga.

²⁴ Steiner, Sam (2023b) *Lemons Lemons Lemons Lemons Lemons* (Production Draft 2023). Köpenhamn: Nordiska ApS. S. 25.

Texten på golvet

Den stora fördelen för mig som översättare med att få vara med under repetitionerna av föreställningen var att få se hur det som brukar kallas spelbarhet i texten fungerade i verkligheten. Jag hade då en kombinerad roll som översättare och dramaturg, eftersom jag redan hade kännedom om pjäsens struktur, nyckelscener och undertext. I rollen som översättare innebar det att jag fick möjlighet att se hur texten fungerade på scen, yttrad av skådespelarna, och att diskutera formuleringar och tolkningar med ensemblen för att kunna förtydliga och i vissa fall ändra i texten. I rollen som dramaturg var jag bollplank i diskussioner om dramaturgin i pjäsen och hjälpte till att hitta vändpunkterna och dynamiken i texten, eftersom den inte har en tydlig kronologi. Samarbetet mellan mig och skådespelarna/regissören var en bra metod för att uppnå spelbarhet, det vill säga för att hitta ett flyt i dialogen och innebörden i replikerna samt komma åt det som driver rollfigurerna framåt, i både enskilda repliker och den övergripande berättelsen. Det kan antas att ett sådant samarbete i allmänhet är den mest fruktbara metoden för att uppnå spelbarhet eftersom, som tidigare nämnts, dramatik är ett råmaterial som kan ändras av både översättare, dramaturg, regissör och skådespelare. Översättaren har den lingvistiska och stilistiska kunskapen och kanske en mer omfattande förståelse av texten som regissören och skådespelarna inte har i början av repetitionsarbetet. Regissören har sin vision om föreställningen och vad som ska sättas i fokus i den specifika uppsättningen. Skådespelarna är specialister på att gestalta texten muntligt och fysiskt, att göra den levande på scen. I samtalet *Spelbart och texttroget* pratade Hagström-Ståhl, Karlsson och Lundquist om att det kan vara en skräckblandad förtjusning när man hör skådespelarna läsa texten för första gången och att det kan låta på ett helt annat sätt än vad man tänkt sig som översättare, men att det finns något intressant och lyxigt i det

eftersom skådespelarna är experter på gestalta text.²⁵ Detta upplevde även jag när jag hörde översättningen av *Lemons* ... läsas av skådespelarna för första gången, och deras första uppfattning och tolkning av texten blev en värdefull respons på hur väl jag fått fram min tolkning av originalet samt hur spelbara replikerna var på scen. Spelbarheten underlättades alltså av ett samarbete mellan översättare och skådespelare.

I en scen i pjäsen säger Bernadette ”He’s a slimy slimeball of a man”²⁶ och syftar på en kompis till Oliver, Neville. Hon är uppenbart upprörd över hur Neville har betett sig på en fest som de varit på med Olivers kompisar, och glömmer eller struntar i att hushålla med orden, vilket tydliggörs av början på Olivers efterföljande, uppmanande replik: ”Words.” Jag ändrade översättningen av Bernadettes replik här många gånger för att få till rätt ton och känsla av slösaktighet i den onödiga upprepningen av orden, och landade till slut i ”Han är en sliskig mansgris till man”. När skådespelarna hade jobbat ett tag med texten, och släppt manuset i handen, hade ett ”jävla” smugit sig in i repliken: ”Han är en sliskig jävla mansgris till man”. Även om en svordom här gör repliken hårdare än den ursprungliga översättningen, och originalet, upplevde jag att det viktigaste för spelbarheten i denna replik var att den flöt bra och kändes spontan, uppkommen i stunden ur en indignation, samt att den innehöll tillräckligt många ”onödiga” ord, vilket tillägget av svordomen gick i linje med. Diskussionen mellan rollfigurerna kulminerar i ett bråk där Oliver får slut på ord och Bernadette börjar säga slumpmässiga ord, bland annat orden i pjäsens titel. Hon utnyttjar sitt överläge genom att slösa med orden i stället för att använda dem för att nå försoning, och gör en poäng av att hon har många ord kvar eftersom ingen brydde sig om att prata med henne på festen och Oliver umgicks med sitt ex hela kvällen. Att repliken som utgör pjäsens titel yttras här tyder på att scenen bör ha emfas, och att trissa upp tonen med en svordom för att leda diskussionen fram till kulmen kan ses som ett konstnärligt motiverat val av skådespelare och regissör. Med tanke

²⁵ Hagström-Ståhl, Karlsson & Lundquist, Aschenbrenner (2025, 27 september).

²⁶ Steiner (2015), s. 55.

på situationen, och eftersom språket i denna pjäs är modernt och talspråkligt, skulle man kunna argumentera för att det i detta fall är viktigt att repliken ”ligger bra i munnen” på skådespelaren, till skillnad från vad Göran O. Eriksson argumenterar för i *Ledighet eller förnyelse*. Han menar att repliken ska forma om munnen, att den ska kännas och att skådespelaren ska låta sig förändras av den eftersom rollen ska växa fram ur texten och inte ur skådespelaren själv.²⁷ Även om detta är en intressant tanke vill jag framhålla att en replik kan ligga bra i munnen och samtidigt tillföra något till skådespelaren och föreställningen i och med att det finns så många andra aspekter i den, som ton, betoning, tempo, undertext och i vilken kontext den framförs.

Detta leder oss in på frågan om hur mycket ändringar man får göra som översättare, och hur mycket man har rätt att styra på vilket sätt skådespelarna ska läsa och tolka texten. Enligt Susan Bassnett är det en del av dramatiköversättarens uppgift att ta hänsyn till att texten ska spelas på scen, vilket motiverar ändringar: ”A central consideration of the theatre translator must therefore be the performance aspect of the text and its relationship with an audience, and this seems to me not only to justify modifications [...] but to suggest that the translator must take into account the function of the text as an element for and of performance.”²⁸ Som beskrivits i exemplet från *Lemons ...* ovan behöver dock anpassningen för att uppnå flyt i replikerna inte enbart göras direkt i översättningen, utan den kan även göras av skådespelarna under repetitionsprocessen. Det medför fördelen att man som översättare kan hålla texten mer öppen, i linje med originaltexten, och minskar risken för att man lägger in för mycket egen tolkning och därmed begränsar skådespelarnas möjligheter till tolkning. I föreläsningen *Hur kommer texten till (oss)?* framhåller översättaren Kerstin Gustafsson vikten av att inte övertolka och intellektualisera som översättare, eftersom det kan ge en entydig och platt text:

²⁷ Eriksson, Göran O. (1995) ”Ledighet eller förnyelse” i J. Friedmann Eriksson, L. Nylén & K. Waldén (Red.), *Tala om teater* (s. 205–207). Stockholm: Norstedts förlag. S. 206.

²⁸ Bassnett (2002), s. 131.

”Det gäller att tygla sin tolkningsdrift, hålla huvudet kallt och inte spekulera sig bort från *det som faktiskt står i texten*. Vi bör i viss mån lämna tomrummen omkring orden ifred.”²⁹

Eventuella småord och diskursmarkörer kan alltså vara något som skådespelarna, snarare än översättaren, anpassar eller lägger in i linje med den tolkning de gör av texten. Dessa ord kan med fördel också anpassas efter vilken reaktion texten eller motspelaren ger upphov till hos skådespelaren i stunden, något som är viktigt att ta i beaktande för att uppnå ett levande och trovärdigt spel. Stanislavskij understryker vikten av en sådan anpassning, här sammanfattat av översättaren Martin Kurtén i *Att vara äkta på scen*:

Medan skådespelaren genom analys och praktiskt sökande under repetitionerna kommer fram till *vad* rollen i vart moment skall uttrycka, alltså vilka *medvetna* uttryck han vill använda och vilka är genomgående från föreställning till föreställning, så bör *hur* dessa uttryck framförs var gång färgas av dagens aktuella situation, anpassas till i dag rådande omständigheter såsom motspelarens sätt att spela i dag o s v och därigenom berikas med dagens nyanser, som för att vara levande måste vara *omedvetna*.³⁰

För översättaren innebär det, som tidigare nämnts, att texten bör ha samma öppenhet och tolkningsmöjligheter som källtexten, så att den kan ge upphov till samma ingivelser och anpassningar. Sådana anpassningar förutsätter naturligtvis att det inte finns några upphovsrättsliga krav på att texten ska återges exakt som det står i manus – eller att rollfigurerna till exempel inte har en begränsad mängd ord att använda, vilket råkade vara fallet i *Lemons ...* Det innebar att det i vissa scener faktiskt blev viktigt att skådespelarna återgav texten exakt, dels eftersom de inte fick säga fler ord än rollfiguren har kvar, dels

²⁹ Gustafsson, Kerstin (2008) ”Hur kommer texten till (oss)?” i L. Kleberg (Red.), *Konsten att översätta: föreläsningar vid Södertörns högskolas litterära översättarseminarium 1998-2008* (s. 69–76). Huddinge: Litterära översättarseminariet, Södertörns högskola. S. 76.

³⁰ Stanislavskij (1986), s. 88.

eftersom det troligen finns en tanke bakom hur replikerna är förkortade eller modifierade, som jag ville behålla i översättningen. Under repetitionerna av sådana scener kunde jag bidra med mina insikter i texten när det begränsade ordantalet ledde till ambivalenta tolkningar. Vi ser ett exempel nedan:

OLIVER. Twelve.

BERNADETTE. Eighteen.

Silence.

OLIVER. This good.

BERNADETTE. Put cayenne in sauce.

OLIVER. Thanks.

Pause.

Hair nice.

BERNADETTE *sighs*.

BERNADETTE. Thanks.³¹

OLIVER. Tolv.

BERNADETTE. Arton.

Tystnad.

OLIVER. Detta gott.

BERNADETTE. Hade cayenne i såsen.

