

*Sonja Åkesson. Folkhemmet's poet* VIKSTEN 28

# En ny teater föds

Dokumentation från teaterkonferensen  
i Visby, juni 2003

Sonja Åkesson Sällskapet



## Innehåll

<b>Förord .....</b>	<b>5</b>
Eva Lilja och Karin Wiklund	
<b>Sonja Åkesson som lågdiktare .....</b>	<b>7</b>
Inger Ring	
<b>Hemligheten bakom Fria Pro .....</b>	<b>17</b>
Gunnar Ohrlander	
<b>1960-talet decenniet för avantgarde och revolution .....</b>	<b>23</b>
Wilmar Sauter	
<b>Kalasen – tankar kring en reading.....</b>	<b>39</b>
Agneta Elers	
<b>Kära Författare Sonja Åkesson.....</b>	<b>43</b>
Karin Wiklund	
<b>Sonja Åkesson Livets Abc. ....</b>	<b>55</b>
Kajsa Isaksson	
<b>Från fickformat till store scenen .....</b>	<b>57</b>
Christina Svens	



## Förord av Eva Lilja & Karin Wiklund

I juni 2003 ordande Sonja Åkesson Sällskapet en konferens i Visby. Den hade rubriken ”Grupperna, orden & politiken – en ny teater föds” och fokuserade en ganska okänd del av Sonja Åkessons författarskap, nämligen hennes roll som textförfattare inom ramen för sextioalets gruppteater. Under loppet av sextioalet nydanades dramatiken i Sverige i hägnet av små entusiastiska teatergrupper. Först ut var Susanne Osten med Fickteatern – två personer med musikanter som gav sig till att spela teater var som helst på gator och torg – och utan föregående varning. Redan så här tidigt, under decenniets första år, fanns Sonja Åkessons med i bakgrunden med sina texter.

Åkessons poesi har i sin tur tagit färg av arbetet med teatermediet. Hennes träffsäkra tonfall och sinne för drastiska utspel passade dramatiken som genre i allmänhet och särskilt dess aktuella utvecklingsfas. Under femtitalet var hon en flitig besökare på Stockholms kabaréer med namn som Lars Forssell och Beppe Wolgers, men också Ulla-Bella och Jan Gabrielsson – ifall nu någon ännu minns detta illustra par.

Den här skriften dokumenterar teaterkonferensen med ett urval av föredragen samt dessutom ett par kommentarer från två av dess regissörer. Konferensbidragen kom att rikta fokus mot olika delar av problemområdet. Vi fick lyssna till översikter och minnesbilder av sextioalets kulturklimat och teaterutveckling såväl som punktstudier av enskilda föreställningar. Andra föreläsare fördjupade sig i olika aspekter av Åkessons lyriska författarskap. Vi fick se numera historiska videor av Narrens föreställning av Åkessons *Pris* och *Sagan om Siv*. På kvällarna fick deltagarna uppleva fantastiska framföranden, som Teater Salieris urpremiär på Åkessons Kärlekens ABC, Gotlands teaters *I väntan på vadå?* och Jarl Hammarbergs recitationer. Andra upplevelser var Agneta Elers-Jarlemans version av *Kalaset* och Annika Fehlings tonsättningar av Åkessontexter. Teater Uno från Göteborg avslutade konferensen med sin föreställning av Dostojevskijs *De besatta*, och visade därmed att sextioalets teaterideal utmärkt väl lever ännu idag.

Boken avslutas med en dokumentation av Marianne Petersson, Stockholm, som skrev korta sammanfattningar av varje framträdande under de tre dagarna. Här kan läsaren få en fullständig bild av konferensens innehåll. Per Westholm, Visby, står för fotodokumentation.

Ett djupt känt Tack till konferensens sponsorer: ABF Visby, Amelia, Destination Gotland, Gotlands kommun, Högskolan på Gotland, Länsteatern på Gotland, Medeltidsveckan på Gotland, Sky Ways, Svenska Akademien, Sällskapet De Badande Vännerna, Vetenskapsrådet samt Östersjöns Författar- och Översättarcentrum. Sonja Åkessons familj bidrog med att efterskänka rättigheterna till konferensens framföranden varför den tackas varmt.



Inger

## *Sonja Åkesson som långdiktare*

Vad väcker ett intresse? Långdikten som fenomen har alltid funnits. Tänk bara på *Iliaden* och *Odysseen*, Vergilius' *Aeniden*, Dantes *Divina commedia*, Miltons *Paradise lost*, Stiernhielms *Herkules*, Creutz' *Atis och Camilla*, Tegnér's *Frithiofs saga*. Men med modernismen inträder en mer subjektiv långdiktning dels hos Walt Whitman i "Song of Myself" med den subjektive jag-gestalten som gör sig till tolk för en hel nation, men utan att berätta en historia, en personlig epik, dels hos T.S. Eliot i *The Waste Land* med dess opersonlighetsideal och fragmentariska skrivsätt och antydda myt, en förändring som vinner genklang i Sverige hos Artur Lundkvist med hans prosadiktsvit *Eldtema* (1939) och hos Erik Lindegren med den bildberusande sviten *mannen utan väg* (1942/1946).<sup>1</sup> Hos alla dessa föregångare är anspråken höga – det omtalas en världsbild av dignitet. På sextioalet händer emellertid något både på den amerikanska kontinenten och i Sverige. Den största förändringen står i vårt land Sonja Åkesson för. Nu träder en kvinnlig poet in på långdiktens arena och visar fram en ny ton, en vardaglighet, en ny typ av protagonist, en kvinna utan akademisk bildning.<sup>2</sup> I sextiotalsantologin *Nya linjer*, 1966, finns en kvinna, Åkesson, representerad med den långa dikten "Självbiografi. Replik till Ferlinghetti", dock tidigare publicerad.<sup>3</sup> En outsider, kvinnlig poet, blir en insider.

Ja, hur uppstår ett intresse? Troligen började intresset för långa dikter för mig personligen genom arbetet med en helt annan dikt. År 1990 skrev jag en analys av en då nyutkommen diktsamling med titeln *Två dikter* skriven av poeten Erik Beckman.<sup>4</sup> Diktsamlingen var mycket lång och jag såg därför titeln som ytterligt provokativ, vilket inte minskades av att boken bestod av ett stort antal separata stycken. Erik Beckman framstod som unik. Visst märks idag i ett bakåtperspektiv – det tillhör en forskares vision att få fatt i hur någonting började, var startpunkten ligger - att Beckman var unik så som alla poeter är unika, men det visade sig att hans diktprovokation ingick i ett större sammanhang – en generation av

---

<sup>1</sup> Förändringen av fokus och skrivsätt uppmärksammas i amerikansk forskning bl.a. hos Lynn Keller som, visserligen referat av en annan tidigare forskare, ser den nya långa dikten som en dikt "som skapar snarare än hyllar" (min övers.), "Pushing the limits of the genre and gender", *Feminist Measurres. Recent Long Poems by Women*, The University of Chicago Press: Chicago and London 1997, s. 7.

<sup>2</sup> Eva Lilja, *Den dubbla tungan. En studie i Sonja Åkessons poesi*, Daidalos: Göteborg, 1991.

<sup>3</sup> *Nya linjer. Lyrik från 60-talet* i urval av Björn Håkanson och Leif Nylén, Bonniers: Stockholm 1966.

<sup>4</sup> Inger Ring, *Ordet som tecken. Poetisk teknik i Erik Beckmans Två dikter*, Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet, Meddelanden 6, red. Sverker Göransson, 1990.

poeter som utmanade lyrikens gränser.<sup>5</sup> Efter mödosam läsning av forskningsläget representerat av litteraturhistoriska handböcker följt av diktläsning av kvinnliga poeter bakåt i tiden kunde jag konstatera att genombrottet för *kvinnliga* långdiktare kom med Åkesson och impulsen var närmast och mest explicit amerikansk.<sup>6</sup> Det fanns manliga föregångare i generationen: främst Urban Torhamn med *Mr Heron efter detta*, 1960, och *Kockans sånger. Så var det då.. En resa med Mr David Heron, 1961*. Till generationen hörde även konkretisten Bengt Emil Johnson, språksensualisten Erik Beckman, den s.k. nyenkle Göran Palm, Lars Gustafsson och många andra manliga poeter, som märk väl hade en manlig tradition att anknyta till. Det som karakteriserar dem alla, Johnson undantagen, vad gäller diktens iscensättning är dess blandning av genrer och s.k. ”flirt” med den självbiografiska genren.<sup>7</sup> När jag kallar Sonja Åkesson för en långdiktare är det ändå med viss tvekan. Åkesson har i mina ögon skrivit två långa dikter: ”Självbiografi. Replik till Ferlinghetti” från *Husfrid* (1963) och ”Partitur” med alternativ titel ”Hur ser din färg rött ut” från *Ute skiner solen* (1965). Hon har däremot bara skrivit en långdikt, en dikt som bildar en egen bok och saknar underrubriker. Det är *Sagan om Siv* (1974): en dikt avigvänd Gunnar Ekelöfs *Sagan om Fatumeh* (1966), avigvänd Tegnérns *Frithiofs saga*, en sentida vandrare, en kvinna på en väg, utan väg, en ättling till Erik Lindegrens *mannen utan väg*.<sup>8</sup> Så såg för några år sedan mitt utgångsläge ut. Det visade emellertid att de två andra dikterna sedda i ett helt författarskap gav ett perspektiv på *Sagan om Siv* som vred den till en del i en stor filosofisk och estetisk helhet. Det blir det

---

<sup>5</sup> Den amerikanska forskaren inom fältet efter modernismen, Marjori Perloff, menar att dikternas diktning och form är just en generationsfråga: ”verse, like the materials used in any art medium, and like the clothes we wear [---] is subject to historical change as well as cultural and political constraint” (s. 87), ”there is a period style” (s. 93), ”and my own sense is that the transformation that has taken place in verse may well be more generational than it is gendered” (s. 106), *After Free Verse. The New Nonlinear Poetics*, *Close Listening. Poetry and the Performed Word*, 1998.

<sup>6</sup> Se Eva Lilja som i *Den dubbla tungan* lyfter fram inflytandet på ”Självbiografi” från Walt Whitman och Lawrence Ferlinghetti, en av beatgenerationen, s. 22-28.

<sup>7</sup> Enligt den kanadensiska forskaren Smaro Kamboureli är blandning av genrer – epik, lyrik, dramatik – det mest utmärkande genredraget för den långa dikten som enligt henne är en ny genre med just dessa särdrag, samt med ”the autobiographical impulse” (s. xiv, s. 148), ett tempus nästan uteslutande i presens, en pågående process sålunda helt motsatt den äldre episka diktens bakåtblickande imperfektum (s. 59). Se Smaro Kamboureli, *On the Edge of Genre. The Contemporary Canadian Long Poem*, University of Toronto Press: Toronto, Buffalo, London 1991. Intresseväckande är att Jacques Derrida i ”Genrens lag” diskuterar axiomet, främst franskt: man får inte blanda genrer, och utifrån detta diskuterar genreosäkerheten hos Maurice Blanchot. Se ”Genrens lag”, övers. Horace Engdahl, Carl-Johan Malberg, Anders Olsson, *Kris* 1980.

<sup>8</sup> Att se Åkessons Siv-gestalt i samband med Erik Lindegren är inte långsökt eftersom ”Spegelnas sal”, rummet i Lindegrens diktsvit, förekommer i Åkessons dikt ”Självbiografi”. Ekelöf skrev sin saga 1966 och även om aldrig Åkessons namn nämns i exempelvis Leif Erikssons *”Man måste ha sin prøvosten”*. *Ekelöfs betydelse för Göran Palm och några andra sextiotalspoeter* (Akademilitteratur AB: Stockholm 1982) är Ekelöf en poet som utövade stort inflytande på sextioalet. Hans svit-titel påminner i så hög grad om Åkessons att den kan betraktas som just ”prövosten” för en ny saga utan sagoton.



gemensamma i de tre dikterna jag kommer att lyfta fram. – och det gäller främst förutom jaget i dikterna något vi kunde kalla diktens tid-rum.<sup>9</sup>

### *Tid-rum: rummet*

Plötsligt står det klart – en forskarens egen epifani - att alla tre dikterna börjar i ett lokaliserbart rum: på Drottninggatan, i en skär feriestuga, på en väg till jobbet. Alla tre dikterna har efter sina mycket långa över åtskilliga sidor utdragna utflykter trots detta i slutet ändå landat eller strandat på samma plats, i samma lokalisera rum. Självbiografis jag är kvar på Drottninggatan, Partiturs röst är kvar i den skära feriestugan, Siv är ånyo på väg till jobbet. Rummet är diktens fasta grund.

Detta är en cirkel som sluter sig om dikternas jag, röster eller stämmor. Här aktualiseras en annan lika känd poets röst, Edith Södergrans från dikten "Livet": "Livet är den trånga ringen som håller oss fången / den osynliga kretsen vi aldrig överskrida". Det skapas av början och slut en tematisk monotoni där dikternas komposition säger samma sak som stämman i dikten. Man kommer ingenstans hur långt man än färdas.

I de tre dikterna är den enda person som tycks förflytta sig just Siv, som rent av reser på en semesterresa till Spanien (?):

Morning Kaffe Si  
Come sta Thank you but kan  
jag – förlåt – kanske ... (s. 75)

Men resan var ingen inre resa, bara ett yttre rumsbyte:

Utsiktsrotunda  
Imma frost på rymdfönster  
Ensam dam Som Siv (s. 89)

### *Tid-rum: tiden*

Liksom rummet förblir detsamma förflyter ingen märkbar tid i dikterna. Visserligen ger "Självbiografi" många flashbacks så att ett liv från tidig skolflicka till vuxen fru med egna barn framträder. Ändå tycks tiden stå stilla. Dikten är också tecknad i nuets pågående presens: "Jag lever ett lugnt liv" och den som läser upplever i samma takt som diktens berättande jag.<sup>10</sup> I samma framflytande presensprocess lever jaget i dikten "Partitur". Här töms dock inga pottor,

---

<sup>9</sup> Uttrycket tid-rum är en term hämtad från Michail Bachtin och hans kronotopbegrepp. Tid-rum är en översättning av detta begrepp, men här fritt använt. Se Michail Bachtin, "Kronotopen. Tiden och rummet i romanen. Essäer i Historisk poetik", *Det dialogiska ordet*, övers. Johan Öberg, Anthopos: Gråbo 1988, s. 14-165.

<sup>10</sup> Presensformen är av intresse. Det visar sig vid genomgång av samtliga långa dikter som ingår i projektet att varje dikt arbetar i presens eller utifrån ett nuläge med minnen i imperfektum. Göran Palm var den förste att skriva om detta tempus: "I vilket tempus? En furir befaller alltid i presens" (s. 147) utifrån dikten "Själens furir": "Också i presens för furirer ger order i presens". Jagformen kom efter läsning av diktaren Vladimir Majakovskij: "Jag vill göra som Majakovski: 1) full fart från början, 2) tala i egen sak [...] för att 'Själens furir' ska få någon utveckling måste den bli självbiografisk" (s. 147). Valen möjliggjorde dikten enligt Palm. Se Göran Palm i "Hur själens furir blev befordrad", *Tryckpunkter. 23 Norstedtsförfattare i egen sak*, Pan/Norstedts: Stockholm 1966.

här kokas inget rotmos. Här finns ingen vardagstid. Den skära feriestugan kan ligga var som helst till och med bakom de skära ögonlocken, i det inre, i ett inre tidrum, rent av under de naglar som envist upprepat som ett mantra ”sitter där de sitter”. Där scenen i ”Självbiografi” var ytterligt konkret och påtagligt skildrad är rummets yttre konturer ytterligt vagt tecknade i ”Partitur”. Så är det heller inte ett trist enahanda liv som ska illustreras utan det rika men ack så ensamma inre livet. Här flyttar sig tankarna i envisa cirklar och fladdrar än hit och än dit och medan jaget inte tycks röra sig alls så är inte heller platsen möjlig att finna i geografin – den motsägelsefulla platsbeskrivningen: hed, ängsmark, stenbrott, zoologisk park, en by, en feriestuga, det vill säga tidrummet är upplöst.

### *Jaget*

Ensamheten är påtaglig i alla tre dikterna. Jaget i ”Självbiografi” är utan samtalspartner och den enda mänskliga kontakten är ”syster som virkar grytlappar av svågerns uppnystade hjärnvindlingar”. Denna groteska kontakt rimmar väl med baltflyktingars utsatthet, skurandet och kilande som råttor eller sork, med vardagens smutsiga sidor. I *Sagan om Siv* möter vi åter det groteska och kroppsligt fränstötande – inte direkt hos Siv, men i en del av det som hon söker undvika att se.

Att kräva att få göra sin röst inte bara hörd utan att få synliggöra sin kroppsligt fysiska situation är enligt amerikansk forskning en viktig beståndsdel i den långa dikten skriven av kvinnliga poeter.<sup>11</sup> Dikten blir så lång som den behöver vara för att denna historia ska kunna berättas. Man kan nog påstå att just vad gäller sådan episkt berättande dikt om personer är Sonja Åkesson nydanande. Vi lär känna diktens person både vad gäller yttre miljö och inre landskap. I ”Självbiografi” finns risken att den blir läst som en biografi över jaget, men genom repliken i rubriken undgås detta och vi läser i stället en allmängiltig beskrivning av hur olika män och kvinnor lever speciellt vid jämförelse med USA. Denna stadiga replikföring skapar dessutom ett urval – där Felinghetti överdriver åt ett självförhållande håll, görs i denna dikt på precis samma vis en överdrift men åt det självutplånande hållet. Felinghetti medger så att säga inte nyanserna. Detta är naturligtvis avsiktligt från Sonja Åkessons sida. Felinghettis överdrifter synliggörs och parodieras av Åkessons överdrifter.

Därför kan man inte helt och hållet säga att huvudsyftet med dikten är att visa hur det är att vara hemmafru menar jag utan syftet blir mycket vidare. Åkesson lyfter den låga

---

<sup>11</sup> Den amerikanska forskaren Susan Stanford Friedman skriver i uppsatsen ”Craving Stories”, *Feminist Measures. Soundings in Poetry and Theory*, eds. Lynn Keller & Cristanne Miller, The University of Michigan Press 1994, om hur tidigare marginaliserade röster, som exempelvis kvinnors, har ett behov att berätta den andra historia som den dominerande kulturen uteslutit, se exempelvis s. 17.

traditionella kvinna till något det är viktigt att dikta om, därför att hon varit den halva mänsklighet som inte synliggjorts. Vidare blir syftet att också framhäva att kvinnor inte bara har en historia som kan vara spännande i sig utan också att kvinnor kan vara kreativt skapande. Däremot är Åkesson inte nydanande vad gäller att berätta en historia på vers, men hon tillför traditionen en ny typ av diktjag, den vilsna lågstatuskvinnan som ges ny status.

I dikten ”Partitur”, som saknar detta berättande om en konkret tillvaro, synliggör Åkesson att kvinnor också kan filosofera som en Ludvig Wittgenstein, som Eva Lilja visat i sin bok,<sup>12</sup> den äkta filosofen. Här har kanske Åkesson en företrädare både i Elsa Graves diktsvit ”Midnattsmässa” och Majken Johanssons medellånga dikt ”Aprilseminarium”.<sup>13</sup> Men åtminstone i jämförelse med Majken Johansson ser man hur Åkesson transponerar om Wittgenstein till sin egen stämma och därför likställer sig positionellt med hans filosofiska resonemang om färgen rött och söker som en ironisk gest svar på det abstrakta begrepp ’kärlek’ som vi enligt Wittgenstein inte kan ha kunskap om annat än i kontext. I mitt favoritavsnitt, som är taget en bit in i dikten har det tänkts och frågats en hel del om kärlek – rött - men just här övergår kärlek och rött till duets uppfattning om blått:

Du sitter mitt emot mig  
på den tomma (?) stolen.  
Stolen är blå, med svarta streck.  
(Vad anser du om färgen blå,  
färgen nästan turkos men mera blå  
och med ett mönster av svarta streck  
som någon sorts – svarta! – strån  
eller svarta stiliserade svalor.)

Tyget är ’grovt’  
med upphöjda trådar.

Hur påverkar det dig?

Vilken inre smak, ’känslofärg’  
upplever du vid konfrontationen med det grova,  
svartmönstrade, turkosa (men mera blå)  
stolstyget?

Du är inte ens här.

(stolen är inte ens här)

(s. 85f.)

Jag uppfattar alltså duet här ironisk eftersom frågan ställs till någon som inte är där om en stol som inte heller är där; i mina ögon skapas av det motsägelsefulla en ironi över filosofiska

---

<sup>12</sup> Se Eva Lilja som ganska utförligt redogör både för recensenternas uppmärksammande av Wittgensteins språkfilosofi i dikten samt för denna filosofi, *Den dubbla tungan. En studie i Sonja Åkessons poesi*, Daidalos: Göteborg 1991, s. 113-115.

<sup>13</sup> Elsa Grave, *Bortförklaring*; 1948; Majken Johansson, *Buskteater*, 1952.

resonemang. Eva Lilja ser diktens pessimism och sorg men inte att det olösliga resonerandet även påvisar hur bristfull filosofin är när den söker lösa konkreta vardagsproblem.<sup>14</sup>

Inte heller i detta kan man säga att Åkesson har någon direkt föregångare, men konsten att filosofera i dikt finner man hos hennes samtida Åsa Wohlin vars *Mellan ja och nej* (1965) visar paralleller med Åkessons dikt – ytterligare ett belägg för generationstanken.

