

# Från en vrå för två till en sommar i Ohio

## *Svenska musikalöversättare 1930–2013*

Johan Franzon<sup>1</sup>

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

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

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

1. Johan Franzon undervisar i svensk översättning och nordiska språk vid Helsingfors universitet och forskar i teater- och sångöversättning.
2. Honolka, Kurt, *Opernübersetzungen. Zur Geschichte und Kritik der Verdeutschung musikalischer Texte*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, 1978, s. 83.
3. Bosseaux, Charlotte, »The Translation of Song« i *The Oxford Handbook of Translation Studies*, (red.) Kirsten Malmkjær & Kevin Windle, Oxford University Press, 2011, s. 183–197.
4. Apter, Ronnie & Herman, Mark, *Translating for Singing. The Theory, Art and Craft of Translating Lyrics*, London m.m.: Bloomsbury, 2016; Low, Peter, *Translating Song. Lyrics and Texts*, New York: Routledge, 2016.
5. Haslum, Bengt, *Operett och musical*, Stockholm: Sveriges Radios förlag, 1979; Nordström, Sixten, *Stora operetter & musikal*, Stockholm: Dialogos, 2003.

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

## Gammaltrogna, nytrogna och nyfria

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

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

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

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

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

8. Telefonintervju med mig 2003-07-23.

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

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

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

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

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

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

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

**HODEL**

How can I hope to make you  
understand

Why I do what I do.

Why I must travel

to a distant land,

Far from the home I love.

Once I was happily content to be

As I was, where I was

Close to the people who are

close to me,

Here in the home I love.

[---]

**HODEL**

Världen är inte som

när du var ung

Himmelsblå – rosbeströdd

**TEVYE**

Vägen var knagglig,

stöveln grov och tung

Långt innan du var född.

**HODEL**

Handen att hålla i för en och var

Värd nånting – ledd och stödd

**TEVYE**

Tack för dom orden,

men jag var din far

Långt innan du var född!

[---]



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

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

## BÅDA (vänligt mot varandra)

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

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

(Gösta Bernhard 1969)

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

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

11. De tidigare gjordes i Göteborg februari 1968 (i översättning av Ola Nilsson), Norrköping samma månad (Nilsson, men med sångtexter av Bertil Norström), Malmö december 1968 (Pierre Fränckel och Alf Hambe) och Uppsala-Gävle september 1969 (Allan Åkerlund). Bernhards och de två senare finns i Musik- och teaterbiblioteket.
12. Föreställningsregistret: [<http://calmview.musikverk.se/CalmView/advanced.aspx?src=CalmView.Performance>]. I Norrköping 1985 vet jag säkert att Bernhards duetttext användes, för det såg jag själv.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

## De första: makarna Halldén

Som genrenamn började *musical comedy* och *musical play* användas i London under sent 1800-tal. Av de musikpjäser som skrevs där och då var *The Geisha* (1896) särskilt framgångsrik, med flera svenska uppsättningar mellan 1898 och 1936.<sup>18</sup> Efter att amerikansk musikteater börjat sippra in med de operettlika *Rose-Marie* på Vasateatern 1929 och *The Desert Song* året efter på Stora teatern, kom så det farsartade, jazziga stycket *No No Nanette*. Det kan vara det första som spelades i Sverige som liknar vad man i dag kallar musikal. Översättningen gjordes av Nalle och Anita Halldén, och så här lød musikalens mest kända sång:

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

18. Haslum, 1979, s. 68ff.

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

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

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

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



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

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

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

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

Maybe the sun gave me the pow'r, For I could swim Loch Lomond and be home in half an hour. Maybe the air gave me the drive, For I'm all aglow and alive.	Inte vet jag men allt känns så lätt, jag kan ta ner månen från himlen rätt och slätt, och om du vill – tro mig min vän, så hänger jag upp den igen.
What a day this has been. What a rare mood I'm in. Why it's almost like being in love. There's a smile on my face For the whole human race. Why it's almost like being in love. All the music of life seems to be Like a bell that is ringing for me.	Vilken underbar dag vi ha haft du och jag Det känns, tro mig, som om jag var kär, Och jag jublar och ler Var sekund jag dig ser Det känns tro mig som om jag var kär Allt är ljuvligt och lyckligt för mig är ej livet fantastiskt så säg
(ur <i>Brigadoon</i> , Alan Jay Lerner 1947)	(Alf Henrikson/Etten Quint? 1947)

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

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

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

två, som sagt med hjälp av S. S. Wilson. Vid tre av sångerna, inklusive den ovan citerade, står den för mig okända Etten Quint – manne också det en pseudonym? Uppsättningen gick till historien som misslyckad: 62 föreställningar, jämfört med *Värdshuset Vita Hästen* som säsongen efter gick 189.<sup>23</sup> Om det kan skyllas på de klichéartade rimmen, på att sångprogrammet var en sillsallad av olika stilar eller på att publiken inte tyckte att storyn höll måttet lämnar jag osagt.