OLIVER. Tack.

Paus.

Fin håret.

BERNADETTE *suckar*.

BERNADETTE. Tack.

Den här scenen diskuterade vi även under textsamtalen på HDK-Valand, beträffande varför Oliver säger "Hair nice" i stället för "Nice hair", som innehåller lika många ord men är en mer idiomatisk fras. Bernadette suckar efteråt, vilket skulle kunna antyda en passivt aggressiv ton hos Oliver, att han medvetet försvårar frasen för att poängtera att lagen är dålig, eftersom han från början är mer emot den än vad Bernadette är. Denna tolkning stärktes när jag under repetitionsfasen skapade en tidslinje med en möjlig kronologisk ordning på scenerna, eftersom de inte kommer i kronologisk ordning i manuset, som hjälpmedel för att synliggöra den dramaturgiska bågen i pjäsen. På tidslinjen hamnade denna scen efter ett par scener där Oliver är trött och frustrerad över att inte ha tillräckligt med ord och att han och Bernadette

³¹ Steiner (2023a), s. 34–35.

inte förstår varandra. Det är visserligen min personliga analys av pjäsens dramaturgi, men analysen bygger på vad jag uppfattade som en logisk kronologi med tanke på vad som händer i de olika scenerna. I början av repetitionsfasen, när arbetet till stor del handlade om att utröna varför rollfigurerna säger det de gör, kunde jag som satt mig in i texten under en längre tid belysa detta för att hjälpa skådespelarna att hitta undertexten i scenen.

I scenljuset

Här tar jag upp några reflektioner som uppkom under spelperioden, det vill säga när översättningen och föreställningen egentligen var ”klar”. Det var intressant att se om det fortfarande gick att upptäcka något nytt eller hitta andra perspektiv på texten i detta skede, med tanke på att ett dramatiskt verk inte är fullbordat förrän det framförs på scen – eller som Stanislavskij uttrycker det: ”Först på scenen kan man fullständigt lära känna en pjäs och andemeningen i den. Först i själva föreställningen kan man uppfatta pjäsens verkliga levande själ i undertexten, som skapas och förmedlas av skådespelaren på nytt vid varje ny föreställning.”³² Denna slutliga fas av processen synliggjorde alltså resultatet av arbetet – huruvida replikernas innebörd framgick, hur publiken reagerade och hur spelbar texten blev – samt hur väl vi hade lyckats med vårt mål med projektet, nämligen att underhålla publiken med kärlekshistorien, humorn och det annorlunda språket, och samtidigt väcka reflektion kring de viktiga samhällsfrågor som finns i pjäsen. Föreställningen blev väl mottagen av publiken och fick positiva recensioner, vilket gjorde att vi kunde anta att vi åstadkommit det vi siktat mot. Flera personer som såg föreställningen nämnde pjäsens både tankeväckande och humoristiska kvaliteter, och i en recension benämndes den som ”en pjäs som drivs framåt av text och skådespel, där greppet inte är det primära”³³ vilket blev en bekräftelse på att arbetet för att uppnå spelbarhet gett resultat.

För egen del höll jag med och tyckte att texten huvudsakligen fungerade bra i den färdiga föreställningen. Skådespelarna hade ett flyt och publiken reagerade oftast på avsett sätt under scener som vi tänkt skulle vara exempelvis roliga eller gripande. Det fanns dock ett

³² Stanislavskij (1986), s. 89.

³³ Åhman, Karl (2024, 1 november) ”Citron Citron Citron Citron Citron på Fri sen” [Recension]. Hämtad från <https://teaterstockholm.se/citron-citron-citron-citron-citron/>

ställe i texten som jag reagerade på, där jag tyckte att repliken lät översatt, nämligen i följande korta scen:

OLIVER. Five.

BERNADETTE. Two.

Pause.

OLIVER. I sometimes believe in God.

Pause. She looks at him, shaking her head. This is new information to her.

After a moment:

BERNADETTE. I'd wondered.³⁴

OLIVER. Fem.

BERNADETTE. Två.

Paus.

OLIVER. Ibland tror jag på Gud.

Paus. Hon tittar på honom, skakar på huvudet. Det här är ny information för henne.

Efter en liten stund:

BERNADETTE. Jag undrade.

Det som fick mig att haka till var Bernadettes replik ”Jag undrade”. Jag upplevde att detta var en svår replik redan när jag arbetade med översättningen på pappret, och jag velade mellan att använda en översättning som återspeglar källtexten och en översättning med mer flyt på svenska. Förutsättningen var naturligtvis att den bara fick innehålla två ord. En kanske mer naturlig fras på svenska, som inte låter lika avhuggen, hade varit ”Alltid undrat” (som en förkortning av ”Jag har alltid undrat över det”) eller ”Undrade just” (som en förkortning av ”Jag undrade just om du gör det”). Men den första frasen introducerar en aspekt som inte finns i källtexten: att hon *alltid* har undrat över det, och i den andra frasen låter ”just” utan efterföljande objekt som att det är något hon har börjat undra i stunden. Den engelska frasen ligger någonstans mitt emellan och är något mer tvetydig. Jag valde därför att försöka återspegla tvetydigheten och öppenheten i frasen. Men när jag såg scenen i sitt sammanhang, som en del av hela föreställningen och med en blick som kom mer utifrån, ur ett

³⁴ Steiner (2023b), s. 59.

publikperspektiv, kändes det viktigare att denna replik skulle vara en naturlig sak att säga (om än med ett stänk av onaturlighet på grund av ordbegränsningen) än att den skulle ligga nära källan. Det blev tydligt för mig att de förkortade replikerna i pjäsen inte bara utgjorde ett praktiskt översättningsproblem, utan att det problemet också gav upphov till ett fokus på form som gjorde det svårare att med ens se vad som är av störst vikt i repliken i fråga – det som sägs eller hur det sägs. Vi ändrade ingenting i texten under spelperioden, eftersom man någon gång måste släppa taget och anse sig klar trots att tankeprocesserna kring eventuella förbättringar fortgår. Denna lilla detalj var för övrigt ingenting som skådespelaren hade reagerat på, men det blev en värdefull insikt för mig.

En annan intressant upptäckt under spelperioden var att när jag såg vissa scener där rollfigurerna begränsar sitt ordantal fick jag känslan av att det var för många onödiga småord, som artiklar och infinitivmärken, och att man hade kunnat begränsa sitt tal mer om man levde under Oliver och Bernadettes förutsättningar. Jag antecknade vissa repliker som jag tänkte att jag borde ha förkortat mer, men när jag sedan gick tillbaka till manuset och jämförde med källtexten upptäckte jag att jag faktiskt hade översatt dem som jag gjort av en anledning, nämligen att källtexten inte heller var så förkortad som den hade kunnat vara. Det skulle ha varit att gå över en gräns att förkorta replikerna mer i översättningen, eftersom det då inte hade motsvarat hur rollfigurerna hanterar språket på engelska. I vissa scener förkortar rollfigurerna det de säger mer än i andra och det finns antagligen en tanke bakom det som grundar sig i hur många ord de har kvar, hur skickliga de har hunnit bli på att anpassa talet eller hur medvetna de är om sitt eget språkbruk i stunden, beroende på vilken situation och sinnesstämning de befinner sig i. Det går en fin gräns mellan översättning och omarbetning, och även om det är viktigt att hitta flytet i översättningen och att i viss mån lösgöra sig från originalet är det också viktigt att stämma av mot det, så att man inte hamnar för långt ifrån det. I *Hur kommer texten till (oss)?* benämner Gustafsson detta som ett *härmande* i ett

exempel om en översättning hon gjort av Joyce Carol Oates: ”[N]är jag översätter en mening [...] måste jag göra en intellektuell analys och samtidigt försöka rekonstruera hennes spontant flödande prosa. Jag måste spela spontan – en paradoxal verksamhet, där *härmandet* är ett viktigt inslag.”³⁵

³⁵ Gustafsson (2008), s. 70.

Slutsatser

”With theatre translation, the problems of translating literary texts take on a new dimension of complexity, for the text is only one element in the totality of theatre discourse.”³⁶ Susan Bassnetts ord om att översätta dramatik belyser att denna verksamhet delvis medför andra utmaningar än att översätta prosa, och att texten är en del av en större helhet. En dramatisk text skrivs för att spelas på scen, och kan genomgå en rad olika processer och bearbetningar innan den slutligen framförs för publik. Målet är att nå ut med den via uttrycksmedel som tal, kroppsspråk och eventuellt andra visuella och audiella medel, och det är först då den kan uppnå sin fulla potential. Därmed blir det essentiellt att göra den dramatiska texten spelbar, vilket innebär att översättaren hela tiden måste ta i beaktande hur replikerna skulle låta om de yttrades av en skådespelare, om dialogen driver historien framåt och om samma undertext finns i översättningen som i originalet. För att uppnå ett resultat som blir spelbart och där översättarens, regissörens och skådespelarnas olika uppgifter harmoniseras tror jag att processen som helhet gynnas av en dialog mellan de olika aktörerna. Som översättare behöver man tolka texten, men eftersom översättning ofta är ett ensamt arbete finns en risk att man fastnar i sin egen uppfattning, samtidigt som skådespelarnas och regissörens tolkning av texten är avgörande för publikens förståelse av den när den spelas på scen. Det kan därför finnas ett värde i att stöta olika tolkningar mot varandra, med de olika ingångar man har. Spelbarhet blir en angelägenhet för alla parter, i alla skeden av processen.

Det finns även konstnärliga val som bör göras av regissör och skådespelare under repetitionsarbetet, beroende på vad de vill lyfta fram i den aktuella uppsättningen och på vilket sätt de vill nå ut med pjäsens budskap. Dessa konstnärliga val kan i vissa fall påverka texten i form av småord eller betoningar, utan att nödvändigtvis ändra innebörden i replikerna.

³⁶ Bassnett (2002), s. 130.