### *Varför just denna långa form? - Den långa diktens problem*

När Lars Gustafsson just vid den här tiden skriver uppsatsen ”Den långa diktens problem” nämner han bland annat som en egenskap hos denna dikttyp att den introducerar olika ledmotiv, som sedan tättnar i dikten slut som en förtätad sammanfattning.<sup>15</sup> Så har Åkesson komponerat båda de här två meddellånga dikterna även om de verkar så olika varandra i ämne. Troligt är att Gustafsson har försökt att göra T S Eliots ödelandsdikt till någonting typiskt för långdikt. När han sedan själv skriver en hel bok, som är en dikt, *Kärleksförklaring till en sefardisk dam*, 1970, blir det intressant att jämföra Gustafsson med Åkesson: båda berättar en historia, båda filosoferar (för Sonjas del blir det med två dikter). Gustafsson beskriver en jagperson som till sitt ledmotiv valt en gul färg, som i flashbacks beskrivs som den gula glansen genom en rullgardin i en eventuellt fiktiv mormors hem. Den gula blir grön, blir guld, blir lysande tills jaget slutligen efter att i minnet vandrat framåt och bakåt, besökt litterära texter som Dantes och Eliots, funnit att Robinson Crusoe fann sin mognad, sitt jag, först efter lång tid på en öde ö, ja då inser han att den sefardiska damen, det gyllene, han sökt är hans ”egen Anima”. I Gustafsson dikt är man hela tiden medveten om vårt kulturella arv, som här vårdas eller kanske lätt ironiseras över i ett lite trött tonläge. Detta jag berättar sålunda om sitt liv och sitt tänkande i dialog med världslitteraturen. Det gör inte Sonja Åkesson. Hennes dikters referensramar är mycket snävare, men filosofen Åkesson klarar sig bra utan litterär ballast.

Märkligt nog kommer Åkesson närmre människan i sig medan läsaren av Gustafsson genast igenkänner just honom. Hans dikt blir därför snarare en privatmans personliga tankar som gäller enbart honom medan Åkessons jag synliggör en allmängiltig belägenhet. Detta intryck ges av texterna eftersom Åkesson helt försmår det sentimentala eller parerar det patetiska med ironi. I sanning är hennes dikter långt mer objektiva korrelerat i eliotsk mening än den eliotinspirerade Gustafssons, beroende just på den höga värdering han förlämnar sitt diktjag.

Men jag frågar mig varför så många väljer att skriva långdikt – varför exempelvis inte skriva traktater eller romaner? Det intressanta är ändå att Åkesson väljer att

---

<sup>14</sup> Lilja 1991, s. 16.

<sup>15</sup> Lars Gustafsson, ”Den långa diktens problem”, *Utopier och andra essäer om ”dikt” och ’liv’*, Pan/Norstedts: Stockholm 1969, s. , ursprungligen ett föredrag publicerat i *BLM* 1965:5, exempelvis s. 46f.

berätta en historia i diktform. Vilka fördelar erbjuder detta genreval? Jag tror mig att löst gåtan genom att se de möjligheter som föreligger i poesi till omtagning, upprepning, variation, varianter, alltså förtätning, fördröjning och förskjutning. Ett sätt att hela tiden uppskjuta ett slut, men också att kunna använda oavslutade meningar där tankar kan bli hängande i luften som gör att en dikt kan säga mer mellan raderna, tala genom tystnad, eller genom form än vad en roman hade förmått. Det gör att jag ser det episka som diktens strukturelement, medan det däremellan kan försiggå en annan text som inte är episk utan frågande och undrande och som inte kan ge svar.

Dikten "Partitur" kännetecknas av frågor och tomrum, ihärdig omtagning av frågor och omtagningar, uppdelning av satser till rena ettorsrader. Orden blir sökinstrument, trevande och prövande:

Kom!

Du går bort ifrån mig  
försvinner

min bild av din bild  
försvagas  
försvinner

avlägsnar sig  
som mitt rop.

Kom!

Jag röd.

Det blåser kallt.

(men bara den enformiga heden)

'Kärlek'?

Kom!

Det blåser kallt.

Kom!

(men bara skugga  
mörker  
mull)

(s. 89f.)

Dikten är mycket konstfullt uppbyggd kring motsatserna kom – gå samt synonymerna gå bort, försvinna, försvagas, avlägsna sig och dessutom snävar slutet in och orden blir kortare och kortare. Dikten är dialogisk och monologisk: någon frågar och tilltalar men ingen svarar, varför det tas om igen fast på något annorlunda sätt. Den slutar med att några utvalda ord radas utan vare sig kommatecken eller konjunktioner.

Jag blundar bakom mina skära väggar.  
Jag hör en massa ord.

'musik' 'hund' 'skugga' 'mull'  
'gemenskap' 'innebörd' 'obeskrivlig'

Bara de rena orden utan kontext finns nu kvar – kontexten borta och ordens betydelser borta – dessa ord hör inte alls ihop och inte heller en punkt kan sättas för en filosofi som rinner iväg. Som Eva Lilja anser jag också att detta uttryck språkpessimism, men däremot kan jag inte alls säga att denna dikt är ”oformligt lång”.<sup>16</sup> Enligt min mening vad gäller all långdikt bygger den på sökande och skildrar det även samtidigt. Därför blir det presens därför blir det långt precis som pessimismen när man inte når fram leder till att man börjar om igen. Det vet alla som har grälat eller tjatat. Dikten blir det den är. Eva Lilja anser inte att dikten är ironisk utan sorgsen. Det stämmer givetvis in på hur man tolkar dikten, men ironi är det allt ändå för frågorna som ingen kan svara på är en paradoxal ironi. Ingen kan svara på dessa frågor, det är det som är det ironiska. Språkfilosofi utan ironi, men applicerad på jagets situation, finner vi i Wohlins desperata uttryck ”Jag kan inte leva i ett adjektiv”, livsfilosofi i Elisabet Hermodssons fråga: ”vilken täthet har ordet död” (i *Mänskligt landskap orättvist fördelat*, 1968), hos Bengt Emil Johnsson ”frågor av central betydelse” i *Tal till folket* 1974: ”Formulera dom, / helst i klarspråk, som är välbekant / för vanligt folk! Språket är tyvärr / inte det första som klarnar” (s. 23). Denna språkproblematik präglar 60-talets extremt långa dikter – även det förenar denna generation av lyriker.

*Sagan om Siv* har Siv som den röda tråden. Visst intresserar hennes ensamhet, utsatthet, hennes tristess, men långt mer fascinerar kompositionen. Siv förkommer som objekt i flera av dessa haiku-strofer och då handlar de bara om henne. Valet att skildra gestalten Siv i tredje person avpersonaliserar Siv vars existens även avpersonaliseras genom valet av den extremt korta och koncentrerade haiku-formen. Formen skapar ett liv i bitar, stycken, som blixtnabba diabilder. En naturiakttagande stämman som verkar helt åtskild från Siv utgör den som ser, diktens subjekt med extrem känslighet för valörer och nyanser:

Förfallet trähus  
mot mörklila sky Träden  
har fällt alla löv

Vita måsar på  
bläckblått vatten Ångrostlok  
grånar sidenstrand

Rödbyar Trollskog  
genom tjockt kupéfönster  
Solkatt gnistrar till (s. 91ff.)

En stämman som talar med andra ord än Siv själv som dock stundtals kommer till tals:

Fy för påsté Fy  
för Bill Fy för sprit Fy för  
piller Fy för mej (s. 26)<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Lilja, s. 115.

<sup>17</sup> Bill är säkert ingen person utan ett cigarettmärke.

Dikten skrivs därför i två varandra åtskilda perspektiv. Det ena ser det enahanda, Sivs, det andra ser en underbar och med årstiden växlande natur. I denna är Siv inte med – tänk om hon ändå kunnat se med den andres ögon kanske inte behovet av kontakt varit så stort! Kontrasten mellan de två perspektiven skapar den känsla dikten vill iscensätta. Detta ligger redan i den stämning som ser Siv utifrån i diktens två inledande haiku-strofer:

En multnad morgon  
går Siv trött till arbetet  
som andra dagar

Vit trädgårdsstol i  
ärtlandet Diset hänger  
tjockt över mullen (s. 5f.)

Morgonen är mulen, men det står multnad, som vore det en beskrivning av en myllrik jord in på vilken Siv trött träder. Ordet återkommer sedan i mullen. Ordmassigt hör dessa två strofer intimt samman, men vem ser – i alla inte Siv; tanken grundas på att Siv framstår som lågutbildad, trött, deprimerad i flera av stroforna och det är då osannolikt att Siv skulle kunna se skönheten omkring sig – den långa berättelsen är starkt esteticerad och stiliserad, medan den tecknade Siv-gestalten är fragmentarisk och sedd utifrån men med en som det sägs i prosan fokalisering till Sivs inre: det är en allvetande berättarröst som kan se hur det står till men utan att kunna ingripa: Siv befinner sig i en metaforisk glasbur. Dikten tycks skildra två världar som inte kan mötas, men dess tradition står att finna i Dantes *Divina commedia* med en vilsen början – Dantes jag trevar i skogen- följt av ett besök i helvetet, som här:

Värk i huvet Ont  
i halsen Albyl Opp Opp  
måste man Albyl (s. 22)

och ett klättrande – Siv semester - mot semesterparadiset:

Hur många sätt kan  
himlen beskrivas på Moln  
av tyll Guldgata

Palmer Mandelträd  
Mimosa Citroner Slum  
Katter Skabb Lump (s.73f.)

men här vänder likheten i en motsats: Dante når sin eftersökta Beatrice (som för övrigt även jaget i Lars Gustafssons långdikt gör, sin Anima) men Åkessons objektifierade kvinna återvänder till sin forna plats utan ny insikt. Det är Åkessons specifika teknik att placera sköna ord först Mandelträd – för att sedan kontrastera dem med obehagliga som skapar livsfilosofin, cirkelgången, tillbaka i elände – också i linje med haiku-diktens genrekrav som av sista versen (raden) fordrar ett nytt perspektiv. Hos Åkesson blir det till två verser skönhet och romantik, och en vers obehag. Det fanns inget paradiset för Siv och hon återvänder tomhänt 'hem'. Till skillnad från i de andra två dikterna finns en sentimental – Sonja Åkesson skriver mestadels osentimentalt

och finns sentimentala inslag är de i en ironisk eller parodisk kontext - visa ledmotiviskt (återkommande) med:

kommer kommer ej  
kommer kommer ej kommer  
kommer ej” ejj. (s. 33)

Det ger inte sentimentalitet till dikten utan förstärker endast tomheten. Greppet med allusion på annan låg-genretext fanns tidigt hos Åkesson, men används här sparsamt för att förtäta.

Alltså långdikter skrivs oftast i presens, de behandlar sökandet och orden blir trevarna. Åkessons dikter trevar och trevar och söker men finner inte. Det gör inte heller Wohlin och Hermodsson, men Gustafsson finner till slut. Hans dikt blir en sökandets spiral men Åkessons en cirkel. Detta cirklande med ordens hjälp med en vilsen sökande person i centrum oftast komponerad i långformen kommer igen hos Kristina Lugn exempelvis i *...om ni hör ett skott* (1979) samt med en mycket annorlunda fragmentarisk teknik också hos Birgitta Lillpers i *Krigarna i den här provinsen* (1992), men sökandet är som vi sett inte bara för kvinnliga poeter; vi ser det även hos Bruno K Öijer i *Det förlorade ordet* (1995) men det sökande jaget där är inte av kvinnokön; kanske även hos Gunnar D. Hansson i den senaste diktsamlingen *Senecaprogrammet* (2004). Och är det inte så att ett sökande sällan leder till det sökta med en gång – kanske tar det ett helt liv – så visst, en dikt som gestaltar detta måste nog bli mycket lång?



## HEMLIGHETEN BAKOM FRIA PROTEATERN

Till rubriken, Hemligheten bakom Fria Proteatern, skulle jag vilja lägga en underrubrik: den stora förvåningen. Så länge man är förvånad blir man också nyfiken. Ingenting är så irriterande – tycker jag – som när man häpet berättar för någon om en företeelse som är särskilt upprörande... som att till exempel arbetsgivarna vill sänka lägstralönen för kommunalarna till 11 700 i månaden och att rätt många går på den lönen eftersom upp till femtio procent är vikarier... och får svaret: Äh, det vet man väl hur arbetsgivarna är.

Eller: dom har hittat en nedgrävd kvinna i ett koloniområde.

Äh, det vet man väl hur karlar är.

Och så har femhundra tusen hackats ihjäl i Rwanda.

Äh, det vet man väl hur kolonialismen splittrade befolkningen så det är väl inte att undra på.

Det var något av det sämsta med sjuttioalet... att när jag kom tillbaks från Norrbotten och berättade om skogsarbetare som fick jobba på raka ackord i meterdjupa snögropar också om det var trettio grader kallt så kunde svaret bland en del vänstervänner bli:

Äh, det vet man ju hur kapitalismen är.

Balladen om Olsson blev en av Fria Proteaterns mer kända sånger. Texten skrevs till NJA-pjäsen och är en närmast ordrätt nedteckning av en intervju med Kurt Muskos, Tornedalen, som då jobbade på Norrbottens järnverk. Man fick alltså inte sitta ner om det blev stopp i maskinerna.

Det här var en tidsanda som också Sara Lidman beskrev i sin bok om gruvan, där befälet hade slagit spikar i väggarna för att arbetarna inte i onödan skulle kunna luta sig mot dem.

Förvåning alltså. För min del – och tror jag också för de andra som kom att bli Fria Proteatern – var det med den förvåningen som det hela startade. Och nyfikenhet och så småningom en del harm. Var det så här det såg ut?

Då Tomas Bolme vid Fria Pros tillfälliga revivalkonserter på Scala våren 2003 beskrev hur det började, sa han att det började med en popgrupp på nedgång (Maskots, Sveriges Beatles), en journalist som fått sparken (Gunnar Ohrlander alias Doktor Gormander) och några frustrerade Dramatenskådisar som inte fick de roller de ville ha.

Min egen väg till det som blev Fria Pro gick över författardrömmar. Där fanns en uppväxt under ett instängt femtiotal med Lars Gyllensten som förstörde min ungdom – han var min Vilse i Pannkakan – men så småningom också en befriande uppenbarelse med bland andra Lars Forssell som med sina sånger visade att det fanns en annan värld.

Jag ville skriva och blev journalist. Den gamle arbetarledaren Kalle Kilbom som var gift med min moster tyckte att jag alldeles i onödan genomgick Journalistinstitutet. Där lär du dig ingenting av värde, sa Kalle. Åk till gruvan och jobba några år.

Aldrig, tänkte jag. Mina första irrfärder som journalist på Dagens Nyheter och Stockholm-Tidningen belönades med besök på Tennstopet i Klara. Där satt alla de stora med Per Rådström och SLAS. Klart jag hellre ville sitta på Tennstopet än jobba i en gruva.

Så småningom hamnade jag på Aftonbladet som krönikören Doktor Gormander med fyra spalter i veckan. Runt omkring mig började folk kasta sig in i politiska manifestationer och det var uppenbart att också jag skulle dras med i den stora diskussionen. I maj 1968 fick jag sparken från Aftonbladet. Två gånger dessutom. Jag fick sparken två gånger på en vecka från samma företag.

Bakgrunden utspelades ett år innan med sexdagarskriget då Israels framgångar hyllades av en närmast enig svensk press och araber framställdes krok nästa och med all den rekvisita som (hade jag lärt mig) tillhörde den klassiska antisemitismen. Jag hade det året kallat Moshe Dayan för ”banditledare” vilket väckte bestörtning och harm. Själv hade jag egentligen inte en aning om förhållandena i Mellanöstern. Däremot hade jag läst Robin Hood och kunde känna igen en rasist.

Nu blev det alltså maj –68 och jag blev ombedd att prata inför en arabisk demonstration i Vasaparken på årsdagen av sexdagarskriget. Vid denna tid hade amerikanska fackföreningsledare påvisat att Fria Fackföreningsinternationalen, en organisation ledd av Arne Geijer, delvis finansierades av CIA. Så i Vasaparken talade jag en del om detta och kallade Arne Geijer för ”imperialismens vägröjare”.

Vad jag inte tänkte på var att Arne Geijer var min chef. Han var nämligen ordförande i Aftonbladets styrelse. Här fanns det bara en väg att gå – ut genom dörren – och efter några tumultartade intermezzon där jag skulle förlåtas och få skriva igen, fick jag sparken en gång till. Orsaken var att jag hade medverkat i Lars Hillersbergs tidning Puss och där raljerat över dåvarande justitieministern, Herman Kling, som hade en del grava alkoholproblem. Under ett statsbesök i Oslo hade han ramlat på rådhustrappan och trampat sönder sina glasögon. Jag skrev en krönika, Kling kröp omkring, och just när vi satt och förhandlade kom en löddrig kurir från partihögkvarteret på Sveavägen med tidningen Puss.

Dagen efter blev jag uppringd av någon på Dramaten. Har du lust att vara med? Hjälpa till att skriva en pjäs om Sveriges zigenare. Ove Tjernberg var tillsammans med Katarina Taikon motorn i gruppen. Tja varför inte? Det verkade vara några bra skådisar också: bl a Tomas Bolme, Lena Nyman, Rolf Skoglund, Olof Willgren och Stefan Böhm.

Det fanns ett missnöje bland dessa unga skådespelare. De upplevde en viss isolering, inte bara socialt utan också konstnärligt. Någoting pågick utanför teaterns fönster. Men vad var det som hände därute? Den enda utflykt i verkligheten man gjorde gick till Drottningholmsteatern.

De satt och läste Låginkomstutredningen tillsammans, en bomb vid den här tiden. Där fanns beskrivningar av en fattigdom som totalt stred mot den officiella bilden av det blomstrande folkhemmet. Till det kom Maos tal om kulturen, som han hade hållit i Yenan. Några meningar fäste sig mer än andra. Som att när det gäller kulturen, dvs de sköna konsterna, så är världslitteraturen själva floden, men källan är folkens liv och arbete.

Det är lätt att idag glömma hur den internationella situationen tedde sig vid denna tid. I större delen av Europa härskade diktaturer: Spanien, Grekland, Portugal och hela Östeuropa. Kolonialkrigen rasade för fullt på många håll och det största av dem alla (och sista, som man då trodde), Vietnamkriget, blev en vattendelare.

I det fallet kom situationen att bli synnerligen tillspetsad. Många av oss hade levt i en nära nog fullständig övertygelse om det goda Amerika. Redan på 1790-talet förbjöd man i Stockholm tryckningen av den amerikanska konstitutionen – därför att den ansågs radikal och omstörtande.

En fjärdedel av svenskarna utvandrade. Nästan alla hade släkt i Amerika. Också jag.

Protesterna mot Vietnamkriget skilde sig därför från många andra. De tog tag i oss därför att de manade till en uppgörelse inom oss själva och med våra egna föreställningar. Det var många som träffades i hjärtat. När vi senare stod med insamlingsbössorna utanför Systemet för att protestera mot Sovjets ockupation av Afghanistan, så framstod hela vidden av detta än tydligare. Folk klappade oss på axeln och sa att ”joojo, bra vad ni gör... men såna är dom ju, ryssarna, så det är väl inte mycket att göra nåt åt”.

Den radikala samhällsrörelsen var nära nog fullständigt förknippad med Vietnamkriget. Den uppstod när kriget eskalerade och sjönk samman och försvann när kriget var slut 1976.

Tredje faktorn bakom den stora förvåningen var, tror jag, urbaniseringen. Därmed blev det en uppgörelse med flera tusen års bondemoral som hade styrt människors liv utifrån de materiella villkor som är moralens grund. Folk kom till städerna (ganska sent i Sverige) och därmed fick de sociala spelreglerna andra förtecken. Dessutom innebar penicillinet att tidigare och sexuellt överförbara

sjukdomar inte längre var dödliga. I USA blev nog upprottet än tydligare för där satt kofösarmoralen djupare.

En ny frihet hägrade, ur förvåningen över sakernas tillstånd växte en föreställning om att en värld utan imperialism var möjlig, en värld dessutom med andra och mer jämlika relationer mellan man och kvinna. Vi befann oss mitt i ett av historiens radikala årtionden – att jämföra med 1790-tal då studenterna i Uppsala vägrade spela kort om det fanns kungar i leken och 1880-talet med arbetarrörelsens födelse, delvis som en följd av näringsfrihetens tillkomst.

Pjäsen Zigenare på Dramaten blev en framgång, men det var en framgång med frågetecken. Vi blev störtförvånade när det visade sig att medan vissa zigeniska grupper gillade pjäsen så var det rätt många som tyckte direkt illa om den. Vi som ville så väl. Ibland kom rasande zigenare till föreställningen och bakom ridån stod skådespelare och kikade ut och viskade: hets, nu kommer zigenarna!

Vi ville fortsätta. Men det måste ovillkorligen ske med bättre kunskap och fördjupade kontakter. Nästa steg blev pjäsen Nils Johan Andersson m fl, NJA-pjäsen, den här gången en pjäs om en majoritet i det svenska samhället, arbetarna. Vi var några som for upp till Norrbotten för att ”reka” och sökte genast upp Metallfacket i Luleå. Vi hade (kanske naivt) inte en tanke på att en pjäs om arbetsförhållandena vid ett järnverk skulle kunna uppfattas som kontroversiell från fackets sida.

Jag minns hur Metallfackets ordförande i Luleå stod på gatan utanför sitt kontor och skrek: Åk hem! Han var orolig för att företaget skulle komma i vanrykte ifall missförhållanden uppdagades. Det var ju statens företag, sossarnas satsning på att skapa jobb i Norrbotten, och därmed fackets företag.

Fria Proteatern fanns ännu inte, men under arbetet med NJA-pjäsen utvecklades de arbetsmetoder som skulle bli vägledande. Alltså, noggranna intervjuer för att sen koka ner vissa av dem till scener och sånger. Full öppenhet, offentliga repetitioner – vi hyrde den här sommaren aulan i en skola på Örnäset och bjöd in järnverksarbetarna. Och de kom i massor för att kolla, diskutera och även rätta till felaktigheter.

I det konstnärliga arbetet gällde det förstås att hitta en dramatisk struktur – det var själva grunden – och att samtidigt ringa in situationer och scener.

För författaren var det nästan oöverskattligt – heter det så? – att under sådana omständigheter ha journalistisk erfarenhet och ha suttit på en centralredaktion med tusen röster farande runt håret eller i ett litet fyrsitsigt reportageflygplan i oväder skrivande ut en artikel på en reseskrivmaskin.

