



SPRÅKET SOM LUSTGÅRD

Tankar och erfarenheter
kring teater & flerspråkighet



KLOCKRIKETEATERN

OM FÖRFATTARNA



Dan Henriksson (född 1961) är skådespelare och regissör, librettist, producent och pedagog, med mera. Han har publicerat ett stort antal artiklar om teaterns olika fenomen. Han skapar gärna förutsättningar. Sedan 2005 arbetar han som teaterchef för Klockriketeatern.



Jesper Karlsson (född 1981) är teaterproducent och dramatiker. Han har jobbat med både textning och översättning.

SPRÅKET SOM LUSTGÅRD

**Tankar och erfarenheter
kring teater & flerspråkighet**

© Klockriketeatern 2019

Texter: Dan Henriksson och Jesper Karlsson

Redaktör: Ida Henrikson

Grafisk formgivning: Nils Krogell

ISBN 978-952-94-1636-3 (inb)

ISBN 978-952-94-1637-0 (digital version) klockrike.fi

Tryck: Oy Print Mill Ab



FÖRORD

Klockriketeatern har en lång tradition av att dela. Att dela med oss är en del av vårt *ethos*. Boken du läser är ett led i den traditionen. Ett annat ben vi står på heter *samarbete* och det har sedan starten, men i synnerhet under 2010-talet, fört oss i kontakt med kolleger och publik som inte talar svenska som sitt första språk.

För några år sedan fick vi ett understöd från den privata Konestiftelsen (Koneen Säätiö) för att undersöka *mångspråkighet på teater*¹. Den här publikationen är Klockrikes slutrapport och ett tillägg till stiftelsens breda program kring mångspråkighet. Samtidigt är skriften ett sätt att dela med oss av våra erfarenheter. Det är också en signal framåt i tiden: vi vill fortsättningsvis samarbeta, på olika språk.

Rapporten består av publikationen du nu läser och därtill av tre videokortfilmer som belyser aspekter av frågor kring olika språk på scenen, genom tre av våra produktioner: *Sylvi* (2014-15), *3 Musketeers – East of Vienna* (2016-18) och *Ice* (2018). Filmerna hittar du på vår webbplats: klockrike.fi/sv/produktioner/flersprakighet.

Vi framför samtidigt ett varmt tack till Konestiftelsen och alla andra finansiärer, till medarbetare och samarbetsparter, samt till den publik vi mött på så många språk under många år.

Helsingfors, i mars 2019

Dan Henriksson, teaterchef

Klockriketeatern

KLOCKRIKE – FINLANDS INTERNATIONELLA NOMADTEATER

Klockriketeatern är en internationell nomadteater och en ledande fri teater i Finland, både vad gäller konstnärlig kvalitet, finansiering och mångsidighet. Vårt namn har vi från den första produktionen, Vägen till Klockrike (1991). Klockriketeatern r.f. grundades år 1994.

Klockrike är idag en nomadteater, som likt Martinsons luffare vandrar, över gränser, till nya platser. Vi ställer frågor till oss själva och till den andre.

Klockriketeatern arbetar på ett annorlunda sätt än en repertoarteater. Vad betyder det? Processer ges tid, vi arbetar gärna i flera faser, med tid för mognad mellan repetitionsperioderna. Rummet förändras varje gång. Verksamheten skiljer sig rätt mycket från år till år och det är en av orsakerna till att vi vill vara en fri teater. I framtiden kommer variationen troligen att växa. Ibland undersöker och repeterar vi mera än vi spelar och ibland kommer verksamheten att ligga mera utomlands än i Helsingfors eller Finland. Verksamheten präglas av samarbeten, både inom landet och internationellt, på många språk.

Vi har under årens lopp spelat i Finland, Sverige, Danmark, Norge, Färöarna, Ryssland, Estland, Lettland, Polen, Tyskland och Belarus (Vitryssland) och i juni 2019 firar vi premiär i USA (den första finländska teatern som producerar en premiär där!) I det dagliga arbetet använder vi just nu svenska, finska och engelska. Bland personalen har vi därtill som modersmål eller hemspråk ryska, litauiska, spanska och tyska. Vi planerar för närvarande produktioner eller spelar föreställningar på svenska, finska, engelska, estniska och arbetade på ryska under en workshop i Sankt Petersburg och ett festivalbesök i Belarus nyligen.

"Vad som
var frihet kunde
aldrig riktigt förklaras"

Harry Martinson:
Vägen till Klockrike
(1948)

SPRÅKET SOM LUSTGÅRD

Harry Martinson:

Paradisdikter nr 3, ur Dikter om ljus och mörker (1971)

*Allting får namn av sitt hem,
tinget får hem i sitt namn.
Paradis i paradis paras.
Famn söker alltid en famn.
Språket är hav, det är skepp.
Ord äger vidd och når hamn.
Ordet om tingen får grepp.
Språket är lyckligt av namn.*

*Språket är lustgård och grav,
glömskan kan grönska som gräs.
Stavaren stavar till stav,
nästan din bor på ett näs.
Språket är lyckligt i sig
språket i paradis
parar sig lyckligt med dig.
Språket är paradigräs
betat av salig hjord.
Tingen är invigt med ord.
Språket är saligas spis.*

INNEHÅLL

Förord	7	Slutet på enhetskulturen?	29
Klockrike – Finlands internationella nomadteater	8	Finland förändras ständigt. Men lever teaterfinland kvar i gamla tider? Är scenen mer “monokulturell” än resten av landet? Eller kan teatern agera som förebild för ett mer inkluderande samhälle?	
Språket som lustgård	9	• Med nyfikenhet som drivkraft • Fredsmaskinen	
Innehåll	11	Vilka språk ska vi använda i just denna föreställning?	33
Ord och talad text	15	På vilka grunder fattar Klockriketeatern beslut kring föreställningarnas språk och textning? Hur påverkas det konstnärliga uttrycket av de olika språkliga och tekniska lösningarna? Vi tar en titt på några exempel ur vårt arkiv.	
Om flerspråkig teater som reflekterar en mångspråkig verklighet.		• Arbetet med Aniara • Metoder, teknik och produktioner	
• Översättningen som en del av verket • Varför vill vi arbeta med många språk?			
Över språkgränsen	19		
Vilken är språkets roll i en mångkulturell vardag? Vi går djupare in på vad begreppet flerspråkighet egentligen innebär. Vi undersöker också teaterbranschens utmaningar och förutsättningar i förhållande till en allt mer diversifierad publik.			
• Vad innebär två- och flerspråkighet egentligen? • Hotade språk • Vem gör teater och vem gör vi teater för?			

Om känslospråk och 39
mångkulturella sammanhang

Matti Raita och Carl Alm, skådespelare vid Klockriketeatern, berättar om det egna förhållandet till språket, om betydelsen av ett (eller flera) känslospråk, samt om skillnaden mellan att spela på svenska och något annat språk.

- Att försvara sitt språk
- Ett mångspråkigt universum
- Känslospråk och första språk
- Språket som konstnärligt val

Från ett språk till flera 45

Konkreta erfarenheter från Klockriketeatern – en genomgång av hur vi har arbetat med mångspråkiga produktioner.

- Morbror Vanja 2011-13
- Slutspel 2013-14
- Den Brinnande Vargen 2014
- Sylvi 2014-15
- 3 Musketeers – East of Vienna 2016-18
- Noitavaino 2016
- De langerhanska öarna 2017-18
- Ice 2018

Ekonomi och konsekvenser 55

Kan textade föreställningar ge teatern större biljettintäkter? Och hur garanteras tillgängligheten?

- Tillgänglighet som konstnärlig strategi

Theatre Surtitles: Past, 59
Present and Future...

Textad teater 63

Även om flerspråkiga föreställningar fortfarande hör till undantagen i Finland, finns det bland teatrarna en vilja att göra repertoaren mer tillgänglig för en bredare publik. Teatertextningen blir därmed en jämställdhetsfråga. Hur texningen förverkligas på bästa sätt delar ändå åsikterna. Öppen eller sluten textning, det är frågan.

- Öppen och sluten textning
- För alla eller för somliga?

Att texta är att tolka 71

En textad teaterföreställning ger ursprungsverket flera lager av tolkningar. Teatertextning blir alltså en egen konstform, jämförbar med ljus, ljud eller scenografi.

- Budskap och sammanhang
- Exempel: textning på Svenska Teatern
- Vad är teatertextning, enligt Tanja Oretö

Det poetiska språket 77

Översättningen av en litterär text är i högsta grad en konstnärlig fråga. Vi bad dramatiker Laura Ruohonen om en kommentar kring arbetet med att översätta en dramatisk text.

- Laura Ruohonen: Kenet kutsut ihosi alle?
- Susanne Ringells översättning av Ruohonens text

Bartlebys många språk 81

Regissören Milja Sarkola har länge varit intresserad av att göra tvåspråkig fiktion i vårt tvåspråkiga land. I en e-postintervju berättar hon om processen kring Svenska Teaterns flerspråkiga föreställning I Would Prefer Not To.

Slutord: En teater som speglar?... 84

I slutordet funderar Jesper Karlsson på teaterns roll som kulturbärare.

- Finns det något mer vi kan göra?
- Språket som konstnärlig utmaning

Slutord: Framtida möten 87

Teaterchef Dan Henriksson sammanfattar den här bokens innehåll och berättar om Klockriketeaterns framtidsvision med tanke på språk och öppenhet.

Fotnoter 88



ORD OCH TALAD TEXT

Om flerspråkig teater som reflekterar en mångspråkig verklighet.

Den här publikationen handlar i första hand om teater med talad text, som behöver översättas för att nå ut till en bredare publik. Men det behövs kanske en förklarande definition och avgränsning här.

Scenkonsten förändras ständigt. Men grunden är, enligt min definition, ändå en kommunikation mellan människor. Teater baserar sig alltså ofta fortfarande – parallellt med *formexperiment* och *postdramatiska trender* – på att publiken förstår det talade språket som skådespelaren levererar. Teater är då ord som blir handling.

Teater är samtidigt mycket mer än språk. Det är etik och estetik, form och innehåll, ett mångfald av medel, en dialog mellan scen och salong. När man lyckas på scenen når budskapet – berättelsen – åskådaren på många sätt, eftersom teater är en sammanstrålning av många konstformer: musik, bild, dans, litteratur, ett socialt möte, samt en fråga och en ritual. Teater är underhållning. Teater som bäst är scenkonst.

Jag är förtjust i regissören Peter Brooks klassiska definition: *théâtre = rra*. Han menar att teatern uppstår genom *répétition*, *représentation*, *assistance*. Först är det ensemblen som repeterar och upptäcker. Sedan återskapar man materialet och för att det ska bli teater behövs publiken. Det franska uttrycket för att se teater är viktigt här, *assisté à une pièce de théâtre*. Publiken hjälper till, assisterar. Det är först i mötet med publiken som teatern slutligen uppstår.

“Théâtre = rra: répétition, représentation, assistance”

Översättningen som en del av verket

Klockriketeatern har redan under många år undersökt flerspråkigheten på scenen som en konstnärlig och teknisk utmaning. Vad händer när vi använder flera språk i samma föreställning? Hur påverkar det publikens upplevelse om föreställningen textas? Var ska projektionsduken placeras, för att stöda (förståelsen av) den handling som pågår på scenen? Hur blir det om textningen är en del av scenografin? Kanske idealet är att textningen i sig är ett konstverk? Att översätta är att tolka ett verk.

De skapande konstnärerna i en internationell samproduktion behöver också förstå varandra. Vad händer när min ryska kollega inte förstår mig? Eller så förstår hen orden på ett annat sätt. Behöver jag inte en översättning av språket och därtill en förklaring av den kultur språket lever i? Språket lever i en verklighet utanför teatern. Konsten att översätta *kulturbundna element*² blir viktig genast när olika kulturer möts. Vi spelade i oktober 2018 i Minsk, Belarus. Ordet *yttrandefrihet* har väldigt olika betydelse för vår publik i Helsingfors och den i Minsk.

Varför vill vi arbeta med många språk?

Det finns många svar och inget entydigt svar på frågan om varför flerspråkigheten är viktig för oss. Den här rapporten visar upp ett mångfald, ett flöde av kreativa idéer för hur vi löst frågor kring förståelse av text och budskap oberoende av språk.

Finland är officiellt ett tvåspråkigt land. Vardagen för de flesta av oss som har svenska som modersmål är i bästa fall tvåspråkig, ofta finskspråkig. Teatersalongen är ett rum där svenskan traditionellt fått växa till en byggkloss i skapandet av den kulturella identiteten. Det är viktigt att få höra sitt eget språk.

Svenskan i Finland (både språket och kulturen) har under senare år mött olika hotbilder i samhället. Dels är det den finsknationalistiska höger-populismen, som även bjöds in till regeringsarbete (2015-19). Dels är det en aningslös oförståelse hos majoritetsbefolkningen för vardagens behov, i kombination med

konsekvenser av olika initiativ att skära ner i välfärdssamhället. Det senare syns i försämrade service och förändrade attityder. Orsaken till dessa fenomen ska kanske sökas på ekonomins område och i politiska värderingar. Vinstsökande företag, exempelvis inom vården eller utbildningen – och som gynnas av regeringen – är mer intresserade av sålda produkter än antalet betjänade människor. Och sedan paradoxen: den stora majoriteten av beslutsfattare och medborgare tycks ändå stöda det tvåspråkiga Finland.

Men det finns fler språk i Finland. Samiskan (med tre varianter i Finland) och romani har historiska rötter. Under de senaste decennierna har engelskan blivit viktigare, samtidigt som ”invandrarspråk” berikar landets kulturella profil. Estniska, ryska och somali växer fortsättningsvis. Totalt finns det redan över hundra språk bland befolkningen i Finland. Men på teatern hörs de inte.



ÖVER SPRÅKGRÄNSEN

***Vilken är språkets roll i en mångkulturell vardag?
Vi går djupare in på vad begreppet flerspråkighet
egentligen innebär. Vi undersöker också teaterbranschens
utmaningar och förutsättningar i förhållande till
en allt mer diversifierad publik.***

Multilingualism is understood as the ability of societies, institutions, groups and individuals to engage, on a regular basis, with more than one language in their day-to-day lives. (European Commission, 2008)

Det är en vedertagen uppfattning att allting som kunde kallas konst på något vis är nyskapande, banbrytande. Begreppen antyder en gränsöverskridning – ett tydligt utmanande av rådande normer. Normerna bildar ett slags konsensus som vi gärna kallar kultur, i ordets bredaste bemärkelse. Kultur är då de traditioner, idéer och beteenden som vi tillskriver en särskild grupp individer, en social aspekt av det vi kallar etnicitet. Här spelar språket en viktig roll. Liksom kulturen är språket inkluderande för dem som förstår koderna och exkluderande för dem som inte gör det.

“Gränsen avgränsar, men begränsar den också konst och kultur, dialog och samverkan, eller borde gränsen ses som en farled inom vilken olika perspektiv, attityder och utmaningar sammanbinds? Gränstrakterna finns där människor möter varandra ansikte mot ansikte. Är allting annorlunda vid gränsen? Och kreativiteten, på vilken sida finns den?

