

DOKUMENTERAT

48

TEMA:
Scen-
skiften

BULLETIN FRÅN MUSIK- OCH TEATERBIBLIOTEKET

DOKUMENTERAT 48/2016

Utgivningsorgan: Musik- och teaterbiblioteket vid Musikverket

Postadress: Box 16326, 103 26 Stockholm

Besöksadress, låneexpedition: Torsgatan 19, Stockholm

Telefon:

ÖVERBIBLIOTEKARIE/ARKIVCHEF: 08-519 554 04

ARKIV: 08-519 554 17

RARITETER: 08-519 554 15

TEATER: 08-519 554 47

ISSN 1404-9899

Redaktör: Rikard Larsson (rikard.larsson@musikverket.se)

Korrekturgranskning: Susanne Haglund, Ann-Christine Olsson

Omslagsbild: Harriet Bosse som Mélisande.

Grafisk form: Jonas André

<http://musikverket.se/musikochteaterbiblioteket/>



**MUSIK
VERKET**

Innehåll

Förord

Rikard Larsson

4

Smörsångaren gör entré

Sven-Olof Sandberg mellan publik och kritik

Karin Strand

7

Stadsteatern överfaller Tensta

Ett scenskifte med komplikationer

Christina Svens

20

Från en vrå för två till en sommar i Ohio

Svenska musikalöversättare 1930–2013

Johan Franzon

38

Albert Ranfts roll i svensk teaterhistoria

En utvecklare eller en rest från 1800-talets teater

Rikard Hoogland

61

Livet och teatern på arkivet

*Teatergruppen Narren och några reflektioner
om arkivforskning*

Per Ringby

72

Förord

Rikard Larsson¹

»Jag söker den fråga på vilken människolivet är ett svar.« Så lyder den första meningen i Willy Kyrklunds bok *Mästaren Ma*.

Riktigt så avancerade ambitioner behövs nog sällan i den vardagliga tillvaron, förmodligen inte heller vid nedsjunkandet i arkiv, bibliotek eller liknande forskningsarbete, för att nu inte nämna författandet av ett förord till en tidskrift. Likväl kan det för en teater- eller musikforskare, liksom för en eller annan amatörfilosof, vara utomordentligt intressant att formulera sig på följande sätt:

»Jag söker den tanke på vilken Susan Ostens uppsättning av *Jösses flickor* är ett svar.«

Eller:

»Jag söker den sinnesstämning på vilken Brahms pianotrio no.1, op.8 är ett svar.«

Genom att vända på frågeställningen, och närma sig en text, ett konstverk, ett fenomen, från ett helt annat håll blir det möjligt att avtäcka dimensioner som annars inte är självklart synliga. Eller mer modest: det underlättar helt enkelt för nya synsätt, oväntade tankebanor och överraskande infall.

Kanske kan det liknas vid att förhålla sig lyriskt eller prosaiskt till det som ska betraktas, analyseras, eller relateras till. Det prosaiska frågandet är i så fall konkret, förnuftigt, och strävar efter genomförande, medan den lyriska attityden snarare är flytande, cirkulerande och svävande. Jämför sättet som en digital, respektive analog, radioapparat fungerar på: den digitala varianten springer fram över frekvensbandet i exakta steg – genom att trycka på en knapp så hoppar man via förbestämda positioner fram till den kanal som eftersöks. Precisionen är avhängig antalet decimaler som radions frekvenssökning är inställd på. Den analoga radion däremot erbjuder en ratt för sin inställning. Genom att rulla den fram och tillbaka är det förvisso ofta besvärligare att hitta fram till eftersökt frekvens, men potentialen att hitta alldeles rätt och att *träffa det nästan oträffbara* är faktiskt större. Därmed inte sagt att det ena skulle vara bättre än det andra – lyriskt framför prosaiskt, digitalt framför analogt. Men det är skillnad på deras sätt att fungera, och på deras sätt att närma sig och fånga information.

1. Rikard Larsson är författare och teaterbibliotekarie på Musik- och teaterbiblioteket.

Intressant nog är flera av texterna i årets nummer av *Dokumenterat* förhållandevis öppna i sina strukturer. Istället för att leta efter direkta svar, så närmar de sig sina ämnen sökande, och vrider och vänder på sina resonemang för att försöka måla en bild, snarare än att svara på en specifik fråga. Det ena utesluter emellertid inte det andra.

Den övergripande tematiken är Scenskiften, vilket är ett begrepp som kan uttolkas på en mängd olika sätt: det kan förstås kronologiskt, geografiskt eller tematiskt, och det kan utläsas på flera nivåer samtidigt. Så kan till exempel Karin Strand beskriva ett dubbelt scenskifte i sin text om sångaren Sven-Olof Sandberg: dels det paradigmskifte som inträffade när mikrofonen blev en väsentlig del av en sångares vardag, men också den för Sandberg mera personliga förändringen när han bytte folkparksscenen mot operans parnass.

Likaså kan scenskiftet vara av en mer påtaglig natur – exempelvis som när Stockholms stadsteater 1996 under en projektperiod flyttade ut delar av sin verksamhet, av sin faktiska scen, till Tensta för att där genomföra ett teaterprojekt. Christina Svens fördjupar sig i detta och ger en beskrivning av hur underliggande strukturer utvecklades till konsekvenser som gick stick i stäv med projektets ambitioner.

I Johan Franzons och Rikard Hooglands texter är den kronologiska dimensionen märkbar. Hos Franzon när han följer den svenska musikalöversättningen genom 1900-talet, och återger hur praxis och sedvänjor förändras under årens lopp; hos Hoogland när han skildrar teatermannen Alberts Ranfts teaterimperium och den långa färden från uppgång till fall.

Till sist kan ett scenskifte även vara av en mer undflyende natur; det kan då närmast betraktas som någonting introspektivt och behängt med filosofiska incitament och förtecken. Ett fint exempel är Per Ringby som i sin text ser tillbaka på sitt värv som teaterforskare. Redan tidigt i sin karriär så intresserade han sig för Teatergruppen Narren, och nu, ett antal decennier senare så är relationen till denna fria grupp annorlunda, precis som den är annorlunda i förhållande till själva forskandet och arkivsittandet i sig. Någonting har inträffat; scenen har vridit sig, och det som förut var undangömt och dolt långt bak i scenrummet, har nu hamnat i framkant, medan det som var upplyst och tydligt tvärtom har fördunklats.

Kanske är vi därmed tillbaka till inledningen, och reflekterandet kring olika sätt att närma sig förändringar och scenskiften på. Ty hur var det nu igen det där med frågor och förhållningssätt?

Pröva exempelvis att ställa följande ord: »Vem är egentligen Godot i Samuel Becketts *En attendant Godot*?« jämsides med upplysningen: »Jag söker den fråga på vilken Godot är ett svar.«

Den förstnämnda meningen eftersträvar konkretion, vetande, det definitiva, och även om medvetenheten finns om att en slutgiltig kunskap om vem Godot är inte kan uppnås, så inrymmer frågeställningen ändå just denna ambition; det vill säga en strävan efter oåterkallelig och definitiv vetskap. Själva frågandet i sig, dess struktur och uppbyggnad, innehåller därmed vissa gränser som svårligen låter sig passeras med mindre än att hela förhållningssättet överges och ställs på ända.

I den sistnämnda däremot så rullar den analoga ratten, och likt en sommarhumla surras det runt kring den dramatiska blomsterbusken på jakt efter *olika nyanser* av den nektar som ändå är gemensam för alla dess blommor; det är en nektar som dessutom framträder mer eller mindre smakrik beroende på i vilken ordning, på vilket sätt, och med vilken uthållighet, som blommorna angrips och mjölkas. Även begreppet scenskifte låter sig mycket väl närmas utifrån en sådan metafor.

Vad skulle Willy Kyrklund haft att säga om hela ovanstående resonemang? Det är naturligtvis omöjligt att veta. Men skulle han nu under en oväntad återuppståndelse fått tillfälle att läsa detta förord, så kanske någonting i stil med: »Jag söker den fråga på vilken Larssons text är ett svar.« Varpå den givna repliken förstås skulle varit: »Har du hunnit läsa årets nummer av *Dokumenterat* ännu?«

Smörsångaren gör entré

Sven-Olof Sandberg mellan publik och kritik

Karin Strand¹

Stjärna över en natt – så brukar det kallas när en okänd eller föga namnkunnig artist får ett snabbt och brett genombrott vid ett särskilt tillfälle. Det är en händelse som utöver sig själv bär ett *före* och ett *efter*: ett framträdande som omvandlar någon obekant till en riksangelägenhet. En förutsättning för sådana fenomen är de moderna massmedierna: att nå – och slå an på – en geografiskt spridd och flertusenhövdad publik. Just publikens samtidiga upplevelse är en av nyckelparametrarna, åtminstone långt in på 1900-talet, före play- och nedladdningseran.

Den första artisten i Sverige som fick ett sådant genombrott var sångaren Sven-Olof Sandberg (1905–1974), ofta kallad SOS. Detta skedde i ljudmediernas barndom vid 1920-talets mitt och på en för samtiden ny estrad: radioscenen. De tekniska landvinningar som gjordes vid denna tid – rundradion, den elektriska inspelningstekniken, ljudfilmen – är förutsättningen för den explosionsartade utveckling av schlager och annan underhållningsmusik som skedde under mellankrigstiden.

I denna spirande guldålder för populärmusik var Sandberg från början en artist som både beundrare och belackare förhöll sig aktivt till. Detta kan såväl lyssnarbrev till Radiotjänst som tidningsrecensioner vittna om. Som framgår i receptionen var det i synnerhet hans repertoar som utgjorde vattendelare. Sandberg gjorde sig en karriär med känslosamma sånger: stillsamma, smäktande melodier med texter om längtan till mor och hembygd, om exotiska paradiser och om vek romantik. Sådana ämnesval, och mer generellt: det sentimentala som stämningsläge, framhålls vid sidan om hans mjuka sångstil som Sandbergs främsta signum av båda läger. I föreliggande artikel ska vi med stöd i receptionen titta närmare på detta såväl mediehistoriskt som smaksociologiskt intressanta artistskap.²

Sammetsrösten i sockerbiten

AB Radiotjänst startade sina reguljära sändningar 1925. Vid tiden för Sandbergs genombrott ett par år senare var radion ännu en nymodighet

1. Karin Strand är forskningsarkivarie på Svenskt visarkiv, Musikverket.

2. Föreliggande artikel utgår från en större studie om sentimental populärsång, se: Strand, Karin, *Känsliga bitar: text- och kontextstudier i sentimental populärsång*, Skellefteå: Ord & visor, 2003. Diss.

som diskuterades och debatterades brett i dagstidningar och övrig press. Den repertoar av känslösamma sånger som Sandberg från början profilerade sig med var starkt förbunden med en särskild sorts röst och sångstil – ett sångföredrag som gynnades av den innovation som var avgörande för den moderna ljudtekniken: mikrofonen.

Mikrofonen utvecklades under de tidiga experimenten med radio. Det var mikrofontekniken som drev övergången från akustisk till elektrisk inspelningsteknik vid 1920-talets mitt, något som drastiskt förbättrade ljudkvaliteten på grammofonskivorna. Detta blev det publika och kommersiella genombrottet för grammofonen som vid det här laget firade halvsekel.³ För sångröstens vidkommande, den röst som är så central i populärmusikens ljudvärld, innebar mikrofonens förfinade upptagningsförmåga nya nyanseringsmöjligheter. Nu var det inte, som tidigare, endast musikdramatiskt skolade och tonstarka röster som kom i fråga för grammofoninspelningar utan även intimare sångsätt och smekande, viskande föredrag.

De »sammetsröster» som nu kunde göra sig hörda gynnades av själva mikrofontekniken, och i samband med denna rörelse kom *the crooner*, »smörsångaren», på modet. I Amerika och England slog sångare som Bing Crosby och Jack Smith igenom men den svenska publiken var ännu orienterade mot inhemska artister. Åtminstone är det så Sandberg kommenterar den lyckade timingen i sitt genombrott, apropå sina samtida utländska kollegor:

*Men det där med främmande språk låg inte för massorna – det tilltalade väl mest 'the smart young set'. Behovet av en svärmisk svensk stämma var uppenbart. Det råkade bli min.*⁴

Mikrofonen medgav förtroliga tonlägen. I förlängningen av detta ligger också förutsättningen för det riktade tilltalet: den dialogiska dramatiseringen, det att vända sig till »en enda» lyssnare. Att agera intimitet har sedan dess varit en av populärmusikens mest lukrativa paradoxer.

»Lyssnar du till mig i kväll, lilla mor?»

Sandbergs genombrott kan dateras till den 29 oktober 1927. Vid det laget hade han redan varit verksam som sångare och textförfattare i något år. Vägen till musiken hade gått via värvet som frilansjournalist där han genom skrivuppdrag och av eget intresse hade blivit bekant med framträdande musikprofiler i tiden, som Jules Sylvain (alias för Stig Hansson, 1900–1968) och Ernst Rolf (1891–1932). Kontakterna föll väl ut och Sandberg som gärna ville skriva sångtexter kom att samarbeta med båda dessa i talrika schlagerkompositioner.⁵ Det visade sig också snart



Sven-Olof Sandbergs nya visor, 1930.
Svenskt visarkivs bibliotek.

3. Malmström, Dan, *Härligt, härligt men farligt, farligt: populärmusik i Sverige under 1900-talet*, Stockholm: Natur och kultur, 1996, s. 45f.

4. Sandberg, Sven-Olof, *Från vintergatan mot aftonstjärnan: Sven-Olof Sandberg berättar minnen*, Stockholm: Sveriges Radios förlag, 1970, s. 77.

5. Sandberg 1970, s. 59.

att Sandberg själv kunde sjunga och våren 1927 medverkade han som sångare i Carl-Olof Anderssons radiokabaréer. I juni samma år kunde han erhålla sitt första solisthonorar från Radiotjänst, då han under en paus i en direktsänd revy framförde några sångnummer i radiostudion.⁶ När Husbondens Röst som första grammofonbolag i Sverige provade den nya elektriska inspelningstekniken i maj 1927 anlätades Sandberg som sångare, och han engagerades även för Odéons första elektriska inspelningar några månader senare.⁷

Under hösten 1927 författade och framförde Sandberg tillsammans med pianisten Fred Winter (alias för Sten Njurling, 1892–1945) ett par radiokabaréer med både talad och sjungen text.⁸ Kabarén som de framförde den 27 oktober var betitlad *Förfäras ej du lilla hop!* och innehöll flera nummer som kretsade just kring radiomediet. Som framgår i programtidningen *Radiolyssnaren* medverkade till exempel Anna-Lisa Baude som »radioflicka«, och Torsten Winge sjöng i rollen som »den moderne sjömannen« sjömansvalsens »På eterböljan blå«.

Så sent som kvällen före utsändningen upptäckte Sandberg, enligt egen utsago, att det saknades några minuter i följande dags program. Det gällde då att snabbt snickra ihop en sång som kunde fylla ut tiden, och i många olika sammanhang har han återgett hur han satt uppe sent kvällen före och arbetade med texten.⁹ På jakt efter refrängidéer fann han i en hög av amerikanska schlagernoter ett notblad med sången »Are You Listening in Tonight, Mother Dear?«. Han fastnade för titeln, vilken mer eller mindre kunde direktöversättas: »Lyssnar du till mig i kväll, lilla mor?« Att skriva en svensk text till den befintliga melodin visade sig dock för svårt med tanke på rimflätningen, så Sandberg skrev i stället en helt ny text utifrån sångtitelns uppslag. Winter (eller »Igor Borganoff« som är hans pseudonym för denna komposition) melodisatte texten dagen efter.¹⁰ Sången kunde sedan framföras i revyn samma kväll av Sandberg i rollen som »Den förlorade sonen«.

Det är ytterst tveksamt om genombrottssången verkligen var ett sådant hastverk – kabaréprogrammet trycktes nämligen i *Radiolyssnaren* veckan före utsändningen och redan där står åtminstone sångens titel angiven.

Att omständigheterna kring en succésångs tillblivelse blir drastiska anekdoter får sägas vara genretypisk: schlagerhistorien är full av liknande berättelser där slump, tur och tidsnöd är stående ingredienser.¹¹ Sådan fiktionalisering eller tillspetsning av omständigheterna tycks ha

6. Dokumentarkivet Sveriges radios förvaltnings AB, Stockholm [Dokumentarkivet],

Gagekort 1927. Sandberg var medförfattare till revyn, betitlad *Från mun till mun*, som spelades på Odéonteatern i Stockholm 1927-06-06. Se äv. *Radiolyssnaren* 15/1927, s. 14f.

7. Sandberg, Sven-Olof, *Säg det i toner: Sven-Olof Sandberg berättar om Jules Sylvain*, Stockholm: Sveriges Radios förlag, 1969, s. 28.

8. Den första av dessa kabaréer skedde, som framgår av *Radiolyssnaren*, lördag 10 september 1927.

9. Se till exempel Sandberg 1970, s. 73.

10. Opublicerat radiomanus i Sandbergs privata arkiv, i sonen Pelle (Per-Olof) Sandbergs ägo.

11. Se till exempel Edström, Olle, *Schlager i Sverige 1910–1940*, Göteborg: Institutionen för musikvetenskap, Göteborgs universitet, 1989, s. 59ff.

åtminstone två syften. Dels förlämnar skrönorna arbetet med musik och text en viss dimension av magi och övernaturlighet, dels upprättar man genom att påtala inflytandet av yttre omständigheter en personlig distans till verket. Att förneka ett medvetet skapande inom genren tycks inte enbart bero på schlagerens låga konstnärliga status. Att svära sig fri från kontroll över sina medel kan också syfta till att mota eventuella beskyllningar om spekulatör. Anklagelser om att av rent vinstintresse spekulera i den breda (läs: dåliga) smaken var annars ett stående ämne i recensionerna av Sandbergs skivor och konserter åren runt 1930.¹²

Hur sången än blev till är det otvetydigt att just detta framförande blev Sandbergs genombrott som sångare. För trots sin relativa ovana att sjunga i radio – en belägenhet han naturligt nog delade med de flesta i samtiden – stod det klart att han hade en säregen begåvning för just mikrofonsång.

Om detta har bland andra radiomannen Sven Jerring vittnat. Han var närvarande vid detta tillfälle och minns hur studioteknikern satt beredd med handen på volymkontrollen eftersom sångare utan stor rutin att sjunga i radio snarast brukade ta i för mycket, som »för att höras».¹³ Den överdrivna röststyrkan var måhända psykologiskt motiverad – det var ju när allt kom omkring en masspublik man skulle vända sig till och som dessutom var spridd över hela landet. Men Jerring och teknikern fick uppleva något de aldrig tidigare bevittnat under radions korta levnad:

*Sandberg kryper intill mikrofonen, som en älskare, försiktigt för att inte skrämmas. Lågt, insmickrande förstås, men förödande effektivt kommer det: 'Lyssnar du till mig i kväll, lilla mor?' Och bland de tiotusentals kniper den som en tång om hjärtat och den första radioschlageren är ett faktum.*¹⁴

Enligt Jerring hade Sandberg redan från början »intuitivt fattat det som många radiotalare och -artister ännu inte insett: Det är inte till ett stort auditorium de riktar sig, utan till en enda människa, ensam med sin mottagare».¹⁵

Framträdandet väckte omedelbara och starka reaktioner. Folk ringde in till radions växel, många ur stockholmspubliken kom vandrande till studion efter sändningen och Sandberg fick säckvis med beundrarpost lång tid framöver.¹⁶ Kvällen skrevs snart in i Sandbergs artisthistoria som själva startskottet för hans karriär. Tidningen *Charme* hänvisar några år senare till detta tillfälle i termer av att Sandberg »blev stor på en enda kväll. En radiokväll».¹⁷ Själva sången har retrospektivt beskrivits som »en farsot, årtiondets [20-talets] signaturmeli för den folkligt sentimentala schlageren.»¹⁸

12. Strand 2003, s. 102f.

13. »Det var en gång: SOS – En stjärna föds» i *Röster i Radio/TV*, 1/1964.

14. *Röster i Radio/TV*, 1/1964.

15. *Röster i Radio/TV*, 1/1964.

16. Sandberg 1970, s. 74.

17. *Charme* 6/1931, s. 12.

18. *Röster i Radio/TV* 19/1964.

Innan vi diskuterar denna ikoniska sång närmare återges texten här i sin helhet:¹⁹

**Lyssnar du till mig i kväll, lilla mor?
(En sångardröm vid mikrofonen)**

1. Jag vet en liten koja långt långt borta härifrån,
dold bland stammarna i skogens tysta gömma.
Ofta söker sig min tanke till den tysta, trevna vrån,
där en gång jag smektes av två händer ömma.
Nu den tiden är förrunnen sedan många, långa år,
trött och skrynklad är den hand, som då mig smekte,
men var dag på den jag tänker, när jag ensamheten når
och på hemmet, där som barn en gång jag lekte.

Refr. Måtte eterns tysta vågor till dig bära
all den längtan som uti mitt hjärta bor.
Tänker du på mig i kväll, du gamla, kära?
Lyssnar du till mig i kväll, lilla mor?

2. Sen sist jag såg dig många år ha flytt i tidens ström.
Ensam sitter du och hör hur skogen susar.
Det händer kanske att din blick just nu blir vek och öm,
och en värld av minnen genom mörkret brusar.
Minns du ännu hur jag smög mig i din mjuka, trygga famn,
när för skogens troll jag skyggt hos dig mig gömde?
Minns du ännu hur som vuxen blott hos dig jag fann en hamn
när till marken brutits ner allt ljust jag drömde?

Refr. Måtte eterns tysta vågor till dig bära ...

3. Nu går du väl därhemma som du alltid gjorde förr
och så varsamt dina kära blommor smeker.
Kanske smyger sig en strimma sol från springan i din dörr
och bland silvret i ditt hår förstulet leker.
Ack, Gud give att jag än en gång fick smekas lugn av mor
och fick kyssa dina kära gamla händer,
och att än en gång som förr du ville lära lillebror
böja knä till »vart jag mig i världen vänder«.

Refr. Måtte eterns tysta vågor till dig bära ...

19. Återgiven ur *Sven-Olof Sandberg. S.O.S turnén 1929. Konsertprogram*, s. 28ff.

Textens resonans

Som framgår tematiserar »Lyssnar du till mig i kväll, lilla mor« inte endast radiomediet, utan spelar också med dess förmedlings- och tillägnelsevillkor för artist och lyssnare. Slående är dess karaktär av dubbel scen: hur textjaget och sångaren i framförandet sammanfaller i en dramatisk eller berättarteknisk dubbelxponering.²⁰ Textjaget är liksom Sandberg själv en sångare som sjunger i radio. Sångens huvudperson riktar sig till sin mor med samma fråga som Sandberg vänder sig med till radiopubliken – »lyssnar du till mig«?

Den dubbla scenen understryks av sångens undertitel »En sångardröm vid mikrofonen« vilken fungerar som scenanvisning även utanför radiosammanhanget. Notutgåvans omslagsillustration skildrar framförandesituationen med den drömmande sångaren på ett mycket direkt sätt. Teckningen som upptar hela framsidan föreställer en ensam man i radiostudion. Med blicken fäst i ett text- eller nothäfte sjunger han framför den karaktäristiska studiomikrofonen, »sockerbiten«. En infälld teckning snett till vänster ovanför sångaren föreställer en liten stuga och man anar en silhuett – moderns – genom fönstret. Den molnformade ramen kring denna teckning liknar en tankebubbla, så att stugan framstår som ett minne eller fantasi.

Med radion uppstod som berörts nya situationer för både artist och publik, och en ny sorts relation dem emellan. Detta föranledde debatter om mediets konsekvenser för underhållningskulturen. Eftersom etermediet är blint, och rumsligen separerar sångaren från lyssnarna, fick programansvariga söka delvis andra former för underhållningsprogrammen än de som utvecklats för scen och estrad.

I Radiotjänsts tioårsskrift 1934 reflekterar Pontus Bohman över hur det psykologiskt skiljer sig mellan hur en betalande teaterpublik förbereder sig för ett gemensamt mål och hur situationen ser ut för en radiolyssnare i hemmets vrå.²¹ För den enskilda radiolyssnaren finns ingenting av salongens atmosfär, sorl och förväntningar; det finns heller inga yttre arrangemang som hjälper henne att slita sig loss från sin miljö eller sinnesstämning. Därmed erbjuder hon ett större motstånd än en aldrig så heterogen teaterpublik. Under dessa nya kommunikationsförhållanden gör sig vissa grepp och stämningslägen bättre än andra, menar Bohman. Som exempel på radiomässiga stilar nämner han »det frodiga gemytet« hos Nalle Halldén, den »käckä rättframheten« hos Hillevi Stenhammar och Sven-Olof Sandbergs »en aning sentimentala känslighet«.

Ur publikens perspektiv innebar radion att främmande röster strömmade in i det egna hemmet, in i vardagsrummets privata sfär. Som finns belagt kunde radion åtminstone i sin tidigaste barndom upplevas som märkvärdig, närmast mystisk. Förmedlingen framstod som abstrakt – till



Notomslag till »Lyssnar du till mig i kväll, lilla mor«, 1927. Svenskt visarkivs bibliotek.

20. För diskussion om begreppet »dubbel scen«, se Lönnroth, Lars, *Den dubbla scenen: muntlig diktning från Eddan till Abba*, Stockholm: Carlsson, 2008 (1978).

21. Bohman, Pontus, »Gapskrattandet och leendet« i *Röster om radio: intryck och erfarenheter av tio års svensk rundradio*, Radiotjänst (utg.), Stockholm: P. A. Norstedt & söner, 1934, s. 43.

skillnad från telefonen hade ju radion ingen tråd som »ljudet för igenom«.²² I sången framstår dessa »tysta etervågor« som både reella och symboliska, och de har en ambivalent utstrålning.

Sångens huvudmotiv är sonens saknad, vilken rent tekniskt kanaliseras via etervågorna och på så vis är dessa potentiellt ett medel till kontakt. Radioförbindelsen är dock per definition monologisk och dessutom osäker eftersom den är beroende av att den tänkta mottagaren har sin apparat påslagen.²³ Dessa nya, anonymare publikrelationer kan ur ett vidare kulturpsykologiskt perspektiv ses i analogi med moderniseringens konsekvenser, som en kontrast till och del av orsaken till separationen från ursprungsplatsen – traditionen.

I genskap av teknisk nymodighet tillhör radiotekniken alltså även det moderna livet. Radion får en konnotation av det »här och nu« som inte beskrivs uttryckligen i sången men som står i outtalad motsatsställning till det gamla hemmet. Det är utifrån denna plats, detta nuets ansiktslösa tidslandskap, som sonen talar på geografiskt och kulturellt avstånd från hemmet och modern. Inifrån staden och moderniteten formulerar han på textens manifesta nivå sin saknad, men förlusten är samtidigt förutsättningen och priset för frigörelse. Den son som ur hemmets perspektiv är »förlorad« har i själva verket vunnit en modern identitet.