Jag skrev – också Ove Tjernberg och Stefan Ringbom var behjälpliga – och jag letade fram saker ur intervjuerna som – återigen – gjorde mig förvånad. Jävlar, så här är det förstås! Sångerna kom ofta till så att jag skrev ett utkast med en sorts fri vers, innehåll och ide och ibland rim. Men eftersom jag aldrig kommer att bli en bra ”rimmare” så blev det Stefan Ringbom som tog över tillsammans med de andra i musikgruppen, gjorde om, lade tillräta, tog fram en slinga som funkade musikaliskt och byggde vidare.

När det gällde dekor och rekvisita blev Helena Henschen (en av grundarna av Mahjong) scenograf. Eftersom vi alla avskydde naturalism och hade en annan tolkning av begreppet realism än den som vanligen används – så skapade hon en sorts närmast fjäderlätt dekor med scenkläder som bestod av färgade t-shirts och när scenbilden skulle föreställa en fabrik, så räckte det med en detalj, ett hjul eller en stålbalk i något lätt material.

Var det inte Bert Brecht som beställde in tulpaner på scenen under en repetition? Man sprang och köpte tulpaner och det funkade inte alls. Tills nån kom in med stora papperstulpaner. Ha! Rätt! Det här ger känslan av tulpaner, tulpanernas ide. På scen ser tulpaner ut så här!

Kanske var det några som förväntade sig tunga overaller med järnskodda kängor. Istället blev det järnverksarbetare klädda i en sorts närmast narrliknande kläder i en sorts rockmusikal. Det var faktiskt nytt.

Till detta kom debatt mellan scen och salong som stående inslag.

Premiären på Dramaten i september 1969 blev en väldig framgång. Och förde med sig ett jävla liv. Allra mest kom avsnittet om silikos att uppröra. Vi hade ju mött murare som, under rivning av ugnar, andats in kiselhaltigt damm, och som nu var så svaga att de knappt orkade gå uppför en trappa.

Flera grät under intervjuerna och det otäcka med den här historien var att företagsläkaren naturligtvis visste att kiseldamm leder till silikos.

Jag minns att Per Ahlmarks pappa var chef för någon sorts arbetsmiljömyndighet. Expressen publicerade ett mittuppslag där han menade att det var synd – inte om arbetarna utan om företagsläkaren.

Mot årets slut bröt gruvstrejken ut, något av en chock för det etablerade, politiska Sverige. Vi lassade ombord bas och kongas på ett flygplan och turnerade uppe i Malmfälten under strejken. Dramatens ledning utfärdade då en varning mot de anställda skådespelarna. Som varande en statlig teater fick Dramaten inte ta ställning i pågående arbetskonflikt, hette det.

NJA-gruppen fick inte fortsätta som konstnärlig enhet inom Dramaten. Resultatet blev att de flesta sökte sig till Riksteatern där Fred Hjelm hade en egen grupp, Proteatern. Skådespelarna for till Göteborg för att själva göra en teaterpjäs, Strejken på Volvo. Själv var jag i Norrbotten för att med Norrbottensteatern skriva Pjäsen om Norrbotten.

Det visade sig stöta på en del svårigheter för de som rest till Göteborg och de bad mig komma dit för att hjälpa till att färdigställa den pjäs som hade börjat växa fram efter kontakter med arbetare vid Torslandaverken.

Det blev en agitprop-pjäsa, vars karikatyrer jag aldrig riktigt blev vän med, men som blev mycket populär. Den turnerade runt i riket och framfördes många gånger i ABF:s regi. Men i ledningen för ABF var det någon som inte riktigt gillade vad som hände, så det kom ett centralt påbud (formulerat som en varning till ABF-distrikten) att ifall de arrangerade Strejken på Volvo, så måste den följas av en debatt med ”ansvarsfulla” motdebattörer.

På sätt och vis var det en dejavu-upplevelse efter att ha mött den skrämmande Metallordföranden i Luleå. Arbetarrörelsen ville absolut inte ha den här sortens teater. Efter klagomål från Volvoledningen upplöste Riksteaterns ledning Proteatern. Vad hjälper publikframgångar mot politiska begränsningar?

Det blev dags att starta eget. Vi bildade Fria Proteatern och skaffade ett litet kontor på Söder i Stockholm. Den första pjäsen blev Pjäsen om Norrbotten och det var förstås ett vågspel. Skulle det finnas tillräckligt många norrbottningar i diasporan för att skapa en publik?

Det fanns det.

Vi hyrde in oss på Jarlateatern i Stockholm och framförde pjäsen under skrattretande primitiva förhållanden. Ljuset reglerades med hjälp av ett enda, väldigt skjutmotstånd och när de elektriska säkringarna i proppskåpet blev överbelastade slog vi spikar genom dem.

Till detta kom skapandet av en egen publikorganisation, vilket innebär en rätt avgörande skillnad mot andra fria teatergrupper vid denna tid.

Nå, vad höll vi egentligen på med?

1. Vi sökte en plattform för arbetet, någon sorts grund. Jan Myrdal kallades in. Han föreslog tre paroller: antiimperialism, stöd för demokratiska fri- och rättigheter samt för en folkets kultur. Med detta som grundval gällde det också att undvika att bli partipolitiska. Den enda rörelse som gillade oss var maoisterna, SKP. Så småningom skulle flera inom teatern bli medlemmar, men det skulle dröja. Det lilla SKP hade för övrigt ingen kulturpolitik eller någon som sa åt oss vad vi skulle göra. Det viktigaste var att gruppen som sådan inte tillhörde en särskild fraktion eller ett politiskt parti.

2. Det skar sig med flera andra teatergrupper. De stod på socialistisk grund, vilket vi bestämt avvisade. Vilken sorts socialism? undrade vi. Nationell sådan (Hitler) eller italiensk (Mussolini var partisekreterare i socialdemokratin och uppfann i förbigående fascismen), fransk, tysk, kinesisk eller sovjetisk? Helt värdelöst med begreppet ”socialistisk kultur”, ansåg vi. Den djupa motsättningen mellan folk och herrar (för att tala med Ivar Lo) sträckte sig långt bortom och utöver industriproletariatets födelse.

Dessutom är det för mig svårt att tänka sig en mer mardrömslik situation på en teater än att försöka väga upp till exempel Sofokles mot krav på trotskism eller proletariatets diktatur.

Bråket med en del andra grupper blev inte precis mindre upphetsat när de ville åka till Prag och förespråkade utbyte med Husak-regimens kulturella företrädare, de som Olof Palme en gång kallade för ”diktaturens kreatur”.

3. Till bråken med flera andra grupper hörde Fria Proteaterns publika framgångar. Från kontoret på söder (senare Wallingatan i Stockholm) initierade vi s k Folkets teatergrupper. De flesta bestod av FNL-aktivister och Clarteister och de delade ut flygblad och såg till att det kom publik.

Vi var ju brända av att lägga oss i armarna på ABF eller kulturnämnder. Erfarenheten visade att vi själva måste ha oberoende arrangörer och vi visste ju bara alltför väl, att en inbjudan till en radikal grupp ofta kom från en trött kulturnämnd då en vänsternisse suttit och tjatat i flera år och till sist fått ett ja. Och att när teatergruppen väl kom till orten, så hade man glömt att annonsera och vaktmästaren glömt att låsa upp lokalerna.

Några teatergrupper, som blivit brända, var upprörda på Fria Proteatern. Vi var inte bara småborgerliga (eftersom vi misstrodde begreppet socialistisk eller proletär kultur) utan också, vilket var ännu värre, snodde deras publik. För att läsaren ska förstå lite mer av publiktrycket, kan nämnas att de gånger teatern hade färre än 220 i publiken började man tala om katastrof.

4. En viss vidareutbildning förekom på Fria Proteatern. Penka, en av Brechts lärjungar, brukade besöka Sverige och hjälpte skådespelarna att utveckla sitt arbete. Mycket av det som lärdes ut (Brecht/Stanislavskij) hade andra, till exempel Actors studio, länge jobbat med.

Det blev en rad pjäser för min del. Blågul atom blev spännande för initiativet kom från en ”deep throat”, atomforskare som tipsade oss om den svenska kärnkraftlinjen, från början avsedd att förbereda en svensk atombomb, vilket ledde till Säpobevakning och telefonavlyssningar riktade mot forskarna. Den kanske konstnärligt mest framgångsrika pjäsen blev Typerna och Draken, en berättelse om typograferna på DN-Expressen, svensk historia och familjen Bonnier.

Fria Proteatern skulle visa sig vara en tillfällig sammanslutning, vars tillvaro delvis sammanföll med det radikala uppsvinget i samhället. Från början var vi en stor grupp där ingen skulle framhävas. Men vissa blev ju automatiskt framhävda genom att stå på scenen. Det var skådespelarnas teater, det var alla överens om, men samtidigt kunde det ju vara kul att veta att någon faktiskt hade skrivit texten och gjort scenografin.

Samtidigt blev stormötena alltmer betungande. Fria Proteatern blev en stiftelse med en ledningsgrupp, vilket var praktiskt.

För egen del var jag ganska kritisk. Flera bra musiker hade lämnat teatern och skådespelarna höll inte alltid måttet. Drömmen var dessutom att kombinera den samtida, radikala revyn/musikteatern med några av de stora, klassiska verken. Det saknades folk. Lyckligtvis hade Carsten Palmaer införlivats med gruppen så vi var två skrivare, det höll inte med en enda författare.

1976 blev det uppror. Det är omöjligt att redogöra för detaljerna... som vid många stora bråk vet till sist ingen riktigt vad det handlar om. Jag var i full färd med att sammanställa en liten, ganska anspråkslös revy som kom att heta Hårda Bandage och som tilldrog sig på ett sjukhus. Vi i ledningsgruppen hade föreslagit att vi förutom denna, mer lunchrumsbetonade föreställning, skulle leta fram något större, klassiskt verk. Det fanns ett starkt behov bland skådespelarna att utvecklas mot större roller än dem som agitprop-teatern kunde tillhandahålla.

Men halva teatern ville inte ha en ordning med två samtidiga pjäser. De hävdade att teatern var för liten för två produktioner och i så fall var det förstås Hårda Bandage som skulle ryka.

Ett problem var att manus satt på anslagstavlor på de flesta stora sjukhus i Stockholm och att ett flertal kontaktgrupper hade bildats. Vi grälade om det här i månader.

Några inom teatern tyckte att författaren, alltså jag, var för auktoritär. Och själv blev jag dödligt sårad – för det var oerhört komplicerat att under själva skrivprocessen utöva bra demokrati. Två berömda familjeterapeuter inkallades, Gunnar och Bente Öberg. Under tiden stod Leif Stålhammar i ett fönster, två trappor upp på Wallingatan, där vi höll hus, och hotade att hoppa ut om vi inte kom fram till ett beslut.

Jag slutade med misstanken att de arbetsmetoder som vi hittills hade använt snart skulle vara historia. Det var dags för en ny kulturell revolution, inspirerad av Svenska Arbetsgivarförbundet, med Satsa på dig själv-rörelsen och enligt min erfarenhet är konstnärligt verksamma människor de första att känna av när tiden och vinden är väg att vända.

Jag gick min väg och lämnade den lilla enaktaren åt sitt öde. Sen tog man i alla fall tag i den, Tomas Bolme ledde iscensättningen och det var ju en tröst för mig att se de stora turistbussarna köra upp framför teatern och att denna lilla bagatell slog Fria Proteaterns alla tidigare och senare publikrekord.

Nå, vad behövs? Finns det något att lära? Ja, varför inte.

- en egen publikorganisation
- en hygglig plattform för arbetet
- och så förstås lite fantasi.

## 1960-TALET – DECENNIET FÖR AVANTGARDE OCH REVOLUTION

Inledningsvis tänker jag använda mig av den collage-teknik som var så populär under 60-talet.

Pontus Hultén: *Moderna Museet*, 1983

”Rörelse i konsten” var en invecklad och stor utställning, mycket ambitiös. Ett åttiotal konstnärer från ett tjugotal länder var inblandade, många av dem hade gjort verk speciellt för utställningen. I sin helhet omfattade utställningen 233 verk, från futuristiska och kubistiska målningar från seklets början till dagsfärska saker gjorda på platsen av t.ex. Rauschenberg, Tinguely, Kaprow, Calder och Spoerri, som aktivt deltagit i förberedelserna. Ulf Linde hade gjort en kopia av Marcel Duchamps Stora Glas i Philadelphia och Marcel Duchamp hade kommit till Stockholm för att arbeta med honom. Utställningen omfattade förutom den historiska delen alla tänkbara sorters föremål och företeelser: utomhusskulpturer utanför museet och på andra platser i Stockholm, filmer och filmprogram, happenings och konserter, allt som kunde belysa en dynamisk livs- och konstuppfattning. Utställningen hade en förvånande rikedom och utstrålade stor optimism. Den inledde också vad som till en början skulle bli ett mycket optimistiskt årtionde.

Den 10 maj [1961] hade ”Rörelsen i konsten” vernissage i Stockholm. Många hade kommit resande och kvällen blev ett evenemang för sig. Dagarna därefter skakade tidningarna av kritikernas åskor. Värst bland kritikerna var konstnären Sven Erixson som ansåg att utställningen var förnedrande för museet och tillika för konsten. Överintendenten Carl Nordenfalk ville stänga utställningen men nöjde sig senare med att ett verk av Robert Müller ”Cyklistens Änka” fördes bort. Det som då förklarades som höjden av oanständighet skulle idag knappast få någon att höja ögonbrynen eller i bästa fall skulle fler titta en andra gång.

Skället i pressen gick emellertid vidare. Sven Erixson återkom med en ny artikel. Då inträffade det märkliga att Bror Hjort, som redan då var den svenska skulpturens och konstens grand old man, tog till orda (även han i Dagens Nyheter). Han skrev att han tyckte det var en ståtlig utställning och jämförde Tinguely med Delacroix och framförde en mängd andra förvånande åsikter. Publiktillströmningen till

utställningen blev omfattande och det var inte tal om att stänga. [...] Det blev en enorm publiksuccé, in till dess kanske den största i Stockholm när det gäller modern konst.

(i: Olle Granath & Monika Nieckels (red.), *Moderna Museet 1958-1983*, Stockholm: Moderna Museet 1983, sid. 36)

Leif Nylén: *Den öppna konsten* 1998

[Fast] den som förknippades med jazzmusikens utveckling mot instrumental teater var pianisten Lars Werner. Hans grupp – ofta kallad Lars Werners Vänner och främst innefattande altsaxofonisten Christer Boustedt, basisten Curt Lindgren och trumslagaren Jan Carlsson – drogs in i ett teatersammanhang som musiker/skådespelare i Sten Lonnerts uppsättning av Jack Gelbers *The Connection* på Stadsteatern 1963. Lars Werner åstadkom avantgardistisk uppståndelse när han saltade i pianot under en konsert på Gyllene Cirkeln samma år, och ungefär samtidigt som Karl-Erik Welin sågade sig själv i benet med motorsåg skar sig Werner i fingret när han på en jazzfestival i Norge gav sig på flygeln med kniv och gaffel.

(I: Leif Nylén, *Den öppna konsten. Happenings, instrumental teater, konkret poesi och andra gränsöverskridningar i det svenska 60-talet*. Stockholm: Sveriges allmänna konstförening, publikation 107, 1998, sid. 66)

Anna Uhrwing: *Sambället, ekonomin och avantgardeteatern* 2002

1965 hade [Staffan] Olzon och [Pi] Lind startat ett aktiebolag som ekonomisk form för Pistolteaterns verksamhet. Från och med den 15/8 1967 övertog Olzon allt ansvar för teaterns drivande. Detta är dokumenterat i ett köpeavtal parterna emellan (Riksarkivet, Teater och orkesterrådet, Serie EII, Volym 15). I avtalet stod det att Lind sålde 26 aktier, med ett nominellt värde av 100 kronor, för summan av 2 600 kronor, att Lind även sålde diverse kamerafilm och fotoutrustning till Olzon för en summa av 12 400 kronor. Lind förband sig enligt avtalet att inom 14 dagar inge anmälan till Patent- och registreringsverket angående överlåtelsen.

[Senare] ansökte Olzon i ett brev till TOR om utrustningsbidrag (ibid). Summan var på 12 400 kronor och han hänvisar till det tidigare köpeavtalet och att han nu övertagit hela chefskapet för Pistolteatern. Syftet med ansökan var att göra teatern till ägare av utrustningen, istället för Olzon. Utrustningen bestod av



vattenprojektor, stillbildsprojektor, filmprojektorer, walkie-talkies, filmbetraktningsskärmsapparat, oexponerad film och olika objektiv. Han menade att det var oriktigt att han ägde utrustningen eftersom Pistolteaterns verksamhet skulle omöjliggöras utan den. I egenskap av öppet experimentforum inom svensk teater, borde teatern kunna fortsätta sin verksamhet även efter det att Olzon sökt andra arbetsplatser. Han beskriver också sin prekära ekonomiska situation och att han i avsaknad av bidrag för utrustningen skulle vara tvungen att sälja den.

(I: Anna Uhrwing, *Sambället, ekonomin och den svenska avantgardeteatern. Pistolteaterns ekonomiska förutsättningar 1964-1969*. PK-uppsats i teatervetenskap, SU ht 2002, sid. 16)

Rikard Hoogland: *Det svenska regionteatersystemet* (kommande)

Den 23 januari 1968 kl 19.00 i restaurang La Rondes festvåning sammanträffade för första gången Utbildningsminister Olof Palme med departementets rådgivande grupp, Kulturrådet.\* Att döma av minneanteckningarna är det direktören för Svenska filminstitutet Harry Schein som är drivande på mötet.\*\* Han talar för laboratorieverksamhet i kommuner, men frågar sig ifall det även behövs en mer allmän kulturutredning. Palme intresserar sig för idén om att bedriva laboratorieverksamhet som undersökningsmetod och frågar hur man ska få fram intresserade kommuner.

Den nyskapande ungdomskulturen tas upp med stort intresse och Schein konstaterar: ”Förändringarna sker mycket snabbt på detta område. Det fordras därför att man redan från början inser detta och att man anpassar institutionerna till förändringens mekanism.”\*\*\* Schein förespråkar kulturpolitiska mål: ”Behovet att få en formulering av vad kulturpolitiken idag ska gå ut på”, något som det konsultativa statsrådet Sven Moberg inte trodde var möjligt att entydigt formulera.

Den 29 november 1968 utfärdade regeringen bestämmelser för utredningen Kulturrådet, där det betonas att man främst ska behandla ”den långsiktiga inriktningen av de statliga åtgärderna på kulturområdet”.\*\*\*\*

(Ur Rikard Hooglans kommande avhandling i teatervetenskap om Regionteatrarnas utveckling.

Källor:

\*Roland Pålsson, brev till kulturrådets medlemmar, 1968.01.10, departementsråd Roland Pålssons och Paul Lindbloms korrespondens 1971-73, Utbildningsdepartementet EII kulturenheten, Riksarkivet)

\*\*Minnesanteckningar från mötet med kulturrådet 1968.01.23, Kulturrådet A1:1, Riksarkivet

\*\*\*Ibid.

\*\*\*\*Kulturrådet: *Ny kulturpolitik. Nuläge och förslag*, Stockholm: SOU 1972:66, 1972

### Några kommentarer

Var och en dessa händelser skulle förtjäna en utförlig beskrivning – sådana finns redan på sina håll, som framgår av källhänvisningarna – men sammanlagt antyder de vilket oerhört dynamiskt decennium det svenska 60-talet utgör. Det har rent av hävdats att 60-talet var det decennium under hela 1900-talet som förde med sig de mest långtgående förändringarna i svenskt kulturliv (Svenska Teaterhändelser 1946-1996). Naturligtvis skedde inte detta över en natt. Leif Nylén gör i sin informativa och personliga bok *Den öppna konsten* ett försök till tredelning:

Den estetiska avantgardismen i början av decenniet, ungdomskulturens rebelliska expansion i mitten, den politiska radikaliseringen mot slutet. Man kan naturligtvis också göra ett slags sociologiskt skiktning: avantgardistiska konstnärer, rebelliska ungdomar, politiserande studenter. Men i realiteten handlar det mer om överlappningar och sammanblandningar än om skillnader och motsättningar, [även om polemiken ofta kunde vara våldsam]. (sid. 16f)

Även Per Ringby påpekar i sin utmärkta bok om *Avantgardeteater och modernitet – Pistolteatern och det svenska teaterlivet från 1950-tal till 60-tal* (1995) att 60-talet inte kan förstås genom en enkel formel, utan att det närmast är frågan om

en process från kritisk formuppsprängning [...] till samhällskritisk genomlysning. [...] Det var heller inte fråga om ett enstaka stil- eller teaterhistoriskt omslag utan omsvängningen kom tidigare, och det sena 1960-talets förändrade attityder var mera en fråga om skifte genom utvidgning. (sid. 19)

Det som gör 60-talet besvärligt som epok är att så mycket hände samtidigt, så att bilden av detta decennium blir oerhört komplex och oöverskådlig. Ju fler exempel man tar del av, ju fler berättelser man hör eller läser om, desto otydligare blir uppfattningen av vad som ”egentligen” hände under

denna tid. Givetvis finns det inget svar denna fråga om ”vad som egentligen hände”, den är orimlig som fråga. Istället kan man söka efter en struktur i mångfalden, en polarisering i motsättningarna, som kanske var ett ”fram och tillbaka” snarare än ett ”från – till”. Möjligtvis är det inte alls frågan om en ”utveckling” utan om ”oscillerande rörelser” som skapade en stämning, en atmosfär, som blev karakteristisk för detta decennium, en atmosfär som i efterhand gärna framstår som politiska framgångar. Det är det politiska upproret som man minns, men detta är redan en 70-talsposition. Likväl var 60-talet i hög grad politiserat, men kanske såg denna politisering något annorlunda ut än vad de av socialism och solidaritet inspirerade fria teatergrupperna var medvetna om.

Det kan vara värt att återvända till de händelser som togs upp i de inledningsvis anförda citaten. Meningen är inte att beskriva fler detaljer om dem, utan att undersöka vad de kan tänkas representera.

