



INSTITUTIONEN FÖR LITTERATUR,
IDÉHISTORIA OCH RELIGION

+

Betongfeeling

En studie av Nationalteaterns dramatik

Concrete Blues

A Study of the Dramas of Nationalteatern

Anna Karlsson

2016-04-06

Masteruppsats

Termin: VT 2016

Kurs: LV2321, Masterexamensarbete 30 hp

Nivå: Masternivå

Handledare: Dag Hedman

Abstract

Master's thesis in Comparative Literature

Title: Concrete Blues. A Study of the Dramas of Nationalteatern

Author: Anna Karlsson

Year: Spring 2016

Department: The Faculty of Arts at the University of Gothenburg

Supervisor: Dag Hedman

Examiner: Eva Borgström

Keywords: Nationalteatern, Swedish drama, working-class literature, sociology of literature

This thesis examines how five selected dramas by Nationalteatern relates to Swedish working-class literature, but the text also serves the purpose of emphasizing the fact that Nationalteatern should be more recognized in the comparative literature sphere. Building on sociology of literature, the analysis shows that motifs such as strike, class and injustice appear in the dramas of Nationalteatern *Krogen* (1970), *Nick Carter – dubbelagent* (1970), *Sune – får jag knäppa din blazer?* (1971), *Barn i Betong* (1971) and *Speedy Gonzalez I* (1973). The dramas examined in this text were selected based on the fact that they were all written and played in the 1970's in Sweden. Therefore, my text also opens up to a wider study of the connection between the free group theater in the 1970's and Swedish working-class literature.

This text will account for a new insight into the dramas of Nationalteatern. Even though they are well known as one of the free group theaters during the 1970's, Nationalteatern and their work are hardly mentioned in the reference works that deal with Swedish working-class literature. This text shows that they most certainly should be included, and highlighted in this context. The conclusion that Nationalteatern portrays motifs common for Swedish working-class literature, demonstrates that this free group theater can be seen to give prominence to a similar theme as the genre tradition of Swedish working-class drama. Thus, this text shows that Nationalteatern uses its theater to demonstrate society's inequalities and exclusion. But this also leads us to the conclusion that Nationalteatern's texts are of importance in a working-class literary context; through their texts, they contribute to Swedish working-class literature, and more particularly to the subgenre of Swedish working-class drama.

Innehållsförteckning

Abstract	1
1. Inledning.....	3
1.1 Bakgrund	3
1.2 Syfte	4
1.3 Teoretiska och metodologiska utgångspunkter	4
1.4 Material	8
1.5 Tidigare forskning	8
2. Analys.....	18
2.1 <i>Krogen</i>	18
2.2 <i>NickCarter–dubbelagent</i>	23
2.3 <i>Sune – får jag knäppa din blazer?</i>	29
2.4 <i>Barn i Betong</i>	36
2.5 <i>Speedy Gonzalez I</i>	41
3. Avslutning	46
3.1 Sammanfattning och slutord.....	46
5. Litteraturförteckning	47
5.1 Primärlitteratur	47
5.2 Sekundärlitteratur	47

1. Inledning

1.1 Bakgrund

”[E]n bärande tanke för vårt arbete inom Nationalteatern: teatern som en del av och ett uttryck för det samhälle vi lever i och av i[...]”.¹ Citatet är hämtat ifrån *Spela för livet. Fria kulturgrupper inför 80-talet* (1977) där den fria teatergruppen Nationalteatern framför syftet med sin egen teaterverksamhet. Att Nationalteatern fick stort genomslag i samhället under sina verksamhetsår är inte att undgå. Tidningar ifrån Sverige under 1970-talet och framåt är fyllda av citat som att Nationalteatern ”har utan tvekan betytt väldigt mycket för svensk teater. Det var dom, tillsammans med de andra fria grupperna, som förde in samhället på scenen i början av 70-talet” och att ”[d]en sex personer starka ensemblen agerar utmärkt i sina otaliga, väl-skrivna, roller”.² Att gruppen fick stor genomslagskraft under detta årtionde är kanske inte så märkligt, eftersom det också är denna tidsperiod som brukar lyftas fram som tiden då de fria gruppteatrarna i Sverige är som störst.³ Dock är 1970-talet också en period när en ny arbetarlitterär strömning tar plats i Sverige, en strömning som får sitt starkaste uttryck i aretdramatiken.⁴ Att Nationalteatern uppmärksammas vid samma period som en annan stark litterärströmning blomstrar är dock, vilket jag visar med denna uppsats, inte heller speciellt märkligt. Dock ter det sig faktiskt märkligt att Nationalteatern, denna uppmärksamhet till trots, är föga behandlade inom den humanistiska forskningen och inom litteraturvetenskapen inte förekommande som studieobjekt över huvudtaget. Det senare föreligger, inte minst ur ett litteratursociologiskt perspektiv, också märkligt med tanke på Nationalteaterns positiva genomslag hos såväl publik som recensenter. Att en om det svenska 1970-talet brukar poängtera genomslag av såväl de fria gruppteatrarna samt av en ny arbetarlitterär strömning som får sitt starkaste uttryck i aretdramatiken, gör det än märkligare att en studie som undersöker en sammankoppling mellan ovan nämnda inte existerar.

Studiet av de fria teatergrupperna motiveras av Per Arne Tjäder i hans *Den allvarsamma lekplatsen. Tillstånd och förändringar i svensk teater* (1984) där densamma framhåller hur de friagrupperna ”på ett avgörande sätt [har] förändrat den svenska teatern” och ”dessutom skap-

¹ Nationalteatern: ”Tak över huvudet – en nödvändighet?”, *Spela för livet. Fria kulturgrupper inför 80-talet.*, S. [109]-117(Stockholm, 1977) s.112-113.

² Bertil Håkansson: Nationalteatern. *Musikens Makt*. 1980. http://www.nationalteatern.nu/pressklipp/pdf/nt_80_1.pdf (Hämtad 2016-02-25) och Gunnel Bransmo: Gorilla-teatern visar att den behövs. *Aftonbladet*.1970. http://www.nationalteatern.nu/pressklipp/pdf/nick_carter1.pdf (Hämtad 2016-02-25).

³ Se exempelvis Per Arne Tjäder: *Den allvarsamma lekplatsen. Tillstånd och förändringar i svensk teater* (Stockholm, 1984) samt tidigare forskningsavsnittet i denna uppsats.

⁴ Se exempelvis Författargruppen Fyrskift: *Vägval. Om realismens möjligheter* (Stockholm, 1987) samt tidigare forskningsavsnittet i denna uppsats.

at den svenska barnteatern”.⁵ Arbetarspel och dess betydelse för den svenska litteraturhistorien poängteras av Stefan Backius i hans *Arbetare på scen* (2011) där densamme framhåller hur ”[a]rbetarspelen har setts som vidareutveckling av arbetarlitteraturtraditionen vilket befäst arbetarspelen som en viktig del av den svenska litteraturhistorien”.⁶ Inom litteraturvetenskapen har en rad studier ägnats åt just den svenska arbetarlitteraturen de senaste åren, dock finns vid tiden för denna uppsats ingen forskning som behandlar Nationalteatern eller någon annan av de fria gruppteatrarna i en arbetarlitterär kontext.⁷ Följaktligen har alltså ingen djupare analys av hur Nationalteaterns dramatik förhåller sig till den svenska arbetardramatikens estetiska uttryck gjorts. Det gör jag här.

Med bakgrund av ovanstående kommer jag i denna uppsats att undersöka Nationalteaterns estetiska uttryck i ett litteraturvetenskapligt sammanhang. Mer specifikt kommer jag utifrån ett litteratursociologiskt perspektiv undersöka hur Nationalteaterns dramer förhåller sig till just den svenska arbetardramatiken i fråga om stil, tematik och motiv. För vad är det egentligen för stildrag som gömmer sig i denna folkrörelses betongdjungel?

1.2 Syfte

Syftet med denna uppsats är att utifrån ett litteratursociologiskt perspektiv undersöka fem dramer av Nationalteatern samt hur dessa dramer förhåller sig till den svenska arbetarlitterära dramatikerna i fråga om stil, tematik och motiv. Mer specifikt är syftet att undersöka vad för samhälle som skildras i Nationalteaterns dramer samt hur denna framställning förhåller sig till arbetardramatikens genretadition.

1.3 Teoretiska och metodologiska utgångspunkter

Johan Svedjedal presenterar i *Litteratursociologi. Texter om litteratur och samhälle* (2012) den litteratursociologi som jag kommer att ta avstamp från i min uppsats, nämligen ”det forskningsområde som systematiskt behandlar frågor om samspelet mellan litteratur och sam-

⁵ Per Arne Tjäder: *Den allvarsamma lekplatsen. Tillstånd och förändringar i svensk teater* (Stockholm, 1984)s.81.

⁶ Stefan Backius: *Arbetare på scen. Amatörteater som politiskt verktyg*, Akademin för humaniora, utbildning och samhällsvetenskap, Örebro universitet, Diss. Örebro, 2011(Örebro, 2011)s.136.

⁷ Se exempelvis följande verk på temat arbetarlitteratur, alla utgivna under 2000-talet i Sverige: Bibi Jonsson, Magnus Nilsson, Birthe Sjöberg & Jimmy Vulovic (red.): *Från Nexø till Alakoski. Aspekter på nordisk arbetarlitteratur* (Lund, 2011), Magnus Nilsson: *Arbetarlitteratur* (Lund, 2006), Lars Furuland, & Johan Svedjedal: *Svensk arbetarlitteratur* (Stockholm, 2006), Bibi Jonsson, Magnus Nilsson, Birthe Sjöberg & Jimmy Vulovic (red.): *Från bruket till Yarden. Nordiska perspektiv på arbetarlitteratur*, Litteraturvetenskap, Språk och litteraturcentrum i Lund (Lund, 2014), Ebba Witt-Brattström (red.), *I Moas sak. Mer om Moa - biografiskt och litterärt*(Stockholm, 2014), Christer Johansson & Per Anders Wiktorsson (red.), *Litteraturens arbetare: en vänbok till Per-Olof Mattsson* (Lund, 2012)

hålle".⁸ Svedjedal beskriver litteratursociologin som ett brett forskningsfält, där både "enskilda individer och större kollektiv" får komma till tals, samtidigt som både samtidsanalys och/eller historiska perspektiv kan tillämpas.⁹ Därtill hör också att man inom litteratursociologin kan "tillämpa både kvalitativa och kvantitativa metoder" samt strävar efter "att utvidga litteraturvetenskapens vanliga forskningsområde".¹⁰ Att litteratursociologin kan ses som ett brett forskningsfält, framhålls av Svedjedal som en positiv faktor då litteratursociologin kan "ge alternativ till den inriktning på närläsning av kanoniserade litterära verk som annars har varit så dominerande inom ämnet".¹¹ I samma antologi framför Lars Furuland i kapitlet 'Litteratur och samhälle – om litteratursociologin och dess forskningsfält' hur litteraturvetenskapen traditionellt sett "tenderat att betrakta litteraturen som en avskild sektor och dragit ganska snäva gränser kring sitt studieobjekt".¹² Som en kritik gentemot denna stagnerande forskningssyn menar Furuland att litteratursociologin uppstått, och pekar på hur "[u]ppsatser, program och teorier kring 'litteratur och samhälle' är framlagda av författare, kritiker och forskare" daterat bak på 1800-talet.¹³ Som exempel på föregångare till dagens litteratursociologi nämner Furuland Madame de Stael och hennes verk "'om litteraturen, betraktad i sina förbindelser med de sociala institutionerna'", Hippolyte Taines "lära om litteraturens beroende av 'race, milieu och moment'" samt Henrik Schucks svenska litteraturhistoria, präglad av "tydliga kultursociologiska konturer".¹⁴ Furuland lyfts själv, av Svedjedal, fram som ledande gällande den svenska litteratursociologiska forskningen.¹⁵ Detta framförallt då Furuland formerade "en teoretiskt genomreflektad [litteratursociologisk] forskningsinriktning i Sverige" under 1960-talet genom ett brett synsätt samt genom "att utveckla olika teorier och modeller för att beskriva litteraturens roller i samhället".¹⁶ Litteratursociologin "som fackterm och ämnesbeteckning" har dock, påpekar Furuland, inte används i vidarebemärkelse "förrän det senaste kvartalsseket, först i Frankrike och Tyskland och något senare i den anglosaxiska världen".¹⁷ Att forskningsområdet valt just *litteratursociologi* som beteckning, har enligt Furuland sin grund i en "tacksamhetsskuld till sociologin" och densamme menar att det systematiska "studium av litteraturen som socialt fenomen och som system och institution i samhället[...]främst knutits

⁸ Johan Svedjedal (red.): *Litteratursociologi. Texter om litteratur och samhälle*, 2., [förändrade] uppl. (Lund, 2012) s.7.

⁹ Svedjedal s.7.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid.

¹² Svedjedal s.16.

¹³ Ibid.

¹⁴ Svedjedal s.16-17.

¹⁵ Svedjedal s.83.

¹⁶ Svedjedal s.83-84.

¹⁷ Svedjedal s.17.

till antingen litteraturvetenskapen eller sociologifältet”.¹⁸ Inom det senare forskningsfältet kan Pierre Bourdieu ses äga ”de viktigaste impulserna från sociologin under senare år” genom hans ”omfattande utbildnings- och smaksociologiska undersökningar” samt genom införandet av sitt begrepp *kulturellt kapital*.¹⁹ Termen litteratursociologi samt dess forskningsinriktning är något som diskuterats flitigt inom forskningssfären, då främst det breda forskningsfält som litteratursociologin kommit att utgöra. Det poängteras dock av Furuland att den enskilda forskaren ju ”givetvis inte [kan] behärska alla teorier, metoder och specialområden” och framför hur själva fältet inte *borde* snävas in.²⁰ Även Svedjedal har bemött den kritik som framförts gentemot litteratursociologins breda forskningssfär. Denna kritik innefattar bland annat att man anser litteratursociologin vara konstituerad av ”en grupp forskningsområden, en vetenskaplig inriktning vars uppgift är att täcka in domäner som av olika skäl hamnat utanför den mer traditionellt inriktade litteraturforskningens område” och att litteratursociologin ”ägnar sig åt de verk som blev över när den övriga litteraturforskningen tagit sitt”.²¹ Svedjedal besvarar denna kritik genom att peka på att studiet av bortglömd eller försummad litteratur ”är en effekt, inte en utgångspunkt” och framhåller hur ”[i]ntresset för sådana delar av det litterära livet föds ur det särskilda perspektiv som kännetecknar litteratursociologiska analyser”.²² Litteratursociologins ”breda litteratursyn” gör ju också att, påpekar Svedjedal, forskare inom området gärna ”behandlar material i andra medier än boken” samt strävar efter ”att studera litteraturen efter dess förmedlingsvägar snarare än utifrån t.ex. genre eller författarskap”.²³

Att litteratursociologin kan ses syfta till att analysera ”hela ’den litterära processen’, inklusive de litterära verkens strukturer och verkningsmedel” har också vänts emot detta forskningsfält.²⁴ Detta då denna beskrivning gör att ”all litteraturforskning definitionsmässigt [kan ses] vara litteratursociologi”.²⁵ Svedjedal menar att forskningsperspektivet därför blir en avgörande gränsdragning mellan litteratursociologin och annan litteraturvetenskaplig forskning; eftersom forskningsperspektivet för litteratursociologin ju fokuserar och syftar till att ”analysera relationerna mellan skönlitteratur och samhälle”.²⁶ Svedjedal menar att detta övergripande syfte för litteratursociologin, kan delas in i tre undergrupper: *Samhället i litteraturen*, *Litteraturen i samhället* och *Litteratursamhället*.²⁷

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid.

²¹ Svedjedal s.73-74.

²² Svedjedal s.74.

²³ Svedjedal s.90.

²⁴ Svedjedal s.78.

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid.

I den första av dessa grupper *Samhället i litteraturen* fokuseras hur litteraturen skildrar samhället, ”hur den avbildar en igenkännlig verklighet, omtolkar eller omskapar en yttre verklighet, hur den skapar bilden av ett samhälle” där grupp-kategorier som ”klass, genus eller etnicitet” ofta hamnar i fokus för analysen.²⁸ Här aktualiseras också den för litteratursociologin vanliga *speglingsteorin*; vilken kan sammanfattas som ”föreställningen att litteraturen på olika sätt reflekterar samhället”.²⁹ Furuland menar att användandet av *speglingsteorin* kan leda till ”sterilitet och traditionalism” om forskaren utgår ifrån att litteraturen ”måste spegla verkligheten på ett bestämt sätt”.³⁰ Furuland framhåller att forskare med utgångspunkt i *speglingsteorin* istället bör fokusera ”hela det sociala och ideologiska spelet av kontraster och impulser i olika riktningar” för sitt studium.³¹ I det andra av dessa grupper, *Litteraturen i samhället*, läggs istället tonvikten på hur ”skönlitteraturen fungerar som opinionsbildare, som politisk kraft och förmedlare av idéer”.³² Inom denna grupp fokuseras ofta berättartekniska aspekter av litteraturen; man undersöker exempelvis *hur* en författare använder sig av berättartekniken för att fånga och övertyga sin läsare. Så till den tredje av dessa litteratursociologiska grupper, *Litteratursamhället*, där man fokuserar forskning som ”främst ägnas litteraturens yttre villkor, alltså bokmarknadens utveckling, författarnas försörjning, förlags- och bibliotekshistoria” etc.³³ Allt vanligare blir det dock bland nordiska litteraturforskare, mig själv inkluderat, att fokusera ”de litterära verken och deras genesis” som i gruppen *Samhället i litteraturen*.³⁴ Detta då ”texterna själva är ett enastående primärmaterial för sociologiska och ideologiska undersökningar med historiska dimensioner”.³⁵ Att studera litteraturen ”med särskild hänsyn till hur samhällsstrukturerna framträder”, som jag gör här, framhåller Furuland som en av litteratursociologins främsta uppgifter.³⁶

Vidare är den metod som används i denna uppsats en tematisk läsning av de fem dramerna av Nationalteatern, där jag undersöker hur tematiken i dessa dramer förhåller sig till den svenska arbetarlitterära dramatiken mot bakgrund av de utgångspunkter som presenterats ovan.