Även om regissören har sista ordet när det kommer till konstnärliga val, ton och betoningar blev det givande för vårt projekt att jag kunde vara med och diskutera ord och undertext, för att vi på bästa sätt skulle kunna berätta historien.

Precis som jag fick bidra med mitt perspektiv i arbetet på golvet hade jag stor hjälp av andras blickar på texten under arbetet med översättningen. Jag såg en engelsk uppsättning av pjäsen, diskuterade texten med lärare och kurskamrater på HDK-Valand och såg hur skådespelarna och regissören hanterade manuset, vilket gav en mer omfattande bild av textens innebörd och vad som var viktigt, och mindre viktigt, att få fram i den. Ofta sker översättningen som ett första, separat steg från repetitionerna, men jag vill mena att arbetsprocessen – och texten – gynnas av en större samverkan mellan de olika parterna. I detta fall gynnades också min egen lärandeprocess av att jag kunde vara med under hela projektets gång, från det inledande översättningsarbetet till den färdiga föreställningen.

Det första jag fastnade för när jag läste om *Lemons ...* var premissen att rollfigurerna bara får säga 140 ord om dagen. Att översätta en text med dessa särskilda förutsättningar, där språket hanteras på ett annorlunda sätt och i vissa fall konstrueras, har varit spännande, utmanande och en värdefull erfarenhet för mig som översättare. Även om detta specifika sätt att använda språket knappast går att applicera på andra texter har det gett mig insikt i att det vid sådana särskilda förutsättningar är viktigt att hitta strategier som går tillämpa på översättningen som helhet, för att åstadkomma en sammanhållen och konsekvent text. När det handlar om specifika språkliga företeelser går det ibland inte att använda samma strategier som används i källtexten, på grund av språkens strukturella olikheter, men genom att använda något motsvarande i målspråket kan man fortfarande förmedla samma idé som i originalet. Det finns också fall där den ursprungliga texten inte är konsekvent i sig avseende dessa strategier, och då behöver översättaren vara lyhörd för orsakerna till det, för att kunna anpassa dialogen på ett liknande sätt och därmed återge innebörden i replikerna och undertexten som

finns i originalet. För dramatiköversättning handlar både om att förmedla de faktiska replikerna på ett adekvat sätt och om att återge allt det som händer mellan rollfigurerna bortom orden. Liksom *Lemons ...* skulle man kunna sammanfatta det med dessa ord: "It's about what we say and how we say it; about the things we can only hear in the silence".³⁷

³⁷ Steiner (2015), baksidan.

Referenslista

Bassnett, Susan (1991) "Translating for the Theatre: The Case Against Performability". *TTR*, 4(1), 99–111. doi: 10.7202/037084AR

Bassnett, Susan (2002) *Translation Studies*. 3. uppl. London: Routledge.

Eriksson, Göran O. (1995) "Från kropp till kropp" i J. Friedmann Eriksson, L. Nylén & K. Waldén (Red.), *Tala om teater* (s. 211–213). Stockholm: Norstedts förlag.

Eriksson, Göran O. (1995) "Ledighet eller förnyelse" i J. Friedmann Eriksson, L. Nylén & K. Waldén (Red.), *Tala om teater* (s. 205–207). Stockholm: Norstedts förlag.

Gustafsson, Kerstin (2008) "Hur kommer texten till (oss)?" i L. Kleberg (Red.), *Konsten att översätta: föreläsningar vid Södertörns högskolas litterära översättarseminarium 1998-2008* (s. 69–76). Huddinge: Litterära översättarseminariet, Södertörns högskola.

Hagström-Ståhl, Kristina, Karlsson, Nina Katarina & Lundquist, Marie, samtalsledare
Aschenbrenner, Jenny (2025, 27 september) *Spelbart eller texttroget* [Samtal inför publik].

Stanislavskij, Konstantin S. (1986) *Att vara äkta på scen: om skådespelarens arbetsmoral och teknik: valda texter*. Stockholm: Gidlunds i samarbete med Stift. för utgivning av teatervetenskapliga studier.

Steiner, Sam (2015) *Lemons Lemons Lemons Lemons Lemons*. London: Nick Hern Books.

Steiner, Sam (2023a) *Lemons Lemons Lemons Lemons Lemons*. London: Nick Hern Books.

Steiner, Sam (2023b) *Lemons Lemons Lemons Lemons Lemons* (Production Draft 2023).
Köpenhamn: Nordiska ApS.

Tegelberg, Elisabeth (2011) "Nyöversättning – när, hur och varför?". *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 2011:3–4, 77–90.

Venuti, Lawrence (1995). *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge.

Venuti, Lawrence (2004) "How to Read a Translation". *Words Without Borders*, 2004-07-01.
Hämtad från <https://wordswithoutborders.org/read/article/2004-07/how-to-read-a-translation/>

Åhman, Karl (2024, 1 november) "Citron Citron Citron Citron Citron på Fri sen"
[Recension]. Hämtad från <https://teaterstockholm.se/citron-citron-citron-citron-citron/>

Appendix:

Scener som kommenteras i uppsatsen, i original samt min översättning

Lemons Lemons Lemons Lemons Lemons av Sam Steiner, Nick Hern Books
2015

Sida 5, original

They speak slowly and quietly.

OLIVER. Thirty-four.

BERNADETTE. Twenty-one.

Pause.

Day?

OLIVER. Yeah. Yours?

BERNADETTE. Yeah. Tuesday happened again.

OLIVER. Sorry.

BERNADETTE. Well, sorf.

OLIVER. Fuck it.

Pause.

Talk?

BERNADETTE. Eleven. You talk.

OLIVER. About?

BERNADETTE *shrugs*.

Bernadette.

BERNADETTE. I know.

OLIVER. I can't know you in one hundred and forty.

Pause.

BERNADETTE. Try.

Sida 5, översättning

De pratar långsamt och tyst.

OLIVER. Trettiofyra.

BERNADETTE. Tjugoett.

Paus.

Dagen?

OLIVER. Okej. Din?

BERNADETTE. Okej. Tisdags hände igen.

OLIVER. Tråkigt.

BERNADETTE. Eller, ipcip.

OLIVER. Skit i det.

Paus.

Prata?

BERNADETTE. Elva. Prata du.

OLIVER. Om?

BERNADETTE rycker på axlarna.

Bernadette.

BERNADETTE. Jag vet.

OLIVER. Jag förstår dig inte på etthundrafyrtio.

Paus.

BERNADETTE. Försök.

Sida 9–10, original

OLIVER. Nineteen.

BERNADETTE. Two. Hungry?

OLIVER *nods.*

OLIVER. Want?

BERNADETTE. Lamb.

OLIVER. Kind?

BERNADETTE *looks at him helplessly.*

Zero?

BERNADETTE *nods.*

Shepherd's pie?

BERNADETTE *pulls a disgusted expression.*

Stew?

BERNADETTE *shakes her head.*

Rogan josh?

BERNADETTE *shakes her head and begins to mime 'kebab'.*

Lollipop.

Pause.

Lollipop.

Sida 9–10, översättning

OLIVER. Nitton.

BERNADETTE. Två. Hungrig?

OLIVER nickar.

OLIVER. Vad?

BERNADETTE. Lamm.

OLIVER. Sorts?

BERNADETTE ser hjälplöst på honom.

Noll?

BERNADETTE nickar.

Shepherd's pie?

BERNADETTE gör en äcklad min.

Gryta?

BERNADETTE skakar på huvudet.

Rogan josh?

BERNADETTE skakar på huvudet och börjar mima "kebab".

Kotlett.

Paus.

Kotlett.

Sida 29–32, original

BERNADETTE. Coverage was great.

OLIVER. Yeah.

BERNADETTE. Really. The coverage was everywhere.

OLIVER. Not too bad, yeah.

BERNADETTE. You looked handsome on TV.

OLIVER. Thanks. Jealous?

BERNADETTE. What? No. Of course not.

Pause.

Are you happy with it?

OLIVER. With what?

BERNADETTE. The protest.

OLIVER. Well it's not really about me being happy with it.

BERNADETTE. Isn't it?

Pause.

OLIVER. Bernadette.

BERNADETTE. Mmmm.

OLIVER. I need to... I'm really...

BERNADETTE. What?

OLIVER. I don't really know how to say...

BERNADETTE. Oliver.

OLIVER. I'm really sorry.

BERNADETTE. Reeceally?

OLIVER (*steely*). Bernadette.

Silence.

BERNADETTE. What?

OLIVER. Today erm...

Pause.

BERNADETTE. What?

OLIVER. Please don't hate me. I think that would be probably more than I could, you know... take I guess.

BERNADETTE. What did you do?

OLIVER. I mean I know you do sometimes. Hate me. But it's always... fleeting. It's always short bursts of hate and even when I think it's going to be longer than that it isn't. But even those sometimes feel like deserts.

BERNADETTE. Oliver. What did you do?

Pause.

OLIVER. Julie was at the march. She... I tried to... I didn't try that hard.

Silence.

BERNADETTE *nods and turns away.*

We threw a brick through a window.

BERNADETTE. What?

OLIVER. Yeah. We threw a brick through a window.

BERNADETTE. You threw a brick through a window?

OLIVER. Yep. Of an HMV.

BERNADETTE. You threw a brick through the window of an HMV.

OLIVER. We did. I mean we threw a brick each. We didn't throw one together. I don't even know how you'd go about that. Probably wouldn't be a very good throw if we'd done that. In terms of power or accuracy.

BERNADETTE. That was the thing.

OLIVER. What? Yep. That was the thing.

BERNADETTE. Oh.

OLIVER. Yep. We didn't get caught or anything but I knew you'd be annoyed.

BERNADETTE. Yeah, I am... Oliver. I'm really...

Silence.

OLIVER. I love you.

BERNADETTE. Yeah me too. I'm glad it was only one brick. Not like several bricks.

OLIVER. Yeah.

