

DEN GODA UNDERHÅLLNINGEN

Olle Sjögren

Den goda underhållningen

NÖJESGENRER OCH ARTISTER
I SVERIGES RADIO OCH TV
1945–1995

Nr 4 i en serie skrifter utgivna av
STIFTELSEN
ETERMEDIERNA I SVERIGE

UTKOMNA VOLYMER I SKRIFTSERIEN

1. Leif Furhammar, *Med TV i verkligheten* 1995
2. Göran Elgemyr, *Radion i strama tyglar* 1996
3. Nina Wormbs, *Genom tråd och eter* 1997
4. Olle Sjögren, *Den goda underhållningen* 1997
5. Torsten Thurén, *Medier i blåsväder* 1997
6. Lars Hänström, *Lär mig att mäta tiden* 1997
7. Peder Lunell-Fallenius, *Radiohuset* 1998
8. Lars-Åke Engblom, *Radio- och TV-folket* 1998
9. Birgitta Höijer, *Det hörde vi allihop* 1998
10. Alf Björnberg, *Skval och harmoni* 1998
11. Ulla B Abrahamsson, *I allmänhetens tjänst* 1999
12. Peter Dahlén, *Från Vasaloppet till Sportextra* 1999
13. Sune Tjernström, *En svårstyrd skuta* 1999

© Stiftelsen Etermedierna i Sverige 1997

Första upplagan, andra tryckningen

Fälth & Hässler i Värnamo 2000

ISBN 91-1-972411-X

ISSN 1400-7274

STIFTELSEN ETERMEDIERNA I SVERIGE har initierat och driver ett tvärvetenskapligt forskningsprojekt om de svenska etermediernas uppkomst och utveckling fram till den tid då monopolet upphör. Ett tjugotal forskare är knutna till olika delprojekt och deras resultat publiceras i denna skriftserie. Projektet kommer att sammanfattas i tre populärvetenskapliga volymer. Sveriges Radio AB och Sveriges Television AB har anslagit medel till stiftelsen motsvarande huvudparten av de beräknade kostnaderna. Senare har även Teracom Svensk Rundradio AB inträtt som ett stödjande företag. Dessutom har betydande bidrag erhållits från Marianne och Marcus Wallenbergs Stiftelse, Telia AB, Tipstjänst och STIM.

Administrativt leds forskningsprojektet av förre TV1-chefen *Olle Berglund*, som är ordförande i redaktionskommittén, och redaktörerna *Göran Elgemyr* (SR) och *Roland Hjelte* (SVT). I kommittén ingår även projektledarna professorerna *Stig Hadenius*, *Dag Nordmark* och *Lennart Weibull*. Professorerna *Sverker Ek* och *Jarl Torbacke* tillhör också redaktionskommittén.

Innehåll

Förord · 11

KAPITEL 1

VAD ÄR (GOD) UNDERHÅLLNING? · 13

Från skämtventil till nöjesutbud · 14

Mellan kulturpolitik och publikservice · 19

Vems underhållningsvärde? · 23

Från radiostörning till one-woman show · 27

KAPITEL 2

RADIOTJÄNST UPPKNÄPPT AV HAMBERG OCH RAMEL · 29

Frukostklubben och Lilla varietén · 30

Hambergs tandem med Ramel · 34

Föreningen för flugighetens främjande · 38

Musikalisk dialog à la Ramel · 40

Ramels kedjetonger · 43

Lördagskväll: Sällskapslek för vuxna · 46

Den stora Karusellfebern · 48

Karusellen i skrattspegeln · 51

Frågesport och gissningslek · 54

KAPITEL 3

RADIOKOMEDINS GULDÅLDER · 59

Uppbrottet från Grönköping · 60

Akustisk slapstick · 64

Dialog mellan polära humörtyper · 68

Det vänliga vanvettet: Pekka Langer · 71

- Rikstönt med busringningar: Martin Ljung · 73
Mannen i svårt: Lasse O'Månsson · 76
Utomjordisk närkontakt: Tage Danielsson · 80
Nyhetsekot från Mosebacke · 82

KAPITEL 4

- RADIO+FILM=TELEVISION? · 87
En televisionär (för)historia · 89
Radioröster på bioduk · 91
Från Nu-tv till ökad inkubationstid · 94
Showfilm/Telerevy/TV-show · 98
Pratkvarn med bildskröner: Yngve Gamlin · 101
Hyland kryssar mellan radio och TV · 103
Frågesport i ord eller bild · 105