### Spelets kultur (Rörelserna)

En oerhört viktig ingrediens i utställning ”Rörelse i konsten” var också dess lekfullhet. Särskilt de nyskapade konstverken bestod av ”grejer” och ”mojänger” som snurrade och hoppade, inte nödvändigtvis för att uttrycka något djupsinnigt, utan för att understryka konstens karaktär av lek och spel. Barn kunde få sätta igång så kallade *perpetuum mobile* skulpturer, framför museet upprepade 10 meter höga plåttorn sina invecklade rörelser runt ett flertal simultana axlar, på bilder från utställningen syns seriösa herrar i slips och trenchcoat full i skratt vid åsynen av puttrande låtsasmotorer osv. Konst som lek och spel kompletterades av ”Abstrakt-Rytm-Film” och teaterföreställningar, däribland javanesisk skuggspelsteater, och på sommaren ingick även konserter med elektromusik. Mot den förhärskande skriftkulturen ställde denna utställning en spelkultur, som kändes mycket provocerande.

Reaktionerna uteblev inte. Hultén anförde debatten i Dagens Nyheter, som på klassiskt manér ställde frågan: är detta konst? Denna fråga kan anses vara symptomatisk för hela 60-talets ständiga gränsoverskridningar. Gränserna sprängdes såväl fysiskt som mentalt. Moderna Museet ägnade sig inte bara åt konst, utan blev spelplatsen för teatrala föreställningar, för konserter, filmvisningar, debatter, happenings osv. Inte heller höll sig verksamheten inom museets väggar, utan utställningar expanderade till platsen framför museet och till andra delar av staden. Konsten blev offentlig, i ordets bokstavliga betydelse.

Därtill diskuterades alltså konsten i offentliga medier – konsten blev en offentlig angelägenhet, som debatterades av både konstnärer och kritiker, av museibesökare och t.o.m. av sådana som aldrig skulle gå dit. Sådana offentliga debatter – på plats och i medier – blev ett

återkommande inslag i 60-talets konstvärld. Såväl Per Ringby som Leif Nylén har i sina respektive böcker var sitt hela kapitel om just dessa återkommande debatter.

Rörelse i konsten var, som Pontus Hultén nämner, en *internationell* utställning med konstnärer från ett tjugotal länder representerade. Detta är ett viktigt steg på vägen in i 60-talet – öppningen mot internationella perspektiv. Bland de namn som Hultén minns, 25 år efter utställningen, finns inte en enda fransman, vilket är anmärkningsvärt med tanke på att Paris hade varit huvudstaden för det ”första avantgardet” inom konsten, dvs. impressionismen, symbolismen, kubismen, osv. Nu, ett halvt sekel senare, kommer de flesta avantgardisterna från Amerika: Rauschenberg, Calder, Kaprow, m.fl. Att det nya kom från Amerika var ingen slump och inte heller ett uttryck för den amerikanska konstscenens ohejdade vitalitet. I själva verket styrdes dessa lekfulla, uppfinningsrika och inte sällan chockerande nya konstyttringar av påtagliga politiska krafter.

Redan strax efter Andra Världskriget lade den amerikanska regeringen upp ett koncept, som gick ut på att visa världen att USA var den ledande nationen inte bara militärt och politiskt, utan även kulturellt. USS och CIA lade upp fonder till stöd för avantgardistiska kulturyttringar, oavsett inom vilket konstområde dessa skedde och oavsett vad de hade för ideologisk innebörd. Syftet var att flytta avantgardets hemvist från Paris till New York. Givetvis var detta en strävan som var dikterat av det kalla kriget. Amerika skulle framstå som överlägset i alla avseenden, inte minst för västeuropéerna.

Självfallet hanterade inte CIA själva dessa stipendier, resebidrag, inköpsgarantier, produktionsstöd m.m. Få artister torde ha anat att 40-talets McCarthyism på 50-talet hade antagit så vänliga former att man plötsligen öste pengar in i konstvärlden. Idag vet vi bättre, sedan det gjort flera undersökningar om saken (Kathryn Boyer, Serge Guilbaut 1983). Att man i Sverige inte kände till anledningen till att det gick relativt lätt att engagera dessa amerikanska konstnärer, ställer deras framträdanden på Moderna Museet och andra ställen i en ny politisk dager.

Gränsöverskridande konst som erövrar det offentliga rummet och vidgar spelets kultur till en allmän angelägenhet – detta är *en* karakteristik som är värt att hålla i minnet. På 60-talet hade den lekfulla och upproriska amerikanska konsten dessutom en viktig funktion i det kalla kriget.

Jag kallar hela detta offentliga fält, där allehanda kulturella iscensättningar breder ut sig, för rörelsernas offentlighet, eller mera precist, för Spelets Kultur. Det som sätts i scen är inte bara konstyttringar i konventionell bemärkelse, utan en spelkultur som skiljer sig från den dominerande skriftkulturen just genom att den inte låter sig fixeras i skrift – därtill här även demonstrationer, drakfester och förbollsmatcher (som när en författarkongress ställer upp med ett lag mot Saxdalens B-lag, enligt Leif Nylén, s. 11) Rörelserna i Spelets Kultur förlorar fotbollsmatchen, men vinner offentligheten.

## Teaterns spel (föreställningar)

Berättelserna om hur Lars Werner skar sig i fingret och Karl-Erik Welin sågade sig i benet medan de attackerade sina respektive pianon, tillhör 60-talets mytologi, men de är likväl typiska för det som kallades ”instrumental teater”. Denna hybrid av konsert, teater och happening utgjorde under några år ett spännande ifrågasättande av etablerade konstnärliga uttrycksformer. Inte bara instrumenten, även publiken attackerades understundom, om inte alltid fysiskt, så i varje fall mentalt. Som åskådare – det var verkligen inte fråga om att vara enbart lyssnare – fick man vara beredd på att vad som helst kunde hända. Kommunikationen mellan scen och salong blev helt öppen dubbel, ömsesidig och intensiv. Claes Oldenburg genomförde 1966 en happening, kallad *Massage*, där 80 åskådare förvandlades till deltagare genom att de fick lägga sig på 40 madrasser, dra en filt över sig och så släcktes ljuset. Pinsamt nog ingick en ficklampa i varje madrass så man kunde kolla vad de andra gjorde. På så sätt förvandlades man igen till voyöristisk åskådare.

Allt blev till föreställningar – konserter, poesiuppläsningar, konstutställningar, debatter, filmvisningar och givetvis de teatrala evenemang som hämtat inspiration från Fluxus-gruppen, den amerikanska happening-rörelsen, från Action Painting och levande skulpturer. Dessa föreställningar intensifierade den teatrala kommunikationens olika nivåer. Den fysiska närvaron, den sensoriska förmågan och materialiteten av de sceniska uttrycksmedlen hade sin motsvarighet i publikens uppmärksamhet och fysiska respons, där åskådarna tvingades till att noga följa spelet och eventuellt snabbt reagera på tarvliga ord eller trubbiga föremål som kastades mot dem.

På den artistiska nivån karakteriserades dessa föreställningar av att alla konstnärliga konventioner hade ifrågasatts. Genrer och stilar blandades, professionella och amatörer blandades, aktörer och åskådare blandades. De traditionella koderna, som hjälper publiken att förstå vad som försiggår på scenen, hade brutits upp: musiker spexade, poeter vrålade, målare gick på lina, ingenting som man förväntade sig inträffa samtidigt som allting kunde inträffa. Risken fanns givetvis att denna frihet från alla artistiska normer med tiden själv skulle upphöjas till norm.

Var då dessa evenemang totalt meningslösa eller hade de likväl något att säga? Problemet var förstås att föreställningarna inte tillhandahöll några nycklar till förståelsen av ett eventuellt innehåll eller budskap. Hur skulle man förstå Bengt Emil Johnsons, Åke Hodells eller Öyvind Fahlströms konkreta poesi, eller Bengt af Klintbergs *25 events för apelsin*? Vad det handlade om var inte ett enkelt budskap som lyssnaren kunde tolka omedelbart, utan det blev själva förståelseakten som kom i fokus. Den symboliska betydelsen låg i själva samvaron med poeter, musikerna, happeningkonstnärerna. Varje föreställning blev därmed till en utmaning för både artister och åskådare.

Föreställningarna, det teatrala spelet, teaterns spel, blev den centrala formen för konstnärlig kommunikation. Den sensoriska upplevelsen och de uppbrutna konventionerna stod i förgrunden; för att tolka den symboliska innebörden krävdes en aktiv medverkan från åskådarens sida – en omständighet som kan ses som en viktig förutsättning när dessa symboliska innebörder antog tydligare politiska dimensioner. Det är visserligen ett missförstånd att tro att publiken i en ”vanlig” teaterföreställning skulle vara passiv, eftersom varje teatral händelse kräver en aktiv medverkan från åskådaren för att ö.h. komma till stånd. I en traditionell teaterföreställning får dock publiken hjälp att utifrån de konventionella koderna kunna tolka det sceniska skeendet. Genom avantgardismens ökade krav på åskådarens fantasi och inbillningskraft var det troligen lättare att inympa politiska budskap – åskådaren var redan tränad till att själv vara medskapande och att söka det symboliska innehållet mot en bredare fond än teaterns egen värld.

### Kontextens teater (organisationerna)

Köpet av Pistolteaterns aktier och den därpå följande ansökan om utrustningsbidrag kan ses som ett uttryck för den nyorientering som konstens och teaterns organisation och struktur utsattes för. Sveriges teaterlandskap hade varit tämligen stabilt under de föregående decennierna. Sedan Riksteaterns etablering 1933, som då ersatte de många resande teatersällskapen som hade funnits i Sverige, hade enbart några stadsteatrar tillkommit: Göteborg 1934, Malmö 1944, Norrköping/Linköping och Uppsala/Gävle på 1950-talet (Helsingborg fanns sedan 20-talet). Dessa stadsteatrar var dock i sin struktur mycket lika den stora förebilden Dramaten: Teaterverksamheten drevs i form av statligt eller kommunalt ägda bolag med en politiskt tillsatt styrelse, en teaterchef som var ekonomiskt ansvarig, men konstnärligt oberoende, samt regissörer som tillsammans med teaterchefen och någon litterär sekreterare bildade ett repertoarråd. Underställt denna ledning fanns den konstnärliga, administrativa och tekniska personalen. Denna modell gällde, med undantag för de privata teatrarna, för hela teaterfältet i Sverige fram till 60-talet.

Att Pistolteatern var organiserat som aktiebolag faller således in i ett välbekant mönster. Att aktierna ägdes av teatercheferna närmade Pistolteatern till privatteatrarna, exempelvis Sandrews koncernen som disponerade en rad scener i Stockholm (Vasan, Oscars, Intiman). Redan tidigare hade en del småteatrar etablerats i Stockholm, som befann sig någonstans mellan de kommersiella privata scenerna med sina operetter, musicaler och komedier, och de litterärt drivna studioscener som hade öppnats vid Dramaten och Göteborgs stadsteater. Sådana småteatrar kan räknas från Blanche-teatern och Per-Axel Branners Nya Teatern till Marsias i Gamla stan och Ateljeteatern i Göteborg.

Skillnaden mellan Pistolteatern, som grundades 1964, och de tidigare småteatrarna låg snarare på ett ideologiskt och estetiskt plan. Ännu under 1950-talet hade Sveriges teaterkarta en tydlig struktur. Dramaten och stadsteatrarna ägnade sig åt den stora dramatiken, gärna klassiker, privatteatrarna hade nästa helt och hållet övergått till kassasuccéer som *My Fair Lady* och *Sound of Music*, medan småteatrarna försökte att introducera de nya litterära trenderna, gärna från Frankrike (exempelvis absurdisterna) och England (som de arga unga männen i Osborne's efterföljd). Skillnaderna gällde inte bara repertoaren, utan i lika hög grad spelstil, utstyrelsen, musiken och regin. Som van teaterbesökare visste man vart man skulle gå för att få sina behov tillfredställt.

Pistolteatern förkunnade att man hade som målsättning att "där inte skulle framföras något som lika gärna kunde spelas någon annanstans. På denna teater däremot skulle allt vara möjligt och man menade det bokstavigt: 'På Pistolteatern frågar man aldrig varför, bara hur', som Staffan Olzon hävdade." (Sv. Teaterhändelser, sid. 189). Denna målsättning – som också infriades – pekar på två intressanta förändringar.

För det första knöt man med denna proklamation medvetet eller omedvetet an till de avantgarderörelser som bredde ut sig i Centraleuropa mellan de båda världskrigen. En företrädare för tyska Bauhaus, professor Josef Albers, som på 40- och 50-talen kom att undervisa amerikanska avantgardister som John Cage, Robert Rauschenberg och Merce Cunningham på Black Mountain College, lär ha sagt: "Konst handlar bara om HUR, inte om VAD; inte om det tänkta innehållet, utan om föreställandet av det faktiska innehållet. Föreställningen – och hur den görs – det är konstens innehåll." (efter Sv. Teaterhändelser, sid. 413) Detta låter onekligen som ett eko från Weimarrepubliken. Det är samtidigt en påminnelse om att ingen organisation är "oskyldig".

Den konst, den formgivning och de teatrala evenemangen som ägde rum i Bauhaus lokaler i Weimar och Dessau, var knappast "politiska" till sitt innehåll. Efter Hitlers makttillträde 1933 stängdes Bauhaus – varför? Därför att Hitler betraktade dess produktioner som "entartet", som deformerat och med ens hade Bauhaus förvandlats till en politisk verksamhet. Skolades lade omedelbart ner och dess lärare flydde hals över huvud till andra länder – däribland USA. Där förkunnade Albers att "konst handlar om hur och inte om vad".

Via hans studenter från Black Mountain College kom denna attityd till konsten tidigt att förmedlas till Sverige; John Cage framträdde i Stockholm första gången redan 1958. Således fanns det politisk laddning i det amerikanska avantgardet, som härrörde från Weimartiden. Egentligen kan man tala om en dubbel politisk laddning: en från nazisternas kulturideologi och en från amerikanernas kalla krigsföring.

Den andra konsekvensen som denna attitydförändring förde med sig var att man medvetet ville förändra Stockholm teaterkartan. Publiken skulle aldrig kunna vara säkra på vad som väntade dem på 'Pickan'. Överraskning, slump och provokation blev slagord som stod som (symboliska) ledstjärnor över Pistolteaterns port vid Mälartorget i Gamla stan. På samma sätt hade Moderna Museet blivit en helt ny plats för teateravantgardet, en plats som inte tyngdes av konventioner och förväntningar. Även andra platser införlivades i den experimentella nya konsten, som t.ex. jazzklubben Gyllene Cirkeln i ABF-huset i Stockholm, eller Tekniska Museet, dit just Pistolteatern förlade sin mastodonthappening *Januarispel* (1965) med över 100 medverkande och 300 i publiken. Åtminstone i Stockholm skapade dessa nya platser ett annorlunda teaterklimat, vilket ganska snabbt också inverkade på en del av de etablerade teatrarna – exempelvis på den 1960 bildade Stockholms stadsteater, vars uppsättning på lilla scenen av *The Connection* 1963 (regi: Sten Lonnert, musik: Lars Werner) redan har nämnts, därtill kunde läggas Megan Terrys *Kylen* och *Viet Rock*.

De teatrala experimenten på alla dessa nya platser förändrade inte bara teaterfältets strukturer, dvs. de kontexter inom vilka teaterspel ägde rum, utan de påverkade också teatrarnas interna organisation. Två former blev dominerande: fria teatergrupper och gruppteater inom institutionerna. Flera fria grupper framgick ur studentteatrar – Narren och senare Teater 9 i Stockholm, Proteus i Lund – andra etablerades av avgångsklasser från de sedan 1964 statliga, icke-teateranknutna scenskolorna (Skånska Teatern?). Återigen andra uppstod ur ett gemensamt behov hos unga teaterentusiaster att göra någonting själva, utanför de förstelnade institutionerna. Kollektivitet var en central ingrediens i gruppernas verksamhet. Alla gjorde allt, såväl av ideologiska som av praktiska skäl. Pengar var det, precis som på Pistolteatern, ont om och den statliga anslagsgivningen – då genom Teater- och orkesterrådet – hade ännu inte utvecklat fasta byråkratiska former. Viktigt var också att komma ifrån det regissörsvälde som härskade på institutionerna, man ville själv bestämma om vad, hur och vem som skulle spela teater. Hellre än att spela färdiga pjäser ville man utveckla sina egna produktioner utifrån angelägna, ofta dagsaktuella ämnen. Likväl samverkade man ofta med författare och ofta utkristalliserade sig ledande personligheter som fungerade som regissörssubstitut inom grupperna.

En liknande förändring kan också iakttas inom själva institutionerna. De mest påtagliga exemplen blev Göteborgs stadsteater, som utvecklade gruppteatertanken med stöd av teaterchefen Mats Johansson och i samarbete med en regissör och en författare samt ensemblen till *Flotten*, *Hemmet* och *Sandlådan*. En liknande gruppteater etablerades vid Dramaten kring föreställningen *Zigenare*, ett då som nu politiskt brännbart ämne. Gruppen lämnade sedan Dramaten och etablerade sig som Fria Pro på Scalateatern i Stockholm. En liknande gruppering bildades i Norrköping, Lilla Teatern, som senare flyttade till Härnösand som första ensemble av den nybildade Västernorrlands Regionteater. Man kan



såga att institutionernas gruppteatrar och de fria teatergrupperna påverkade varandra i båda riktningar, vilket åtminstone under en tid ledde till just en sådan demokratisering av teaterverksamheten, som Leif Zern, Lars Kleberg och Jonas Cornell hade efterlyst i sin tidskrift *Dialog*, som mellan 1965 och 1969 utgjorde ett öppet debattforum för såväl estetiska som politiska, strukturella som organisatoriska frågor i Teatersverige.

Den kraftfulla expansionen av *Teaterns Spel*, som innebar att bokstavligen alla konstyttringar kunde iscensättas – poesi, musik, konst, film, litteratur, debatt – skapade nya spelplatser och förändrade dessa platsers interna organisation. Omvänt skapade dessa spelplatser förutsättningar för dessa gränsöverskridande experiment. Givetvis fanns det även här enskilda individer som ingrep som t.ex. Pontus Hultén, Carlo Derkert, Ulf Linde m.fl. på Moderna Museet. Men det stannade inte på det personliga planet, utan påverkan trängde in i institutionerna, omskapade arbetsformer, uttrycksformer, genrer och stilar, men även innehållet. Möjligtvis kan man under 60-talet iakttä en förskjutning från det estetiska till det etiska, till det politiska engagemanget, men det är snarare en förskjutning än en radikal förändring.

#### Kulturens kontext (politikerna)

Berättelsen om hur Olof Palme, Harry Schein, Roland Pålsson, Sven Moberg m.fl. träffas på restaurangen La Ronde och lägger upp planer för en utredning om Sveriges kulturpolitik, är också en påminnelse om att även den höga politiken med sina ideologiska målsättningar bärs upp av individer. Allt sedan Karls Marx dagar har man diskuterat den enskildes möjligheter att påverka befintliga strukturer och ytterst historiens förlopp. (Georgij Plechanov, Anthony Giddens m.fl.) Naturligtvis finns det begränsningar för individen i en demokrati att förändra ett helt fält som kultur och konst genom ett politiskt genidrag; å andra sidan sker sådana förändringar inte av sig självt – någon eller några står bakom politiska beslut, som i sin tur förändrar förutsättningarna för den framtida kulturella verksamheten. Jag kallar denna aspekt av teaterhändelsen för *Kulturens kontext*, där framför allt – i vårt sammanhang – politikerna är verksamma.

Kulturpolitik kan beskrivas som en process där man med ekonomiska resurser påverkar de strukturer som ger ett önskvärt resultat utifrån bestämda ideologiska perspektiv. Vilka dessa ideologiska perspektiv var 1968, när Kulturutredningen tillsattes, är inte lätt att rekonstruera. Klart är att gruppen i La Rondes festvåning hade registrerat ungdomskulturens starka förändringspotential, att man behövde (Schein) ”anpassa institutionerna till förändringens mekanism”, och att man hade ett behov av att kontrollera (Direktiven) ”den långsiktiga inriktningen av de statliga åtgärderna på kulturområdet”. Underförstått sägs det att man från statligt håll kan tänka sig ett mera omfattande,

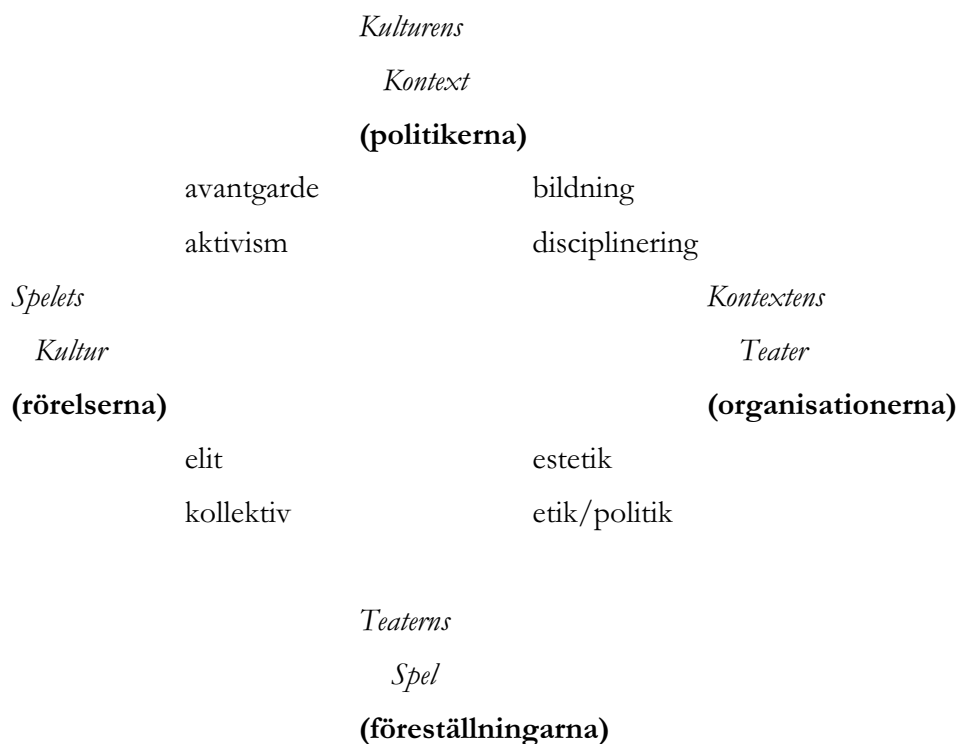
ekonomiskt engagemang i kulturen, men då vill man försäkra sig om att staten själv bestämmer vad pengarna ska användas till.