²⁸ Svedjedal s.78.

²⁹ Svedjedal s.88.

³⁰ Svedjedal s.27.

³¹ Ibid.

³² Svedjedal s.79.

³³ Ibid.

³⁴ Svedjedal s.17.

³⁵ Svedjedal s.18.

³⁶ Ibid.

1.4 Material

Det bör först och främst sägas något om tillgängligheten av det studiematerial som jag använder i denna uppsats. Då Nationalteaterns dramer inte finns att tillgå i publicerad form, har jag Peter Wahlqvist att tacka för tillgång till de manus som undersöks i denna uppsats, vilka han vänligt utlånat till undertecknad. Också Ida Rådegård vid Göteborgsstadsmuseum har vart vid stor hjälp, då hon på ett medgörligt sätt lotsat mig genom museets arkivering av Nationalteaterns material. Mitt primärmaterial har således vart allt annat än lätt tillgängligt, vilket kanske också är en av anledningarna att ingen före mig genomfört just en litteraturvetenskaplig studie kring Nationalteaterns dramatik. Tillgängligheten av material är också en av de delar som grundar mitt urval av studieobjekt i denna uppsats, detta av den enkla anledningen att många manus författade av Nationalteatern antingen saknas helt eller bara existerar i fragmenterad form. Dels är mitt urval också gjort på basis av att jag valt att fokusera dramer under just 1970-talet, då uppsatsens omfång ju utgör en naturlig begränsning för antalet studieobjekt. Det primärmaterial som jag har undersökt i denna uppsats är således fem stycken dramer av Nationalteatern: *Krogen* (1970), *Nick Carter – dubbelagent* (1970), *Sune får jag knäppa din blazer?* (1971), *Barn i Betong* (1971) och *Speedy Gonzalez I* (1973).

1.5 Tidigare forskning

Vad gäller den tidigare forskningen kring Nationalteaterns dramatik finns det, vid tiden för denna uppsats, ingen sådan att tillgå i vidarebemärkelse. Nationalteatern som grupp förekommer i ett fåtal antologier men har som sagt inte ägnats några vidare studier inom den litteraturvetenskapliga sfären. Vad gäller förstnämnda berör Tomas Forser och Per Arne Tjäder i *Den svenska litteraturen* (1999) hur Nationalteatern, tillsammans med de andra friagrupperna under 1970-talet, ”placerade teatern mitt i den samhällsliga debatten och utvecklade formspråk, som hade publikkontakten som sin förutsättning” och dessutom ”återupptog traditionen från den tidiga arbetarrörelsens amatörteater”.³⁷ I *Ny svensk teaterhistoria. 3. 1900-talets teater* (2007) omnämns Nationalteatern av Tomas Forser och Sven Åke Heed i samband med att författarna framhåller hur de fria grupperna ofta profilerade sig genom sina musikäven, och när ”Nationalteatern 1973 gick samman med bandet Nynningen i Göteborg, skapades en musikteatergrupp som kunde uttrycka sin ideologi i kabaréer och politisk revy”.³⁸ Också Lars Löfgren vill påpeka hur man i Nationalteatern använde sig av sin musik ”som stark drivkraft”,

³⁷ Lars Lönnroth, Sven Delblanc & Sverker Göransson, (red.): *Den svenska litteraturen. 3. Från modernism till massmedial marknad: 1920-1995* (Stockholm, 1999) s.535-533.

³⁸ Tomas Forser & Sven Åke Heed, (red.): *Ny svensk teaterhistoria. 3. 1900-talets teater* (Hedemora, 2007) s.453.

detta i densammes *Svensk teater* (2003).³⁹ Löfgren lyfter också fram hur ”Nationalteaterns lätt anarkistiska spelstil växte fram med lekfullhet, musikalitet, tempo, upptåg och uppkäftighet mot makthavarna” samt hur gruppen skall ses ha ”skapa[t] en rad vitala teaterproduktioner” under sina verksamhetsår.⁴⁰ En utförligare beskrivning, än ovan nämnda, om Nationalteatern får vi dock i Margareta Wirmarks *Nuteater. Dokument från och analys av 70-talets gruppteater* (1976). Här tillskrivs Nationalteatern ett helt kapitel, i vilket Wirmark framhåller hur gruppens målsättning finns att finna i en broschyr de själva givit ut. Bland annat nämner Nationalteatern här hur de är ”en uppsökande teater” som vill spela ”där folk redan finns – i bostadsområden och föreningar, på arbetsplatser, anstalter” och hur man främst vänder sig ”till alla dom människor som bor i förorter, i småstäder och på landet och som inte nås av den etablerade teatern och kulturen”.⁴¹ Dessutom poängterar Nationalteatern att det är teater om just ”dessa människors liv och frågeställningar” som man vill framföra i sin verksamhet.⁴² Genom en kollektiv arbetsmetod där det ”auktoritära författarskapet och den auktoritära regifunktionen förkastades” framförde man pjäser med ”lokalt stoff” där man utgick ”från aktuell problematik och samla[de] in material till pjäserna via intervjuer och diskussioner på platsen”.⁴³ En annan av gruppens arbetsmetoder var, påpekar Wirmark, att arbeta fram pjäsmaterial ”tillsammans med fritidsgårdarans publik” och man arrangerade ”s.k. KOM-kvällarna på Backa 72” för att försöka ”nä en större förortspublik”.⁴⁴ Att publiken ligger i fokus för Nationalteatern poängteras också i den intervju med Hans Moseson, medlem i Nationalteatern sedan dess start, som Wirmark skrivit ut i sitt verk. Moseson framhåller hur Nationalteatern upplever det som ”väldigt viktigt att vara ett redskap för en speciell kategori människor, i bredaste mening en publik, att uttrycka nånting för den här publiken. Att vara en del i deras problem, i deras önskan, förhoppningar och vilja”.⁴⁵ Också synen på teatern som ett samhällsförändrande medium poängteras av Moseson i intervjun: ”[i]nte så att teatern kan lösa några problem direkt, men den kan vara ett stöd, en vidareförmedling av saker som i vårt samhälle inte kan komma fram, därför att det inte finns kanaler för det”.⁴⁶ Wirmarks text är, vid tiden för denna uppsats, den mest utförliga om Nationalteatern i sitt sammanhang. Inom ämnet dramatik och musikvetenskap har dock Valter Oom behandlat Nationalteaterns musikal *Rockormen* i sin

³⁹ Lars Löfgren: *Svensk teater* (Stockholm, 2003) s.434.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Margareta Wirmark: *Nuteater. Dokument från och analys av 70-talets gruppteater* (Stockholm, 1976) s.148.

⁴² Wirmark s.148-149.

⁴³ Wirmark s.150.

⁴⁴ Wirmark s.150 & 145.

⁴⁵ Wirmark s.167.

⁴⁶ Ibid.

kandidatuppsats *Rockmusik i teatern. En analys av rockmusikens möjliga funktioner med utgångspunkt i Nationalteaterns Rockormen 1978-79* (2001).

Oom poängterar hur Nationalteatern ”var en del av den tidens politiska kulturrörelse” samt hur de som fri teatergrupp innehade en stark ställning inom detta område.⁴⁷ Syftet med Ooms uppsats är att ”belysa hur Nationalteatern använde rockmusiken i en teaterhändelse för att maximera den unga kulturkonsumentens upplevelse” vilket leder till att uppsatsen därför inte fokuserar Nationalteaterns dramatik i vidare bemärkelse.⁴⁸ Istället koncentrerar Oom just rockmusikens funktion i *Rockormen*, vilken Oom menar blir ”ett dokument över samhället och tidsandan i Sverige 1978-79” samt hur musikalen kan ses som en unik ”sammanhållen teaterpjäs” för sin tid.⁴⁹ Det bör dock också, i detta sammanhang, sägas något om Johan Fornäs avhandling *Tältprojektet. Musikteater som manifestation* (1985). Här behandlar Fornäs denna teater och musikföreställning, även kallad *Vi äro tusenden*, som genom en sammanslagning av ett antal av 1970-talets fria gruppteatrar och musikgrupper framförde en dramatisering av den svenska arbetarrörelsens historia. Som ”[d]en största deltagande gruppen” samt initiativtagare till Tältprojektet framhåller Fornäs Nationalteatern.⁵⁰ Kort redogör också Fornäs för bakgrundshistoria kring Nationalteatern, och poängterar att gruppen ”bildades ur Lunds studentteater Lilla Teatern och hette först Gorillateatern” samt att det redan då (1968) fanns ”planer på att göra ’en pjäs om den svenska arbetarrörelsen’”.⁵¹ Omkring 1970 flyttade gruppen, nu betitlad Nationalteatern, sedan till Göteborg där man värvade fler medlemmar och praktiserade sin teaterverksamhet.

Som teater och musikprojekt framhåller Fornäs hur ”Tältprojektet konstituerades som ett demokratiskt samarbetande kollektiv av en typ som var karakteristisk för 70-talets alternativa rörelser”.⁵² Denna alternativa rörelse menar Fornäs har sina grunder i Sveriges utveckling till ”ett industrialiserat, kapitalistiskt välfärdssamhälle” under 1900-talet, ett samhälle som ifrågasattes av såväl vänsterrörelsen som arbetarklassen under 1960- och 1970-talen. Samtidigt som ”den nya unga vänstern” växte fram ”kunde man inom arbetarrörelsen skönja ett pånyttfött intresse för den egna historien”.⁵³ Parallellen mellan de båda samhällsgruppernas intressen poängteras av Fornäs, som menar att man ”[m]ot bakgrund av den ifrågasatta välfärden, den nya vänsterns kritik och den djupnande ekonomiska och politiska krisen för den svenska mo-

⁴⁷ Valter Oom: *Rockmusik i teatern. En analys av rockmusikens möjliga funktioner med utgångspunkt i Nationalteaterns "Rockormen" 1978-79*, Stockholms universitet (Stockholm, 2001) s.1.

⁴⁸ Oom s.1.

⁴⁹ Oom s.32-33.

⁵⁰ Johan Fornäs: *Tältprojektet. Musikteater som manifestation*, 2. utg. (Stockholm, 1985) s.16.

⁵¹ Fornäs s.17.

⁵² Fornäs s.31.

⁵³ Fornäs s.11.

dellen” ifrån arbetarklassens samt de politiska vänstergruppernas och progressiva kulturrörelsernas håll började ”reflektera över historia och ideologiska frågor” tillhörande just arbetarklassen.⁵⁴ Den spelstil som framställs i Tältprojektet menar Fornäs vara en kombination av ”satir och parodi med ett sentimentalt eller rentav patetiskt allvar, groteskt fantasteri med övertydlig social realism” samtidigt som ”en markerad och provokativ vänsterpolitisk profil, utan någon entydig partitillhörighet” fanns i projektet.⁵⁵ Också ”kontakt med arbetarklassens historiska traditioner” eftersträvades i projektet, och Fornäs poängterar hur ”[d]en egentliga huvudpersonen kan sägas vara arbetarklassen som kollektiv kraft”.⁵⁶ Också i den för Tältprojektet återkommande symbolen brödet infinnas en koppling till arbetarklassen. Detta då, påpekar Fornäs, ”[a]rbetarna behöver bröd för att leva, och de skapade också bröd, som symbol för alla varor. Brödets bruksvärde fungerar som symbol för mänskliga behov”.⁵⁷ Att arbetarklassen och dess historia utgjorde fokus för Tältprojektet står enligt Fornäs klart, och den samma poängterar hur Tältprojektet skildrar:

arbetarrörelsens debatter, motsättningar och strider, dess växt, problem och splittring. Kända historiska figurer symboliserade politiska linjer och förde ideologiska resonemang. För det tredje skildrades arbetarklassens vardagliga livsvillkor: dess utveckling från en homogen, fattig och förtryckt men kampberedd klass till välfärd och splittring, individualisering och förborgerligande. Allra sist antydde en ny väg av medvetenhet och kamp, utgående från ungdomens uppvaknande.⁵⁸

Också i *Vägval. Om realismens möjligheter* (1987) kan vi se ett poängterande av hur dramatiken vid denna tid fokuserade just arbetarlitterär tematik. Här framhåller nämligen Gunder Andersson att ”det var inte litteraturen utan teatern” som kom att spela en stor roll i den framträdande arbetarlitterära ström som infann sig under 1970-talet i Sverige.⁵⁹ Andersson menar vidare att ”[s]å här i efterhand är så gott som alla ense om att betydelsen av detta skede i svenskt teaterliv knappast kan överskattas, varken konstnärligt eller kulturpolitiskt”, vilket jag med denna uppsats ämnar påvisa motsatsen. Mer överskådligt, och rättvist, om denna fria gruppteater, inom vilken Nationalteatern figurerar, har dock bland annat Per Arne Tjäder re-

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Fornäs s.17.

⁵⁶ Fornäs s.267.

⁵⁷ Fornäs s.262.

⁵⁸ Fornäs s.259.

⁵⁹ Författargruppen Fyrskift: *Vägval. Om realismens möjligheter* (Stockholm, 1987) s.11 & 20.

dogjort för i sin *Den allvarsamma lekplatsen. Tillstånd och förändringar i svensk teater* (1984).

Tjäder framhåller hur teatern är ett medium som ständigt förnyas; detta dock genom att använda sig av gamla traditioner ”som plötsligt fått en ny betydelse”.⁶⁰ Också teaterns anknytning till historisk och samhällelig kontext poängteras av Tjäder, densamma menar att dessa kontexter medför att man på 1960-talet får en publik präglad av klasskillnader.⁶¹ Vidare skriver Tjäder att denna differentierade publik också medför att själva scenplatsen blir viktig för teatern eftersom en gärna situerar skådespelet till en plats som är igenkänningsbar för själva publiken.⁶² Just den situerade scenen, är ju också något som är framträdande för Nationalteaterns dramatik, framförallt då många av dess dramer utspelar sig i en klasspräglad miljö, där problematik förknippad med det för tiden rådande klasssystemet, som vi skall se längre fram, fokuseras. Just Nationalteatern framhålls också av Tjäder som framträdande exempel på den fria gruppteater som präglade teaterörelsen under 1970-talet i Sverige.⁶³ Om dessa fria grupper skriver Tjäder att de ”från början var en naturlig del i en större kulturell och politisk rörelse. Där var det inte viktigt med några bestämda gränsdragningar. Konst och politik hörde ihop[...]”.⁶⁴ Av Tjäder poängteras dock också hur dessa fria grupper befann sig i en paradox, något som framförallt visar sig i dess beroende av statliga submissioner för sin överlevnad samtidigt som de blev den teaterörelse som starkast påvisade hur samma stat torde förändra sig till det bättre.⁶⁵ Ännu en problematiskfaktor uppstår i kontexten samhälle och teater; parallellt med att samhället förändras, förändras också den fria gruppteaterns villkor då denna ”rörelse som i så hög grad föds ur en bestämd situation har svårt att utan vidare överleva situationens förändring till något annat”.⁶⁶ Paradoxen blir att den ideologiska inriktning som man anfört i den friagruppteatern, visade sig nästintill omöjlig i takt med att denna ideologiska strömning tog en ny riktning. Som Tjäder framhåller: ”1970 var det ganska lätt att ställa sin proletära teater i arbetarklassens tjänst; fem år senare var det inte lika lätt. 1980 var det ganska omöjligt. De fria gruppernas rörelse har visat sig känsligare än andra teaterformer för förändringar i de politiska konjunkturerna”.⁶⁷ Denna paradox menar Tjäder dock hör till huvuddragen av denna teaterströmning, och han beskriver vidare hur de fria grupperna fått benämningar som ”demokratins, kollektivets teater” samt att de fria grupperna ”på ett avgörande sätt

⁶⁰ Tjäder s.11.

⁶¹ Tjäder s.13 & 57.

⁶² Tjäder s.57.

⁶³ Tjäder s.77.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Tjäder s.80.

⁶⁶ Tjäder s.83.

⁶⁷ Tjäder s.83.