Antonio Altarriba, *Raja*, 2008³

I förordet till Cupores rapport *Monikielisyys on luovuutta! (Mångspråkighet är kreativitet!)*⁴ konstaterar ordförande **Marjo Mäenpää** att detta gränsland, där en kultur möter en annan, alltid har utgjort en grogrund för kreativitet och nyskapande, också beträffande språket. Men tanken om en nationell och kulturell enspråkighet växte fram under 1800-talet, som en följd av nationalismens framfart. Det talas om *enspråkighetens paradigm*⁵, som i samband med nationalstatens uppbyggande etablerade uppfattningen om den kulturella identiteten som starkt förknippad med språket. Det gemensamma språket skulle definiera den gemensamma kulturen.

I samma rapport konstaterar Sirkku Latomaa och medskribenterna att denna "enspråkighetsideologi" som följde nationalismen fick sin grogrund i den franska revolutionens efterdyningar. Nationalismen byggde på en tanke om att mänskligheten kan delas in i olika grupper på basen av språk och vidare kulturella uttryck. I politiskt sammanhang utgår nationalismen ifrån att varje folkgrupp ska få bestämma över sina egna intressen, som en *suverän nation*. Den nationalistiska slutsatsen blir alltså att varje folk bör ha sin egen nation och att dessa folk definieras av en enda, gemensam kultur, ett språk, en etnicitet och en historia.

I samband med ökad globalisering, internationell kommunikation och friare rörlighet har mångkulturalismen och flerspråkigheten åter blivit en verklighet också i det relativt monokulturellt uppdelade Europa. Språkliga minoriteter har tilldelats en särskild kulturstatus och människor lever allt mer i en flerspråkig tillvaro. Idén att språket i sig skulle definiera kulturell tillhörighet håller sakta på att luckras upp.

Europeiska kommissionen anser i sin resolution år 2008⁶ att:

- språklig och kulturell mångfald är grundläggande för den europeiska identiteten; den är på samma gång ett gemensamt arv, en rikedom, en utmaning och en tillgång för Europa,
- flerspråkigheten är en viktig övergripande fråga som omfattar det sociala, kulturella och ekonomiska området och därmed också utbildningsområdet,
- främjande av mindre utbredda europeiska språk utgör ett viktigt bidrag till flerspråkighet,
- betydande ansträngningar fortfarande bör göras för att främja språkinläringen och värdesätta de kulturella aspekterna av språklig mångfald på alla utbildningsnivåer, samtidigt som man förbättrar informationen om de olika europeiska språken och deras utbredning i världen,
- flerspråkigheten också är av särskild betydelse för att främja kulturell mångfald, bland annat inom områdena medier och online-innehåll samt den interkulturella dialogen inom Europa och med andra regioner i världen; översättning har en speciell roll i denna process eftersom den utgör en länk mellan språk och kulturer och ger en bred tillgång till olika verk och idéer,
- språklig mångfald i Europa utgör en extra tillgång när det gäller att utveckla ekonomiska och kulturella relationer mellan Europeiska unionen och resten av världen,
- flerspråkighet bidrar till utveckla kreativitet genom att den ger tillgång till andra sätt att tänka, förhålla sig till världen och ge fantasin spelrum(...)

“När två kulturer möts skapas i den förvirringen ett utrymme för kreativitet där ingen har äganderätten. I gränslandet råder en slags frihet, eftersom förväntningarna förpassas längre bort”.³

Vad innebär två- och flerspråkighet egentligen?

Det är ändå viktigt att här påminna om att Europa hör till de språkligt sett fattigaste världsdelarna; av jordens cirka 7 000 språk finns endast cirka 3 % av dem officiellt i Europa, enligt språkcentret Ethnologue³. Europeiska kommissionens utlåtande bör alltså ses mot bakgrunden att Europas länder är utpräglat enspråkiga. Enspråkighetens paradigm gör sig fortfarande gällande på många plan. På samhällets officiella plan är det nödvändigt att behärska nationens majoritetsspråk för att kunna inkluderas och integreras i de offentliga samtalen och tjänsterna. Även om Finland officiellt är ett tvåspråkigt land, det vill säga ett land med två officiella språk, är förhållandet till den språkliga identiteten tydligt präglad av en slags språklig hegemoni, där individen helst bör ha avancerade kunskaper i majoritetsspråket för att bli inkluderad. Detta gäller i synnerhet inom kulturlivet.

I Cupores rapport konstaterar Latomaa med flera att enspråkigheten kan skönjas i många olika sammanhang i vår vardag. En två- eller flerspråkig individ förväntas ofta kunna hantera alla språken lika väl som en hanterar sitt modersmål. För att vara "genuint tvåspråkig" bör en person alltså bemästra båda språken precis lika flytande. Om så inte är fallet förringas språkkunskapen. I de delar av världen där flerspråkighet hör till vardagen och där enspråkighetens paradigm inte fått fotfäste har folk sällan lagt någon större vikt vid hur väl någon talar ett språk i relation till ett annat. I flerspråkiga kulturer fyller språken olika kulturella och sociala funktioner och en person kan uppfattas som flerspråkig även om hen inte till exempel kan skriva på alla språk.

I Finland domineras kulturlivet överlag av enspråkighet. Detta gäller framför allt inom de konstnärliga områden där språket har en särskilt framträdande roll, såsom litteraturen och talteatern. Medan litteraturen manifesteras i verk som är så att säga bestående och därför kan översättas till andra språk, är teatern en konstform som skapas i ögonblicket och inför en publik som vanligen har ett specifikt språk och också en specifik kulturell tillhörighet.

Detta blir särskilt tydligt på stadsteatrarna och de större institutionerna, som har en kulturbärande status och en självvald eller tilldelad mission att främja de nationella språken.

Latomaa menar att den språkliga nationalismen i Finland också har särskilt det svenskspråkiga kulturlivet från det finska, som därmed upprätthållit en (artificiell) enspråkighetskultur. På grund av den småskaliga invandringen har det finländska kulturlivet förblivit mindre internationellt och mångspråkigt än förutsättningarna var under sent 1800-tal. Hon betonar dock att förändringen under de senaste årtiondena varit enorm och att det har blivit vanligare med gränsöverskridande verk.

Hotade språk

Samtidigt som flerspråkigheten har fått en allt synligare betydelse och politisk status i världspolitik, hotas också diversiteten av en språklig likriktning från många håll. På 1990-talet började språkforskarna varna för att många av de mindre språken var hotade. Forskarna konstaterade att hälften av jordens befolkning talade de tio vanligaste av alla jordens kring 6 700 språk. De hundra vanligaste språken talades av 90 % av befolkningen, medan de återstående 6 600 språken var begränsade till en tiondel av mänskligheten⁷.

Hotbilden som målades upp var att 90 % av världens språk skulle utrotas inom de följande hundra åren⁸. Språkforskningsinstitut har senare kunnat konstatera att så exakta prognoser är svåra att göra, eftersom mätinstrumenten ständigt utvecklas och revideras. Men det har konstaterats att den språkliga mångfalden redan har minskat med 20 % sedan 1970-talet.

En markant förändring under de senaste femtio åren är att också nationalspråken på vissa håll upplevs vara hotade. Den anglosaxiska kulturindustrins framväxt och dominerande position i Europa har gjort engelskan till *lingua franca* i stora delar av världen. Det starka inflytandet från den engelskspråkiga världen har stärkt den politiska viljan inom flera västerländska samhällen att särskilt främja det nationella språket som ofta anses hotas av språklig urvattning. Motsvarande politiska riktlinjer finns i Östeuropa, där bland annat ryskan upplevs vara ett hot mot den egna språkliga identiteten i Baltikum.

Konst- och kulturbranschen står därmed inför två olika och sinsemellan motsägelsefulla uppdrag: att å ena sidan fungera som en öppen och inkluderande plattform för mångkulturell dialog, samhörighet och integration – och å andra sidan värna om det egna språket och vissa kulturtraditioner. Ofta kritiserar framför allt de stora kulturinstitutionerna för att presentera en slags *enhetskultur*, som befäster flera av majoritetens normer. Denna majoritetskultur representerar bland annat uppfattningar om etnicitet, språk, sexuell läggning, fysisk och psykisk funktionalitet, samhällsklass och social tillhörighet.

Ju mer homogen en organisation, sammanslutning eller arbetsgrupp är, desto mer exkluderande tenderar den att bli gentemot individer som inte passar in i de etablerade normerna.

Vem gör teater och vem gör vi teater för?

I Finland spelar vi traditionellt teater på finska och svenska, för en publik som vanligen förväntas dela upphovsmakarnas kulturella referensram och erfarenhetshorisont och delvis även värderingar.

Det nationella kulturprojektet som inleddes under sent 1800-tal, för att bygga upp en gemensam kulturidentitet och nationell tillhörighet, har också lett till att den existerande mångkulturen i landet antingen har förringats eller aktivt uteslutits. Idén om *ett land, ett folk* är starkt rotad i den traditionella finländska kulturidentiteten och det är först under de senaste trettio åren som ett bredare spektrum av kulturella uttryck har börjat diskuteras.

Eftersom republiken har en relativt kort historia har också immigrationen och integrationen kommit igång senare än i stora delar av det övriga Europa.

I nätpublikationen *Yhteisötaide VOL.II* betonar koreografen, scenkonstnären och aktivisten Sonya Lindfors den kulturella diversiteten i ett Finland som anses vara så monokulturellt. "Det finns olika folk, det finns karelare, det finns savolaxare... De kan alla ha helt olika vanor och traditioner" skriver Lindfors.

Hon nämner också den enhetskultur som skapades under krigstiden, och betonar att den var medvetet och noggrant konstruerad: "Problemet uppstår i definitionsprocessen. Människan formar sin världsbild genom olika kategoriseringar: var börjar någonting, var slutar det. Så vill en också veta vem som är finländare och vem som inte är det, för att veta vem en skall identifiera sig med och vem som är annorlunda. Det utgår direkt från en slags dikotomi och ett dualistiskt tänkande som är problematiskt"⁹ (skribentens översättning).

Även om det numera skapas scenkonst på andra språk än de två nationella språken och med uttryck som avviker från den etablerade majoritetskulturens traditioner, är dessa verk ofta förpassade till periferin och tilldelas mindre status och synlighet än de sedan gammalt erkända kulturinstitutionernas produktioner. Detta kan tänkas bero på att det fortfarande är få representanter för minoriteter som studerar inom den formella konstutbildningen som i Finland fungerar som inkörsport till det etablerade konst- och kulturfältet. Följden blir att de kulturella uttryck som dominerar kulturfältet upplevs som väldigt ensidiga.

I en annan publikation, *Blackface ei ole ok! (Blackface är inte ok)* från 2016¹⁰, lyfter Lindfors fram två fenomen som hon anser vara centrala problem inom det finländska kulturlivet:

“1. Största delen av våra kulturinstanser, skolor, teatrar, muséer och andra institutioner är väldigt homogena – vita och medelklass. En helvit kulturinstitution verkar vara det normala, som ingen aktivt försöker ändra på. Jag började vid Teaterhögskolan år 2006 och var då den enda icke-vita eleven. Under de senaste tio åren har situationen inte förbättrats märkbart.

2. Diskursen kring mångkulturalism, exkluderande maktstrukturer och representationen av den andra är både bristfällig och ibland helt frånvarande inom konstfältet. Därför saknar många konstnärer en förståelse för hur de genom sitt arbete upprätthåller ojämna maktstrukturer eller förstärker rasistiska och förfrämmande uppfattningar om den andre”.

Det är intressant att notera att under hälften (40%) av de finländska teaterns år 2006 uppskattade att den framtida verksamheten i högre grad bör rikta sig till publik av varierande kulturell bakgrund och bara 20% övervägde ett större beaktande av minoritetsspråken i framtiden, enligt det kulturpolitiska forskningscentret Cupores rapport om teaterns och kommunernas framtidsutsikter¹¹. Det är mycket möjligt att denna uppskattning har förändrats sedan diskussionen om invandring och mångkultur har ökat under 2010-talet. Men tills vidare har ingen större utveckling kunnat skönjas.

Så länge det professionella teaterfältet är en relativt homogen grupp av kulturarbetare blir det svårt att genomskåda och utmana de egna normerna och kulturella uttrycken. Om strävan är att förnya de egna, invanda tankemönstren och nå en publik utanför den egna kultursfären, blir en möjlig lösning då att söka internationella sammanhang och nya samarbeten. Genom att stiga ut ur den egna kulturella bekvämlighetszonen kan också det finländska teaterfältet utforska nya arbetsformer och konstnärliga medel, medan kulturfältet långsamt utvecklas i en mera mångkulturell riktning.

Bland den yngre generationen av konstnärer som har vuxit upp med internet och en större tillgång till internationella sammanhang och globala idéutbyten, har frågan om den egna kulturella identiteten ofta frigjorts från nationella förtecken. Konstnärer och kulturentreprenörer bygger i allt högre grad sina egna kulturella sammanhang på gränsöverskridande kommunikation och

identifikation. Språket blir då en konvention bland många andra, som utmanas och anpassas enligt situation.

“We are still far from seeing the European identity or national identities as living organisms defined by people themselves. The current sharing culture is not building a singular fixed European or global identity but supporting numerous parallel, overlapping and contradictory identities even within one individual. It fosters the emergence of multiple border-crossing networks and in the end gives more breathing space to us all. The possibility to attach and detach, test and fail opens up possibilities for curiosity and playfulness in identities, which is a prerequisite for diversity. It is not a Europe of great ideologies but a Europe of joint action and a Europe of spontaneously occurring commonalities”. Tommi Laitio, *Recording Europes* ¹²



SLUTET PÅ ENHETSKULTUREN?

Finland förändras ständigt. Men lever teaterfinland kvar i gamla tider? Är scenen mer “monokulturell” än resten av landet? Eller kan teatern agera som förebild för ett mer inkluderande samhälle?

Scenkonstnärer med annan bakgrund än den som var given på 1960-talet är fortfarande sällsynta, nästan undantag i Finland. På sextioalet fanns det i praktiken inga invandrare eller personer med en annan hudfärg än vit på fältet. Fortfarande är det förbluffande hur lite den flerspråkiga verkligheten syns på scenerna.

Enstaka projekt har inte vuxit till någon trend. Våren 2019 kan man ändå säga att det nu syns tecken på att teatern i Finland håller på att bli flerspråkig. Den första döva skådespelaren har utexaminerats från Teaterhögskolan i Helsingfors. Standardspråken utmanas, dialekter och andra varianter av nationalspråken hörs. Olika nyanser av hudfärg dyker upp på scenerna och inom utbildningen. Organisering pågår för att synliggöra ett tusental finska konstnärer som inte är födda i landet (till exempel inom Globe Art Point). Håller fältet på att förändras?

I Finland finns det ungefär lika många människor med annan språkbakgrund (än finska eller svenska) som det finns svenskspråkiga. Hur ska vi finlandssvenskar förhålla oss till våra privilegier (inom kultur och teater, utbildning, media, hälsovård med mera) i relation till de nyanlända? Eller kan vi gå i främsta ledet och bjuda in, hitta gemenskap? Kan de finlandssvenska scenerna vara mötesplatser för personer med olika bakgrund – ett öppet rum?

Med nyfikenhet som drivkraft

Finlands nationalteater har efter en period med koncentration på ny finsk dramatik nu initierat olika projekt för att bereda plats för annat. Vilka följder får det när – om – den ledande teatern på allvar riktar blicken mot frågor kring språklig och kulturell mångfald?