Medan Organisationerna luckrades upp av det gränsöverskridande föreställningarna, började det uppenbarligen oroa svenska politiker. Möjligen såg de denna process inte bara som en uppluckring, utan som en begynnande upplösning av institutionerna, som inte längre skulle kunna kontrolleras politiskt. Oron gällde troligen mera förändringarna av strukturerna och organisationsformerna än de politiska innehållen som framfördes i *Spelen*, om man ska tro minnesanteckningarna från det beramade mötet på La Ronde. Det gällde att stävja ett sammanbrott av de organisationer som hade byggt upp inom Folkhemmet. Men de behövde nya och mera tidsenliga mål. Nyckelordet blev jämlikhet, vilket kom att genomsyra de socialdemokratiska partikongresserna i slutet av 60-talet. På kongressen 1968 förekommer ordet Jämlikhet 2103 gånger (enligt Rikards källor, not 18 – Bo Lundbergs avhandling). Jämlikhet blev också ett honnørsord i Kulturutredningen. Kulturen skulle bli tillgänglig för alla – en målsättning som man kunde få de flesta ”kulturarbetarna” att ställa sig bakom. Det gamla begreppet bildning hade visat sig ineffektiv: Harald Swedners publikundersökningar från mitten av 60-talet hade nogsamt bevisat att arbetarklassen inte hade hittat vägen till teatern. Om folket inte kom till teatern, så måste teatern komma till folket – så hade de fria grupperna resonerat och det ansåg också Kulturutredningen.

Det är troligt att de fria gruppernas framfart, deras estetiska och politiska slagkraft, hela avantgardismens upprorsanda – som i långa stycken sammanfaller med den s.k. ungdomsrevolten – starkt bidrog till att kulturutredningen kom till stånd. Samtidigt är det anmärkningsvärt att utredningen i ganska liten utsträckning kom att ta hänsyn till dessa fria grupper. Trots påtryckningar från Teatercentrum, som hade bildats 1969 som de fria gruppernas intresseförening, föreslår man t.ex. i propositionen 1974 att pengarna ska gå till uppbyggnaden av regionala teaterensembler, men att dessa kan förväntas att engagera och betala fria grupper, som framträder vid respektive regionteater. Detta var knappt någon som trodde på ens på 70-talet och idag vet vi att sådana engagemang knappt har förekommit. Man måste därför fråga sig vad som var avsikten från politiskt håll. Var det inte snarare frågan om att pacificera de fria grupperna, att styra pengarna även fortsättningsvis till institutionerna och därmed att undergräva de fria gruppernas verksamhet. Michel Foucault skulle förmodligen kalla denna strategi en disciplinering av de fria grupperna. I ett längre perspektiv lyckades detta onekligen.

### Aspekter på teaterhändelsen

Om man betraktar de hittills nämnda aspekterna – spelkultur, teaterspel, fältets teater och det kulturpolitiska fältet – och ser dem som olika hörnstenar, inom vilka teaterhändelsen byggs upp, så kan man föreställa sig detta på följande sätt:



Samtidigt som dessa begrepp bildar en cirkel, inom vilken teater existerar som händelse, finns det förbindelselinjer mellan dessa aspekter. Det är i relation mellan dessa som man kan lokalisera de värden och värderingar som påverkas och förändras under 60-talet. De redan tidigare anförda exemplen kan förtydliga detta.

För översiktens skull kan man förenkla 60-talet förändringar på kultursektorn genom att peka ut de dominerande förskjutningarna mellan de fyra poler som omger den teatrala händelsen:

Rörelser/Politik	Mellan avantgarde <i>och</i> aktivism
Politik/Organisation	Mellan bildning <i>och</i> disciplinering
Organisation/Föreställning	Mellan estetik <i>och</i> etik (politik)
Föreställning/Rörelser	Mellan elit <i>och</i> kollektiv

Ett annat sätt att beskriva dessa processer kunde vara följande:

I 60-talets början stöddes utvidgningen av *Spelets kultur* framför allt i USA, varifrån tydliga influenser märks i Sverige. Genom de internationella kontakterna ägnar sig en ännu ganska elitistisk skara människor att radikalt förändra *Teaterns spel*, föreställningarna, utställningarna.

Gränsöverskridandet är lösenordet, vilket genom sin primärt estetiska expansion nödvändiggör förändringar inom *Organisationerna*, där nya spelplatser och nya organisationsprinciper dyker upp. Dessa förändringar bekräftar att de bildningsideal som välfärdsstaten omhuldade, inte har gett önskvärda resultat. Därför känner man inom *Kulturpolitiken*, att en annorlunda statlig politik är nödvändig.

Denna insikt bland *Politikerna* växer dock först fram vid decenniets slut. Då har den konstnärliga avantgardismen fått drag av politisk aktivism, som är spridda över hela den offentliga *Spelkulturen*. När *Rörelserna* i sig själv producerade politiska handlingar i form av demonstrationer, droger, sexuell frigörelse och andra inslag i den s.k. hippiekulturen, ryckte strax FBI och poliskåren till undsättning. Då hade spelkulturen antagit proportioner som inte längre tjänade den amerikanska regeringens syften och även skrämt upp franska och svenska politiker. Genom ungdomsrevolten och studentupproren har spelkulturen dessutom antagit kollektiva drag, som manifesterar sig på alla slags *Föreställningar och teatrala spel*, där den estetiska lekfullheten har infiltrerats av politiska ställningstaganden, pamfletter och krav. Politiseringen skaffar sig plats och utrymme inom *Organisationerna* där även institutionsstrukturen hotas. Det är i det läge som *Politikerna* ska genomföra en granskande utredning, som har till uppgift att strama åt de lösa tyglarna: på kulturens område genom förslag på nya strukturer för *Organisationerna*, på utbildningsområdet genom nya studieordningar som kan dämpa aktivismen inom *Spelkulturen*. *Det teatrala spelet* lämnas givetvis oberört av politiken.

Till en del fullbordas dessa förändringar först under 70-talet. Ett stickprovsartat nedslag kan göras år 1977 – vad har hänt fram till dess?

## 1977

Utredningen *Ny Kulturpolitik* kom ut i oktober 1972. Den sammanfattades ofta i 8 punkter, som dock inte hade formulerats i själva utredningen, utan de hade lagts till senare. Flera punkter bär prägel av 60-talets debatter:

- motverkan av kommersialismens negativa verkningar
- främjande av decentralisering
- hänsyn till eftersatta grupper
- utbyte av erfarenheter ... internationalisering

Det var inte svårt att få många kulturarbetare bakom sig och att övertyga dåvarande Riksdagens fem partier att stödja den proposition som lades fram 1974 (efter en omfattande remissomgång, som dock inte föranledde några omfattande ändringar).

Knappt två år efter att den nya kulturpolitiken hade vunnit laga kraft, förlorade socialdemokraterna regeringsmakten och kulturpolitiken sköttes av en Kulturminister från Folkpartiet. Eftersom även de borgerliga hade stött Kulturproppen skulle regeringsskiftet inte innebära några svårigheter, men det är inte min uppgift att bedöma annat än att utbyggnaden av region- och länsteatrar fortskred i rask takt för att bli det dominerande inslaget av den nya kulturpolitiken, åtminstone vad teatern beträffar. Hur gick det då för de fria grupperna?

Sommaren 1977 genomfördes *Tältprojektet*, som blev till ett crescendo för de fria grupperna – möjligen även deras svanesång. I projektet deltog Nationalteatern från Göteborg, Narren från Stockholm, oktober och Tidningsteatern från Malmö samt Nynningen från Göteborg. Därtill kom enskilda skådespelare från institutioner som Sven Wollter från Göteborgs stadsteater, Johannes Brost, Barbro Oborg-Ljunggren, Sonja Lund och scenografen för hela projektet, Sören Brunen, som börjat sin teaterbana på Pistolteatern. Det hela handlade om inget mindre än den svenska arbetarrörelsens historia. *Vi äro tusenden*, som produktionen kom att heta, hade premiär den 1 maj 1977 i ett cirkustält i Göteborg och blev en stor succé runt om i Sverige.

Samma sommar framfördes i bruksorten Norberg det så kallade *Spelet om Norbergstrejken*, skriven av Sture Carlson i nära samverkan med regissören Arne Andersson och lokala amatörer, som också hade forskat fram det historiska underlaget till föreställningen. Även detta blev en stor succé, som detta och de följande åren drog till sig publik från hela Sverige.

Nyetablering av regionteatrar hade också skjutit fart. Sedan Norrbottenteaterns etablering i Luleå 1968 (Georg Fant), hade ..... region- och länsteatrar kommit till (Idag har de blivit .....).

Sveriges teaterkarta – som nämnts flera gånger redan – höll på att förändras på ett genomgripande sätt:

- De fria grupperna får visserligen statliga subventioner, men aldrig i sådan omfattning att de kan verka oberoende och verkligen fria. Ett antal lägger lyckas hålla sig flytande under 80-talet, men många lägger ner (Fria Pro 1992, Aurora ...
- Lokala amatörspel blir mycket populära under 80-talet, men får varken samma status som de fria grupperna eller samma stöd som de regionala teatrarna. De upphör nästan helt under 90-talet
- Regionteatrarna växer i antal, men inte i omfattning: de förblir små ensembler med betydande skyldighet att turnera i det egna länet – utbyten över länsgränserna är få. Deras konstnärliga status beskrivs så här av kritikerjury inför årets Teaterbiennal i Uppsala: Citat ur broschyren:

Är detta en orättvis betraktelse? Är det att begära för mycket av 60-talets konstnärliga och politiska revoltörer? Ingen vill förringa vad som har åstadkommit under dessa år och spåren syns tydligt i vissa avseenden:

- svensk barnteater är världsledande
- svensk populärmusik är världsberömd
- svensk kulturpolitik har blivit ett föredöme i andra delar av världen

Lärdomar:

Teatern som vital injektion i kulturen

Förändringar underifrån

Dynamik av annat slag: flerdimensionell

Av *Rörelse i konsten* har blivit en *konst i rörelse*

Tältprojektet

Norbergsspelen

Borgerlig regering

Regionteatrar

## Kalaset

- tankar kring en reading av Sonja Åkessons och Jarl Hammarbergs barnpjäs Kalaset.

Under de senaste åren har jag arbetat en hel del i Sonja Åkessons värld. Jag har gjort tre egna teaterpjäser med utgångspunkt i Sonja Åkessons texter.

*Sonja, Sonja – en folkhemsprinsessa* för Klara Soppteater, Stockholms Stadsteater där Sonja gestaltas av tre skådespelare. En av skådespelarna är naturligtvis man, eftersom Sonjas texter inbjuder, ja rentav pockar på sådana lösningar.

*Sonjas ansikte*, en monolog för Uppsala Stadsteater med bara en skådespelare, men med samma fokus på identitet och glidning mellan olika jag, som Sonjas texter omedelbart öppnar för gestaltade på en teaterscen.

De här två föreställningarna spelas båda i skrivandes stund hösten 2004. Och bara för någon vecka sedan avslutade jag inspelningen av en föreställning för Radioteatern baserad på *Sonja, Sonja - en folkhemsprinsessa*, men nu med en fjärde aktör – Sonja Åkesson. Jag dammsög radions arkiv efter intervjuer, diktuppläsningar och annan medverkan som hade arkiverats. Mycket hade gått förlorat, men tillräckligt fanns kvar för att ge mig nya infallsvinklar. Så förutom de tre skådespelarna Bengt Järnblad, Kajsa Reingardt och Eva Stensson gestaltas Sonja folkhemsprinsessan av Sonja Åkesson själv. Det tror jag Sonja skulle ha gillat!

I alla dessa tre föreställningarna har naturligtvis kompositören Gunnar Edander varit en nyckelperson. Dels för att han arbetade tillsammans med Sonja under flera år på sextioalet, vilket resulterade i bl.a. sångboken *Slagdängor*, men mest för att Gunnars tonsättningar av Sonja Åkessons dikter ger så mycket av Sonjas värld – moll och dur hela tiden inflätade i varandra.

När jag så fick erbjudandet att framföra något teatralt Åkessonskt till Sonja Åkesson-Konferensen i Visby juni 2003 och det visade sig vara en för stor apparat att gästspela med Sonjaföreställningen från Stockholms Stadsteater, snubblade Gunnar Edander bokstavligen över ett gammalt dammigt teatermanus på sin vind. Det visade sig vara den bortglömda barnpjäsen *Kalaset* skriven av Sonja Åkesson och Jarl Hammarberg under deras tillsammanskrivarperiod.

Jarl Hammarberg blev överlycklig! Han hade länge trott att manuset var förlorat. Han kunde inte minnas exakt vilket år det var skrivet, men han kom ihåg att de skrivit pjäsen på beställning från Mikael Meschkes Marionetteater i Stockholm någon gång på sextioalet. Pjäsen hade inte, milt sagt, väckt någon entusiasm. Sonja Åkesson måste ha försökt intressera andra teatermäniskor för sin och Jarls barnpjäs. På den tiden arbetade regissören Suzanne Osten och Gunnar Edander tillsammans i den legendariska teatergruppen Fickteatern. Säkert fick Suzanne en kopia. Och sedan slumrade *Kalaset* i över trettio år på Gunnars vind.

Men vad är nu det ogillade *Kalaset* för nåt?

Manuset är på 24 maskinskrivna sidor och i rollförteckningen räknar jag till 21 olika roller. Och inte är det de vanligast förekommande karaktärerna på en teaterscen. Här finns till exempel personerna Ål, Öl, Pannkaka, Såskopp, Gris, Bi, Buske, Knöl, X, Y, Z, Röst från taket (Gud), Gustav och Vasa. Personerna dyker upp och försvinner ut på det mest oberäkneliga vis.

En noggrann och detaljerad scenanvisning skapar en värld av kaos och lek.

”När spelet börjar står ett bord dukat på scenen med såskopp, pannkaka, ett kålhuvud, en ål i ett akvarium utan tak men till hälften täckt med is, en ölflaska, några bitar rabarber, en (vidja)kvist i en vas, en trave tallrikar eller nåt annat som går att slå sönder... På golvet vattenpussar och smuts att rulla sig i...Gris prat ackompanjeras av grymtningar, andra talar med förvrängd röst på olika sätt, olika tonhöjd, tempo etc...Svansar ligger också här och där på golvet och hänger på väggarna, även näsor, magar och hattar hänger lite överallt... kan kanske övergå i vild pop.”

Pjäsen är alltså ett tillsammansverk av Sonja och Jarl. Förutom pjäsen Kalaset skrev paret tre tillsammansböcker. Jarl Hammarberg har berättat att arbetssättet uppstod som en sorts terapi, när Sonjas svartsjuka och förtvivlan gjorde henne så deprimerad, att hon inte kunde skriva. Likt tidigare dadaister och surrealisterna började Jarl och Sonja lek-skriva. Sonja var först misstrogen, men blev snart uppslukad med hull och hår.

Kalaset är en befriad lek med dåtidens barnteater. Rollfigurerna har mycket kroppsliga bestyr, blir kissnödiga, vill klä av sig nakna, undrar över hur barn blir till. Pjäsen slutar med att alla på scenen rymmer iväg med ett tåg till Danmark medan ”någon ur publiken ropar ev. in vaktmästaren och börjar skvallra.”

Någon lättbeskriven handling eller s.k. god moral finns där inte. Ett mönster av lek, inte nödvändigtvis en alltid harmonisk lek i lust, utan under ytan en kamp om övertag och underläge.

Pjäsen måste ha upplevts som ospelbar med sitt myller av rollfigurer och med sin anarkism. Jag kommer osökt att tänka på den samtida, nu kultförklarade, tv-serien ”Tårtan” av Carl Johan De Geer och Håkan Alexandersson. Den barnserien väckte så mycket ont blod på TV, som var producent, att flera personer i ansvarig ställning inte ville att den skulle sändas. Sonja Åkesson medverkade för övrigt i ett av avsnitten på det röriga och stökiga bageriet.

Hur skulle vi nu gestalta Kalaset i Visby den där lördagseftermiddagen i juni 2003?

Jag kontaktade de tre skådespelarna från Stockholms Stadsteater som spelade i Sonjaföreställningen där: Bengt Järnblad, Kajsa Reingardt och Eva Stensson. En fjärde skådespelare Ole Forsberg anslöt sig också till den lilla teatergruppen. Gunnar Edander började komponera musik till de verser och ramsor som fanns i texten, allt från lek med smörsång till rapp.

När vi tillsammans läste texten, kom vi snart underfund med att det bästa sättet att göra texten rättvisa, var en gestalt reading. Scenanvisningarna var så underbara och lekfulla att de måste läsas. De många rollerna fördelades mellan skådespelarna. Under några intensiva majdagar hittades de olika rösterna för figurerna.



I mitt manus finns anteckningar om att Stege är polis och har amerikansk brytning, att Pannkaka är rädd och att Semafor är ordningsman och kanske tysk, medan Buske är norrlandskis och långsam. Även Gunnar och jag fick några roller för att ekvationen med de många karaktärerna skulle gå ut. Så blev jag Spegel ( ”se lilla mej”), Pall (”robust”) och Z förutom att jag läste scenanvisningarna.

Och så var dagen inne!

På Buttericks i Stockholm hade jag köpt lösskägg, näsor, fåniga hattar, visselflärpar, ballonger och serpentiner. Vi dekorerade seminarielokalen där vår föreställning skulle äga rum.

Publiken bjöds på läsk och godis innan spektaklet började, utrustades med de roliga näsorna, hattarna och glasögonen och visselflärparna.

Så kunde spelet börja! Från scenen blickade jag ut över publiken. Barn och vuxna, gamla legendariska teatermänningar och akademiker! Iförda hattar och näsor, visslande i flärpar, ätandes det godis som med jämna mellanrum kastades ut.

Se det var ett riktigt barnkalas!

Agneta Elers-Jarleman



## Kära Författare Sonja Åkesson

Följande text är en bearbetning av ett föredrag hållet på Sonja Åkesson Konferens/Teater Festivalen i Visby 2003.

1.

Under sin livstid fick Sonja Åkesson inom vissa områden en nästan ikonlik status. Bland annat kvinnorörelsen slöt henne till sig, hon blev utnämnd till "Folkhemmets poet" av Karl Vennberg, och fungerade mer eller mindre (o)frivilligt som frontfigur för nyenkelheten, en genre som var framträdande under sextiotalet. 1977 dog Sonja Åkesson i cancer. Hon hade fram till dess skapat sig en mångfacetterad image: förutom den litterära succén "Sonja Åkesson" adderade hennes fängslande, känsliga person till mytbildningen. Och myten kring Åkesson är än idag, liksom den var under hennes livstid, stark. Fortfarande färgar den våra läsningar av hennes verk. Det komplicerade spelet mellan myt, fakta och fiktion är ett av mina huvudintressen i arbetet med Sonja Åkessons litterära produktion. Att dynamiken mellan liv och text går att undersöka; att det inte bara är liv som genererar text, men att text också återverkar på liv är en annan utgångspunkt. Ytterligare en är att en stark och populär personae ofta ger upphov till en ständig dragkamp mellan liv och text. Huruvida Sonja Åkesson kände sig låst av "Sonja Åkesson" kan jag inte svara på. Att hon var medveten om sin publika personae och dess styrka betvivlar jag dock inte: ibland kommenterar hon problemet i prosaiska ordalag, men också i dikter uppvisar hon en medvetenhet om de olika identiteterna. "Besök på Sandvikens Jernverk" är en sådan dikt<sup>1</sup>.

Sonja Åkesson nöjer sig ännu så länge  
med att känna på atmosfären  
läser jag i lokaltidningen.  
Ännu så länge?  
(jag är inbjuden hit på en vecka,  
Jernverkets PR för mina fötter  
taxin tickar  
festlunchen väntar)

Reklamfilm.  
Sightseeing.

Jag känner alltså på atmosfären.

Jotack, inte dum alls. // (...)

---

<sup>1</sup> Sonja Åkesson, *Ljuva sextital*, 1970 s 73

I den textbiografi jag just börjat arbeta med försöker jag inte frilägga vare sig en textlig eller biografisk ”sanning” om Åkesson. Snarare är min ambition, inspirerad av olika postmoderna biografier, att undersöka hur text, myt och liv tillsammans skapar den persona vi känner som ”Sonja Åkesson”. Den postmoderna biografins brott mot den traditionella författarbiografien sker framförallt i synen på förhållandet mellan liv och text. Istället för att söka efter (och beskriva) en författares liv är det i den postmoderna biografien *berättelserna om livet* som fokuseras.<sup>2</sup> Centralt för arbetet med att undersöka och följa konstruktionen ”Sonja Åkesson” är att undersöka dialogen inom och mellan hennes texter. Dock; även dialoger ”utanför texten” är intressanta. En sådan dialog är den mellan Åkesson och hennes läsare. Att studera den väcker många frågor: hur och när blev Sonja Åkesson ”Sonja Åkesson”? Hur skapade hon/ tog hon själv del i skapandet av ”Sonja Åkesson”? Hur svarade publiken på denna ”Sonja Åkesson”? De läsarbrev jag läst inför följande text ser jag inte bara som beundrarpost utan också som nycklar till vilka effekter ”Sonja Åkesson” hade på ett urval av sin publik, hur hon fungerade.