[har] förändrat den svenska teatern” och ”dessutom *skapat* den svenska barnteatern”, de ”visade att teatern var angelgen i människors liv, som dagsaktualitet eller som mer generell livserfarenhet”.⁶⁸ Teatern vågade ställa sig mitt i samhället och samtidigt uppsöka dess utkanter.”⁶⁹ Gemensamt för de friagruppteaternarna menar Tjäder vara att man ställer sig utanför den etablerade teatern; detta genom att fokusera en publikgrupp som den ”etablerade teatern inte brytt sig om”.⁷⁰ Man ville dessutom skildra den vardagliga erfarenheten, detta genom ”lokal förankring, om uppsökande av människors erfarenheter inte bara i en bestämd situation[...] utan i en vardaglig helhet”.⁷¹ Också Birgitta Johansson redogör för de friagrupporna och dess koppling till den vardagliga situation som Tjäder talar om. I sin avhandling *Befrielsen är nära. Feminism och teaterpraktik i Margareta Garpes och Suzanne Ostens 1970-talsteater* (2006) beskriver Johansson hur de friagrupporna ”kritiskt vände sig mot de etablerade institutionerna och gav den radikala konstnären, i demokratisk anda förvandlad till teaterarbetare, möjlighet att sprida teater via direktkontakt med nya målgrupper”.⁷² Johansson poängterar också hur frågan ”vem det var viktigt att spela för” blev viktig för dessa grupper, och att de orienterade sig till motagargrupper som arbetarklassen och ”folket”.⁷³ Scenplatsens betydelse blev i detta sammanhang också av vikt, framförallt då man ville ”kommunicera direkt med sin publik och att detta var ett led i sökandet efter former för en ny sorts publikreaktion”.⁷⁴ Som Johansson fint sammanfattar det skulle den fria gruppteatern således ”skapas av gruppmedlemmarna själva, i kollektiva improvisationer och ha anknytning till samtidskulturella händelser”.⁷⁵ Johansson framhåller också hur man under 1970-talet använde sig av teatern som ett forum för att väcka politisk samt samhällsdebatt, samtidigt som teatern också tilldelades uppgiften att få gemeneman att försöka förändra sitt vardagsliv.⁷⁶ Samtidsaktuella händelser, och fokus på kollektivitet, är ju dock också teman som fokuseras inom den genre som jag menar är att koppla till Nationalteaterns friagrupp dramatik; arbetardramatiken.

Vad beträffar den svenska arbetardramatiken har denna ju dock fått större genomslag inom det litteraturvetenskapliga forskningsfältet.⁷⁷ I *Kulturkraft i facket. En debattbok om Los kul-*

⁶⁸ Tjäder s.81.

⁶⁹ Tjäder s.82-83.

⁷⁰ Tjäder s.84-85.

⁷¹ Tjäder s.87.

⁷² Birgitta Johansson: *Befrielsen är nära. Feminism och teaterpraktik i Margareta Garpes och Suzanne Ostens 1970-talsteater*, Östlings bokförlag Symposion, Diss. Göteborg: Göteborgs universitet, 2006(Stockholm, 2006) s.37.

⁷³ Johansson s.38.

⁷⁴ Johansson s.37.

⁷⁵ Johansson s.38.

⁷⁶ Johansson s.9-23.

⁷⁷ Att jag här väljer att fokusera just arbetardramatik och inte den svenska arbetarlitteraturen som helhet, motiveras av uppsatsens syfte samt av den enkla anledning att uppsatsens omfång utgör en naturlig begränsning för min behandling av ämnet. För vidare studier finnes således en hel del att hämta kring just sammankopplingen mellan den svenska arbetarlitteraturen och 1970-talets fria gruppteater.

tursyn (1991) sammanfattar Lars Peterson väl vad just termen arbetarspel kan ses innebära, och hävdar att en med arbetarspel beskriver ”en dokumentär, proletär och politisk amatörteater. Det är stora amatörspel med olika former av professionell medverkan och ofta med arbetarklassens kamp mot överhet och kapital i äldre tid som ledmotiv[...]”.⁷⁸ I standardverket *Svensk arbetarlitteratur* (2006) tar också Lars Furuland och Johan Svedjedal upp arbetardramatiken. Här nämner desamma hur arbetardramatiken blev ”ett verksamt agitationsmedel som kunde göra orättvisorna i samhället uppmärksammade” samt att man gärna använde sig av ”inslag av samhällskritik, för det mesta i humoristisk form”.⁷⁹ Furuland och Svedjedal lyfter också fram 1960- och 1970-talen som tiden då ”[d]et mest intressanta” sker inom arbetardramatikgenren, detta då i form av bland annat ”den politiska gruppteater” som ju Nationalteatern kan ses vara en del av.⁸⁰ I linje med den övriga svenska arbetarlitterära traditionen, poängteras det av Furuland och Svedjedal, vara ”ett starkt socialt och politiskt patos” som utmärker arbetardramatiken som genre.⁸¹ Också Gunnel Testad tar upp arbetarspel. Detta i hennes avhandling *”Solidariteten, det vackra i denna strid”. Spelet om Norbergsstrejken. 1891-92. En studie i arbetarkultur* (2012) där densamma menar att ”[t]ermen *arbetarspel* myntades våren 1979, när fler liknande spel etablerats. Mycket tyder på att det var en massmedial term[...]”.⁸² Testad menar också att det finns en ”något överslätande behandlingen av arbetarspelen i kanoniserade översikter och källor” och att denna bör ”kompletteras med information om estetiska kategorier och arbetssätt”, vilket ju min egen text kan ses som ett exempel på.⁸³ Utifrån Testads egna undersökning av *Spelet om Norbergsstrejken* kompletterar hon dock ovanstående bild av arbetarspelen, detta framförallt genom förslag som ”rör arbetssätt och estetiseringen av lokala och arbetarkulturella erfarenheter”.⁸⁴ Testad pekar bland annat på hur ”[t]eatern användes för att åskådliggöra olika situationer. Detta skedde genom att berätta i kontrasterande scener, varvade med berättargruppens sånger, arbeta med stiliseringar, tre olika fiktionsnivåer samt med arbetarhumor”.⁸⁵ Genom att använda sig av dessa strukturer kunde spelen också, menar Testad, använda sig av den lokala anknytningen, eftersom ”[f]öreställningens realistiska framställningssätt och koreografiska constellationer av enskilda, grupper och kollektiv på den noga utvalda spelplatsen, med stark anknytning till Spe-

⁷⁸Lars Peterson: *Kulturkraft i facket. En debattbok om LOs kultursyn* (Stockholm, 1991) s.162.

⁷⁹Lars Furuland, & Johan Svedjedal: *Svensk arbetarlitteratur* (Stockholm, 2006) s.69.

⁸⁰Furuland & Svedjedal s.77.

⁸¹Furuland & Svedjedal s.366.

⁸²Gunnel, Testad: *”Solidariteten, det vackra i denna strid”. Spelet om Norbergsstrejken. 1891-92. En studie i arbetarkultur*, Acta Universitatis Stockholmiensis, Diss. Stockholm: Stockholms universitet, 2012 (Stockholm, 2012) s.21.

⁸³Testad s.195.

⁸⁴Testad s.61.

⁸⁵Testad s.195.

lets innehåll, bidrog till att förtydliga och förhöja effekten av de skildrade händelserna”.⁸⁶ Viktiga faktorer vad gäller arbetardramatik menar Testad också vara just medlemmarnas egna ”liv och erfarenheter”, detta eftersom det ”gäller att ta till vara deltagarnas kunskaper och erfarenheter – att lyssna”.⁸⁷ Testad poängterar också hur frågåendet av teaterns traditionella normer är vital för denna typ av teater. Enligt Testad har sammanförandet av arbetsliv och teateruttryck inte förekommit inom den traditionella teatern, eftersom man inom denna sfär ej ”ansett det var[a] människors individuella, privata liv och problem som setts som viktiga att behandla”.⁸⁸

I *Arbetarna och teatern. En blick på svensk folklig teatertradition* (1972) redogör Richard Estreen för den tidiga teaterhistoria som är sammankopplad med svensk arbetardramatik. Om bondesamhället framhåller Estreen hur det under förste maj festligheterna var vanligt med musikaliska inslag kopplade till teatern bland annat spelades en rad instrument samtidigt som man ”sjöng majvisor för att få ägg och brännvin” och en rad lekar där ”improvisation och rollspel” förekom som starka inslag var vanliga för tidens människor.⁸⁹ Sammantaget menar Estreen att denna ”allmogenteater” är att se tätt integrerade med såväl den egna familjens som traditions hållna festligheter; något som ju tyder på att teatern under denna tid blir starkt knuten till samhället och dess kulturella uttryck.⁹⁰ Estreen lyfter fram ”dramatiken i skillingtrycken” som en viktig instans i den arbetarlitterära traditionen.⁹¹ Dessa små dramatiska stycken behandlade dramatik av ”folkligt-social” karaktär och dateras tillbaka till 1800-talets början.⁹² Också de bondekomiker som ofta, enligt Estreen, ”förekom i nykterhets- och arbetarssammanhang” kan ses ha solidariserat sig med just tematik av denna karaktär.⁹³ När Skansen senare grundades 1891 fick man en än större och gemensam scen att framföra samma tematik på. Estreen skriver att man dels hade för avsikt att skildra ”autentiska miljöer” där man också kunde se ”personer representera särskilda sysslor”.⁹⁴ Dels skildrade man också historiska händelser med motiveringen ”att väcka och underhålla fosterlandskänslan genom högtidlig hållande af vårt lads stora minnen samt genom att med den största möjliga historiska trohet framkalla bilder ur svenska folkets lif.”.⁹⁵ Estreen framhåller hur den vanligaste tematiken för arbetardramatiken är strejken. Detta motiverar Estreen med att strejken ju var ”tidens vik-

⁸⁶ Testad s.195-196.

⁸⁷ Testad s.198.

⁸⁸ Testad s.198.

⁸⁹ Richard Estreen: *Arbetarna och teatern. En blick på svensk folklig teatertradition* (Stockholm, 1972) s.19-20.

⁹⁰ Estreen s.22.

⁹¹ Estreen s.26.

⁹² Estreen s.27.

⁹³ Estreen s.35.f.

⁹⁴ Estreen s.35.

⁹⁵ Estreen s.38.

tigaste konflikt mellan arbete och kapital”.⁹⁶ Nämnvärt är också att Estreen påpekar att den arbetardramatik som spelades i ett uttalat politiskt syfte ”hade ringa förbindelse med den folkliga tradition” som nämns ovan.⁹⁷ Detta menar Estreen beror på ”att det fanns en klyfta mellan böndernas och arbetarnas kultur som förklarar detta.”⁹⁸ Precis som Estreen, lyfter Stig-Lennart Godin i sin avhandling *Klassmedvetandet i tidig svensk arbetarlitteratur* (1994) fram hur arbetardramatikens strejkmotiv kan ses som övergripande för genren, men denna påpekar också ur melodramatiska motiv såsom ”eldsvådor, galenskap, mord och självmord, starkt schematiserade motsatspar, samt en radikal åtskillnad mellan onda och goda” ofta förekom jämte strejkmotivet.⁹⁹ Godin understryker också att den för melodramen genertypiska komiska figuren tas steget längre i arbetardramatiken där karaktären istället ofta betecknas som dåre och således ”inte bara [fungerar] som ett komiskt avbrott utan som ett förebud”.¹⁰⁰ Arbetardramatiken kan därför ses som ett viktigt inslag i svensk litteraturhistoria, ett påstående som också lyfts fram av Stefan Backius. I sin *Arbetare på scen. Amatörteater som politiskt verktyg* (2011) poängterar densamma att arbetarspelen ”under sjuttioalets sista år” blev ”uppmärksammade som viktiga och nyskapande projekt som förnyade den svenska teaterscenen”.¹⁰¹ Backius menar att klasskampstemat är dominerade i de arbetarspel som spelades under 1970 och 1980-talet och att dessa dramer är att betrakta som ”viktiga uttryck för sjuttioalets radikala kulturrörelse”.¹⁰² De arbetarspel som uppfördes av icke institutionella grupper, såsom Nationalteatern, menar Backius ”fokuserade strejker eller andra sociala konflikter” och ofta lade stor vikt vid lokalförankring”.¹⁰³ I linje med andra arbetarspel under perioden beskriver Backius hur ”[k]lassperspektivet var framträdande och kritiken mot kapitalismen ofta tydligt uttalad” samtidigt som man kritiserade ”den reformistiska väg” som man uppfattade att socialdemokratin hade valt att gå.¹⁰⁴ Backius framhåller arbetarspelen som en viktig del av den svenska litteraturtraditionen och menar att ”[a]rbetarspelen har setts som en vidareutveckling av arbetarlitteraturtraditionen vilket befäst arbetarspelen som en viktig del av den svenska litteraturhistorien”.¹⁰⁵ Backius menar också hur man i en litteraturhistorisk kontext ofta har sett arbetarspelen som ”ett återupptagande av den tidiga arbetarrörelsens amatör-

⁹⁶ Estreen s.159.

⁹⁷ Estreen s.161.

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ Stig-Lennart Godin: *Klassmedvetandet i tidig svensk arbetarlitteratur*, Lund Univ. Press, Diss. Lund.(Lund, 1994) s.122.

¹⁰⁰ Godin s.122.

¹⁰¹ Stefan Backius: *Arbetare på scen. Amatörteater som politiskt verktyg*, Akademin för humaniora, utbildning och samhällsvetenskap, Örebro universitet, Diss. Örebro, 2011(Örebro, 2011) s.113

¹⁰² Backius s.130 & 136.

¹⁰³ Backius s.137.

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Backius s.136.

teatertraditioner” samt att arbetarspel beskrivit ha målen att ”sprida kulturen till glesbygden och att göra de kulturovana engagerade och aktiva både som konsumenter och producenter”.¹⁰⁶ Med bakgrund till ovanstående menar Backius också att det är märkligt hur forskning om denna period ej har ”uppmärksammat amatörteaterverksamheten i någon större utsträckning” och hans egen avhandling ”belyser amatörteaterns plats i de båda processer som här benämns kulturens politisering och politikens kulturalisering i samband med den radikaliseringsvåg som rullade över Sverige under sjuttioalet” genom att ta sin utgångspunkt i Spelet om Norbergsstrejken samt kontexterna kring detta bergslagsspel.¹⁰⁷ Däremot behandlar Backius varken de fria gruppteatrarna eller Nationalteaterns texter, inte heller belyser han ovanstående i en litteraturvetenskaplig kontext. Detta även om Backius, som han själv ovan uttrycker det, tillskriver arbetarspelen en stor plats i den svenska litteraturhistorien. Ännu ett poängterande av arbetardramatikens vikt framhålls av Claes Fredelius i *Från kamplyrik till arbetarspel. Arbetarlitteraturen i Sverige 1880-1979* (1979), där han menar att arbetarteatern är den ”i sig kanske mest genuina kollektiva delen av arbetarlitteraturen” samt att de teatergrupper som vill nå ut till den breda arbetarpubliken, också måste våga bryta emot den traditionella teaterns ”uppdelning mellan aktiva teaterspecialister och passiva åskådare”.¹⁰⁸ Som recept på denna brytning, rekommenderar Fredelius att teatern bör

vara producerad tillsammans med arbetare, och förankrad i deras dagliga erfarenheter och behov. Förmår den därtill vidga dessa erfarenheter till en insikt om klassamhällets mekanismer och förgänglighet samt förlösa starka och kollektiva känslor kan den i verklig mening fungera organiserande på den dagliga kampen och därmed förverkliga drömmen om en revolutionär teater. Ytterst handlar den drömmen om revolutionens stora drama där vi, »de tusende«, i ett slag gör oss till historiens aktörer och skapare efter att så länge ha varit dess åskådare....¹⁰⁹

Fredelius lyfter dessutom fram 1970-talet som en speciell händelse i arbetardramatikens historia, efter som ”en ny typ av arbetarrörelse – vänstern, strejkerna, fackföreningsrörelsens krav på ekonomisk demokrati” bidrog till ”en ny kamplyrik”.¹¹⁰ Skillnaden menar Fredelius ligger i att de dikter som tidigare blev lärda utantill ”och reciterade på mötena” nu istället ackom-

¹⁰⁶ Ibid.

¹⁰⁷ Backius s.43.

¹⁰⁸ Claes Fredelius: *Från kamplyrik till arbetarspel. Arbetarlitteraturen i Sverige 1880-1979* (Första, 1979) s.66-67.

¹⁰⁹ Fredelius s.67.

¹¹⁰ Fredelius s.59.

panjerade av elgitarrernas gälla skrik och trummornas tunga maskindunkande”.¹¹¹ Fredelius menar att banden tillhörande denna musikrörelse ”ofta fungerat i ett vidare politiskt sammanhang” och genom denna kampinspirerade ideologi också utgör en del av sin tid ”som inte går att tänka bort”.¹¹² Av de två grupper som Fredelius vill framhålla, är Nationalteatern den ena; detta eftersom gruppen ”gett röst och självkänsla åt förortens arbetarungdomar”.¹¹³ Även om Fredelius anser att musikrörelsen snarare lyfter fram anarkism kontra kamplyrikens tradition av ”krav och socialistiska strävanden” så framhåller Fredelius ändå hur han tycker ”att parallellen [mellan kamplyrik och 70-talets musikrörelser] känns motiverad – och inspirerande!”.¹¹⁴ Klart står att just teaterns uppgift blir fortsatt knuten till, och ett uttryck för, samhället och dess frågor. Låt oss nu se hur detta kommer till uttryck i Nationalteaterns dramatik.