Svenska Teatern i Helsingfors och Teater Viirus textar numera sina föreställningar till finska, Åbo Svenska Teater gör det ofta. Esbo stadsteater textar från hösten 2018 alla föreställningar till engelska. Teatern har utvecklat ett eget program och en app för textning.

Vi på Klockrike är gärna med och stärker signalen, vi har de facto använt textning sedan 2011. Det kräver självförtroende, i en tid då den finsknationella populismen sitter i regeringen, att våga gå ut och spela teater på både svenska och finska. Men det vill vi göra. Vi gör det även för att stärka den svenska kulturen i Finland, genom att öppna upp. Och vi vet att den stora majoriteten, inte bara av publiken, utan av hela befolkningen är öppen för den svenska kulturen – och för andra kulturer och språk.

Vi spelade under säsongen 2017-18 två föreställningar på Finlands Nationalteater. *De langerhanska öarna* var den första svenska föreställningen från Finland som gästspelade på (den finska) Nationalteaterns scen. *Ice* var en mångspråkig och internationell samproduktion.

För mig personligen är nyfikenheten en drivande kraft. Det är både roligt, intressant och spännande med olika språk och kulturer. Under allt vilar en idealism och tro på att kommunikation mellan människor och folk främjar en fredlig samexistens. Eller så här naivt och enkelt: språk kan vara ett fredsprojekt.

Fredsmaskinen

Professor Timo Honkela presenterar i sin bok *Rauhankone – Tekoälytutkijan testamentti*¹³ en fantastisk idé om hur framtidens globala neuronät (miljontals datorer förenade) stöder förståelse mellan människor och kan förhandla om språkets och ordens betydelser. Hans idéer om *fredsmaskinen* och hur artificiell intelligens kan bidra till att skapa fred på jorden bygger på tre pelare eller korgar. Det är den första som är intressantast för vår diskussion.

Förståelsen för vad den andre menar kräver ett system av redskap för vardagliga situationer, för att undvika missförstånd som i förlängningen kan leda till konflikter och krig. Honkelas fredsmaskin vill därtill förtydliga vad individen *menar* med orden och hur samtalsparten *uppfattar* orden. Maskiner som kan förhandla om betydelse och mening kan vara en lösning, enligt Honkela.

Maskininläringen bygger på stora mängder data, som bara kan hanteras av artificiell intelligens. Det krävs globala nätverk och klusteranalys, allt sådant som utvecklas i hisnande fart just nu. Google translate är inte längre en vits (annat än vad gäller poesi). Inom en rimlig framtid kommer vi att använda applikationer i teatersalongen, som översätter den talade texten *i realtid*.

Fredsmaskinens andra korg analyserar hur *känslor* påverkar vårt beslutsfattande. Den tredje pelaren för fram *rättvisa* i samhället. Honkela är vetenskapsmannen med en stor humanistisk och utopisk dröm.

Konsten har en given plats när vi talar om förståelse av världen och dess ting och fenomen. På Klockriketeatern vill vi leva upp till våra ideal och vara en teater som

- fångar daggdroppen och reflekterar kosmos
- öppnar scenspråk och gränser
- främjar humanistiska värderingar med scenkonsten som medel¹⁴

VILKA SPRÅK SKA VI ANVÄNDA I JUST DENNA FÖRESTÄLLNING?

På vilka grunder fattar Klockriketeatern beslut kring föreställningarnas språk och textning? Hur påverkas det konstnärliga uttrycket av de olika språkliga och tekniska lösningarna? Vi tar en titt på några exempel ur vårt arkiv.

För att kunna utforska olika möjligheter inom *flerspråkig teater* krävs det att många pusselbitar faller på plats. På en konstnärlig teater är det en idé och vision om *vad vi vill berätta* som är starten. Om regissören och arbetslaget är intresserade kan vi på Klockriketeatern – som en del av vår strategi – föreslå en undersökning av flerspråkigheten. Innehåller vår gemensamma fråga, vår undersökning, en nivå som lockar till flerspråkighet? Vilka medarbetare och samarbetsparter har vi? Vilka språk? Vilka resurser kan vi allokera? Använder vi många språk, tolkning eller textning? Kan en textning integreras i scenografin? Kan vi använda någon ny teknik, nya material för projicering?

Erfarenheten säger ändå att ju längre processen går, desto mer är det kärnan i *frågeställningen, själva undersökningen*, som för teamet vidare. Frågor kring till exempel tekniska lösningar av textningen hamnar i bakgrunden. Det handlar till slut mest om att skapa föreställningen. Det blir alltid en fråga om kompromisser. (Se även diskussionen om produktionen *Ice* på sid 52.)



Arbetet med *Aniara*

För närvarande är jag själv djupt i en process kring *Aniara*, som librettist och regissör (samt i den vanligen lätt schizofrena positionen som teaterchef). Den svenska Nobelpristagaren Harry Martinsons rymdepos ska bli ett musikverk.

Aniara är skriven på en rik och svåröversatt svenska, på vers. Dessutom har Klockriketeatern ett speciellt förhållande till Martinson – han är vår huspoet, vår djupaste jord. Men det är ett beställningsverk för den amerikanska kammarkören The Crossing. De vill att premiärpubliken i juni 2019 i Philadelphia ska få texten på engelska. Och kompositören är amerikan.

Det är svårt att skriva musik till en text på ett främmande språk. Vi landade till slut i en enspråkig engelsk version, med några svenska rader som krydda. Mitt eget arbete med att översätta mitt libretto (från svenska till engelska) har också varit en stor utmaning, eftersom engelskan inte är mitt modersmål. Nyanser, idiomatiska uttryck och kulturbundna element kan vara avslöjande. Begripligheten får gå framom poetiska försök.

Hur vi ska synliggöra svenskan när vi återvänder till Finland med verket återstår att se. Men på något sätt ska det genomkomponerade verket sjungas mer på svenska här i Finland ändå. Vi funderade på någon version av textning. Men till vilket eller vilka språk: svenska, finska eller engelska?

Hur placera en skärm för textning i det intima rummet med publik på två sidor av scenen? Eller hur mycket lyser en mobilskärm upp – och stör resten av publiken? Vi kanske använder en gammal tradition med synopsis: en kortfattad beskrivning av varje scen, eller i *Aniara* av varje sats, av musikverket.

Metoder, teknik och produktioner

Klockriketeatern har prövat på en hel del olika hjälpmedel för att öppna texten för den del av publiken som inte förstår föreställningens språk. Här följer **åtta olika metoder**, med exempel ur vårt arkiv, för att belysa hur bred frågan om textning och tolkning är. Se även "Textad teater" (sid 63) som utförligare behandlar *öppen* och *sluten textning*.

Projicerad text på skärm är den mest använda metoden i Finland, liksom hos Klockrike. Den text skådespelarna framför (replikerna) är översatt. I en redigerad och förkortad form projiceras den på en projektionsyta (separat skärm eller en del av scenografin) eller visas på en led-skärm eller liknande. Problem och fördelar nämndes tidigare. Texten behöver programmeras. Vi har ofta använt power point eller värdteaterns system (mjukvara), med vår egen personal som operatörer.

Textning till mobilen. Det är en variant av textningen på skärm och kan kombineras med den projicerade textningen, det vill säga samma text kan återges på olika plattformar. Vi har använt appen Thea, som ger textningen direkt till publikens egna mobiltelefoner (eller annan pekplatta). Thea har utvecklats av det svenska företaget DoGood IT i samarbete med Riksteatern i Sverige. Esbo Stadsteater lanserade sin egen applikation för textning i februari 2019.

Textningen som en konstnärlig del av scenografin. I vårt samarbete med DuvTeatern (*Den Brinnande Vargen*, 2014) skapade videokonstnären helt enkelt olika konstverk av föreställningens dikter. Dikterna svävade och böljade längs salens väggar, som en del av den visuella lösningen. Det handlade också om *tillgänglighet*, att få läsa texterna som skådespelarna framförde. Allt gick på svenska den gången, alltså förmedling från svenska till svenska.

Vid **simultantolkning** får publiken den översatta texten genom *hörlurar*. En tolk/dubbare följer skådespelarnas rytm och återger replikerna i realtid. Det fungerar rätt bra i Ryssland och andra länder där publiken är van vid dubbad film. Det kräver förstås en erfaren dubbare. Vi har även använt metoden i Lettland.

Mina personliga erfarenheter av *simultantolkning på scenen*, med hjälp av en lokal tolk, är att det sällan blir lyckat. Det finns mycket som kan gå snett. Tolken är inte lika bra som skådespelarna. Eller föreställningens rytm lider, det drar ut på längden och så vidare. Men det finns undantag. De som upplevde Smeds Ensemblens *Sad songs from the heart of Europe* minns hur väl tolken och skådespelaren samarbetade och båda fick den plats och tid som behövdes. Men det var ett konstnärligt val från början. Tolken var en del av processen.

Libretto med översatt text. Vi har använt traditionella pappershäften med texten, såsom operan gjorde med libretti redan på 1900-talet. Melodramat *Silver och jag* (2007) spelades på svenska, medan sångerna fanns tillgängliga på spanska (originalspråk) och finska.

Librettot fungerar bättre när det är kortare, kanske poetiska texter, sånger. Att följa med en hel dramapiäs med texten i hand äter mycket av koncentrationen på den sceniska handlingen. (Medan vi spelade *Marat/Sade* under hösten 2018 lade jag märke till att en person i publiken hela tiden tittade på sin mobiltelefon. Det visade sig att hen följde med – den klassiska – texten på engelska. Och hen var mycket nöjd efteråt, eftersom svenskan var helt obekant.)

En variant av librettot är **synopsis**. Det kommer vi att försöka med i *Aniara*, senare under detta år. Förhoppningen är att publiken hinner bekanta sig med texten innan föreställningen börjar. (Jag lyfter upp några frågor tidigare i denna del.)

Skådespelarna byter språk. Föreställningar har översatts så att ensemblen bytt språk, helt eller delvis. I produktionerna *3 Musketeers - East of Vienna* (2016-18) och *Ice* (2018) byter skådespelarna ut en del text till ett mer lättillgängligt för den lokala publiken. Carl Alm spelar monologen *Den där fjärde* (2015) på antingen svenska eller finska. Vi översatte även sångerna i *Silver och jag* (2007), så att jag som skådespelare framförde dem på finska på en musikfestival i Lappland (långt från de svenska språkområdena i Finland).

Våren 2019 känns det lite pirrigt inför översättningen av *Marat/Sade* (2018-19). Samma ensemble som hanterade Peter Weiss stora versdrama på svenska ska nu spela den på finska. Och då med projicerad texting till både engelska och svenska!

Skådespelaren Martin Kurtén gjorde succé när han inför en rysk publik i Sankt Petersburg framförde Armas Järnefelts berömda tal, på ryska (*Det kommer aldrig att ske*, 2002). Det autentiska talet var en vädjan om fred, dagarna innan det finska inbördeskriget bröt ut 1918. En stor grupp med unga ryska soldater i publiken (det var ett mysterium för oss hur de dök upp) belönade Martin/Armas med stående ovationer – budskapet gick hem på publikens eget språk. När vi spelade hemma i Finland hölls talet på svenska.

När *En klänning av snö* (2009) gavs i en hybridversion i Omsk i Sibiri-en sjöng Martina Roos på svenska (med textning till ryska), medan talroller-na gjordes på ryska av inhoppare från den lokala Femte teatern. Publiken fick också sjunga med i en sång, för vi projicerade texten på väggen och melodin var en bekant rysk folksång, *Jag har hört om en stad ovan molnen*. Just den sången (med Tua Forsströms nya version av texten, specifikt för vår föreställning) sjöng Roos även på ryska.

I When she danced (2003) talade rollfigurerna fem olika språk (engelska, franska, italienska, ryska och en replik på svenska). Den övriga ensemblen förstod inte vad jag – i rollen som den expressiva poeten – sade på ryska, helt i enlighet med pjäsens verklighet om Isadora Duncans och Sergej Jesenins kärleksförhållande.

Dialekt. Athol Fugards pjäs *Dalens sånger* är förlagd till ett flerspråkigt Sydafrika. I Klockrikes version (1997) valde regissören Kristin Olsoni och skådespelaren Martin Kurtén att han använde sin egen Karlebydialekt för morfars roll, medan han i annan roll använde standardsvenska. (Här går vi inte desto mer in på frågan om olika varianter och nyanser av svenska, eller hur olika det svenska språket kan låta på scenen i Finland. I en färsk avhandling pro gradu¹⁵ granskar Laura Vuori kulturdebatten om ”skillnadskan” – ett konstruerat scenspråk som var den språkliga normen i årtionden, men endast existerade på scenen.)

Vi återkommer till fler exempel ur Klockriketeaterns arkiv lite längre fram, men före det belyser vi frågan om *språk och språkval ur den enskilda konstnärens perspektiv*.



OM KÄNSLOSPRÅK OCH MÅNGKULTURELLA SAMMANHANG

Matti Raita och Carl Alm, skådespelare vid Klockriketeatern, berättar om det egna förhållandet till språket, om betydelsen av ett (eller flera) känslopråk, samt om skillnaden mellan att spela på svenska och något annat språk.

Skådespelare Matti Raita hann inleda sin teaterkarriär som praktikant på Klockriketeatern redan år 2004 och som skådespelare år 2006, innan han flyttade till Malmö och arbetade med den notoriska teatergruppen Institutet (tidigare Teater Terrier). Han återvände till Helsingfors för teaterstudier och blev en del av Klockriketeaterns fasta ensemble år 2013.

Raita kommer från en svenskspråkig familj i Västra Nyland, men har på Klockriketeatern också arbetat på finska (*Sylvi, Noitavaino*) och engelska (*3 Musketeers, Ice*). Det har fått honom att ta sitt eget modersmål på större allvar.

– Jag märker att jag känner mig kraftigast på svenska. Jag njuter mest av att spela då, jag känner mig rikare och kan lira mera, säger Raita.

Samtidigt konstaterar han att det ger en distans att arbeta på ett främmande språk, att frånvaron av en såkallad känslotten kanske ger avkall på en viss nivå av klyschighet. Repliker som kunde kännas patetiska på det egna språket kan vara lättare att uttala på ett annat.

Raita har med åren blivit ännu mer känslig för språket också i de svenskspråkiga manus han läser. Under åren i Malmö märkte han att det egna modersmål inte bara är svenska, utan specifikt finlandssvenska.

– Humorn i Malmö var språklig, så jag blev lätt lite utanför. Jag kunde inte vara kvick på samma sätt, eftersom jag inte uppfattade dialektala nyanser lika

tydligt som mina kolleger.

Raita insåg att hans eget språk inte alltid togs på allvar, att det ibland kunde bemötas som något slags *låtsasspråk*.

– På Institutet gjorde vi *The Rise and fall of the Roman Empire, Gladiators uppror*, där vi läste text i fyra timmar utan att röra på oss. Efter ett tag började de andra härma min finlandssvenska och hela publiken skrattade. Det kändes som en offentlig förödmjukelse, som var svår hantera där på scenen. Till slut började jag härma svenskarna, på usel rikssvenska, i en halvtimme ungefär. Jag tror att de slutligen förstod poängen.