Brev till Sonja Åkesson finns i Kvinnohistoriska samlingarna vid Göteborgs universitets bibliotek.<sup>3</sup> Arkivmaterialet är extensivt och innehåller allt från självpresentationer och manuskript till julkort/påskkort, telegram, recensioner etc. De anonyma läsarbreven är inte särskilt många. De jag arbetar med i denna text är daterade mellan 1968-76, vilket är ganska sent i Åkessons karriär om man betänker att hon debuterade redan i slutet av femtiotalet<sup>4</sup>. När jag började läsa breven var jag väl medveten om Åkessons höga status inom såväl den nya sextiotalsestetiken som kvinnorörelsen. Jag hade också i minnet sjuttioalets starka politiska övertygelse att ”det personliga är politiskt”, en anda vilken förespråkade personlig öppenhet och som säkerligen präglade sin samtid. Trots detta blev jag förvånad när jag började läsa breven: det är överraskande med vilken styrka Åkessons publika personae överskuggar hennes litterära produktion för dessa brevskrivare. Jag hade föreställt mig en annan sorts brev, inriktade på kanske ett enskilt verk eller någon dikt. Det jag fann var ett slags ”minibiografier”, läsare som på ett par känsloladdade sidor sammanfattat det av sina

---

<sup>2</sup> Till exempel Toril Moi *Simone de Beauvoir, Hur man skapar en kvinnlig intellektuell*, Brutus Östlings bokförlag Symposion 1996 och Elisabeth Bronfens *Sylvia Plath*, Northcote House Publishers, 1998.

<sup>3</sup> ”Författaren Sonja Åkessons Papper” är en gåva till de kvinnohistoriska samlingarna sedan 1991. Materialet kompletterades 1992 av Jarl Hammarberg. De läsarbrev jag citerar i texten återfinns i arkivet, så även artiklar.

<sup>4</sup> *Situationer*, 1957

livserfarenheter de menat relevanta att beskriva för Åkesson. Brevskrivandet tycks för dem alla, som kontakt och kommunikation i och för sig ofta är, en slags identifikatorisk akt.

Inte sällan inleds breven med en kort, enkel förklaring: ”Jag såg dig bild” eller ”Du var med på TV”, kanske ”Jag läste en tidning”. Dessa, som det tycks, slumpartade möten med poeten har dock det gemensamt att de tycks ha frammanat en stark känsla av kontakt, en upplevelse av närhet. Ett typexempel på de anonyma breven kan låta såhär

Kära Sonja!

Jag drabbades av samma sjukdom som du för några år sedan. Fick först Valium, sedan Librium, inget hjälpte. Ångest, panik. Min unge läkare var rådlös och ledsen.

// Så tog han en chans. Han drog ut sin skrivbordslåda, tog fram ett par burkar Inderal. Fråga om jag ville prova. Så klart jag ville det, det var ju gratis (hade dålig ekonomi). Hör och häpna, där fanns det, som hjälpte mig. Dom var ju inte alls för min sjukdom. Egentligen är det hjärtmedicin. //

Min unge läkare är nu anställd på Foa. Jag har sett honom på TV en gång. Är tacksam mot honom för den rövare han tog med mig. Alltså, om du inte fått prova Inderal, så be att få göra det. Den är ofarlig.

En som vill väl

”En som vill väl” skriver ett enkelt och personligt brev och uttrycker framför allt två saker: en stark identifikation och en önskan att hjälpa. Just dessa två egenskaper utmärker de flesta breven. ”En norsk mor” till exempel, drivs av samma lust att delge egna erfarenheter och samtidigt rådge Åkesson. Hon tycks känna sig i det närmsta tvingad att skriva, driven av en mycket stark inre känsla. Trots att hon känner till Åkessons litterära produktion (är en av få som nämner författarskapet) är det ett samtal mellan mödrar/ kvinnor/ vi-som-haft-det- svårt som initieras: ”Jag var hos min friserdame igår og satt da og leste i en svensk avise en artikel som omhandlet Dem og Deres fortvilte sorg over Deres lille sønn. Da jeg selv vaert hårdt rammet av sorg de siste 5 år, folte jeg att jeg måtte skrive till Dem”.

Således, inte bara brevens tonfall och innehåll är personliga. Den bild av Åkesson som brevskrivarna installerar är också djupt personlig. Det är en orolig, förtvivlad, skuldyngd Sonja Åkesson de sett och som de nu tilltalar. Den litterära framgångssaga som också är Åkessons nämns kort, om alls. Det är m ä n n i s k a n som är intressant: kött och blod, svett och tårar. Möjligheten att det kan finnas en diskrepans mellan den offentliga ”Sonja Åkesson” och den privata personen, liksom mellan hennes texter och hennes liv, tycks inte förespegla brevskrivarna. De gränserna är de förstås inte ensamma om att överträda – ofta har Åkesson lästs som vore kopplingen liv-text självklar. Detta trots att hon själv uttalade sig om det

komplikerade spelet mellan självbiografi och fiktion i sina texter: ”Vad i de olika dikterna som är porträtt och vad som är självporträtt är inte alltid lätt att avgöra, även om betoningen oftast ligger åt ena eller andra hållet. Jag blir också ständigt förvånad över hur mycket som är uppdiktat.”<sup>5</sup>

Åkesson tycks alltså ha kontroll (eller kontroll över icke-kontrollen !) över spelet mellan biografi och fiktion i sina litterära alster. Hur hennes dikter mottogs och lästes kunde hon förstås inte påverka mer än genom just sådana här uttalanden. Att hennes publika personae tenderade att bli en orsak för människor att tilltala henne som privatperson kommenterade hon också. I Bengt Martins biografi *Sonja Åkesson* finns ett citat där hon pekar på problemet:

- Jag har fått brev från människor som säger att dom känner sig som min syster, så intensivt delar dom mina upplevelser. Tyvärr har jag märkt att det ibland inte är mina dikter dom läst, utan någon artikel jag skrivit. Det cirkulerar en sorts bild av mej som skapats av TV-framträdande och dyl och som kanske är missledande ibland. Jag vill naturligtvis helst att människor läser min poesi.<sup>6</sup>

Åkesson tydliggör här att hon är medveten om sin egen konstruktion. ”Sonja Åkesson” är en berättelse som inte bara hon själv är upphovsman till, utan också en berättelse som pågår ”utanför” henne, utom hennes kontroll. Hennes egen tes, att människor glömde bort att läsa hennes poesi till förmån för att ”läsa” hennes person, stämmer (tyvärr) överens med de brev jag läst. Trots att en författares minimikrav måste vara att få sina texter lästa och bedömda och inte sin personlighet, tycker jag att reaktionerna på Åkesson är intressanta. Sedan nykritiken har traditionen hållit att texten ensam ska stå centrum och författaren har därmed sagts vara i princip ”död”. Dessa brev tycks ganska påstridigt mena att en speciell personlighet k a n a d d e r a till texten. Gränserna verkar kunna både töjas och böjas efter behov och breven vittnar om att mellan författarjag och textjag och privatperson är de inte alltid enkla att upprätthålla, vare sig för den läsande publiken eller för författaren själv

Hursom, breven är svar på både Åkesson o c h på hennes texter. Fortsätter man att undersöka dialogen får man motstridiga svar på frågan om hur hon hanterade sin besvikelse över att texten ibland hamnade i skymundan, ty trots att hon sökte slippa ifrån att bli tilltalad som privatperson framträder hon just personligt i olika sammanhang. I DN-artikeln ”Ett öppet brev ” beskriver hon varför hon trots allt väljer detta alternativ:

---

<sup>5</sup> Ur förordet till *Man får vara glad och tacka Gud*, 1967

<sup>6</sup> Bengt Martin, *Sonja Åkesson*, 1983, s 257

En av anledningarna till att jag inte försökte hindra Jarl att ge ut sin dagbok i det skick den publicerats (och att jag ibland ställt upp i tvivelaktiga intervjuer) är att jag känner det som en plikt hos mig att sidor som kan betraktas som negativa, ”dåliga”, redovisas. Vi är ju människor allihop, inga helgon. Ju mer vi försöker ”behålla ansiktet”, desto värre för dem som inte kan, inte orkar, behålla det – eller som gör det under starkt tryck av skam-skuld-och-ensam i förtappelsen-känslor.

Artikeln avslutas med en kommentar kring begreppet skuld (ett starkt tema i Åkessons litterära produktion, samt en känsla som många av läsarbrevens tar upp !) och ytterligare en motivering att vara personlig/öppen: ”En annan oskyldig formulering som jag fastnade på: du säger ”Till och med de melodramatiska repliker som vi alla gör oss skyldiga till i utsatta lägen bokförs”. Britt, ”vi gör oss inte skyldiga” till någonting tror jag. Det är kanske därför jag orkar låta mig visas så där (nästan) naken”.

Åkessons artikel är ett svar på en recension av Jarl Hammarbergs publicerade dagbok. Hammarbergs berättelse är centrerad kring det kollektivhus han startade i Bromma men Åkesson porträtteras också i boken. Hon trivdes inte i kollektivet, det och slitningarna mellan henne och Jarl, är några av de konflikter som boken fördjupar sig i. Om man ser till den ovan citerade artikeln och till sådant som att Åkesson publicerade egna dagboksutdrag i tidskrifter, gav ut en privat och ganska naken brevväxling mellan sig och Bengt Martin, så är brevskrivarnas uppriktiga ton kanske att se som en naturlig reflektion av Åkessons egen dito.

3.

De flesta av de kvarvarande breven är skrivna av kvinnor. Det är kanske inte så förvånande: Åkessons hade stor betydelse för kvinnorörelsen och hon uttalade sig dessutom om problem som direkt rörde kvinnor, hemmafru livet, mödrahem osv. Åkesson hävdade att hon sällan hade politiskt uppsåt, ändå satte hon i många texter ord på konflikter mellan könen som ofta varit dolda. Två fina brev riktar sig till Åkesson som feminist. Det är ”Grupp-8 syster”, en brevskriverska som arbetar på en båt på engelska kanalen, och ”Eva, ensamstående, trettioårig socialassistent med 6-månaders baby, fader okänd”, från Gotland. De har båda ett tydligt politiskt perspektiv. Det inte så mycket en känsla av att ”dela upplevelser så intensivt att de kunde vara systrar” som är drivande i deras brev, utan de söker efter Åkesson sedan de hört/läst/sett den politiska aspekten av hennes litteratur och hennes framträdanden. ”Grupp 8-syster” är dessutom unik i just denna brevsamling eftersom hon mer än någon annan lyfter fram Åkessons livgivande sida. Istället för att vilja ge av sin kraft påtalar hon att hon får kraft av Åkessons litterära alster. Dominerande känslor i hennes brev är glädje och humor:

Sonja Å !

Som sjökvinnna finns det ofta anledning att tvivla på mänsklighetens fortbestånd (vi är 4 tjejer oc 26 killar ombord). // Men tack vare dina dikter samlar man nya krafter för att fortsätta en meningslöst städjobb (s.k mässman).

Jag hoppas du skriver fler sånger för en ny kvinnoskiva – det behövs i Sverige !  
Smile though your heart is aching !

Den ensamstående mamman på Gotland beskriver den närhet som så många tycks ha drivits av när de satt sig för att skriva till Sonja Åkesson. ”Eva” uttrycker dels sin beundran för Åkessons litterära verksamhet men trycker också på m e n i n g e n med denna.: ”(...) det som jag känner kan verka som en spjutspets är när du skriver ”Vara vit mans slav” eller visar din oerhörda styrka i ett sådant opersonligt medium som TV. Det var vad jag tänkte på inatt när jag låg vaken. Och eftersom du var så påtaglig ville jag att du skulle veta vad jag tänkte. ”

Men innan hon påtalar Åkessons politiska potential presenterar hon dock sin egen kväll, sin egen situation:

Kära Sonja !

När jag låg vaken i natt och inte kunde sova därför att mitt 6-månaders barn hade diarré tänkte jag på dig och på att du var med i Kvällsöppet. (Jag var skraj att ungen kunde blivit nitratförgiftad. Den gröna drömmen är vare sig röd eller grön, bara skitig och förgiftad).

Du måste vara oerhört modig som ställer upp och svarar på fjantpellen Engmans dumma frågor. Det blev konstigt därför att han var ju egentligen inte intresserad av er utan bara ute efter lite sensation och sedan sitter ni där som helt vanliga människor och tvekar över svaren.

”Eva” gör det tydligt att det inte går att läsa breven som svar på bara litteraturen eller bara personen. Det är mixen mellan text och människa som tycks ge Åkesson en sådan ovanlig ”trovärdighet”.

4.

Bara två brev bevarade i arkivet är skrivna av män. Det finns förstås ett brev där jag är osäker på brevskrivarens könsidentitet. Underskriften svårläst och det enda jag lyckats tyda hittills är ”67-årig”, sedan kan det vara både farmor/farfar eller mormor/morfar. Brevets ton är melankolisk. Det är tydligt att det sommarprogram på radio som brevskrivaren lyssnat på har gjort ett starkt intryck på vederbörande.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Där handstilen är oläsbar ersätter jag bokstäver/ord med x. Sommarprogrammet sändes enligt Martins biografi i augusti 1975.



Hej Sonja ! Hej Bengt !

Just som xxx tonar bort från Ert program måste jag be att få tala om för Er hur mycket jag tycker om Ert fina prat, Ert härliga skivval. //Det ger nåt att tänka på, inte bara sommarpladder (...) å så skönt, så fint, så allvarligt men absolut inte tråkigt. Ni kan få mycket än ge ut, men så lever ni alltså. Hur många gör det ? Varma hälsningar från en som missat flera människor jag velat tacka. Helt plötsligt var dom borta.

Att sommarprogrammet var populärt vittnar fler om. Martin har i sin biografi en noggrann utläggning kring programmets för-och-efterspel. Han citerar: ”Om det programmet skrev Stig Ahlgren ni Sv. Dagbl.: ’Till slut en honnör för dagens sommarpratare Bengt Martin och Sonja Åkesson, som satsat patos, känsla och framför allt arbete på att snudda vid väsentliga frågor utan att förfalla till predikant manér’”<sup>8</sup>. Martins egen berättelse är dock inte slut med detta positiva omdöme. Han lyfter fram händelsen som exempel på hur det ”i värsta fall kunde gå till” när man arbetade med Sonja Åkesson<sup>9</sup>. När man läser Martins dagboks-text blir det tydligt att det som presenteras som ”verkligheten” inte alls är särskilt heltäckande, om än att följande är Martins verklighet och inte Åkessons.

I studion dricker vi till den kvinnliga producentens förtvivlan några öl varvat med wienerbröd (enda chansen att klara programmet: Sonja, jag, producenten förstår det). Vi spelar in snacket mellan plattorna och efter fyra timmar är vi färdiga. Den uppskärade producenten påstår att det blev lyckat. Vid hemkomsten får Sonja för sig att Nils tänker överge henne. Hon låser in sig i badrummet och kastar sig i det fyllda karet. Jag kikar i nyckelhålet: hon ligger i sin röda dress och liksom flyter – bredvid henne flyter solhatten. Nils hugger upp dörren med en yxa. Gertie som är med skriker : ”Mamma får inte dö, mamma får inte dö !” När vi ”räddat” Sonja säger hon som om inget hänt att hur fan ska hon förklara för värden att hon behöver en ny badrumsdörr...<sup>10</sup>

För att återgå till breven: de manliga brevskrivarnas alster skiljer sig markant från kvinnornas. Huvudsakligen därför att deras brev verkar mindre riktade till Åkesson, som adressat tycks hon nästan slumpmässigt utvald. Det ena brevet är skrivet av en Maranata medlem. Det är utan tvekan en frälsningsuppmaning och den skulle i princip kunna rikta sig till vem som helst. Någon gång ibland skymtar något som välvilligt läst kan verka kopplat till Åkesson. Dock finns inget som knyter an till henne som författare: ”Tag detta på allvar så blir du redo, tänk på dina barn, de är ju utan synd”. Det är en av de meningar som är präntade med rött

---

<sup>8</sup> Bengt Martin, *Sonja Åkesson*, 1983 s 173

<sup>9</sup> Bengt Martin, *Sonja Åkesson*, 1983 s 172

<sup>10</sup> Bengt Martin, *Sonja Åkesson*, 1983 s 173

bläck på utsidan av det lilla häfte som bifogats intill brevet (långa tätskrivna ark, främst instruktioner och upplysningar kring synd).

Den andra manliga brevskrivaren gör ett nästan lika knepigt intryck. Han har tydligen av misstag sänt ett brev till Åkeson/Åkesson-Hammarbergs adress. Brevet har blivit tillbaka sänt till honom av Jarl Hammarberg-Åkesson. Det är efter denna händelse han vänder sig till Sonja Åkesson:

Kära författare Sonja Åkesson

Jag fick ett brev tillbaka sent av Er man som jag sänt fel. Eller rättare sagt jag hade glömt min adressbok hemma i Ljusdal. Men jag blev glad att det just var hos Er det hamna. Ni är ju ordförande i värnpliktsvägrarnas Organisation. Jo nu ligger jag ju i lumpen men jag har funderat mycket, väldigt mycket på att vägra. Och jag har stöt Er organisation. Men jag har kommit till den slutsatsen att ska man vinna nåt för den goda saken så måste man gå rakt in i det onda. Jag gör min plikt som soldat och sköter mig. Men alla befäl officerare vet att jag är mot krig och mot våldet. Och alla aksepterar mig och jag har fått dem att inse det hemska i ett atomkrig (...)

Hälsningar, Anders

Här är det hjälten pacifisten Åkesson som tilltalas. Jag har tidigare nämnt att breven generellt är skrivna utifrån identifikation, att de tycks skrivna i stunden och utifrån en akut känsla av närhet. Generellt vill brevskrivarna med en intim ton påkalla Åkessons uppmärksamhet och upplysa henne om att hon inte är ensam. Ytterligare en generell tendens i breven är att de framställer Åkesson som en jämlike m e n samtidigt som en hjälte. Den mest påtagliga skillnaden mellan Åkesson och läsarna är inte att hon är författare och de inte är det. Snarare framstår hon som en förstärkare av deras egna egenskaper, hon är starkare, modigare. Av allt de själva är, så är hon detsamma, men "lite mer": mer begåvad, lite olyckligare, lite radikalare (enligt maranata medlemmen dessutom betydligt syndigare -) osv. Detta gäller också känslan av sorg och skuld. Där läsarna varit drabbade utmålas Åkesson som dubbelt drabbad. Det speciella med Anders brev är att det inte Åkesson som ska frälsas eller räddas, snarare är det Anders som med en aning skuldmedveten ton söker blidka henne.

En som bryr sig mindre om krig men lägger emfas på känslan av skuld är "En okänd vän". Hon är också den enda som bifogar en egen dikt (något jag väntat mig att fler skulle göra). Intressant är också att hon undertecknar med samma epitet som hon använder för att tilltala Åkesson:

Okända vän !

När jag fick se din bild utanpå en tidning slog det mej. Den måste jag börja o läsa. Det var något i din blick som rörde vid mitt innersta. Själv har jag gått igenom många stora svårigheter men xxx är seg, man vill inte ge sej.<sup>11</sup>

Brevet fortsätter med en lång utläggning av den okända vännens liv och vedermödor. Liksom de andra brevskrivarna och Åkesson själv använder hon talspråk och håller en enkel men nära ton. Slutligen förklarar hon hur Gud en gång kom in i hennes liv och gav henne lugn. Nu vill hon uppmana Åkesson att uppsöka religionens frid: "(...) om det kan vara dej till någon tröst, så knäpp dina händer och viska: tack Gud att du finns och tar all vår skuld".

"En okänd vän" är inte ensam om att introducera Gud som den slutgiltiga frälsaren. "En norsk mor", vars brev jag inledde med, är en annan förespråkare av religionen. De sista raderna i hennes brev är några av de mest explicita kommentarerna till Åkessons författarskap:

De sier i artikeln att mange synes de bör bli religiøs men ingen fortaeller hvordan De ska bli det. Til detta vil jeg svare Dem. Alle mennesker har Gud inom seg.// Når ni vill be til Gud så behövs ikke högtidlige ord. Bønn er samtal med gud så vi kan snakke med ham på naturlig måte. Dette var en hilsen fra en som også vaert prøvd, men jag gir Dem mitt råd: Både De och Ham ble spart for ting so kunne hendt semre om han hade levet. Kanskje Gud har en mening med Deraes liv. De har jo fått evnen som forfattere. De kunne bruke disse i Guds tjänst. Jeg har tenkt så mye på Dem og ønsker Dem fred og aldt godt.

## 5. Sammanfattning

Identifikation och en känsla av att stå i nära kontakt med Åkesson tycks vara brevskrivarnas avgörande anledningar till att kontakta Åkesson. Sedan är det olika "Sonja Åkesson" de installerar, det vill säga, bilderna de presenterar har vissa gemensamma nämnare men är inte helt lika. Emedan den verkliga Åkesson kanske kunnat tala om vad som är sant och vad i de olika bilderna som är falskt så är det en meningslös uppgift för någon annan, till exempel mig, att försöka sortera upp materialet i den sortens kategorier. Jag får nöja mig med att beskriva brevens "Sonja Åkesson". Och det är en kvinna som beskrivs som ovanligt stark, modig och begåvad, men också som en ovanligt olycklig människa. Emfasen ligger i breven på olika "komponenter": någon riktar sig till modern, någon till den ångstridna, någon till den politiska, någon avhandlar ämnet skuld. Breven tillför egentligen inte myten om Åkesson något nytt. Däremot bekräftar de den redan befintliga myten och framför allt bekräftar de

---

<sup>11</sup> Återigen ersätter jag oläsbara bokstäver/ord med x.

myten kring p e r s o n e n. Brevskrivarna använder sig av olika media för att göra det: bilder, texter, TV-program och radio. En del av deras konstruktion ”Sonja Åkesson” tycks också emanera ur, och representera, dem själva.

Jag har tyckt att det varit intressant att se hur brevskrivarna lyfter fram att människan bakom texten inte är oviktig. Deras självutlämnande berättelser och deras stora vilja till godhet är ett angeläget tecken på att litteratur inte bara är skön konst utan också en i högsta grad existensiell praktik. Ur till exempel ett litteratursociologiskt perspektiv är dessa brev mycket spännande: de berättar om att detta att närma sig en författare kan vara en särskild och betydelsefull upplevelse. Breven vittnar också om att samhället behöver (i alla fall på sextio och sjuttio-talen ) litteraturen (eller orden) för att sätta ord på vardagen. Författarens framstår i det ljuset som en modig förgrundsfigur för möjligheterna att ä n d r a på en destruktiv vardag.