2. Analys

2.1 *Krogen*

I verkets första rader beskrivs *Krogen* som en mötesplats där alla är välkomna, ”[a]lla skall kunna trivas under samma tak. Hög som låg”.¹¹⁵ Det spelar ingen roll om det är ”[s]naskiga drängar”, ”falska blondiner”, ”[p]igor på burken” eller en ”halvpackad präst”; alla får de ”vardagens tristhet” och ”välfärdens myt” ihjälslagen i krogens dunkla ljus.¹¹⁶ Redan här framställs således det för arbetardramatiken typiska motivet solidaritet; innanför krogens väggar får vi alla vistas, oavsett klasstillhörighet. Också det för genren vanliga samhällskritiska infinner sig här; ”välfärdens myt” indikerar att rådande samhällsförhållanden utmålas felaktigt gentemot individerna i samhället. Att det dessutom påpekas hur krogen för en stund gör att du ”glömmer ditt slaveri” i detta samhälle, förstärker det samhällskritiska inslaget i verket. En misstro gentemot rådande samhällsförhållande poängteras också av karaktären Eskil, som menar att det ju ”går åt helvete med Sverige” eftersom ”snart tusen” småföretagare har fått slå igen och att ”det blir dyrare och dyrare” att bo och leva i landet, allt ”är statens fel”.¹¹⁷ Krogens miljö förändras dock under verkets gång, och förvandlas till en orättvis plats i takt med att man renoverar lokalen.

Det som tidigare lyfts fram som en plats där alla är välkomna, har nu istället reducerats till en restaurang där bara människor av viss karaktär kan lyckas få ett bord. Denna förändring av

¹¹¹ Ibid.

¹¹² Ibid.

¹¹³ Fredelius s.60.

¹¹⁴ Fredelius s.59.

¹¹⁵ Nationalteatern: *Krogen* (1970) s.10

¹¹⁶ Nationalteatern: *Krogen* (1970) s.1.

¹¹⁷ Nationalteatern: *Krogen* (1970) s.2-3.

Krogen påvisar det för den svenska arbetardramatiken genretypiska klassmotivet. Det skildras nämligen hur flertalet personer, däribland två äldre väninnor, karaktären Damen med barnvagn samt karaktären Jönsson med familj vägras servering av hovmästaren. De två äldre väninnorna Klara och Sara beställer "[l]ite kaffe" och "[s]taplar in för att sätta sig" eftersom Sara "är trött i fötterna", varpå hovmästaren hänvisar damerna till "kafferepet snett över gatan" eftersom krogen inte är något "ålderdomshem".¹¹⁸ När karaktären Damen "ropar" på hovmästaren för att be om hjälp med barnvagnen, utspelar sig följande:

- Skulle hovmästaren vilja hjälpa mej med barnvagnen?
- Förlåt, skulle vi ta in en barnvagn här, hade ni tänkt?
- Ja.
- Det här är faktiskt en restaurang och ingen barnparkering eller vad det nu heter.
- Jamen jag hade tänkt äta en bit. . . .
- Och vad hade ni tänkt att vi skulle ställa den lilla barnvagnen då?
Här mellan borden, eller i köket, eller vad?
- Men snälla ni, försök förstå. . . jag bor ute i en förort och har varit inne och handlat hela dan. Och ingenstans kan man göra av ungen. Säg mej ett enda ställe. . .
- Ja, jag det är ju inte vårt problem. Men ni är naturligtvis välkommen tillbaka när ni skaffat barnvakt.¹¹⁹

När karaktären Jönsson "skulle vilja ha ett bord för fyra" till honom "frugan och barnen" som "inte ätit en matbit sen klockan åtta i morse" och bedjande menar att familjen inte kommer att "sitta länge" eftersom de ändå "ska till utlandet" och har en färja att passa, snäser hovmästaren resolut av Jönsson med uppmaningen "[ä]t på färjan då!".¹²⁰ Också karaktären Valfrid önskar ett bord till honom och hans barn inne på Krogen. Först avvisas även Valfrid av hovmästaren, detta med orden att de inte är "så förtjusta i barn" på Krogen.¹²¹ Valfrid sätter sig emot detta och framhåller att "nog finns det alltid plats för en liten trio...Nu när [han] blivit avdelningschef på Domus".¹²² Ett yttrande som tar skruv hos hovmästaren, vilken svarar Valfrid med: "Jasså, avdelningschef...på Domus...jaha, då har vi ett barnvänligt bord här

¹¹⁸ Nationalteatern: *Krogen* (1970) s.12.

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Ibid.

¹²² Nationalteatern: *Krogen* (1970) s.13.

borta...”¹²³ Situationen visar hur Valfrid välkomnas på grund av sin titel som avdelningschef, och synliggör således också klassmotivet i verket. Såväl han själv som karaktärerna Damen och Jönsson nekas ju på grund av sina små; medan Valfrid kan spela sitt trumfkort med en avdelningschefstitel, blir karaktären Damen trots att hon ”varit inne och handlat hela dagen” och säkerligen är i behov av avlastning en stund, fortsatt nekad en plats på Krogen.¹²⁴ Att Valfrid är chef framställs vara av störst vikt för hovmästaren; även om Jönssons familj inte ätit på flera timmar och de gamla damerna bara behöver vila sina trötta fötter. Framställningen av Krogen ovan gör således att klassmotivet framträder i denna del av verket, men motivet synliggörs än tydligare när Valfrids lageranställda personal Persson ”kommer in, i keps [och] arbetskläder” och vill bli serverad Krogens lunch.¹²⁵ Hovmästaren svarar Persson med att detta är ett ställe med ”dukar på borden och betjäning” och att dessa ”kräver sin klädsel”, varpå följande utspelar sig:

- Klädsel? Vad är det för fel på min. Vi [Persson och Valfrid] äter ju på samma ställe på företaget.
- På företaget ja. Men ni vet lika väl som jag att i verkligheten är skillnaderna mycket större än så. Den här vägen.¹²⁶

Hovmästarens avvisande grundar sig, som citatet visar, i att Perssons arbetskläder helt enkelt inte är ”god nog” åt Krogens miljö; på grund av sin ställning som arbetare, och underklass, får Persson således inte något bord på restaurangen. När hovmästaren senare dessutom får frågan från Utredningarnas Utredningsman om ”Krogen verkligen [är] öppen för alla?” svarar hovmästaren ”[g]ivetvis. Utom...[...]för vissa kategorier...”.¹²⁷ Klart blir att vissa klasser är välkomna på Krogen, medan exempelvis arbetarklassens karaktärer såsom Persson, inte är det. När Utredningarnas Utredningsman sedan börjar dela in de olika karaktärerna i en viss typ av klass enbart baserat på dess yrkesroll, tydliggörs det hur viktigt just klass framställs som i verkets samhälle.¹²⁸ Efter att ha nedtecknat ovanstående konstaterar Utredningarnas Utredningsman att alla ”tillhör medelklassen och är således jämlika med varandra. Den stora jämlikheten råder”.¹²⁹ Detta indikerar att en viss klasstillhörighet är det enda krav som behöver uppfyllas för att samhället skall ses som jämlikt, så länge alla tillhör medelklassen är sam-

¹²³ Ibid.

¹²⁴ Nationalteatern: *Krogen* (1970) s.12-13.

¹²⁵ Nationalteatern: *Krogen* (1970) s.14.

¹²⁶ Ibid.

¹²⁷ Nationalteatern: *Krogen* (1970) s.16.

¹²⁸ Nationalteatern: *Krogen* (1970) s.17.

¹²⁹ Ibid.

hället ett jämlikt och rättvist sådant där befolkningen är lycklig. Detta är ett påstående som också Valfrid framhåller och menar är ”lysannde”.¹³⁰ Eftersom de nu vet ”att Jämlikheten råder och att alla är nöjda med den” kan de nu ”gå vidare mot nya djärva mål”.¹³¹ Detta scenario inte bara synliggör klassmotivet, det kan också, menar jag, ses som ett samhällskritiskt inslag gentemot de samhällen som ser förbi klassproblematiken.

Som jag visat ovan infinner det sig en klassbaserad orättvisa i verket. När Utredningarnas Utredningsman märker av klassorättvisan, bestämmer han sig resolut för att dels benämna alla karaktärer som samma klass, dels bestämmer densamme att dessa människor genom denna klasstillhörighet är jämlika varandra och att inga orättvisor således förekommer. Det som här hävdas råda, kan ju ses vara ett klasslöst samhälle - eftersom inga olika klasser förekommer, förekommer inte heller de ojämlikhetsproblem som ett klassamhälle för med sig. Således kan agerandet av Utredningarnas Utredningsman ses som ett försök till att få karaktärerna att tro att de lever i ett jämlikt samhälle. Något som ju inte stämmer överrens med verkets tidigare framställning. Också karaktärerna ställer sig tveksamma till huruvida det som Utredningarnas Utredningsman sagt stämmer eller ej, och de frågar sig ”vad som menas med jämlikhet/är det cityplanens bankmiljö/fofater i varenda sjö/fängelsernas tysta anpassningsstart/knarkarens geggarkvart[...]aktiebörsens tio-itopp/stressbilismens motorvägsblod/[eller] invandrarnas tålamod”.¹³² Ovan nämnda menar jag är att se som ett samhällskritiskt inslag i verket, detta framförallt då karaktärerna ifrågasätter samhället omkring sig, samt huruvida detta samhälle stämmer överrens med den bild som statstjänstemannen Utredningarnas Utredningsman målar upp för dem. Denna samhällskritiska tematik återkommer också i verkets slut, där karaktären Verner konstaterar att ”[f]alska leenden”, ”[s]pöklikt hat”, ”[m]ygelfasoner,””[h]ycklande ömhet” och ”[s]treberprofil” är ”framtidens dröm/ [ä]r välfärdens ström”.¹³³ I citatet associeras samhället, välfärden, med negativa attribut såsom falskhet, hat, mygel och hyckleri samtidigt som Verner beskriver hur den individ som lever i detta samhälle har en ”streberprofil”, vilket ju är att förknippa med en person som på ett negativt sätt strävar efter att göra karriär. Det låter på Verner som att individerna i ovan beskrivna samhälle *enbart* fokuserar på just sin karriär, samtidigt som samhället försöker dölja de orättvisor som följer av ett sådant beteende. I ett tidigare skeende i verket framställs också en utopisk framtidsvision från verkets karaktärer, vilket även detta tyder på att de inte är tillfreds med rådande samhällsstrukturer:

¹³⁰ Nationalteatern: *Krogen* (1970) s.18.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² Nationalteatern: *Krogen* (1970) s.19.

¹³³ Nationalteatern: *Krogen* (1970) s.24.

Tiderna blir bättre/Bättre år från år/Bildning och reformer/Nya värde-
normer/Arbetarkulturen/Krossar klasstrukturen/Tiden aldrig nånsin
stilla står/Och efter vinter kommer alltid vår/Tiderna blir bättre/Bättre
år från år/Fanorna skall sömmas/Kampen aldrig glömmas/Tiden aldrig
nånsin stilla står/Och efter vinter kommer alltid vår/Stampa takten -
allting ska bli bra/ Stampa takten – det svänger som det ska¹³⁴

Framtidstro och tro på förändring lyser igenom i citatet; inte minst via uttryck som att ”tiden aldrig nånsin stilla står” och ”efter vinter kommer alltid vår”.¹³⁵ Det framhålls också att det är genom ”arbetarkulturen” som karaktärerna kommer att ”krossa klasstrukturen”. Vilket dels indikerar att det *finns* en klasstruktur som karaktärerna vänder sig emot i verket. Dels påtalas också, förutom de uppenbara solidaritet och klassmotiven, hur just kulturen är ett verktyg för att få fram sina samhällskritiska åsikter; vilket ju är starkt förknippat med såväl den svenska arbetardramatiska genretraditionen som 1970-talets fria gruppteatrar och dess estetik. Det är dock inte enbart motiv som solidaritet, klass och samhällskritik som påvisas i verket, också arbetaren själv och hans situation får en framträdande plats.

”På lagret där jag jobbar har vi en boss som heter Jansson. Han sitter och kollar oss som arbetar, i en glasbur uppe under taket, precis som en tupp. Om man frågar honom varför han sitter däruppe under taket och lurar så säger han: ’Det gäller att synas på distans grabbar!’”¹³⁶ Så beskriver karaktären London sin arbetssituation på ett lager. En situation som av citatet att döma framträder som minst sagt hierarkisk med en arbetsledare som inte vill vistas i närheten av sina underställda arbetare. Den beskrivda övervakande situationen gör dessutom att arbetsledaren ju verkar tillsynes mistrogen gentemot att arbetarna faktiskt gör sitt arbete. Klart står att arbetsledaren gör skillnad på sig själv och arbetarna under sig, vilket ju också gör att klassmotivet återigen påvisas i verket. Att karaktären Lasse (angående Londons arbetssituation) dessutom påpekar att ”[s]å är det här i arbetslivet. Du lär dej London” indikerar att Londons situation inte är unik, utan snarare norm.¹³⁷ Också karaktären Skoepan skildrar en arbetssituation liknande den hierarkiska ovan, detta när hon beskriver arbetsplatsens nya uppsyningsman: ”Här har dom plockat in en kille utifrån som ska kolla oss när vi syr. Va, en kille som aldrig suttit bakom maskin. Så går han runt bland flickorna som suttit både fem och tio år och sytt, och klappar dom på huvudet och säger: ’Det här går ju fint lilla pullan!’”¹³⁸ Precis

¹³⁴ Nationalteatern: *Krogen* (1970) s.7.

¹³⁵ Ibid.

¹³⁶ Nationalteatern: *Krogen* (1970) s.3.

¹³⁷ Ibid.

¹³⁸ Nationalteatern: *Krogen* (1970) s.4.

som i situationen med London ovan, finns en misstro gentemot att arbetarna utför sitt arbete korrekt, överheten tar in en person för att försäkra sig om att arbetet går till som det skall på arbetsplatsen. Att uppsyningsmannen dessutom, som citatet visar, degraderar arbetarna genom att klappa dem på huvudet, en gest som ju är förknippad med något en vuxen kan ses göra mot ett barn, gör att den hierarkiska skillnaden synliggörs än mer. Uppsyningsmannens kommentar till yrkeskvinnorna är ju dessutom klart sexistisk och degraderande; att det ”ju” går ”fint” för yrkeskvinnorna att utföra ett arbete de gjort i fem till tio års tid, borde inte vara en överraskning för uppsyningsmannen. Att han här väljer att uttrycka sig så, visar återigen en misstrohet gentemot arbetarna, som att han förväntade sig att det inte skulle ”gå fint” för arbetarna att utföra sitt arbete. Det bör också sägas något om att överheten beskrivs som en Tupp (i Londons situation) medan arbetarna beskrivs som ”pullor” i det senare citatet. Något som ju också kan ses som en hierarkisk markering. Arbetarna är hönorna i hönsgården, medan överheten porträtteras som den styrande tuppen.

Sammanfattningsvis återkommer motiv såsom klass, solidaritet och samhällskritik i *Krogen*, vilka ju är att associera med den svenska arbetarlitterära genretraditionen. Dessa motiv bidrar dessutom till verkets framställning av ett samhälle där staten försöker dölja att det finns en klassproblematik, samtidigt som verket tydligt porträtterar en mängd klassrelaterade svårigheter. Än mer synliggörs klass och orättvisa när arbetaren själv får ta plats i verket; detta framförallt genom den hierarkiska ordning som beskrivs gälla på arbetsplatserna. Nationalteatern beskriver med *Krogen* hur ett klassamhälle ser ut och hur en styrande apparat förnekar det samma. Men Nationalteatern visar också hur kulturen är ett verktyg för att få fram sina samhällskritiska åsikter; detta dels genom att direkt skriva ut att det är arbetarkulturen som kommer att krossa klasssystemet. Dels också genom att man ju innehar framträdande samhällskritik genomgående i *Krogen*. Detta gör också att ännu ett element i verket bidrar till kopplingen mellan den svenska arbetardramatikens genretradition och Nationalteaterns *Krogen*.

2.2 Nick Carter – dubbelagent

I Nationalteaterns *Nick Carter – dubbelagent* skildras redan i första scenen av detta verk ett enmanshärskande samhälle. Dock inte enbart lokalt eller nationellt; det gäller hela Europas styrande. Karaktären Krupp har samlat resterande av Europas ”ledande industrimagneter för att de skall underteckna ett kontrakt som ger Krupp makt ”över Europas ekonomi.”¹³⁹ En av

¹³⁹ Nationalteatern: *Nick Carter – dubbelagent* (1970) .s.1.

herrarna, karaktären Nr 3, som samlats för undertecknandet, framhåller hur de ”inte kommit hit frivilligt”, men ändå borde ”komma till saken” och skynda på processen.¹⁴⁰ Krupp håller med om detta och deklarerar hur dokumenten kommer ge honom kontroll över i princip samtliga ”stora industrier i Europa” samt att ”Europas förenta stater är från och med idag JAG”.¹⁴¹ Det är således ett samhälle styrt av en individ som skildras, detta samtidigt som texten påvisar ett samhälle där ett ekonomiskt, kapitalistiskt, synsätt genomsyrar. Det senare framförallt genom hur Krupp likställs med staterna; genom att styra dem ekonomiskt framställer han sig själv utgöra själva staterna. Krupps framställning pekar på hur innehavandet av ekonomiskt styre, ger honom total makt över Europas stater, något som ju kan ses vara ett kapitalistiskt samt odemokratiskt styrelsesätt. Denna samhällsskildring återkommer i verket, som här i ”Sången om Minnet”:

I en tid som sedan länge flytt/ Vi minns Chicago, staden fylld av blod/
Ett stormigt tjugotal, med mord i hundratal/Vi mins Capone och
Hymie Weiss/ Och svarta limousiners långa rad/Men tiden läker alla
sår/Vi lärt oss glömma sen igår/ Att man kan aldrig lita på en gangs-
ter¹⁴²

Samhället framställs här som ett fyllt av blod och mord, där kända gangstrar som Capone och Weiss styrt. Maffiastyret antyds vara ett pågående faktum i texten, eftersom det poängteras hur ”vi lärt oss glömma sen igår/ Att man kan aldrig lita på en gangster”.¹⁴³ Detta är också något som syns i textens femte strof där berättaren framhåller att ”[d]en grymma värld [hen] här beskriver/Vi lärt oss ta med upphöjt lugn/Den blott en bild i spegeln (av vår egen) är”.¹⁴⁴ I den sjätte strofen tas detta dock till sin spets: ”Var tid sin egen gyllne gangster har/Och bakom varje stor förmögenhet/Det vilar alltid något brott/ Vår egen välfärds politik består i allmänhet av svindel”.¹⁴⁵ Här beskrivs välfärdssamhället som korrupt och vilande på vinstintressen; de förmögna framställs som dagens gangsters – med en förmögenhet de skaffat sig genom att begå brått.