Denna tankefigur är för övrigt ett återkommande motiv i världslitteraturen, ett motiv som har starka genuskonnotationer. Som Nina Björk påpekar handlar utvecklingen av ett modernt kulturellt (manligt) jag i hög grad om driftsövervinnelse och om förnekelsen av allt som hotar jaggränserna.²⁴ I skönlitteraturens tematisering av denna utveckling är just separationen från barndomen, hemmet, kvinnan och det enkla naturliga livet nödvändig för att bli ett modernt subjekt.²⁵

Eterns dubbla status består alltså i att de osynliga radiovågorna på en gång beskriver ett avstånd *och* är ett medel för att överbrygga den rumsliga klyftan. Eller lite tillspetsat: länken mellan världarna utgörs av samma teknik som sporrar själva separationsakten.

För att förstå den publika tjuskraften hos de känsliga bitarna är kanske kärnan just detta: de tematiserar och bearbetar konsekvenserna av urbanisering och snabba samhällsomvandlingar i estetiskt lättillgänglig form. Den nostalgiska populärsången kan ur detta perspektiv ses som en kulturell andrastämma i en tid av rationalitet, framstegsoptimism och samhällsbygge.

22. Höjer, Birgitta, *Det hörde vi allihop!: etermedierna och publiken under 1900-talet*, Stockholm: Prisma, 1998 (Skrifter utgivna av Stiftelsen Etermedierna i Sverige ; 9), s. 45.

23. I *Upplysningens dialektik* (1944/1997) kommenterar Theodor W. Adorno och Max Horkheimer just denna radions monologiska karaktär. De menar att steget från telefon till radio medförde en tydlig rollfördelning som återspeglar funktionerna i den rådande ekonomin. I liberal anda lät telefonen abonnenten spela subjektets roll; i demokratisk anda gör radion alla till jämlika lyssnare, »men bara för att auktoritärt utelämna dem åt de olika stationernas sinsemellan lika program« (s. 138f).

24. Björk, Nina, *Sireners sång: tankar om modernitet och kön*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1999, s. 43.

25. Se till exempel Björk 1999, s. 36; Felski, Rita, *The Gender of Modernity*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995, s. 2.

Den manlige sirenen

Som framskyttat finns en stark genuskodning av den sentimentala schlageren som genre, mest uppenbart vad gäller dess rollfördelning. Smörsångaren är man medan den hängivna publiken utgörs av kvinnor. Det mest grundläggande är dock den feminina könskodningen av själva stämningsslaget: uppfattningen om böjelsen för sentimentalitet som ett essentiellt kvinnligt fenomen, och om en särskild distanslös tillägnelse. De sentimentala texterna och stämningarna, sångaren själv och den kvinnliga publiken tar form som en smakgemenskap som av kritikerna uppfattas som falsk, onaturlig och feminin på flera plan.

I recensioner från Sandbergs mest aktiva schlagerår under 1920- och 30-talen blir sådana uppfattningar mycket tydliga. Den oäkta gemenskapen tänks utgå ifrån artisten själv: skivcharmören som förleder sin visserligen villiga publik in i ett gråtmilt skymningsland. Med sin låtsat operautbildade röst och falska känslsamhet framstår han som en negation av uppriktig konst och äkta relationer, och hans intimitet är en lika agerad som spekulativ förbindlighet. I sin artistpersona iscensätter Sandberg också en vek, drömmande och känslig manstyp, en position som inifrån tidens genuskodning framstår som fjärran en rationell och modern maskulinitet.

Värderingar som dessa framskyttas ofta i konsertrecensioner där skribenterna kan bevittna det direkta mötet mellan artist och publik. I *Borgåbladet* recenseras en av Sandbergs konserter i Finland 1931 med illa dold sarkasm:

Fullsatt salong, applåder, och åh! och ah! Och Gud vad han är söt! S.O.S är söt, han är sockersöt i sitt vecka tremolando och det fanns ej i brandkårshus-salen ett femininum som icke kände en salig rysning, då den rikssvenske charmören drog till med »Vintergatan« eller »Jungfrun under lind«. [...] Det blev naturligtvis extra nummer, det var jubel och applåder. S.O. Sandberg log och bugade, bugade och log sitt mest förföriska löje. Och de små flickorna bakom min rygg klappade vilt sina små händer röda och fula. Åh, en sån karl!²⁶

De lyssnarbrev som adresserades till Radiotjänst åren runt 1930 handlade ofta om Sandberg och de människor som önskade höra mer av hans musik var, av signaturerna att döma, i hög grad kvinnor medan de brev som tvärt om handlar om att vilja begränsa artisten är författade av män. »Åhörinna« skriver till exempel 1929:

Snälla söta rara Hallåfarbröder låt oss få höra Sven Olov Sandberg snart. Är ni rädda om licenser så är bäst ta reda på honom med detsamma och ställa honom framför sockerbiten. Vad skall man annars ha radion för?!²⁷

»Många flitiga lyssnare« uttrycker 1931 sin besvikelse när Sandberg annonserades i programmet och ändå inte sjöng mer än ett par låtar:



Notomslag till »Ge mig en blick ur dina vackra ögon«, 1929. Svenskt visarkivs bibliotek.

26. *Borgåbladet* 1931-11-18.

27. Dokumentarkivet, Lyssnarbrev 1929-10-02.

Det var med förväntan man satte sig att lyssna [på kabaren Från pol till pol] med tanke på att få höra SOS som man väntat på hela sommaren, men då han äntligen kom blev det futtiga tre nummer på 1 1/2 timma. Det var många som ej hade egna apparater som på lördagskvällen gingo till bekanta för att lyssna, och riktigt få löga sig i SOS sång, men musiken blev det förhärskande som vanligt. Med all aktning för radioorkestern men man rår ej för att man har en viss svaghet för herr Sandberg som vi sannerligen inte får höra för ofta. Giv oss snart ett riktigt Sandbergs-program [...].²⁸

Utbudet av lättare musik var starkt begränsat under radions tidiga år, men enligt de lyssnare som var kritiska till Sandberg förekom han mer än tillräckligt i etern. De som skriver till Radiotjänst för att beklaga sig över detta är övervägande män och ofta anges yrkestitel i breven. Signaturen »Prakt. Läkare och sångare« yttrar sig till exempel i frågan Sandberg 1930 med en appell till »herrarna i radiotjänst« vilka han tänker sig delar hans uppfattning. Av stavningen att döma tillhör han en äldre generation:

Om Ni vill visa mig och säkert många hundra andra radiolyssnare en stor tjänst, så låt oss under någon tid framåt slippa ifrån att höra herr S.O. Sandberg. En mera vidrig röst får man med all säkerhet leta efter, och om pigor finner den vara smekande, böra dock andra människor vara befriade från denna äckliga stämma. Hvarför fördärfva en del trefliga melodier genom att inflika denne persons sång. Herrarna i radiotjänst vill jag tro ej kunna annat än instämma i mitt omdöme i detta fall.²⁹

Även andra kritiska (manliga) lyssnare tar fasta på Sandbergs röst i sina klagobrev till Radiotjänst. »Vad är då meningen med att så gynna den herrn« frågar sig en annan brevskrivare. »Naturligtvis har han sin publik liksom liknande sk charmörer, men [...] aldrig kan jag tänka mig, att folk med normal smak annat än betacka sig för en dylik sirapssliskig, temperaments- och karaktärlös och omanlig röst.« Men även repertoaren upprör, så till exempel i ett brev från signaturen J-n 1929:

Att det verkligen tillåtes någon att framföra en dylik jolmig repertoar i radio är i hög grad ägnat att förvåna. [...] Vad händer, jo där står denne och föredrar den ena visan efter den andra som alla till innehållet äro de värsta pekoral man kan tänka sig. Först bli man häpen – sedan beskålas [sic] man av en betydligt starkare känsla. Mycket skulle kunna sägas om denna sak, dock det sagda får vara nog. Jag har ej avsett att komma med onödigt klander, men jag måste framlägga min synpunkt.³⁰

Att Sandberg med sin repertoar kom att personifiera en folklig (»låg«) och närmare bestämt kvinnlig smak är alltså uppenbart. Han fortsatte

28. Dokumentarkivet, Lyssnarbrev 1931-10-15.

29. Dokumentarkivet, Lyssnarbrev 1930-12-03.

30. Dokumentarkivet, Lyssnarbrev 1929-09-12.

sin bana med känsliga bitar under hela 1930-talet, men mot decenniets slut började han parallellt att skola sin röst för en annan sorts repertoar hos operasångaren och belcanto-pedagogen Joseph Hislop. Siktet var inställt på Stockholms operascen, där han 1940 till kritikernas häpnad kom att debutera som fadern i *La Traviata*.

Ett andra genombrott

I går kväll demonstrerades [...] ett av vår besynnerliga tids största mirakel. Det var f. d. platt- och radiocharmören i den sentimentala sirapsgenren, Sven-Olof Sandberg, som genom att moltiga i 6 månader och under samtidig behandling av trollkarlen Joseph Hislop hade genomgått en sällsam metamorfos och plötsligt framstått som landets främste lyriske baryton.³¹

I ordalag som dessa hyllade en enhällig kritikerkår Sandbergs omorientering mot konstmusiken. Att detta steg var smått sensationellt med tanke på hans populära framtoning var Sandberg själv mycket medveten om. I sina memoarer minns han stämningen inför debuten: »Lillamorsångaren på operan! Det var en godbit för tidningarnas kåsörer och kritiker. Man började redan vässa pennorna i smyg, för den händelse det skulle bli tal om midvinterblot.«³²

Det uppmärksammade engagemanget följdes av fler roller och Sandberg kom under detta år att turnera runt om i landet med klassisk repertoar. Detta slogs upp stort såväl i lokaltidningarnas kulturbevakning som i de stockholmsbaserade nöjestidningarna. Att radiocharmören hade avancerat till lyrisk baryton sågs inte endast som en fråga om röstskolning och utökning av repertoaren, utan uppfattades och bedömdes vara en mer vittsyftande förflyttning av smaksociologisk art: från den kommersiella underhållningssfären till den seriösa kulturens domäner.

Som vi sett exempel på ovan hade många smakdomare visserligen intagit en minst sagt avmätt hållning till Sandbergs artisterskap ända sedan hans tidiga år som sångare. Det är emellertid först i detta läge, i vad som antogs vara »i efterhand«, som kritiken av hans sentimentala repertoar blir riktigt uttrycklig. Det går inte att missta sig på försoningsviljan och tonen av beundran i omdömena, där Sandbergs överraskande prestation mäts mot hans dittillsvarande verksamhet som den svenska mellankrigstidens radio- och skivcharmör framför andra.

Med förtjusning konstaterade skribenterna att Sandberg nu visade sig ha större ambitioner än att endast »segla för 25-öresromantikens alltjämt förliga vindar«.³³ Man välkomnade att sångaren nu syntes ha »kämpat sig bort från den fadda repertoaren om röda stugor och tårfyllda ögon«,³⁴ med



Sven-Olof Sandberg som Figaro i *Barberaren i Sevilla*, Operan 1941. Musik- och teaterbibliotekets fotosamling.

31. *Smålands folkblad* 1940-10-21.

32. Sandberg 1970, s. 183.

33. *Landskrona Posten* 1940-11-07.

34. *Borås Tidning* 1940-11-07.

vilken han sedan genombrottet rönt stora publikframgångar. Hans röst hade »vuxit i fasthet och manlighet« och gjort sig av med »det insmickrande drag, som hör populärsången till«.³⁵ Att sångaren (med en egenartad liknelse) äntligen hade »klivit ner från grammofonskivans snurrande koturn«³⁶ sågs som smått enastående. »Det är ju ingenting ovanligt att en sångare börjar på operascenen eller konsertestraden och slutar som kabaréartist«, som *Arbetet Malmö* skriver, men att som Sandberg lyckas gå den motsatta vägen »vittnar om en ambition och en konstnärlig idealitet som inte är alltför vanlig.«³⁷

Till skillnad från vad kritikerna antog övergav Sandberg inte sin populära artistbana utan fortsatte parallellt med det mer respekterade sångarvärvet att spela in skivor och ge konserter med sin lättare repertoar. Att han under 1960-talet blev engagerad att leda en rad musikaliska minnesprogram i radio bekräftar bilden av sångaren som representant, för att inte säga ikon, för mellankrigstidens schlagermusik.³⁸



Sandberg som Amiralen i operetten *Blåjackor* (Oscars 1942). Foto: Anna Riwkin-Brick. Musik- och teaterbibliotekets fotosamling.

»Inte en personligen jolmig sentimentalist«

Hur såg då Sandberg själv på sin populära roll och repertoar? Det finns det inget entydigt svar på. I sina memoarer, en bok som är av övervägande anekdotisk och kåserande karaktär, beskriver den då 65-årige Sandberg sin 1930-talsrepertoar med viss humoristisk distans. I andra sammanhang tar han på ett ganska vältaligt sätt den enkla romantiken och det känslosamma i försvar.

Ett exempel på det senare skedde i radioprogrammet »Vad menas med pigromantik?« som sändes 1956. Programledare var Gabriella Garland och förutom den då 50-årige Sandberg medverkade följetongsförfattarinnan Kerstin Björklund samt poeten Gunnar Ekelöf, vilken där föredrog den essä som senare publicerades som »Banalitetens framsida«. Garland inleder samtalet med en utläggning om hur man har ondgjort sig över sentimentala schlagers, och sett dem som sliskiga och insmickrande och tillyxade »enkom för att slå mynt ur människors outvecklade och dåliga smak«.³⁹ Sandberg svarar på detta genom att ta utgångspunkt i ämnet för dagen:

Jag tycker inte riktigt om klangen i det där ordet pigromantik. Varför skulle inte en piga få vara romantisk? Behöver man vara litteraturdoktor för att kvalificera sig för romantiken [...]? För min del hyser jag samma respekt för den romantiska lilla pigan som för doktors. Skillnaden är väl egentligen bara att dom talar lite olika språk.⁴⁰

35. *Östergötlands folkblad* 1940-11-02.

36. *Scenen* 27-28/1940.

37. *Arbetet Malmö* 1940-10-24.

38. Se till exempel »Milstolpar i skivspåret« (1960-11-13), serier som »Schlagern som kom bort« (1961-10-02–1961-12-13); »Pop för pappa« (1962-12-24–1963-04-29) och »Jules Sylvain och hans tid« (1969-05-30–1969-08-08).

39. Dokumentarkivet, Programutskrift av radioprogrammet »Vad menas med pigromantik?« (sändes 1956-07-17). RK M I: 1957, s. 8.

40. »Vad menas med pigromantik«, s. 8f.

Till skillnad från kritikerna markerade Sandberg inte, i samtiden, någon vilja att bryta med sin populära sångverksamhet. Trots den smak av revansch som han rimligen kände när han i samband med operadebuten 1940 hyllades av sina forna kritiker, tog han i olika offentliga sammanhang slagern i försvar, ibland med snarast populistiska övertoner.

Så till exempel i en intervju i *Dagens Nyheter* dagen efter debuten på Stockholmsoperan, då han delger reportern (och läsarna) sin syn på schlagermusik i allmänhet och de känsliga bitarna i synnerhet:

Framför allt är man [kritiken] pigg på att beskylla schlagersångare för sentimentalitet, och det är sant att det lurar en fara för att bli för tårdrypande. Men man bör ta varje sak för vad den är. [...] I varje fall tycker jag att en hederlig schlager som inte ger sig ut för att vara något märkvärdigt är hundra gånger bättre än alla dessa halvdana, anemiska visor, vilkas författare göra anspråk på att ha skapat något litterärt bara för att de här och där använda några tillkrånglade ord såsom därjämte och desslikes.⁴¹

Sandberg talar sig alltså varm för slagern som kulturfenomen och publikens behov av känsloramma sånger. När det gäller hur han personligen upplevde det att framföra sångerna har han däremot erkänt svårigheter. I memoarerna från 1970 skröder han inte orden:

Det kan gå an att sjunga en sirapssöt visa i en studiomikrofon – men när man gör det inför publik framstår den textliga jolmigheten plågsamt tydligt. Ingen kan ana hur svårt det var för mig att på estraden sjunga Lyssnar du till mig i kväll, lilla mor! Jag gjorde det inte heller så ofta. De i överkant sentimentala orden ville ogärna komma över mina läppar.⁴²

Den ännu bekanta skrönan om att Sandberg vid ett radioframträdande, efter att ha sjungit en sentimental sång och i tron att mikrofonen var avstängd, ska ha yttrat: »Nu fick väl kärringarna så dom teg!« drar onekligen frågan om artistens föregivna respekt för publiken till sin spets. Denna incident är något som Sandberg kommenterar på ett något tvetydigt sätt i sina memoarer. Han förnekar indirekt att det skulle ha hänt, med hänvisning till att ingen i samtiden reagerade:

[F]örst år senare började man viska därom ute i landet. Ryktet som spreds var dock inte av ondo. Min tillgivna publik förlät mig detta förmenta snedsprång. Jag fick t o m skrattarna på min sida. Åtminstone betraktade man mig efter den betan inte som en personligen jolmig sentimentalist.⁴³

Hur Sandberg personligen och »innerst inne« upplevde de sånger han framförde för sin bredaste publik låter sig alltså inte enkelt fångas. Han

41. *Dagens Nyheter* 1940-01-13.

42. Sandberg 1970, s. 161f.

43. Sandberg 1970, s. 85.

har vittnat om största sympati med publiken, sångerna och deras funktion men också uttryckt att han som förmedlare inte alltid stod för sitt material, däribland sånger han alltså själv författat texten till.

De skiftande uttalandena får ses i förhållande till tidpunkt i karriären och till tänkta läsare eller lyssnare – kort sagt: vilken publik han riktade sig till även i detta avseende. Intervju och självbiografi är ju, när allt kommer omkring, också ett slags scener.

Referenser

Litteratur och tryckt material

Arbetet Malmö 1940-10-24

Björk, Nina, *Sireners sång: tankar om modernitet och kön*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1999.

Bohman, Pontus, »Gapskrattandet och leendet« i *Röster om radio: intryck och erfarenheter av tio års svensk rundradio*, Radiotjänst (utg.), Stockholm: P. A. Norstedt & söner, 1934.

Borgåbladet 1929-11-18

Borås Tidning 1940-11-07

Charme 6/1931

Dagens Nyheter 1940-01-13.

Edström, Olle, *Schlager i Sverige 1910–1940*, Göteborg: Institutionen för musikvetenskap, Göteborgs universitet, 1989.

Felski, Rita, *The Gender of Modernity*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1995.

Horkheimer, Max & Theodor W. Adorno, *Upplysningens dialektik: filosofiska fragment*, Göteborg: Daidalos, 1997.

Höijer, Birgitta, *Det hörde vi allihop!: etermedierna och publiken under 1900-talet*, Stockholm: Prisma, 1998 (Skrifter utgivna av Stiftelsen Etermedierna i Sverige ; 9).

Landskrona Posten 1940-11-07

Lönnroth, Lars, *Den dubbla scenen: muntlig diktning från Eddan till Abba*, Stockholm: Carlsson, 2008 (1978).

Malmström, Dan, *Härligt, härligt men farligt, farligt: populärmusik i Sverige under 1900-talet*, Stockholm: Natur och kultur, 1996.

Radiolyssnaren 1927

Röster i Radio/TV 19/1964.

Sandberg, Sven-Olof, *Säg det i toner: Sven-Olof Sandberg berättar om Jules Sylvain*, Stockholm: Sveriges Radios förlag, 1969.

Sandberg, Sven-Olof, *Från vintergatan mot aftonstjärnan: Sven-Olof Sandberg berättar minnen*, Stockholm: Sveriges Radios förlag, 1970.

Scenen 27–28/1940

Smålands folkblad 1940-10-21

Strand, Karin, *Känsliga bitar: text- och kontextstudier i sentimental populärsång*, Skellefteå: Ord & visor, 2003. Diss.

Sven-Olof Sandberg. S.O.S turnén 1929. Konsertprogram., Stockholm: Tryckeri Birger Jarl, 1929.

Östergötlands folkblad 1940-11-02

Arkiv och otryckt material

Dokumentarkivet Sveriges radios förvaltnings AB, Stockholm [Dokumentarkivet], Gagekort 1927

Dokumentarkivet, Lyssnarbrev 1927–1931

Dokumentarkivet, Programutskrift av radioprogrammet »Vad menas med pigromantik?« (sändes 1956-07-17). RK M I: 1957.

Oppublicerat radiomanus, Sven-Olof Sandbergs privata arkiv. Privat ägo (Per-Olof Sandberg).

Stadsteatern överfaller Tensta

Ett scenskifte med komplikationer

Christina Svens¹

I den här artikeln analyserar jag några problem förknippade med mångkultur vilka kan uppstå i ett scenkonstnärligt projekt där en majoritetskultur från Stockholms innerstad möter minoritetskulturer i förorten. Mångkulturprojektet *Stadsteatern överfaller Tensta* (fortsättningsvis benämnt Överfallet) i maj 1996 utgör exemplet och syftet är att lyfta fram hur en oreflekterad maktrelation som domineras av det majoritetskulturella innerstadsperspektivet kan återverka i ett projekt som överskrider kulturgränser. Under en vecka med ett dubbelt scenskifte genomförde Stockholms stadsteater drygt femtio teatermanifestationer ute i förorten och den sista projektdagen erbjöds Tenstabor att uppträda på Stora scenen inne vid Sergels torg (fortsättningsvis benämnt Motöverfallet).² Projektledningen ansåg projektet som lyckat, men på vägen uppstod konflikter som kom att förknippas med den kurdiska kvinnoteatergruppen Teater Medya. Vad handlade dessa om och hur kom konflikterna att påverka scenskiftet?

Teater Medya

Serpil Inanç och Teater Medya, som bestod av både kvinnor och män och var en interkulturell grupp, engagerade sig tidigt i de samtal som stadsteatern initierade för att presentera och förankra projektet lokalt. Gruppen bildades 1990 och hade satt upp fjorton pjäser vid tidpunkten för Överfallet.³ Inanç som var professionellt utbildad och en erkänd skådespelare i hemlandet, kom till Sverige två år efter militärkuppen i Turkiet 1980. Alltsedan dess hade hon utan att lyckas försökt få jobb på den svenska teaterscenen och ibland blivit ifrågasatt genom frågor om annat än hennes professionella erfarenheter, exempelvis vad hon ansåg om PKK.⁴

1. Christina Svens är docent i litteraturvetenskap – drama, teater och film vid Umeå Universitet.

2. Projekt- och produktionskatalog för Ytterstadssatsningen 1995–1996, Stockholm stadsteaters arkiv, odaterad förteckning, s. 11.

3. Intervjusamtal Inanç & Asp, 8/12 2009.

4. Inanç, Seminarium, Kurdiska biblioteket, Stockholm 16/4 2016

Programmet för Överfallet presenterade Teater Medyas *Hamlettina – sopor efter noter* som ett collage med dans och sång, monologer och rap.⁵ Deras uppsättning skulle behandla Kurdistans historia och nuvarande situation ur ett kvinnoperspektiv. Det kom den inte att göra, utan den blev istället en berättelse om själva överfallsprojektet och den syn på befolkningen i förorten som det genomsyrades av.

Marknadsföringen

I marknadsföringssyfte delades ett programblad ut till varje hushåll i Tensta. I det presenterade sig Stockholms stadsteater med ett kärvänligt och personligt tilltal som stockholmarnas egen teater som flyttat hem till Tensta för att lära känna ortsborna och vice versa. I praktiken innebar det att väletablerade skådespelare skulle spela teater i olika genrer dygnet runt i åtta dagar, undantaget den sista festivaldagen då Tenstaborna uppmanades åka in till stadsteatern för att kanske få se sina grannar och släktingar uppträda under Motöverfallet.

Projektet riktades även till allmänheten i stort, som lika kärvänligt erbjöds förmånen att upptäcka förorten tillsammans med teatern. Denna allmänhet tilltalades som turister som mellan teaterupplevelserna hade möjlighet att handla billiga exotiska varor och annorlunda delikatesser samt möta människor från ett fyrtiotal andra länder – personer som mer eller mindre förstod svenska. Denna öppna exotisering av både platsen och befolkningen framställde Tensta som något utöver det vanliga. Beskrivningen av andra smaker och lukter frambringade associationer till fjärran basarer, med skillnaden att denna fanns på nära håll.

Programbladet gav ett motsägelsefullt intryck: å ena sidan verkade Stadsteatern redan känna Tenstaborna och ha bestämda uppfattningar om vilka de var, å andra sidan påstod den sig samtidigt vilja lära känna dem. Ansatsen genomsyrades av en schablonbild av hur främlingar från fjärran kulturer antogs vara. En sådan schablon kan betecknas som en främlingsfigur verksam i sociala möten, vilken tenderar att fastna på kroppar med färger och utseenden som skiljer sig från en schablonbild av majoriteten som blond och blåögd.⁶ Utseendet kopplas då genom socio-kulturellt invanda och upprepade associationskedjor till föreställningar om andra kulturer, föreställningar som ständigt förstärks och laddas av människor och diskurser i det offentliga rummet. Främlingsfiguren kommer att fungera som en överskuggande fetisch där den omhuldas i det tysta varhelst människor möts. Då riskerar majoritetsbefolkningen, vars perspektiv dominerar det sociala fältet, att i första hand förstärka sin egen föreställning, istället för att se den verkliga människa man möter. En sådan påtaglig rasism vill majoriteten i regel inte kännas vid, utan fokus förskjuts istället mot en uppfattad kulturell annorlundahet. I det sociala

5. Programbladet *Stadsteatern överfaller Tensta*, 4–12 maj 1996. Inanç privata arkiv.

6. Jfr Ahmed, Sara, *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*, London and New York: Routledge, 2000, s. 3–9.

kommer främlingsfiguren på det viset att förstärka kulturgränser genom att särskilja grupper från varandra.

Det ligger nära till hands att dra slutsatsen att Överfallet, förklätt som ett mångkulturprojekt, egentligen utgjorde ett sedvanligt publikarbete där teatern, för att svara mot en krass ekonomisk verklighet som krävde en större publikintäkt, måste nå en ny och bredare publik. Den samtidiga ansatsen till en slags integration av innerstadsbor var ett uppfriskande incitamentet som slog knut på sig själv. Förutom att programbladet allmänt andades en tveksam syn på publiken i stort, speglade det både en naiv och förslagen hållning i frågor om mångfald och integration. Teatern reflekterade inte över hur det egna förhållningssättet var konstruerat och vad det innehöll, och såg därför inte heller hur sättet att betrakta förorten aktivt skapade orättvisa ingångar i projektet, vilket väckte reaktioner i målgruppen. Tilltalet spelade på olika känslor i ett försök att skapa nyfikenhet och förväntan inför projektveckan. På samma gång skapade det en distans som upprätthöll gränser mellan kulturer, vilket bekräftade teaterns och allmänhetens övertag då det handlade om makten att definiera både människor och situation. Likafullt utgjorde projektet ett uppenbart försök till nytänkande. Vilken var teaterns tanke med överfallsprojektet?