KAPITEL 5

- FRÅGESPORT OCH GAME SHOW · 109
Från quiz till game show · 110
Tentamensthiller med ödesmusik · 112
Vår hjärntrust i Lund · 116
Musikfråga med kontrapunkt: Sten Broman · 119
Uppslupna gissningslekar · 122
Kunskapsgren blir branschsport · 125
Cirkuslekar och farsuppdrag · 127
TV-lek i IT-åldern · 129

KAPITEL 6

- MUSIKSHOW OCH BILDARTISTERI · 132
Varietéförbud och segregation · 133
Åke Falcks barocka bildhunger · 136
Lagerkvists tänjbara showkonst · 139
Jazz mellan kabaré och folkton · 142
Utökade rättigheter för krogshow · 145
Axelmans optiska TV-varieté · 148
Robert Brobergs målarock · 151
Melodifestivalen som bara växer · 153

KAPITEL 7

- REVKONSTEN I TV-ÅLDERN · 156
Societetsatir, crazyflyt, spexnöje · 158
Casinos evigt gröna crazyflyt · 160
Knäppupps komiska fyrskepp · 163
Ramel i rutan · 165
Svenska Ords hundrevy · 169
Svenska Ords folkhemsvisa · 172
»Singing in the Folkhem« med Galenskaparna · 174
Haggens regionalrevy · 177

KAPITEL 8

- GYCKLARE OCH SKRATTMAGASIN · 180
Nyhetsnarr med eget magasin: Ulf Thorén · 182
Kändisgyckel: Buckard kontra Parnevik · 186
Lasse Hallströms löjesspegel · 188
Kulturtubens himla många program · 191
Familjen i skrattspegeln · 193
Hermanssons lilla skrattfabrik · 196
Nöjesmaskin med komisk följetong · 198
Dolda kameran: Spegla eller blåsa? · 201
Fars i TV: Fint som snus? · 204
Ståuppare: Magasin eller kontext? · 206

KAPITEL 9

- SJÄLVPARODI OCH SAMHÄLLSSATIR · 210
En liten bakgrundshistoria · 211
Från filmparodi till TV-skämt · 212
Självsatir med provokation: Skäggen · 215
TV-Aktuellt från Mosevisionen · 218
Vänstersatir: Militans eller balans? · 221
Satirmagasin: Besvärjelse eller krydda? · 224
Ungdomsrevolt med självironi: PTV · 227
Narrspegel för mogen ungdom: Lorry · 230
Gyckel med tittarfantasi · 232
Chockhumor från marginalen · 236

KAPITEL 10

DET UNDERHÅLLANDE SAMTALET · 239

Grundformer i talk show · 240

Hylands hörna · 242

Nyfikenhet och dramatik · 245

Stjärnskådare blir samtalare · 248

Hagge Geigerts showmanship · 250

Här är ditt liv · 253

Dialog mellan likar: Skytte · 255

Antishow och pratparodi · 258

KAPITEL 11

KVINNLIGA SPELRUM · 261

Karin Falcks öppna estrader · 263

Show(wo)manship à la Lill Lindfors · 266

Sveriges roligaste Andersson · 270

Enda tjejen i spexgänget · 273

Ensembler med könsbalans · 275

Egna blickar och skrattrum · 278

Ståuppor: one-woman show · 282

Kvinnliga samtalare · 284

KAPITEL 12

NÖJESARV OCH TV-KULTUR · 288

Folkstormar, slagpåsar och grundvalar · 290

Nöjesfront eller kulturarv? · 292

Satirens gränser och omland · 295

Varken spel eller välgörenhet · 298

Noter · 301

Litteratur i urval · 315

Bildkällor · 319

Register · 321

Förord

DENNA BOK OM underhållningen i radio och TV ingår i ett större forskningsprojekt. Jag kan nöja mig med ett lätt avstamp i nöjesutbudet före Per-Martin Hamberg, eftersom detta redan har utforskats av Dag Nordmark. Det saknas varken spänning eller andra attraktioner i sportprogram, men de tas upp som en del av nyhetsrapporteringen (Peter Dahlé och Bo Reimer). Forskning pågår även på andra områden med flytande gränser mot underhållningen: musikutbudet (Alf Björnberg), barnprogram (Ingegerd Rhydin) och ungdomssatsningar (Michael Forsman). Vi har delat upp fältet efter redaktionernas gränsdragningar, men vissa överklivningar är både oundvikliga och fruktbara.