“Samuel Beckett, Irish born in Dublin, began writing in English during the 1930’s, but after the Second World War, he decided to write exclusively in French. In conversations with Juliet Charles, he explained that French “allowed him to escape the habits inherent in the use of native language” (Charles 1986:27), while saying that in French it was easier to write without a style (Gessner 1957:32). The switch to the French language represents a significant turning point in Beckett’s writing. Writing in French gave Beckett control over his style and allowed him to create texts that were quite different from the work he had previously written in English”.

Mirna Sindičić Sablj, Beckett’s bilingualism, Self-translation and the translation of his texts into the croatian language¹⁶

Att försvara sitt språk

Också i andra sammanhang har Raita upplevt att hans språkliga identitet inte har tagits på allvar. Som finlandssvensk är det lätt hänt att människor utgår ifrån att svenskan och finskan är lika starka, lika betydelsefulla, hos skådespelarna och att det inte spelar någon roll på vilket språk repliken uttalas. Raita medger att han vid några tillfällen har fått stå på sig och försvara sitt eget språk.

– Om jag inte själv tar ansvar för den frågan så gör ingen annan det heller.

Han märker att han med tiden har fått flera verktyg för att motivera och försvara sina egna språkval och sin språkliga identitet.

I en rapport från 2016⁴ lyfter Sirkku Latomaa, Pasi Saukkonen och Vaida Sriebaliute-Norho fram *den enspråkiga synen på flerspråkighet*. De hänvisar till François Grosjean (2010), som skriver att tanken om en perfekt tvåspråkighet innehåller ett antagande om en *dubbel enspråkighet*. Det innebär att den tvåspråkiga skulle utgöras av två olika personer som talar var sitt modersmål “perfekt”.

Om en tvåspråkig person förväntas ha den enspråkigas kompetens på båda språken, är det som att kräva att en häcklöpare ska vara både sprinter och höjdhoppare, menar skribenterna. Häcklöparen skulle förmodligen inte klara sig speciellt bra på varken hundra meter sprint eller höjdhopp, men inom sin egen gren kunde hen slå världsrekord. Häcklöparen är alltså den ideala representeranten för sin specialgren, på samma sätt som en tvåspråkig person är en unik individ och inte summan av två enspråkiga.

Enligt rapporten skapar samexisterande språk och deras konstanta växelverkan ett annorlunda, men i sig komplett *språksystem*.

Ett mångspråkigt universum

Innan skådespelaren Carl Alm anslöt sig till Klockriketeaterns ensemble år 2013 arbetade han både på finska vid Helsingfors stadsteater, på svenska vid Wasa Teater, på tyska vid Düsseldorf Schauspielhaus och flerspråkigt vid det lettiska teaterhuset Ģertrūdes ielas teātris i Riga.

Alm är uppvuxen i en tvåspråkig (svensk-finsk) familj i Finland och medger att han aldrig upplevt sig ha någon starkt språkligt förankrad identitet.

– Vissa ord kan ha särskild betydelse för mig. Visst betyder svenskan mycket, men mitt universum är mångspråkigt, säger Alm.

Han menar att varje produktion skapar sina egna språkliga förutsättningar, att kravet på språklig kompetens alltid omformuleras.

– Jag kan vara mer nervös inför att jobba med en svenskspråkig produktion där förväntningen är någon slags språklig suveränitet, än när jag skall jobba på ett språk som jag kanske bara delvis hanterar.

Alm upplever att språkväxlingen – särskilt i början av en process – har varit en befrielse för kroppen från språkliga manér. När de invanda mönstren för-

svinner återstår bara intentionen, som är kärnan i skådespelarhantverket.

– Flerspråkigheten erbjuder flera olika alternativ att ta till. Språket är ett verktyg på ett annat sätt än kroppen, mera konceptualiserat. Språket är kopplat till form och innehåll. Allt är möjligt att göra rent konstnärligt.

Han medger att han ibland har svårt att relatera till det starka betonandet av “skådespelarens känslspråk”, som ofta uppstår när man på teatern talar om att jobba flerspråkigt. Han tror att det kan bero på att han själv har vant sig vid att arbeta flerspråkigt under hela sin karriär.

“Det är lättare att göra enspråkig teater. Min erfarenhet är att mångspråkig teater alltid måste motivera sin egen existens – också under själva föreställningen – medan en enspråkig inte behöver det”.

Carl Alm

Känslspråk och första språk

Även om Alm inte upplever sig ha någon stark förankring i ett särskilt känslspråk, säger han sig naturligtvis uppleva olika laddningar i olika språkliga uttryck. Vissa uttryck har ett större emotionellt spektrum på ett språk än på ett annat. Efter en stunds eftertanke klargör han att svenskan trots allt är hans första språk.

– Svenska är mitt hemspråk, från min barndom och i min kropp.

Språkforskaren François Grosjean ifrågasätter i sin text *Myths about bilingualism*¹⁷ idén om att alla har ett dominerande känslspråk. Enligt Grosjean har en del tvåspråkiga vuxit upp med två lika starka språk. Dessa personer kan därmed uttrycka sina känslor via två “första språk”. För majoriteten av de tvåspråkiga – de som först har lärt sig ett språk och några år senare ett annat – är mönstret däremot inte lika tydligt.

Känslor och tvåspråkighet bildar, enligt Grosjean, en komplicerad men också mycket personlig verklighet utan fasta regler. Vissa tvåspråkiga föredrar det ena språket, andra föredrar det andra, medan en del använder båda språken för att uttrycka känslor.

Språket som konstnärligt val

Carl Alm menar att det viktigaste för en skådespelare är att ha en tydlig situation på scenen och att bli sedd för den man är inom arbetsgruppen.

– Jag upplever inte att jag behöver representera någonting särskilt på scenen. Eller, jag gör ju det automatiskt genom att vara med. Det är inte något jag behöver betona.

Både Alm och Raita understryker att språket får en särskild funktion när en föreställning görs flerspråkigt. Språket blir ett konstnärligt val och ett element bland alla andra. Båda påpekar att det måste kännas motiverat att tala ett annat språk på scenen, framför allt om publiken i huvudsak talar samma modersmål som skådespelaren.

Flerspråkigheten kan motiveras bland annat av skådespelarens egen bakgrund, av själva materialet (pjäsen), eller av konstnärligt konceptuella orsaker. Men det tar tid att jobba flerspråkigt och i mångkulturella sammanhang, då man måste avkoda språken och identifiera de känsliga frågorna i varje enskilt fall. Fördelen är att man samtidigt avkodar sitt eget språk och lär sig identifiera vilka de egna smärtpunkterna är.

“Vi måste lära oss att prata om språket. Det gör vi bara genom att pröva vårt eget språk i olika sammanhang”.

Matti Raita



FRÅN ETT SPRÅK TILL FLERA

***Konkreta erfarenheter från Klockriketeatern
– en genomgång av hur vi har arbetat
med mångspråkiga produktioner.***

Att göra teater på flera språk är alltså inget nytt fenomen för Klockriketeatern – konstnärer från olika länder har ingått i många produktioners arbetsgrupper och de internationella gästspelen har lett till att föreställningarna både tolkats, textats och översatts. Men svenskan har fram till 2010-talet alltid varit det centrala scenspråket. Den kulturella referensramen och kontexten har varit, om inte finländsk så nordisk.

Att översätta en färdig pjäs (produktion) till ett annat språk är inte detsamma som att utmana materialet ur olika språkliga och kulturella perspektiv.

Morbror Vanja 2011-13

Flerspråkigheten har blivit en allt centralare del av Klockriketeaterns konstnärliga arbete. När teatern år 2011 producerade *Morbror Vanja* (Anton Tjechov) leddes det konstnärliga arbetet av den ukrainske regissören Andrij Zjoldak. I ensemblen ingick dessutom finskspråkiga skådespelare som inte talade svenska och svenskspråkiga skådespelare som inte talade finska. Också de rysk-finska och rysk-svenska tolkarna fick här en utmaning i att förmedla regianvisningar på olika språk. Processen färgades av olika språkliga missförstånd och misstolkade kulturbundna referenser.

“Zholdak ilmoitti, että hän aikoo ohjata Vanja-enon ruotsiksi ja että [Krista] Kososen täytyy näytellä siinä Jelena Andrejevaa. 'It is very important for me and very important for you'. Kosonen vastasi, ettei puhu lainkaan ruotsia. 'Andriy oli vähän että fuck you, mitä väliä sillä on, miksi sä sanot mulle jotain noin tyhjäänpäiväistä. Sä olet näyttelijä, sä opit.' Kosonen matkii Zholdakia jälleen loistavasti. 'Kristaaa, very important! Yes? Sanoin että yes'”.

Joanna Palmén, Kaunotar ja hirviö, Image¹⁸

Föreställningen spelades dock endast på svenska och textades i Finland till finska på en projektduk ovanför scenen. Teaterchef Dan Henriksson konstaterar i efterhand att han inte var helt nöjd med hur textningen förverkligades. Teaterns personal var oerfaren och resurserna räckte inte till för att anlita professionella textare. Framför allt upplevde han att själva textens kvalitet var bristfällig (det gällde till exempel editering och språkgranskning). Många i publiken uppskattade dock textningen och föreställningen nådde en bred finskspråkig publik. Också bland de svenskspråkiga åskådarna var det flera som efteråt uttryckte tacksamhet för textningen, eftersom skådespelarna ibland talade i så rasande fart att vissa repliker blev svåra att uppfatta.

När föreställningen gästspelade i Sankt Petersburg och Moskva användes simultantolkning till ryska. En tolk dubbade föreställningen i realtid, så att hon från sitt bås följde med föreställningens handling och skådespelarnas replikering. Publiken hörde tolkens/dubbarens röst via hörlurar, som delades ut innan föreställningen. Det är en vanlig praxis i Ryssland, där publiken är van vid dubbad film. Festivaler och teatrar föredrar dubbning, men numera ser man också textade föreställningar i Moskva och Sankt Petersburg, i synnerhet i samband med Gyllene masken och andra stora internationella festivaler.

Slutspel 2013-14

Den påföljande produktionen *Slutspel* (*Endgame*, Samuel Beckett) hade också så kallad *öppen textning*, denna gång på engelska. Texten projicerades rakt på scenografin i det övre vänstra hörnet av fonden. Textningen förverkligades även denna gång av den ordinarie personalen och med obefintliga resurser. Pjäsen hade få föreställningar och det förblev oklart om textningen fyllde någon verklig funktion ur publiksynvinkel. Tanken var att Beckett kunde nå en internationell publik i Helsingfors. Men beslutet bäddade för ett strategiskt val att i fortsättningen satsa på ökad språklig tillgänglighet.

Den Brinnande Vargen 2014

DuvTeaterns och Klockriketeaterns samproduktion *Den Brinnande Vargen* gav ett tydligt prov på hur textning och tillgänglighet kan integreras i den konstnärliga utformningen av verket. DuvTeatern har varit verksam i Helsingfors sedan 1999. I DuvTeatern möts scenkonstnärer med olika funktionsvariationer.

Den Brinnande Vargen byggde på dikter som skådespelarna hade skapat tillsammans med väletablerade poeter och som framfördes i en dramatiserad form på Klockriketeaterns scen Klockrike Diana. Eftersom själva texterna – poesin – stod i fokus och vissa av skådespelarna saknade resurser för att uttrycka sig tydligt i tal på scenen, smyckades, målades och förtrollades scenbilden med videoprojiceringar av de aktuella, reciterade dikterna. Texten gjordes tillgängligare för alla: poesi kan upplevas lite krångligt för vem som helst, beroende på till exempel språkbakgrund eller kognitiva färdigheter. Samtidigt fungerade animationen som stöd för själva handlingen och intrycken i den sceniska situationen. Projektionerna utgick alltså från texterna och poesin. Videodesignen gjordes av Paula Lehtonen i samarbete med föreställningens regissör Mikaela Hasán.

Sylvi 2014-15

Projektet *Sylvi* blev en betydande satsning på ett konstnärligt utforskande av den tvåspråkighet som är vardag bland den finlandssvenska minoriteten. Föreställningen, en bearbetning av Minna Canths pjäs med samma namn, föddes ur ett stort internationellt samarbete mellan fem finländska teatrar, en svensk teater och en berlinbaserad fri teater¹⁹. Fem skådespelare från de fem finländska medproducerande teatrarna ingick i en ensemble, under ledning av Vapaa Teatteris regissör Mikko Roiha. I ensemblen fanns både skådespelare som aldrig hade arbetat på svenska och sådana som aldrig arbetat på finska. Föreställningen repeterades därtill i Berlin, vilket ytterligare tillförde en mångspråkighet i arbetet och tillvaron.

Enligt den ursprungliga planen skulle pjäsen repeteras in först på svenska och sedan på finska, men på grund av både konstnärliga och tidsmässiga skäl valde regissören att göra hela föreställningen tvåspråkig. Skådespelarna talade finska och svenska beroende på sina rollkaraktärer och deras relationer sinsemellan, medan replikerna textades till det andra språket med projektion på en vägg i scenografin, strax ovanför skådespelarnas huvuden.

Textningen blev därmed ett dominerande element i föreställningen, som underströk växlingen mellan språken samtidigt som den underlättade förståelsen. Detta blev särskilt framträdande eftersom textningen sköttes från scenen av skådespelarna själva. Också det var en i grunden ekonomisk utmaning som fick en konstnärlig lösning. Produktionen och den omfattande turnén – med hundra föreställningar i fyra länder – behövde inte anställa en extra person för arbetet.

Själva textningen (översättning, redigering, programmering) förverkligades av medlemmar inom arbetsgruppen och inga utomstående anlätades för uppgiften. Istället var det regiassistenten Jesper Karlsson som med hjälp av den ursprungliga översättningen anpassade textningen till föreställningens rytm och scenspråk. Texten tilläts här behålla vissa språkligt ålderdomliga former, för att kommentera författarens egen tid och kulturvärld. Textningen förverkligades med den tekniska utrustning som Riksteatern – i samarbete med det svenska bolaget DoGood Ab – har utvecklat för teatertextning. Textningen och sam-

arbetet med Riksteatern blev på så sätt en del av projektets kompetensutveckling. Publiken kunde följa med textningen på en egen smarttelefon eller lånad iPod på antingen svenska, finska, engelska eller tyska. Samma applikation, Thea-appen (se sid 35), används numera av flera teatrar i Finland.

I det här projektet var det inte möjligt att testa hörseltolkning.



Se video på Klockriketeaterns webbplats:

<https://klockrike.fi/sv/produktioner/flersprakighet/>

Föreställningens tvåspråkighet var ett element som väckte mycket uppmärksamhet bland både press och publik. En orsak kan ha varit det stora, språk-överskridande samarbetet. Det var också första gången som publiken vid flera av de finskspråkiga teatrarna kom i kontakt med svenska på teaterscenen. Men framför allt torde det ha handlat om hur språket användes i föreställningen; som en markör och som ett maktmedel.

Den finskspråkiga pressen bemötte tvåspråkigheten som ett charmigt element, som ett nytt uttryck bland andra teatermedel. Flera svenskspråkiga debattörer och kritiker reagerade däremot på det symbolvärde som det svenska språket tillskrevs i föreställningen. Det faktum att de karaktärer i handlingen som påvisade "högre status" talade svenska, medan de med "lägre status" talade finska, upplevdes som problematiskt av många. Greppet ansågs understryka vissa rådande fördomar och språkliga motsättningar. Hur svenskan användes i föreställningen blev därför – kanske inte helt medvetet – en politisk handling i sig, som färgade hur publik ur olika språkliga och kulturella tillhörigheter upplevde föreställningen.