Projektlidningens utvärdering

Målet var att samtliga Tenstabor skulle veta vad Stadsteatern var och att hela teatern skulle lära känna Tensta och dess invånare.⁷ Samtidigt var ambitionen att ändra på förhållandet att få Tenstabor besökte stadsteatern, trots att de liksom övriga stockholmare bidrog till verksamheten via skattsedeln. Det beskrevs dock även som ett internt utvecklingsarbete där ett miljöombyte kunde ge teaterns personal nya impulser. En tidigare idé om att överfalla förorten som ett led i detta sammanföll vid tidpunkten med ytterstadssatsningen. Satsningen var politiskt initierad och syftade till att främja den lokala demokratin och förbättra boendemiljön i ett tiotal utsatta stadsdelar.⁸ Den politiska majoriteten drev igenom att för-lustbolaget Stadsteatern skulle få mer av koncernen Stockholms vinster med villkoret att de satsade i förorterna.⁹ Därtill fick teatern i det första skedet under 1995 finna sig i att med administrativ hjälp från Kulturförvaltningen fördela de öronmärkta medlen och därmed samtidigt agera i rollen som bidragsgivande myndighet. Under det andra skedet nyttjade teatern resursen för att förverkliga Överfallet som riktades mot Tensta där det sedan tidigare fanns etablerade kontakter.

7. Skoog, Helge & Smeds, Helena, »Stadsteatern överfaller Tensta« – en utvärdering, Stockholms stadsteaters arkiv, juni 1996, s. 1.

8. Björkman, Ingrid, »Den nya integrationspolitiken«, Björkman, Ingrid, Elfverson, Jan, Friedman, Jonathan & Wedin, Åke, *Exit Folkhemssverige: en samhällsmodells sönderfall*, Torsby: Cruz del Sur, 2005, s. 127.

9. Lewenhagen, Jan, »Extramiljoner gav 20 nya teaterprojekt«, *Dagens Nyheter*, 1995-09-09.

I förberedelsefasen, där Järva kulturkommitté aktivt underlättade kontakterna, kartlades och sonderades möjliga samarbeten med olika ideella föreningar. Det klargjorde att förortsbefolkningen var mångkulturell och teaterovan, det vill säga hade ett rikt föreningsliv, hög arbetslöshet och stor brist på arbetsplatser samt talade och förstod svenska dåligt. Projektet etablerades under vårvintern, bland annat genom att ett hundratal Tenstabor bjöds på en föreställning av *BSS – Bli Svenskare Snabbare* i Klarafoajén på Stadsteatern. Det gav publiken en konkret uppfattning om projektet och teatern hjälp med marknadsföringen.

Programbladet spreds i stor upplaga och teatern annonserade i varje vårnummer av den lokala *Tensta-Rinkeby tidning*, men utvärderingen konstaterade att den tättskrivna och detaljrika informationen på svenska inte var anpassad till målgruppen.¹⁰ Både initialt och under hela projektveckan var istället Tenstabornas eget engagemang avgörande för Överfallets lokala förankring. Projektledningen beskrev sitt beroende av deras välvilja och hjälpsamhet, som exempelvis kom till uttryck genom att de spred muntlig information om teaterupplevelserna, vilket gjorde att den inledningsvis svårlockade publiken efterhand ökade. Korta och lättillgängliga föreställningar i kombination med ett subventionerat biljettpris underlättade likaså. Intäkterna gick till Tensta föreningsliv som skötte biljettförsäljningen. Lokala krafter serverade i samband med föreställningarna, undantaget Soppteatern vars restauratör dock tillagade maten enligt nationella recept tillsammans med en förening för arbetslösa invandrarkvinnor. Det bidrog till en viss eftersträvad ekonomisk omsättning hos de lokala föreningarna. Överfallet skulle även uppmuntra ungdomar till kulturaktiviteter, vilket bekräftas av flera programpunkter i *Motöverfallet*.¹¹ Utvärderingen skrev fram ett uppsökande socialt projekt med ambitioner att gjuta nytt mod i människor.

Vidare konstaterades att bristande samordningsresurser gjorde att förberedelserna inte kunde genomföras helt enligt ursprungsplanen. Hela teatern deltog inte i projektet varför samarbetet inte utvecklades som det var tänkt. Utvärderingen var kritisk mot det faktum att Överfallet inte prioriterades lika högt som en produktion på Stora scenen. Dessutom uttalade sig teaterchefen Peter Wahlqvist i negativa ordalag om projektet under tiden det pågick.¹² Han kritiserade den politiska majoriteten i Stockholm som för andra året i rad påtvingat teatern fem miljoner för att nå publik i ytterområdena. Wahlqvist ansåg att resursen kunde göra bättre nytta någon annanstans och ställde sig likgiltig till om utvärderingar visade att Stadsteatern inte ansågs vara en lämplig medelsförvaltare.¹³ Wahlqvist motiverade sin uppfattning med att resultatet av

10. Skoog & Smeds, 1996, s. 2.

11. Enligt programbladet deltog Hjulstaskolan och Raul Cancela (vinnaren av årets talangjakt) samt dansgrupperna, Tensta gymnasium och skådespelare från teater Normlösa och Teatro Mascarazul, Turkiska tjejgruppen (forumteater om förtryck) och UGARIET (Spånga Syriska förenings dansgrupp med barn och ungdomar).

12. Alpzén, Solveig, »Stadsteatern kritisk till att spela i förort«, *Laholms tidning*, 1996-05-10.

13. Alpzén, 1996.

dylika satsningar var mer än blandat, då där inte fanns några åskådare från innerstaden. Enligt honom kunde den teaterintresserade själv ta bussen in till Stockholms centrum. Därtill påpekade Wahlqvist att det saknades lämpliga spellokaler utanför innerstaden. Vidare påpekade han att han inte hade någon modell för hur förortsteater skulle bedrivas samt att han hade egna erfarenheter från Nationalteatern i Göteborg om hur svårt det var att spela i förorten.

Tenstaborna uppfattade teaterchefens utspel som en kritik mot själva Överfallet, vilket ledde till att de medarbetare som engagerade sig fick stå till svars. En annan följd effekt blev en indirekt kritik mot den tradition av uppsökande teater som Stadsteatern arbetat upp genom åren. Såväl korta manifesterande insatser som ett långsiktigt arbete med utveckling av lämpliga modeller för detta verkade väga lätt.¹⁴ Därtill hade Överfallets projektledare Helge Skoog genom åren bevisat vilka möjligheter som följer med då teatern rör sig utanför teaterbyggnaden. Skoog blev dubbelt ifrågasatt, dels i överfallsprojektet, dels i sina egna erfarenheter. I realiteten kom teaterns medarbetare i kläm mellan teaterchefens kritik riktad mot det politiska etablissemangen och en initial misstänksamhet i förorten som befarade att teatern inte skulle ta hänsyn till lokala förhållanden. Utvärderingen ansåg ändå att denna misstänksamhet inte fick ny näring av uttalandet.¹⁵ Övergripande menade man att attityden i förorten förbyttes till entusiasm under arbetets gång och att projektet rönt stor uppskattning.

Den initiala misstänksamheten

Medan utvärderingen beskrev en växande entusiasm i förorten var gensvaret bland dem som anmälde intresse att delta i Motöverfallet inte lika positivt. Programmet exotiserade dem, och dess beskrivningar förutsatte att Tenstaborna accepterade att bli osynliggjorda bakom en schablon. Med tanke på utvärderingens formulering om en initial misstänksamhet mot projektet, torde exotisering som en verkning av främlingsfigurens outtalade arbete ha funnits redan i inledande projektmöten.

Bortsett från det utgjorde naturligtvis befolkningen runt Järvafältet en mer heterogen grupp människor än teatern tänkte sig. Ingenstans i stadsteaterns arkiverade material artikulerades frågeställningar om lokala professionella scenkonstnärer eller deras plats i projektet. Serpil Inançs uppsättning svarade på upplevelsen att bli inpressad i en på förhand bestämd form som i sin tur begränsade teatergruppens svängrum till en anvisad ruta. I den blev kulturuttryck i förorten synonyma med folklöre, medan teatergruppen ville spela teater.¹⁶ Teater Medya ansåg att frågan

14. Jfr *Teatern i centrum, En bok om Stockholms stadsteater 1960–1990*, (red.) Katja Walldén, Stockholm: Atlantis, 1990, s. 25; 29f. Se även Helander, Karin & Zern, Leif, »Det skall åska och blixtra kring vår teater«: *Stockholms stadsteater 1960–2010*, Stockholm: Bonnier, 2010, s. 90f; s. 328ff.

15. Skoog & Smeds, 1996, s. 4. Jfr Erdal, Björn, »Teaterfest i åtta dagar«, *Tensta-Rinkeby tidning*, nr 4/1996, s. 4.

16. Intervjusamtal med Serpil Inanç, 2009-08-12. Jfr motöverfallets innehåll i programbladet.

var politisk och därför skulle belysas som sådan.¹⁷

Kulturmötet var tänkt att utgöra ett tillfälle för de olika kulturerna att visa upp sig genom matlagning och hantverk och Motöverfallet skulle ge plats för exempelvis sånger och folkdanser, men inte scenkonst. I det avseendet kom kulturmötet att dölja själva fascinationen över annorlundaheten som sådan.¹⁸ I praktiken förutsatte det att scenkonstnärerna hävdade sin egen etnicitet som synonym med kultur och folklorism för att överhuvudtaget kunna inta en plats på arenan.¹⁹ Då detta tänkesätt institutionaliserats kom det att resultera i vagt definierade utrymmen vid sidan av, i form av särskilda »reservat« för etnisk kulturproduktion.

Teater Medyas uppsättning reagerade på att Stadsteaterns hållning inte innebar någon seriös samverkan. Gruppen opponerade sig från början mot att de lokala scenkonstnärerna erbjöds endast tio minuter var på Stora scenen.²⁰ Efter Motöverfallet uppstod en låst ordväxling i lokaltidningen där parterna inte nådde fram till varandra, trots att man paradoxalt nog i grunden värnade om samma sak, det vill säga möjligheter att mötas i scenkonsten. Stadsteatern tog inte aktiv del i debatten utan en journalist skyndade till deras försvar. Fokus hamnade på en händelse i vilken Överfallets projektledare var inblandad under Teater Medyas föreställning.

Debatten i lokaltidningen

Lokaltidningen uppmärksammade att en av de deltagande teatergrupperna, Teater Normlösa, i sin ungdomsproduktion ställde den komplexa frågan om vad man skall integreras till.²¹ Den har beröringspunkter med Teater Medyas uppsättning som pekade på att Överfallet i programstruktur och upplägg paradoxalt nog motverkade integration. Upplägget på Motöverfallet medförde exempelvis att initialt intresserade lokala teaterarbetare kom att avstå från medverkan.²² Några projektproduktioner relaterade Stadsteaterns oförmåga att gå till botten med hur det egna förhållningssättet återverkade i processen till en större samhällsproblematisering och betraktade således inte fenomenet som unikt för teatern. Trots att journalisten själv noterade frågans komplexitet fick Överfallet odelat stöd i lokaltidningen som beskrev hur höga förväntningar på Motöverfallet som veckans höjdpunkt förbyttes i mötet med en avslagen tillställning.²³

Lokaltidningen pekade särskilt ut Teater Medya och menade att

17. Inanç, Serpil & Asp, Lennart, »Kritisk utvärdering av åtta dagars teaterfest i Tensta«, *Tensta-Rinkeby tidning*, nr 5/1996, s. 20; Teater Medya, »Blanda inte bort korten!«, *Tensta-Rinkeby tidning*, nr 7/1996, s. 18.

18. Jfr Motturi, Aleksander, *Etnotism: en essä om mångkultur, tystnad och begäret efter mening*, Göteborg. Glänta, 2007, s. 50.

19. Jfr Motturi, 2007, s. 78f.

20. Inanç & Asp, nr 5/96, s. 20.

21. Erdal, nr 4/96, s. 5.

22. Inanç & Asp, nr 5/96, s. 20.

23. Erdal, nr 4/96, s. 4. Erdal ansåg att korta amatörmässiga inslag kunde accepteras, medan ett alldeles för långt och segt program gav intrycket att grupperna brydde sig mer om sin egen tid på scenen än helheten och publiken.

gruppen ägnade sin tid åt att klaga fastän speltiden utökats till trettio minuter, vilket ledde till att publiken som hållit ut under det långa programmet ledsnade och gick hem. Artikeln antydde att Medya inte förstått sitt eget bästa och ägnade sig åt otillbörlig klagan, vilket liknades vid oartigheten att kritisera värden för middagen.²⁴ Lokaltidningen missade den breda räckvidd som frågan om integration hade. För Teater Medya var det inte enbart minuterna som stod i fokus utan villkoren för själva deltagandet.

Hamlettina – sopor efter noter

Då Motöverfallet inte dokumenterades relaterar jag debatten i lokaltidningen till en DVD-inspelning av uppsättningen från ett senare speltillfälle samma år.²⁵ Den spelades i en allmän samlingssal nödortfikt förvandlad till ett teatterum. Scenen, en enkel upphöjning avgränsad med vikskärmar, var placerad på ena kortsidan av lokalen. På scenen fanns endast en inhägnad som liknade ett kravallstaket. I fonden hängde en skylt med texten »sopcirkus« i relief mot en graffitimålning med ordet »fred« på olika språk. Strålkastare var utplacerade på vardera sidan om scenen och en enkel ljusramp upphängd ovanför.

I ensemblen ingick både professionella och amatörer. Inanç regisserade de fem scenerna, och redan den collageliknande formen antydde ett samhällsinriktat intresse hellre än en djuplodande psykologisk ansats. Skådespelarna alternerade mellan roller och i manuset stod de med personnamn alternativt som rollfunktion.²⁶

Sopcirkus associerade till Stadsteaterns soppteater.²⁷ Soppteaterprogrammet avbildade en skräpkorg nedanför ett stängt sopnedkast. Likt en strålkastare belyste luckan sopkorgen ur vilken en pratbubbla med texten »att vara eller icke vara!« stack ut. Bladet berättade även att man tyvärr inte bjöd på soppa, utan »endast bittra sanningar att skölja ner med humor och lite sång.« Enaktaren presenterades som en politisk pjäs med musikinslag som avslöjar krafterna bakom separeringen i »VI« och »NI«. Soppteaterprogrammet orienterade tydligt i en riktning mot fokus på särskiljandets mekanismer och konsekvenser.

Den första scenen

Expositionen iscensatte en cirkus, där de inhägnade skådespelarna lät som djur. En man försökte tysta dem genom att stöta en lång käpp i golvet, men släppte ut dem varpå de bångstyrt dansade ner i salongen. Mannen markerade att det inte handlade om att leka, utan att mera okomplicerat visa sin energi för stockholmarna, som han ville att publiken skulle kunna

>>> *Texten fortsätter på s. 28*

24. Inanç & Asp, nr 5/1996, s. 20.

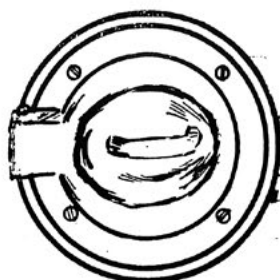
25. DVD-inspelning ca 60 minuter, Tensta träff, 2006-11-29. Inançs privata arkiv.

26. Manus, Inançs privata arkiv.

27. Intervjusamtal Inanç & Asp, 2012-05-28. Se även Inanç & Asp, nr 5/1996, s. 20.

Kurdiska
TEATER

presenterar



Sop-teater

Kvinnors
MEDYA



ATT VARA...
ELLER
ICKE VARA!



Lennart Asp 9-10/5-96

Tyvärr! Vi har ingen soppa att bjuda på ,bara bittra sanningar. Men det kan sköljas ner med humor och lite sång...

*"...Som solen måste skina
Som vattnet måste rinna
Som fågeln måste sjunga
Måste vi också kämpa..."*

(Clara Zetkin)

ta till sig medan de åt, såsom på Tensta marknad.²⁸

Likt torghandlare började skådespelarna ropa ut »äkta varor och inget stöldgods« och »gott om delikatesser« vilket var meningar som hämtats från Överfallets program. Torghandlarna sålde även »billiga tyger från Asien«, »nationella jordgubbar från Sverige, mångkulturella bananer från tredje världen samt internationella äpplen från USA«. De avbröts av mannen som ansåg tilltaget väl anarkistiskt, varpå skådespelarna istället fortsatte illustrera en marknadsekonomisk konkurrens genom att skuffa undan varandra. De sa att den gick ut på att trampa på varandra till döds, och mimade en duell i westernstil.

Mannen undrade förskräckt om de tänkte döda varandra och poängterade för publiken att skådespelarna var okunniga om demokrati. Han förklarade att det inte var meningen att tala om tråkig politik utan att visa något spännande, exotiskt och mångkulturellt. Hans vision var att folk tillsammans skulle fly vardagen och politiken på en magisk matta tillbaka till Orienten. Skådespelarna svarade att världsordningen redan fungerade så.²⁹ Mannen uppfattade skådespelarna som införstådda med upplägget och gav dem klartecken att börja spela.

De sjöng publiken välkommen som jämlik, till skillnad från hycklande politiker och byråkrater, samt jämförde flykten från Överfallet i Tensta med tidigare flykterfarenheter.³⁰ De liknade sitt utseende vid apors, men bjöd in till en cirkus utan apor och välkomnade publiken att ta del av de mångkulturella soporna utan soppa. Sången beskrev skådespelarna som stumma men inte dumma, då de förstod det underliggande spelet där förortsborna jobbade gratis. Slagordet om »ropen som skalla om arbete åt alla« syftade på tillgång till teaterscenerna hela säsongen och inte bara en ynka dag.

Då skådespelarna sjöng om förorten som levebröd för några få, och om att de inte fick överfalla utan bara falla och tralla, undrade mannen irriterat varför de inte var nöjda då han liksom andra eldsjälar gjorde allt för dem. En av skådespelarna påpekade att byråkraterna säkert var nöjda och undrade hur mycket de tjänade på sitt ideella arbete. Mannen slingrade sig och framhöll att skådespelarna liksom han borde fokusera på invandrarna som en viktig resurs. Skådespelarna hävdade att de ständigt förvandlades till anonyma resurser som fyllde byråkraternas plånböcker genom seminarier, folkhögskolor och kvinnoresurscentrum, medan de själva saknade medel och arbete. Mannen tyckte att beskrivningen lät som en orättvis klagan och kontrade med att invandrare faktiskt syntes i medierna.

Enligt skådespelarna uttalade sig invandrarna i medierna som representanter för en heterogen samling människor som fortsatt drabbades av den desinformation som därmed spreds och cementerades.³¹ Opportu-

28. Intervjusamtal Inanç & Asp, 2012-05-28.

29. Jfr Said, Edward, *Orientalism*, övers. Hans O. Sjöström, Stockholm, 1995.

30. DVD, 05.34 minuter, fil 1.

nistiskt kände de vart vinden blåste och gjorde karriär genom att bekräfta rådande samhällsperspektiv på integration, vilket innebar segregation.

För mannen handlade lösningen om att bryta isoleringen och bygga broar mellan svenskar och invandrare. Skådespelarna undrade samstämmigt hur det skulle gå till då mångkulturen innebar att de skulle förbli på sin plats. Då bröt den engelska migranten in och menade att det var en kraftig överdrift då hon aldrig upplevt de beskrivna problemen.

Plötsligt påminde mannen om att endast tre minuter speltid återstod. Skådespelarna vädjade om utökad tid då deras pjäs inte kunde skäras ner. Motargumentet var att blotta äran av att få spela på Stora scenen borde få dem att ta sitt förnuft till fånga. Då skådespelarna påpekade problemet med uteblivna repetitioner på plats, betonade mannen sin snällhet och gav dem trettio minuter. Skådespelarna tackade för att ha fått en rolig halvtimme. I denna komprimerade bild av förutsättningarna för Överfallet började Medyas kommentar.

Den bittra, dumma och självupptagna kvinnan i debatten

Under själva Motöverfallet hann Teater Medya fram till sången om att de bara fick tralla, då Överfallets projektledare Helge Skoog högt ropade att de visst fick överfalla för att sedan lämna salen, varpå inspicienten stängde av ljudtekniken.³²

Inanç och en annan av gruppens medlemmar, Lennart Asp, misslyckades i sina försök till samtal med Skoog efteråt. Från annat håll fick de höra att han sagt sig inte förstå någonting av kritiken.³³ Inanç och Asps utgångspunkt var att de fem miljonerna från skattebetalarna hade gjort större nytta i teatergrupperna än hos stadsteatern. De upprörda känslorna hindrade dock debatten från att nå fram till grundproblemet. Hur projektledaren i grunden ställde sig var höljt i dunkel, då han avböjde en dialog och i utvärderingen endast berörde att teaterchefens tidigare utspel medförde problem för dem som engagerade sig i projektet.

Lokaltidningen försvarade projektledningen som också höll sig utanför debatten. Inledningsvis utelämnade tidningen incidenten, men försvarade sedan Skoog som »motorn i den grupp entusiastiska teaterarbetare som fick kolossen Stadsteatern att röra sig ut mot Tensta».³⁴ Journalisten visste att Skoog med gott humör arbetat dygnet runt trots svårigheter i förorten och skeptiska teaterkollegor. Därför ifrågasatte han den skandal som Teater Medya ville få Skoogs reaktion att framstå som och förklarade den med att han var utarbetad och personligt förolämpad av framträdandet. Samtidigt visade tidningen förståelse för Inançs frustration över att inte bli respekterad för sitt yrkeskunnande i den svenska teatervärlden, men

31. Jfr Lundberg, Dan, Malm, Krister & Ronström, Owe, *Musik, medier, mångkultur: förändringar i svenska musiklandskap*, Hedemora: Gidlunds, 2000, s. 19–41. De beskriver hur även etniska aktivister och olika grupper politiker bevakade gränserna mellan kulturer.

32. Inanç & Asp, nr 5/1996, s. 20.

33. Inanç & Asp, nr 5/1996, s. 20.

34. Erdal, Björn, »Svar», *Tensta-Rinkeby tidning*, nr 5/1996, s. 21.

menade att hon gav sig på fel person vid fel tillfälle för att få utlopp för sin bitterhet.

Journalisten noterade men förstod inte Inançs upplevelse av respektlöshet. Hans försvar utgick från det invanda men begränsade majoritetsperspektivet i det sociala och konstnärliga rum där projektet iscensattes. I pressen blev Inanç förvandlad till en bitter kvinna som gjorde sig dummare än hon var genom att förolämpa projektledaren. Därtill var hon självupptagen som kallade detta en skandal. Händelsen formulerades kort och gott som oviktig men pinsam för Teater Medya.³⁵ Först ignorerade alltså tidningen incidenten för att sedan anse den oviktig, vilket ändå föranledde en definition av Serpil Inanç som person. Misstankar om att mannen med käppen föreställde Skoog grumlade förmodligen klarsyntheten. Scenen gestaltade en version av den vision som Skoog tidigt i förberedelsearbetet presenterade för de inbjudna lokala grupperingarna.³⁶

Enligt manus var mannen med käppen en byråkrat som arbetade på en cirkus. I sin funktion synliggjorde han dock hur projektupplägget var konstruerat i relation till kulturbakgrund. Rollfiguren kombinerade funktioner från projektledning och teaterchef som på olika nivåer administrerade och hanterade detta Överfall som Medya liknade vid en cirkus. I scenen länkade teatergruppen i klarspråk samman utseende med invandrargruppen och ifrågasatte ansatsen om att bryta isoleringen. I det majoritetskulturella perspektivet fick de lokala scenkonstnärerna plats förutsatt att de bejakade främlingsfiguren. Det innebar att försvaret av Stadsteatern inte insåg vidden av kulturrasistiska strukturer och förolämpningar i projektvision och upplägg.

Kritiken mot politikerna

Lokaltidningen bortsåg från den politiska frågan om mångkulturell ekonomi som teaterchefen offentligt berörde. Teaterchefen riktade sig främst till Stockholmspolitikerna och hans kritik mot påtvingade medel hade i sammanhanget framstått som mer träffande om den hade riktats mot uppdraget att delta i ett projekt som i praktiken stigmatiserade grupper av medborgare. Wahlqvist sköt dock in sig på en annan nivå. Han opponerade sig mot att teatern år efter år ålades att administrera projekt kopplade till allmänna demokratisträvanden istället för till den ordinarie konstnärliga verksamheten. Hans argument om exempelvis otillräckliga lokaler speglade säkerligen en realitet. Sättet att resonera gav dock intryck av att den scenkonstnärliga verksamheten var sig själv nog och innehöll en bismak av motvilja mot ansträngningen att möta en annan än den invanda innerstadspubliken.

Den andra fasen av ytterstadssatsningen var särskilt riktad till barn och

35. Erdal, nr 5/1996 s. 21.

36. Inanç & Asp, nr 5/1996, s. 20.

ungdomar i förorten och kom samtidigt att uppmuntra ett mångkulturellt samarbete.³⁷ Under satsningens första fas tilldelades Stadsteatern medel väldigt plötsligt och hann därför inte etablera ett samarbete med fria teatergrupper i förorten. Istället administrerades stödet i form av projektbidrag.³⁸ Arrangemanget Överfallet erbjöd emellertid en projektform med andra inbyggda möjligheter till dylika samarbeten. På samma gång medförde det både en minskad administration för teatern och en toppstyrning då medlen inte gick att söka för scenkonstprojekt av teatergrupper ute i förorterna. Härigenom begränsades Teater Medyas möjligheter att förverkliga sin uppsättning på andra sätt än genom att delta i Överfallet.³⁹

På samma gång stannade medlen inom en struktur genomsyrad av främlingsfetischism. Teaterns hantering av det politiska uppdraget gav intryck av motsatsen, men blev rasistisk. Wahlqvist hade en poäng i uttalandet om att ytterstadssatsningen innehöll många problem. Han påpekade ihålligheter i de politiska lösningarna, med påföljden att han undergrävde Överfallets redan bräckliga trovärdighet.

I debatten stödde Teater Medya å de fria teatergruppernas vägnar Wahlqvists kritik av politikerna, medan lokaltidningens journalist bortsåg från dessa aspekter. Det hängde bland annat samman med att parternas konkreta arbete befann sig på olika nivåer i projektkedjan samt att de färgade projektet olika: socialt, scenkonstnärligt och politiskt. Debatten kom att cementera särskiljningen mellan grupper och bekräftade därmed både ett missriktat demokratiprojekt och politikerna som initierat satsningen.