I scen två är det återigen ett egoistiskt och odemokratiskt samhälle som framställs i verket, här genom att karaktärerna Oscar och Elektra ”tagit över ” staterna efter Krupp: ” [Oscar]:– Ni är Europas ledande dam och jag dess ledande man[...]En prinsessa och en miljardär. Vilket sammanträffande![...] Se hur världen breder ut sig under våra fötter. Allt skall bli mitt, jag

¹⁴⁰ Nationalteatern: *Nick Carter – dubbelagent* (1970) .s.1.

¹⁴¹ Ibid.

¹⁴² Nationalteatern: *Nick Carter – dubbelagent* (1970) , paginering saknas.

¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ Ibid.

¹⁴⁵ Ibid.

menar vårt”.¹⁴⁶ Här synliggörs också Oscars egna intentioner när han pratar med Elektra, vilket än mer förstärker intrycket av att det är ett samhälle styrt av en enskild individ som skildras i verket. Enväldsstyret synliggörs också när Oscar redogör för sin syn på politikerna som ”små brickor i det stora spelet”.¹⁴⁷ Oscar framhåller hur det är ”vi affärsmän som bestämmer” och att politikerna bara ”tror att dom bestämmer över världen”.¹⁴⁸ Återigen framstår samhället som styrt av den som innehar det ekonomiska övertaget, och hur den styrande inte tänker dela makten med någon annan. Den styrande av verkets samhälle framstår således återigen som en självisk enväldeshärskare. En tematik som framstår än tydligare i ”Gangstersången”. Här framställs nämligen det ultimata målet att ”vara störst i världen världen[...]och äga världen intill evighet[...] för dessa dagens gangsters, samt hur denna samhällsposition är att föredra eftersom att ”[v]ara boss bland folk är ett högsta mål”.¹⁴⁹ Även om denna styrande samhällsposition ”kräver blod, nerver och metoder utav stål” så vägs det upp av att karaktären innehavande av denna position kan ”styra folken med sin själviskhet” samt ”kan sälja makt åt förtryckta/ Och hota med beslag” och ”[m]utor av olika sort”.¹⁵⁰ Det senare eftersom, enligt verkets karaktärer, ”allt är nämligen till salu/Också människan har sitt pris”.¹⁵¹ Även här kan vi märka hur innehavandet av mest ekonomiskt kapital likställs med makt; allt, inklusive människan, i världen kan ses som varor; varor som den med tillräckligt mycket pengar kan köpa och bruka hur hen vill. Också motivet korruption påvisas i texten, detta eftersom det påpekas att ”man kan sälja makt åt förtryckta/och hota med beslag/mutor av olika sort”.¹⁵² Dessutom påvisas det för den svenska arbetardramatiken genretypiska motivet klass genom verserna ”kullor av äkta sort/är vapen som biter/på bråkiga bönder”.¹⁵³ I denna vers framställs det dels som att bråkiga människors, i en klass under den egna, protester motas bort med våld. Dels kan versen också tolkas som att bråkiga människor överlag motas bort med våld, detta då ordet ”bönder” i talspråk kan förknippas med ord som tölp; ett ord använt för att beskriva en människa en anser vara under sig själv.

Klassmotivet återkommer också senare i verket; detta i samband med ”visan om samexistens”, där karaktären Oscar framhåller hur ”[d]en starke slår den svage/Det är naturens sätt”.¹⁵⁴ I en nästintill darwinistisk stil, framhåller Oscar hur de som är svagare än honom *na-*

¹⁴⁶ Nationalteatern: *Nick Carter – dubbelagent* (1970) s.4-5.

¹⁴⁷ Nationalteatern: *Nick Carter – dubbelagent* (1970) s.6.

¹⁴⁸ Ibid.

¹⁴⁹ Ibid.

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ Nationalteatern: *Nick Carter – dubbelagent* (1970), paginering saknas.

¹⁵² Ibid.

¹⁵³ Ibid.

¹⁵⁴ Ibid.

turligtvis kommer att dödas, eller i vart fall hamna under honom i rang: ”Örnen störst av djuren/lik mej i kraft och sätt/ jagar stackars höken/och fångar honom lätt/Örnen dödar höken”.¹⁵⁵ Fortsatt i visan beskrivs sedan en ”naturlig” rangordning: ”Örnen dödar höken/Höken jagar sparven/Sparven fångar myggen/Den starke slår den svage/Det är naturens sätt”.¹⁵⁶ I och med Oscars eget självförlikande med Örnen, kan denna rangordning ju också tolkas som en beskrivning av det samhälle som figurerar i texten. För, vill jag hävda, denna tillsynes darwinistiska rangordning kan likväl tolkas som ett ”typiskt” klassystem; där Örnen ju kan tolkas som överklassen (något som vi tidigare tydligt sett att Oscar kan ses symbolisera) och myggen som underklassen i samhället. Än tydligare blir parallellen mellan rangordningen och ett samhälles klassystem i visans sista strof: ”Tio hökar slår en örn/Hundra sparvar slår en hök/Tusen myggor slår en sparv/ O c h/hundratusen myggor tar livet av en örn/[...]tusen svaga slår en stark/Det är naturens rätt”.¹⁵⁷ Här framställs ju det för arbetardramatiken genretypiska solidaritetsmotivet; tillsammans är underklassen stark, och tillsammans kan underklassen ”besegra” överklassen. Således framställs i denna visa om samexistens två av den svenska arbetardramatikens genretypiska motiv, solidaritet och klass.

Klassmotivet förekommer dock också senare i samma scen i verket. Detta när ett par förgiftade blommor (skickade av karaktären Judas för att förgifta karaktären Oscar) anländer och hovmästaren efter att ha ”stoppa[t] ner dem i en skål faller han under kramper död ner”.¹⁵⁸ Detta väcker dock ingen större uppmärksamhet hos de andra närvarande karaktärerna, och leder till att följande monolog yttras av hovmästaren: ”Här dör man en kvalfull död mitt framför ögonen på folk utan att någon jävel märker nåt. Och jag är dessutom totalt oskyldig till dom här bovarnas fiffel”.¹⁵⁹ Att hovmästaren dör utan att någon reagerar, gör att klassmotivet infinner sig i verket. Anledningen till att hovmästaren dör, är ju på grund av överklassens dåd, något som påvisar hur underklassen får ta konsekvenserna av överklassens beteende. Detta poängteras också av karaktären Smulan, som framhåller att i krig ”sänder man småfolket först. Dom minsta och sämsta blir kanonmat”, ett påstående som ju indikerar att de undre klasserna ”offras” före de övre. Att det är de undre samhällsklasserna, exempelvis arbetarklassen, som bidrar till att samhället fungerar som den väloljade maskin som verkets framställts vara, poängteras dock i samma scen. Detta när arbetarklassens betydelse för ett funge-

¹⁵⁵ Ibid.

¹⁵⁶ Ibid.

¹⁵⁷ Ibid.

¹⁵⁸ Nationalteatern: *Nick Carter – dubbelagent* (1970) s.11.

¹⁵⁹ Ibid.

rande samhälle poängteras i ”Visan om en vaktmästares död” som framförs av hovmästaren efter ovan citerade stycke:

Vad skulle hända/Om vaktmästarn plötsligt en dag/Kila runt hörnet?/
 Vem skulle hämta/ Allt papper och skräp som måste bort/ Om vaktmästarn plötsligt/ kila runt hörnet?/ Vem skulle fixa/ Med posten och fiket till klockan tre/ Om vaktmästarn plötsligt/ Kila runt hörnet?/
 Vem skulle sköta/om ljuset och värmen i huset/Och pengar till parkeringsvakten. Och listor till personalfesten/ Och tipset till tobaksaffären/Och snacket med myndigheterna/Och nyckeln till arkivskåpen/Och skvaller om alla de andra/Vem skulle det/Om vaktmästarn plötsligt/Kila runt hörnet?¹⁶⁰

Vaktmästarens betydelse för hur samhället fungerar beskrivs i citatet ovan liknande navet i ett hjul. De tillsynes små arbetsuppgifterna, som verkar tas för givet, måste likväl utföras av någon för att samhället skall fortsätta fungera; en roll som här axlas av vaktmästaren. Också den orättvisan som denna arbetarklass upplever skildras i visan. Detta då det poängteras att det är ”[k]onstigare ändå/Att en så viktig person/Har dåligt betalt/Knappast nån status/Och än mindre makt”.¹⁶¹ Här påvisas hur arbetarklassens betydelsefulla arbete inte uppmärksammas, varken i social- eller ekonomisk kontext. Visans sista strof, skildrar dessutom hur detta nödvändiga arbete tillslut blir alldeles för tungt för arbetaren att bära: ”När en så viktig person/Som alla känner/Och alla gillar/Och alla behöver/Har dåligt betalt/Knappast nån status/Och än mindre makt/Undra ej på/Att vaktmästarn plötsligt en dag/har kilat runt hörnet”.¹⁶² Dessutom påvisar strofens sista vers hur denna orättvisa tillslut tar ut sin rätt, och att arbetsbördan gör att ”vaktmästarn plötsligt en dag har kilat runt hörnet”.¹⁶³ Återigen skildras hur arbetarklassen behövs för att hålla samhället flytande, och återigen poängteras det hur förringat detta arbete är av samhället då arbetet inte belönas i varken social- eller ekonomisk kontext.

Hittills har det för den svenska arbetardramatiken genretypiska klassmotivet tagit mycket plats i *Nick Carter – Dubbelagent*. Dock finns ytterligare ett motiv typiskt för denna litterära strömning att finna här; solidaritetsmotivet. Detta i visan ”Folk – sång” där följande står att finna

¹⁶⁰ Nationalteatern: *Nick Carter – dubbelagent* (1970), paginering saknas.

¹⁶¹ Ibid.

¹⁶² Ibid.

¹⁶³ Ibid.

I Botten är tillvaron kall/ De många som saknar värme för stunden/
 Det väntar bara på husets fall/ Så att de själva kan bygga från grunden/
 När alla kommer ut/ Så går det lätt till slut/ Att välta hela huset/ Sen
 kan de kalla/ Det de skapar ur gruset/ Ett hus för alla/ Om vi som tigit
 still/ I stället hjälper till/ Att välta hela huset/ Så kan vi kalla/ Det vi
 bygger ur gruset/ Ett hus för alla¹⁶⁴

Citatet poängterar hur de individer i samhället som befinner sig längst ner i världens hus ”väntar på husets fall” så att ”de själva kan bygga från grunden” och ”[s]en kan de kalla/ Det de skapar ur gruset / Ett hus för alla”.¹⁶⁵ Denna mening anspelar ju på att individerna i de undre klasserna, om de kämpar tillsammans, kan skapa en gemenskap där alla individer är välkomna och trygga.

Sammanfattningsvis framställs överklassen genomgående som styrande och enväldshärs-kare, både socialt samt ekonomiskt. Detta bidrar till att det för den svenska arbetardramatiken framstående motivet klass återkommande framställs i *Nick Carter – Dubbelagent*. Överklassen framställs som självisk, kapitalistisk och innehavande av en ovilja att dela med sig. Det senare är också något som bidrar till att ännu ett för den svenska arbetardramatiken genretypiskt motiv infinner sig i verket; samhällskritik. Detta menar jag framhålls dels genom valet att framställa de styrande instanserna i verket i negativa ordalag, dels framhålls samhällskritiken i och med poängterandet av, samt från de styrande instanserna ignorandet, av arbetarklassens vikt för ett fungerande samhälle.

Att Nationalteatern valt att göra ett verk som *Nick Carter – Dubbelagent* påvisar samtidigt ett vanligt förekommande syfte för arbetardramatiken: syftet att använda sig av dramatiken för att ge röst åt de mest utsatta i samhället. Genom att skapa ett verk med titeln *Nick Carter – Dubbelagent* anspelar Nationalteatern på den s.k Nick Carter litteraturen. En litteratur som Ulf Boëthius undersökt i sin *När Nick Carter drevs på flykten. Kampen mot "smutslitteraturen" i Sverige 1908-1909 (1989)* och utgjorde ”den första egentliga motsvarigheten till våra dagars populärpocketserier”.¹⁶⁶ Boëthius menar att den debatt som omgav Nick Carter litteraturen var häxjakts liknande, och att litteratursfären klassade denna genre som ”dålig”, ”smutsig” och omoralisk.¹⁶⁷ Dessutom var man rädda att framförallt arbetarklassens ungdomar

¹⁶⁴ Ibid.

¹⁶⁵ Ibid.

¹⁶⁶ Ulf Boëthius: *När Nick Carter drevs på flykten. Kampen mot "smutslitteraturen" i Sverige 1908-1909*. (Stockholm, 1989) s.7.

¹⁶⁷ Ibid.

skulle ta efter det omoraliska beteendet i verken.¹⁶⁸ Att Nationalteatern anspelar på Nick Carter genren, gör också att de anknyter till det som bl.a Tjäder framhåller vara gemensamt för de fria gruppteatrarna; nämligen att man ställer sig utanför den etablerade teatern.¹⁶⁹ Ett faktum som ju påvisas genom att Nationalteatern här ger röst åt just den s.k ”smutslitteraturen” genom att göra ett verk i en liknande genre. Just ”Smutsig” litteratur kan ju även denna, ses som ett utsatt fenomen i vårt samhälle; utstött ur litteraturhistoriens kanoniserande samt fortlivande funktion. Nationalteatern vänder sig helt enkelt emot den rådande normens försök att tysta det de själva inte tycker om; och använder sig av sin teater, och den svenska arbetardramatikens genretradition, för att göra detta.

2.3 *Sune – får jag knäppa din blåzer?*

Sune - får jag knäppa din blåzer? (1971) beskrivs av Nationalteatern vara både ”utarbetad i samarbete med ungdomar i en förort i Göteborg” samt ha ”sin grund i några händelser i en förort i Göteborg”.¹⁷⁰ Den publik som Mosesson menar är gruppens mottagare kommer ju här verkligen till tals genom denna medskapande samt inspirationsfunktion.¹⁷¹ Också den situerade scen som bl.a Tjäder och Johansson framhåller som typiska för den fria gruppteatern aktualiseras här.¹⁷² Detta då Nationalteatern framhåller hur verket ”främst [är] avse[tt] att spelas på fritidsgårdar, skolor etc.” eftersom gruppen vill nå ut till nyss nämnda målgrupp.¹⁷³ Men också genredrag av den svenska arbetardramatiken går att märka i gruppens beskrivning av verket. Samhällskritiska inslag framträder genom påpekanden som att ”[s]amhället har förvandlat oss till snutar, lärt oss att vara poliser mot oss själva” och inte minst i gruppens beskrivning av ungdomarnas plats i samhället.¹⁷⁴ Nationalteatern framför nämligen här hur ungdomarna är en ”strykklass i samhället” och ”trots att ungdomarna i många väsentliga frågor uttrycker en radikalare och mera hoppfull mening än föräldragenerationen, tvingas den bära på flera av samhällets mest skrämmande värderingar”.¹⁷⁵ Värderingar ”som samhället tutat i dom” och som Nationalteatern vill försöka ändra på, bland annat genom *Sune- får jag knäppa din blåzer?*.¹⁷⁶ Beskrivningen av ungdomarnas situation ter sig samhällskritisk i sin kontext. Genom det klart uttryckta missnöjet över att samhällsstrukturerna dels placerat ung-

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ Tjäder s.84-85.

¹⁷⁰ Nationalteatern informationsblad om *Sune- får jag knäppa din blåzer?* (1971), paginering saknas.

¹⁷¹ Wirmark s.167.

¹⁷² Tjäder s.57 & Johansson s.37-38.

¹⁷³ Nationalteatern informationsblad om *Sune- får jag knäppa din blåzer?* (1971), paginering saknas.

¹⁷⁴ Ibid.

¹⁷⁵ Ibid.

¹⁷⁶ Ibid.

domarna som samhällsgrupp i underlägesposition samt genom att dels inneha en normbildande funktion, vilket ju medför att ungdomarna då får svårt att slå sig loss ifrån de strukturer som de själva är fast inom. Men, menar Nationalteatern, de kan slå sig fria ifrån dessa normer, så länge någon visar dem att de existerar. Samhällskritiken gör också att ännu ett genretypiskt motiv för den svenska arbetardramatiken synliggörs; nämligen klassmotivet. Jag vill hävda att klassmotivet framträder genom Nationalteaterns framställning av ungdomarna som en egen klassgruppering i samhället. Dessutom är denna framställning ju påtagligt lik den som inom den svenska arbetardramatiska traditionen brukar vara att associera med arbetarklassen; en samhällsgrupp i underläge måste slå sig fri från rådande samhällsförhållanden och normeringar för att själva skapa förändring. Det är dock inte enbart i Nationalteaterns *beskrivning* av verket som genretypiska motiv för den svenska arbetardramatiken synliggörs. Också verket i sig uttrycker liknande framställning av samhället och dess förhållanden.