Etermediernas programhistoria har varit dåligt utforskad på grund av svåråtkomligt källmaterial. Tillgängligheten har ökat radikalt sedan slutet av 70-talet, med spridningen av videobandspelare och tillkomsten av Arkivet för ljud och bild (ALB). Men längre tidsperspektiv kräver fördjupad bekantskap med föregående perioder. För generös assistans under detta botaniserande vill jag framföra ett varmt tack till Karin Byström och Börje Sjöman på Sveriges Radios dokumentarkiv, samt till den alerta personalen på Tevearkivet. Den största elogen tillkommer dock mina kunniga redaktörer: Dag Nordmark och Tomas Blom.

Min huvudkälla har varit tusentals radio- och TV-program, utsända i etern under ett halvt sekel. Nyfikna läsare som vill bilda sig en egen uppfattning måste i regel uppsöka katalogiserade arkiv för att lokalisera programmen. Därför vore det en överloppsgärning att belamra en tät textmassa med ytterligare information

såsom datum och klockslag. Jag sätter bara ut året för premiärsändningen plus sista år för längre serier. För att lyfta fram mina primärkällor har jag kursiverat titlarna på radio- och TV-program – men inte på biograffilmer eller litteratur (enbart i noterna). Sångtitlar och »nummer« är markerade med citattecken. När jag haft tillgång till såväl manus som ljudband av radioprogram, försöker jag återge det hörbara slutresultatet. På gamla Radiotjänst härskade en ordning som undervärderade eftervärldens behov av ljudspår men uppskattade god manuskriptlydnad. Radiomanus från 40- och 50-talet visar sig därför ofta fungera som tillförlitliga partiturer. Men när det gäller ett par hastigt utskrivna halvfabrikat, har jag inte dragit mig för att öka läsbarheten med litet språklig puts.

Underhållning innehåller subjektiva lustmoment, som det ibland råder delade meningar om. Sådana upplevelser är svåra att förmedla utan delade språkvanor eller gemensamma referenser. Den som försöker levandegöra nöjesarvet i etern hamnar lätt i rollen av en historieberättare som måste förklara poängen för folk med annan humor. Problemet är också att underhållning inte är något problem – när kommunikationerna fungerar. De flesta glädjeämnen lever bäst i stunden. Men vi kan berika lusten att skratta eller rysa med behovet att förstå och tränga djupare. Svårigheten ligger i att finna en personlig balans mellan motstridiga förväntningar. Vårt yrkesjag irriterar sig lätt på folk som har för roligt, medan vårt fritidsjag gärna undflyr arbetslivets distanshållningar. Nöjesforskaren får därför brottas med misstanken att »go comedian«, liksom antropologen att »go native«. Den som börjar gräva ner andras stridsyxor, finner sig snart omgiven av krigsdans. Men varför inte titta in på ett historiskt reservat, där infödingarna har arbetat med att skänka andra litet underhållning?

Uppsala i mars 1997
Olle Sjögren

Vad är (god) underhållning?

AVTALET MED STATEN har tillskrivit svenska etermedier uppdraget att bjuda på god underhållning. Ordalydelsen i § 7 har ändrats mer än en gång sedan 1925, men andemeningen har varit densamma. Jag väljer att citera en skrivning i mitten av min undersökningsperiod (1966): »Programmen skall skänka god förströelse och underhållning med beaktande av olika smakriktningar.«¹ De flesta licensbetalare torde vara överens om önskemålet men lägga in olika innebörder i »god«. Vi attraheras av skilda underhållningsvärden och behöver inte ens ha samma skäl att uppfatta ett visst program som misslyckat.

Innan jag börjar min konkreta belysning av denna problematik, måste vi ringa in själva grundbegreppet: Vad är underhållning?

Ordet torde idag oftast väcka associationer till vissa programtyper i TV: frågesport och gissningslek, artistshow eller skämtmagasin. Vi behöver inte gå särskilt långt tillbaka i tiden, för att konfrteras med mera negativa reaktioner. Präster har predikat mot världsliga förlustelser, folkbildare bekämpat fördummande masskultur, skönandar upphöjt Smaken ovan skräpet. Sådana hotbilder har sällan haft något konkret att säga om underhållningens innehåll eller funktioner.