3 Musketeers – East of Vienna 2016–18

Under våren 2015 inledde Klockriketeatern en samproduktion med lettiska teatern *Gertrūdes ielas teātris* i Riga. I ensemblen ingick bland annat två svenskspråkiga och en finskspråkig skådespelare från Finland, samt en finländsk och en lettisk dramaturg, en lettisk regissör och en lettisk filmfotograf. Det gemensamma språket var engelska, men föreställningens språk anpassades enligt publik och scenisk situation.



Se video på Klockriketeaterns webbplats:
<https://klockrike.fi/sv/produktioner/flersprakighet/>

Som en start på repetitionsprocessen gjorde arbetsgruppen en resa genom östra Europa – med start i Wien – för att samla material. Man kom i kontakt med människor av en mängd olika kulturer och språk. Vanligen kommunicerade man på engelska, men också tyska, franska, ryska, tjeckiska, rumänska och arabiska användes. Ibland var det skådespelarna själva som kunde tillräckligt med fraser för att samtala, ibland gick dialogen via tolkning. Dessa möten filmades och avsnitt användes i föreställningen, med engelsk textning – som på film. I själva föreställningen talades engelska då handlingen skulle föras framåt, men också svenska och finska då skådespelarna fick chansen att själva reflektera över sin resa. Dessa partier textades eller översattes inte. När pjäsen gästspelade utanför Finland talade skådespelarna uteslutande engelska. I Ryssland och Lettland användes simultantolkning, i Belarus textning. (I Belarus spelades föreställningen på teatern för belarusisk dramatik, RTBD, som har som uppdrag att spela på belarusiska – ett språk som majoriteten av invånarna inte behärskar. 3 *Musketeers* textades här till ryska.)

Noitavaino 2016

Föreställningen *Noitavaino* (av Akse Pettersson och arbetsgruppen) samproducerades med den finskspråkiga teatern Takomo. I ensemblen ingick sex finskspråkiga och två svenskspråkiga skådespelare, samt en tvåspråkig regissör. Eftersom hela arbetsgruppen huvudsakligen var finskspråkig och likaså den tilltänkta Takomo-publiken, gjordes pjäsen nästan uteslutande på finska och ur en finsk kontext. Som en språklig markör utspelades en kort scen på svenska och i programbladet ingick en text av teaterchefen på svenska, som ett slags språkpolitiskt ställningstagande. Men i övrigt fick teatern ge avkall på sitt eget modersmål. Trots Klockrikes uttalade önskemål inför projektet tog den konstnärliga processen andra vägar. Även om föreställningen blev en publiksuccé är det oklart om den breda allmänheten överhuvudtaget uppfattade att det var en samproduktion med en finlandssvensk teater.

De langerhanska öarna 2017–18

Pjäsen *De langerhanska öarna* av Susanne Ringell var däremot en utpräglat svenskspråkig föreställning – för många en slags återvändo till teaterns rötter. Det var dock en uttalad målsättning att pjäsen också skulle nå en finskspråkig publik, speciellt med tanke på gästspelet vid Finlands Nationalteater. En särskild översättning av pjäsen beställdes därför av författaren och dramatikern Laura Ruohonen. Medlemmar i arbetsgruppen anpassade sedan översättningen för textning och texten projicerades på en duk ovanför skådespelarna.

Produktionen *Ice* (av Vladimir Sorokin) utgjorde en ny finsk-baltisk samproduktion. Samarbetet med Teater Von Krahle i Tallinn hade planerats sedan 2009. Sorokins roman dramatiserades av Iida Hämeen-Anttila och regisserades av Essi Rossi (f. Räisänen). I ensemblen ingick två svenskspråkiga och fyra estniska skådespelare. Produktionen repeterades i Helsingfors och Tallinn och fick sin premiär i Tallinn. Målsättningen var uttryckligen att göra en flerspråkig föreställning, i planeringsskedet ingick även ryska (Sorokins språk) genom en rysk partner.

Regissören Essi Rossi konstaterade efter premiären²⁰ att flerspråkigheten till en början kändes som en möjlighet att ge publiken en upplevelse av dagens fragmentariska och individualistiska värld. Genom att göra föreställningen mångspråkig ville arbetsgruppen behandla de kommunikationssvårigheter som finns i dialoger mellan människor med vitt skilda ståndpunkter och i kulturell växelverkan överlag.

I praktiken visade sig planen på en flerspråkig föreställning ändå vara svår att genomföra. I och med de olika språken uppstod ett behov att placera föreställningen i starkt lokala omständigheter, vilket inte var fullt möjligt inom ramar för det processartade arbetssättet. Enligt Rossi fick arbetsgruppen ändå, just via det flerspråkiga arbetet, tag i ett kulturellt tankesätt som är förknippat med språket. Hon menade att man i en flerspråkig process måste godkänna att alla i publiken inte kommer att förstå allt. Alternativt måste man välja textning som en del av föreställningen.

Ett konstnärligt val fattades redan tidigt om att föreställningen inte skulle textas, utan istället skulle språket i föreställningen utgöra ett särskilt element som blev en utpräglad del av helhetsupplevelsen. I själva handlingen ingår en grupp människor som upptäcker ett eget, gemensamt språk, ett *hjärtats språk*, som både inkluderar de utvalda och exkluderar andra. Tanken var att en språklig variation skulle fungera som ett lämpligt sätt att illustrera detta. En tidig idé var att göra hela produktionen ordlös, att verkligen hitta ett uttryck för hjärtats språk.

Ett år före premiären skrev Rossi att det var en bra idé att lämna bort textningen, eftersom det understryker flerspråkigheten och det faktum att verkligheten och sanningen inte går att förenkla till något enkelt som skulle vara tillgänglig för alla. Hon ville uttryckligen upphäva illusionen om en sanning eller en verklighet. Språket och olika språk är ett sätt att handskas med världen, och arbetsgruppen ville framhäva förståelsen, bristen på förståelse och mångfalden i mötena²¹.

Det här är ändå ett exempel på hur den konstnärliga processen och produktionens tidtabell trots allt styr vissa val. Även om både teaterledningen och produktionsteamet i planeringsskedet hade en gemensam och artikulerad ambition att undersöka mångspråkigheten, hamnade frågan längre ner på prioriteringslistan ju längre produktionen framskred. Den konstnärliga processen fick alltså styra språkfrågan.

Sirkku Latomaa skriver i utredningen *Monikielisyyden ja taiteen yhdistämisestä* (2016)³ om hur flerspråkighet och konst kan ha många olika beröringspunkter. Hon nämner fyra aspekter: 1) konstutövarna, det vill säga konstnärerna, kan vara flerspråkiga, 2) den konstnärliga processen som leder till konstverket kan vara flerspråkig, 3) processens slutresultat eller det konstnärliga/kulturella alstret kan vara flerspråkigt och 4) publiken som betraktar verket, till exempel föreställningen, kan vara flerspråkig.



EKONOMI OCH KONSEKVENSER

Kan textade föreställningar ge teatern större biljettintäkter? Och hur garanteras tillgängligheten?

Utgångspunkten är att *det kostar att skapa det mervärde*, som man får genom att översätta en text eller en föreställning. Texten skall översättas, redigeras och förkortas. Den ska matas in i ett system, ett program. Det sker kanske förändringar på scenen under repetitionerna. Projektionen ska anpassas till skärmen och salen där vi spelar. Det behövs teknik, programvara, projektorer och personal. Textningen kan påverka ljusplaneringen eller scenografin, det behövs en överenskommelse och anpassning inom teamet. Det behövs en person som kör textningen, trycker på knappen helt enkelt – och som kan föreställningen och lever med i rytm och eventuella missar eller förändringar hos skådespelarna.

En textning är därtill helt *specifik* för just den aktuella föreställningen. Nästa uppsättning skiljer sig på många sätt, tempo och rytm, bearbetning och så vidare. En översättning lever i allmänhet en kortare tid än originaltexten. Textningsversionen har ett ännu kortare liv, den dör när den sista föreställningen är över.

Texter vi spelar på teater lyder under upphovsrätt, vi betaltar *royalties* för originaltexten och den översättning skådespelarna framför. Hur det blir med översättningen för textning är fortfarande ett litet frågetecken, kutymen varierar. Men i grunden är det samma principer som gäller.

Men man kan också svänga på frågan. Kan textningen ge mer publik och därför mer *intäkter*? Blir själva publikunderlaget större och spelperioden längre? Av erfarenhet vet vi att det är till hjälp ifall textningen ingår då man förhandlar om gästspel med internationella festivaler.

Tillgänglighet som konstnärlig strategi

Vad betyder tillgängligheten för teatern? Textning och översättning har en potential att bjuda innehållet till en bredare publik. Olika språk öppnar upp. I Finland tänker man kanske först på svenska och finska, nationalspråken. Lägg till samiska (tre språk), romska (romani) eller de tiotals större grupper invandrare, potentiella turister – och man förstår lätt att möjligheterna är många, men initiativen är få. På Klockrike har vi under årens lopp översatt till eller från svenska, finska, engelska, tyska, spanska, ryska, kinesiska...

Förutom de talade språken finns det teckenspråk, finlandssvenskt och finskt. Det finns ungefär lika många personer med hörselskador som det finns finlandssvenskar. För några år sedan uppskattades antalet synskadade över 30 år till cirka femtiotusen personer. Det finns många grupper med specialbehov. Hur låter dramatik som är skriven på lättläst svenska (eller andra språk)? Skiljer sig en lättläst text från annan dramatik på scenen?

Frågan är kanske närmast hur mycket teatern är villig att satsa för att betjäna specialbehov. Och då glider tillgängligheten lätt över i frågor om ekonomi.

Men tänk om teatern, i stället för att se det som en skyldighet eller ett påklustrat uppdrag, har denna form av tillgänglighet som en konstnärlig strategi?

THEATRE SURTITLES: PAST, PRESENT AND FUTURE...

Teatertextning blir allt vanligare runt om i världen, skriver Daisy Jacobs för Theater In Paris.²²

In 1712 Joseph Addison, founder of English daily newspaper 'The Spectator', wrote the following:

"There is no question but our great-grandchildren will be very curious to know the reason why their forefathers used to sit together like an audience of foreigners in their own country, and to hear whole plays acted before them in a tongue which they did not understand [...] I cannot forbear thinking how naturally an historian, who writes two or three hundred years hence [...] will make the following reflection, 'In the beginning of the eighteenth century, the Italian tongue was so well understood in England, that operas were acted on the public stage in that language.'"

As a student of languages and a lover of theatre, I have always relished watching and reading plays in their original language, and when watching a play in translation, I can't help the feeling that I'm being cheated, missing out on the "real deal". The pace, rhythm and melody of a language adds such an invaluable dimension to a piece of theatre, that taking that away changes it completely. But, I don't speak Russian or German, Italian or Spanish (the list goes on) and there's no way I'm writing off Chekhov, Brecht, Goldoni etc. just because I can't read their original scripts, and no matter how much I enjoy going to the theatre, I just can't see myself coming out of two hours of 'Три сестры' (Chekhov's 'Three Sisters') praising the subtlety of the language, and the riveting dialogues...

So for me, this is where surtitles come into their own. Also known as 'supertitles', surtitles are still incredibly recent, and their history is not all that well defined. What we do know is that they were first seen in televised operas



I want to love and to be loved

on ‘caption boards’, which would be held in front of the screen to give viewers a quick recap of what was going on, not dissimilar from inter-titles in silent movies. It is thought that surtitles as we know them today were introduced in Beijing in 1983, followed closely by Copenhagen, New York and in 1984, Canada – indeed the word ‘surtitled’ is a trademark of the Canadian Opera Company. The surtitles would be projected high above the stage of the Opera House, allowing the audience to follow the story, without losing the richness of the opera’s original language (at the price of a few days with a cricked-neck).

In more recent years, theatre companies around the world have taken the concept and run with it, using surtitling to open the doors of international theatre to an entirely new audience. The World Shakespeare Festival’s initiative, ‘Globe to Globe’, is a perfect example. Over 6 weeks in 2012, 37 companies from 37 different countries each performed one of Shakespeare’s plays in their mother tongue at the Globe Theatre in London, using surtitles to summarise the on-stage action. Three of the shows then returned to the Globe in 2013, and again in 2014. This year they’ll be hosting The National Theatre of China’s ‘Richard III’ in Mandarin, and Tang-Shu Wing’s ‘Macbeth’ in Cantonese, all with the help of projected summaries. In a similar initiative, the ‘quatrième salle’ (the ‘fourth playing space’) of Paris’ Comédie Française tours the world playing French classics in Asia, Russia and beyond, surtitling plays in the local language, thus bringing traditional French theatre to places that would never otherwise have been exposed to it.

But surtitles are not only a blessing where accessibility is concerned; they have actually become an art form in their own right. In a society that’s constantly pushing and challenging the boundaries and limitations of technology, it’s no wonder that more and more theatre companies are playfully exploring the wealth of possibilities that surtitling can offer. Take Spanish company *Atresbandes* who toured the UK last year. In their play ‘Solfatara’, the surtitles start by faithfully translating the piece for an English speaking audience, then slowly but surely they begin to take on a subversive character of their own, mocking the scene below, twisting the translation and “arguing” with the actors, until they become a fundamental part of the on stage interactions. It’s shows like this that prove that technology and theatre can absolutely work in tandem, and when they do the result can be electric.

With all that in mind, it’s no wonder surtitled shows have seen such a rapid growth recently, especially in Paris. In September 2014 at the Théâtre de la Ville, Brecht’s ‘Mother Courage and her Children’ played in German, followed by ‘Tratando de Hacer una Obra que Cambie el Mundo’ in Spanish, and ‘Ravens, We Shall Load Bullets’ in Japanese. In November of the same year, Young Jean Lee’s ‘Straight White Men’ played at the Pompidou Centre in English, and ‘Fragments’ came to the Bouffes du Nord, with Beckett’s own French script projected as surtitles. In early 2015 we have seen ‘Le Sorelle Macaluso’ in Italian, and ‘Daisy’ in Spanish at the Théâtre du Rond Point, not to mention countless other surtitled productions all over the city. It is an incredibly exciting time to be a theatre-lover, when linguistic and cultural barriers are simultaneously being broken down and embraced, all over the world.

And it’s not only locals that are being let in on the secret of international theatre. The tourism industry is booming, and visitors are no longer satisfied by open top tour buses. Walking down the streets of some of Europe’s main cities, the range of different accents and languages you are likely to overhear is amazing. I for one no longer bat an eyelid when I hear an American twang travel down a Parisian metro carriage, or a group of Australians walking along the quai de la Seine. In fact, Tobias Veit, artistic executive producer of the Schaubühne theatre, said much the same about Berlin, Europe’s most rapidly growing tourist city. The Schaubühne now surtitles 4-6 performances a month in English and French, whilst the city’s Maxim Gorki theatre has gone one step further, surtitling 100% of all their performances. Theatres in Spain, Holland, and Japan have recently jumped on the bandwagon too, and now, thanks to start-up company Theatre in Paris, so has France. For the first time in history, foreign audiences are being invited to step inside Parisian theatres and watch plays in their original language, shoulder to shoulder with local theatregoers.