## 1950-talet: Bernhard & Bergendorff och Rybrant

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

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

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

(ur *South Pacific*, Oscar Hammerstein 1949)

(Bernhard & Bergendorff 1951)

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

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

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

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

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

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

June is bustin' out all over!	Juni drager fram med jubel.
The feelin' is getting' so intense	Det ser man, det hör man och det känns.
That the young Virginia creepers	Minsta kräk i kärr och syra
Hev been huggin' the bejeepers	grips av vild obändig yra.
Outa all the mornin'-glories	Allt är liv och glans
on the fence.	och glädje utan gräns.
(ur <i>Carousel</i> , Oscar Hammerstein 1945)	(Gösta Rybrant 1949)

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

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

(ur *Silk Stockings*, Cole Porter 1955) (Gösta Rybrant 1957)

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

(ur *The King and I*, Oscar Hammerstein 1951) (Gösta Rybrant 1958)

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

(ur *West Side Story*, Stephen Sondheim 1957) (Gösta Rybrant 1965)

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



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

## Poeterna Hallqvist och Wolgers

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

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

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

I like him, I really like him.  
Tear out my fingernails one by one,  
I like him!

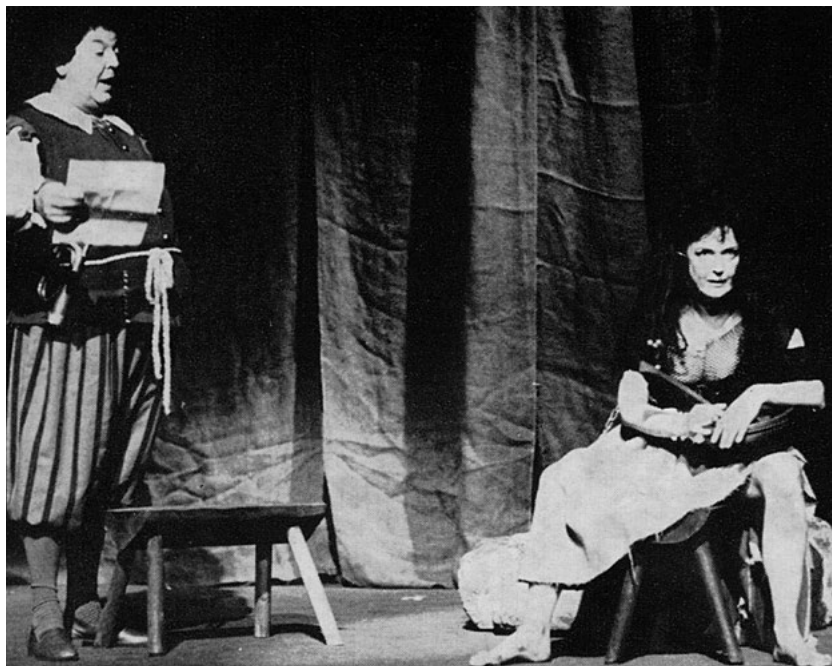
I don't have a very good reason,  
Since I've been with him,  
Cuckoo-nuts have been in season...

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

Min kompis, min fina kompis.  
Så klart som dan att jag håller på  
min kompis.

Min kompis, en fenomenal en  
fastän de flesta  
säger att han är rent galen!

(Britt G. Hallqvist 1967)



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

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

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



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

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

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

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

Girls in white dresses with blue satin sashes, Snowflakes that stay on my nose and eyelashes, Silver white winters that melt into springs, These are a few of my favorite things.	Sparka i löven och hoppa i pölar tjuvfiska gäddor i hemliga sjöar Snatta små kolor och själv äta dom ... just såna kolor som jag tycker om ...
--	---

(ur *The Sound of Music*,  
Oscar Hammerstein 1959)

(Beppe Wolgers 1982)

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

## Nuförtiden

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

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

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

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

Dear kindly social worker,  
They say go earn a buck.  
Like be a soda jerker,  
Which means like be a schmuck.  
It's not I'm anti-social,  
I'm only anti-work.  
Gloryosky! That's why I'm a jerk!  
Eek!  
Officer Krupke, you've done it again.  
This boy don't need a job,  
he needs a year in the pen.  
It ain't just a question of misunderstood;  
Deep down inside him, he's no good!