”Vi lever för revolutionen/Vi är Sveriges styvbarn” deklarerar ungdomarna i *Sune- får jag knäppa din bläzer?* medan en av ungdomarnas ”farsa som tittar på sitt hus och sin bil och sin välklippta gräsmatta” rättfärdigar sitt liv genom ”[h]ans materiella ägodelar”.¹⁷⁷ Ungdomarna framhåller hur de ”formas i självförnekelsens tecken” genom det samhälle som omger dem, ett samhälle där första prioritet porträtteras som att nå ekonomisk framgång. Detta visar sig bland annat i nyss citerade, där fadern mäter sin egen framgång i livet genom sina materiella ting och dessutom ”säger åt [ungdomarna] att aldrig göra något som kan led[a] [dem] bort från vägen till framgång”.¹⁷⁸ Dock framhålls dessa samhällsförhållanden än mer explicit när ungdomarna förklarar hur människorna ”avgör om deras liv varit meningsfullt eller meningslöst efter hur mycket dom har kvar på kistbotten”.¹⁷⁹

Det samhälle som framställs i verket kan således ses vara ett där livet mäts i materiell- och ekonomisk framgång. Men det är också ett samhälle där den *klassificering* av ungdomarna som Nationalteatern påtalar ovan synliggörs. Detta framförallt genom hur ungdomarna står i ett uttalat utanförskap gentemot det samhälle som skildras, något som ju indikeras av att de ”formas i självförnekelsens tecken” samt ser sig själva som ”Sveriges styvbarn”. Citaten påtalar att ungdomarna dels skolas in i normer som de själva inte håller med om, dels framhåller det senare citatet också hur ungdomarna ser sin egen grupp som en som inte ingår i själva samhällsstrukturen.¹⁸⁰ Att ungdomarna förväntas leva efter ”LYD fråga inte” och ”TJÄNA PENGAR bråka inte” indikerar dessutom en hierarkisk uppdelning mellan ungdomarna och

¹⁷⁷ Nationalteatern: *Sune- får jag knäppa din bläzer?* (1971), paginering saknas.

¹⁷⁸ Ibid.

¹⁷⁹ Ibid.

¹⁸⁰ Ibid.

det ekonomiskt-intressestyrda samhället; ungdomarna bör rätta sig efter de strukturer som existerar, utan att ifrågasätta desamma.¹⁸¹ Ungdomarna ”BLIR TOKIGA” på de materialistiska och ekonomiskt styrande samhällsintresset och känner sig ”exploaterade och förtryckta” av det samhälle ”som gör det till ett privilegium att äta, inte en rättighet” och där pengar innebär att en skall arbeta så att en ”kan njuta av ’morgondagen’ som aldrig kommer”.¹⁸² Nyss citerade påvisar hur rådande samhälle gör skillnad mellan dess invånare, detta framförallt genom hur något så grundläggande som att äta ses som ett privilegium och enbart tillfaller vissa människor. Målet med att arbeta framställs som rent ekonomiskt, samtidigt som det framförs att *arbetaren* själv inte får njuta av de pengar som hen inbringar. Också faktorer som kläder framhålls vara klassbetingade och ungdomarna frågar sig hur en kan ”veta vilken roll en mänskliga spelar[...] genom att titta på hans kläder” och konstaterar i detsamma att ”[a]llt man behöver för att få ett jobb är dom rätta kläderna”.¹⁸³ Det påpekas här hur ”de rätta” kläderna gör att man blir ”rätt person”, något som ju gör att personer utan dessa attribut då ställs utanför samhället och chans till arbete. Att få ett arbete framhålls således som ett privilegium vilket enbart kan tilldelas de som tillhör ”den rätta” klassen. En klar segregering mellan samhällsgrupperingar framställs i verket, något som ju således också leder till att klassmotivet framträder. Tydligast blir detta i *klassificeringen* av ungdomarna som samhällsgrupp; ungdomarna framställs i underifrån position gentemot resten av samhället, en position som de dessutom försöker förändra.

Viljan att samhällsförändra visar sig bland annat i hur ungdomarna vill ”finna nya vägar att leva tillsammans och att uppfostra” framtida generationer samt att de ju ”lever för revolutionen” eftersom ”revolutionen är lönande”.¹⁸⁴ Ungdomarna framhåller dessutom hur de ”kämpa[r] för [sin] frihet” samt att ”[k]apitalismen kommer att dö för den kan inte tillfredsställa sina egna barn”.¹⁸⁵ Citatet påvisar dels att ungdomarna känner sig som fångar i sitt eget samhälle, dels att detta samhälle inte kommer kvarstå på grund av invånarnas förargelse över dess struktur. Irritationen över hur samhället är konstruerat framhålls också när ungdomarna menar att ”Sverige blir fritt först när kronan blivit värdelös” och att ”[p]engar är våld” i deras ögon.¹⁸⁶ Återigen sammankopplas den styrande överheten med ett, här rent skadligt, ekonomiskt intresse; ett ekonomiskt intresse som enligt ungdomarna måste störtas för att invånarna skall få uppleva frihet. ”ÄT ERA PENGAR OCH DÖ” skanderar ungdomarna i ett hopp om

¹⁸¹ Ibid.

¹⁸² Ibid.

¹⁸³ Ibid.

¹⁸⁴ Ibid.

¹⁸⁵ Ibid.

¹⁸⁶ Ibid.

att störta det kapitalistiska samhälle som framhålls i verket.¹⁸⁷ Detta samtidigt som de låter sina lyssnare veta att ”Sverige underskattar sina egna barn” eftersom dessa barn och ungdomar inte kommer låta överheten tysta dem ”med skräck och straff”.¹⁸⁸ Här märks tydligt viljan att förändra samhället och det låter på ungdomarna själva som att de är ostoppbara. Men detta gör också att det för den svenska arbetardramatiken genretypiska motivet solidaritet visar sig i verket:

När dom angriper oss förenar dom oss/ Dom förenar oss till en ny generation[...] En ny generation av människor som är vilda, vansinniga, irrationella, sexiga, ilskna, kåta, barnsliga och galna. [...] MÄNNISKOR som säger: Åt helvete med era målsättningar. MÄNNISKOR som förför ungdomen med musik, kärlek och frihet. MÄNNISKOR som nydefinierar verkligheten, som nydefinierar normerna[...] MÄNNISKOR som bryter spelet med status – titlar – roller – konsumtion¹⁸⁹

Citatet får här en nästintill utopisk ton, detta framförallt när ungdomarna i en solidarisk mening betonar hur statens försök att stoppa deras revolution enbart kommer resultera i att det bara förenar dem i sin kamp än mer. En vilja att förändra samhället märks också här, särskilt då det upprepar poängteras att de genom sin ”ny[a] generation” kommer bryta med både den rådande verkligheten och normerna som hör den till. Det poängteras också i citatet hur det är det rådande kapitalistiska samhället som skapar klass (”status”) genom att framhålla vissa titlar och sociala roller som prefererande. Således framhåller citatet motiv såsom klass, solidaritet och samhällskritik. Dock visar verket också hur dess samhälle dessutom genererar stereotypiska könsroller, något som blir tydligt i och med karaktärerna Fassan och Mossan:

– Jag är Fassan. Jag är stolt över mina barn. Det gjorde vi bra brukar jag säga till Mossan. Ungarna lyder Fassan, så ska de va [och] jag jobbar och står i och drar pengar till hemmet, för så ska det också va. Det ska min son med göra en dag och dottern klarar sig nog för hon blir väl gift så småningom. Jomen

– Jag är Mossan. Jag steker köttfärs hela dan och ser till att ungarna har hela och rena sockor. Jag fejar och pyntar och plockar damm. Och säger till Fassan när han kommer hem full tre på natten: FY på dig Fassan, tänk om barnen såg dig. Jaa, tänk om vi såg dom lite oftare,

¹⁸⁷ Ibid.

¹⁸⁸ Ibid.

¹⁸⁹ Ibid.

dom är sällan hemma nu... [...]

[Både Fassan och Mossan] – Men om barnen ska bli som vi, tra di ra

/ska dom hållas i Herrans tukt/så därför (för deras eget bästa):

/ARBETA–lek inte¹⁹⁰

Citatet visar hur de stereotypiska könsrollerna råder i verkets samhälle; männen förväntas arbeta och stå för inkomst, medan kvinnorna sköter om hushållet. Målet för Fassans och Mossans barn delas också upp efter dess könsroller: Sonen förväntas hitta ett arbete, medan målet för Dottern är att bli ”gift så småningom”.¹⁹¹ Att ungdomarna blir behandlade samt bemötta olika på grund av deras könsroller blir än tydligare i följande passager i verket:

[Fassan]: – Sonen! Sitt inte och slöa och stäng av det där popskränet! Sätt dig och läs och studera flitigt så ska du se att du snart blir direktör på Volvo ska du se[...] OJ JASSÅ, var det du dottern. Sitt inte och häng över böckerna, då får u snart glasögon och blir ful och ungmö. Historia och fläsklägg går inte ihop heller för den delen. Kila och hjälp Mossan me[d] disken i stället.

[Mossan]: – Sonen! Stäng av det där popskränet och gå och klipp dig och inte kan du ha halsband. Och vad ser jag, skjorta med broderier (byxor utan gylf) [.] Man kan ju tro att du var en flicka . . . OJ JASSÅ, var det du min lilla flicka med det vackra silkeshåret, vilket fint halsband du har, du måste tala om var du köpt det medan vi skalar potatis och broderar gardiner!¹⁹²

Citatet visar tydligt hur Fassan och Mossan sammankopplar såväl beteenden (som att studera eller diska) som en viss typ av utseendemässiga kvalitéer (som halsbandet och att ha långt hår) med stereotypiska könsroller. Det är enligt Fassan bra om Sonen studerar, medan Dottern borde ”hjälp[a] Mossan me[d] disken i stället”, på samma sätt som Mossan anser att Dottern gärna får ha halsband, men att samma accessoar gör att sonen kan bli sedd som ”en flicka”.¹⁹³ På samma sätt som ungdomarna vänder sig ifrån andra rådande normer i verkets samhälle, vänder de sig dock också ifrån dessa stereotypiska könsroller. Dottern frågar exempelvis Mossan varför hon diskar ”och steker köttfärs hela dagarna”, varpå följande utspelar sig:

¹⁹⁰ Ibid.

¹⁹¹ Ibid.

¹⁹² Ibid.

¹⁹³ Ibid.

[Mossan]: – Diskar? Steker köttfärs? En mor är en mor är en mor är en mor. Vem skulle annars göra det?

[Dottern]:– Fassan.

[Mossan]: – Fassan?? I röven på Moses då va... Jisses vad är det jag säger...

[Dottern]: – En dam svär inte va?

[Mossan]: – INTE I ETT HEDERLIGT HEM!!¹⁹⁴

Citatet påvisar att det för Mossan dels är otänkbart att Fassan skulle utföra hennes sysslor, dels påvisar det också att Mossan inte bör svära eftersom hon är en Dam och ”[e]n dam svär inte”.¹⁹⁵ Det senare påvisar ju dessutom ännu ett beteende kopplat till kön i verkets samhälle, det är på grund av att Mossan är kvinna som hon förväntas bete sig på ett speciellt sätt. Ett än tydligare ifrågasättande av könsrollerna framställs när Dottern frågar Mossan om hon ”aldrig velat läsa en bok eller skaffa [sig] en utbildning” i samma scen och Mossan resolut svarar att eftersom hon har ”fullt upp med att diska och steka köttfärs” så är detta otänkbart.¹⁹⁶ Dessa rader tydliggör att Mossan anser att hon inte *kunnat* skaffa sig en utbildning, eftersom det är *hennes* ansvar att sköta hemmet och det vore otänkbart för henne att exempelvis Fassan skulle göra det i hennes ställe. Således påvisar det samhälle som framställs i verket också stereotypa könsroller, vilket blir ännu en normerande samhällsstruktur som ungdomarna i verket vänder sig ifrån. Dock framträder i samma scen också det för den svenska arbetardramatiken genretypiska strejkmotivet:

[Sonen]: – Varför jobbar du Fassan? / [Fassan]: – Varför jag jobbar?
För att tjäna pengar, naturligtvis/ [Sonen]: – Pengar till kistan då va /
[Fassan]: – Jag jobbar för att överleva. Överlever gör man på pengar.
Så är det. / [Sonen]: – Vad är det att överleva till, att vara löpande-
bandsslav. Jobbar, sover, köper, äter, du är som en mollusk. DU LE-
VER INTE.[Fassan]: – Nu är du TYST, Sonen. Du ska vara tacksam
för att jag sliter för dig/ DU som bara ölar och sniffar, du ska vara
TACKSAM att du har/ ett hem att komma hem till/ [Sonen]: – Tack-
sam för ett hem där man inte ens kan snacka med varann. Är/ det nån
som säger nåt så är det bara ’ så får du inte göra, så får du inte göra, så
får du inte göra? / [Fassan]: – Tror du att jag tycker det är roligt att stå
på tempot hela dagarna. Jag tar mitt ansvar men det är klart att man

¹⁹⁴ Ibid.

¹⁹⁵ Ibid.

¹⁹⁶ Ibid.

skulle vilja ha det lite lättare...[Sonen]: – Strejka då, Fassan[...] Du är rädd Fassan, rädd och lurad, men det vill inte jag bli. Det är väl därför vi inte kan snacka med varann.¹⁹⁷

Det citerade framställer hur den problematik som Fassan upplever på sitt arbete, enligt Sonen, skulle lösa sig om Fassan strejkade. Att Sonen framhåller hur det är det kapitalistiska synsättet som gör Fassan till ”en mollusk” och skapar den arbetsrelaterade problematik, går ju också i linje med det som Estreen framhåller kring strejkmotivet. Estreen framhåller ju att strejken var ”tidens viktigaste konflikt mellan arbete och kapital”, och kan således ses som det vapen som arbetarklassen kunde använda sig av för att besegra arbetsrelaterad problematik.¹⁹⁸ Att Sonen påvisar strejk som lösning på Fassans arbetsproblematik, är således i linje med den svenska arbetardramatikens användning av strejkmotivet.

Sammanfattningsvis återkommer motiv såsom klass, solidaritet och strejk i Nationalteaterns *Sune – får jag knäppa din blazer?* vilka också förknippas med den svenska arbetarlitterära genretraditionen. Som Backius, samt Tjäder och Johansson ovan, framhåller lade man ofta stor vikt vid lokalförankringen inom den fria gruppteatern; vilket ju Nationalteatern visar prov på med detta verk, genom att såväl uttrycka lokalankradproblematik som låta ungdomarna som innehar denna problematik vara medskapare till produktionen. Nationalteatern lyfter fram hur ungdomarna är att se som en egen klass i det samhälle som framställs. Denna klassificering av ungdomarna som samhällsgrupp och dess solidariska vilja att förändra rådande samhällsnormer gör också att motivet samhällskritik återkommande påträffas i verket. Jag menar att viljan att förändra bör ses som ett uttryck för samhällskritik då denna en vilja ju påtalar att ungdomarna är såpass missnöjd med rådande förhållanden att dessa måste omskapas. Ovan nämnda motiv bidrar dessutom till verkets framställning av ett samhälle där ett materiellt samt ekonomiskt intresse framställs som målet för samhällets individer. Backius framhåller hur ”[k]lassperspektivet var framträdande och kritiken mot kapitalismen ofta tydligt uttalad” vad gäller 1970-talets arbetarspel, vilket ju också är fallet med *Sune – får jag knäppa din blazer?*.¹⁹⁹ Sammantaget visar *Sune – får jag knäppa din blazer?* att Nationalteatern är att förknippa med den svenska arbetardramatiska genretraditionen och verket blir, med Backius egna ord, också ett viktigt ”uttryck för sjuttioalets radikala kulturrörelse”.²⁰⁰

¹⁹⁷ Ibid.

¹⁹⁸ Estreen s.159.

¹⁹⁹ Backius s.137.

²⁰⁰ Backius s.130 & 136.