Debatten fastnade i en uppläxningsretorik. Solidariteten med en förmodat förolämpad projektledare styrde in diskussionen på ett dividerande om huruvida två eller flertalet personer lämnade salongen under pågående föreställning.⁴⁰ Andelen Tenstabor i publiken blev måttet på om Överfallet var att betrakta som framgångsrikt eller inte. Det försköt fokus från huvudproblemet, det vill säga de underliggande villkoren inbäddade i attityden mot de inbjudna förortsborna. Det majoritetskulturella perspektivets normer och värderingar som bestämde rådande sociokulturella villkor hängde samman med vem som ansåg sig ha privilegiet att definiera rummet, oavsett vilka som vistades där. Det handlade om människors erfarenheter i relation till det som brukade finnas tillhands i detta rum som formats av minnet av de kroppar som levtt och verkat där förut.⁴¹ Dylika orienterande linjer angav gränserna för vilka möjligheter att välja väg de som anlände senare hade. Genom att repeteras i det tysta styrde linjerna kroppar i specifika riktningar som påverkade hur de kunde ta plats och vad de fick göra. I realiteten

37. Alpzén, 1996

38. Lewenhagen, 1995.

39. Inanç & Asp, nr 5/1996, s. 20.

40. Erdal, nr 4 och 5/1996; Inanç & Asp, nr 5 och 7/1996.

41. Ahmed, Sara, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Durham and London: Duke University Press, 2006, s. 51–63.

tvingade ett mångkulturfrämjande projekt Teater Medya att bejaka sin utsatthet för främlingsfetischism. Deras eget projekt hade en bredare politisk träffyta och kritiserade samtliga som bejakade denna tendens.

De övriga scenerna

I resterande scener följde Teater Medya upp inledningen genom att relatera till och spegla flyktingars möten med arbetsmarknaden, polisen, medierna och slutligen kulturlivet. Gruppen utgick från flyktingen som människa och deras kritik berörde övergripande frågor om nationell självbild och toleransuppfattning. De bemötte särskiljningsmekanismerna i dialog och gestaltning.

Scenen med två städare tematiserade hur beteckningen invandrare förvandlade individer med egna namn till en anonym massa. Den beskrev också hur detta tär på människovärdet för människor som en gång befunnit sig på flykt från svåra situationer i andra delar av världen.⁴² Städarna framträdde som individer och samtalade om hur samhället lotsade in dem i en klassrelaterad socioekonomisk livssituation.

Asylscenen där flyktingar mötte polisen avslöjade en myndighetsattityd som gick stick i stäv med bilden av det svenska polisväsendet som en aktör med en humanistisk grundval, artikulera utifrån internationella regelverk och den svenska neutralitetstraditionen.⁴³ Pjäsens polis garanterade att flyktingarna inte skulle kastas ut hur som helst ur ett demokratiskt land som Sverige, trots hans samtidigt uttalade misstankar om att flyktingar konsekvent ljuger om riskerna att bli torterade och dödade om de skickas tillbaka. Han sa sig veta att världen inte såg ut så och lovade en förnyad kontakt efter avslutad utredning om några år. Scenen slog håll på en nationell självbild av att vara en demokratisk kraft och en hjälpande hand i världen, något som många flyktingar erfarit andra sidor av genom Sveriges roll som en aktör i den globala vapenhandeln.

I mediescenen blev intervjun med mångkulturexperten, vars kompetens bestod i att vara gift med en invandrare, avbruten av en demonstration med slagord som »ut med packet« och »Sverige åt svenskarna«, vilket föranledde frågor om intolerans.⁴⁴ Experten relaterade rasisternas avundsjuka till att deras socialbidrag går till invandrarna och gjorde därigenom rasismen till invandrarnas fel. Intervjun löpte fint så länge experten gav förväntade svar som bekräftade uppfattningen om en tolerant mångkultur. Då hon plötsligt inte gjorde det ifråga om vapenhandeln mötte hon motstånd i argumentet att invandraren som städade på redaktionen gjorde journalisten till en fullgod mångkulturexpert. Dialogen blev mångbottnad och vass då intervjun gled mellan en personlig och en strukturell nivå som blandades ihop så att personliga uppfattningar ömsom bekräftade och förnekade strukturen. Mekanismen upprätthölls

42. DVD, 12.00 minuter, fil 1.

43. DVD, 01.50 minuter, fil 2.

44. DVD, 13.24 minuter, fil 2.

i kontrast till invandrare som grupp om vilken man trodde sig veta allt genom den individ som städade på ens arbetsplats. Scenen uppmärksammade socialbidrag och vapenhandel, alltså välbefinnande och ekonomi som två element som förvaltade det humanistiska neutralitetskapital som ingick i den kollektiva självbilden. I den fungerade föreställningen om mångkultur som en försäkring som bekräftade riktigheten i de egna sociala värderingarna.⁴⁵ Mediernas oreflekterade hållning till en specifik historieskrivning synliggjordes bredvid de villkor som experten måste gå med på för att ha jobb.⁴⁶ Expertens såg medierna som ett gott sällskap för mångkulturexperter, vilket även demonstrationen underströk i associationer till Expressens ökända löpsedel »Kör ut dem!« tre år tidigare.⁴⁷

I detta sociala mörker gjorde Hamlettina entré med en lykta i handen. Hon aktualiserade frågan om att vara eller inte vara på en säker plats i den bottenlösa brunn som föreställde jorden.⁴⁸ Hon drömde om en jämlik värld utan krig och smärta, arbetslöshet och rasism. Byråkraten uppmanade henne att se de reella alternativen, nämligen att läsa dikter på sitt eget språk eller skaffa sig ett vanligt jobb. Hans översittarattityd kulminerade i frågan om det var Aladdins lampa hon höll i handen, men Hamlettina svarade »att hon försökte hitta fader Perssons demokrati«, vilket anspelade på att den dåvarande statsministern i Sverige var Göran Persson.⁴⁹ Byråkraten menade att hon var okunnig och tog lampan för att understryka sitt upplysta perspektiv som han menade hade stöd i gedigna utredningar om hemspråk för att invandrarkonstnärerna ska kunna återvända.

Pjäsens journalist vädrade ett scoop, men byråkraten som inte ville framstå som rasist hade inga kommentarer då bandspelaren gick, utan bollade över till experten.⁵⁰ Dialogen fördes över huvudet på Hamlettina som uppmanade journalisten att prata med henne, varpå experten anklagade Hamlettina att skapa problem istället för att integrera sig. Hamlettina påpekade att invandrarna avgjorde sin egen identitet och att integration för dem betydde lika rättigheter, möjligheter och skyldigheter. Journalisten menade att det var svårt för svenskar att förstå invandrarnas främmande kulturer. Hamlettina ansåg det inte svårare än att visa sig och fråga efter dem, samt uppmanade etablissemangen att släppa rädslan för att komma henne och därmed sig själva till mötes. Hon tog farväl och bad publiken och statisterna i dramat att berätta om hennes öde.

Så länge hon betraktades som en invandrare var Hamlettina symboliskt

45. Jfr Ahmed, 2000, kap. 1 och särskilt s. 29f.

46. Jfr Catomeris, Christian, »En förfrämligad kropp – hur mörkhet gjorts osvenskt« i *Bortom etnicitet*, (red.) Diana Mulinari & Nora Räthzel, Umeå: Borea, 2006, s. 110–111. Catomeris tillskriver glappet mellan svensk politik och politisk retorik i praktiken som en delförklaring till varför kopplingen mellan det rasistiska arvet och vår egen tid var osynlig.

47. Jfr Pallas, Hynek, *Vithet i svensk spelfilm 1989–2010* (diss.) Filmkonst 130, Göteborg International Film Festival, 2011, s. 92.

48. DVD, 19:10 minuter, fil 2.

49. DVD, 19:12 minuter, fil 2.

50. DVD, ca 22:26 minuter, fil 2.



död. Då hon i allra högsta grad levde var frågan om »att vara eller inte vara« relevant för henne. Hon ville bli bemött bortom främlingsfiguren och realistiskt var att börja i mänskliga möten. Hamlettina fick skrivet på näsan att hon på svenska enbart kunde spela främlingsfigur eller läsa dikter på sitt eget språk. I ingetdera läget behövde hon en teaterscen. Hamlettinas situation relaterade till reella alternativ för den invandrade skådespelaren inom ramen för hur majoritetskulturen föreställde sig det mångkulturella samhället. För henne handlade dock integration om lika villkor och hon var inte hotad av mänskliga möten som satte kulturer och identiteter i rörelse. En sådan politisk diskussion om de rasistiska villkoren eftersträvade Inanç och Asp i debatten.

Teater Medya ifrågasatte den intolerans som drabbade verkliga människor infångade i en abstraktion på armlängds avstånd från sammanhang där verkligheten ansågs pågå. Teatergruppen lyfte fram och synliggjorde flyktingarnas erfarenheter istället för de pseudomöten som främlingsfiguren skapade. Den allvarliga kritik uppsättningen framförde var bred och riktad mot flera offentliga arenor som scenerna granskade kritiskt. Den politiska udden gick rakt in i en omgivande samhällsstruktur. Collaget hade betydligt större spännvidd än vad ett fokus på projektledarens eventuellt klämda position i en bestämd situation lät påskina.

Ensemblen från vänster: Jim Herlin, Lennart Asp, Lovisa Hallstedt, Bulent Özberk, Skalder, Serpil Inanç, Meral Gündogan och Cemal Onursal. Foto: Ann Eriksson

Gestaltningen

En socialt utbredd tendens att förväxla kroppar med kulturer förde med sig motsvarande risk att på scenen förväxla teaterroller med kroppar. I *Hamlettina* spelades flyktingarna av utlandsfödda skådespelare medan myndighetspersonerna gestaltades av svenskar, vilket riskerade att befästa föreställningar om etnisk kulturidentitet och därmed rättfärdiga just de orättvisor som man ville kritisera.⁵¹ Teater Medya använde dock hybrida

gestaltungsgrepp för att störa dylika automatiska associationskedjor mellan kropp och roll.

Gruppen arbetade bland annat med en diffus kostymering som associerade till olika kontinenter och platser. Mellan scenerna bytte skådespelarna kostymer så att vare sig hudfärg eller kulturbakgrund automatiskt bestämde rollen utan skapade ett intryck av motsägelser. Ingen bar exempelvis traditionella kurdiska kläder. Härigenom motverkade Medya att bekräfta den invanda blick som såg rollen och kroppen som en kulturellt annorlunda helhet.⁵² Hur väl man lyckades med den konstnärliga utmaningen att bryta illusionen av en sådan »autenticitet« och försvåra automatiska kulturkopplingar var avhängigt skådespelarnas förmåga att arbeta i den riktningen och huruvida uppsättningen använde de fysiska uttrycken som symptom på etnifierade kategorier. Den obestämbarhet som Medya iscensatte försökte överskrida illusionen och verkade i linje med Hamletcitaten. »Att vara eller inte vara« handlade om rätten att själv avgöra sin identitet i sammanhang där man levde och arbetade.

Teater Medya förutsatte att den gestaltande kroppen kunde överskrida den metaforiska funktion som den hade inom föreställningen om mångkultur, och att det fanns alternativa möjligheter att visuellt betrakta den.⁵³ Debatten var inte så vidsynt utan fastnade i invanda perspektiv, medan gestaltningen reflekterade en välbekant realitet för några i publiken. Scenskiftet speglade en Stadsteater genomsyrad av överförda uppfattningar, föreställningar och berättelser om hur majoritetsgemenskapen var konstituerad. Överfallsprojektet värnade befintliga orienterande linjer genom att särskilja Tenstaborna som en grupp invandrare, det vill säga annorlunda än majoriteten. Debatten om *Hamlettina* avslöjade både lokaltidningens och Stadsteaterns oförmåga att förstå detta, vilket också medförde att den inte levde upp till sin föresats att vara alla stockholmares teater. I stället hade Stadsteatern givetvis kunnat syna sin tendens till främlingsfetischism genom att ta den irritation som uppstod som en möjlighet att kritiskt reflektera kring problematiken. Den politiskt sanktionerade legitimitet som Överfallsprojektet hade från ytterstadssatsningen, hade kunnat innebära att man använde medlen till att skapa rum för perspektiv. Om Stadsteatern inte oreflekterat hade accepterat idéer om separata »reservat« hade kulturmötet i sig kunnat iscensätta en gränsöverskridande ansats på ett annat sätt.⁵⁴ För trots inbyggda svårigheter förknippade med främlingsfetischism, innehåller kulturmöten samtidigt en inneboende potential till förändring och är aldrig helt bestämda på förhand.⁵⁵

Uppsättningen visade hur teatern och det sociokulturella rummet på

51. Holledge, Julie & Tompkins, Joanne, *Women's Intercultural Performance*, London and New York: Routledge, 2000, s. 112.

52. Jfr Holledge and Tompkins, 2000, s. 118f.

53. Jfr Holledge and Tompkins, 2000, s. 134.

54. Jfr Ahmed, 2000, s. 7.

55. Jfr Rancière, Jacques, *The Emancipated Spectator*, London: Verso, 2009.

förhand var definierat av öppen exotism med underliggande fetischisering. Samarbetsparterna befann sig på olika våglängd. Projektet som till synes utlovade en delad social och konstnärlig praktik byggd på gemensamma värderingar försvårade för Teater Medya att ta den utsträckta hand som försökte omfatta dem.⁵⁶ En sådan gemenskap tolererade knappast kulturskillnader ens då den bjöd till sitt bästa. Alternativet fanns i osäkra och instabila kulturmöten i känslomässigt betydelseskapande sociala relationer mellan människor. Dit nådde dessvärre inte Överfallet.

Referenser

Litteratur och tryckt material

- Ahmed, Sara, *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*, London and New York: Routledge, 2000
- Ahmed, Sara, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Durham and London: Duke University Press, 2006
- Alpzén, Solveig, »Stadsteatern kritisk till att spela i förort«, *Laholms tidning*, 1996-05-10
- Björkman, Ingrid, »Den nya integrationspolitiken«, *Exit Folkhemssverige: En samhällsmodells sönderfall*, Björkman, Ingrid, Elfversson, Jan, Friedman, Jonathan & Wedin, Åke, Torsby: Cruz del Sur, 2005
- Catomeris, Christian, »En förfrämligad kropp – hur mörkhet gjorts osvenskt«, *Bortom etnicitet*, (red.) Diana Mulinari & Nora Räthzel, Umeå: Boréa, 2006
- Diprose, Rosalyn, »The Body Intermediating Community«, *Intermedialities: Philosophy, Arts, Politics*, (eds.) Henk Oosterling and Ewa Plonowska Ziarek, Lanham: Lexington Books, 2011
- Erdal, Björn, »Teaterfest i åtta dagar«, *Tensta-Rinkeby tidning*, nr 4/1996
- Erdal, Björn, »Svar«, *Tensta-Rinkeby tidning*, nr 5/1996
- Helander, Karin & Zern, Leif, »Det skall åska och blixtra kring vår teater: Stockholms stadsteater 1960–2010, Stockholm: Bonnier, 2010
- Holledge, Julie & Tompkins, Joanne, *Women's Intercultural Performance*, London and New York: Routledge, 2000
- Inanç, Serpil & Asp, Lennart, »Kritisk utvärdering av åtta dagars teaterfest i Tensta«, *Tensta-Rinkeby tidning*, nr 5/1996
- Lewenhagen, Jan, »Extramiljoner gav 20 nya teaterprojekt«, *Dagens Nyheter*, 1995-09-09
- Lundberg, Dan, Malm, Krister & Ronström, Owe, *Musik, medier, mångkultur: förändringar i svenska musiklandskap*, Hedemora: Gidlunds, 2000
- Motturi, Aleksander, *Etnotism: en essä om mångkultur, tystnad och begäret efter mening*, Göteborg, Glänta, 2007
- Pallas, Hynek, *Vithet i svensk spelfilm 1989–2010* (diss.) Filmkonst 130, Göteborg International Film Festival, 2011
- Rancière, Jacques, *The Emancipated Spectator*, London: Verso, 2009
- Said, Edward, *Orientalism*, övers. Hans O. Sjöström, Stockholm, 1995
- Teater Medya, »Blanda inte bort korten!«, *Tensta-Rinkeby tidning*, nr 7/1996
- Teatern i centrum, En bok om Stockholms stadsteater 1960–1990*, (red.) Katja Walldén, Stockholm: Atlantis, 1990

Arkiv och otryckt material

56. Jfr Diprose, Rosalyn, »The Body Intermediating Community«, *Intermedialities: Philosophy, Arts, Politics*, (eds.) Henk Oosterling & Ewa Plonowska Ziarek, Lanham: Lexington Books, 2011, s. 119.

Inançs privata arkiv

DVD-inspelning, Tensta träff, 2006-11-29

Manus *Hamlettina – sopor efter noter*

Programbladet Stadsteatern överfaller Tensta, 4–12 maj 1996

Sopteaterprogrammet

Stadsteaterns arkiv

Projekt- och produktionskatalog för Ytterstadssatsningen 1995–1996

Skoog, Helge & Smeds, Helena, »Stadsteatern överfaller Tensta«

– en utvärdering, juni 1996

Svens arkiv

Intervjusamtal med Serpil Inanç, 2009-08-12

Intervjusamtal med Serpil Inanç & Lennart Asp, 2009-08-12

Intervjusamtal med Serpil Inanç & Lennart Asp, 2012-05-28

Seminarium

Serpil Inanç, Kurdiska biblioteket, Stockholm, 2016-04-16

Från en vrå för två till en sommar i Ohio

Svenska musikalöversättare 1930–2013

Johan Franzon¹

Den kanske första, länge enda boken ägnad helt åt musikteateröversättning skrevs 1978 av Kurt Honolka. Han använde begreppet »Operndeutsch« för att karakterisera ett slags översättningsspråk som alla operaälskare borde ogilla: svulstigt, kitschigt och onaturligt.² Det dröjde, men så sakta har diskussion av sång i översättning växt till ett forskningsintresse. Det är som ett erkännande när en forskningsöversikt publiceras i en stor, översättningsvetenskaplig handbok,³ och som en explosion när två böcker i ämnet utkommer samma år: en om operaöversättning och en om hur sångtexter översätts för olika syften, inte bara sångbart.⁴ På svenska har det skrivits en del om operaöversättning, men en ny bok kunde gärna få komplettera Bengt Haslums gamla, lättsamma operett- och musikalbok från 1979 och Nordströms nyare men ännu mer lättsamma och inkompleta illustrerade verköversikt.⁵

Frågorna som först infinner sig när det gäller denna typ av textarbete är: Hur gör man? Vad krävs för att lyckas med ett så särdeles knepigt, multimedialt översättaruppdrag? Vari består svårigheterna och vilka strategier kan översättare ta till? Men det vore också värt att fråga: Kan man urskilja trender och tendenser i hur musikalerna har översatts till svenska under 1900-talet? Kan man spåra förändringar till exempel i fråga om det amerikanska kulturinflytandet, respekten för genren eller synen på sång: som seriös dramatik eller underhållning? Går det att karakterisera en textsort som 'musikalsvenska'?

Vad innebär det att sätta nya ord till en sångtext som är djupt inbäddad i både en viss musikalisk komposition och en teateruppsättning? Åtminstone den frågan har jag tidigare sökt besvara övergripande, genom

1. Johan Franzon undervisar i svensk översättning och nordiska språk vid Helsingfors universitet och forskar i teater- och sångöversättning.

2. Honolka, Kurt, *Opernübersetzungen. Zur Geschichte und Kritik der Verdeutschung musikalischer Texte*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, 1978, s. 83.

3. Bosseaux, Charlotte, »The Translation of Song« i *The Oxford Handbook of Translation Studies*, (red.) Kirsten Malmkjær & Kevin Windle, Oxford University Press, 2011, s. 183–197.

4. Apter, Ronnie & Herman, Mark, *Translating for Singing. The Theory, Art and Craft of Translating Lyrics*, London m.m.: Bloomsbury, 2016; Low, Peter, *Translating Song. Lyrics and Texts*, New York: Routledge, 2016.

5. Haslum, Bengt, *Operett och musical*, Stockholm: Sveriges Radios förlag, 1979; Nordström, Sixten, *Stora operetter & musikalerna*, Stockholm: Dialogos, 2003.

att beskriva det som en kompromiss eller kombination av flera olika ting: hitta en språklig prosodi i källsångens melodi, göra ett versbygge som vilar på musikens struktur, lyssna till vad musiken verkar uttrycka, handskas ändamålsenligt med det dramatiska stoffet och därtill ta något slags hänsyn till den intermediala, intertextuella och presentationella sångsituationen.⁶ Vill man forska sig fram till ett historiskt perspektiv torde bästa platsen att börja vara arkiven i Musik- och teaterbiblioteket, Musikverket. Där är det något tunt med manus från Stora i Göteborg, Malmö stadsteater och andra stadsteatrar, exempelvis Östgötateatern som länge gjort musikaler, liksom Sandrewsteatrarna i Stockholm före 1960. Men samlingen av pressklipp, teaterprogram, fotografier och annan dokumentation har dugt till att göra en översiktlig genomgång av goda och dåliga exempel, med observationer kring översättarteknik och särdrag hos profilstarka svenska översättare av musikaler från 1930-talet till i dag.

Gammaltrogna, nytrogna och nyfria

Musikaler översattes säkert annorlunda förr än nu, men främst märker man att det går att översätta på två sätt: troget och fritt. Jag vill börja med att beskriva dessa grundinställningar till uppdraget utan att precisera dem närmare än som 'gammaltrogna', 'gammalfria' samt 'nytrogna' och 'nyfria'.

Den gammaltrogna inställningen blev väl uttryckt i ett brev som Gösta Rybrant skrev till teaterförläggaren Lars Schmidt i samband med att han åtog sig uppdraget att översätta *Irma la Douce*: »[Jag tror] mig kunna utlova en ärlig översättning, som till hundra procent tillvaratager såväl styckets egenart som de olika figurernas karaktärer och sätt att uttrycka sig, såväl i tal som i sång«.⁷ Denna 'tillvaratagande' strategi torde också vara den officiellt påbjudna, eftersom musikalen då, som nu, var en kommersiell produkt, hårt skyddad i förlagsavtal. Några översättarkontrakt föreligger inte i Sandrews arkiv, men Schmidt, grundaren av Nordiska Teaterförlaget, minns att de specificerade att inget textmaterial fick läggas till eller dras ifrån, och att man i allt skulle »följa originaltextens riktlinjer«.⁸ Han säger sig själv noggrant ha granskat alla översättningar och kritiserat allt han såg som avvikelser.

Kravet på trohet blir än större om man till det lägger att teateruppsättningens musik skulle framföras, i princip exakt, efter det partitur som tillhandahölls med uppsättningsrätten. Schmidt, som från 1940-talet var en stark kraft bakom den amerikanska musikalens introduktion på svenska scener, började med tiden insistera alltmer på att framgång hängde på att originaluppsättningen kopierades så nära som möjligt. Två uppmärksammade milstolpar var scenografin och kostymerna i produktionen av

6. Franzon, Johan, »Från 'hattar ska rulla' till 'tända en feting'. Svensk musikalöversättning« i *Det sjungna ordet: forskningsperspektiv på mötet mellan text, musik och framförande*, (red.) Viveka Hellström & Karin Strand, Stockholm: Musikverket, 2016, s. 39–47.

7. Brev 1959-05-14, arkiv hos Nordiska ApS, Köpenhamn (som inkorporerar det som började som Teaterförlag Lars Schmidt).

8. Telefonintervju med mig 2003-07-23.

My Fair Lady 1959, som utfördes efter Oliver Smiths och Cecil Beatons originalskisser, och koreografin till *West Side Story* 1965, som instuderades av en assistent till Jerome Robbins.⁹ Detta kopieringsideal, som skulle bli internationell standard och praktiseras i stor skala i verksamheten kring Cameron Mackintosh och Andrew Lloyd Webber, kan ha haft sin början i lokala producenters insikt om musikalens tekniska komplexitet och nära samverkan mellan element, som både står och inte står i pjästexten. Och hur troget måste då inte pjästexten översättas?

Gösta Rybrant var Sveriges flitigaste musikalöversättare och den Schmidt helst anlitate. Så redan på mängdbasis utgör hans praktik ett slags norm för svensk sångöversättning vid mitten av seklet. Från 1940 till sin död 1967 översatte han minst 37 musikteaterverk, varav 17 Broadway-musikaler. Dessutom levererade han sångtexter till revyer, översättningar för schlagermarknaden och radiodramatik i lättare genrer, och var för samtiden känd som humorist och kåsör i *Aftonbladet* under signaturen Flips. Här ett textprov ur *Kiss Me Kate*, som blev en stor framgång för Oscarsteatern 1951:

I hate men,	Män, män, män!
I can't abide 'em even now and then.	Jag avskyr dem i klump och en och en.
Than ever marry one of them,	Förrän jag gifter mig, det kan jag
I'd rest a maiden rather,	bikta meddetsamma,
For husbands are a boring lot	jag hellre tärs som orleanska
and only give you bother.	jungfrun i sin flamma,
Of course, I'm awf'ly glad	Ty fast det stundom gläder mig
that mother had to marry father,	att pappa mötte mamma,
But I hate men.	jag hatar män!
Of all the types I've ever met,	Med muskler fram och bak
within our democracy,	de tror sig om att kunna skapa
I hate the most the athlete with	antikens gudar fram på nytt.
his manner bold and brassy.	Jag sjunger ingen drapa.
He may have hair upon his chest,	Visst har de hår på bröstet,
but sister, so has Lassie.	men det har varenda apa.
Oh, I hate men!	Jag hatar män!
(ur <i>Kiss Me Kate</i> , Cole Porter 1948)	(Gösta Rybrant 1951)

Att kalla detta hundra procent är att ta till. Uppskattningsvis är det kanske hälften av Cole Porters ord och formuleringar i denna bit av sången som uppträder intakta i Rybrants måltext. Snarare är den en självständig konstruktion kring enstaka, valda ord ur källtexten, som i och för sig kan kallas nyckelord: *men, marry, maiden, glad, mother, father, hair upon his chest*. Ska man kalla det trohet är det en trohet med fokus på sångens huvudbudskap och funktion, som rollkaraktärisering och del av en pjäskontext, snarare än på textinnehållet i detalj. Att Katarina

9. Bägge uppsättningar producerades av Schmidt i samarbete med Oscarsteatern.

– huvudpersonen lånad från Shakespeares *Så tuktas en argbigga* – hatar män framgår tydligt nog, och sångens titel verkar viktig att få med, även om den inte ryms på de första tre noterna utan kommer först senare. I övrigt handskas Rybrant rätt fritt med de roligheter Porter byggt kring specifika, ibland rent amerikanska referenser. Atleten (=idrottsmannen) och filmhunden Lassie försvinner. Men att i stället ta en apa, grekisk-romerska gudar och den medeltida »orleanska jungfrun« som exempel är ju högst lämpligt med tanke på att pjäsen tänks utspela sig i 1500-talets Padua. Därtill noterar man att Rybrant gjort sången mer salongsfähi. Det sexuella, som Porter gärna anspelade på, som antyds med att 'mother had to marry father' är helt bortsuddat på svenska. Publiken skulle i stället smickras med att tros förstå en anspelning på hur Jeanne d'Arc dog. Jag ser det som representativt för den gammaltrogna metoden: att visa trohet – med viss marginal, anpassa friheterna man tar sig till pjäsen som helhet och skriva god, rimmad vers med sinne för det slagkraftiga – och lämpliga för den tidens borgerliga teaterpublik. Det gillades i alla fall av Lars Schmidt.