Jag tänkte avsluta med ett utdrag ur Åkessons egna brev. Brevet går att finna i sin helhet i Martins biografi <sup>12</sup>. Jag har valt det därför att det berättar något om svårigheten med att skriva ett brev men också om lättheten i att skriva till någon man känner väl och känner sig nära: man kan alltid börja om. Åkessons brev till vännen Bengt bekräftar dessutom skrivandet som en oändlig och föränderlig verksamhet:

Kära doktor Bengt !

Mitt stora problem är Gertie.

Mitt stora problem är att jag känner mig erotiskt mindervärdig.

Mitt stora problem är att när jag säger en sak om mej själv som är sann så är den samtidigt falsk. Mitt stora problem är att jag inte kan vara ensam.

Mitt stora problem är att jag har ett våldsamt uttrycks behov, samtidigt som jag lider av någon sorts handlingsförflamning.

Mitt stora problem är att jag om jag är någotsånär lugn försätter jag mig genast i en situation som gör mej utom mej av oro.

Mitt stora problem är att jag har masochistiska (hysteriska, destruktiva osv ) tendenser.

Mitt stora problem är att jag är så rädd för incest att jag inte kan ligga med min man för när vi är gifta är vi ju släkt.

Mitt stora problem...

(Jag har fått en tid hos Werner dvs dr Silfverskiöld hur han nu stavar det).

Nej, nu börjar jag om.

Kära Bengt !

Du skriver så vackra tankeväckande sociala brev om bankrån och pengar och gisslan och moral och sånt. Men just nu bryr jag mej inte om nån annan än mej själv. Ju oroligare jag är, dess mer uppfylls jag av min egen själ och dess tempel.

---

<sup>12</sup> Bengt Martin, *Sonja Åkesson*, 1983, s 263

Kan det vara det sabla festandet på Åland som fortfarande sitter i (man kunde ju inte ligga där i sin lilla säng och ge andra dåligt samvete hur länge som helst, begriper du ). En bakfull kompis (det var väl inte du ?) sa till mej: ”Vilken fruktansvärt elak människa måste jag inte ha varit, vilka hemska brott måste jag inte ha begått som gjort mej förtjänt av detta”. (...)

Nu börjar jag om:

Kära älskade Bengt,

Är det allvarligt det där med Hasse ? Du lät alldeles förstörd. Vad gör du, hur mår du ?

Det var en knasig dag i lördags. Jag drack vin, bjuden av en som heter Jerker och har varit sjuk i sju år. Sov på kvällen, trångt, med honom bredvid mig. Plötsligt började radion som stått på att fungera: Kl 20:35 avled lugnt och stilla Sveriges Konung Gustaf den 6 Adolf”, eller nånting ditåt. Jag blir alltid vilsen när jag vaknar, drömmer visst jämt om kyrkogårdar och lik och fantastiska gravkapell... (...)

Nej, nu börjar jag om:

Kära Bengt,

Grått i gult i grått.

Dörrstopp.

Handtag.

Ringklocka.

Centern som gick fram

liksom VPK.

Kungen är död.

Nix, kungen heter Tjabo.

Grått i gult i grått.

Ringklocka.

Dörrstopp.

Handtag.

Jag sitter och väntar på doktorn och har glömt mina glasögon. Det känns konstigt att skriva utan glasögon. Jag vet inte vad här står. Jag skulle velat ha med ”ett surrande ljud äter upp mej” i dikten ovan, men det gick inte.

Jag sitter utanför en sängalkov som kallas båset – det finns två stycken. Här kan man få sitta i många timmar. (...)

Karin Wiklund



## **Sonja Åkesson Livets Abc.**

När jag och Eva Lilja började prata om att jag skulle ta mig an en av Sonja Åkessons pjäser, och sätta upp den, så måste jag erkänna att jag inte visste så mycket om Sonja Åkesson. Jag hade läst en av hennes diktsamlingar, men inte så mycket mer och ingen dramatik.

Eva skickade pjäs efter pjäs till mig och gjorde mig mer och mer nyfiken och intresserad av Sonja och hennes språk. Tack Eva. Många av pjäserna hade ett språk som, om jag skulle sätta upp någon av dem i dag så skulle jag vilja placera allt i dåtid. Sonjas texter var så mycket nutid. I sin tid.

När jag fick Livets ABC i min hand, förstod jag i första läsningen ingenting. Ett överdrivet poetiskt språk om glasskärvor och melankoli, visste inte riktigt vad jag skulle tycka. Det var något som störde mig och gjorde mig nyfiken, kunde inte lämna texten, utan läste igen och igen tills jag faktiskt började förstå. Sonjas ironi, galenskap, totala svarta humor tog ett tag att ta in för mig. Ordflöden som bara härjade loss rytmiskt och som i sig beskrev total depression, ångest, sexualitet, glädje och sorg. Jag förstod äntligen. Så bra.

Sedan reagerade jag på att det var handskrivet, det var som att få läsa något privat. Överstrykningar och omskrivningar, manuset i sig var och är ett drama. Allt gick inte riktigt att tyda, jag läste om och om igen, och jag tror att jag har lyckades fånga hennes ord. Sonja snirkliga handstil ringlade fram, blev arg, stor och kletig och svart, romantisk och liten och välskrivna. Som en melodi. En ilsken sådan. Om det totala svarta, om att vara kvinna, om manlig fåfänga, om samhället och om psykvården. När jag påbörjade repetitionerna med skådespelarna använde vi hela tiden det handskrivna manuset för att se vilken känsla Sonja förmedlade i det.

Jag lät skriva rent manus men behöll allt, alla Sonjas strykningar och ändringar och placerade sedan in Sonjas skrivande av pjäsen i handlingen, Sonja är en av rollkaraktärerna, så det var inte fel.

Pjäsen blev en trettiominuters exploderande, rytmisk föreställning med musik av Mangnus Larsson och videoprojektioner av Måns Nyman. På scen: Anna Bäck som Sonja. Clara Norman som Ylva. Petter Wennardt som Sune och Mattias Broberg som Ulf. Det utspelar sig på psyket 1970, men kunde lika gärna vara här och nu. Jag tror att alla vi som har arbetat tillsammans med pjäsen är överens om att texterna har fått oss att tänka till. Vad har hänt sedan dess, jämställdhet, psykvården, samhället? Vi har diskuterat, krisat, tytt och tyckt om.

Vi hade velat spela pjäsen mycket, många gånger mer, men i avsaknad av producent och pengar var det svårt att genomföra detta. Jag har kontaktat scener runt om i landet för gästspel, fick intresse men inga napp.

Nu var det ett tag sedan vi spelade Livets ABC, men jag har inte gett upp, någon teater måste ta upp Livets Abc, sätta upp den på nytt. Pjäsen måste få upplevas av en större publik. Sonja är en av våra intressantaste poeter och dramatiker.

Jag beundrar Sonja, när jag läser hennes texter skrattar jag, blir förbannad och gråter. Hennes svarta humor, råa humor och politiska angagemang som hon tar in i sina texter är ett tidsdokument. Kvinnlig historia, som så ofta är oskriven. Dessutom har hon inspirerat mig, att fortsätta vara arg, fortsätta skriva om kvinnor, orättvisor i samhället, att ta vid där hon, Suzanne Osten och många andra kvinnor skapar och lämnar över.

Det är inget nytt för mig, jag skriver partiskt, starka kvinnliga karaktärer som också får vara människor, som de manliga. Kvinnor som inte bara är madonna, hora eller amma, utan så mycket mer. Jag vill skriva nutidsdramatik, lyssna på språket här och nu och jag känner stödet i min historia.

Jag är stolt över att få tagit del av Sonjas texter.

Att ha urpremiär av Livets ABC av Sonja Åkesson på Sonja Åkesson festivalen var en ära, det tråkiga var att jag var tvungen att bygga scenografi, sätta ljus och ställa in ljud till föreställningen och vi hade mycket att ordna innan premiär så jag var inte deltagande i resten av festivalen, det hade jag verkligen velat. Träffas, lyssna, fråga. Jag hoppas att festivalen blir återkommande. Jag kommer.

Kajsa Isakson.



## Från fickformat till stora scenen:

### Gestaltningar av kvinnor i Ostens regiarbete under 1970-talet

FD Christina Svens  
Institutionen för litteraturvetenskap och nordiska språk  
Umeå universitet  
901 87 Umeå

Artikeln behandlar några grundtankar som utvecklades i den fria teatergruppen Fickteaterns produktion. Det var tankar som föddes mot bakgrund av det fria gruppklimat som vuxit fram under 1960-talet. Fickteatern utgjorde både en praktisk och en idémässig verkstad. Gruppen kom att söka nya gestaltungsalternativ parallellt med att man förde diskussioner om grunden för sin verksamhet. Det fanns en ömsesidig influens där de förutsättningar som gruppklimatet skapat påverkade Fickteaterns riktning medan gruppens syn på teater och de arbetsmetoder som utkristalliserades i sin tur kom att stimulera gruppklimatet. Dessa grundtankar har regissören Suzanne Osten arbetat vidare med i sin regi praktik genom åren. De har influerat hennes syn på teater och hennes arbetssätt. De har kommit att få stor inverkan på den utforskning av gestaltningen som Osten bedrivit tillsammans med sina skådespelare vid Stockholms stadsteater sedan början av 1970-talet. Bakgrunden i Fickteatern fick stor betydelse för hur Osten arbetade med kvinnors roller på scenen under 1970-talet och hur Osten började problematisera genus inom teatern.

### Fickteatern

Fickteatern bildades i december 1967 och var verksam fram till 1971.<sup>1</sup> Gruppen startade som en utbrytargrupp ur teaterkollektivet Narren. De ursprungliga medlemmarna var Suzanne Osten, Leif Sundberg, Lottie Ejebrandt och Gunnar Edander.<sup>2</sup> Fickteatern spelade exempelvis i skolor, på gator, i shoppingcentra samt i fängelser eftersom gruppens ambition var att nå en teaterovan publik bestående av både barn och vuxna.

---

<sup>1</sup> För dokumentation, förteckning över produktioner och mera utförlig information om Fickteatern se exempelvis Nicholas Halldosen, *Ett gemensamt rum: Fickteatern 1967-1971 dokumentation och analys*, Uppsats för påbyggnadskurs i teatervetenskap, Stockholms universitet, ht 1994; Anna Modéer-Wiking, *Fickteatern och förnyelsen av svensk barnteater 1967-1971*, Institutionen för litteraturvetenskap med drama-teater-film, Lunds universitet, ht 1993; Christina Svens, *Regi med feministiska förtecken: Suzanne Osten på teatern*, (diss.), Hedemora, 2002.

<sup>2</sup> Gruppen utökades i omgångar med bl.a. Tom Deutgen, Annelise Gabold och Olle Pettersson. En tongivande uppfattning är att de olika konstnärliga uppgifterna inom gruppen var strikt fördelade så att Osten regisserade, Sundberg och Ejebrandt agerade samt Edander skapade musiken stämmer inte fullt ut. Exempelvis regisserades deras tv-teater *Håll mig hårt* från 1972 av Olle Pettersson medan Osten skrivit pjäsen i samarbete med författaren Siv Widerberg.

Gruppen arbetade på frilansbasis, vilket innebar att man stod utan kontinuerliga ekonomiska bidrag för verksamheten. Det bidrog till ett högt arbetstempo med många och snabba produktioner som med lätthet skulle kunna transporteras till ovannämnda spelplatser. Den knappa ekonomin och gruppens angelägenhet om att på smidigaste sätt nå sin teaterpublik gjorde att omständigheterna influerade estetiken. Situationen antyds symboliskt i gruppens namn; rekvisitan skulle inte vara större än att den rymdes i en ficka. Föreställningarna byggde till stor del på skådespelarnas gestaltningar och inte på en påkostad och avancerad scenografi. Gruppen spelade alltid gratis teater och arrangörer förband sig till att inte ta ut något inträde av publiken. Fickteatern utgick här från en tradition som redan fanns. Grundpremisen gratis teater var formulerad redan på 1940-talet då skådespelaren Ingrid Luterkort grundade Skolbarnsteatern vars målsättning var att nå alla barn och därför spelade gratis teater.<sup>3</sup>

### Collaget som arbetsform och spelstil

Fickteatern arbetade enligt tidens modell med collage av både texter och genrer. Gruppens manus bestod ofta av ett textcollage. Man kunde exempelvis beställa en text av författaren Sven Wernström för att i den väva in något absurt man läst i tidningen. Liksom man kunde improvisera telefonkatalogen under en eftermiddag.<sup>4</sup>

Hela arbetsprocessen genomsyrades av improvisation, något som även skulle känneteckna föreställningarna. Dels skulle publikens spontana reaktioner tas upp och bemötas i spel, dels kunde skådespelarna göra överenskommelser med publiken om hur en viss scen skulle utföras under pågående föreställning. Därutöver skulle gruppen öppna upp för publiksamtal efter föreställningen.

Spelstilen var influerad av bl.a. den italienske teatermannen Dario Fos folkliga berättarteater som Fickteatern försökte anpassa till svenska förhållanden. Gruppens teatrala verknytningsmedel var förhållandevis enkla och direkta med inslag av komik och clowneri gärna i buskteaterform. Buskteatern ansågs vara tydlig i sitt tilltal och fungerade på såväl barn som vuxna.<sup>5</sup> Likaså inspirerade den franske mimaren Jaques Lecoqs tekniker och spelstilen kom att utvecklas åt det groteska hållet med uppförstorade gester och rytmisk improvisation. Musiken och rösten var viktiga och betydelsebärande inslag i gruppens uttryck. Till det yttre var formen som antytts renskalad med ytterst sparsmakad rekvisita och i stort sett obefintlig dekor. Dräkten och masken bar gestaltningens yttre form. Skådespelarna kunde spela flera olika roller i en och samma

---

<sup>3</sup> Karin Helander, *Barndramatik och barndomsdiskurser*, Lund, 2003, s. 17.

<sup>4</sup> Textcollage i dadaistisk stil var en stor inspirationskälla för Fickteatern. Se Suzanne Osten/Helena von Zweigbergk, *Osten om Osten: barndom, feminism och galenskap*, Alfabet, 1990, s. 57.

<sup>5</sup> Man använder även uttrycket affisch-stil och jämför denna med buskteaterformen. Se *Dialog teatertidskrift* nr 4-5/1968.

föreställning. Dramaturgiskt byggde man på det sättet in möjligheter för publiken att kunna identifiera sig med den sceniska situationen i första hand och inte med de enskilda karaktärerna. Stilen kan också tolkas som en uppsättningsmodell i enlighet med collagetekniken.

Detta stildrag var vanligt inom avantgardeteatern på 1960-talet. Många fria teatergrupper arbetade i collageform och gick in för att blanda stilar och lösa upp gränser, exempelvis mellan genrer och fin- respektive populärkultur.<sup>6</sup>

## Publikmöte och tilltal

Vilka grundläggande ställningstaganden gjorde Fickteatern för sin verksamhet? Gruppens bevarade dokument vittnar om att den var genomtänkt i flera olika aspekter.<sup>7</sup> Dokumentationen behandlar gruppteater som fenomen, socialism som politisk inriktning men också ideologi som en politisk scenpraxis. I materialet ingår likaså reflektioner om demokrati och om kommunikationen med publiken. Man förde ett ingående resonemang och en diskussion kring fenomenet gruppteater.

Sammanfattningsvis menade man att det inte gick att lära ut vad gruppteater var. Det handlade inte om att alla gjorde allting tillsammans eller om att vara goda och rättrogna marxister. Gruppteater rörde sig inte om en ”taskig” estetik eller om att det inte fanns utrymme för att individuellt utveckla sitt kreativa skapande. En folkkonst i bemärkelsen ett frigörande av folkets inneboende konstnärliga uttryck var inte aktuell. På samma gång avskriver man gruppstorlek och någon specifik skådespelarskola som avgörande för gruppteatern. Fickteatern såg helt enkelt ingen mening i att formulera en mall för all gruppteater.

Det verkar ha varit lättare att ringa in vad gruppteater inte var än att formulera sig om vad gruppteater var. När det gäller det senare tog gruppen avstamp i en gemensam politisk strategi som handlade om sättet att bearbeta pjäser och texter. Det handlade dessutom om hur man riktade sig till bestämda publikgrupper och hur man i sin arbetsmetod och dramaturgi hade omsatt denna strategi. För att kunna gestalta barns verkligheter och livsvillkor på ett sätt som genuint svarade mot barnens faktiska verkligheter sökte man aktivt upp barn och lyssnade in sig på hur dessa uppfattade saker, vilket språk de använde sig av osv.

Den socialistiska grunden för gruppens engagemang yttrade sig i tidens anda som en vilja att visa på det större sammanhang som barnen levde i, nämligen situationen i världen. Allteftersom arbetet fortskred enligt nämnda riktlinjer märkte Fickteatern att barnen lyssnade mera koncentrerat och aktivt till ämnen som berörde ett mera känslomässigt plan i deras livssituation.

---

<sup>6</sup> Se Per Ringby, *Avantgardeteater och modernitet: Pistolteatern och det svenska teaterlivet från 1950-tal till 60-tal*, Gideå, 1995.

<sup>7</sup> Fickteaterns material finns vid Sveriges teatermuseum.

Det kunde exempelvis vara en vuxen i deras närhet som drack eller var aggressiv alternativt sorgen över en förälder som inte längre fanns i familjen. Det fanns behov hos barnen att se även dessa aspekter av livet gestaltade. I ambitionen att gestalta också det känslomässiga i situationen syns influensen från Lecoq.<sup>8</sup>

Förutsättningen för att Fickteaterns improviserade arbetsmetod och dramaturgiska collageteknik skulle fungera var att gruppen kontinuerligt arbetade tillsammans i övningar för att bli samtränade. Gemenskapen i gruppen fick däremot inte hindra det egna sökandet efter personlig utveckling i yrket. Demokratin byggde på att alla fick möjlighet att förkovra sig, inte på att alla skulle utföra samtliga sysslor. För att varje medlem skulle utvecklas måste gruppen ta hänsyn till individuella möjligheter att söka sig utåt. Den vägen kunde nya impulser föras in i gruppen och komma alla till godo.

Samtidigt betonades den ideologiska hållningen mot publiken. Den ideologiska målsättningen med arbetet syftade till att sätta igång en aktivitet hos människor.<sup>9</sup> Ambitionen var att ge publiken nya impulser och därigenom visa på förändringsutrymmen i människors vardagliga situationer. Förutom detta syftade man till att skapa debatter och i en sådan mening vara en agiterande grupp som berörde aktuella politiska samhällsproblem. Betoningen av handling gällde även den egna gruppens arbete. Gruppdemokratin förankrades i en gemensam ideologisk hållning som praktiskt utkristalliserade sig i att skriva, improvisera och bearbeta texter. Ideologin var alltså satt i metod; genom det valda arbetssättet bearbetades stoffet och iscensattes problemställningar många gånger i själva spelsituationen.

En vänsterorienterad samhällssyn, det gemensamma praktiska arbetet och ett stort enskilt ansvar var några grundpremissar. Arbetet krävde kontinuerliga improvisationer med parallella diskussioner där idéerna om grunden för arbetet och syftet med gruppens teater förankrades i det praktiska. Gruppens snabba arbetstakt erbjöd dock inte tillräckligt med tid för att grundligt underhålla denna gemensamma träning. Då gruppen så småningom utökades krympte detta utrymme ännu mer. Nya medlemmar som anslöt sig skrev under den socialistiska agendan men var inte nog införstådda i gruppens genomarbetade strategier, vilket resulterade i splittringar. Frågor om på vilket sätt man bäst bar fram en politisk handling, om teatern kunde bära den eller

---

<sup>8</sup> Se *The Cambridge Guide to Theatre*, ed. Martin Benham, Cambridge, 1992, uppslagsord *mime*. Benham lyfter fram hur Lecoq, till skillnad från andra av Copeaus elever, betonade psykologiska situationer vid sidan av teatrala stilar, ljud-, ljus- och färg effekter. Detta särskilda tilltal till barn- och ungdomspubliken har Osten fortsättningsvis utvecklat i *Unga Klaras verksamhet vid Stockholms stadsteater*.

<sup>9</sup> Detta påminner om Bertolt Brechts syften med sin teater. Brechts teaterteknik och dramatik fick ett genombrott i Sverige under 1970-talet. Men redan 1929 hade *Tolvskillingsoperan* satts upp på Komediteatern i Stockholm. Se Willmar Sauter, *Brecht i Sverige*, Stockholm, 1978, s 154-171. Under 1960-talet satte Alf Sjöberg upp flera Brecht pjäser och Osten uppmärksammade Sjöbergs arbeten då. Jfr *Osten om Osten*, 1990, s. 54 f.

om den bättre togs till vara i en annan form av jobb kom upp. Var det möjligt att i, samt med det egna skådespeleriet starta förändringsprocesser i människor?

I Fickteaterns diskussioner kan man spåra flera av den politiska teaterns grundfrågor. Vad är politisk teater? Handlar det om ren agitation från scenen? Utgör det en ultimata form för att sätta igång en förändring bland människor? Handlar det om ideologiska dimensioner där gestaltningen bär det politiska utan en nödvändig förstärkning i ord? Fickteatern sprack men Osten bar frågorna med sig i sitt fortsatta regiarbete.

## Fickteatern och avantgardet

Fickteatern kan karaktäriseras som en typisk verkstad för den nydanande konst- och teateranda som svepte fram i Sverige under 1960-talet.<sup>10</sup> Gruppen stod i likhet med några andra teatergrupper utanför de traditionella teaterinstitutionerna. Ett gemensamt drag för de fria grupperna var intresset för en processuell och improvisatorisk arbetsmetod.

Fickteatern skiljer sig dock från avantgardet på flera sätt. Man valde t.ex. andra spellokaler än exempelvis Pistolteatern. Fickteatern gav föreställningar i gymnastiksalarna samt på torg och repeterade i ett rum på Stockholms stadsmuseum medan avantgardet spelade i källarteatrar eller på mera offentliga konstarenor som museer. Fickteaterns produktionstakt tillät inga avancerade tekniska teaterexperiment vilket kännetecknar avantgardet. Fickteaterns medlemmar arbetade kollektivt i sitt gemensamma processinriktade arbetssätt medan avantgardets uttryck gärna byggde på enskilda individers drivkraft. I huvudsak var avantgardet även en av de unga experimentella människors teater medan Fickteatern leddes av en kvinna och gruppen hade en ambitionen att ta ett socialt ansvar då produktionerna gick i dialog med människors vardagsverkligheter. Medan avantgardet var mera estetiskt inriktat så skulle Fickteaterns socialt och politiskt influerade produktioner förebåda den politiska gruppteaterkultur som växte fram under 1970-talet.