2.4 *Barn i Betong*

Redan i prologen till Nationalteaterns *Barn i Betong* framställs motivet samhällskritik; detta genom framförandet av den ”icke särskilt ärorik[a]” historien om urbaniseringsprocessen.²⁰¹ Här möter vi bröderna Archibald Arbete, Bosse Bostad och Cnutte Cultur som håller ihop genom både ”glädje såväl som i gamman” och inte kan skiljas eftersom de ”passar så bra tillsammans”.²⁰² Det påpekas att ”[a]llt hade väl varit frid och fröjd om det inte hade vart för stora stygga Storkapitalet”.²⁰³ Stora stygga Storkapitalet, eller Stålfarfar som karaktären också kallas eftersom ”han hade så mycket stålar”, beskrivs som ”en gammal gnetig gubbe” som är ”ofantligt rik” och har som största mål är att få mer av såväl ”arbetarnas pengar” som att bli ”rikare och få mera makt”.²⁰⁴ För att uppfylla detta mål tar Stålfarfar kontakt med sin goda vän Urbaniseringsprocessen, som gärna ”urbaniserar allt och alla” och ser till att Archibald arbete, Bosse Bostad och Cnutte Cultur förflyttas in till staden.²⁰⁵ På Stålfarfars begäran placeras sedan Archibald arbete ”långt utanför stan hos Fabian Fabrik” och Bosse bostäder förläggs ”på andra sidan stan hos Helmer Höghus” eftersom dessa placeringar lönar sig bäst för Stålfarfar och hans ändamål. Cnutte Cultur vill han dock ”ha hos [sig] själv i centrum av stan bland palatsen”.²⁰⁶ Prologen avslutas sedan med konstaterandet att vi nu vet ”hur det kommer sig att arbetet ligger i Torslanda, bostäderna finns i Hammarkullen och kulturen finns väl förvarad vid Götaplatsen”.²⁰⁷ Samhällskritiken menar jag går att finna i just ovan beskrivna urbaniseringsprocess, detta framförallt genom den negativa beskrivning som tillför det porträtterade samhället i verket. Att den styrande samhällsinstansen beskrivs som en girig, kapitalistisk och ”gammal gnetig gubbe” vilken förflyttar såväl arbete, bostäder som kultur in till staden *enbart* för att det lönar sig för honom själv, tillför att hela urbaniseringsprocessen beskrivs som en negativ process. Att den enda som vinner på denna process är den styrande instansen och att detta sker på bekostnad av arbetarna, tycks inte alls få den styrande att tänka om. Tvärtom, det är precis detta som är själva poängen med urbaniseringsprocessen. Detta, menar jag, är att se som samhällskritik i verket – Nationalteatern framhåller hur samhällets agerande har lett till att en viss grupp av detta samhälle gynnas på bekostnad av en annan. Att samhällsomvandlingen framställs gynnande för en typ av klass, gör ju dessutom att också

²⁰¹ Nationalteatern: *Barn i Betong* (1971) s.3.

²⁰² Nationalteatern: *Barn i Betong* (1971) s.1.

²⁰³ Ibid.

²⁰⁴ Ibid.

²⁰⁵ Nationalteatern: *Barn i Betong* (1971) s.2.

²⁰⁶ Ibid.

²⁰⁷ Nationalteatern: *Barn i Betong* (1971) s.3.

klassmotivet aktualiseras i verket. Således kan vi redan i prologen till *Barn i Betong* märka motiv som kan ses vara genretypiska för den svenska arbetardramatiken, nämligen samhällskritik och klass. Dock påvisas också den lokalförankring som jag tidigare i uppsatsen påpekat är att förknippa med 1970-talets fria gruppteater. Detta i prologens avslutande stycke, där det deklarerats att den skildrade historien om Stålfarfar och Urbaniseringsprocessen i själva verket är en historia om Göteborg. Prologen har skildrat ”hur det kommer sig att arbetet ligger i Torslanda, bostäderna finns i Hammarkullen och kulturen finns väl förvarad vid Götaplatsen”.²⁰⁸ Lokalförankringen återkommer också i själva verket, bland annat inleder just en sådan beskrivning scen tre.

I inledningen till scen tre möter vi den arbetande, ensamstående modern i en av Göteborgs förorter; Bergsjön. Det beskrivs hur modern och hennes barn måste gå ”upp vid fem varje morgon” eftersom de ”har långt att gå till daghemmet” och efter en ”våt puss och en hastig kram” skiljs dem åt så att modern kan ta den timlånga bussresan till jobbet.²⁰⁹ Modern ”jobbar hårt”, så hårt att ”[h]on är slut när hon kommer hem igen” och knappt hinner hon handla och ”lattjar lite” med sin son innan det är dags att sova och upprepa samma procedur nästa dag.²¹⁰ Denna inledande scen påvisar ovan nämnda lokalförankring; scenen kan ses som en samhällskildring över hur individens, i detta fall den ensamstående moderns, vardag ser ut i just Bergsjön. Den skildring av ”människors erfarenheter[...]i en vardaglig” situation som Tjäder framhåller som ett av stildragen för de fria gruppteatrarna blir således framträdande här.²¹¹ Men skildringen av den ensamstående modern gör också att klassmotivet framträder; den beroendesituation som modern kan ses ha gentemot sitt arbete, är också det som skildras som hennes ok. Att modern är ensamstående gör att hon ensam har ansvar för hushållet och dess ekonomi, hon *måste* arbeta för att hon och sonen skall kunna överleva. Samtidigt gör detta arbete att hon blir ensam, hon har knappt tid tillsammans med sonen och hon vill dessutom ”bara skrika ut sin längtan efter någon mänska att få tala med”, någon som ”ringer ibland och frågar hur hon har det”.²¹² Moderns situation blir också ett uttryck för hennes paradox tillhörande arbetarklassen; hon arbetar för att hon och sonen skall kunna leva, men arbetet är också det som gör att hon blir ensam och inte hinner umgås så mycket med sin son. En problematik som ju kan ses tillfalla en person i arbetarklassen medan människor som har det bättre ekonomiskt ställt just inte *måste* arbeta för sin överlevnad. Moderns problematik skildrar således

²⁰⁸ Nationalteatern: *Barn i Betong* (1971) s.3.

²⁰⁹ Nationalteatern: *Barn i Betong* (1971) s.7.

²¹⁰ Ibid.

²¹¹ Tjäder s.87.

²¹² Nationalteatern: *Barn i Betong* (1971) s.7.

utsattheten hos arbetarklassen, vilket också gör att klassmotivet framträder i verket. Utsattheten hos individer som bor i förorterna är också något som återkommer senare i verket, detta när stadsplanerarna Gösta och Ann-Marie planerar ”den nya förorten”.²¹³

Denna nya förort är nämligen inte planerad utifrån vad människorna som kommer bo där trivs med, istället framförs hur stadsplanerarna inte får ”spränga de ekonomiska ramarna”, att de måste ”få plats med mycket människor på liten yta” och dessutom ”bygga billigt”.²¹⁴ Karaktären Ann-Marie konstaterar att höghus blir bästa lösningen för den nya förorten eftersom dessa ”tjänar [de] mycket på, alltså är det billigt”.²¹⁵ Karaktären Gösta poängterar dock att det är ”[f]ör byggherrarna” som det blir billigt och att ”folket klagar” över att behöva bo i höghus och att ”[b]arnen blir aggressiva och gråter av att bo i höghus. Dom leker inte längre”.²¹⁶ Planeringen av den nya förorten påvisar att det samhälle som skildras i verket prioriterar ett ekonomiskt intresse kontra att människornas trivsel och mående. Det är viktigare att byggherrarna går med vinst än att människorna som bor i de planerade husen mår bra och trivs. Ann-Marie framhåller också hur hon och Gösta ”verkligt inte [är] till för att lösa några som helst förortsproblem” utan istället bör planera byggnationer ”som lönar sig”.²¹⁷ Detta sker samtidigt som ”[e]n man går över scenen och säger följande sanning[...] Den som bygger höghus åt andra behöver ej själv bo där i”, ett yttrande som indikerar en klasskillnad i det skildrade samhället.²¹⁸ Yttrandet kan ses som att byggherrarna inte själva behöver uppleva den prekära boendesituation som de utsätter folket för; istället gör deras samhällsposition att de erhåller privilegiet att enbart avnjuta vinsten som höghusen inbringar dem. Att de nya höghusen dessutom planeras bli ett område där alla ”multiprolemsfamiljer” samt samhällets utsatta grupper såsom ”pensionärer, ensamma mödrar, ungarlar m.m.” skall samlas ”på samma gata” åberopar också klasskillnad i verkets samhälle; det blir ett poängterande av att det är vissa samhällsgrupper hänvisas till den typen av boende.²¹⁹

Att det som prioriteras i verkets samhälle är att de styrande samhällsklasserna går med vinst, poängteras också i scenens slutsång, där Ann-Marie och Gösta framför hur de ”jämt ska tjäna” sin byggherre och ”[s]lå vakt till hans rätt att föröka sitt guld” även om det förstås ”blir på folkets bekostnad” så struntar Ann-Marie och Gösta i det, för det ”rör ju inte [dem]”.²²⁰ Det är dock inte enbart i byggnationerna av bostäder som den ekonomiska vinsten prioriteras

²¹³ Nationalteatern: *Barn i Betong* (1971) s.11.

²¹⁴ Ibid.

²¹⁵ Ibid.

²¹⁶ Ibid.

²¹⁷ Nationalteatern: *Barn i Betong* (1971) s.12.

²¹⁸ Ibid.

²¹⁹ Ibid.

²²⁰ Nationalteatern: *Barn i Betong* (1971) s.13.

framför samhällets individer, också byggnationen av industrierna sker ”där det lönar sig bäst för dem”.²²¹ Att stadsplanerarna anlägger industrierna på en sida av staden och höghusen där industriarbetarna förväntas bo på den andra sidan av staden, framhålls av arbetarkaraktären Sven Wolter som problematiskt. Detta dels för honom själv då han på grund av situationen får ”hänga i spårvagn och buss 4 timmar om dygnet” och dels för hans fru som ”håller på att bli alldeles förstörd” av att gå runt ute i ”förorten dag ut och dag in” utan att träffa någon och utan att ha något att göra ”och det tycker hon är satans meningslöst[...] För att inte tala om barnen” som blivit rädda av att bo i förorten.²²² Kvinnans situation poängteras dessutom i en längre monolog av karaktären Hemmafrun som framhåller hur förorten blir till ett slags fängelse för henne:

Jag är hemmafru.../ Men jag tycker om att läsa. Eller tyckte. Numera läser jag bara veckotidningar. Tittar på bilder. Bläddrar lite. Låtsas läsa.[...] Mitt hem är bara krav och tvång. Allt jag inte hunnit med. Jag har inte en minut för mig själv och ändå är jag alltid ensam. Gör en massa meningslösa saker. Städar som en pedant. Pyntar. För vem?[...] Och på kvällarna kommer Leif./ Ibland nästan hatar jag honom, för han får lämna det här varje dag. För att han är så lugn och inte ängslas. För att han kan koppla av här./ Jag skulle också vilja koppla av. Resa nånstans. Jag börjar bli gammal. . . / Jag är ju ändå bara trettiofem. Jag tror att jag håller på att bli galen[...] Man ska inte klaga . Jag har det väl bra här./ I den här förorten? Allting här är ju skapat för att kväva mig. För att behålla mig i en passiv, apatisk roll. Jag kan ju inte ta reda på vem jag egentligen är. Min egen identitet. Det är ett koncentrationsläger. Jag är deporterad hit för att passa barn och sköta hem. Antingen jag vill eller inte. För att gå mellan dom här husen hela dagarna alldeles ensam.²²³

Återigen poängteras hur stadsplaneringen i verkets samhälle framhålls som klart fördelaktig för de som tillhör den styrande enheten i samhället, medan arbetarklassen och människor som karaktären Sven Wolter och Hemmafrun istället blir lidande av situationen. När Sven Wolter påpekar situationens karaktär för Gösta och Ann-Marie menar de sig vara ”låsta av finansmän och politiker” och hänvisar Sven Wolter till dem för klagomål, vilket istället resulterar i att

²²¹ Nationalteatern: *Barn i Betong* (1971) s.14.

²²² Nationalteatern: *Barn i Betong* (1971) s.14-15.

²²³ Nationalteatern: *Barn i Betong* (1971) s.16-17.

Sven Wolter konstaterar att Ann-Marie och Gösta ”är köpta”.²²⁴ Det senare indikerar att det, förutom prioriteringen av ekonomiskvinst också förekommer korruption i verkets samhälle. Ett faktum som bidrar ytterligare till den klasskillnad som finns emellan verkets individer; detta då ett korrupt samhällssystem ju också påvisar att den med mest kapital kan köpa mest stöd för sin sak. När medborgare tillhörande de mest utsatta samhällsgrupperna går till ”en socialbyrå i Hammarkullen” för att be om ”pengar till mat och hyra” är det också en självutnämnd ”korrumpad byråkrat från socialförvaltningens huvudkontor” som tar emot dem.²²⁵ En av de många som kommer för att be om matbidrag uppger att hen inte har pengar till mat eftersom alla hennes ”pengar går åt till att försöka betala hyran”.²²⁶ Byråkraten uppger att hyresbidragen hamnar på byggherrarnas ekonomiska vinsthög innan han stänger ner socialbyrån med hänvisning till att det är en nu är ”en sopstation” på grund av det höga antalet individer som inte har pengar till mat eller hyra.²²⁷ Verkets framställning av ett samhälle där ekonomisk vinst framställs som högre värderande än individerna av samhället kan här ses ställas på sin spåts; det framgår av ovan citerade att det för byggherrarna inte spelar någon roll om dess hyresgäster har mat på bordet eller ej; så länge de betalar hyran är de nöjda. Refererandet till individernas situation som ”en sopstation” går också i linje med det senare, det framställs som att byggherrarna och byråkraten betraktar lägre samhällsgrupper som skräp.

Vi har hittills sett att motiv med anknytning till den svenska arbetardramatikens genretadition, såsom samhällskritik och klass, återkommer genomgående i *Barn i Betong*. Dock visar Nationalteatern i verkets sluttamp också prov på hur de, som Fredelius påpekar, ger ”röst och självkänsla åt förortens arbetarungdomar” genom att låta ungdomsgänget Bergsjögänget avsluta verket i en egen sång.²²⁸ Här framhåller förortens ungdomar hur de ser igenom det kapitalistiska samhällsstyre som omger dem och föräldrarna ”sliter utav helvete var enda jävla dag på SKF och Volvo” vilket enligt ungdomarna ”är en grottekvavn/ Där ingen är fri”.²²⁹ Ungdomarnas röster beskriver ett samhälle där det tvungna arbetet blir synonymt med ett monotont, själlöst och slitsamt sådant som bara gynnar ”dom som äger Göteborg” och ”som hittar på all skit i stil med Frölunda Torg”.²³⁰ Bergsjögänget vänder sig således emot detta kapitalistiska samhälle, när de blir kallade ”för pack och kriminella element” av de styrande replikerar ungdomarna med att ”dom verkliga banditerna är dom själva, det är känt” vilket indikerar

²²⁴ Nationalteatern: *Barn i Betong* (1971) s.15.

²²⁵ Nationalteatern: *Barn i Betong* (1971) s.18.

²²⁶ Ibid.

²²⁷ Nationalteatern: *Barn i Betong* (1971) s.19-20.

²²⁸ Fredelius s.60.

²²⁹ Nationalteatern: *Barn i Betong* (1971) s.22.

²³⁰ Ibid.

att det styrande kapitalistiska samhället utgör hotet, inte ungdomarna som verkets samhälle vill påstå.²³¹ Eftersom de styrande ”skiter i hela [ungdomarnas] generation” är Bergsjögänget ”bara skyldiga dom REVOLUTION” och uppmanar sedermera resterande av samhällets individer att slå följe och ”[s]änka alla pampar i mån djup ocean”.²³² Bergsjögängets avslutande sång påvisar ju dels motivet samhällskritik, dels visar citatet också hur ungdomarna åberopar revolutionen som lösningen på de samhällsproblem som framställs i verket. Både först och sistnämnda är ju dessutom, som jag har visat tidigare i denna uppsats, att förknippa med den svenska arbetardramatikens genretadition; något som bidrar till att verket således både börjar samt avslutas med att anknyta till denna litterära strömning.

Sammanfattningsvis framställer Nationalteaterns *Barn i Betong* ett samhälle där ekonomiskvinst går före individernas mående och framställningen synliggör på samma gång motiv som samhällskritik och klass, vilka ju är associerade med den svenska arbetardramatikens genretadition. Att Nationalteatern dessutom skildrar de ”dagliga erfarenheter” och ”klasssamhällets mekanismer och förgänglighet” som Fredelius menar är genretypiska för den svenska arbetardramatiken, gör att ännu ett stilistiskt drag sammankopplar Nationalteatern med denna litterära strömning.²³³ Detta sker framförallt genom skildrandet av de olika individerna i samhället, som de ensamstående mödrarna och arbetarkaraktären Sven Wolter. Genomgående i verket aktualiseras också den lokalförankring som är att förknippa med den fria gruppteatern under 1970-talet i Sverige; detta framförallt genom att Nationalteatern låter Göteborg och dess förorter utgöra scenplatser för verket samt genom ovan nämnda karaktärer. Framförallt visar Nationalteatern här hur de använder sin teater för att såväl visa på samhällsproblem som att ge röst åt de mest utsatta samhällsgrupperingarna. Som Mosesson själv framhåller: ”[i]nte så att teatern kan lösa några problem direkt, men den kan vara ett stöd, en vidareförmedling av saker som i vårt samhälle inte kan komma fram, därför att det inte finns kanaler för det.”²³⁴ Med *Barn i Betong*, skapar Nationalteatern just en sådan kanal.

2.5 Speedy Gonzalez I

I Nationalteaterns *Speedy Gonzales I* möter vi redan i början av verket en arbetarkaraktär, nämligen pinnpojken Tutte: ”Här står jag med min djävla pinne. Pinnen är mycket viktigare än vad jag är. Vem som helst kan hålla pinnen, men pinnen kan man inte byta ut. Det vore förståss om dom satte på mej kläder så att jag såg ut som pinnen själv, fan va visset [...] På

²³¹ Ibid.

²³² Nationalteatern: *Barn i Betong* (1971) s.23.

²³³ Fredelius s.67.

²³⁴ Wirmark s.167.

jobbet är man en pinne och hemma en djävla möbel”.²³⁵ Citatet visar hur skral Tuttets självbild kan anses vara, framförallt eftersom han värderar sig själv lägre än det objekt han arbetar med. Också i hemmiljön anser Tutte att han är likställd ett objekt, en möbel, och framhåller också hur hans föräldrar ”aldrig [ville] ha” honom.²³⁶ Tuttar menar att hans arbete går ut på att ”mäta ut deras,[statens], förorter” och framhåller hur de styrande ”skulle bo där själva” så ”skulle dom få se” hur det är att vara i samhällets underklass.²³⁷ Nationalteatern anspelar här på den svenska arbetardramatikens genretradition, detta genom att låta de röster som är i samhällets underklass få komma till tals. Det är dock fler karaktärer än Tutte som skildras i en liknande kontext.