I think that the Spectator’s Joseph Addison would be very pleased to know that we have finally found the ultimate solution to the theatrical language barrier. We no longer have to sit in a theatre pretending to understand, whilst secretly worrying that we have missed a crucial plot strand, or some witty word play.

And the best part of it all? The appreciation of foreign languages and cultures remains completely intact, and in my opinion, even stronger than ever.



TEXTAD TEATER

Även om flerspråkiga föreställningar fortfarande hör till undantagen i Finland, finns det bland teatrarna en vilja att göra repertoaren mer tillgänglig för en bredare publik. Teatertextningen blir därmed en jämställdhetsfråga. Hur textningen förverkligas på bästa sätt delar ändå åsikterna. Öppen eller sluten textning, det är frågan.

“The French director Ariane Mnouchkine thinks the audience should not be denied understanding, for then they are also being denied the emotional experience. Her approach in the Théâtre du Soleil is rather to integrate the translation into the art work. She says: ‘Surtitles are part of the beauty, a profound element of distance, of poetry. A new meaning is introduced, a different vision, the dimension of reading’”. Yvonne Griesel, Language transfer on stage²³

I Finland finns enstaka teatergrupper som arbetar på olika minoritetsspråk, men fältet överlag präglas av enspråkigt finsk- eller svenskspråkiga teaterproduktioner. I huvudstadsregionen är det numera ganska vanligt att regissörer, scenografer och designers med olika modersmål ingår i arbetsgruppen, vilket skapar en viss nivå av tvåspråkighet i verksamheten. På scenen är det ändå sällan fler än ett språk som hörs.

Bland de finlandssvenska teatrarna är det inte ovanligt att en föreställning först repeteras in på svenska och sedan på finska, för att på så vis förlänga föreställningens livslängd och öka det potentiella publikantalet. Att flera olika språk hörs under en och samma föreställning är dock mera ovanligt. Det används oftast bara som en scenisk markör snarare än ett genomgripande konstnärligt grepp.

Strävan att göra teaterföreställningarna mera tillgängliga för den publik som inte bemästrar majoritetens språk verkar framför allt ha kommit från de hörselskadades förbund och andra institutioner som främjar tillgången till kulturupplevelser för människor med olika funktionsvariationer.

Traditionen att texta föreställningar blev först kutym inom operan, som under de senaste decennierna oftast framförs på originalspråk. Att texta talteater har däremot förblivit rätt ovanligt utom i specialfall, som vid internationella gästspel och festivaler. Men Linnea Stara, tidigare dramaturg på Svenska Teatern, menar att textningen numera kan ses som en viktig del av teaterns grundläggande strävan efter tillgänglighet och uppdrag.

– Vi ser det som en demokratifråga. Även om det bara hjälper tre personer per kväll så är det viktigt, säger Stara.

Svenska Teatern textar numera alla sina egna produktioner, både till finska och till svensk texttolkning för hörselskadade.

I Storbritannien och Sverige har man kommit långt med att utveckla tekniken för textning och tillgången till teater riktad för publik med bland annat nedsatt hörsel. Det finns särskilda teatrar som bygger upp sin repertoar uttryckligen för denna målgrupp och specialiserade företag som erbjuder teknik för textning för teatrar och deras publik. I Berlin har flera av de största teatrarna, bland annat Schaubühne och Volksbühne, redan länge textat flera av sina föreställningar till engelska och franska. På teatern Maxim Gorki – där man numera spelar på flera olika språk – textas varje föreställning antingen till tyska eller engelska.

Öppen och sluten textning

Det talas om två skilda sätt att erbjuda texttolkning; *öppen textning* (open captioning) och *sluten textning* (closed captioning). Öppen textning innebär att texten projiceras på en yta antingen ovanför, bredvid eller mitt i scenbilden och därmed är synlig för alla i publiken. Sluten textning betyder att åskådaren själv kan få tillgång till textningen via en apparat eller sin egen mobiltelefon²⁴.

Det har inte forskats så mycket kring teatertextning, så vi får gå tillbaka till Pia-Tuulia Pietiläs *Tekstiä teatterissa*²⁵ från år 2008 för att få perspektiv. Pietilä konstaterar att det i Mellan- och Västeuropa finns en längre tradition av teatertextning än i Finland. Där har man redan länge använt flera olika verktyg, så som textningsskärmar eller -glasögon. Dessa varianter är dock relativt dyra. De delar dessutom in publiken enligt vem som är i behov av textning – och stöder därmed inte ett jämlikhetstänk i alla avseenden, skriver Pietilä.

Enligt Pietilä var öppen textning det absolut vanligaste sättet att texta teater i Finland år 2008. Öppen textning är också den metod som huvudsakligen används inom opera, på internationella teaterfestivaler och i föreställningar riktade till en publik med nedsatt hörsel. Pietilä påpekar att det är viktigt att ta i beaktande hur textningen placeras, så att åskådaren kan se det som händer på scenen och läsa texten på samma gång.

Men den tekniska utvecklingen har lett till att sluten textning nu blivit allt mer funktionell och kostnadseffektiv. Eftersom textningen är individuell är det också möjligt att erbjuda flera olika textningsspråk, och också erbjuda omfattande texttolkning för döva åskådare, vilket annars bara erbjuds i specialfall.

I Norden är det framför allt Riksteatern, som i samarbete med företaget DoGood Ab har utvecklat textningsteknik för teaterbruk. Deras teknik har också tagits i bruk i Finland. På både Svenska Teatern, Teater Viirus och Wasa Teater används numera sluten textning. Det innebär att texten sänds via ett separat nätverk från ett textningsprogram på en dator till en applikation på teaterns läsplattor (som lånas ut inför föreställningen) eller till åskådarnas egna mobiltelefoner.

De tre teatrarna erbjuder textning till finska för att nå en bredare publik. Svenska Teatern erbjuder dessutom texttolkning för publik med nedsatt hörsel.

Svenska Teatern textar alla sina egna produktioner, medan Wasa Teater erbjuder textning till en del av föreställningarna.

Också Åbo Svenska Teater textar vissa föreställningar, antingen till finska, svenska eller engelska, men använder öppen textning som projiceras på en skärm ovanför stora scenen och sluten textning till finska på studioscenen.

Att flera svenskspråkiga teatrar textar sin föreställningar till finska torde också gagna den finskspråkiga publik som lider av nedsatt hörsel, eftersom få finska teatrar textar sina föreställningar överhuvudtaget, eller endast i specialfall.

För alla eller för somliga?

Det finns avvikande åsikter gällande vilken textningsmetod – öppen eller sluten – som är bättre. Förespråkare för en öppen textning menar att den är mest demokratisk och att skärmarna som används i teatersalongen för att läsa texten utgör distraherande element för den övriga publiken.

En del hörselskadade menar att de föredrar öppen textning eftersom den fräntar en åskådare med nedsatt hörsel stigma att tvingas använda en särskild apparat, skriver Iida Turpeinen i utredningen *Selvitys suomalaisten teatterien tekstityskäytännöistä & ehdotuksia teatteritekstittämisen edistämiseksi*²⁶.

Andra menar att en öppen textning blir för dominant i föreställningen, att den drar uppmärksamhet från handlingen på scenen också för dem som annars inte skulle vara i behov av textning. En textningsskärms synlighet påverkas också av den övriga tekniken som används. Stark belysning på scenen kan försvåra läsbarheten och användning av teaterrök kan tillfälligt skymma skärmen.

Dessa utmaningar kan lösas på olika sätt. För sluten textning har ny teknik utvecklats, som ska motverka ”slaskljud” från de individuella textningsskärmarna så att den övriga publiken knappt uppfattar att grannen bredvid följer med texten. Det finns också särskilda glasögon, likt 3D-glasögon, där texten placeras i åskådarens synfält utan att denne behöver titta bort från scenbilden. Båda dessa innebär dock än så länge stora ekonomiska satsningar för teatern.

Med tanke på ekonomin kan det vara fördelaktigt att använda textningsappar som styr textningen direkt till publikens egna smarttelefoner. Det blir en mindre investering i och med att teatern inte behöver införskaffa skärmar eller förnya dem då tekniken snabbt föråldras.

Att integrera öppen textning i själva föreställningen är en konstnärlig lösning som utvecklas bland de teatrar som vill satsa på en öppen och likvärdig teaterupplevelse för alla i publiken. Det kräver regissörer och särskilda text- och videodesigners som är insatta i olika metoder, men erbjuder också nya och intressanta konstnärliga element i föreställningen. En avgörande skillnad mellan öppen och sluten textning är dock att det senare alternativet erbjuder möjlighet till flera parallella språk och tolkningsmöjligheter, medan en öppen textning vanligen begränsas till ett eller två språk.

Simultantolkning och dubbing används sällan i Finland. Vanligare är det i de länder som har en särskilt stark tradition av dubbing inom tv och film. Syn- tolkning och ljudtolkning för döva används endast i specialfall, enligt särskilda beställningar, på större teatrar i Finland.

ÖPPEN TEXTNING

Synlig för alla

Alla i publiken ser texten, oberoende av behovet.

Ledskärm eller projektion

En ledskärm är tekniskt pålitlig och lätthanterlig: textens storlek och ljusstyrka kan justeras. En videoprojektor är mera utmanande, eftersom avstånd och vinkel till projektionsytan måste anpassas separat, men det erbjuder flera konstnärliga möjligheter.

Alla får samma upplevelse

Inga särskilda ansträngningar krävs av publiken inför föreställningen. Upplevelsen är möjligast likvärdig för alla, vare sig de läser texten eller ej.

Placering /synlighet

Projektionsytan bör placeras så att publiken kan se den och samtidigt följa med handlingen på scenen. Måste anpassas enligt övrig teknik i utrymmet. Påverkas av "slaskljus" och teaterrök.

SLUTEN TEXTNING

Synlig för somliga

Endast de som vill kan se textningen.

Särskild lässkärm eller smarttelefon

Vissa teatrar erbjuder iPods eller andra textningsskärmar till sin publik inför föreställningen. Andra erbjuder endast en app som publiken kan ladda ner till sin privata mobiltelefon.

Olika upplevelser

Den del av publiken som behöver tolkning bör skaffa och bekanta sig med tekniken innan föreställningen. Under pjäsens gång måste de växla fokus mellan textningen och handlingen på scen.

Fokusering /synlighet

En utmaning för publiken att växla blicken mellan skärm och scen. Särskilda "smarta glasögon" en ny innovation som kan lösa detta.

ÖPPEN TEXTNING

En del av föreställningen

Eftersom texten hela tiden är synlig blir den en del av helhetsupplevelsen, som ett konstnärligt element i sig, vare sig teatern tar detta i beaktande eller ej.

Distraherande?

Kritiker av öppen textning menar att textningen drar för mycket uppmärksamhet från handlingen på scenen, också då den inte behövs för åskådarens privata förståelse.

Ekonomiskt för delaktigt teknik

Kräver endast projektionsytan, en maskin och en operatör.

Begränsade möjligheter

Ett eller två språkalternativ möjliga, beroende på utrymmet.

SLUTEN TEXTNING

Osynlig /neutral

Textningen påverkar inte det konstnärliga innehållet, och är helt separerat från teatersituationen.

Uttekande?

Förespråkare av öppen textning menar att slutan textning särskiljer de som behöver tolkning från de som inte behöver den, och att de kan medföra en upplevd stigmatisering.

Dyr och resurskrävande teknik

Kräver ett internt nätverk och apparater som bör underhållas, laddas och samlas, samt maskin och operatör.

Obegränsade möjligheter

Många olika språkalternativ möjliga, eftersom tekniken tillåter enskilda val.

ATT TEXTA ÄR ATT TOLKA

En textad teaterföreställning ger ursprungsverket flera lager av tolkningar. Teatertextning blir alltså en egen konstform, jämförbar med ljus, ljud eller scenografi.

Teatertextning motsvarar på många sätt textandet av filmer eller tv-program. För att åskådaren både ska hinna läsa texten och följa med handlingen är det ofta nödvändigt att förkorta och anpassa den av skådespelarna tolkade texten. Detta arbete kräver särskild kompetens och en lyhördhet för både ursprungstextens stilistiska och funktionella kvaliteter samt för den sceniska situation där texten förmedlas.

Liisa Tiittula skriver i *Teatteritekstityksen tutkimuksia*²⁷ att teatertextning har mycket gemensamt med operatextning. Skillnaden är bland annat den att operatext är lättare att förkorta i och med sina många uppreppningar. På operan får textningen också en tydlig rytm tack vare musiken.

Enligt Tiittula handlar all textning sist och slutligen om att texta en helhet, en föreställning – textning är alltså mycket mer än översättning eller transkribering.

Budskap och sammanhang

Inom översättningsvetenskapen talar man om *skoposteori*; att översätta en text är att översätta ett budskap och en referens, från ett språkligt och kulturellt sammanhang till ett annat. Detta utgör översättningens *skopos*.

'The realizability of a commission depends on the circumstances of the target culture, not on the source culture... on relation between the target culture and the source text' (Vermeer, 2000. p. 235). Therefore the commission actually decides the skopos of a translation, not freely falling for impulses but directed towards a well defined goal. Hence, this challenges the conventionally validated view that translations should be literal and 'loyal' to the source text. It is this skopos which determines if a text should be 'translated', 'paraphrased' or completely 're-edited'.

Deepti Bhardwaj, *Skopoi of a Translator: Assessing Vermeer's Skopos Theory*²⁸

En översättare som bearbetar textning för teater måste därför både känna författarens språk och den sceniska situationen i vilken texten skall framföras, samt ha förmågan att ur varje textsjok utvinna det väsentliga. Textaren/översättaren måste här fatta flera avgörande beslut som har konsekvenser för den konstnärliga upplevelsen hos publiken. En slarvig eller obearbetad textning kan i många fall göra mer skada än nytta.

"Since it has become evident, [...] that older, classic dramas in particular frequently need to be shortened by more than one-third to ease reception, interventions in the textual structure are necessary. And these plays are generally abridged by removing sentences and phrases. A great deal of information is accordingly lost, making it difficult in some cases for the audience to follow the complex plot structure of classical dramas. The text also appears fragmentary, since a drama is, after all, a unified textual structure. In the case of contemporary plays, surtitlers treat the text more freely, condensing more by means of interventions in the sentence structure. The reason for this is probably the absence of so-called sacred texts on the reference level, and the fact that the plays themselves do not possess such great authority. Paradoxically, however, being presented in a distorted style leads to authors who are unknown abroad, e.g. in Germany and thus to an unintentional but obvious breach of loyalty to the playwright on the part of the translator. The procedure should, in principle, be precisely the opposite".

Yvonne Griesel, *Surtitles and Translation*²⁹

Exempel: textning på Svenska Teatern

Svenska Teatern i Helsingfors har fattat ett strategiskt beslut att satsa på textning av alla sina föreställningar. Teatern anlitar numera en professionell översättare och textare, Tanja Oreto, för bearbetning av den finska textningen. Oreto arbetar med texten fram till premiären. Därefter sköter teaterns vaktmästare arbetet med att *köra textningen* under föreställningarna.

– Helst skulle man ju ha den professionella översättaren att själv köra textningen under föreställningen eftersom hen kan den, men det skulle bli för dyrt, säger Svenska Teaterns tidigare dramaturg Linnea Stara.