Sida 29–32, översättning

BERNADETTE. Det var jättebra genomslag i media.

OLIVER. Ja.

BERNADETTE. Verkligen. Det var överallt.

OLIVER. Ja, inte illa.

BERNADETTE. Du var snygg på tv.

OLIVER. Tack. Avundsjuk?

BERNADETTE. Va? Nej. Självklart inte.

Paus.

Är du nöjd med den?

OLIVER. Med vadå?

BERNADETTE. Demonstrationen.

OLIVER. Det handlar väl inte riktigt om att jag ska vara nöjd med den.

BERNADETTE. Gör det inte?

Paus.

OLIVER. Bernadette.

BERNADETTE. Mmmm.

OLIVER. Jag måste ... Jag är verkligen ...

BERNADETTE. Vadå?

OLIVER. Jag vet inte riktigt hur jag ska säga ...

BERNADETTE. Oliver.

OLIVER. Jag är verkligen ledsen.

BERNADETTE. Veeerkligen?

OLIVER (*allvarligt*). Bernadette.

Tystnad.

BERNADETTE. Vadå?

OLIVER. I dag eh ...

Paus.

BERNADETTE. Vadå?

OLIVER. Snälla, hata mig inte. Jag tror inte jag skulle kunna, liksom ... stå ut med det.

BERNADETTE. Vad har du gjort?

OLIVER. Fast jag vet att du gör det ibland. Hatar mig. Men det är alltid ... kortvarigt. Det är alltid korta utbrott och även när jag tror att det kommer hålla på längre än så så gör det inte det. Men även de utbrotten känns ibland oändliga.

BERNADETTE. Oliver. Vad har du gjort?

Paus.

OLIVER. Julie var på marschen. Hon ... Jag försökte ... Eller kanske inte jättemycket.

Tystnad.

BERNADETTE *nickar och vänder sig bort.*

Vi kastade en tegelsten genom ett skyltfönster.

BERNADETTE. Va?

OLIVER. Ja. Vi kastade en tegelsten genom ett skyltfönster.

BERNADETTE. Ni kastade en tegelsten genom ett skyltfönster?

OLIVER. Japp. Till en skivbutik.

BERNADETTE. Ni kastade en tegelsten genom skyltfönstret till en skivbutik.

OLIVER. Ja det gjorde vi. Alltså vi kastade en tegelsten var. Vi kastade inte en tillsammans.
Jag vet inte ens hur man skulle göra det. Det hade förmodligen inte blivit ett så bra kast om vi hade gjort det. Vad gäller kraft eller träffsäkerhet.

BERNADETTE. Det var det du menade.

OLIVER. Va? Japp. Det var det jag menade.

BERNADETTE. Jaha.

OLIVER. Ja. Vi åkte inte fast eller något men jag visste att du skulle bli upprörd.

BERNADETTE. Ja, det är jag ... Oliver. Jag är verkligen ...

Tystnad.

OLIVER. Jag älskar dig.

BERNADETTE. Och jag dig. Jag är glad att det bara var en tegelsten. Alltså inte flera tegelstenar.

OLIVER. Ja.

Sida 35–36, original

BERNADETTE. What about abbreviations?

OLIVER. Abbreviations?

BERNADETTE. Like can't or don't or wasn't or weren't or...

OLIVER. What about them?

BERNADETTE. Do they count as one or two?

OLIVER. Oh right. Well how many do they count as one word?

BERNADETTE. We should check.

OLIVER. One. So you can say 'can't' and still have one hundred and thirty-nine left.

BERNADETTE. Well that's a relief.

OLIVER. I feel relieved.

BERNADETTE. Like a weight's been lifted.

OLIVER. A little bit like a weight's been lifted, yes.

BERNADETTE. Like a light weight.

OLIVER. Maybe we should like... Maybe we should just create a whole load of new abbreviations? That halves our output.

BERNADETTE. Like a code?

OLIVER. Yes. Sort of. So, so instead of 'sort of' we could just say 'sorf'.

BERNADETTE. 'Sorf'.

OLIVER. Yeah.

BERNADETTE. Or instead of 'instead of' we could say 'insteaf'.

OLIVER. Exactly.

BERNADETTE. Or instead of 'see you later' we could have errr... we could say... 'seeuoayer'.

OLIVER. Well, I mean that one's a bit... You could just say 'seeya'.

BERNADETTE. Yeah. I like that. That's better.

OLIVER. And instead of saying 'how are you' or 'how was your day' we could just say: 'how?'

BERNADETTE. But what if we're asking a different how-related question. Like how does this microwave oven work or like how did people survive before fat-free frozen yoghurt?

OLIVER. Okay.

BERNADETTE. Or how do you pronounce a double-L in Welsh?

OLIVER. Okay. That one wasn't... But I guess they'll emerge.

BERNADETTE. Yeah.

OLIVER. In our daily lives.

BERNADETTE. In our day-to-day.

OLIVER. Yes. Good.

BERNADETTE. Instead of 'I love you' we could say 'lovou'.

OLIVER. Yes. Definitely. Exactly.

Sida 35–36, översättning

BERNADETTE. Vad tror du om sammanskrivningar?

OLIVER. Sammanskrivningar?

BERNADETTE. Som idag eller igår eller imorgon eller varsågod eller ...

OLIVER. Vad är det med dem?

BERNADETTE. Räknas de som ett eller två?

OLIVER. Just det. Ja, hur många räknas de som?

BERNADETTE. Vi borde kolla upp det.

OLIVER. Ett. Så man kan säga ”idag” och fortfarande ha etthundratrettionio kvar.

BERNADETTE. Vilken lättnad.

OLIVER. Jag känner mig lättad.

BERNADETTE. Som att en tyngd har lyfts.

OLIVER. Lite som att en tyngd har lyfts, ja.

BERNADETTE. Typ en lätt tyngd.

OLIVER. Vi kanske ska typ ... Vi kanske bara ska skapa massa nya förkortningar? Så att vi bara behöver använda hälften så många ord.

BERNADETTE. Som en kod?

OLIVER. Ja. I princip. Så, så istället för ”i princip” kan vi bara säga ”ipcip”.

BERNADETTE. ”Ipcip”.

OLIVER. Ja.

BERNADETTE. Eller istället för ”istället för” kan vi säga ”istför”.

OLIVER. Exakt.

BERNADETTE. Eller istället för ”vi ses senare” kan vi eh ... kan vi säga ... ”viseeare”.

OLIVER. Ja alltså, den kanske är lite ... Man kan bara säga ”ses”.

BERNADETTE. Ja. Det var bra. Det var bättre.

OLIVER. Och istället för att säga ”hur mår du” eller ”hur har din dag varit” kan vi bara säga: ”hur?”

BERNADETTE. Men tänk om vi frågar en annan hur-fråga. Typ hur fungerar den här mikron eller typ hur överlevde folk innan det fanns fettfri frozen yoghurt?

OLIVER. Okej.

BERNADETTE. Eller hur uttalar man dubbel-L på walesiska?

OLIVER. Okej. Den var inte ... Men de växer nog fram.

BERNADETTE. Ja.

OLIVER. Dag för dag.

BERNADETTE. Dagligen.

OLIVER. Ja. Bra.

BERNADETTE. Istället för ”jag älskar dig” kan vi säga ”älskdej”.

OLIVER. Ja. Definitivt. Exakt.

Sida 38–42, original

BERNADETTE. How long have we got?

OLIVER. About five minutes.

BERNADETTE. And then...

OLIVER. Yeah.

BERNADETTE. Okay. I want to... I want to say everything then...

OLIVER. Yeah.

BERNADETTE. I want to just say everything, okay?

OLIVER. Yeah.

BERNADETTE. Everything that I've ever wanted to say but never been really able to for some reason or other. And everything that you, Oliver, that you've always wanted to say but never really been able to say for some reason or other.

OLIVER. Yes.

BERNADETTE. I don't want to talk later.

OLIVER. No. Well it'll be difficult to talk later.

BERNADETTE. We'd have to do it in Morse code.

OLIVER. Yes it would be slow.

BERNADETTE. Okay I'll start.

OLIVER. Right. Okay.

BERNADETTE. I'm gonna start.

OLIVER. Whenever you're ready.

BERNADETTE. You start.

OLIVER. Okay.

BERNADETTE. We'll take turns or yeah just see how it goes.

OLIVER. Right. Errrm. Okay. I love you. I do. I'm very grateful for you being with me and indulging me I guess in all my little things that I errrm... And I know I like to play the victim sometimes and I like to sulk and I like to punish you. Well I don't like to punish you I just do sometimes – I'm not very forgiving. I know that and I'm sorry for that, I am, I am sorry for that because it, you know, probably has some repercussions on you and your state of mind and on us and...

BERNADETTE. Cool. Cool. Yep. Keep going.

OLIVER. And sometimes I feel that you don't listen to what I'm saying or no you do listen, you do but you always have other cogs whirring at the same time if you know what I mean? Like if you were a laptop you'd have other tabs open. If you were an internet browser I mean. Like you're looking at me, you're definitely looking at me and focusing on me but but but I'm aware that at the top of the page there are, you know, other things open, other tabs. Maybe you've got Facebook or the news or a couple of YouTube videos about cats...

BERNADETTE. Yep doesn't matter, keep going.

OLIVER. And I don't like your brother. I think he is too dismissive of you and, yes, of me as well, and he's too actually, you know what, and you're going to disagree with me here, but too self-involved. I think he is so paranoid about retaining absolute control of every little thing he does that he's actually a bit rude and also, also, very hard to buy presents for on birthdays.

BERNADETTE. Yep, agree about the birthday thing, not the rest.

OLIVER. Yes, well, I thought that was the point. You said you wanted us to / just say

BERNADETTE. No no it was. That's good, that's so good, that's so good. I'll go now.

OLIVER. Great.