De gammalfria översättarstrategierna verkar mer besläktade med vad som kunde hända på teatrarna med operetter, sånglustspel, lättsamma pjäser och stulna/köpta revynummer – att man bearbetade, försvenska- de, strök några bitar eller lade in egna sånger. Eftersom de amerikanska musikkontrakten i princip krävde fullkomlig trohet måste man nog leta djupare i produktionshistorien för att spåra tillägg, bearbetningar och improvisationer. Visst har det förekommit fast det inte alltid syns i manus.¹⁰ Det grövsta, mest seglivade exemplet jag sett prov på är detta:

HODEL

How can I hope to make you
understand
Why I do what I do.

Why I must travel
to a distant land,
Far from the home I love.

Once I was happily content to be
As I was, where I was

Close to the people who are
close to me,
Here in the home I love.
[---]

HODEL

Världen är inte som
när du var ung
Himmelsblå – rosbeströdd

TEVYE

Vägen var knagglig,
stöveln grov och tung
Långt innan du var född.

HODEL

Handen att hålla i för en och var
Värd nånting – ledd och stödd

TEVYE

Tack för dom orden,
men jag var din far
Långt innan du var född!
[---]



Ulla Sallert spelade Lilli Vanessi alias Katarina på Oscars 1951. Av Gueye Rolfs kostymskiss framgår att dräkten hon sjöng »Jag hatar män« i skulle föreställa renässans – tiden då man sökte »skapa antikens gudar fram på nytt«.

10. Musik- och teaterbiblioteket har exempelvis inte manuset till den av Björn Barlach och Egon Larsson kraftigt bearbetade version av *Kiss Me Kate* som Malmö stadsteater gjorde 1974, eller den förkortade *My Fair Lady* som Riksteatern turnerade med 1973. Även amatörteaterproduktionen av *My Fair Lady* i Skövde 1975, där Västgöta-Bengtsson hade fått översätta Elizars talspråk till västgötska skulle vara intressant att ta del av.

BÅDA (vänligt mot varandra)

There where my heart	Hur vi än levt –
has settled long ago	i dräglighet – i svält
I must go, I must go	trott på vårt livssigill
Who could imagine I'd be wand'ring so	så är det Herren som
Far from the home I love	har styrt och ställt
Yet there with my love, I'm home.	långt innan vi fanns till!

(ur *Fiddler on the Roof*,
Sheldon Harnick 1964)

(Gösta Bernhard 1969)

Det är alltså ett sångnummer ur *Spelman på taket*, som sjungs av Tevyes dotter nummer två när hon bestämt sig för att lämna sin hemby och leta efter sin man i Sibirien – en solosång således, med allvarligt tema. På svenska blev det en duett för dotter och far, med ett så gott som till hundra procent annorlunda innehåll. Att det kunde passera kan möjligen bero på att Stockholms stadsteaters uppsättning var den femte i Sverige på två år och den fjärde med en helt ny översättning.¹¹ I svalt av denna den snabbaste framgångsvåg genom Sverige någonsin för en musikal kan Gösta Bernhards översättningsinsats ha undgått granskarnas skarpaste ögon. Men varför ändra? Två förklaringsförslag infinner sig: antingen ville man betona pjäskarakterernas gudstro, den monoteistiska som judendomen och kristendomen delar, eller så tyckte man att Tevye borde göra en mer rejäl sånginsats i musikalens andra akt. Man kan tillägga att rollen i Stockholm 1969 spelades av Gösta Bernhard själv. Sången hette inte heller »Långt från mitt kära hem« som i Uppsala ett halvår innan, utan i sånglistan i teaterprogrammet stod det: »Ett avsked.....Tevje och Hodel«. Att döma av Musik- och teaterbibliotekets föreställningsregister har Bernhards textversion varit den som använts i flest nyuppsättningar – av Riksteatern 1970, i Helsingborg 1979, av Östgötateatern 1985 och 2006 och Stora Teatern i Göteborg 1992,¹² samt Svenska Teatern i Finland 1995. Nog skulle upphovsrättsinnehavarna ha haft synpunkter om de hade vetat.

De tre mest påvisbara exemplen på vad som kallas lokalisering eller domesticering, alltså bearbetning av textmaterial till svenska förhållanden, är de brittiska musikalerna *Lady Behave*, *Mr Cinders* och *Me and My Girl* som fick hela sin handling överflyttad från England till Sverige, plus omarbetade eller utbytta sångnummer. Det rör sig om filmversionerna: *Tappa inte sugen* (1947), *Stackars lilla Sven* (1947) och *Greven från gränden* (1949). De hade dock alla spelats i Stockholm strax innan,

11. De tidigare gjordes i Göteborg februari 1968 (i översättning av Ola Nilsson), Norrköping samma månad (Nilsson, men med sångtexter av Bertil Norström), Malmö december 1968 (Pierre Fränckel och Alf Hambe) och Uppsala-Gävle september 1969 (Allan Åkerlund). Bernhards och de två senare finns i Musik- och teaterbiblioteket.

12. Föreställningsregistret: [<http://calmview.musikverk.se/CalmView/advanced.aspx?src=Calm-View.Performance>]. I Norrköping 1985 vet jag säkert att Bernhards duetttext användes, för det såg jag själv.

och den drivande kraften bakom projekten var mannen i huvudrollen: Nils Poppe.¹³ Ett annat fall är Broadwaymusikalen *Anything Goes* från 1934, som premiärspelades i kraftigt bearbetad version som *Saken är Oscar* på Oscarsteatern 1952. Där sjöngs titelsången »Anything Goes« av rollfiguren Oscar Moon, spelad av Ingvar Kjellson, och inte av en stark-röstad sångerska lik Ethel Merman. Ett tredje fall är när Zarah Leander medverkade i *A Little Night Music* 1978. Då sjöng hon den enda sång som hennes rollfigur enligt manus skulle göra, men också »I Remember Sky«, som tagits ur en annan av kompositören-sångförfattaren Stephen Sondheims musikaler. Den så att säga pressades in med skohorn, som svar på en plötslig fråga: »Vad är det mormor minns egentligen?«¹⁴ Vad den tillför handlingen kan diskuteras, men den sjöngs igen av Maj Lindström när samma manus användes vid nästa svenska uppsättning av musikalen.¹⁵ Bearbetningar i syfte att 'rädda' en premiärföreställning eller göra den 'extra bra' kan få konsekvenser också för framtiden.

Att ändra allt som behövs för att få till en bättre föreställning, eller en bättre anpassning till en viss artist i ensemblen – det är också vad som ofta hände förr, när musikalsånger togs till Sverige för andra syften än en pjäsuppsättning: krogshower, tv-program och dylikt. Som två exempel ur högen kan jag nämna sångerna »Come Back to Me« ur *On A Clear Day You Can See Forever* (1965) och »Arthur in the Afternoon« som sjöngs av Liza Minnelli i *The Act* (1977). Den förra har nog bara sjungits på svenska en enda gång: av Lill Lindfors på Hamburger Börs 1967, med trogen text av Beppe Wolgers men nästan oigenkännlig i den musikaliska tolkningen. Den senare framfördes av Eva Rydberg i svensk tv 1978, men så att den i stället handlade om »Sverker mellan tre och fem«.¹⁶ För att roa en svensk publik eller skraddarsy en sång för en stjärna kunde man bearbeta såväl musik som text efter eget kynne.

Några decennier framåt i tiden har musikalsånger inte samma koppling till schlager- och underhållningsmarknaden. Det kan vara en förklaring till det nytrogna tillvägagångssätt jag tycker mig se, men det finns fler möjliga faktorer: Att det nu skrivs musikaler med mer seriösa eller subtila dramatiska ambitioner. Att svenskar kan förmodas vara mer bekanta med amerikanska kulturföreteelser, än när tv nätt och jämnt fanns.

13. På Chinateatern och Södra Teatern hette de dock *Mr Cinders* (1943), *Behärska dig, kvinna* (1946) och *Lorden från gränden* (1947). I kommentaren till filmerna i *Svensk filmdatabas* [<http://www.sfi.se/sv/svensk-filmdatabas>] sägs till yttermera visso att filmerna producerades av Poppes eget bolag i samarbete med Svensk Filmindustri och att rättigheterna i ett fall var svåra att erhålla, i ett annat osedvanligt dyra.

14. Zarah Leander spelade Madame Armfeldt först i Wien 1975, men sånginlägget bör ha gjorts av det svenska produktionsteamet. Sången är ur tv-musikalen *Evening Primrose* (1966), som inte fick någon större spridning förrän den enda sången användes i en kavalkadföreställning i London som utgavs på LP 1976. Ett slags inspelning från Folkan 1978 kan återfinnas på Youtube om man söker på till exempel: zarah leander sommarnattens leende.

15. Riksteatern 1997. Att Wolgers översättning lyfte in nya bitar av dialogen från Ingmar Bergmans film, förlagan till musikalen, som på svenska också fick heta *Sommarnattens leende*, är ännu en bearbetningshistoria.

16. Material från krogshowen utgavs på lp, *Påsen* (Karussell 2468007), tv-framträdandet kanske hittas på opptarkiv.se eller Youtube vid googling: eva rydberg party hos parnevik.

Men också att amerikanska teaterkontrakt numera kan vara mycket detaljerade när det gäller hur en översättning ska se ut, till exempel i fråga om rollfigurers egenskaper eller ortnamn. Det sista enligt uppgift från musikalöversättarna Fredrik Fischer och Linnea Sjunnesson, som översätter så här:¹⁷

I could have a satchel full of dollar bills,	Om jag hade hundra diamanthalsband,
Cures for all the nation's ills,	Folk som kysste mig på hand
Pills to make a lion purr;	Och en riktig kung till far;
I could be in line to be the	Om jag kunde lösa alla
British Queen,	världsproblem
Look like I was seventeen,	Och min skönhet var extrem
Still I'm certain I prefer	Vore ändå saken klar:
To be going slowly batty	Jag får mycket hellre fnatt i
Forty miles east of Cincinnati.	Trakterna norr om Cincinnati.
I could shove an ice pick in my eye,	Jag kan hugga av min egen arm
I could eat some fish from last July,	Eller äta upp nån annans tarm!
But it wouldn't be as awful	Det kan aldrig vara värre
as a summer in Ohio	Än en sommar i Ohio
Without cable, hot water,	Utan TV, varmt vatten
Vietnamese food,	och takeawaymat
Or you.	Och dig.
(ur <i>The Last 5 Years</i> , Jason Robert Brown 2002)	(Fredrik Fischer & Linnea Sjunnesson 2009)

När den musikalen kom till Karlskrona 2009 (och Åbo, Finland 2014), hade kvinnan som sjunger fortfarande rest till tråkiga Ohio för att spela sommartheater, på behörigt avstånd från både New York och storstan Cincinnati. Svenskar antogs förstå poängen. Här finns omformuleringar av verstekniska skäl, men sångens exempel hålls inom samma semantiska sfär: det handlar om fysisk smärta, otjänlig mat och fantasier om rikedom, status och skönhet. Även referenser som ändras för att de begrips sämre i Sverige hamnar inte långt ifrån: *Vietnamese food* och *forty miles east* generaliseras till *takeawaymat* och *trakterna (norr)*. Översättningen gör intryck av att vara ett integrerat stycke dramatik, översatt med fokus på innehållet, inte på att det ska låta som en hitlåt eller kännas hemvant för en bred, borgerlig publik.

Men det finns också nyfria strategier, med en något annorlunda bevekelsegrund. När friheter tas i musikalöversättningar i dag är de inte så ofta stjärndrivna som regissörsdrivna. Förr kunde allt möjligt – som flög under radarn på rättighetsbevakarna – ändras som om publiken inte kände till eller kunde ha något intresse för originalsången alls. Nu ser bearbetningar snarare ut att motiveras av en vilja att presentera ett eget alternativ, eller om man så vill en sannare bild, utifrån ett grepp om

17. I e-brev till mig 2016-08-22. Fischer & Sjunnesson har också lånat mig sitt textmaterial.

pjäsens tematik, tolkad mot bakgrund av det aktuella, svenska tidsläget. Så kan i alla fall jag uppfatta Rikard Bergqvists nyöversättning av samma musikal, som spelades i Skövde och Göteborg 2010. I *The Last 5 Years* uppträder en kvinna och en man, och handlingen utgörs inte av stort mer än deras turvisa, monologiska sånger. Trots all kulturell amerikanisering kan det här finnas något underförstått framför allt i könsrollerna, som gör ett skorrande intryck i Sverige, och som en hängiven dramaturg kan lockas att putsa till för att få dramat att landa rätt. I nyuppsättningen var inte handlingen uttryckligen flyttad till Sverige, men möjligheten öppnas när skådespelerskan inte nämner Ohio. I stället står hon ut med »ett bygdespel i hällregn utan bredband och badkar«. Hon drömmer inte om att vara prinsessa utan säger sig kunna ha »slagits mot förtrycket av mitt eget kön, krävt en mycket högre lön«. Det ger henne ett annat slags råg i ryggen än hon har i originalpjäsen. Att se det som en liten infärgning av en svensk samhällsdiskurs är inte långsökt.

The Last 5 Years var åtta år gammal när den bearbetades. I dagens läge har förstås den omständigheten tillkommit att äldre musikaler – efter många år och flera svenska uppsättningar – nyuppsätts och moderniseras till stil och scenografi, ibland även text och intrig. De är i samma situation som de klassiska operetterna var redan på 1930-talet. Exempelvis gjordes 2003 en uppsättning av musikalen *Hur man lyckas i affärer utan att egentligen anstränga sig* från 1961, som fick heta *Hur man lyckas i business utan att bli utbränd*, med handlingen uppdaterad och omlokaliserad till svenska förhållanden – med benäget tillstånd av originalrättighetsinnehavarna. I en annan nyuppsättning blev en sångtext ur *Spelman på taket* moderniserad:

På gården skulle jag ha ankor och gäss och höns och då givetvis en tupp – som kackla, gol och skrockade och gick ann Oh deras kluck och klack och skrock skulle höras när det steg mot himlen upp som om dom sa: »Här bor en aktad man!«	Jag skulle syssla med offentliga ting: Nytt tak till vårt gamla bönehus en bröllopsfond för flickor som inget har. Ett riktigt sjukhus med doktorer och sängar soppa serverad i små krus och inget barn fick gå med magen bar.
(Gösta Bernhard 1969)	(Lars Rudolfsson, Jan Mark, Bo Ericsson 1997)

Tevye 1997 har fått ett nytt gott hjärta som ömmar för barn, sjuka och fattiga döttrar (som hans egna). Man kan jämföra med Bernhard, som i sin översättning beskrev Tevyes drömda liv som rik man med ungefär samma djur och djurläten som i den engelska källtexten. Är det ett utslag av den politiska korrekthetens tidsålder att man vill ha med ett moment av socialt ansvarstagande, att man inte förbehållslöst vill skämta om en jude som bara vill bli rik? I varje fall hade regissören Lars Rudolfsson en

hand med i sångöversättningen, och man får anta att bearbetningen var kongruent med regikonceptet. Välmotiverat eller självsvåldigt, men bearbetningsviljan verkar ha övergått från att vara resultat av översättares, artisters och humoristers lite godtyckliga tillgrepp och vilja att roa för stunden till mer seriösa pretentioner, regiteater och ett axlande av ansvaret för en vision eller idé om vilken (moralisk) syftning helheten ska ha.

Detta är de antydningar till tendenser jag har kunnat urskilja. Mer påtagligt framstår dock de svenska musikalöversättningarna som en lång räckta av individualstilar. Mitt intryck är att utseendet eller kvaliteten på en sångtext i hög grad påverkas av översättarens egna infall och allmänna stilvilja. Många oförutsägbara möjligheter ryms i mötet mellan pjäsens och sångens tematik och översättarens inställning, talang och tidigare verksamhet, liksom andra omständigheter kring den aktuella produktionen. Så har det nog varit ända sedan musikalen först kom till Sverige.

De första: makarna Halldén

Som genrenamn började *musical comedy* och *musical play* användas i London under sent 1800-tal. Av de musikpjäser som skrevs där och då var *The Geisha* (1896) särskilt framgångsrik, med flera svenska uppsättningar mellan 1898 och 1936.¹⁸ Efter att amerikansk musikteater börjat sippra in med de operettlika *Rose-Marie* på Vasateatern 1929 och *The Desert Song* året efter på Stora teatern, kom så det farsartade, jazziga stycket *No No Nanette*. Det kan vara det första som spelades i Sverige som liknar vad man i dag kallar musical. Översättningen gjordes av Nalle och Anita Halldén, och så här lød musicalens mest kända sång:

Picture me upon your knee,	En liten vrå med plats för två,
With tea for two and two for tea,	det tycker jag att vi ska ha –
Just me for you and you for me alone.	Men bara vi ska bo däri förstås!
Nobody near us to see us or hear us,	Ingen breve oss och ingen ska se oss,
No friends or relations	och ingen ska veta
on weekend vacations,	vad stugan ska heta
We won't have it known, dear,	och ingen kan leta
That we own a telephone, dear.	sej dit för att störa oss där.
Day will break and I'll awake	Av solen väcks jag klockan sex
And start to bake a sugar cake	och klockan sju så vaknar du –
For me to take, for all the boys to see.	I Paradiset glömmmer vi New York –
We will raise a family,	Tiden går och nästa vår
A boy for you a girl for me.	du stickar stolt en liten kolt,
Oh, can't you see how happy	Och på vårt tak där
we would be?	står en långbent stork!
(ur <i>No No Nanette</i> ,	(Anita & Nalle Halldén 1931)
Irving Caesar 1924)	

18. Haslum, 1979, s. 68ff.

I denna översättning ser jag spår av Ernst Rolf och 1920-talets svenska schlager, där det viktiga var välrimmade och elegant turnerade versrader. Om det lät lustigt, sorglöst och piggt och var lätt att sjunga och lära sig behövde innehållet inte alltid vara så djupsinnigt. Här är det förstås så att den engelska källtexten präglas av ungefär samma estetiska ideal. Makarna Halldén samarbetade mycket med Rolf under 1920-talet. »I Want to Be Happy« ur samma musikal sjöngs i en Rolf-revy 1926, med text av signaturen Berco på ett annat refränguppslag: »Jag går åt mitt håll och du går åt ditt håll«. Halldéns översatte också en lång rad operetter från tyska med samma fermitet, vilket bör tjäna som påminnelse att skillnaden mellan operett och musikal inte är himmelsvid, i alla fall inte för översättandets del.¹⁹

Det strikta rimschemat är lika strikt på svenska; det är också tydligt markerat i musiken. Men där finns mer än rim; ett genomgående grepp är parallella, anaforiska satskonstruktioner: »ingen ska veta«, »ingen kan leta«, »klockan sex«, »klockan sju« – de flesta Halldéns egna påhitt. Ett ord, på en märkbar, lång ton, har kalkerats på det engelska ordets ljudbild: »dear« blir »där«. Annars har översättarna prioriterat den lekfulla formen framför troheten mot källtexten. Nästan bara en rad i refrängen, »ingen ska se oss«, har helt samma betydelse. I fortsättningen går översättarna in på detaljer i stugans rumsplanering, vilket den engelska texten inte alls gör: »Inga paradrum och inga brokadrum men bara ett badrum åt mej«. Det bestämmande verkar vara hur man kan spinna på ämnet med bra svenska rimord i ett otvunget versbygge. De har inte behållit sångens titelfras »tea for two« – fast 'te för två' skulle ha legat mycket nära. Sången var ny och ohörd, och då behövde de givetvis inte ta hänsyn till att frasen skulle komma att bli ikonisk som titel på en evergreen och jazzstandard.

En sak till: Halldéns har lagt till en extra stavelse på två ställen, på samma musikaliska fras – »En liten vrå« och »Av solen väcks«, där källtexten har »Picture me« och »Day will break«. Att jämka lite med obetonade stavelser är möjligt ibland, men det ska helst inte störa ordningen av parallella versrader, och man ska helst inte göra det förvirrande för de människor på teatern som ska arbeta med både den svenska texten och originalnoterna. I det här fallet var det ingen fara, eftersom översättaren Nalle Halldén också var teateruppsättningens kapellmästare.

No No Nanette kallades operett på Folkteatern 1931. Det gjorde också den mer romantisk-lyriska *Brigadoon* på Oscarsteatern 1947, men då kände man behov av att lägga till förklaringen att »den inte bara vill vara en operett med musik av gott märke, utan att 'Brigadoon' också försökt bryta med de slentrianmässiga operetthandlingarna och istället presentera en pjäs som kan hålla måttet även som 'story'«. ²⁰ Anita Halldén var med på ett hörn här också. Under sin vanliga pseudonym S. S. Wilson hade



I teaterprogrammet från 1931 kallar man *No No Nanette* för »en glad sommaroperett i 3 akter«. Den hade »svensk regi« av Sigurd Wallén, »engelsk regi« av Ernst Nixon, men några översättare nämns inte. När den kom upp på Oscars 1975 (i bearbetning av Bengt Haslum och Isa Quensel) var genrebeteckningen »musical«.

19. De översatte schlager från både engelska och tyska. En förteckning över parets operettöversättningar finns under »Anita Halldén« i *Svenskt översättarlexikon* [http://www.oversattarlexikon.se/artiklar/Anita_Halld%C3%A9n].

20. »Broadwaysuccé med Europapremiär på Oscars«, text i programbladet till *Brigadoon* 1947 av signaturen O.E.

hon översatt en av kärleksballaderna tillsammans med huvudrollsinnehavaren Lauritz Falk. Dock inte den nedanstående. Bär den spår av att ha tillkommit under 1940-talet, den svenska Sonora-schlagerns guldålder?

Maybe the sun gave me the pow'r,	Inte vet jag men allt känns så lätt,
For I could swim Loch Lomond	jag kan ta ner månen
and be home in half an hour.	från himlen rätt och slätt,
Maybe the air gave me the drive,	och om du vill – tro mig min vän,
For I'm all aglow and alive.	så hänger jag upp den igen.
What a day this has been.	Vilken underbar dag
What a rare mood I'm in.	vi ha haft du och jag
Why it's almost like being in love.	Det känns, tro mig, som om jag var kär,
There's a smile on my face	Och jag jublar och ler
For the whole human race.	Var sekund jag dig ser
Why it's almost like being in love.	Det känns tro mig som om jag var kär
All the music of life seems to be	Allt är ljuvligt och lyckligt för mig
Like a bell that is ringing for me.	är ej livet fantastiskt så säg

(ur *Brigadoon*, Alan Jay Lerner 1947) (Alf Henrikson/Etten Quint? 1947)

Viktigast när man översätter sånger är knappast att bevara varenda semantisk-lexikalisk detalj i texten utan att göra sången till en fungerande helhet på målspråket. Översättningen kan avslöja vilket slags funktion översättaren tänkt sig, och i det här fallet verkar översättaren inte ha haft så hög tanke om sången. Med fraser som »underbar dag«, »jublar och ler«, »Är ej livet fantastiskt« har den svenska måltexten hamnat i schlagermarknadens mest nötta klichéförråd. Visst arbetar också den engelska texten med enkla, för att inte säga banala bilder, men de är ändå kopplade till direkta sinnesintryck, »a smile on my face«, »a bell that is ringing«, och framstår som lite trevande (»Maybe«, »almost«) försök att beskriva den märkliga känsla (»rare mood«) som gripit personen. Sjön Loch Lomond nämns inledningsvis som en referens till det Skottland pjäsen utspelas i, men en översättare som byter ut sjön mot »ta ner månen« verkar inte se någon annan funktion än den romantiska schablonen. Enligt uppgift i två arkiverade manus var det Alf Henrikson som gjorde sångtexterna och Eva Tisell dialogen.²¹ Henrikson har skrivit en del verser för schlagermarknaden men mycket mer för andra, mer litterära sammanhang, och han har visat prov på en viss ironisk inställning till slagertextens intellektuella nivå.²² Men teaterprogrammet ger andra uppgifter; där finns en lista över musikalens sångnummer, och enligt den engagerades Henrikson bara för två komiska nummer och för körpartierna. Den kända sångtextsignaturen Karl-Ewert stod för tre sångtexter, Lauritz Falk för

21. Manus ur Englands pjässamling och ett radioteatermanus, katalogen för teaterlitteratur och dramatik till 1995 [<http://www2.muslib.se/DigiBeijer/DigiBeijer.php>].

22. Till exempel under uppslagsordet »Schlager« i Henrikson, Alf, *Verskonstens ABC*, Stockholm: Atlantis, 1982, s. 140f. Den parodi på svensk slagertext han förevisar som typexempel är inte så olik sångtexten här.

två, som sagt med hjälp av S. S. Wilson. Vid tre av sångerna, inklusive den ovan citerade, står den för mig okända Etten Quint – manne också det en pseudonym? Uppsättningen gick till historien som misslyckad: 62 föreställningar, jämfört med *Värdshuset Vita Hästen* som säsongen efter gick 189.²³ Om det kan skyllas på de klichéartade rimmen, på att sångprogrammet var en sillsallad av olika stilar eller på att publiken inte tyckte att storyn höll måttet lämnar jag osagt.

1950-talet: Bernhard & Bergendorff och Rybrant

1950-talet blev decenniet då musikalerna verkligen tog plats på svenska teaterscener. Till stor del är det Lars Schmidts förtjänst. I New York under kriget knöt han dramatiker och musikalskapare till sitt förlag med ensamrätt för hela Norden och arbetade sedan ivrigt för att få verken uppsatta.²⁴ Oscarsteatern var den mest lysande arenan, men där märkte man ändå långt in på 1950-talet att musikaler var osäkrare kort än de gamla operetterna, som man varvade med på repertoaren. Musikaler kom också till Malmö stadsteater, liksom Stora teatern i Göteborg som än mer sparsmakade satsningar mellan operor och operetter. Sveriges första stora musiksuccé var *Annie Get Your Gun*, premiärspelad på Storan 1949 och på Oscars senare samma år. Stig Bergendorff och Gösta Bernhard fick lov att mynta frasen »D'ä få kvällar som showkvällar« som översättning av »There's No Business Like Show Business«, sången som blev ett slags nationalsång för all amerikansk showbusiness.²⁵ Några år senare tog de sig an *South Pacific* av Richard Rodgers och Oscar Hammerstein, en uppsättning som drog betydligt mindre folk, och med ett resultat som ger orsak till vissa anmärkningar.

I'm as corny as Kansas in August,	Jag är het som en skogsbrand i juli
I'm as normal as blueberry pie,	jag är kall som en drink på en bar
No more a smart	vild som en älv
little girl with no heart,	allting utom mej själv.
I have found me a wonderful guy!	Jag har träffat en underbar karl.

I am in a conventional dither	Jag står orörlig som Karlavagnen
With a conventional star in my eye.	och löper gatlopp som en trottoar.
And you will note	Blir aldrig mätt
there's a lump in my throat	fast jag sväljer i ett
When I speak of that wonderful guy!	jag har mött en sån underbar karl!

(ur *South Pacific*, Oscar
Hammerstein 1949)

(Bernhard & Bergendorff 1951)

23. *Teater i Stockholm 1910–1970. Del 2. Repertoar*, Stockholm, 1982.

24. Det har han beskrivit i sina memoarer: Schmidt, Lars, *Mitt livs teater*, Höganäs: Bra böcker, 1995.

25. I en nyöversättning 1990 lät Åke Cato och Jan Richter bara refrängfrasen vara kvar på engelska, som det talesätt den då blivit.