Vad är teatertextning, enligt Tanja Oreto

Tanja Oreto är frilansöversättare, som arbetat mycket med textning för teater. Hon skrev – för Svenska Teatern – en kortfattad introduktion med konkreta råd om teatertextning, här publicerad i en omarbetad form.

Förväntningar på textad teater

Teatertextning är en underkategori av *audiovisuell textning* (av-textning) vid sidan om till exempel tv- och filmtextningar och textning för hörselskadade.

Idén med en teatertextning är att den ska fungera som *ett stöd för tittaren*, en slags livlina som hjälper henne att hänga med i svängarna. Textningen ska ändå inte kräva alltför mycket uppmärksamhet, det vill säga dra bort uppmärksamhet från det som händer på scenen.

Den idealiska av-textningen smälter in i pjäsen eller filmen så att ingen lägger märke till den. Den bidrar till atmosfären och magin precis som belysning och ljud och kan också bryta den.

Åskådaren ska hinna följa med själva pjäsen och spelandet. För mycket text gör att tittaren inte hinner titta på skådespelarna och det som händer på scenen. Då blir det som att titta på en italiensk film där allting översätts – rutan är hela tiden full med åtta rader text.

Den som inte alls kan det talade språket (på scenen) är väldigt beroende av textningen (jämförbart med att se en film på ett helt främmande språk).

Ett exempel ur det verkliga livet

För att alla tittare (unga, gamla, utlänningar...) ska hinna läsa och uppfatta en tvåradig replik av helt främmande text krävs i praktiken minst sex, sju sekunder. I en pjäs sades under sju sekunder följande mängd text:

**Kortväxtas ”olikhet” får alltid
en estetisk betydelse i alla filmer.
Vad betyder egentligen estetisk?
Att man ger ditt utseende
en speciell betydelse,
till exempel dina håriga fötter,
om du till exempel är en hobbit.**

Den färdiga versionen [som översattes för] textningen blev:

**Kortväxtheten får en estetisk betydelse
liksom de håriga fötterna på en hobbit.**

Hur ser replikerna ut

Replikerna ska helst vara *korta och koncisa* samt lätta att uppfatta med ett ögonkast (gärna rak ordföljd, enkla satsstrukturer och lättlästa ord, helst indelning enligt satsgränser, inga delade ord).

På teatern går extra tid åt till att blicken söker sig av och an mellan scenen och skärmen. På tv är avståndet kortare. Därför ska replikerna helst vara ännu mer komprimerade på teatern.

Replikerna ska utkristallisera det *essentiella* i innehållet. Själva skådespeleriet förmedlar också mening (särskilt intensitet, känslor, karaktär med mera).

Människan kan *uppfatta talat språk* betydligt snabbare än *skrivet*. Då man läser en bok, kan man läsa en mening på nytt ifall man inte genast förstår innebörden, men i en textning kan man inte återkomma till texten.

Texten ska inte på förhand *avslöja* vad som kommer att hända. Tänk på hur det är att se en spännande eller rolig film där det spännande/roliga urvattnas av att man ser händelser och *punch lines* i text före de händer/uttalas.

Om att köra textningen

- Personen som kör ut textningen ska trycka in repliken när skådespelaren börjar tala.
- Repliken får gärna hänga framme i flera sekunder efter att skådespelaren slutat tala, eller tills nästa replik börjar (max ca fem sekunder).
- Vid längre pauser trycks repliken gärna bort (= svart ruta). Då stör inte skenet (från texten/skärmen) någon och åskådaren kan lugnt koncentrera sig på att följa med det som händer på scenen och fortsätter följa med textningen först när nästa replik uttalas.
- En rekommenderad repliklängd är ca 2-8 sekunder (på skärmen).
- Det blir aldrig perfekt på teater – under en föreställning sker förändringar, tabbar, missar, blackouts, kramper, hicka och så vidare. Då blir det extra jobbigt eller närmast omöjligt för en textare som inte är insatt i pjäsen.

DET POETISKA SPRÅKET

Översättningen av en litterär text är i högsta grad en konstnärlig fråga. Vi bad dramatikern Laura Ruohonen om en kommentar kring arbetet med att översätta en dramatisk text.

De langerhanska öarna av Susanne Ringell översattes till finska av dramatiker Laura Ruohonen inför Klockriketeaterns urpremiär hösten 2017. Föreställningen textades till finska, men då var det redan en bearbetning av Ruohonens finska version som fanns till publikens stöd.

En första inblick i översättarens dilemma ger pjäsens titel. På finska heter pjäsen *Sisäiset saaret* (ungefär ”De inre öarna”). En direkt översättning av *De langerhanska öarna* hade blivit *haimasaareke*. Det är den medicinska termen, men saknar all poetisk finess...

I programbladet ingick en text – på finska – av Ruohonen om översättarens utmaningar. Inför vårt gästspel på Dramaten i Stockholm översatte Susanne Ringell i sin tur Ruohonens text till svenska. Här följer båda texterna om utmaningar och tjugningen i att översätta, på respektive originalspråk.



Laura Ruohonen: Kenet kutsut ihosi alle?

Tulla käännetyksi on kirjailijalle hyvin intiimi tapahtuma. Vähän kuin kutsuisi jonkun kotiinsa asumaan. Toinen ihminen uppoutuu hetkeksi ajatuksiisi, rytmeihisi, kohdistaa koko ymmärryksensä, ammattitaitonsa ja intuitionsa ottaakseen selville salaisimmat ajatuksesi ja tulkitakseen ne maailmalle. Tuntuu erikoiselta, että joku menettää yönensä pohtiessaan miksi päätit sanoa ”ja” etkä ”tai myös”. Moisen huomion kohteena oleminen voi olla kirjailijalle hyvin kiehtovaa.

Aina ei kuitenkaan käy näin.

Joskus kirjailijan teokseen tarttuu törkimys, joka tarpoo kuraisin saappain keskelle tupaa, hurraa omille vitseilleen ja viis veisaa nurkassa uikuttavasta kirjailijasta. Kun tämä lopulta seisoo tyrmistyneenä savuavan teoksen raunioilla, tyyppi selittää loukkaantuneena, että hän oikeastaan haluaisi kääntää matkaesitteitä, mutta lähetettiin ensin harjoittelemaan taloudellisesti vähemmän riskaabelilla materiaalilla.

Ja joskus teos ei vain syty hehkuun uudella kielellä, vaikka kaikilla olisi mitä parhaat aikomukset – vieras jää vieraaksi.

Siksi minulle oli suuri luottamuksen osoitus, että Susanne Ringell halusi antaa minulle runollisen, rytmisesti ja äänteellisesti huipputarkan näytelmänsä käännettäväksi. Se oli houkutteleva herkku ja samalla hien otsaan nostattava haaste. Pystynkö tavoittamaan teoksen ominaislaadun ja huumorin niin, että Susanne ei pety odotuksissaan ja suomenkielinen yleisö saa tunnustuksen kielen leikistä, assosiaatioiden verkosta, siitä runoilijan yksityisestä logiikasta joka teoksen läpi virtaa?

Suomi ja ruotsi perustuvat hyvin erilaiselle logiikalle. Joitain asioita ei voi sanoa ruotsiksi, toisia ei suomeksi. Joskus puuttuvat sanat tai se ei nyt muuten vain käy päinsä. Kiihkeimmillään kääntäjä loikkii keskellä eräänlaista kielten maaottelua: Hahaa! Tätä et ikipäivänä pysty sanomaan yhtä hyvin suomeksi! Hehee, täältä pesee – näin kiteytyy yhdellä pyyhkäisyllä yhteen piitkään vokaaliin kokonainen ruotsin sivulause! Kiitos Susanne: Tämä työ sai minut rakastamaan molempien kansalliskielimme huikeita ominaisuuksia taas entistä enemmän.

De lagerhanska öarna on meille myös muistutus näytelmän mahdollisuuksista: Näytelmä on ja voi olla vain sitä mitä rohkenemme haluta sen olevan.

Serbialainen kirjailija David Albahari on kuvannut elämää paikkana, jossa kieli on ihmisen varsinainen kotimaa. Lopullisin maanpako ei ole synnyinmaasta vaan kielestä karkoittaminen.

Myös Ringellin henkilöille kielestä tulee ainoa mahdollinen koti, he asuttavat kuvitteellisia maailmoja, maisemia, joita ei ole enää olemassa kuin kerrottuina.

Minulle tässä näytelmässä ihmisen tapa ymmärtää omaa elämäänsä on yritystä piirtää mielen maailmankartta, rakentaa kieleen seutu ja maailma, jossa voi kohdata itsensä ja muistonsa.

Susanne Ringells översättning av Ruohonens text

Att bli översatt är för en författare en mycket intim händelse. Lite som att bjuda någon hem till sig och bo. En annan människa fördjupar sig en stund i dina tankar och rytmer, inriktar hela sin förståelse, sin yrkesskicklighet och intuition på att ta reda på dina mest hemliga tankar och tolka dem för världen.

Därför upplevde jag att Susanne Ringell visade mig ett stort förtroende när hon gav mig sin poetiska, rytmiska och ljudmässigt supernoggranna pjäs för översättning. Den var en lockande lysterhet och samtidigt en utmaning som fick svetten att lacka i pannan.

Finska och svenska baserar sig på väldigt olikartad logik. Somliga saker kan man inte säga på svenska, andra inte på finska. Ibland saknas orden, eller så går det nu annars bara inte för sig. När det är som mest intensivt kastar sig översättaren in i ett slags landskamp mellan språken : Hahaa! Det här kan du aldrig säga lika bra på finska! Hihii, här får du dig - så binds i en strykning en hel svensk bisats samman i en enda lång vokal! Tack Susanne: Det här arbetet fick mig att älska bägge våra nationalspråk än mera än förut.



BARTLEBYS MÅNGA SPRÅK

Regissören Milja Sarkola har länge varit intresserad av att göra tvåspråkig fiktion i vårt tvåspråkiga land. I en e-post-intervju berättar hon om processen kring Svenska Teaterns flerspråkiga föreställning I Would Prefer Not To.

Pjäsen *I Would Prefer Not To*, baserad på Herman Melvilles novell *Bartleby – The Scrivener* hade premiär på Svenska Teaterns Amos-scen i januari 2018, i regi av Milja Sarkola. På scenen medverkade tre skådespelare ur teaterns fasta ensemble, som alla har svenska som huvudspråk, samt en gästande skådespelare som aldrig hade spelat på svenska. Föreställningens huvudspråk var svenska, men flera partier spelades också på finska. Huvudkaraktären Bartleby upprepade främst bara en fras, ”I Would Prefer Not To”, på en mängd olika språk.

Jesper Karlsson: Jag såg *I Would Prefer Not To* förra tisdagen på Amos-scenen på Svenska Teatern och den gjorde mig både glad och omtumlad. Vad som överraskade mig var att föreställningen var så tvåspråkig (eller egentligen flerspråkig). Det hade jag inte uppfattat så tydligt i recensionerna. Varför beslöt du att göra pjäsen tvåspråkig?

Milja Sarkola: Det fanns många orsaker till att föreställningen blev så pass tvåspråkig och lite flerspråkig också. En enkel orsak är att jag redan länge velat göra tvåspråkiga föreställningar helt enkelt för att det är verkligheten för finlandssvenskarna i Helsingfors (jag testade tvåspråkigheten redan i *Allt som sägs* som jag skrev och regisserade för Viirus 2016), och för att enspråkigheten i svenskspråkiga föreställningar alltid känts mer eller mindre konstgjord för mig som tvåspråkig, som en puritansk självklarhet man väljer utan att reflektera över det konstnärliga valet på samma sätt som man reflekterar över alla andra val som görs i den konstnärliga processen.

Jag har också redan länge varit intresserad av tvåspråkighet i fiktionen mer som en beskrivning av enskilda individers tvåspråkighet än som en beskrivning av språk och kulturskillnader mellan individer (där de finskspråkiga och svenskspråkiga representerar något specifikt olika just via språken, ofta något socioekonomiskt och klassbundet kulturellt). I de här representationerna blir den tvåspråkiga identiteten uppspjälkt i två åtskilda identiteter. Nå, just den här idén förverkligades inte fullt ut varken i *Allt som sägs* (Teater Viirus, 2016 - red. anm) eller i *I Would Prefer Not To*, det skulle kanske kräva att en större del av ensemblen sku vara helt tvåspråkig för att idén sku komma fram tydligt.

En annan, större orsak till flerspråkigheten i *I Would Prefer Not To* var den språkliga tematiken i novellen *Bartleby*. (Som t.ex. Gilles Deleuze behandlar i sin essä *Bartleby; or, The Formula of Resistance*). Hur Bartlebys passiva motstånd berör och påverkar språket. Jag tyckte att Bartlebys "främmandegörande förhållande" till språket kunde förstärkas om den som spelar Bartleby inte talar sitt modersmål, det vill säga om Bartlebys förhållande till språket består av ett förfrämligande avstånd till ordens innebörd, eftersom Bartlebys upprepning av en och samma fras på sätt och vis tömmer orden och talet i sig på betydelse. Och under föreställningens gång övertar Bartlebys förhållandet till språket även berättaren, som i slutet försöker nå Bartleby genom att växla till finskan.

JK: Du skriver att en större del av ensemblen borde vara "helt tvåspråkig" för att idén om en flerspråkig identitet skulle komma fram tydligare. Upplever du att det finns en "fullständig tvåspråkighet" som du skulle vilja utforska? Är inte vi alla två- eller flerspråkiga i olika grad?

MS: Ja, jag menade tvåspråkighet som en dominant del av vardagen där man hela tiden fritt och obehindrat växlar mellan språken och tänker på båda språken parallellt. Jag tänker mig att den graden av två-/fler-/halvspråkighet nog är en specifik form av språklig identitet som lite avviker från den flerspråkighet alla människor mer eller mindre har. Men som sagt, just den här specifika språkidentiteten har de här föreställningarna egentligen inte behandlat, men det är någonting som intresserat mig en längre tid.

JK: När jag har diskuterat med skådespelare kring språkfrågan kommer det ganska ofta upp en fråga om "känslspråk". Det är kanske det det handlar om, att en "äkt tvåspråkig identitet" har två (eller flera) känslspråk? Är det något ni diskuterade under processen?

MS: Ja, vi diskuterade en hel del språkfrågan och språkidentiteten och hur ett språk som inte är ditt modersmål påverkar skådespelararbetet, just den där avsaknaden av känslan och nyanserna i förhållande till språket. Men samtidigt var ju det här avståndet, utmaningen och ansträngningen just en del av tematiken, ur min synvinkel.

JK: Ännu en fråga angående publiken, var det något du tänkte på? Hur föreställningen skulle tas emot och av vem? Just i *I Would Prefer Not To* upplevde jag att jag som finlandssvensk med okej kunskaper i finska kunde ta hela föreställningen till mig, medan en person som bara kan antingen finska eller svenska kanske går miste om en viktig del av upplevelsen. Var det något du diskuterade med teaterledningen, eller funderade på själv?

MS: Ja, vi diskuterade språket med ledningen och det var klart från början att föreställningens språk i huvudsak måste vara svenska (det är Svenska Teaterns uppgift och förutsättningen för deras finansiering). Och det var även i ett tidigt skede klart att föreställningen textas på finska (och svenska), så hela tanken från början, också vad gäller marknadsföringen, var att rikta föreställningen även till en finskspråkig publik och lyfta fram att föreställningen är textad i marknadsföringen, men också via en finskspråkig skådespelares medverkan och föreställningens tvåspråkighet.