BERNADETTE. Okay. Cool. Yep. Right. Sometimes I feel like, and I know I've said this a million times, but that you think I'm shallow.

OLIVER. Right. Yep. Good.

BERNADETTE. No, I do, I do. And also bad. You make me feel like I'm bad. You're always higher than me. For some reason, you're always higher. It's like when we started we decided that you were going to be the good person and I was going to be the bad person. Even though sometimes, occasionally I feel pretty strongly that I'm actually the good person and you, you're the er... And not just in the heat of the moment, I look back on it and I think about it and I reflect and reason with myself and I still think that there, just there, not always, but just there I was the good... one.

OLIVER. Wonderful.

BERNADETTE. Oliver.

OLIVER. No, no carry on. It's good that we're airing these while we've got this err... fleeting window of opportunity.

BERNADETTE. See there! Just there! 'This fleeting window of opportunity.' What is that? The way you say things. Sometimes I think you use big words to make yourself feel better and me feel worse. Is it some kind of male-dominance thing because my pay cheque is bigger than yours? Is it you saying 'I'm doing what I love because I love it. You, you're a sell-out, you're driven by money and security, but me, well, if I wanted to be a sell-out, if I wanted to be successful, then I'd use all the big words in court and people would listen to me because I'm clever in an obvious way.' A lot of what you say sounds like that sometimes. A lot of our conversations feel like that.

OLIVER. Cool. Cool. Errr can I jump back in here or have you got more to...

BERNADETTE. Yeah do it! Go for it!

OLIVER. Just to say: this is great stuff. Real exorcising stuff.

BERNADETTE. Mmm-hmm. Quickly.

OLIVER. So I don't like what you do. I know you think I don't like it and I know you hate me for that and for not understanding that your mum worked in Tesco and your dad barely worked so you have this thing about achievement. And I love you for that. Obviously. And I know you think you always wanted to be a lawyer but come on, like you had passions and stuff and...

BERNADETTE. Okay. Great. I really feel like we're making... Like you said it's the exorcism thing. We just say it and then puff it's gone.

OLIVER. Yeah, definitely. Puff.

BERNADETTE. Is there anything else?

OLIVER. Nope.

BERNADETTE. Really?

Long pause.

OLIVER. Nope.

BERNADETTE. Right. Okay great.

OLIVER. Oh and I love you.

BERNADETTE. Yep, I've got something else.

OLIVER. Well we've barely got any time left so...

BERNADETTE. So in bed. Sometimes, sometimes in bed. Okay I know that you... you do this whole love thing. And you're staring in my eyes. Like right in my eyes... While you're... you know. And it's a bit... and I like that you're so responsive to me and caring and intent on me, you know... And it is so nice. Boy, is it nice. Really. But sometimes I'm just a bit... I dunno... it's hard to think of the... Now, bored isn't the right word.

OLIVER. Okay yep faster. Much faster now. Come on. Thirty seconds. Faster faster faster.

BERNADETTE. And I wish you'd just stop fiddling around and worrying about... and just... let loose and really give it something, cowboy. Sometimes I want to feel sexy and powerful and like we could be in *Basic Instinct* or *Brokeback Mountain* or... I wish you'd just have at me once or twice. I don't want to be sensitive or lovey, I don't want to feel like your entire life had been leading up to the moment that you put your thing in my... I want you to be strong and...

OLIVER. And wrap it up, wrap it up.

BERNADETTE. But I like that we are, you know, making progress as a couple because what's a relationship if it's not moving... you know and I'm excited, I'm really excited about...

OLIVER. Stop stop stop stop stop!

Long silence.

They both breathe out slowly.

BERNADETTE. Lovou.

OLIVER. Lovou.

Pause.

Bed?

BERNADETTE *smiles.*

BERNADETTE. You.

She nods emphatically and points.

I.

She breathes out and pushes the palms of her hands downwards as if to say 'I need a moment'.

OLIVER *smiles and nods.*

Sida 38–42, översättning

BERNADETTE. Hur lång tid är det kvar?

OLIVER. Ungefär fem minuter.

BERNADETTE. Och sen ...

OLIVER. Ja.

BERNADETTE. Okej. Jag vill ... Då vill jag säga allt ...

OLIVER. Ja.

BERNADETTE. Jag vill bara säga allt, okej?

OLIVER. Ja.

BERNADETTE. Allt som jag någonsin velat säga men aldrig riktigt kunnat av en eller annan anledning. Och allt som du, Oliver, som du alltid velat säga men aldrig riktigt kunnat av en eller annan anledning.

OLIVER. Ja.

BERNADETTE. Jag vill inte prata senare.

OLVIER. Nej. Det kommer ju vara svårt att prata senare.

BERNADETTE. Vi skulle behöva göra det i morsekod.

OLIVER. Ja det skulle gå långsamt.

BERNADETTE. Okej jag börjar.

OLIVER. Ja. Okej.

BERNADETTE. Jag börjar.

OLIVER. Börja när du vill.

BERNADETTE. Börja du.

OLIVER. Okej.

BERNADETTE. Vi turas om eller ja bara ser hur det går.

OLIVER. Ja. Ehm. Okej, jag älskar dig. Det gör jag. Jag är väldigt tacksam över att du är med mig och liksom låter mig hållas med allt som jag ehm ... Och jag vet att jag vill spela offer ibland och vill tjura och vill klandra dig. Eller jag vill inte klandra dig, jag bara gör det

ibland – jag är inte särskilt förlåtande. Jag vet det och jag är ledsen för det, det är jag, jag är ledsen för det eftersom det såklart säkert påverkar dig och hur du mår och oss och ...

BERNADETTE. Bra. Bra. Japp. Fortsätt.

OLIVER. Och ibland känns det som att du inte lyssnar på vad jag säger eller nej du lyssnar, det gör du men du har alltid andra kugghjul som snurrar samtidigt, om du fattar? Typ om du var en dator skulle du ha andra flikar öppna. Om du var en webbläsare menar jag. Alltså du tittar på mig, du tittar definitivt på mig och fokuserar på mig men men men jag är medveten om att längst upp på sidan finns det, typ, annat som är öppet, andra flikar. Du kanske har Facebook eller nyheterna eller ett par YouTube-videor om katter ...

BERNADETTE. Japp spelar ingen roll, fortsätt.

OLIVER. Och jag tycker inte om din bror. Jag tycker han är för nonchalant mot dig och, ja, mot mig också, och han är faktiskt för, vet du vad, du kommer inte hålla med om det här, men för självupptagen. Han är så besatt av att ha total kontroll över allt han gör att han faktiskt är ganska oförsämnd och dessutom, dessutom är han jättesvår att köpa presenter till på födelsedagar.

BERNADETTE. Japp, jag håller med om födelsedagsgrejen, inte resten.

OLIVER. Ja, men jag trodde det var poängen. Du sa att du ville att vi bara / skulle säga

BERNADETTE. Ja ja det var det. Det är bra, det är jättebra, jättebra. Jag kör nu.

OLIVER. Toppen.

BERNADETTE. Okej. Bra. Japp. Då så. Ibland känns det som, och jag vet att jag har sagt det här miljontals gånger, men att du tycker att jag är ytlig.

OLIVER. Just det. Japp. Bra.

BERNADETTE. Ja, det gör det, det gör det. Och också dålig. Du får mig att känna mig dålig. Du står alltid över mig. Av någon anledning står du alltid över mig. Typ som att vi bestämde i början att du skulle vara den bra och jag skulle vara den dåliga. Även om jag ibland, då och då känner ganska starkt att jag faktiskt är den bra och du, du är den eh ... Och inte bara i stundens hetta, jag ser tillbaka på det och jag funderar över det och jag reflekterar och resonerar med mig själv och jag tycker fortfarande att då, just då, inte alltid, men just då var jag den ... bra.

OLIVER. Strålande.

BERNADETTE. Oliver.

OLIVER. Nej, nej fortsätt. Det är bra att vi luftar sånt här medan vi har den här eh ... flyktiga möjligheten.

BERNADETTE. Det är det där! Precis det där! ”Den här flyktiga möjligheten.” Vad är det? Sättet du säger saker på. Ibland tror jag att du använder svåra ord för att få dig själv att känna dig bättre och mig att känna mig sämre. Är det någon slags manlig dominans-grej för att jag tjänar mer än du? Är det ditt sätt att säga ”Jag gör det jag brinner för eftersom

jag brinner för det. Du, du säljer ut dig, du drivs av pengar och trygghet, men jag, ja om jag ville sälja ut mig, om jag ville vara framgångsrik så skulle jag använda alla svåra ord i rätten och folk skulle lyssna på mig för att jag är smart på ett uppenbart sätt”. Mycket av det du säger låter så ibland. Många av våra samtal känns så.

OLIVER. Bra. Braa. Eh kan jag hoppa in här igen eller har du mer att ...

BERNADETTE. Ja gör det! Kör!

OLIVER. Jag vill bara säga: det här är jättebra. Det är som exorcism.

BERNADETTE. Eller hur. Snabbt nu.

OLIVER. Okej jag tycker inte om ditt jobb. Jag vet att du tror att jag inte tycker om det och jag vet att du hatar mig för det och för att jag inte förstår att din mamma jobbade i kassan på Tesco och din pappa knappt jobbade alls så det är viktigt för dig att bli framgångsrik. Och jag älskar dig för det. Uppenbarligen. Och jag vet att du tror att du alltid har velat bli jurist men kom igen, alltså du brann ju för saker och ...

BERNADETTE. Okej. Jättebra. Det känns verkligen som att vi gör ... Som du sa, det är som exorcism. Vi bara säger det och sen poff är det borta.

OLIVER. Ja, precis. Poff.

BERNADETTE. Är det något mer?

OLIVER. Näpp.

BERNADETTE. Säkert?

Lång paus.

OLIVER. Näpp.

BERNADETTE. Nej. Okej bra.

OLIVER. Jo jag älskar dig.