Huvudbudskapet i sången, som sjungs av sjuksköterskan på militärbasen på Stillahavsön, är enkelt: hon är kär. Men librettisten Oscar Hammerstein II, mannen som hyllas som den store uppräckaren av musikalens dramatiska nivå, har gjort ett strofbygge med smidiga upprepningar och parallellismer, en fysisk upplevelsedimension och ett rollkonsekvent bildspråk – den okonstlade Nellie Forbush jämför sig med amerikanska vardagsföreteelser som majsält och blåbärspaj. Från att vara käckt bekymmerslös har hon övergått till att bli stjärnögad och darrig, med ett av känslor uppväckt hjärta som en klump i halsen. På svenska går det knappast att vara 'majsig som Kansas i augusti'; i sin omformulering får Bernhard & Bergendorff fram huvudbudskapet och kanske iver och ordglädjen. Men att hon liknar en trottoar som löper gatlopp? Att ge bildspråket en mer allmän inriktning av hänsyn till publikens förmodade förkunskaper – nämna en skogsbrand och en stjärnbild i stället för kulturspecifika referenser – är en vanlig strategi, men nog har rollkaraktäriseringen som finns inbyggd i Hammersteins enkla ord blivit lite svagare? Bernhard & Bergendorff hade stor framgång på sin tid, främst som författare och producenter till en lång serie amerikanskt influerade revyer på Casinoteatern 1941–1961. Nog har trottoarskämten mer karaktär av revyvis än av en upplevd känslubeskrivning?

Jag vill också påstå att raderna med »älv« – »själv« gör ett oklart intryck. Det är inte fel på ordbetoningen, men där finns underförstådda satsdelar – »[jag är] vild som en älv, [jag är] allting, [ja allting] utom mig själv« – som gör meningen svår att uppfatta när raderna sjungs fort. De verkar förutsätta en pausering som inte följer det ackompanjemang och tempo som dikteras i partituret. Jag ser också det som en verslösning mer inställd på revyscenen, där orkestern är mindre, publiken sitter närmare och sångaren kan tolka texten med mer makt över tempot och föredraget.

I en recension av *South Pacific* kunde man läsa att »Gösta Rybrant gör det bättre, finare och kvickare än herrar Bergendorff och Bernhard«.²⁶ Rybrant fick mycket beröm för sina översättningar, ja till och med när det var andras översättning som recenserades. Hans musikal- och schlageröversättningar präglas av vermässig och musikalisk säkerhet – han var utbildad violinist på Musikaliska Akademien. Men han hade också sina egenheter. Förutom låg toleranströskel för oanständigheter är den mest märkbara alla de citat och halvcitat ur den svenska litteraturhistorien han tog sig för att lägga till. Ingen Rybrant-översättning torde vara utan allusioner, som i dessa textprov:

June is bustin' out all over!

The feelin' is getting' so intense

That the young Virginia creepers

Hev been huggin' the bejeepers

Outa all the mornin'-glories

on the fence.

(ur *Carousel*, Oscar

Hammerstein 1945)

Juni drager fram med jubel.

Det ser man, det hör man och det känns.

Minsta kräk i kärr och syra

grips av vild obändig yra.

Allt är liv och glans

och glädje utan gräns.

(Gösta Rybrant 1949)

26. Teddy Nyblom, *Aftonbladet* 1952-09-17, klippsamlingen, Musik- och teaterbiblioteket.

I love the looks of you, the lure of you,	Jag älskar allt hos dig, din blick, din röst.
I'd love to make a tour of you;	Att väst är väst och öst är öst
The arms, the eyes, the mouth of you;	och att de aldrig möts de två,
The East, West, North	det kan jag nu
and the South of you.	inte alls förstå.

(ur *Silk Stockings*, Cole Porter 1955)

(Gösta Rybrant 1957)

Is a danger to be trusting one another,	Det är farligt att förlita sig på andra.
One will seldom want to do	Mänskan är ju inte alltid
what other wishes;	mänskans gamman.
But unless someday somebody	Men om ingen nånsin litar
trust somebody	på nån annan,
There'll be nothing left	kan ju inga människor
on earth excepting fishes!	längre leva samman.

(ur *The King and I*,

(Gösta Rybrant 1958)

Oscar Hammerstein 1951)

I like the shores of America!	Maten är go' i Amerika,
Comfort is yours in America!	Tea is for two i Amerika,
Knobs on the doors in America,	Vad ska man tro om Amerika?
Wall-to-wall floors in America!	Att jag vill bo i Amerika.

(ur *West Side Story*,

(Gösta Rybrant 1965)

Stephen Sondheim 1957)

I Rodgers & Hammersteins musikalisering av Ferenc Molnars pjäs *Liliom*, omplanterad i Maine, USA, sjungs en hyllning till våren på New England-dialekt, men på Stora Teatern i Göteborg gjordes det med hjälp av Carl Michael Bellmans Fredmans sång n:o 64. Att den kända raden av Rudyard Kipling, »East is East and West is West, and never the twain shall meet«, skulle dyka upp i Cole Porters *Silk Stockings* verkar närmast oundvikligt, då den bygger på Ernst Lubitschs film *Ninotchka* (1939) och parodierar både kommunismen i öst och dekadensen i väst. Att det grova skämtet med »make a tour of« – »the South of you« censurerades bort i processen är kanske ingen stor förlust. Men det går att ifrågasätta om kung Mongkut av Siam (1804–1868), som figurerar i musikalen *Kungen och jag*, ska antas vara så förtrogen med isländsk litteratur att han avsiktligt travesterar ord-språket ur *Hávamál*, »Maður er manns gaman«. Någon enstaka gång gick det på engelska också: på några decennier hade »Tea For Two« (sången som makarna Halldén översatte 1931) blivit så världskänd att Rybrant kunde låta puertoricanska ungdomar citera den. Närmast får man intrycket att han bara inte kunde låta bli att tolka alla teman och motiv i sångerna han hade på skrivbordet med hela bildningsarvet och den nedärvda svenska sentensskatten som ett slags tolkningsraster. Det borde framstå som inkongruent, men i det snabbt förbiilande ögonblicket på teatern kanske det för de flesta inte hann uppfattas som mer än en elegant formulering?



»Öst är öst och väst är väst« vore en högst lämplig devis för musikalen som på svenska hette *Kamrat i silkesstumpor*. På Malmö stadsteater 1957 spelade Allan Edwall, Åke Askner och Leif Hedberg de tre ryska partiagenter som råkar illa ut på lyxhotellet i Paris. Foto: Alice Stridh.

Poeterna Hallqvist och Wolgers

Den som gärna kan utnämnas till 1900-talets mest framstående leverantör av dramatiska och versifierade översättningar är Britt G. Hallqvist. Jämte Shakespeare och *Faust* översatte hon av musikaler *Oh, mein Papa* från Schweiz, *Jesus Christ Superstar* av Andrew Lloyd Webber och två litterärt baserade verk från Broadway: *Mannen från La Mancha* och *Candide*. För övrigt var hennes särskilda verksamhetsfält psalmer och vers för barn, vilket lämnade spår i hennes musikalöversättning:

To dream the impossible dream,
To fight the unbeatable foe,
To bear with unbearable sorrow,
To run where the brave dare not go,
To right the unrightable wrong,
To love pure and chaste from afar,
To try when your arms are too weary,
To reach the unreachable star!
This is my quest,
To follow that star,
No matter how hopeless,
No matter how far;
To fight for the right
without question or pause,
To be willing to march into hell for a
heavenly cause!
And I know, if I'll only be true
to this glorious quest,
That my heart will lie peaceful and calm,
when I'm laid to my rest.

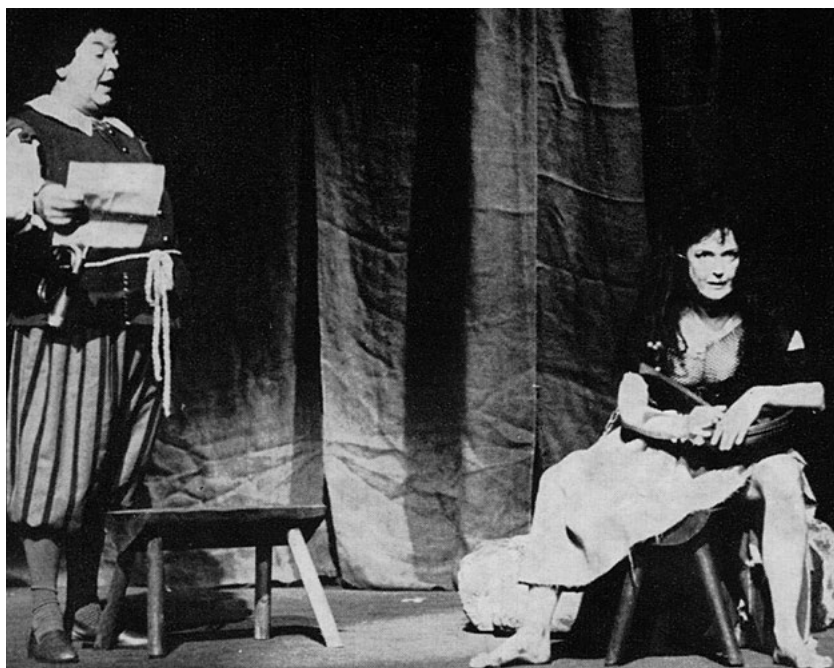
Att slåss mot en okuvlig skräck,
att tro på en vanvettig dröm,
att le trots en olidlig smärta,
att ro mot en störtande strö ...
Att gå där den djärve gör halt
och ge allt man äger och har
att nå den onåbara stjärnan
där sist alla frågor får svar.
Det är mitt kall,
min hemliga fröjd
att sträva mot stjärnans
orimliga höjd,
att slåss för min tro
med min vilja av stål.
Genom helvetets eld vill jag gå
mot mitt himmelska mål.
Och jag vet om jag endast är sann
mot mitt kall och min tro
att till sist när i mull jag blir lagd
ska mitt hjärta få ro.

I like him, I really like him.
Tear out my fingernails one by one,
I like him!
I don't have a very good reason,
Since I've been with him,
Cuckoo-nuts have been in season...

(ur *Man of La Mancha*,
Joe Darion 1964)

Min kompis, min fina kompis.
Så klart som dan att jag håller på
min kompis.
Min kompis, en fenomenal en
fastän de flesta
säger att han är rent galen!

(Britt G. Hallqvist 1967)



»Varför följer du honom?» frågar Aldonza, och Sancho Panzas svar är sången »I like him«. Det är hans solo, som han sjunger framåtvänd, rakt ut mot publiken, så som man brukar av akustiska skäl. Det kan stärka effekten om en sådan fristående sång också ger intryck att vara en sång i en bestämd genre, till exempel en barnvisa. Det passar när man ser rund och gullig ut som K.G. Lindström 1967.

Don Quijotes stora sångnummer »The Impossible Dream« får en religiös aspekt när översättaren lägger till motiveringen »där sist alla frågor får svar«. Och visst låter »klart som dan att jag håller på min kompis« barnviseaktigt jämfört med »Tear out my fingernails one by one«? Dessa översättarmanipuleringar är inte opassande, tvärtom: de blir i hög grad hjälpta av musiken. I den första sången finns en stegring som liksom gestaltar en växande trosvisshet. Den andra är åtminstone i refrängstrofen klart gullig. För övrigt är detta exemplariska prov på en sångöversättares teknik: Hallqvist verkar nogsamt ha noterat nyckelord i källtexten – *dream, fight, unbearable, the brave dare not go, unreachable star*, som hon i sin egen vers placerar där metern och rimschemat möjliggör det. Till exempel *stjärnan* måste ju ligga på ett tvåstavigt radslut. Och när *stjärnan* står sist och med huvudtryck kan det kanske passera att adjektivet *onåbara* låter lite felbetonat. Högst prioritet verkar det ha haft att verben som inleder versraderna är enstaviga verb i infinitiv, mer än att betydelsen är samma som på engelska.²⁷

27. I svenska operaöversättningar har en liknande omstuvningsteknik observerats av Tråvén, Marianne, *Don Giovanni – Don Juan*. Om översättning av musikaliskt bunden text. *En studie av Mozarts Da Ponte-opera Don Giovanni i sex svenska översättningar*, Stockholms universitet, 1999, till exempel s. 291f och 358f.

Pusslandet med rim och meter medför val och prioriteringar. Som en del av den processen kan Hallqvist lyfta fram riddarens tro och tona ned kampen för jordisk rättvisa – »the unrightable wrong« kom inte alls med på svenska, och en liknande subtil skillnad är det mellan »for a heavenly cause« och »mot mitt himmelska mål«. Som av en lycklig tillfällighet har det engelska *quest*, 'stor strävan, heligt uppdrag', ett centralt ord för en riddare, ett rimord som handlar om hans död: »laid to my rest«. På svenska finns inget sådant ord, men *tro* och *ro* rimmar lika lyckligt. Därmed låter Hallqvists översatta text osökt och välformad även om spetsen riktats åt ett annat håll.

Till de musikalerna som hittills nämnts kan man lägga *Showboat* (*Teaterbåten*), *Oklahoma!*, *Can-Can*, *Oliver!*, *Chicago*, *La Cage aux Folles* och *Cabaret* – som har en särdeles brokig översättnings- och bearbetningshistoria.²⁸ Denna första våg av musikalimport kom sedan att bli återkommande inslag i många amatör-, privat- och stadsteatrars utbud. Den omtyckta *The Sound of Music* från 1959 blev en del av standardrepertoaren ganska sent, antagligen för att filmversionen visat fram de besjunga alperna så oförliknligt. Gösta Rybrants översättning spelades faktiskt på Svenska Teatern i Helsingfors 1964, men i Sverige dröjde den första professionella uppsättningen till 1982, och då med Beppe Wolgers revidering av översättningen. Att Wolgers ligger bakom den här sångtexten borde vara möjligt att gissa:

Raindrops on roses	Regndropp som droppar
and whiskers on kittens,	och tödripp som drippar
Bright copper kettles	Granar som suckar
and warm woollen mittens,	och båtar som kluckar
Brown paper packages tied up	se mitt i vintern
with strings,	en brunraggig häst –
These are a few of my favorite things.	såna små saker är nog allra bäst ...
Cream colored ponies	Ingångna tofflor –
and crisp apple strudels,	och brasor som sprakar
Doorbells and sleigh bells	Gräddsylt på våfflor –
and schnitzel with noodles,	och mammor som bakar –
Wild geese that fly with	Hundar som lyder
the moon on their wings,	när jag säger »Kom«
These are a few of my favorite things.	enkla små saker som jag tycker om ...

28. I början ser det ut som det funnits varianter av manuset hos teaterförlaget, i nyare tid mer som inspiration från alla de olika bearbetningar och regikoncept *Cabaret* gjorts med på engelska scener. I Musik- och teaterbibliotekets föreställningsregister har de första uppsättningarna sångtexter av olika personer: först (och oftast) Bertil Norström, sedan Caj Lundgren, ibland Bengt Erik och Agneta Ginsburg. Senare står det oftare bearbetning, oftast av regissören. Så tillkommer allt fler nyöversättningar: av Mia Törnqvist, Carsten Palmær, Johan Franzon, Anders Aldgård, Rikard Bergqvist med flera [<http://calmview.musikverk.se/CalmView/advanced.aspx?src=CalmView.Performance>].

Girls in white dresses	Sparka i löven
with blue satin sashes,	och hoppa i pölar
Snowflakes that stay	tjuvfiska gäddor
on my nose and eyelashes,	i hemliga sjöar
Silver white winters that	Snatta små kolor
melt into springs,	och själv äta dom ...
These are a few of	just såna kolor
my favorite things.	som jag tycker om ...
(ur <i>The Sound of Music</i> , Oscar Hammerstein 1959)	(Beppe Wolgers 1982)

Det är fullt möjligt att se granar och gäddor i Österrike, men nog ger de, liksom båtarna, hundarna, pölar och kolorna, intryck av att höra till Beppe Wolgers värld och jämtländska sjöar mer än till Hammersteins idé om ting som är tänkbara i ett österrikiskt 1930-tal?²⁹ Bara regndroppet och de silvervita vintrarna som smälter ner till vårar har någorlunda motsvarighet i den svenska texten. Å andra sidan torde det inte vara lätt att göra rättvisa åt sångtextens alla assonanser, alliterationer och inrim, till exempel i »Raindrops on roses«, »copper kettles« och »Snowflakes that stay«. Poeten Wolgers har möjligen uppfattat dem, och valt att göra vad han kunde med de svenska ord som låg närmast till hands: »Regndropp som droppar och tödräpp som drippar«, och så några andra ord: »brasor som sprakar« och »gäddor i hemliga«. För ljudleken offras både originalets rimmönster och upprepningen av sångtiteln. (För vad ska »My favorite things« vara på svenska – »såna små saker« eller »saker som jag tycker om«?) Eller så ville han bara komma med något eget, så olik Rybrants som möjligt, vad vet jag?³⁰

Nuförtiden

Listan över svenskar som översatt två eller fler musikaler rymmer också Bodil Malmsten, Gertrud Hemmel, Lars Sjöberg, Ture Rangström, Carsten Palmær, Sven Hugo Persson och Ulricha Johnson. I vad mån de översätter på sitt eget, unika vis måste jag lämna därhän, men nog kan även nutida musikalöversättare odla en egen stil. Översättarteamet Fischer & Sjunnesson, som citerades ovan, arbetar semantiskt nära källtexten och verkar därtill lägga stor vikt vid prosodin, vid att den sjungna texten ska låta så lik naturlig, talad svenska som möjligt. Det prioriteras framför att exempelvis åstadkomma ekvilibristiska rim. Naturlik på ett annat sätt är Rikard Bergqvist, som i en rad nyöversättningar visat vilja att

29. »Du som skriver så jävla mycket om humlor, och hästar, och grodor, och strutsar, och hundar som pissar på löv.« Den bilden av poeten Wolgers var han själv den förste att driva med, i revynumret »Ridåöverhalningen« 1967.

30. »Honung och mjölk som i sagan om Gosen / Snökorn som tillrar och kvillar på nosen / Vitklädda brudar som vigs av en präst / Det är vad jag tycker om allra bäst«, citerat efter en ep-inspelning med Ulla Sallert (Scan-disc SCD 40). Märk det litterära anslaget.

uppdatera musikklassiker, ofta med radikal omläggning av stil och ton till en modern svenska som inte väjer för att vara ful i munnen.³¹ Allt fler nyöversättningar ger forskare möjlighet att göra intressanta jämförelser:

Dear kindly social worker, They say go earn a buck. Like be a soda jerker, Which means like be a schmuck. It's not I'm anti-social, I'm only anti-work. Gloryosky! That's why I'm a jerk! Eek! Officer Krupke, you've done it again. This boy don't need a job, he needs a year in the pen. It ain't just a question of misunderstood; Deep down inside him, he's no good!	Säj, snälla kuratorskan – jag är väl ingen snobb, men jag är så förskräckligt allergisk emot jobb. Må andra göra nytta – sånt är ju socialt – men du store, vad får dom betalt? Nej nej sergeant Krupke, det här är ju dalt. Vad han behöver är ett år på fängvårdsanstalt. Det är inte fråga om arv och miljö. Vad dom behöver det är spö.	Dom vill att jag ska jobba med städning eller disk men då måste jag nobba Jag vill inte bli frisk Jag drömmer om en framtid där jag får vara fri Värsta gangstern är vad jag vill bli Va? Menar polisen att han ska ha stöd? Lås in den lilla snorungen på vatten och bröd I en sådan skithög finns knappast nåt gott Finns det nåt alls så är det brott
(ur <i>West Side Story</i> , Stephen Sondheim 1957)	(Gösta Rybrant 1965)	(Rikard Bergqvist 2013)

I sången där gängkillarna spelar upp en parodi på sina mellanhavanden med polis och expertis är skillnaden tydligast. Först det farbroderliga tonfallet i Rybrants text, där ligisten gör sig lustig med skämt som kunde förekomma i gamla revysketcher när representanter för den råa ungdomen skulle framställas.³² Där finns en vinkling som antyder medhåll för socialtanten, och kritik mot lättingen. En sådan värdering kan möjligen anas i Sondheims originaltext om man läser den noga, men Rybrant har förgrovat den. Så kommer Bergqvist med rakt motsatt grepp, där den vuxne är den som tar till löjligen överord och den unge får en parodisk men ändå inkännande skildring. Rybrant ligger närmare källtexten rent semantiskt men förskjuter stilläget. Bergqvists språkliga register låter trovärdigt avlyssnat och motsvarar engelskans i stilvalör (»schmuck« – »skithög«), men valet att ta bort till exempel namnet Krupke flyttar innehållet från New York till något som lika gärna skulle kunna vara Sverige. Men framför allt verkar båda efter bästa förmåga ha svarat på kravet att en musikalsång ska vara rolig.

Närmast revytraditionen, som lämnade sina spår i äldre musikalöversättningar, står troligen Calle Norlén, också flitig textleverantör till revyer, shower och underhållningsevenemang. Kanske är han allra närmast i sin första översättning, av *Little Shop of Horrors* 1995.³³

31. I Musik- och teaterbiblioteket finns manus till *West Side Story*, *Hair* och *Cabaret* »tolkad till svenska» av Bergqvist, men även *My Fair Lady* (Göteborg 2007) kan nämnas. Bibliotekets onlinekatalog: [http://discover.musikverket.se/iii/encore/?lang=swe#_ga=1.127986252.1163856678.1450174593]

32. Revyförfattare med lätt medelålders perspektiv på generationskonflikter är till exempel Kar de Mumma och Hagge Geigert.

33. Då med engelsk originaltitel. Den översattes först av Gösta Bernhard som *En fasansfull affär* (Riksteatern 1984), sedan av Mathias Clason som *Den lilla skräckaffären* (Östgöta-teatern 1986).

A matchbox of our own,	En rostfri utegrill
A fence of real chain link,	ett kylskåp i pastell
A grill out on the patio,	i torkskåp hänger kläderna
Disposal in the sink,	som doftar Ariel
A washer and a dryer	En dubbelsäng med täcke
and an ironing machine	av akryl för det är skönt
In a tract house that we share	i ett radhus någonstans
Somewhere that's green.	där det är grönt
He rakes and trims the grass.	Jag håller lillen torr
He loves to mow and weed.	med Pampers och med talk
I cook like Betty Crocker	lagar mat som Ria Wägner
And I look like Donna Reed.	och ser ut som Karin Falck

(ur *Little Shop of Horrors*,
Howard Ashman 1982)

(Calle Norlén 1995)

Liksom den nyss citerade »Gee Officer Krupke« gör den här sångtexten en gir åt det satiriska hållet, men den ger samtidigt uttryck för flickans stora mål i livet, likt Don Quijotes aria. På svenska finns knappast en term som *tract house* (*development*), som kan associeras till en bestämd typ av förortsbebyggelse, just den Malvina Reynolds beskrev i sången »Little Boxes« (1962). Ordet *matchbox* påminner om den. Exakt samma halvt nostalgiska, ironiska underton kan säkert inte fullt ut förmedlas på svenska, men som ett slags kompensation har Norlén utformat sin måltext som en parodi på produktreklam – det är i linje med filmversionen av musikalen från 1986, som iscensatte sångnumret som reklamfilmsparodi. Ariel och Pampers är internationella varumärken, men så kommer en frapperande domesticering: de två kvinnor som nämns i källtexten har bytts mot två svenska kvinnor, också kända från 1950- och 1960-talets tv. Att ha svenska referenser borde vara ologiskt i en pjäs som utspelas i USA, men sådant förekommer emellanåt.³⁴ Särskilt i lättsamma eller satiriska sammanhang, och när det på svenska tycks finnas en direkt motsvarighet, kan det vara en oemotståndlig frestelse.³⁵ Norléns strategi kan karakteriseras som något åt det gammaltrogna hållet, med betoning på 'med viss marginal'; det viktiga verkar ha varit att få till något som ger svenskar en liknande nostalgisk, associativ upplevelse. För senare uppsättningar av musikalen har han ändrat raderna i mer allmänskulturell riktning: »Med Barbie-blond frisyr / jag nystar rosa garn / bakar kakor – och med Pampers / får jag torra glada barn« och låter hälsa att han nog aldrig skulle skriva så i dag.³⁶

34. Till exempel i Mathias Clasons översättning av samma sång; där ser hon ut »som Doris Day«, men några rader senare byttes »a picture out of Better Homes and Gardens magazine« ut mot »en bild som klippt ur 'Sköna hem' nej mera 'Råd och rön'«.

35. Själv är jag frestad att döpa strategin till 'Svenska MAD-översättning' eftersom den konsekvent tillämpades i den tidningen: om det amerikanska materialet möjligen nämnde Johnny Carson stod det Lennart Hyland på svenska.

36. I e-brev till mig 2015-10-07.

När musikalerna kom till Sverige

I det arkiverade pressmaterialet kan man också mer allmänt studera hur musikalerna emottogs i Sverige, vilket jag avslutningsvis vill ge en glimt av. Det verkar stämma, som påstås, att ordet *musikal* etablerades först efter att Oscarsteatern använde det som beteckning på *My Fair Lady* 1959. Man kan se hur de inblandade då bemödar sig att via pressen förklara vad det nya står för – Ulla Sallert säger i en intervju: »Operett är och förblir bara operett, men att göra en roll i en musical comedy betyder att spela teater».³⁷ Och Jarl Kulle i en annan: »Handlingen underordnar sig sången i en operett och med musical är det tvärtom».³⁸ Under det föregående decenniet uppvisar tidningarna en hel del förvirring kring vad detta slags teater ska kallas: där står växelvis amerikansk operett, amerikansk show-komedi, amerikanskt sångspel, Broadwayoperett och dessutom crazy-operett, gangsteroperett och bygdeoperett. Ett tidigare försök att lansera det amerikanska ordet möttes av sarkasm:

*Det hela betecknas som musical comedy, vilket bör tydas så att stycket är för klent som teater för att kallas ren komedi och för tunt som musik för att kallas operett.*³⁹

Exemplet är ett av många på recensenter som formulerar sig markant nedlåtande om genren och musiken. En annan kallar det för »Fyra timmars sentimentalt socker och melodramatisk sirap».⁴⁰ Av någon anledning verkar Richard Rodgers musik bli särskilt illa åtgången. Jag undrar om inte reaktionen ska förstås mot bakgrund av det allmänt upplevda, växande amerikanska kulturinflytandet. För det finns andra som är översvallande positiva just för att det känns amerikanskt:

*Det hela håller – tack vare en sällsynt intelligent, ofta verkligt kvick text; och så därför att den dristiga hoppningen (av Undervärld och Himlasträva) bottnar i en KULTUR, som i väsentliga stycken är rikare, friare, helare än vår: Nordamerikas här så underskattade och förtalade kultur.*⁴¹

Detta var en reaktion på *Guys and Dolls*, som på svenska gavs namnet *Änglar på Broadway* – en uppsättning som 1953 fick flera mycket positiva recensioner men som trots det blev en besvikelse (52 föreställningar). Oscarsteaterns direktions verkar vilja hitta en förklaring just i översättningsproblemet:

Varför sprack »Änglarna»? Ge mig svaret på den frågan, ber Nils Perne. Vi är många som grubblat på det. Kanske för att den inte är en operett i

37. FiB december 1958, Musik- och teaterbibliotekets recensionsklipp.

38. Stockholms-Tidningen 1958-12-03, Musik- och teaterbibliotekets recensionsklipp.

39. Yngve Flycht, Expressen 1953-05-22, i en recension av *Saken är Oscar*.

40. Teddy Nyblom, Aftonbladet 1949-10-08.

41. Torsten Tegnér, Idrottsbladet oktober 1953.

den av folk vedertagna meningen. Men ge mig en bra översättning på det engelska »musical«, som vi kan lansera. Musikalisk komedi är inte bra. Inte heller musikaliskt lustspel.⁴²

På den tiden var skillnaden mellan operett och musikal stor och viktig. I ett historiskt perspektiv tycker jag inte att man behöver hårdra skillnaden. Den förra genren byggde på 1800-talets franska och tyska populärmusik, den senare på 1900-talets amerikanska, jazzinfluerade populärmusik. Men det är lika stor skillnad mellan de klassiska Broadwaymusikalerna och 1980-talets brittiska så kallade megamusikaler – och 2000-talets ibland småskaliga, ibland konstmusikaliskt inspirerade verk av Jason Robert Brown, Michael John LaChiusa, Jeanine Tesori och andra. För översättandets del gav den första vågen av amerikanska musiker säkert viss utmaning med en mer nyanserad rollkaraktisering, mer vågad tematik och sångtexter byggda kring mer kulturspecifika – kanske mindre klichéartade – metaforer och exempel. Det hela verkar ändå i stort sett ha kunnat anpassas till vad som tidigare formulerats i svensk rimkonst, visdiktning och musikteatertradition.