För Fickteatern var en socialistisk teater kort och gott en fråga om kommunikation, att veta vem man talade med och vad man ville säga, inte en formfråga i sig. Fickteaterns definition av ett politiskt och demokratiskt teaterarbete betydde att man i improvisationerna och mötet med publiken var villig att ifrågasätta det egna uttrycket men ta strid för idéerna. Gruppens hållning var flexibel då produktionerna inte skulle gestalta endast *en* socialistisk värdering och därmed inbjöd till diskussion om vilka värderingar som låg till grund för deras arbete. Fakturvalet gjordes nämligen utifrån medarbetarnas egna personliga ställningstaganden. Det var bl.a. på detta sätt som man syftade till att aktivera publiken till reaktioner på spelet, på sig själva och framförallt på närvaron i situationen.

---

<sup>10</sup> Jfr Ringby, 1995.

## *Hemligheter*

I barnproduktionen *Hemligheter* som hade premiär 25.1 1968 gestaltades flera olika välbekanta situationer.<sup>11</sup> I dialog med publiken kom skådespelarna överens om hur en scen i föreställningen skulle utspela sig. En spelledare fångade upp barnens förslag och delegerade sedan uppgifter till den andra. Båda skådespelarna gestaltade flera roller. I enlighet med Fickteaterns resonemang reagerar barnen på omständigheter de känner igen från sina egna sammanhang. Dramaturgiskt skapar greppet att gå in och ut ur olika roller en distans mellan roll och skådespelare. Då rollen och skådespelaren separerades riktades barnens uppmärksamhet och inlevelse mot de situationer man spelade upp. Greppet skapade ett utrymme för barnen att känna igen situationen och relatera den till sig själva.

I Fickteaterns arbete och utprovande av en arbetsmodell kan man säga att de formulerade en ”både-och-position” för sitt arbete. Å ena sidan utgick man från en bestämd vänsterinriktad politisk tillhörighet och hade hittat en ideologikritisk arbetsteknik som krävde att varje skådespelare bottnade i en klarhet över vad dennas/dennes gestaltningar och uttryck kommunicerade. Å andra sidan ville man undersöka psykologiska dimensioner i spelet. I mötet mellan det psykologiska **och** det politiska prövade man vad som gick att gestalta. Där fanns också möjligheter att synliggöra både en politisk och en konstnärlig moral. Så utkristalliserade sig en teatermodell som dramaturgiskt inbjöd publiken till att se igenom strukturer. En modell där ett kritiskt betraktande var inbyggt i dramaturgin.

## Vägval

Erfarenheterna från arbetet i Fickteatern kom att få genomgripande konsekvenser för vad Osten sedan skulle bygga upp och genomföra inom ramen för institutionsteatern. 1971 då Fickteatern upplöstes bjöd Vivica Bandler, teaterchefen för Stockholms stadsteater in Osten för att göra ett fickteaterprojekt i två delar.<sup>12</sup> Vid denna tid hade Osten intellektuellt och praktiskt problematiserat den fria teatergruppens funktion, möjligheter och begränsningar. Hon hade under sin tid i Studentteatern och Narren deltagit i kurser och workshops samt aktivt tagit ställning till denna verksamhet. Hon hade utöver detta prövat och lyckats hantera regirollen som maktposition. Förutom regissörens konstnärliga förpliktelser hade medvetenheten om det sociala ansvaret för både medarbetarna och publiken blivit tydlig. Hon hade också erfarenheter av en rad

---

<sup>11</sup> Produktionen som hette *Hemligheter – situationer och improvisationer för 100 barn och två skådespelare* var ett collage sammanställt av Leif Sundberg och Suzanne Osten.

<sup>12</sup> Produktionerna var *Tjejsnack*, en ungdomsteater för fritidsgårdar som hade premiär 14/10 1971 och *Bellman, blomman, babyn och bruden*, en mellanstadieproduktion som hade premiär 15/3 1972.

manliga teaterregissörers arbetsmetoder och med allt detta i bagaget utvecklat det processuella skapandet med betoning på relationen till den faktiska publiken som en alternativ väg för en för henne fungerande regiroll.

Den kan redan vid denna tidpunkt sägas innehålla ett socialt program och ett ansvarstagande förhållande till människor. Hennes vägval innebar ett ställningstagande: teatern behövde ta del i ett samtal som tog hänsyn till och ansvar för samhällets sociala aspekter. I detta låg tydliga värderingar och en sympati för andra än samhällets givna hög status grupper. Förhållningssättet antyder en nyanserad teatersyn snarare än den ”romantiska” uppfattningen att teatern kunde gripa in i och förändra verkligheten. Redan Fickteatern menade att teatern borde diskutera tidens viktiga frågor och *måste* göra det för att utvecklas som konstform.<sup>13</sup>

I likhet med andra teaterarbetare under 1960-talet prövade Osten och Fickteatern en hållning till politik, publik, teaterestetik, språk och teaterns funktion. Det som gör gruppen originell är dess flexibilitet och genomtänkta teaterargumentation samt den tydliga riktningen ut i bestämda och definierade, dvs. utforskade publikgrupper. Det resulterade i en utarbetad ideologikritisk gestaltningsteknik, en livsnerv i spelet som bars upp av den enskilda skådespelaren som del i gruppen. Tekniken byggde på den enskilda skådespelarens arbete med sig själv i relation till gestaltningen och till övriga medarbetare.

## Kvinnotema och kvinnokultur

Ostens parallella engagemang i Grupp 8 färgade även Fickteaterns arbete med kvinnopolitiska ambitioner. 1970 agiterade man i valdebatten med en gatuteater kallad *Vält grytorna!*<sup>14</sup> Den hade gruppen skapat i samarbete med journalisten och författaren Agneta Pleijel. Föreställningen handlade om en kvinna som blev förbannad och gjorde upp med man, arbetsgivare, barn, kommunala myndigheter osv. samt engagerade sig i en kvinnoförening och gav sig iväg för att dela ut flygblad.<sup>15</sup> Varpå flygblad som uppmanade publiken att gå med i Grupp 8 delades ut. Denna fiktiva grytvältande kvinnogestalt var också en förebild för den medvetandegjorda kvinnan som inom kort tid skulle komma att häva upp sin stämma inom teatern.

Den provocerande karaktär som *Vält grytorna!* gav uttryck för tog Osten med till stadsteatern där udden riktades mot de slentrianmässiga gestaltningssnormer som rådde ifråga om kvinnors roller på teatern. Kvinnokulturella uttryck kom för Ostens del att innebära konkreta

---

<sup>13</sup> Motsvarande problemställningar om teaterns uppgift och ansvar vaknade i sekelskiftet 1800/1900-tal. Fickteatern modifierar en debatt som med jämna mellanrum aktualiserats under 1900-talet och som tog ny fart under 1960-talet.

<sup>14</sup> Gatuteatern hade premiär 5/8 1970.

<sup>15</sup> Uppmaningen att välla grytorna återfinns senare som replik i Margareta Garpes och Suzanne Ostens succépjäs *Jösses flickor! Befrielsen är nära* som hade premiär 29/11 1974.

utforskningar av verksamheten på scenen ställd i relation till socialt verksamma förväntningar på och föreställningar om kvinnors teatrala uttryck. En verklig kvinno-solidaritet och kvinnokultur innebar att på olika nivåer börja undersöka vad det då innebar kulturellt och socialt att vara kvinna i samtiden. Vilka innebörder hade och fick könstillhörigheten för gestaltningens arbetet på teatern? I praktiken kom det att handla om bearbetning av kvinnorelaterade problemställningar på olika sätt, både regimetodiskt, tematiskt och dramaturgiskt. För Ostens del handlade det även om ett intresse för kvinnokulturella aspekter av skådespelarnas gestaltningens arbete. I ett fruktbart samarbete med journalisten Margareta Garpe sökte Osten konsekvent att ge utrymme åt kvinnoroller som gestaltade kvinnors faktiska levnadsförhållanden sedda med både de kvinnliga skådespelarnas respektive karaktärernas egna ögon.<sup>16</sup> Det var kvinnor som talade och tog plats i egenskap av ett socialt medborgarskap i kulturen. Ostens och Garpes persongallerier var fyllda av kvinnor som ingick i sammanhang där de var, blev eller mötte möjligheter att bli socialt medvetna subjekt. Publiken i de tidiga 1970-talsuppsättningarna mötte kvinnoroller som fick syn på och formulerade sin situation i förhållande till sig själva, med skiftande konsekvenser för deras personliga identiteter. Karaktärerna sattes både inom uppsättningen och i teaterhändelsen i en dramaturgisk form som problematiserade kulturella och ideologiska konstruktioner av kvinnor.

### Andra uttryck i offentligheten

Det kvinnopolitiska engagemanget i Fickteatern hade även tagit sig andra uttryck än gatuteater. I mars 1972 deltog gruppen i en viskväll vid Moderna museet med sångprogrammet *Sånger om kvinnor*. I detta medverkade också Sonja Åkesson med läsning av egna texter. Redan 1970 redigerade Suzanne Osten tv-programmet *Slagdängor* som porträtterade Åkesson.<sup>17</sup> I detta hade Gunnar Edander komponerat musiken till sångerna och dialogen som Fickteatern framförde. Ostens arbete med ett Åkessonmaterial är knappast att betrakta som en slump. Konstnärerna arbetade parallellt i tid och med liknande kvinnopolitiska frågeställningar och berättartekniska grepp. De hämtade inspiration och motiv i de nya realismerna som uppstått i samtiden och båda förenade dessa med modernistiska stilgrepp.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Förutom nämnda *Tjejsnack* och *Jösses flickor! Befrielsen är nära* resulterade Ostens och Garpes långa samarbete i flera omtalade produktioner, däribland *Ge mig adressen* med premiär 19/10 1972 och *Kärleksföreställningen* med premiär 6/3 1973. *Ge mig adressen* filmatiserades i tre delar som visades i SVT i december 1974.

<sup>17</sup> Programmet sändes i SVT, 25/10 1970.

<sup>18</sup> Jfr Eva Lilja, *Den dubbla tungan: en studie i Sonja Åkessons poesi*, Göteborg, 1991.



I pressen publicerade Osten löpande sina ståndpunkter gällande teatern och kvinnofrågan.<sup>19</sup> Argumentationen sker i denna tid i Grupp 8:s anda och utgår delvis från frågan om kvinnan som dubbelt förtryckt.<sup>20</sup> Osten ställde sig frågan om man kunde behandla detta på scenen utan att ensidigt skildra samma motiv. Fanns det en formel för en kvinnopolitisk teater och hur kunde den användas i kvinnokampen genom att lyftas upp på scenen? Använde man den med syftet att belysa kvinnors ständigt underordnade position fungerade den begränsande, menade hon. Inskränkningen låg i att den bekräftade en situation men inte tillät nyanseringar i kvinnors ställning vare sig strukturellt eller individuellt sett. Uppenbarligen var det i ett konstnärligt utvecklingsarbete otillfredsställande att stanna vid en gestaltning av en konsekvent underordnad kvinna. I det praktiska arbetet framstod behovet av nyanseringar så att rollerna gav utrymme åt olika existensmöjligheter. Lika lite som det fanns en formel för en politisk teater fanns en motsvarande för en kvinnopolitisk teater. Osten argumenterade för uppsättningar som inte skulle bekräfta kvinnors underordnade positioner utan om arbeten som syftade till att aktivera den kvinnliga åskådaren till reaktioner och insikt. Här kan skönjas en parallell till Fickteaterns arbetssätt och ovilja att fastslå ett allmängiltigt koncept om gruppteatern.

## Gestaltningen av kvinnor

Jag menar att Ostens Fickteatererfarenheter och diskussionerna om det ideologiska teaterarbetet som var förknippat med den enskilda skådespelarens utvecklingsutrymme i sin gestaltning spelade en stor roll för hennes fortsatta konstnärliga vägval. I den situationsbundna teaterform som Fickteatern använde utgick allt från skådespelaren, motsvarande utgångspunkt blev aktuell ifråga om den kvinnopolitiska teatern. I den förväntades av den enskilda skådespelaren att hon på liknande sätt utgick från erfarenheter förankrade i henne själv. Osten hade i mötet med skådespelare hört hur kvinnor på teatern begränsade sig i gestaltningen och heller inte förväntades använda hela sin kapacitet som människor.<sup>21</sup> Kvinnorörelsen och samarbetet med andra kvinnliga konstnärer innebar i realiteten att gestaltningen inriktades på att ifrågasätta kulturella och sociala kvinnobilder. Osten deltog så småningom i Föreningen kvinnokultur som eftersträvade att ta fram konst gjord av kvinnor för kvinnor.<sup>22</sup>

Det kvinnokulturella arbetet tvingade Osten att klara ut vilka grundläggande regiutgångspunkter som var färgade av den egna tillhörigheten i en kvinnlig kultur. Hur hängde det ihop med

---

<sup>19</sup> Se exempelvis hennes artikel *Scenkvinnor – sabotage mot kvinnobilderna*, *Vi människor* nr 2/1970. För flera artiklar från denna tid och senare se Suzanne Osten, *Mina meningar: essäer, artiklar, analyser 1969-2002*, Hedemora, 2002.

<sup>20</sup> Se Anne Lidéns bild *Det dubbla förtrycket* som publicerades i bl.a. *Vi människor* nr 2/1974.

<sup>21</sup> Suzanne Osten, "Sluta le!", *Kulturtidskriften LIV* nr1/82, s. 55; Jfr Svens, 2002, kap. 5.

<sup>22</sup> Se exempelvis Cristine Sarrimo, *När det personliga blev politiskt; 1970-talets kvinnliga bekännelse och självbiografi*, (diss.) Eslöv, 2000.

ambitionen att ta steget utanför en formelartad gestaltning? Vad innebar det i realiteten att vara kvinna på teatern? Vad utgjorde den kvinnliga skådespelarens positioner och vilka konsekvenser fick detta för hennes gestaltande uttryck?

*Jösses flickor! Befrielsen är nära* blev ett avgörande steg på denna väg. Den kritiskt realistiska berättarteknik som Osten använde sig av tenderade att ge negativa svar på frågor om en specifik kvinnlig estetik eller dramaturgi.<sup>23</sup> Det estetiska och dramaturgiska utgjorde medel för att komma i kontakt med det sociala och kulturella. Utmaningen var inte dramaturgin i sig utan hur den användes för att provocera, reta, irritera och störa teatrala och sociala konventioner.

Det var heller inte enbart relationen mellan könen som stod i fokus för den kvinnokulturella teater som Osten skapade under 1970-talet. Lika intressant för det konstnärliga arbetet var relationerna inom den egna könstillhörigheten. Vilka subjekt kom till uttryck och kunde komma till uttryck i arbetet på teatern? Var fanns spärrens för de kvinnliga skådespelarna och hur kunde man komma förbi dessa? Där fanns problemställningarna i relation till publiken som, om man kom förbi spärrens, skulle kunna möta utveckla(n)de gestaltningar.

Ostens arbete var alltså inriktat på kvinnor; samarbetet med andra kvinnliga konstnärer växte ur ett behov att undersöka kvinnors gestaltningar. Dessa hade teatern inte intresserat sig för och arbetet började i det konkreta. Det var alltså frågan om en undersökning av kvinnliga skådespelarkroppars arbete och uttryck, inte om ett letande efter kvinnliga essenser. Dessutom förkastade inte Osten formeln om den dubbelt förtryckta kvinnan utan hon använde den och lekte med den för att ifrågasätta invanda sätt att uppfatta och se på kvinnor både på scenen och utanför teatern.

I artikeln om scenkvinnorna från 1970 beskriver Osten möjligheterna att visa kvinnans roll i samhället antingen som den var eller kunde vara. Vidare framhåller hon att skådespelaren i sitt arbete på scenen gjorde ställningstaganden. Något så enkelt som klädval skapade specifika reaktioner hos publiken. Iakttagelserna föranledde Osten att arbeta med karikatyrer och klichéer som verktyg för att skapa spänning och underhållning.<sup>24</sup> Osten redogör för hur Fickteatern i en av sina skolproduktioner tog fasta på klichén ”den sexiga bruden”. Medspelarna skulle intressera sig för bruden. Inledningsvis var denna ett objekt försatt i situationer som tydligt gestaltade

---

<sup>23</sup> Termen nya realismer som kommer i användning under denna tid benämns olika av olika skribenter/forskare. Teaterforskaren Patrice Pavis anger samlingsbeteckningen kritisk realism medan kritikern Leif Zern skriver om beteenderealism. Se Patrice Pavis, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*, Toronto and Buffalo, 1998. Jfr Ringby, 1995, s. 213-215. När det gäller Suzanne Ostens teater under 1970-talet har jag använt beteckningen rörelserealistisk för att tydliggöra hennes anknytning till den realistiska inriktningen. Men framförallt eftersom Osten i sin praktik arbetat med att sätta uppfattningar och föreställningar om kvinnor i rörelse.

<sup>24</sup> Andra exempel som Osten tar upp som typiska och vanligt förekommande kvinnoklichéer inom dramatiken och teatern är ”häxan, haggan, svärmodern, blondinen och rödstrumpan”. Hon anser samtliga vara lika intressanta att utmana.

hennes utsatthet. I handlingen började hon själv ta större plats för att slutligen vara den som gick i dialog med publiken. Bruden blev den kritiker av klichén som produktionen egentligen utgjorde. Ostens valde att synliggöra klichén i all sin platthet för att nyansera dess verkningar. I realiteten gestaltade Osten kvinnors roller i samhället både som de var och kunde vara. I artikeln formulerar hon ståndpunkten att varje oproblematiserad kvinnokliché, vald för den attraktiva ramens skull, innebar nya fördomar.

Artikeln vittnar om en medvetenhet om pågående identifikationsprocesser mellan scen och salong där teatern utgör en medskapande faktor som besitter möjligheter att gripa in, nyansera och erbjuda publiken möten med flera alternativa möjligheter och gestalter. Denna medvetenhet om regissörens position och ansvar handlade om en politisering i förening med känslomässiga inslag. Det handlade inte om en teater som enbart talade till intellektet för upplysningens skull. Det rörde sig om en klarhet över att det i teaterhändelsens kommunikation ständigt pågick sammansatta processer där människor blev till och gjorde sig rum att leva i. Följaktligen gav teaterhändelsen Osten specifika möjligheter att gripa in i denna process i ett tilltal till för henne angelägna mottagare, som i samtiden t.ex. var unga arbetarflickor.

Sen kom *Jösses flickor! Befrielsen är nära* som i ramberättelsen handlade om den svenska kvinnorörelsens historia och som lyfte in tretton mångfasetterade kvinnoroller på scenen. Här arbetade Osten med bl.a. de grepp som nämnts och skapade vanliga kvinnogestalter, inga schabloner av ”kvinnokämpar”. Däremot störde hon fördomsfulla uppfattningar om rödstrumpor.

Arbetet med denna uppsättning blev ett incitament till att ytterligare fördjupa utforskningen av kvinnliga skådespelares gestaltningsproblem. Varför var det svårt att ta plats på scenen? Varför gick det inte att ta ut starka känslouttryck på scenen? Vad var det som gjorde att kvinnliga skådespelare inte arbetade med hela sitt uttryck utan begränsade sig på vissa typiska vis? Varför log skådespelarna hela tiden och dessutom med huvudet på sned? Osten såg kopplingar mellan skådespelarnas problem med gestaltningarna på scenen och de sociala roller som kvinnor hade, bar upp och förväntades bära upp i livet utanför teatern. Under 1970-talet arbetade Osten i workshopform med enkönade grupper av kvinnliga skådespelare för att undersöka de begränsningar som faktiskt fanns och skapa möjligheter för deltagarna att våga pröva gränserna för att hitta ett helare uttryck. För att under 1980 och 1990-talen utvidga motsvarande utforskningsarbete till även omfatta de manliga skådespelarna.

## Auteuren Osten

Suzanne Osten har med rätta omskrivits som en auteur.<sup>25</sup> Denna definieras ofta utifrån konstnärligt nyskapande aspekter. Det är emellertid viktigt att i auteurens nyskapande även väga in andra kompetenser såsom ett konsekvent socialt ansvarstagande, en problematisering av publiken och den ideologikritiska arbetsmetod som gestaltar alternativa existensmöjligheter. Jag har framhållit Ostens auteurskap i ljuset av detta liksom faktum att hon problematiserat den traditionella regissörens maktposition och maktfunktion.

De grundtankar som Fickteatern utvecklade under sin korta existens influerade Suzanne Ostens fortsatta arbete vid Stockholms stadsteater. Under 1970-talet kom kvinnliga skådespelares gestaltningar i fokus för hennes konstnärliga utforskningsarbete. Problematiseringen av vem som satt i publiken och ett genuint tilltal var lika giltigt här som i Fickteatern. På samma sätt förhöll det sig med gestaltungsarbetet, improvisationerna och den inbyggda ideologikritiken. Detta har Osten fortsatt att utforska och konstnärligt gestalta i sin regi praktik.

---

<sup>25</sup> Se exempelvis Tytti Soila, "Suzanne Osten som filmregissör: En studie i kvinnlig subjektställning och modernitet", *Nordisk forskning om kvinnor och medier*, red. Ulla Carlsson, Göteborg, 1993:3, s. 159. Begreppet uppstod under 1950-talet i kretsen runt filmtidskriften *Cahiers du Cinéma* och den s.k. franska nya vågen. Enligt Soila innebär teorin kortfattat att en regissör är filmens författare, kameran dennas penna och produktionen ett resultat av denna individs egen vilja och skaparförmåga. Formeln stämmer väl in på Ostens filmregi och är lämplig som beteckning också på hennes teaterverksamhet då auteur betecknar just en intention, en form och en metod att arbeta utifrån.