BERNADETTE. Okej, jag har något mer.

OLIVER. Vi har knappt någon tid kvar så ...

BERNADETTE. Jo i sängen. Ibland, ibland i sängen. Okej jag vet att du ... du gör hela den här kärleksgrejen. Och du tittar mig i ögonen. Alltså rakt i ögonen ... När du ... du vet. Och det är lite ... och jag gillar att du är så lyhörd och omtänksam och uppmärksam på mig, liksom ... Och det är så skönt. Om det är skönt. Verkligen. Men ibland blir jag bara lite ... Jag vet inte ... jag hittar inte det rätta ... Alltså, uttråkad är inte rätt ord.

OLIVER. Okej japp snabbare. Mycket snabbare nu. Kom igen. Trettio sekunder. Snabbare snabbare snabbare.

BERNADETTE. Och jag önskar att du bara kunde sluta fumla runt och oro dig över ... och bara ... släppa loss och köra på, cowboy. Ibland vill jag känna mig sexig och mäktig och

typ som att vi var med i Basic Instinct eller Brokeback Mountain eller ... Jag önskar att du bara kunde ta mig då och då. Jag vill inte vara känslig eller puttenuttig. Jag vill inte att det ska kännas som att hela ditt liv har lett fram till ögonblicket då du stoppar din grej i min ... Jag vill att du ska vara stark och ...

OLIVER. Okej avrunda, avrunda.

BERNADETTE. Men det är bra att vi, alltså, gör framsteg som par för vad är ett förhållande om det inte går ... du vet och jag ser fram emot, jag ser verkligen fram emot ...

OLIVER. Stopp stopp stopp stopp stopp!

Lång tystnad.

Båda andas ut långsamt.

BERNADETTE. Älskdej.

OLIVER. Älskdej.

Paus.

Lägga oss?

BERNADETTE *ler*.

BERNADETTE. Du.

Hon nickar med eftertryck och pekar.

Jag.

Hon andas ut och trycker handflatorna neråt som för att säga "Jag behöver samla mig".

OLIVER *ler och nickar*.

Sida 55–56, original

BERNADETTE. Neville's a prick.

OLIVER. He's funny. Big name.

BERNADETTE. Kept putting hands on me.

OLIVER. Being friendly.

BERNADETTE. He's a slimy slimeball of a man.

OLIVER. Words. And he's my friend.

BERNADETTE. Wish he wasn't. You were with her all night.

OLIVER. Who?

BERNADETTE. Your 'vandal'.

OLIVER. Just grow a backbone, Bernadette.

BERNADETTE. Sorry?

OLIVER. I said just grow a fucking.

OLIVER attempts to say backbone but no sound comes out.

BERNADETTE. Are you out?

OLIVER paces in frustration.

You're out. Well I've got loads left, Oliver. I saved my words for you, Oliver. I've got words to throw away because nobody even spoke to me at your angry freedom party.

Silence.

Octopus.

Pause. OLIVER looks at her confused.

Buffalo. Shanghai. Yellow. Aliens. Pasties. Terrorism. Creep. Wasted. California. Rhinoceros. Lemons.

Pause.

Lemons. Lemons. Lemons. Lemons. Lemons. Done.

Long silence.

Sida 55–56, översättning

BERNADETTE. Neville är en idiot.

OLIVER. Han är rolig. Stort namn.

BERNADETTE. Tog på mig hela tiden.

OLIVER. Vänskaplig.

BERNADETTE. Han är en sliskig mansgris till man.

OLIVER. Ord. Och han är min vän.

BERNADETTE. Önskar han inte var det. Du var med henne hela kvällen.

OLIVER. Vem?

BERNADETTE. Din ”vandal”.

OLIVER. Visa lite ryggrad istället, Bernadette.

BERNADETTE. Ursäkta?

OLIVER. Jag sa visa lite jävla

OLIVER försöker säga ryggrad men inget ljud kommer ut.

BERNADETTE. Har du slut?

OLIVER går frustrerat fram och tillbaka.

Du har slut. Men jag har massor kvar, Oliver. Jag har sparat mina ord till dig, Oliver. Jag har ord som jag kan slösa bort eftersom ingen ens pratade med mig på din arga frihetsfest.

Tystnad.

Bläckfisk.

Paus. OLIVER tittar förvirrat på henne.

Buffel. Shanghai. Gul. Aliens. Piroger. Terrorism. Kräk. Slösat. Kalifornien. Noshörning. Citron.

Paus.

Citron. Citron. Citron. Citron. Citron. Klar.

Lång tystnad.

Sida 56–57, original

BERNADETTE. Fifteen.

OLIVER. Six.

BERNADETTE. Pass the ketchup.

Pause.

Why did you and Julie break up?

Pause.

You're running low.

OLIVER. She didn't really love me any more.

Pause.

BERNADETTE. Pass the gravy.

Sida 56–57, översättning

BERNADETTE. Femton.

OLIVER. Sex.

BERNADETTE. Skicka ketchupen.

Paus.

Varför gjorde du och Julie slut?

Paus.

Du har nästan slut.

OLIVER. Hon älskade mig inte riktigt längre.

Paus.

BERNADETTE. Skicka såsen.

Sida 63–64, original

BERNADETTE. Instead of ‘I love you’ we could say ‘lovou’.

OLIVER. Yes. Definitely. Exactly.

BERNADETTE. Great.

OLIVER. Great.

BERNADETTE. I think we’re going to deal with this really well.

OLIVER. Yeah, I think we’ll be completely fine.

BERNADETTE. Really / fine.

OLIVER. Really fine. And if, I mean, if we ever don’t quite understand each other, what the other / is trying to

BERNADETTE. I think we will though.

OLIVER. Yeah I know we definitely will. Because we’re so well / prepared.

BERNADETTE. Well prepared. / Exactly.

OLIVER. But if we don't. I mean if the time comes where we don't quite get...

BERNADETTE. Right.

OLIVER. We could say 'dunderstand'.

BERNADETTE. 'Dunderstand'.

OLIVER. Yeah.

BERNADETTE. That's a good one.

OLIVER. Thanks.

BERNADETTE. I suppose it's about finding little tricks like you said.

OLIVER. Yes. I think so. Sort of.

BERNADETTE. Sorf.

OLIVER. Sorf.

The End.

Sida 63–64, översättning

BERNADETTE. Istället för "jag älskar dig" kan vi säga "älskdej".

OLIVER. Ja. Absolut. Exakt.

BERNADETTE. Bra.

OLIVER. Bra.

BERNADETTE. Jag tror verkligen att vi kommer hantera det här bra.

OLIVER. Ja, jag tror det kommer gå hur bra som helst.

BERNADETTE. Verkligen / bra.

OLIVER. Verkligen bra. Och om, alltså, om vi någon gång inte riktigt förstår varandra, vad den andra / försöker

BERNADETTE. Men jag tror vi kommer det.

OLIVER. Ja jag vet, det kommer vi definitivt. För att vi är så väl / förberedda.

BERNADETTE. Väl förberedda. / Exakt.

OLIVER. Men om vi inte gör det. Jag menar om vi en dag inte riktigt förstår ...

BERNADETTE. Ja.

OLIVER. Då kan vi säga "fattinte".

BERNADETTE. "Fattinte".

OLIVER. Ja.

BERNADETTE. Den var bra.

OLIVER. Tack.

BERNADETTE. Det handlar nog om att hitta små knep, som du sa.

OLIVER. Ja. Jag tror det. I princip.

BERNADETTE. Ipcip.

OLIVER. Ipcip.

Slut.

Lemons Lemons Lemons Lemons Lemons av Sam Steiner, Nick Hern Books
2023

Sida 15, original

They speak slowly and quietly.

OLIVER. Thirty-four.

BERNADETTE. Twenty-one.

Pause.

Day?

OLIVER. Yeah. Yours?

BERNADETTE. Yeah. Tuesday happened again.

OLIVER. Sorry.

BERNADETTE. Well, sorf.

OLIVER. Fuck it.

Pause.

Talk?

BERNADETTE. Thirteen. You talk.

OLIVER. About?

BERNADETTE *shrugs*.

Bernadette.

BERNADETTE. I know.

OLIVER. I can't know you in one hundred and forty.

Pause.

BERNADETTE. Try.

Sida 15, översättning

De pratar långsamt och tyst.

OLIVER. Trettiofyra.

BERNADETTE. Tjugoett.

Paus.

Dagen?

OLIVER. Okej. Din?

BERNADETTE. Okej. Tisdags hände igen.

OLIVER. Tråkigt.

BERNADETTE. Eller, stosett.

OLIVER. Skit i det.

Paus.

Prata?

BERNADETTE. Tretton. Prata du.

OLIVER. Om?

BERNADETTE rycker på axlarna.

Bernadette.

BERNADETTE. Jag vet.

OLIVER. Jag förstår dig inte på etthundrafyrtio.

Paus.

BERNADETTE. Försök.

Sida 34–35, original

OLIVER. Twelve.

BERNADETTE. Eighteen.

Silence.

OLIVER. This good.

BERNADETTE. Put cayenne in sauce.

OLIVER. Thanks.

Pause.

Hair nice.

BERNADETTE *sighs*.

BERNADETTE. Thanks.

Sida 34–35, översättning

OLIVER. Tolv.

BERNADETTE. Arton.

Tystnad.

OLIVER. Detta gott.

BERNADETTE. Hade cayenne i såsen.

OLIVER. Tack.

Paus.

Fin håret.

BERNADETTE suckar.

BERNADETTE. Tack.

Sida 44–46, original

BERNADETTE. Coverage was great.

OLIVER. Yeah.

BERNADETTE. Really. The coverage was everywhere.

OLIVER. Not too bad, yeah.

BERNADETTE. You looked handsome on TV.

OLIVER. Thanks. Jealous?

BERNADETTE. What? No. Of course not. I'm sorry about how we left things this morning.