Musikalöversättning innebär att hantera en mängd olikartade problem: Hur noga ska man räkna stavelser och följa satsmelodin i musiken? Kan och ska man kopiera meningsbyggnaden i källtexten? Vad ska sången heta? Hur gör man sångtexten kongruent med hela pjästexten? Hur mycket vet svenskar om miljön pjäsen utspelas i? Hur kan tematiken tas emot av en svensk publik i dag? Vad gör man med grovt eller slangpräglad språkbruk? Vad gör man med kulturspecifika referenser? Får man ändra till exempel namn och geografiska detaljer? Får man låna rim och sentenser ur den svenska vis- och versskatten? Är det hela tillräckligt roligt, rörande och dramatiskt effektivt? Kan man komma undan med en helt annorlunda uppläggning av sångnumret, om man råkar hitta på en? Jag tror inte att svaren på dessa frågor låter sig sammanfattas i någon slags enhetlig 'musikalsvenska'. Snarare gör textarbetets mångfasetterade karaktär att det finns ett ovanligt stort utrymme för översättares egen kreativitet. Det finns behov av det också när mesta möjliga trohet är påbjuden. En slutsats kan vara att teaterproducenter bör vara omsorgsfulla med vilka de uppdrar att översätta musiker eftersom översättare – trots eller på grund av textarbetets alla begränsningar – inte kan låta bli att sätta sin personliga prägel på resultatet.

42. Intervju i *Expressen* 1953-11-04.

Referenser

Litteratur och tryckt material

- Apter, Ronnie & Herman, Mark, *Translating for Singing. The Theory, Art and Craft of Translating Lyrics*, London: Bloomsbury, 2016.
- Bosseaux, Charlotte, »The Translation of Song« i *The Oxford Handbook of Translation Studies*, (red.) Kirsten Malmkjær & Kevin Windle, Oxford University Press, 2011. Även på <http://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/g780199239306.001.0001/oxfordhb-9780199239306-e-014> [Besökt 2016-08-30]
- Franzon, Johan, »Anita Halldén« i *Svenskt översättarlexikon*, (red.) Lars Kleberg & Nils Håkansson, Stockholm: Södertörns högskola, 2014. http://www.oversattarlexikon.se/artiklar/Anita_Halld%C3%A4n [Besökt 2016-08-30]
- Franzon, Johan, »Från 'hattar ska rulla' till 'tända en feting'. Svensk musikalöversättning« i *Det sjungna ordet. Forskningsperspektiv på mötet mellan text, musik och framförande*, (red.) Viveka Hellström & Karin Strand, Stockholm: Musikverket, 2016. <http://musikverket.se/svensktvisarkiv/files/2016/08/Det-sjungna-ordet-konferensrapport.pdf> [Besökt 2016-08-30]
- Haslum, Bengt, *Operett och musical*, Stockholm: Sveriges Radios förlag, 1979.
- Henrikson, Alf, *Verskonstens ABC*, Stockholm: Atlantis, 1982.
- Honolka, Kurt, *Opernübersetzungen. Zur Geschichte und Kritik der Verdeutschung musiktheatralischer Texte*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, 1978.
- Low, Peter, *Translating Song. Lyrics and Texts*, New York: Routledge, 2016.
- Nordström, Sixten, *Stora operetter & musikaler*, Stockholm: Dialogos, 2003.
- Schmidt, Lars, *Mitt livs teater*, Höganäs: Bra böcker, 1995.
- Teater i Stockholm 1910–1970. Del 2. Repertoar*, Stockholm, 1982.
- Trävén, Marianne, *Don Giovanni – Don Juan. Om översättning av musikaliskt bunden text. En studie av Mozarts Da Ponte-opera Don Giovanni i sex svenska översättningar*, Stockholms universitet, 1999.

Albert Ranfts roll i svensk teaterhistoria

En utvecklare eller en rest från 1800-talets teater

Rikard Hoogland¹

Urett historiografiskt perspektiv är det av intresse att se vilken teaterhistoria som etableras och traderas genom den forskning som har publicerats. Att skriva historia är alltid att selektera och välja ut och bort. Denna process resulterar oftast i att vi som forskare formar en bild av historien som inte alltid visar på vilka alternativa vägar som var möjliga för i det här fallet teatern. När vi kommer till perioden 1880–1925 brukar den få ange tiden för den moderna teaterns genombrott och är för Sveriges del framförallt förknippad med Per Lindbergs period på Lorensbergsteatern i Göteborg.² Det som skedde vid sidan av och som hade förbindelser med både nöjesindustrin och med tidigare teatertraditioner minimeras i en sådan historieskrivning.

Utifrån detta är det av intresse att se på historieskrivningen gällande »teaterkungen« Albert Ranft. Hur skapade Albert Ranft sitt teaterimperium? Och hur lyckades han så länge driva det framgångsrikt i ett allt hårdare teaterklimat och med konkurrenter som fick statliga anslag?

Memoarerna och *Min repertoar*

En huvudkälla för att få en bild av Albert Ranfts karriär är hans egen *Albert Ranfts memoarer*.³ Problemet är att de är ofullbordade, och att endast första delen som sträcker sig fram till 1898 gavs ut. Någon andra del kom aldrig. Dessutom är memoarerna inte helt vederhäftiga – författaren vill gärna dramatisera och berätta små episoder. I vissa fall är dessa episoder lånade från helt andra personer och handlar i själva verket om dem.

Memoarer är en ofta använd källa inom historieforskning, och mycket möda läggs ner på att försöka verifiera uppgifterna i dem. Teaterforskaren Jacky Bratton diskuterar i sin bok *New Readings in Theatre History* hur memoarer och anekdoter även kan användas på andra sätt i skrivandet av teaterhistoria. För forskaren blir det då viktigt att se för vilket syfte anekdoterna återges, vilka anekdoter som enskilda personer gärna sprider om sig själva och hur de använder dem för att själva få mer framträdande



Albert Ranft (1858–1938).
Musik- och teaterbiblioteket

1. Rikard Hoogland är fil. dr. och universitetslektor i Teatervetenskap vid Stockholms universitet.

2. Det forskningsprojekt som jag ingår i undersöker just denna tidperiod och heter *Brytningspunkter och kontinuitet: Scenkonsternas förändrade roller i samhället 1880–1925*, VR 2013-1941.

3. Ranft, Albert, *Albert Ranfts memoarer, första delen*, Stockholm: Norstedts, 1928.

roller och samtidigt nedvärdera sina konkurrenter. Hon tar även upp skillnaden på hur män och kvinnor skriver om sig själva.⁴

Ett problem när det gäller historieskrivningen är att Ranft kategoriseras som en person vilken har mer med 1800-talets teater än med det »moderna« att göra. Ett typexempel är *Ny svensk teaterhistoria* från 2007. Ranft omtalas huvudsakligen i delen som handlar om 1800-talet där Claes Rosenqvist ger en gedigen översikt av hans utveckling.⁵ Men Ranft och hans teatrar var något alla verksamma inom svensk teater en bra bit in på 1900-talet var tvungna att förhålla sig till, inte minst såsom varande den största arbetsgivaren inom fältet.

Albert Ranfts teatrar arkiv finns huvudsakligen på Musik- och teaterbiblioteket i Stockholm, men en del arkivmaterial finns även i teatersamlingarna i Göteborg. Där hittade jag ett manus »Albert Ranft Teaterkungen« av Arthur Wieland som försöker göra en levnadsteckning av Ranft.⁶ Tyvärr hinner inte heller detta manus speciellt långt fram i Ranfts verksamhet och liv, utan slutar i december 1900. Det maskinskrivna manuset slutar dessutom mitt i en mening på sidan 76, så möjligtvis har det funnits ett längre manus som har förkommit. Det finns kvitton från olika förlag, så texten torde ha varit längre även om författaren i en brevväxling uppger att han söker pengar för att kunna slutföra sitt manuskript.

En annan källa som använts flitigt är Ranfts *Min repertoar 1892–1921*. Den gavs ut som ett svar på en kampanj driven av den kristna dagstidningen *Svenska Morgonbladet* som hävdade att Ranft förde en osedlig repertoar.⁷ Förutom att lista vilka pjäser som hade spelats på respektive teater eller turné innehåller den ett långt förord och en sammanfattning som argumenterar för det som hade spelats. *Svenska Morgonbladets* kampanj var hård och upphörde inte efter Ranfts »bevisföring«. När Svenska Teatern på Blasieholmen brann ner sommaren 1925 hävdade tidningen att det var ett straff för den osedliga repertoaren vilket *Nya Dagligt Allehanda* rapporterade: »Svenska Morgonbladet [har] gjort en upptäckt. Den upptäckten nämligen, att vår Herre straffat Albert Ranft genom att över hans hjässa hopa ekonomiska olyckor på grund av att samme Albert Ranft skulle spelat omoraliska pjäser på Vasateatern.«⁸

Det som särskilt utmärkte Ranft var hans repertoarbyggande, sättet på vilket han använde sig av sina olika teatrar och de turnéensembler han hade. Claes Rosenqvist har även här gjort en forskningsinsats genom att kartlägga Ranfts uppbyggnad av sin turnéverksamhet, men även Rosenqvist måste delvis förlita sig på memoarerna.⁹

4. Bratton, Jacky, *New Readings in Theatre History*, Cambridge 2003.

5. *Ny svensk teaterhistoria 2*, (red.) Tomas Forser, Hedemora: Gidlunds 2007, s. 338–352.

6. Göteborgs stadsmuseum, Teatersamlingarna, Albert Ranfts arkiv 1.

7. Ranft, Albert *Min repertoar 1892–1921*, Stockholm 1921.

8. Bon soir [sign], »Teater och förbudsfrisinne eller Ranft och hr Ollén« i *Nya Dagligt Allehanda*, 1925-07-24.

9. Rosenqvist, Claes, »Teaterkungens gränsridare. Albert Ranfts landsortsverksamhet« i *Att resa var nödvändigt: Äldre svensk landsortsteater*, red. Claes Rosenqvist, Gideå: Vildros 1990, s. 112–134.

SVENSKA TEATERN

(Direktion: ALBERT RANFT.)

Fredagen den 1 Dec. 1899 kl. precis 7,30—omkr. 10,45 e. m.

För 2dra gången:

Erik XIV.

Skådespel i 4 akter (3-je och 4-de akterna afdelade i tablåer) af AUGUST STRINDBERG. Dekorationerna af Carl Granhög.
Regie: Harald Molander.

Erik XIV. Hertig Johan. Hertig Olof. Göran Persson. Svante Sture. Nils Sture. Erik Sture. Nils Oxfvenstjerna. Lepoldus. Svanhild. Måns Rask. Max, färdig. Jöns Wilmann. Göran Perssons syren. Bevakaren. Katarina Stenbock. Gustaf Vasas maka. Karin Månsdotter. Gunst. Sigrid. Göran Perssons mor. Agda. Maria, hennes dotter. Hofmarsk. Läkare. Schöter. Fika.	PERSONERNA	Hr de Wahl. Hr Johanson. Hr Olsson. Hr Svensberg. Hr August Lillberg. Hr Södergren. Hr Dahlberg. Hr G. Ranft. Hr S. Malmgren. Hr Wiberg. Hr Ringe. Hr G. Håberg. Hr Wahlström. Hr Stenwall. Fröken Landqvist. Fru Sandell. ———— ———— ———— Fru Håkansson. Fru Carlsson.
---	------------	--

Biljettpriserna äro:

Parkett 1 — 1:a, Avanssementer 50 — Parterre 2 — Parterregånga, 1:a och 2:a platser 3 — 1:a, 2:a, 3:a och 4:a platser 2:50 — Stora Parterregånga 4 — Fjärde Radens Fod, 1:a och 2:a bänk 2:50 —	Fjärde Radens Fod, 3:a, 4:a och 5:a b. 2 — Fjärde Radens Sida, 1:a bänk 2 — 1:a, 2:a, 3:a, 4:a och 5:a b. 1:75 — 2:a, 3:a, 4:a och 5:a b. 1:50 — Andra Radens Fod, 1:a och 2:a bänk 1:75 — 1:a, 2:a, 3:a, 4:a och 5:a b. 1:50 — Sida, 1:a bänk 1:50 — Sida, 2:a bänk 1:40 —	Andra Radens Sida, 3:a, 4:a och 5:a b. 1:25 — Tredje Radens Fod, 1:a och 2:a bänk 1:25 — 1:a, 2:a, 3:a och 4:a bänk 1:15 — 1:a, 2:a, 3:a och 4:a bänk 1:10 — Sida, 1:a bänk 1:10 — Sida, 2:a bänk 1:10 — Avanssementer 6 —
---	--	--

Förköp äro: Fyra halvteatrar med 1 krona förköpning per biljett i Parkett, Parterre, Loger och Fjärde raden, 75 öre i Andra raden och 50 öre i Tredje raden.
Förköpning samma dags föreställning kl. 9—11 f. m. mot 50 öre i Parkett, Parterre, Loger och Fjärde raden, 25 öre i Andra och Tredje raden per biljett.

I morgon Lördag: Samma pjäs.

Söndagen den 3 Nov., kl. 1,30 e. m.: Billighets-Matiné. Österlunds Hanna.
 Biljetter (halva priser) säljas utan förköpsförhållning Lördagen den 2 December i Allmänna Tidningskonferens vid Gustaf Adolfs torg från kl. 9 f. m. samt i Teaterns biljettkontor kl. 2—4 e. m.

Stockholm, Sjöman & Sjöström, 1899.

Affisch till Svenska Teaterns uppsättning av Strindbergs *Erik XIV.* Musik- och teaterbiblioteket

Ranfts arkiv

I Musik- och teaterbibliotekets samlingar finns som tidigare nämnts Albert Ranfts arkiv. Teaterarkiv består nästan alltid av bokföring, verifikationer, årsberättelser, protokoll, kontrakt, korrespondens, men av detta kan man inte hitta mycket här. En teori är att en del har tagits om hand av myndigheter vid en konkurs, för det var uppenbart att arkivet inte gick förlorat i branden.¹⁰ Korrespondensen inskränker sig till inte ens hundra brev under fyrtio års teaterverksamhet. Merparten av breven från Strindberg finns dock på KB, och några finns i andra arkiv som teatersamlingarna i Göteborg. Att korrespondens saknas är märkligt, eftersom Ranft kunde vara en flitig brevskrivare. Om det vittnar den brevväxling som finns mellan Ranft och Harald Molander när den senare var ansvarig för uppsättningar på Vasateatern i Stockholm medan Ranft oroligt satt på Stora Teatern i Göteborg och försökte stoppa alltför expansiva dekorsplaner och för långa repetitionsperioder.¹¹ Troligen sköttes mycket av kontakterna via telefon och möten, samt hanterades av souschefer och andra underlydande. Återkommande formuleringar i pressen omtalar den ständigt upptagne teaterkungen och det finns beskrivningar av hur personer försöker få till möten med Ranft. Men när dessa väl sker blir de ytterst kortfattade och han tycks alltid vara på språng.

10. »Inte heller branden av Svenska Teatern drabbade arkivet« i *Nya Dagligt Allehanda* 1925-07-03.

11. Brev till Harald Molander, avsändare Albert Ranft 1889-1900. Kungliga biblioteket, Harald Molander brevsamling KB1/L133

Arkivet består ändå av 50 boxar, men det är verkligen slumpartat vad som finns däri och vad som saknas. Vad som finns bevarat är i vilket fall affischerna till Ranfts Stockholms-teatrar. Här går det att följa Ranfts repertoaruppbyggnad och också kontrollera sanningshalten i hans påstående att »jag på Svenska teatern, som framför allt varit avsedd för det högre dramat, mest givit stycken av det slaget, men åter på de scener, som huvudsakligen varit avsedda för det lättare lustspelet och farsen eller folkskådespel, framför allt givit stycken som varit att räkna till dessa områden av dramatiken«.¹²

Ranft delar upp sin lista per teater, dramatikers ursprungsland och anger hur många gånger respektive pjäs har getts på respektive teater. Grunden för denna förteckning är förmodligen just de inbundna affischerna på Musik- och teaterbiblioteket. Efter varje pjästitel i förteckningen finns en genrepupp, vilken kan vara allt från »Skådespel« eller »Lustspel« till »Skämt« eller »Bagatell«.¹³ Den period som oftast lyfts upp är den när Harald Molander först arbetade som regissör på Vasateatern för att sedan flyttas över till den nyinförskaffade Svenska Teatern – ett spann som omfattar tiden från 1896 fram till Molanders död i november 1900. Under denna tidsperiod satte han bland annat upp Strindbergs *Gustav Vasa* och *Erik XIV*, liksom Hauptmanns *Vävarna*.¹⁴ Uttrycket »det högre dramat« är naturligtvis svårdefinierat. Innebär det att samtliga pjäser som i förteckningen har genrer som Skådespel, Sagospel, Drama, Militärskådespel, Officerstragedi ingår i detta begrepp samtidigt som Lustspel och Komedi inte gör det? Det här sker dessutom under en tid när det blir allt viktigare att särskilja den konstnärliga kvalitén på uppsättningar och teatrar, vilket Ranfts uttryck om det »högre dramat« avspeglar. Går man till Harald Molander så uttrycker han sig bittert om publiktillströmningen för det han kallar den konstnärliga teatern. I en artikel om Svenska Teatern skriver han:

*Dessa rader ha ej handlat om den gångna säsongen på Svenska Teatern. Men de tankar, som gömmas däri, ha många gånger blifvit tänkta inom dess murar, då de genljudit af den unga adelsskarans applåder åt 'Stor-Klas och Lill-Klas', – och äfven en och annan gång vid åsynen af 'Väfvärnes' tomma parkett.*¹⁵

Det bör också nämnas att regissören till af Geijerstams populära *Stor-Klas och Lill-Klas* var Molander själv. Stockholm var en liten stad och publiken hade även att välja bland andra till teatern konkurrerande nöjen som exempelvis varieté, vaxkabinett, cirkus – snart skulle också filmen bli en utmaning. Genom de dagliga affischerna är det möjligt att

12. Ranft 1921, s. 8f.

13. Ranft 1921, se exempelvis s. 14f.

14. Ringby, Per, *Författarens dröm på scenen: Harald Molanders regi och författarskap*, diss. Umeå 1987.

15. Molander, Harald, »Svenska Teatern« i *Teatern* 1899:1.

följa både repertoarväxlingar och skådespelarnas uppgifter. Då går det att se att Svenska Teatern hade en synnerligen blandad repertoar och att skådespelarna fick ta på sig allehanda uppgifter. Skådespelare som vi i teaterhistorien framförallt har fått lära känna genom stora dramatiska roller hade naturligtvis även andra strängar på sin lyra. Frågan är om det inte var just de inslag som inte tillhörde »det högre dramat« som väckte attraktionen för dessa skådespelare. Exempelvis när Anders de Wahl spelade i *Charleys tant* i kvinnokläder på bland annat Stora Teatern i Göteborg och Djurgårdsteatern.¹⁶ När man ser på affischerna från Svenska teaterns första spelår så spelar de Wahl i pjäser som *Bröllopet på Ulfåsa*, *Familjen Jensen*, *Stor-Klas och Lill-Klas* sida vid sida med Ibsens *Härmännen på Helgoland*, *Mäster Olof*, *Vävarna* och Hamsuns *Vid rikets port*. Av dessa spelades *Bröllopet* 23 gånger och *Stor-Klas och Lill-Klas* 45 gånger, medan Hamsun spelades 5 gånger och Hauptmanns *Vävarna* spelades 23 gånger.¹⁷ Det här var det näst sista spelåret då Harald Molander var regissör vid Svenska Teatern och trots det var det alltså inte det »högre dramat« som drog flest åskådare inte ens när de Wahl stod på scen.



Anders de Wahl som Lord Fancourt Babberly i Brandon Thomas pjäs *Charleys tant*.
Musik- och teaterbiblioteket

Publiktillströmning och teaterstjärnor

Men affischerna avslöjar också att Strindbergs *Gustav Vasa* och *Erik XIV* måste ha dragit en stor publik året efter. Den första gick 49 gånger 1899 och den andra 35 gånger 1899–1900.¹⁸ Teatern lanserade också idén att de båda utgör *Vasasagan*. Strindberg hade skrivit till både Molander och Ranft och föreslagit att *Erik XIV* skulle följa direkt efter *Gustav Vasa* och att de båda pjäserna tillsammans med *Mäster Olof* var en trilogi.¹⁹ Även Strindberg såg på teatern som en marknad och var mån om hur hans verk skulle lanseras för bästa möjliga effekt, en sorts följetong för teatern. Att de två pjäserna blev så stora publikframgångar berodde förmodligen också på att Anders de Wahl spelade Erik i båda pjäserna och överhuvudtaget på skådespelarens ensemblens höga nivå.

En annan av tidens fixstjärnor, Harriet Bosse, spelade för första gången på Svenska Teatern 22 oktober 1906 i Drachmanns drama *Gurre* i en utsåld festföreställning. Totalt gick den 24 gånger. Detta spelår spelade hon enbart i det »högre dramat« och det avslutades för hennes del med urpremiären på Strindbergs *Ett drömspel* som endast gick 12 gånger. Den efterföljdes av ett lustspel – *Husarfeber* – som gick 30 gånger. Ett par år senare dominerades Harriet Bosses repertoar av komedier och lustspel. Hon hade lämnat Dramaten för att hon fann repertoaren ytlig och ointressant. Hon hade bland annat fått löfte om att spela Maeterlinck på Svenska Teatern och 1906 fick hon spela *Mélisande* i *Peléas och*

16. Lindberg, Per & Geijerstam, Sten af, *Anders de Wahl*, Stockholm: Wahlström & Widstrand 1944, s. 28f; Djurgårdsteatern affischer 1894, MTB, Teateraffischsamlingen.

17. Svenska Teaterns affischer 1898–1899, MTB, Teateraffischsamlingen.

18. Svenska Teaterns affischer 1899–1900, MTB, Teateraffischsamlingen.

19. August Strindberg brev till Albert Ranft, Göteborgs stadsmuseum. Teatersamlingarna, Albert Ranfts arkiv 1.



Harriet Bosse som Mélisande i Maurice Maeterlincks pjäs *Pelléas och Mélisande*. Musik- och teaterbiblioteket

Mélisande,²⁰ något som hon tidigare hade ställt som krav till Dramaten i en kontraktsdiskussion.²¹ 1911 återgick hon till Dramaten som från 1908 hade övergått från att vara en privatdriven teater till en statsunderstödd teater, även denna gång var orsaken missnöje med de roller hon erbjöds.

Det visar sig alltså att det inte var självklart att det »högre dramat« lyckades dra en större publik trots attraktiva skådespelare. Det som också klart framgår är att publikens intresse minskade ju närmare sommaren kom och att repertoaren då i huvudsak måste bestå av mer underhållande pjäser. Även höststarten visade på svårigheter att attrahera ett större publikintresse och ofta påbörjades säsongen med återupptagna pjäser från våren. En fingertoppskänslig repertoarplanering märks också genom att teatrarna inte omedelbart lade ner nya uppsättningar som inte hittade en publik utan istället valde att växla uppsättningar från dag till dag.

20. Svenska Teaterns affischer 1906–1907, MTB, Teateraffischsamlingen.

21. Boström, Tage, *Den objudne gästen: hur Maeterlinck introducerades och mottogs i Sverige intill 1903*, lic., Umeå: 1979, s. 125.

Någon längre repertoarplanering offentliggjordes dock sällan. I huvudsak presenterades det som skulle spelas bara någon dag i förhand i och med att det angavs vad nästkommande dags föreställning skulle bli. När en uppsättning var riktigt populär kunde det anges att ett begränsat antal föreställningar återstod, något som kunde förlängas vid stor popularitet. Vid några tillfällen finns det på affischerna uppgifter om nya uppsättningar som var under repetition eller förberedelse. Liknande uppgifter gavs också i den dagligt utkommande tidningen *Affschen*. Denna form av flexibilitet var möjlig i och med att teatern hade en stor ensemble. Ett kommersiellt drivet teaterföretag som Ranfts med över tusen anställda och, enligt Claes Rosenqvist, med en omsättning på 2 miljoner (början av 1920-talet) hade naturligtvis inte råd med stora biljettförluster.²² Dock var Ranft säkerligen betydligt mer uthållig vad gällde Svenska Teatern som banerförare för »det högre dramat« jämfört med de teatrar som hade en repertoar som mer betonade underhållning. Exempelvis visar affischerna från Ranfts period på Östermalmsteatern 1903–1908 betydligt snabbare repertoarväxlingar. Spelårets slut kunde också varieras genom att skådespelarkontrakten ofta statuerade att spelåret kunde förlängas till och med maj men samtidigt gav möjlighet att från teaterns sida avsluta engagemanget redan den sista april.