Sedan tänkte vi väl att den finskspråkiga delen av föreställningen är så pass liten att det ska vara möjligt att följa med föreställningen utan textningen även med bristande kunskaper i finska. Så tanken var nog att alla svenskspråkiga som bor i Finland ska kunna ta del av föreställningen rätt obehindrat.

I praktiken har den finskspråkiga publiken utgjort en väldigt stor del av föreställningens publik (mer än Svenska Teaterns föreställningar i vanliga fall brukar ha), så det har varit en väldigt viktig målgrupp. Många väljer att titta på föreställningen utan textning, men textnings-appen används också rätt flitigt i salongen".

SLUTORD: EN TEATER SOM SPEGLAR?

*I slutordet funderar Jesper Karlsson på
teaterns roll som kulturbärare.*

All teater är politisk. Det hör till scenkonstens natur. Jag brukar skämtsamt framhålla att teatern är den mest populistiska av alla konstformer, eftersom mötet med publiken, med mottagaren, är så omedelbart. Det är också där teaterns styrka ligger – i den ögonblickliga, ohämmade kontakten.

Teatern är politisk som aktion. Vilken berättelse är det som skildras? Vem är det som syns och som hörs på scenen? Vilka berättelser får *inte* plats på scenen? Språket utgör en av dessa kulturspecifika inramningar.

Ett teaterhus upplevs ofta ha en kulturbärande funktion, både bland publik och finansiärer. Det betyder att föreställningarna förväntas bekräfta den kulturella tillhörigheten hos publiken. En teaterföreställning får sin största genomslagskraft när berättelsen upprepar och problematiserar men samtidigt befäster vissa konventioner och bekanta företeelser hos en bred publik.

Om en teaterföreställning utmanar status quo genom att till exempel framföras på oväntade språk blir reaktionerna starka, eftersom språket blir en så viktig representation av det kulturella sammanhanget. För en stor del av publiken kan förståelsen vara det viktigaste. Att försvåra den kan upplevas som rent kränkande. Många av mina kolleger har vittnat om stark kritik från publik då teaterföreställningen har utmanat den språkliga konventionen.

Finns det något mer vi kan göra?

Vår verklighet blir allt mer flerspråkig, och frågan kvarstår ifall teatern också borde vara det. Är det teaterns uppgift att skildra verkligheten, eller kanske något annat?

Att göra flerspråkig scenkonst är inget självändamål. Att göra mångspråkiga teaterföreställningar enkom för att nå en bredare publik är, enligt mig, att svika hantverket, att förråda den berättelse som just då ska skildras.

Flerspråkigheten måste vara en naturlig följd av omständigheterna: den bästa möjliga lösningen för att presentera ett specifikt verk i en specifik inramning. Och liksom alla andra konstnärliga beslut blir också språkvalet då en politisk handling.

Vårt inhemska konst- och kulturfält kan upplevas vara både homogent och enspråkigt. Det är inte hela sanningen, men det är också en sanning. Också den sanningen har diskuterats i olika etapper och det är inte ovanligt att höra samma förklaringar om och om igen: Institutionerna ser ut som de gör därför att det professionella fältet är som det är. Och det professionella fältet ser ut som det gör därför att utbildningen är vad den är. Och att utbildningen ser ut som den gör beror på vilka det är som söker sig till den.

Då bör väl vi kulturarbetare fråga oss om det inte finns något mer vi kan göra? Är vi faktiskt så ointresserade av nya historier att vi nöjer oss med de gamla? Är självbetraktelsen vårt enda scenkonstnärliga behov?

Om den enda kulturen som skildras på scenen och i konsten är den enspråkigt vita västerländska välfärdsskandinaviska verkligheten så kommer troligen ingen utanför den någonsin att äga tillträde till våra teaterscener eller söka sig till en konstnärlig utbildning, eftersom inget eget uttryck – ingen integritet – finns att hämta där. Att öka den kulturella mångfalden blir därmed ett gemensamt intresse för hela det konstnärliga fältet, ifall scenkonsten ska förbli både aktuell och nyskapande, inklusiv och gränsöverskridande.

Hur gör vi orden i föreställningen begripliga för en publik med ett annat språk? Hur sänker vi ribban för en publik med ett annat modersmål att betala för vår föreställning? Förhållningssättet är främst marknadsekonomiskt, motivationen ligger i att sälja flera biljetter, även om satsningarna ibland också kan ses som språkpolitiska.

Flerspråkighet är inte nytt eller ens särskilt ovanligt bland arbetsgrupperna inom den moderna scenkonsten. I Bryssel textas den franska scenkonsten till flamländska, i Toronto den engelska till franska. I Berlin består den anrika Maxim Gorki-teaterns ensemble numera av en helt mångkulturell grupp konstnärer som spelar på en mängd olika språk. Och på det internationella scenkonstfältet finns även erkända finländska grupper som arbetar flerspråkigt, såsom Oblivia och Nya Rampen, för att bara nämna några. Men det är sällan som en flerspråkig verklighet färgar av sig på det sceniska verket.

Språket kan ses som en konstnärligt intressant utmaning i sig: ett sceniskt uttrycksmedel bland många andra, som kan problematiseras och ifrågasättas. Själva förståelsen blir då en central del av innehållet, av verkets inneboende konflikt, snarare än något färdigtuggat som serveras till publiken genom en språklig översättning och tolkning.

Att arbeta flerspråkigt är att utmana sina grundläggande tankebanor och ifrågasätta sitt eget uttryck. Att frånga språkliga rutiner är att bryta slentrianmässiga föreställningar om hur världen fungerar. Är inte det vad det konstnärliga arbetet i grunden handlar om?

SLUTORD: FRAMTIDA MÖTEN

Teaterchef Dan Henriksson sammanfattar den här bokens innehåll och berättar om Klockriketeaterns framtidsvision med tanke på språk och öppenhet.

Vi har i den här boken samlat en hel del erfarenheter, insikter och frågor kring *den flerspråkiga teatern*. Vi serverar – hoppas vi – inga sanningar och slutliga svar, utan en rapport inifrån en process, som fortsätter i det dagliga arbetet på scenen och med nya projekt, i förorten eller på andra kontinenter.

Vi har nämnt några försök, men mycket blev osagt om framtidens (tekniska) lösningar för att stödja förståelsen av den andre – inte bara på scenen, utan som en grund för en humanistisk livshållning.

En stor och komplex fråga som vi lämnade utanför är den om engelskans dominans. Åtminstone ur ett finländskt eller europeiskt perspektiv verkar det som engelskan nästan automatiskt, slentrianmässigt dyker upp och blir det enda alternativet för textning till andra språk. (*Theatre surtitles* (sid 59) breddar en aning den europeiska bilden. Vi nämner också några av våra egna undantag, som uppstod ur sammanhanget.) Här öppnas en mängd frågor om (språklig) kompetens, kvalitet och identitet. Och hur ska vi förhålla oss till kinesiskan, ryskan, spanskan...? Eller ordlös teater?

Framtiden är en öppen fråga, heter det, men för Klockriketeatern är öppenheten ett strategiskt val. Vi öppnar upp för fortsatta samarbeten, över gränser, på flera språk. Här har vi främst talat om *mångspråkigheten* och en del om språklig identitet. Nära intill ligger frågan om *det mångkulturella* och *världen som en scen*, för att tala med Shakespeare. Vi ser gärna Klockrike som en mötesplats – en paradox för en nomadteater. Vi vill möta oss själva och den andra. Vi vill försöka förstå, vi vill fråga och undersöka. Undersökningen är vårt medel och även målet, med nyfikenheten och leken som redskap – som credo. På många språk.

FOTNOTER

1 Koneen Säätiö - <https://koneensaatio.fi/monikielisyyss-ja-taide-2/>

2 Termen kulturbundna element lånad ur Olga Mezhevich' pro gradu-avhandling i nordiska språk (Magisterprogrammet Kultur och kommunikation, Humanistiska fakulteten, Helsingfors universitet, 2013)

3 Antonio Altarriba, Raja: Näkökulmia kulttuurienväliseen vuoropuheluun, Euroopan kulttuurienvälisen vuoropuhelun teemavuoden 2008 julkaisu, Valtion taidemuseo, 2009 http://www.cultureforall.info/doc/monikulttuurisuus_kansio/perspectives_on_intercultural_dialogue.pdf

4 Sirkku Latomaa, Pasi Saukkonen, Vaida Sriebaliute-Norho: Monikielisyyss on luovuutta! Tutkimus monikielisyiden ja taiteen yhdistämisestä, Cupore, Kulttuuripoliittisen tutkimuksen edistämissäätiö, 2016

5 Yildiz, Yasemin 2012. Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition | New York: Fordham University Press

6 Rådets resolution av den 21 november 2008 om en europeisk strategi för flerspråkighet (2008/C 320/01) [http://eur-lex.europa.eu/legal-content/SV/TXT/?uri=celex:32008G1216\(01\)](http://eur-lex.europa.eu/legal-content/SV/TXT/?uri=celex:32008G1216(01))

7 Suzanne Romaine, Vanishing Voices: The Extinction of the World's Languages, Interview with Casey Walker, Wild Duck review, 2000 http://static1.squarespace.com/static/55563925e4b08c2f72677221/t/557887d8e4boob-f1e6836d40/1433962456577/Walker,_Casey,_Romaine_1_.pdf

8 https://scholars.sil.org/sites/scholars/files/gary_f_simons/preprint/wisconsin_symposium.pdf

9 Sonya Lindfors, intervjuad av Silja Pasila, Yhteisötaide Vol.2 <http://www.yhteisotaidevol2.net/vol-2-zine/numero-2/sonyalindfors/>

10 Sonya Lindfors: Blackface ei ole OK!, Maryan Abdulkarim & Sonya Lindfors: Toiseus 101, UrbanApa, 2016 http://www.kulttuuriakaikille.fi/doc/monikulttuurisuus_kansio/TOISEUS-101-nakokulmia-toiseuteen.pdf

11 Anna Kanerva, Minna Ruusuvirta: Suomalaisen teatterin tulevaisuus teatterintekijöiden ja kuntien silmin, Yhteenveto teatteriselvityksestä Cupore, 2006

12 Tommi Laitio, Recording Europes: Näkökulmia kulttuurienväliseen vuoropuheluun // Euroopan kulttuurienvälisen vuoropuhelun teemavuoden 2008 julkaisu, Valtion taidemuseo, 2009 http://www.cultureforall.info/doc/monikulttuurisuus_kansio/perspectives_on_intercultural_dialogue.pdf

13 Gaudeamus, 2017. På svenska ungefär Fredsmaskinen - en AI-forskarens testament

14 Ur Klockriketeaterns verksamhetsberättelse 2017

15 Laura Vuori: Luffare i smoking. Debatten om scenspråket på Svenska Teatern 1962, Helsingfors universitet, 2018

16 Mirna Sindičić Sabljo: Beckett's bilingualism, self-translation and the translation of his texts into the Croatian language, University of Zadar, Croatia, 2011 | http://www.uab.ro/jolie/2011/12_sindicic_sabljo.pdf

17 François Grosjean, Myths about bilingualism, från Bilingual: Life and Reality, Harvard University Press, 2010) https://www.francoisgrosjean.ch/myths_en.html

18 Joanna Palmén, intervju med Krista Kosonen | Kaunotar ja hirviö, Image 8/2010 <https://www.apu.fi/artikkelit/kaunotar-ja-hirvio>

19 Klockriketeatern (Helsingfors), Kokkolan kaupunginteatteri (Karleby), Savonlinnan teatteri (Nyslott), Wasa Teater (Vasa) och Åbo Svenska Teater (Åbo), Riksteatern (Sverige) och Vapaa Teatteri (Berlin)

20 Intervju med Essi Rossi, nedskriven av Eeva Bergroth, 2018

21 Utdrag ur e-postkorrespondens med Essi Rossi

22 Daisy Jacobs: Theatre Surtitles: Past, Present and Future..., Theatre In Paris, 3.8.2015 <https://www.theatreinparis.com/blog/theatre-surtitles-past-present-and-future>

23 Yvonne Griesel: Language transfer on stage, Goethe-Institut e. V., Internet-Redaktion, 2015

24 Estella Oncins, Oscar Lopes, Pilar Orero, Javier Serrano: All Together Now: A multi-language and multi-system mobile application to make live performing arts accessible, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013 <https://www.goethe.de/en/kul/tut/gen/tup/20464001.html>

25 Piia-Tuulia Pietilä: Tekstiä teatterissa? Tietopaketti teatteritekstityksestä, Kulttuuria kaikille –palvelu, 2008 http://www.kulttuuriakaikille.fi/doc/tietopaketti_ja_opaat/tekstia_teatterissa_tietopaketti.pdf

26 Iida Turpeinen: Selvitys suomalaisten teattereiden tekstityskäytännöistä & ehdotuksia teatteritekstittämisen edistämiseksi, Suomen Teatterit ry, 14.5.2013

27 Liisa Tiittula: Teatteritekstityksen tutkimuksia, Helsingin Yliopisto, 2013 <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/41012>

28 Deepti Bhardwaj: Skopoi of a Translator: Assessing Vermeer's Skopos Theory, Fortell <http://www.fortell.org/content/skopoi-translator-assessing-vermeer%E2%80%99s-skopos-theory>

29 Yvonne Griesel: Surtitles and Translation, Towards an Integrative View of Theater Translation, MuTra, 2005 (Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings) http://www.euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Griesel_Yvonne.pdf

Fotografer:

Pärm, *Sylvi*, 2014, Ilkka Saastamoinen
Sid 14, *Marat/Sade*, 2018, Raisa Kilpeläinen
Sid 18, *Den där fjärde*, 2015, Frank A. Unger
Sid 28, *Slutspel*, 2013, Janne Wass
Sid 32, *Den Brinnande Vargen*, 2014, Stefan Bremer
Sid 38, 3 *Musketeers – East of Vienna*, 2016, Laura Karén
Sid 44, *Morbror Vanja*, 2011, Christoffer Allén
Sid 54, *Ice 2018*, Herkko Labi
Sid 58, *Sylvi*, 2014, Ilkka Saastamoinen
Sid 62, *Ice 2018*, Herkko Labi
Sid 70, *Marat/Sade*, 2018, Raisa Kilpeläinen
Sid 76, *De langerhanska öarna*, 2017, Frida Lönnroos
Sid 80, *I Would Prefer Not To*, 2018 (Svenska Teatern), Cata Portin

Klockriketeatern har redan i många års tid undersökt mångspråkigheten på scenen som en konstnärlig och teknisk utmaning. Vad händer när vi använder flera språk i samma föreställning? Hur påverkar det publikens upplevelse om föreställningen textas? Kanske idealet är att textningen i sig är ett konstverk? Hur förstår konstnärerna i en internationell samproduktion varandra på bästa sätt?

Den här boken presenterar ett flöde av kreativa idéer för hur vi har löst frågor kring förståelse av text och budskap – oberoende av språk. Vi hoppas kunna inspirera kolleger och öppna upp för fortsatt diskussion kring flerspråkig teater. Förutom teaterbranschen, riktar sig boken till alla som står inför utmaningen att översätta talad text: på konferenser, seminarier eller i undervisning.



KLOCKRIKETEATERN