OLIVER. Oh, don't be.

Pause.

BERNADETTE. Are you happy with it?

OLIVER. With what?

BERNADETTE. The protest.

OLIVER. Well it's not really about me being happy with it.

BERNADETTE. Isn't it?

Pause.

OLIVER. Bernadette.

BERNADETTE. Mmmm.

OLIVER. I need to... I'm really...

BERNADETTE. What?

OLIVER. I don't really know how to say...

BERNADETTE. Oliver.

OLIVER. I'm really sorry.

BERNADETTE. Reeceally?

OLIVER (*steely*). Bernadette.

Silence.

BERNADETTE. What?

OLIVER. Today erm...

Pause.

BERNADETTE. What?

OLIVER. Please don't hate me. I think that would be probably more than I could, you know... take I guess.

BERNADETTE. What did you do?

OLIVER. I mean I know you do sometimes. Hate me. But it's always... fleeting. It's always short bursts of hate and even when I think it's going to be longer than that it isn't. But even those sometimes feel like deserts.

BERNADETTE. Oliver. What did you do?

Pause.

OLIVER. Julie was at the march. She... I tried to... I didn't try that hard.

Silence.

BERNADETTE *nods and turns away.*

We threw a brick through a window.

BERNADETTE. What?

OLIVER. Yeah. We threw a brick through a window.

BERNADETTE. You threw a brick through a window?

OLIVER. Yep. Of a WHSmith.

BERNADETTE. You threw a brick through the window of an WHSmith.

OLIVER. We did. I mean we threw a brick each. We didn't throw one together. I don't even know how you'd go about that. Probably wouldn't be a very good throw if we'd done that. In terms of power or accuracy.

BERNADETTE. That was the thing.

OLIVER. What? Yep. That was the thing.

BERNADETTE. Oh.

OLIVER. Yep. We didn't get caught or anything but I knew you'd be annoyed.

BERNADETTE. Yeah, I am... Oliver. I'm really...

Silence.

(Firmly.) I love you.

OLIVER. I love you too.

Pause.

Bernadette –

BERNADETTE. I'm glad it was only one brick. Not like several bricks.

Beat.

OLIVER. Yeah.

Pause.

Sida 44–46, översättning

BERNADETTE. Det var jättebra genomslag.

OLIVER. Ja.

BERNADETTE. Verkligen. Det var överallt.

OLIVER. Ja, inte illa.

BERNADETTE. Du var snygg på tv.

OLIVER. Tack. Svartsjuk?

BERNADETTE. Va? Nej. Självkligt inte. Jag är ledsen för hur det blev i morse.

OLIVER. Äh, tänk inte på det.

Paus.

BERNADETTE. Är du nöjd med den?

OLIVER. Med vadå?

BERNADETTE. Demonstrationen.

OLIVER. Det handlar väl inte riktigt om att jag ska vara nöjd med den.

BERNADETTE. Gör det inte

Paus.

OLIVER. Bernadette.

BERNADETTE. Mmmm.

OLIVER. Jag måste ... Jag är verkligen ...

BERNADETTE. Vadå?

OLIVER. Jag vet inte riktigt hur jag ska säga ...

BERNADETTE. Oliver.

OLIVER. Jag är verkligen ledsen.

BERNADETTE. *Verkligen?*

OLIVER (*allvarligt*). Bernadette.

Tystnad.

BERNADETTE. Vadå?

OLIVER. Idag eh ...

Paus.

BERNADETTE. Vadå?

OLIVER. Snälla, hata mig inte. Jag tror liksom inte att jag skulle kunna ... stå ut med det.

BERNADETTE. Vad har du gjort?

OLIVER. Fast jag vet att du gör det ibland. Hatar mig. Men det är alltid ... kortvarigt. Det är alltid korta utbrott och även när jag tror att det kommer hålla på längre än så så gör det inte det. Men även de utbrotten känns ibland oändliga.

BERNADETTE. Oliver. Vad har du gjort?

Paus.

OLIVER. Julie var på demonstrationen. Hon ... Jag försökte ... Eller kanske inte jättemycket.

Tystnad.

BERNADETTE nickar och vänder sig bort.

Vi kastade en tegelsten genom ett skyltfönster.

BERNADETTE. Va?

OLIVER. Ja. Vi kastade en tegelsten genom ett skyltfönster.

BERNADETTE. Ni kastade en tegelsten genom ett skyltfönster?

OLIVER. Japp. Till en bokhandel.

BERNADETTE. Ni kastade en tegelsten genom skyltfönstret till en bokhandel.

OLIVER. Ja det gjorde vi. Eller vi kastade en tegelsten var. Vi kastade inte en tillsammans.
Jag vet inte ens hur man skulle göra det. Det hade förmodligen inte blivit ett så bra kast om vi hade gjort det. Vad gäller kraft eller träffsäkerhet.

BERNADETTE. Det var det du menade.

OLIVER. Va? Japp. Det var det jag menade.

BERNADETTE. Jaha.

OLIVER. Ja. Vi åkte inte fast eller nåt men jag visste att du skulle bli upprörd.

BERNADETTE. Ja, det är jag ... Oliver. Jag är verkligen ...

Tystnad.

(Bestämt.) Jag älskar dig.

OLIVER. Jag älskar dig också.

Paus.

Bernadette –

BERNADETTE. Jag är glad att det bara var en tegelsten. Alltså inte flera tegelstenar.

Kort paus.

OLIVER. Ja.

Paus.

Sida 50–52, original

BERNADETTE. What about abbreviations?

OLIVER. Abbreviations?

BERNADETTE. Like can't or don't or wasn't or weren't or...

OLIVER. What about them?

BERNADETTE. Do they count as one or two?

OLIVER. Oh right. Well how many do they count as on phones and computers.

BERNADETTE. We should check.

OLIVER. They count as one!

BERNADETTE. Come on!

OLIVER. So you can say can't and still have one hundred and thirty-nine left.

BERNADETTE. Well that's a relief.

OLIVER. I feel relieved.

BERNADETTE. Like a weight's been lifted.

OLIVER. A little bit like a weight's been lifted, yes.

BERNADETTE. Like a light weight.

OLIVER. Maybe we should like... Maybe we should just create a whole load of new abbreviations? That halves our output.

BERNADETTE. Like a code?

OLIVER. Yes. Sort of. So, so instead of 'sort of' we could just say 'sorf'.

BERNADETTE. 'Sorf'.

OLIVER. Yeah.

BERNADETTE. Or instead of 'instead of' we could say 'insteaf'.

OLIVER. Exactly.

BERNADETTE. Or instead of 'see you later' we could have er... we could say... 'seuoayer'.

OLIVER. Well, I mean that one's a bit... You could just say 'seeya'.

BERNADETTE. Yeah. I like that. That's better.

OLIVER. And instead of saying 'how are you' or 'how was your day' we could just say: 'how?'

BERNADETTE. But what if we're asking a different how-related question. Like how does this microwave oven work? Or how do I stop my mum and brother from murdering each other?

OLIVER. Okay.

BERNADETTE. Or how do you pronounce a double-L in Welsh?

OLIVER. Okay that one wasn't... But I guess they'll emerge.

BERNADETTE. Yeah.

OLIVER. In our daily lives.

BERNADETTE. In our day-to-day.

OLIVER. Yes. Good.

BERNADETTE. Instead of 'I love you' we could say 'lovou'.

OLIVER. Yes. Definitely. Exactly.

Sida 50–52, översättning

BERNADETTE. Vad tror du om sammanskrivningar?

OLIVER. Sammanskrivningar?

BERNADETTE. Som idag eller igår eller imorgon eller varsågod eller ...

OLIVER. Vad är det med dem?

BERNADETTE. Räknas de som ett eller två?

OLIVER. Just det. Hur många räknas de som på telefonen och datorn?

BERNADETTE. Vi måste kolla upp det.

OLIVER. De räknas som ett!

BERNADETTE. Yes!

OLIVER. Så man kan säga "idag" och fortfarande ha etthundratrettionio kvar.

BERNADETTE. Det var en lättnad.

OLIVER. Jag känner mig lättad.

BERNADETTE. Som att en tyngd har lyfts.

OLIVER. Lite som att en tyngd har lyfts, ja.

BERNADETTE. Typ en lätt tyngd.

OLIVER. Vi kanske ska typ ... Vi kanske bara ska skapa massa nya förkortningar? Så det räcker att använda hälften så många ord.

BERNADETTE. Som ett kodspråk?

OLIVER. Ja. I stort sett. Så, så istället för "i stort sett" kan vi bara säga "stosett".

BERNADETTE. "Stosett".

OLIVER. Ja.

BERNADETTE. Eller istället för "istället för" kan vi säga "istför".

OLIVER. Exakt.

BERNADETTE. Eller istället för "vi ses senare" kan vi eh ... kan vi säga ... "viseeare".

OLIVER. Ja alltså, den kanske är lite ... Man kan bara säga "ses".

BERNADETTE. Ja. Det var bra. Det var bättre.

OLIVER. Och istället för att säga "hur mår du" eller "hur har din dag varit" kan vi bara säga:
"hur?"

BERNADETTE. Men tänk om vi frågar en annan hur-fråga. Typ hur fungerar den här mikron? Eller hur hindrar jag min mamma och bror från att mörda varandra?

OLIVER. Okej.

BERNADETTE. Eller hur uttalar man dubbel-L på spanska?

OLIVER. Okej den var inte ... Men de växer nog fram.

BERNADETTE. Ja.

OLIVER. Dag för dag.

BERNADETTE. Dagligen.

OLIVER. Ja. Bra.

BERNADETTE. Istället för "jag älskar dig" kan vi säga "älskdej".

OLIVER. Ja. Absolut. Exakt.

Sida 85–86, original

BERNADETTE. Sixteen.

OLIVER. Six.

BERNADETTE. Pass the salt.

Pause.

Why did you and Julie break up?