Ranft var angelägen om att knyta till sig de bästa skådespelarna. Ett exempel är Tore Svennberg som blev fast engagerad vid Svenska teatern 1905. Han hade sedan några år förekommit regelbundet på Svenska Teaterns scen men växlat det med turnéer i Norden tillsammans med Julia Håkansson. I en tidningsartikel så skrev pseudonymen Caligula om det fasta engagemanget av Svennberg:

*Han har blivit engagerad – af dramatiska teatern, som nog kunna behöfva denna intelligente, ganska mångsidige och af hufvudstadspubliken omtyckte artist? Åhnej, det är direktör Albert Ranft, som förenat hr Svennberg med den öfriga staben af framstående sceniska artister, tillhörande Ranftska skådebanorna, ty hr Ranft behöfver alltid hvarje god artist om icke för annat så för att denne icke skall vara upptagen på annat håll.*²³

Går man sen 14 år fram i tiden så framgår det hur Svennberg lämnar Svenska teatern för Dramaten. Han tyckte inte att han längre fick tillräckligt många och intressanta roller på Svenska Teatern. »Jag känner på mig att man vill göra mig till ett slags inventarium och det är inte just så trevligt. Det är klart att man vill arbeta de få år man nu har kvar att göra något på.«²⁴ Albert Ranft verkar ha försökt hålla kvar skådespelare för att försvåra för konkurrenterna. 1919, i slutet av Tor Hedbergs chefskap, befann sig Dramaten i en kris konstnärligt, publikmässigt och ekonomiskt. Sex år senare, sommaren

22. Rosenqvist, Claes, »Albert Ranft« i *Svenskt biografiskt lexikon* 29, Stockholm 1995–97, s. 659.

23. Caligula [sign], »Hr Svennberg anställd hos direktör Ranft«, [tidning och datum ej angivet], MTB, Pressklippssamlingen.

24. »Tore Svennberg lämnar Svenska teatern«, 1919-09-25 [tidning ej angiven], MTB, Pressklippssamlingen.



Svenska teatern på Blasieholmen
innan branden. Musik- och teaterbiblioteket

1925, brinner som sagt Svenska Teatern ner – något som brukar anges som slutpunkten för Ranfts imperium och även att eran med privatfinansierade teatrar med en konstnärlig repertoar började nå sitt slut.²⁵

Konkurser och ekonomiska besvär

Ranft hade genomlevt flera konkurshot och efter en sådan även reorganiserat verksamheten i ett aktiebolag. Teaterbranden utlöste försäkringsmedel och därefter såldes även tomten på Blasieholmen dyrt. Genom detta kunde Ranft få finansiering att fortsätta ytterligare ett par år.²⁶ Andra privatteaterprojekt följde efter som exempelvis Ekmanteatrarna vilka drevs av Per Lindberg och Gösta Ekman. Men Ranft hade svårt att hålla sig flytande, och det handlade snarare om att han inte var beredd att ändra sitt koncept och modernisera repertoar och iscensättningsform. När andra teatrar utvecklades till konkurrenter kvarstod Ranft med målade kulisser och en repertoar som delvis började bli daterad. Även om Ranft redan från början i sitt teaterimperium var noga med att ange regissör, långt oftare än exempelvis Dramaten var, så innebar termen regissör ingen genomgripande förändring. Det var tydligt att det var skådespelarna som stod i centrum och i och med att fler och fler skådespelare övergav honom drabbade det kvalitén och attraktionen hos publiken.

Att det ekonomiska läget på Svenska Teatern var illa redan 1922 skvallrar ett brev som dekormålaren Einar von Strokirch skrev till Tore Svennberg, som hade tillträtt som Dramatenchef två år efter att han hade blivit engagerad som skådespelare där. Strokirch erbjöd sig att flytta över till Dramaten

25. Se exempelvis *Ny svensk teaterhistoria* 3, Hedemora: Gidlunds 2007, s. 157. [Termer som seriös teater eller konstnärlig teater ger uppfattningen att underhållningsteater är det motsatta. Men det bör läsas som att huvudsyftet med en uppsättning är konstnärliga anspråk medan en underhållningsrepertoar är tillkommen för att nå en stor publik men mycket väl kan ha klart seriösa och konstnärliga utgångspunkter.]

26. Brandorsaken blev trots en omfattande polisundersökning aldrig klarlagd.
»100 personer hörda rörande teaterbranden« i *Nya Dagligt Allehanda*, 1925-07-20.



Affisch till uppsättningen av Kessers generalkupp på Oscars-teatern 1917. Musik- och teaterbiblioteket

beroende på de besvärliga ekonomiska förhållandena på Svenska Teatern:

*Emellertid har det ju hittills endast varit fråga om hopställning och hoplappning av det gamla, som redan finns med så pass sammanställning av färger, att det åtminstone kunnat visas för betalning. [...] Förresten har det som sagt varit lappverk. M.a.o. det rimligaste vi kunnat få ut av den gamla soppan. Teatertiderna äro ju bedrövliga!*²⁷

Enligt Claes Rosenqvist forskning var ett av skälen till att Ranfts imperium gick under att han inte gick in i filmbranschen utan tvärtemot ställde sig avvisande till den genom att vara restriktiv mot skådespelarnas medverkan i film.²⁸ Nu var många av de skådespelare som skapade Ranfts teatrar varumärke aktiva filmskådespelare som Pauline Brunius, Gösta Ekman, Anders de Wahl, Tora Teje, Tore Svennberg med flera och kontrakten öppnade ofta för möjligheten att filma under sommaren. Det tycks som om Dramaten vid nystarten 1907 var mer restriktiv gentemot filmmedverkan. Ranft hade dessutom flera filmprojektsförslag som aldrig förverkligades. Det är möjligt att Ranft hade kunnat överleva längre om han hade satsat

27. Brev från Einar von Strokirch 1922-02-27, Kungliga Dramatiska Teaterns arkiv, Inkommande Brev till Teaterchef Tore Svennberg, KDT EIC:1.

28. Rosenqvist, Claes, »The Actor as Big Business Man. Some Views on Research Concerning Albert Ranft« i *Nordic Theatre Studies*: 4, 1989, s. 19.

även på film. Men frågan är om han hade lyckats att samtidigt driva en så stor teaterverksamhet? Om detta kan jag bara spekulera, men ett exempel på att teatern kunde använda sig av film är en svensk operett 1917 på Oscarsteatern under Ranfts ledning. *Kessers generalkupp* inleddes med en filmad flygfärd som avslutade med att primadonnan klev ut ur sitt flygplan och in på scenen. Problemet var bara att Naima Wifstrand som skulle göra rollen insjuknade innan premiären, så det blev en annan skådespelerska som klev ur planet på scen men fortfarande med Naima Wifstrand i planet på filmen.²⁹ Till skillnad från filmen var teaterscenen då faktiskt mer förändringsbenägen.

Nya tider

Ranft gick från att vara en teaterledare som införde nya sätt att producera teater till att bli en symbol för ett teatersystem som helt hade stagnerat. Han hade gett möjlighet åt en större konstnärlig utveckling, införde ny teaterteknik, gjorde plats för ny samtida europeisk repertoar, förnyade repertoarläggningen, gav skådespelarna möjlighet att utvecklas i olika genrer och skapade möjligheten att förlänga spelperioder genom att arbeta både med turnéer och ett stort antal fasta scener. Det innebar att alla inom Teatersverige under omkring trettio år var tvungna att förhålla sig till honom. Ranfts teaterimperium var ett viktigt steg i moderniseringen av det svenska teatersystemet, även om förlitandet på biljettintäkter som enda inkomstkällan i förlängningen visade sig vara en omöjlig väg. 1921 angrep Per Lindberg, då chef för Lorensbergsteatern som erhöll ekonomiskt stöd från staten, Ranfts repertoar som han ansåg hade en konstnärligt låg standard.³⁰ Något decennium senare erbjuder Lindberg tillsammans med Gösta Ekman och en krögare sig att ta över Dramaten utan offentliga medel. Det erbjudandet avvisades som orealistiskt.

Fallet för Albert Ranft blev stort och en odaterad, bitter anteckning av honom dyker upp i materialet i Göteborg:

*Ni – små eländiga kryp – som inte haft eller har en egen idé – och som lever på samhällets bidrag i form av lotteri och skulle göra konkurs på några månader om ej stat och kommun [oläsligt] hjälpt eder. Ni 'ska' vara hövliga och ta av er hatten för en person som i 33 år utan hjälp – varit arbetsgivare för 1 000 personer och under denna tid ej klickat i sina skyldigheter.*³¹

En kommentar, troligen av sonen Nils, är tillfogad »Dessa anteckningar har Pappa skrivit ner i sin förtvivlan«.

Referenser

- 29. D'Ailly, Sven, »Naima Wifstrand – som konstnärinna och människa« i *Publikens gunstlingar I*, Stockholm: Lars Hökerbergs förlag 1918, s. 64.
- 30. Rosenqvist, 1989.
- 31. Göteborgs stadsmuseum, Teatersamlingarna, Albert Ranfts arkiv 1.

Litteratur och tryckt material

- »100 personer hörda rörande teaterbranden« i *Nya Dagligt Allehanda*, 1925-07-20
- Bon soir [sign], »Teater och förbudsfrisinne eller Ranft och hr Ollén«
i *Nya Dagligt Allehanda*, 1925-07-24
- Boström, Tage, *Den objudne gästen: hur Maeterlinck introducerades och mottogs*
i *Sverige intill 1903*, lic. Umeå 1979
- »Inte heller branden av Svenska Teatern drabbade arkivet« i *Nya Dagligt Allehanda* 1925-07-03
- Bratton, Jacky, *New Readings in Theatre History*, Cambridge 2003
- D'Ailly, Sven, »Naima Wifstrand – som konstnärinna och människa«
i *Publikens gunstlingar I*, Stockholm: Lars Hökerbergs förlag, 1918
- Lindberg, Per & Geijerstam, Sten af, *Anders de Wahl*, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1944
- Molander, Harald, »Svenska Teatern« i *Teatern* 1899:1
- Ny svensk teaterhistoria* 2, (red.) Tomas Forser, Hedemora: Gidlunds, 2007
- Ny svensk teaterhistoria* 3, (red.) Tomas Forser, Hedemora: Gidlunds, 2007
- Ranft, Albert, *Albert Ranfts memoarer, första delen*, Stockholm: Norstedts, 1928
- Ranft, Albert, *Min repertoar 1892–1921*, Stockholm, 1921
- Ringby, Per, *Författarens dröm på scenen: Harald Molanders regi och författarskap*,
diss. Umeå, 1987
- Rosenqvist, Claes, »Albert Ranft« i *Svenskt biografiskt lexikon* 29, Stockholm, 1995–97
- Rosenqvist, Claes, »Teaterkungens gränsridare. Albert Ranfts landsortsverksamhet«
i *Att resa var nödvändigt: Äldre svensk landsortsteater*, (red.) Claes Rosenqvist,
Gideå: Vildros, 1990
- Rosenqvist, Claes, »The Actor as Big Business Man. Some Views on Research
Concerning Albert Ranft« i *Nordic Theatre Studies*: 4, 1989

Arkiv och otryckt material

- Göteborgs stadsmuseum, Teatersamlingarna, Albert Ranfts arkiv 1
- Kungliga biblioteket, Harald Molander brevsamling KB1/L133
- Kungliga Dramatiska Teaterns arkiv, Inkommande Brev till
Teaterchef Tore Svennberg, KDT Elc:1.
- Musik- och teaterbiblioteket (MTB), Musikverket, Albert Ranfts arkiv
- MTB, Pressklippsamlingen
- MTB, Teateraffischsamlingen

Livet och teatern på arkivet

Teatergruppen Narren och några reflektioner om arkivforskning

Per Ringby¹

Expressens reporter och fotograf åkte inför teaterhösten 1966 ut till Djurgården. En ny teater hade hyrt en areateaterlokal i anslutning till Gröna Lund, vid Allmänna gränd. Tidningsfolket mötte ett gäng ungdomar och en något äldre teaterledare, Hans Hellberg (1929–2011). Gruppen hade främst sprungit fram ur den intensiva verksamheten inom Stockholms studentteater under några år och hade tagit sig namnet Narren. Nu i efterhand vet vi att det 1966 var den svenska gruppteaterns själva modergrupp som de mötte därute på Djurgården, det vill säga en grupp som med sin verksamhet och sina avläggare kom att bli centralpunkt i den förändring av hela landets teaterväsende som komma skulle. Det var en gruppteaterrörelse som jag vill mena fick lika omfattande följder för den svenska teaterbranschens struktur som Gustaf III:s teaterinitiativ vid slutet av 1700-talet. Historiskt betraktat är det verkligen en scenförändring att dröja vid och Narren var det bultande hjärtat i ett teaterväsende med en politisk avsikt!

Betraktarens blick

Sextio år senare sitter jag och erinrar mig bilden som illustrerade tidningsklippet som jag sett i ett arkiv. Just pensionerad från en forskar- och lärarverksamhet inom en universitetsprofessur känns det befriande att reflektera över dessa ungdomar som då befann sig vid det stora vägskalet i sina liv och också i landets teaterhistoriska utveckling; det senare förstås något de där och då inte visste om. De dinglede med fötterna över kajkanten nere vid Djurgårdsfärjan dit fotografen dragit dem. Jag föreställer mig att vattnet kluckade och om solen sken så gjorde den det på deras framtid. Det var förutom Hellberg själv också Lottie Ejebrant (f. 1944), Bibi Nordin (1939–1997), Leif Sundberg (f. 1938) och Suzanne Osten (f. 1944).

På en senare bild, från ett programomslag i samlingarna efter Hans Hellberg på Musik- och teaterbiblioteket (MTB), Statens musikverk, ser man samma grupp. De intar en pose som mycket tydligare än tidningsfotot återger den självbild som de hade och antyder vilken teater de ville erbjuda.

1. Per Ringby är professor emeritus och har varit verksam vid Umeå Universitet som forskare och lärare.



Bilden på startkvintetten bär också vittne om det flytande i själva begreppet Narren. Inom något år hade nämligen Osten, Sundberg och Ejebrant dragit vidare och deras Fickteatern blev så att säga en avknoppning från Narren. Samtidigt tillkom mängder med nya människor in under paraplyet Narren i något som liknar en slags kollektiv teaterrörelse i verkstadsform. Berättelsen om Narren bjuder alltså på många infallsvinklar på samhälle, kultur, teater och människor.

Det finns ett flertal principiella frågor man kan ställa gällande betraktarens blick när den riktas mot arkivets historiska material: vems blick är det, vad bär den på, vad är syftet med betraktandet, vilken är situationen vid betraktandet och vilken är bakgrunden till betraktandet? Ja, det är frågor som också arkivbesökaren måste ställa sig för att klargöra sin egen position.

Att sitta på arkiv

Om man som jag tillbringat större delen av livets yrkesverksamhet med att faktiskt sitta på arkiv, så blir det naturligen så att vissa problemställningar följer med längre tider än andra. Personligen kom jag in på detta med Narrengruppens historia redan som ung forskarassistent under 1980-talet inom ramen för ett forskningsprojekt om »Dramatik på svenska scener 1910–1970«, initierat och lett av Sverker R. Ek. Jag gjorde det till en liten specialitet att bland allt annat arbete ägna mig åt gruppteatrarnas repertoar, under de år vi sysslade med de nya gruppernas verksamhet i Göteborg respektive Stockholm.

Efter att under mina egna studier inom forskarutbildningen ha sysslat med arkivet efter teaterregissören Harald Molander (1858–1900) och skrivit en doktorsavhandling om honom, så gick jag vidare med ett projekt om svensk gruppteater. Syftet var att i två volymer skildra utvecklingen från 1950-talet till 1980-talet. Fokus i den första boken kom att bli teaterns avantgarderörelse med särskild inriktning på Pistolteatern, som jag presenterade 1995 i »Avantgardeteater och modernitet. Pistolteatern och det svenska teaterlivet från 1950-tal till 60-tal«. I volym två kommer på motsvarande sätt Narrengruppen att stå i centrum.

Under det verkligt långsiktiga arbetet med forskningsprojektet, med alla intervjuer och det svårhanterade multimediamaterialet efter Pistolteatern för den första boken hade jag också lokaliserat Narrengruppens stora och mycket välordnade samling som fanns i Köpenhamn. Där ingick den i den skandinaviska gruppteatersamling som skapats inom Teatervetenskapliga institutionen vid Köpenhamns universitet, på initiativ av Kela Kvam.

När Narrensamlingen sedermera kom i kläm vid omorganisationer på det danska universitetet blev jag tillfrågad vad jag tyckte att man skulle göra med det hotade arkivet. Mitt förslag var förstås att det skulle tillställas Drottningholms teatermuseums samlingar i Stockholm, vilka sedan kom att infogas i Musikverkets teaterdel ute i lokalerna vid Gäddviken i Nacka. Trots att jag hade god överblick och ett mycket stort forskningsarbete redan var nedlagt från min sida – med forskningsintervjuer, excerperingar ur tidningar och tidskrifter samt månadslånga forskningsperioder i Köpenhamn och Stockholm med Narrarnas samling – så var det något som skavde!

Det personliga minnet

Jag fick nämligen ingen rätsida på hur Narren utvecklades mot slutet av sin verksamhet och hur det gick till när teatern upplöstes 1981. Den allmänna bilden var visserligen klar för mig sedan lång tid, men detaljerna, detaljerna ...! I ekonomiska sammanhang och vid kontraktskrivande brukar man ju säga att djävulen ligger i detaljerna, och vi måste tillfoga att det gör det även i historieskrivningen.

Hur klart vi än tycker att vi minns vår egen verksamma tids detaljer har de en tendens att skymma sikten för den övergripande betydelsen. Liksom omvänt – har vi inte detaljerna på plats har vi inget att bygga analysen på. Tragiskt nog väntade Hans Hellberg och flera teatermäniskor med honom på att min bild i volym två skulle målas upp. Hellberg berättade dessutom för mig att han själv i sitt eget påbörjade memoarskrivande blev blockerad inför just att skriva om tiden med Narren. Jag drog slutsatsen att trots decenniernas distans fanns här personliga laddningar och svårhanterade besvikelser. Efter Hellbergs död 2011 kunde jag vara Niklas Hellberg behjälplig med faderns efterlämnade arkiv och i samband därmed också systematiskt gå igenom det.

Trots att samlingen efter Hans Hellberg i skrivande stund inte är uppordnad på MTB har tillgängligheten för mig som arkivforskare möjliggjort ett mycket tydliggörande grepp över både Narrens sena utveckling och upplösning, liksom stora möjligheter att få fram stommen i Hans Hellbergs konstnärliga gärning. Reliefen blir den svenska politiska teaterns i särklass viktigaste skede. Berättelsen om Narrens betydelse kan nu växa fram med både detaljer och kontext. Tragiken för mig som senfärdig arkivforskare blir att Hans Hellberg inte kommer att få ta del av resultatet. Forskningens process kan dock ligga parallellt med den minnesprocess som ligger och pyr i de inblandades eventuella memoarskrivande. Men här finns också betydande perspektivproblem.

Gunilla Nyroos har uttryckt det så tydligt och klokt när hon häromåret i samband med sin 70-årsdag konstaterade att när hon en gång började sin karriär så var teatern den »största konstarten«. Nu måste enligt hennes mening skådespelaren – och jag vill tillägga faktiskt också teaterhistorikern – påminna sig att musik och bild i vår samtid är nummer ett. »Men fortfarande finns ett behov av teatern. Det är mötet och att vi vill se något om hur det är att vara människa. Där är det flyktiga viktigt. Det går inte att instagramma den känslan, insikten, upplevelsen och ha den kvar. Den kan stanna i oss, men då gäller det att vara här och nu. I ögonblicket finns det.«²

Men även om det flyktiga är det viktiga, själva idén med det hela i teatern, så kan och får inte teaterhistorien byggas kring en glömskans plats. Att utvärdera och tillägna sig historiska insikter bygger på att de kan förankras i den kunskap som också bärs vidare av arkivet – trots att själva konstverket eller artefakten är försvunnen och vi är hänvisade till minnet av det/den eller de spår det/den lämnade – och sammanhanget kring startpunkten för flyktbanan. Detta gäller självklart inte bara teatern, utan även dansen och musiken och alla andra events, installationer och konsthändelser nedsänkta i den förbiflytande tiden men utan bevarad materialitet.

Även om någon enstaka teatermänniska kanske tror att det går att bygga sin insikt på devisen att fåglarna inte bryr sig om ornitologer, så hur ska vi kunna bygga kunskap om vår historia om all vår erfarenhet förflyktigas? Det är här som alla personliga minnesböcker om teatern verkligen får sin legitimitet; de hjälper till att mejsla fram bilden av hur en flyktig konstskapelse samspelar med de konturer och sammanhang som bärs vidare av arkiven. Tillsammans skapar minnets bilder och de torra arkivalierna samhällets teaterminne och historieförståelse.

Hans Hellberg började som nämnts skriva på sina memoarer, men det hade tagit stopp vid minnet av Narregruppen. Det var för svårt och kanske också smärtsamt att gå tillbaka till detta det viktigaste i hela hans livsverk, till något som medförde många besvikelser. Där kan ju arkivforskaren ha en fördel. Hen behöver inte riskera att förlora någon personlig insats när hen inte behöver granska bilden i den egna eftertankens kranka blekhet, utan genom historikerns kyligare vilja att belägga, förklara och förstå skapa grunden för en balans i bilden av passionen för teatern.

Utmaningen med att forska om teater på arkiv ligger också i själva svårighetsgraden i uppgiften. Det är extra roligt för att det är svårt! Eftersom mycket handlar om att hitta vägar tillbaka till – att spåra – en artefakt/ett konstverk som i sig är försvunnet blir av naturliga skäl pusslet mycket stort. Metaforen för den svårigheten blir lätt pusslens motiv med vida vita snövidder eller gröna sommarängar – vackra men hysteriskt svårlagda!

Belöningen när forskarindividen hittar pusselbitar som ger svar på de aktuella forskningsfrågorna är därför extra stor, liksom känslan när undersökandets mångfaldiga vägar ibland leder fram till ett dokument som syr ihop förståelsens väv.

Tolkandet av ett litterärt verk som ju finns i ett bibliotek är i jämförelse med utforskandet av ett försvunnet teatralt fenomen mer beroende av initiala vägval – som hänger samman med forskarens ställningstaganden inför teoribildning och metodaspekter. Tolkningen av det försvunna teaterverket och att sätta det i sitt historiska sammanhang inkluderar visserligen i många fall också att närma sig en dramatext. Skillnaden mot den litterära analysen är dock att man samtidigt i tillägnelsen av dramat måste distansera sig själv från det. Detta för att komma i kontakt med den historiskt bestämda teaterform av texten just då och där som blott arkivet kan ge en aning om.

Medvetenhet och minne

En del av tjugningen med att sitta på arkiv är möjligheten att kunna och nödvändigheten att tvingas röra sig på olika analysnivåer under kontemplationen inför materialet i samlingarna. Just när det gäller en så genompolitiserad och tabuprovocerande verksamhet som Narrens blir det lätt att dra in den allmänna politiska situationen i Sverige och den värld som gruppen ville spegla i sin repertoar. Men den politiska syftningen får dock inte skymma för att de estetiska vägvalen var lika viktiga. Det handlar heller inte om att teater Narren speglar tid och medvetande. Det intressanta är att den var med om att skapa medvetande. På område efter område konstruerades efter detta scenskifte det som vi nu förknippar med 1960-talet till dels hos Narren: kritiken, kroppens frigörelse, maktförståelsen, miljöfrågan, synen på teaterns funktion etcetera.

Dessa spänningar mellan politik och estetik, mellan å ena sidan enskildas biografi, teatersyn och gestaltningsvilja och å andra sidan tidens tvingande teman levandegör sittningarna i arkivsalen. Samtidigt gäller det att som teaterhistoriker levandegöra de stora förändringar som mötte optimismen vid sextiotalets mitt i förhållande till situationen vid 1980-talets inledning. Alla visste vid det laget att en stor förändring i samhälleligt, politiskt, ideologiskt och medvetandemässigt klimat inträffat. Narrens historia speglar också den förändringen, samtidigt som berättelsen om narrarna kommer att ställas i det sentida ljuset av många av de reaktionära tendenser som de själva hjärtligt avskydde, men som vi som möter deras historia lever under. Vilka var de, vad tänkte de och vad kan vi lära av dem?

Minnet sviktar ju tyvärr med åldern. Att glömma det negativa är positivt, att glömma det positiva är negativt. Men kom jag nu ihåg rätt om tidningsbilden med narrarna vid Allmänna gränd?

Jag måste kolla i arkivet en gång till, innan jag skriver om det ...!

Dokument och förteckningar

Musik- och teaterbibliotekets skriftserie innehåller bibliografier, kataloger och andra förteckningar samt dokumentära utgåvor eller studier med tonvikt på att presentera källmaterial. Serien startades 1969 som ett samarbete mellan dåvarande Svenskt musikhistoriskt arkiv och Svenska samfundet för musikkforskning. Från och med vol. 7 (1994) utges den av Musik- och teaterbiblioteket (före detta Statens musikbibliotek).

Musik i Sverige

1. Hülphers, A. A:sson. *Historisk afhandling om musik och instrumenter*. Westerås. 1773. Faksimilutgåva med inledning av Thorild Lindgren. 1969. Pris: 159 kr
2. Ruuth, Gustaf. *Katalog över äldre musikalier i Per Brahegymnasiet i Jönköping*. 1971. Gratis
3. Helmer, Axel. *Svensk solosång 1850–1890. En genrehistorisk studie*. 1972. Sångförteckning. 1972. (Mit einer deutschen Zusammenfassung). Pris: 127 kr
4. Leux-Henschen, Irmgard. *Joseph Martin Kraus in seinen Briefen*. 1978. Utg. av Svenska samfundet för musikkforskning/Ed. Reimers.
5. Rudén, Jan Olof. *Music in tablature*. 1981. Pris: 165 kr
6. Henrysson, Harald. *A Jussi Björling Phonography*. 2:a uppl, 1993. (Reviderad och utökad upplaga). Pris: 300 kr
7. Holm, Anna Lena. *Tematisk förteckning över J. H. Romans vokalmusik*. Stockholm 1994. Utg. av Musikaliska akademiens bibliotek. Pris: 350 kr
8. Gasparini, Francesco. *En uti Harmoni öfvad på Clav-Cymbal* (översatt av J.H. Roman, vetenskapligt bearbetat av Kathleen K. Hansell, Martin Tegen och Eva Nordenfeldt). 1994. Pris: 265 kr
9. Lomnäs, Bonnie & Erling. *Stiftelsen Musikkulturens främjande. Catalogue of music manuscripts*. 1995. Pris: 212 kr
10. Jonsson, Leif. *Offentlig musik i Uppsala 1747–1854. Från representativ till borgerlig konsert*. 1998. OBS! Denna utgåva prissänkt p. g. a. sämre tryckning och limning! Pris: 240 kr
11. Lomnäs, Bonnie. *Stiftelsen Musikkulturens främjande. Catalogue of letters and other documents*. 1999. Pris: 212 kr. Paketpris vol. 9+11: 350 kr
12. Bengtsson, Britta. *1751 års män. Anteckningar om amatörer och hovkapellister vid »Kongl. Begravnings och Kongl. Krönings Musiquerne år 1751«*. 2001. Pris: 212 kr
13. Barth Magnus, Ingebjørg. *Här är spel och dans. Musikmotiv i svenskt folkligt måleri på bonad och vägg*. 2009. Pris: 180 kr

Erbjudande! Volym 9 och 11 till paketpris 350 kr. Samtliga priser ovan inkl. 6 % moms. Vid försändelse tillkommer porto.