(ur *West Side Story*,  
Stephen Sondheim 1957)

Säj, snälla kuratorskan –  
jag är väl ingen snobb,  
men jag är så förskräckligt  
allergisk emot jobb.  
Må andra göra nytta –  
sånt är ju socialt –  
men du store, vad får dom betalt?  
Nej nej sergeant Krupke,  
det här är ju dalt.  
Vad han behöver är ett år  
på fångvårdsanstalt.  
Det är inte fråga om arv och miljö.  
Vad dom behöver det är spö.

(Gösta Rybrant 1965)

Dom vill att jag ska jobba  
med städning eller disk  
men då måste jag nobba  
Jag vill inte bli frisk  
Jag drömmer om en framtid  
där jag får vara fri  
Värsta gangstern är vad jag vill bli  
Va?  
Menar polisen att han ska ha stöd?  
Lås in den lilla snorungen  
på vatten och bröd  
I en sådan skithög finns knappast nåt gott  
Finns det nåt alls så är det brott

(Rikard Bergqvist 2013)

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

Närmast revytraditionen, som lämnade sina spår i äldre musikalöversättningar, står troligen Calle Norlén, också flitig textleverantör till revyer, shower och underhållningsevenemang. Kanske är han allra närmast i sin första översättning, av *Little Shop of Horrors* 1995.<sup>33</sup>

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

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

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

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

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

(Calle Norlén 1995)

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

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

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

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

## När musikalen kom till Sverige

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

41. Torsten Tegnér, *Idrottsbladet* oktober 1953.

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

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

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

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

## Referenser

### *Litteratur och tryckt material*

- Apter, Ronnie & Herman, Mark, *Translating for Singing. The Theory, Art and Craft of Translating Lyrics*, London: Bloomsbury, 2016.
- Bosseaux, Charlotte, »The Translation of Song« i *The Oxford Handbook of Translation Studies*, (red.) Kirsten Malmkjær & Kevin Windle, Oxford University Press, 2011. Även på <http://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/g780199239306.001.0001/oxfordhb-9780199239306-e-014> [Besökt 2016-08-30]
- Franzon, Johan, »Anita Halldén« i *Svenskt översättarlexikon*, (red.) Lars Kleberg & Nils Håkansson, Stockholm: Södertörns högskola, 2014. [http://www.oversattarlexikon.se/artiklar/Anita\\_Halld%C3%A9n](http://www.oversattarlexikon.se/artiklar/Anita_Halld%C3%A9n) [Besökt 2016-08-30]
- Franzon, Johan, »Från 'hattar ska rulla' till 'tända en feting'. Svensk musikalöversättning« i *Det sjungna ordet. Forskningsperspektiv på mötet mellan text, musik och framförande*, (red.) Viveka Hellström & Karin Strand, Stockholm: Musikverket, 2016. <http://musikverket.se/svensktvisarkiv/files/2016/08/Det-sjungna-ordet-konferensrapport.pdf> [Besökt 2016-08-30]
- Haslum, Bengt, *Operett och musical*, Stockholm: Sveriges Radios förlag, 1979.
- Henrikson, Alf, *Verskonstens ABC*, Stockholm: Atlantis, 1982.
- Honolka, Kurt, *Opernübersetzungen. Zur Geschichte und Kritik der Verdeutschung musiktheatralischer Texte*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, 1978.
- Low, Peter, *Translating Song. Lyrics and Texts*, New York: Routledge, 2016.
- Nordström, Sixten, *Stora operetter & musikaler*, Stockholm: Dialogos, 2003.
- Schmidt, Lars, *Mitt livs teater*, Höganäs: Bra böcker, 1995.
- Teater i Stockholm 1910–1970. Del 2. Repertoar*, Stockholm, 1982.
- Trävén, Marianne, *Don Giovanni – Don Juan. Om översättning av musikaliskt bunden text. En studie av Mozarts Da Ponte-opera Don Giovanni i sex svenska översättningar*, Stockholms universitet, 1999.