I scen tre möter vi karaktären Speedy, som på grund av sin arbetslöshet framställs i en utsatt situation. När Speedy är på möte med sin övervakare frågar han hur mycket pengar han kommer att få ut den här veckan, varpå övervakaren svarar att han ”bara [kunde] få loss fyrtio kronor” eftersom de ”har ju avbetalningar att sköta. Ja det är ju inte så lite och kronofogden ligger...ja dom ska leva dom också”.²³⁸ Citatet framställer hur verkets samhälle prioriterar att övervakarens instans betalar kronofogden framför att Speedy får tillräckligt med pengar för att leva under veckan. När Speedy konstaterar att ”40 spänn kommer man inte långt på” håller övervakaren med och frågar Speedy om han får några pengar hemifrån, varpå följande utspelar sig:

[Speedy]: – Morsan är skurkärning.

[Övervakaren]: – Ja det är ju besvärligt. Hör du av din far nån gång?

[Speedy]: – Nä

[Övervakaren]: – Skulle du vilja ha kontakt med honom?

[Speedy]: – Nä. Han stack för 10 år sen och jag har inte lust att se honom igen

[Övervakaren]: – Hade han alkoholproblem?

[Speedy]: – Vadå då?

[Övervakaren]: – Jag undrar bara lite hur din uppväxt var och höra dina egna ord om den, jag har visserligen papper att tillgå, men dom, som du säkert förstår, [är] inte särskilt personliga.

[Speedy]: – Du skall ge fullkomligt fan i min farsa och morsan. Jag är jag och dom har inte ett skit med mig att göra.²³⁹

²³⁵ Nationalteatern: *Speedy Gonzales 1* (1971), paginering saknas.

²³⁶ Ibid.

²³⁷ Ibid.

²³⁸ Ibid.

²³⁹ Ibid.

När övervakaren får reda på Speedys mors yrkestitel konstaterar han att Speedy inte kommer få några pengar hemifrån ("det är *ju* besvärligt"), ett konstaterande som ju också indikerar att yrket skurkärning anses vara ett låginkomstyrke.²⁴⁰ Att övervakaren dessutom är frågvis kring Speedys uppväxtförhållanden och vill "höra [Speedys] egna ord om den" indikerar att övervakaren och Speedy inte känner varandra särskilt bra.²⁴¹ En får intrycket att övervakarens enda kännedom om Speedy är något som står på de "papper [som han har] att tillgå" angående Speedys situation som arbetslös.²⁴² Att Speedy dessutom inte vill sammankopplas med sina föräldrar, indikerar dessutom att han vill slå sig fri ifrån de "besvärliga" associationer som myndighetspersoner, exempelvis övervakaren, tilldelar barnet till en skurkärning och försvunnen fader. Nationalteatern påvisar genom framställningen av Speedy ett för den svenska arbetardramatiken genretypiskt stildrag; att låta litteraturen ge röst åt de mest utsatta i samhället. Speedys utsatthet som arbetslös påvisas ju dels genom nyss nämnda kring hur övervakaren enbart känner Speedy "på papper", vilket ju gör Speedy oerhört beroende av att det som står på dessa papper är till hans fördel. Speedys utsatthet som arbetslös visar sig dessutom ekonomiskt; dels genom att han aldrig i förväg vet hur mycket pengar han kommer att få att klara sig på under kommande vecka, dels påvisas utsattheten också genom att övervakaren och hans instans prioriterar att betala myndigheterna framför att Speedy har tillräckligt med pengar. Än tydligare blir det senare när övervakaren föreslår följande:

[Övervakaren]: – Man kan ju tänka sig sjukskrivning men det innebär läkarbesök, men du har väl inte kommit upp i någon sjukkasseklass.

[Speedy]: – Jag är väl för fan inte sjuk, vad i helvete menar du?

[Övervakaren]: – Det är ett sätt att utnyttja resurserna och jag kan inte se något förnedrande i att ta emot samhällets hjälp när man behöver det. Det betalar vi alla med skatten.²⁴³

Att övervakaren ser det som "att ta emot samhällets hjälp" när en i själva verket utnyttjar resurserna, gör att verkets samhälle framställs som ohederligt. Även om Speedy inte är sjuk tycker ändå övervakaren att han borde låtsas vara detta för att underlätta att Speedy får pengar att leva på. Ovan framställda samhälle beskrivs således som ett som dels prioriterar att myndigheterna får sina pengar före att medborgarna har pengar att överleva på, dels framställs

²⁴⁰ Ibid. Min kursiv.

²⁴¹ Nationalteatern: *Speedy Gonzales 1* (1971), paginering saknas.

²⁴² Ibid.

²⁴³ Ibid.

verkets samhälle också som ohederligt eftersom en myndighetsperson förespråkar att lura det samhällssystem som råder i verket.

Bilden av att verkets samhälle är ett ohederligt sådant förstärks när karaktären Lisa beskriver hur individerna i detta samhälle inte ifrågasätter klassproblematiken så länge de får något i gengäld. Lisa menar att individerna ”går fram till sina jobb...stora fabriker[...] dom säger ingenting och alla ser lessna ut” och att de bara ”skiter i allting” och ”får stålar varje vecka och en lägenhet att flumma i , bara [de] håller käften och inte protesterar” emot direktörerna och regeringen” som sitter ” på en stor balkong och skrattar, va? Dom bara skrattar...”.²⁴⁴ Lisas samhällskildring påvisar dels hur individerna blir mutade att inte ifrågasätta de styrande genom att de får ”bidrag” och bostad, dels förstärks också bilden av det ohederliga samhället genom att de styrande till och med ”skrattar” åt individerna eftersom de har total kontroll över dem med sina mutor. Lisas skildring kan också ses som samhällskritisk, en genredrag typiskt för den svenska aretardramatiken. Detta eftersom hon ”inte ställer upp” på de samhällsförhållanden som hon nyss beskrivit; hon menar att dessa förhållanden är rent ut av ”knäppa” och att de [i hennes egen umgängeskrets] måste göra något åt problemet själva för att det skall bli en förändring.²⁴⁵ Att Lisa vill ha en förändring menar jag påvisar samhällskritik, eftersom hon genom sin vilja till förändring samtidigt påtalar att något är fel med det samhälle hon verkar i. Dock framställs ännu ett motiv typiskt för den svenska arbetardramatiken i detta sammanhang, nämligen klassmotivet.

Klassmotivet påvisas framförallt genom den hierarkiska ordning som framställs gälla i verket; direktörerna och regeringen styr över de andra samhällsgrupperingarna, vilket gör att dessa samhällsgrupperingar ju framställs i underläge gentemot direktörerna och regeringen. Således kan verkets samhälle också ses vara präglad av klass. Klassmotivet återkommer också i verket, detta i samband det samhällskritiska inslaget i verket. Detta när det rättssystem som praktiseras i verkets samhälle beskrivs som korrupt, den som har makt eller pengar och tillhör ”rätt” klass går fri, medan någon tillhörande underklassen istället åker dit på ”en semester på vatten och bröd” där ”dom vårdar dig intill din död/ för sånt är systemet”.²⁴⁶ Det beskrivs hur ”miljonärerna och skattefiffarna går fria” eftersom ”propagandaapparaten skyddar dem på alla vis” och ”klastillhörigheten” blir en ”förmildrande omständighet” för dessa personer.²⁴⁷ För karaktärerna i verket ”gäller [det] att blunda för allt man är värd och försöka att inte förstå” eftersom ”samhällsproblem har en otrevlig vana/ att jämt liksom tränga sig på”, vilket än mer

²⁴⁴ Ibid.

²⁴⁵ Ibid.

²⁴⁶ Ibid.

²⁴⁷ Ibid.

bidrar till det samhällskritiska inslaget i verket.²⁴⁸ Citatet kan ses stämma överrens med precis den samhällskritik som karaktären Lisa tidigare i verket påvisat; individerna blundar helt enkelt för den samhällsproblematik som omger dem. Det är dock inte enbart ett samhällskritiskt synsätt som präglar verket, också en vilja att förändra tillsammans påvisas.

Att karaktären Lisa kan ses vilja förändra det samhälle som hon också kritiserar har jag redan vart inne på ovan. Dock påvisar Lisa dessutom att det är genom ett solidariskt agerande som denna förändring kommer att ske. Lisa framhåller hur hon genom ett sommarjobb på Arlov lärt sig att om en går samman med sina medarbetare går det att förändra sina arbetsförutsättningar. När Lisa ”jobba på tvätten i Arlov” lärde hon sig mycket av ”Hanna från Arlov” som hon arbetade med. Hanna ”var så förbannad på värmen/ och på chefen som sa/ att dom inte hade råd med fläktar./ Kyss mig där bak, sa Hanna” och sa till Lisa att ”[n]u strejkar vi vilt’. Vi är väl inga djur. Nu ska vi fan i mig ha våra fläktar’”.²⁴⁹ Hanna menade på att chefen hade en ”profit” och att de ”som jobbar skulle hålla samman” vilket ledde till strejk och att ”[h]ela tvätten stod stilla i Arlov”, vilket ”[c]hefen slet sitt hår” över.²⁵⁰ Strejken gjorde att Lisa och de andra arbetarna tillslut fick en fläkt, även om ”det var en ynkelig fläkt” och ”det var nästan lika varmt som förut” framhåller Lisa att hon tack vare Hanna ”lärde [sig] att fajas” och därmed också genomföra andra förändringar.²⁵¹ Citaten framhåller hur ett solidariskt tillvägagångssätt, att arbetarna håller ihop, skapar förändring. Dessutom framhålls strejken som det solidariska tillvägagångssätt att praktisera. Såväl solidaritet samt strejken som det viktigaste vapnet för arbetarna är ju att förknippa med den svenska arbetardramatikens genretradition, vilket gör att Nationalteatern även här anknyter till denna litterära strömning.

Sammanfattningsvis har jag med min analys visat att Nationalteatern också i *Speedy Gonzales 1* anknyter till den svenska arbetardramatikens genretradition. Detta då genretypiska motiv såsom klass, samhällskritik och solidaritet framställs i verket. Samhällskritiken framträder starkast genom karaktären Lisas vilja till att förändra samhället, vilket jag menar bör ses som ett uttryck för samhällskritik eftersom viljan till förändring ju speglar en missnöjdhet med rådande förhållanden. Dessutom låter Nationalteatern i *Speedy Gonzales 1* också individer i de lägre samhällsgrupperingarna, som Tutte och Speedy, komma till tals i verket och belyser således också de mest utsattas situation i verkets klassamhälle. Precis som i tidigare verk visar Nationalteatern med *Speedy Gonzales 1* hur ”klassamhällets mekanismer och förgänglighet”, som Fredelius menar är genretypiska för den svenska arbetardramatiken, påver-

²⁴⁸ Ibid.

²⁴⁹ Ibid.

²⁵⁰ Ibid.

²⁵¹ Ibid.

kar individerna i samhället. Med *Speedy Gonzales 1* visar Nationalteatern att kulturen, och litteraturen, blir ett lika viktigt vapen som strejken när det kommer till att upplysa samhället om de lägre samhällsgrupperingarnas situation.

3. Avslutning

3.1 Sammanfattning och slutord

Sammanfattningsvis har jag med min analys visat att motiv som strejk, orättvisa, samhällskritik och klass genomgående framställs i Nationalteaterns dramer samt att Nationalteatern använder sig av sin teater för att påvisa samhällets orättvisor och utanförskap. Detta påvisar också hur de undersökta dramerna av Nationalteatern har ett estetiskt uttryck som sammanfaller med den svenska arbetardramatikens. Denna slutsats visar hur Nationalteaterns texter bidrar till den svenska arbetardramatiken som genre, och således därför torde omnämnas när vi talar om denna litterära strömning. Min studie visar således också att Nationalteatern i själva verket bör omnämnas mer än vad de, för närvarande, gör när vi talar om svensk 1970-tals litteratur. Att Nationalteatern uppmärksammas vid samma period som den svenska arbetardramatiken åter blomstrar är alltså, som jag nämnde i min inledning, inte alls speciellt märkligt med tanke på deras gemensamma estetiska uttryck.

Det bör, avslutningsvis, dessutom nämnas att min studie också öppnar upp för ett än bredare samt mer djupgående studium kring just den svenska fria gruppteatern i en arbetarlitterär kontext, vilket jag, på grund av det begränsade utrymmet i denna uppsats, här inte kunnat göra. Ett forskningsrön vore förslagsvis att se om kopplingen mellan Nationalteatern och den svenska arbetardramatikens estetik också fortsätter i denna friagruppteaters senare dramatik. Hur ser denna koppling mellan frigruppteater och svensk arbetardramatik ut om vi jämför med andra teatergrupper än Nationalteatern? Och kommer dessa grupper ha använt sig lika skickligt av den svenska arbetardramatikens genreestetik som Nationalteatern? Det märks av nyss nämnda att jag enbart börjat fylla det hål inom litteraturvetenskapen som jag här uppmärksammat: sammankopplingen mellan den svenska fria gruppteaterns och den svenska arbetardramatikens estetiska uttryck. Att Nationalteaterns dramatiska texter borde omnämnas oftare i liknande sammanhang står således klart, för som Claes Fredelius själv säger: ”kamplyriken behövs nu mer än någonsin!”²⁵²

²⁵² Fredelius.s.60.

5. Litteraturförteckning

5.1 Primärlitteratur

Nationalteatern: *Krogen* (1970)

- *Nick Carter – dubbelagent* (1970)
- *Sune–får jag knäppa din blazer?* (1971)
- *Barn i Betong* (1971)
- *Speedy Gonzalez I* (1973)

5.2 Sekundärlitteratur

Backius, Stefan: *Arbetare på scen. Amatörteater som politiskt verktyg*, Akademin för humaniora, utbildning och samhällsvetenskap, Diss. Örebro: Örebro universitet, 2011 (Örebro, 2011)

Boëthius, Ulf: *När Nick Carter drevs på flykten. Kampen mot "smutslitteraturen" i Sverige 1908-1909*(Stockholm, 1989)

Bransmo, Gunnel: *Gorilla-teatern visar att den behövs. Aftonbladet*. 1970.

http://www.nationalteatern.nu/pressklipp/pdf/nick_carter1.pdf (Hämtad 2016-02-25)

Estreen, Richard: *Arbetarna och teatern. En blick på svensk folklig teatertradition* (Stockholm, 1972)

Forsner, Tomas & Sven Åke Heed (red.): *Ny svensk teaterhistoria. 3. 1900-talets teater* (Hedemora, 2007)

Fredelius, Claes: *Från kamplyrik till arbetarspel. Arbetarlitteraturen i Sverige 1880-1979* (Farsta, 1979)

Furuland, Lars & Johan Svedjedal: *Svensk arbetarlitteratur* (Stockholm, 2006)

Författargruppen Fyrskift: *Vägval. Om realismens möjligheter* (Stockholm, 1987)

Godin, Stig-Lennart: *Klassmedvetandet i tidig svensk arbetarlitteratur*, Lund Univ. Press, Diss. Lund (Lund, 1994)

Håkansson, Bertil: *Nationalteatern. Musikens Makt*. 1980.

http://www.nationalteatern.nu/pressklipp/pdf/nt_80_1.pdf (Hämtad 2016-02-25)

Johansson, Birgitta: *Befrielsen är nära. Feminism och teaterpraktik i Margareta Garpes och Suzanne Ostens 1970-talsteater*, Östlings bokförlag Symposion, Diss. Göteborg (Stockholm, 2006)

Löfgren, Lars: *Svenskteater* (Stockholm, 2003)

Lönnroth, Lars, Sven Delblanc, & Sverker Göransson, (red.): *Den svenska litteraturen. 3. Från modernism till massmedial marknad: 1920-1995* (Stockholm, 1999)

Oom, Valter: *Rockmusik i teatern. En analys av rockmusikens möjliga funktioner med utgångspunkt i Nationalteaterns "Rockormen" 1978-79*, Stockholms universitet (Stockholm, 2001)

Nationalteatern: 'Tak över huvudet – en nödvändighet?', *Spela för livet. Fria kulturgrupper inför 80-talet.*, s. [109]-117 (Stockholm, 1977)

Peterson, Lars: *Kulturkraft i facket. En debattbok om LOs kultursyn* (Stockholm, 1991)

Rynell, Erik & Lars, Åberg (red.): *Spela för livet. Fria kulturgrupper inför 80-talet* (Stockholm, 1977)

Svedjedal, Johan (red.): *Litteratursociologi. Texter om litteratur och samhälle, 2.*, [förändrade] uppl. (Lund, 2012)

Testad, Gunnel: *"Solidariteten, det vackra i denna strid". Spelet om Norbergsstrejken. 1891-92. En studie i arbetarkultur*, Acta Universitatis Stockholmiensis, Diss. Stockholm (Stockholm, 2012)

Tjäder, Per Arne: *Den allvarsamma lekplatsen. Tillstånd och förändringar i svensk teater*, 1. uppl. (Stockholm, 1984)

Wirmark, Margareta: *Nuteater. Dokument från och analys av 70-talets gruppteater* (Stockholm, 1976)