Pause.

You're running low.

OLIVER. She didn't really love me any more.

Pause.

BERNADETTE. Pass the gravy

Sida 85–86, översättning

BERNADETTE. Sexton.

OLIVER. Sex.

BERNADETTE. Kan du skicka saltet.

Paus.

Varför gjorde du och Julie slut?

Paus.

Du har nästan slut.

OLIVER. Hon älskade mig inte riktigt längre.

Paus.

BERNADETTE. Skicka såsen.

Sida 98–99, original

BERNADETTE. Instead of 'I love you' we could say 'lovou'.

OLIVER. Yes. Definitely. Exactly.

BERNADETTE. Great.

OLIVER. Great.

BERNADETTE. I think we're going to deal with this really well.

OLIVER. Yeah, I think we'll be completely fine.

BERNADETTE. Really / fine.

OLIVER. Really fine. And if, I mean, if we ever don't quite understand each other, what the other / is trying to

BERNADETTE. I think we will though.

OLIVER. Yeah I know we definitely will. Because we're so well / prepared.

BERNADETTE. Well prepared. / Exactly.

OLIVER. But if we don't. I mean if the time comes where we don't quite get...

BERNADETTE. Right.

OLIVER. We could say 'dunderstand'.

BERNADETTE. 'Dunderstand'.

OLIVER. Yeah.

BERNADETTE. That's a good one.

OLIVER. Thanks.

BERNADETTE. I suppose it's about finding little tricks like you said.

OLIVER. Yes. I think so. Sort of.

BERNADETTE. Sorf.

OLIVER. Sorf.

Pause. They smile.

BERNADETTE. Let's just keep it / in the

OLIVER. Back of our heads.

BERNADETTE. Exactly.

We've got time.

End of play.

Sida 98–99, översättning

BERNADETTE. Istället för "jag älskar dig" kan vi säga "älskdej".

OLIVER. Ja. Absolut. Exakt.

BERNADETTE. Toppen.

OLIVER. Toppen.

BERNADETTE. Jag tror verkligen att vi kommer hantera det här bra.

OLIVER. Ja, jag tror det kommer gå hur bra som helst.

BERNADETTE. Verkligen / bra.

OLIVER. Verkligen bra. Och om, alltså, om vi någon gång inte riktigt förstår varandra, vad den andra / försöker

BERNADETTE. Men jag tror vi kommer det.

OLIVER. Ja jag vet, det kommer vi definitivt. För att vi är så väl / förberedda.

BERNADETTE. Väl förberedda. / Exakt.

OLIVER. Men om vi inte gör det. Jag menar om vi en dag inte riktigt förstår ...

BERNADETTE. Ja.

OLIVER. Då kan vi säga "fattinte".

BERNADETTE. "Fattinte".

OLIVER. Ja.

BERNADETTE. Den var bra.

OLIVER. Tack.

BERNADETTE. Det gäller nog att hitta små knep, som du sa.

OLIVER. Ja. Jag tror det. I stort sett.

BERNADETTE. Stosett.

OLIVER. Stosett.

Paus. De ler.

BERNADETTE. Vi kan ha det / i

OLIVER. Bakhuvudet.

BERNDETTE. Exakt.

Vi har tid på oss.

Slut.

Lemons Lemons Lemons Lemons Lemons av Sam Steiner, Production Draft 2023

Sida 23–25, original

BERNADETTE. The coverage was great.

OLIVER. Yeah.

BERNADETTE. Really. The Noise March coverage was everywhere.

OLIVER. Not too bad, yeah.

BERNADETTE. Was it okay without your air horn? I found it like 2 minutes after you left.

OLIVER. Errr yeah.

BERNADETTE. Started running down the street with it but couldn't see you.

OLIVER. Aw thanks. That's kind.

BERNADETTE. I'm sorry for how we left it this morning. It's not how I see you, I promise.

OLIVER. Oh, don't be.

Pause.

BERNADETTE. Are you happy with it?

OLIVER. With what?

BERNADETTE. The protest.

OLIVER. Well it's not really about me being happy with it.

BERNADETTE. Isn't it?

Pause.

OLIVER. Bernadette.

BERNADETTE. Mmmm.

OLIVER. I need to... I'm really...

BERNADETTE. What?

OLIVER. I don't really know how to say...

BERNADETTE. Oliver.

OLIVER. I'm really sorry.

BERNADETTE. Reeceaaaally?

Silence.

BERNADETTE. What?

OLIVER. Today erm...

Pause.

BERNADETTE. What?

OLIVER. Please don't hate me. I think that would be probably more than I could, you know... take I guess.

BERNADETTE. What did you do?

OLIVER. I mean I know you do sometimes. Hate me. But it's always... fleeting. It's always short bursts of hate and even when I think it's going to be longer than that it isn't. But even those sometimes feel like deserts.

BERNADETTE. Oliver. What did you do?

Pause.

OLIVER. Julie was at the march. She... I tried to... I didn't try that hard.

Silence.

BERNADETTE *nods and turns away.*

OLIVER. We threw a brick through a window.

BERNADETTE. What?

OLIVER. Yeah. We threw a brick through a window.

BERNADETTE. You threw a brick through a window?

OLIVER. Yep. Of a WH Smith.

BERNADETTE. You threw a brick through the window of a WH Smith.

OLIVER. We did. I mean we threw a brick each. We didn't throw one together. I don't even know how you'd go about that. Probably wouldn't be a very good throw if we'd done that. In terms of power or accuracy.

BERNADETTE. That was the thing.

OLIVER. What? Yep. That was the thing.

BERNADETTE. Oh.

OLIVER. Yep. We didn't get caught or anything but I knew you'd be annoyed.

BERNADETTE. Yeah, I am... Oliver. I'm really...

Silence.

BERNADETTE (*firmly*). I love you.

OLIVER. I love you too.

Pause.

OLIVER. Bernadette -

BERNADETTE. I'm glad it was only one brick.

Beat.

OLIVER. Yeah.

Pause.

Sida 23–25, översättning

BERNADETTE. Det var jättebra genomslag i media.

OLIVER. Ja.

BERNADETTE. Verkligen. Man såg Ljuddemonstrationen överallt.

OLIVER. Ja, inte illa.

BERNADETTE. Gick det bra utan signalhornet? Jag hittade det typ två minuter efter att du hade gått.

OLIVER. Ehm ja.

BERNADETTE. Jag började springa nerför gatan med det men såg dig inte.

OLIVER. Åh tack. Det var snällt.

BERNADETTE. Jag är ledsen för hur det blev i morse. Det är inte så jag ser dig, jag lovar.

OLIVER. Äh, tänk inte på det.

Paus.

BERNADETTE. Är du nöjd med den?

OLIVER. Med vadå?

BERNADETTE. Demonstrationen.

OLIVER. Det handlar väl inte riktigt om att jag ska vara nöjd med den.

BERNADETTE. Gör det inte?

Paus.

OLIVER. Bernadette.

BERNADETTE. Mmmm.

OLIVER. Jag måste ... Jag är verkligen ...

BERNADETTE. Vadå?

OLIVER. Jag vet inte riktigt hur jag ska säga ...

BERNADETTE. Oliver.

OLIVER. Jag är verkligen ledsen.

BERNADETTE. *Verkligen?*

Tystnad.

BERNADETTE. Vadå?

OLIVER. Idag eh ...

Paus.

BERNADETTE. Vadå?

OLIVER. Snälla, hata mig inte. Jag tror liksom inte att jag skulle kunna ... stå ut med det.

BERNADETTE. Vad har du gjort?

OLIVER. Fast jag vet att du gör det ibland. Hatar mig. Men det är alltid ... kortvarigt. Det är alltid korta utbrott och även när jag tror att det kommer hålla på längre än så så gör det inte det. Men även de utbrotten känns ibland oändliga.

BERNADETTE. Oliver. Vad har du gjort?

Paus.

OLIVER. Julie var på demonstrationen. Hon ... Jag försökte ... Eller kanske inte jättemycket.

Tystnad.

BERNADETTE nickar och vänder sig bort.

Vi kastade en tegelsten genom ett skyltfönster.

BERNADETTE. Va?

OLIVER. Ja. Vi kastade en tegelsten genom ett skyltfönster.

BERNADETTE. Ni kastade en tegelsten genom ett skyltfönster?

OLIVER. Japp. Till en bokhandel.

BERNADETTE. Ni kastade en tegelsten genom skyltfönstret till en bokhandel.

OLIVER. Ja det gjorde vi. Eller vi kastade en tegelsten var. Vi kastade inte en tillsammans. Jag vet inte ens hur man skulle göra det. Det hade förmodligen inte blivit ett så bra kast om vi hade gjort det. Vad gäller kraft eller träffsäkerhet.

BERNADETTE. Det var det du menade.

OLIVER. Va? Japp. Det var det jag menade.

BERNADETTE. Jaha.

OLIVER. Ja. Vi åkte inte fast eller nåt men jag visste att du skulle bli upprörd.

BERNADETTE. Ja, det är jag ... Oliver. Jag är verkligen ...

Tystnad.

(Bestämt.) Jag älskar dig.

OLIVER. Jag älskar dig också.

Paus.

Bernadette –

BERNADETTE. Jag är glad att det bara var en tegelsten.

Kort paus.

OLIVER. Ja.

Paus.

Sida 59, original

OLIVER. Five.

BERNADETTE. Two.

Pause.

OLIVER. I sometimes believe in God.

Pause. She looks at him, shaking her head. This is new information to her.

After a moment:

BERNADETTE. I'd wondered.

They smile at each other softly.

Sida 59, översättning

OLIVER. Fem.

BERNADETTE. Två.

Paus.

OLIVER. Ibland tror jag på Gud.

Paus. Hon tittar på honom, skakar på huvudet. Det här är ny information för henne.

Efter en liten stund:

BERNADETTE. Jag undrade.

De ler varmt mot varandra.