För att bli litet klokare måste vi vidga perspektivet med en begreppshistorisk tillbakablick. Liksom tyskans »unterhalten« och engelskans »entertain« har »underhålla« sina språkliga rötter i en mera konkret praktik. Ordets juridiska betydelsekärna var länge att »hålla något i gott skick«, till exempel reparera sitt hus eller sörja för hustru och barn. Denna materiella »underhållsplikt« har trängts

ut av mera långtgående förväntningar om ett socialt välbefinnande. »Att underhålla någon« började omfatta världens ansvar att hålla liv i en konversation eller roa ett inbjudet sällskap. Detta uppdrag att hålla andra på gott humör har alltmer överlåtits till professionella underhållare, verksamma inom olika nöjesetablissemang och massmedier.

Under 1900-talet har underhållningen i det privata sällskapslivet nästan helt konkurrerats ut av sådana specialister. Upplevelsen att »bli underhållen« har också differentierats, utvecklats med flera olikheter och motsatser. Den ene önskar växla om från monotona arbetsrutiner, den andre skingra sina personliga bekymmer, den tredje etablera en mera lekfull kontakt med omvärlden, den fjärde bryta ledan med en känsla av framåtrörelse. Det finns inget som hindrar att en och samma individ önskar allt detta – vid olika tillfällen eller på skilda upplevelsenivåer. Både koppla av och koppla på innebär re-kreation, ett återskapande av mänskliga livskrafter. Denna insikt har underminerat de idealistiska hierarkier varifrån man sett ner på sinnliga njutningar och timliga nöjen. Liksom vårt val av religion har blivit en privatsak, börjar moralismer mot andras nöjesliv uppfattas som intolerans. Så kallat bildat folk som blundar för underhållningens egenart, gör dålig reklam för ökad bildning.

Från skämtventil till nöjesutbud

Den kulturpolitiska konflikten mellan ideologisk styrning (»högre mål«) och anpassning till allmänhetens önskemål (demokratisk realpolitik) har varit grundläggande för flertalet public service-företag. I början tycks Radiotjänst närmast ha uppfattat »förströelse« som underhållsplikt: litet humörservice med lättare musik och vissa muntrationer. I stort sett har utbyggnaden av en sällskaplig förströelsesfär i etern utvecklats i fas med den allmänna välfärdspolitiken. Även det expanderande TV-mediet kom efter hand att utveckla nya programrutiner, som det är lättast att uppskatta i rent kvantitativa termer.

Men *god* underhållning avser något mer än trevliga röster och behagliga ansikten. Vi förväntar oss att, åtminstone då och då, få uppleva ett nöjesprogram som livar upp oss litet intensivare. Samtidigt har det utvecklats ett alltmera nyanserat medvetande om olika genrer och programtyper. Dagens TV-forskare finner det mera klargörande att analysera tvålopera eller situationskomedi, än att tala om underhållning i största allmänhet. Och TV-producenter lär ägna en stor del av fritiden åt att bevaka sitt eget specialområde, »operate within genre-specific worlds».²

För att »underhållningspolitiken« i Sverige ska avteckna sig litet tydligare, kan vi lämpligen jämföra med ett par andra länder. Skillnaderna var störst under radions tidigare historia. De reklamfinansierade stationerna i USA började konkurrera med populära program ungefär samtidigt som Radiotjänst bildades. Hallåmännena drog roliga historier när det uppstod en lucka i tablåerna och kapellmästaren blev »straight man«, sparringpartner i samtalet med en lustigkurre. De första radiofavoriterna var två figurer i negermask, Amos & Andy, som började utväxla komiska missförstånd 1926. 1930-talet innebar ett brett genombrott för följetonger (serials) och frågesport (quiz), men populärast blev oftast artister som redan hade lärt sig blanda sång och skämt på scenen och brukade alternera med filmroller i Hollywood. Man talade om comedy show, med stjärnor som Jack Benny (nonchalant lebeman som lät andra plocka ner sin uppblåsthet) och Fred Allen (crazyparodier med verbal slapstick). Och för att komma upp i 3–4 vitsar per minut startade Bob Hope en »gag factory«: två konkurrerande team som testade skämtet på publik.³

Det engelska public service-företaget BBC var grundat av en universitetsskolad elit men började bredda sin publik under 30-talet. Man satsade på en »middlebrow« radiokultur, som lät lyssnarna koppla av vid härden, med tydliga gränser mot »grövre« pubskämt och nöjesliv.⁴ Idealet var en familjekomedi där man kunde känna igen sig med ett leende, men man skämtade även med högbrynta programformer såsom föredrag. Mot slutet av 30-talet öppnade BBC dörrarna för en högljuddare radiofars som *Band*

wagon (1938–39), med dess burleska karikatyrer Mrs Bagwash och Nausea. Skrattmotståndet under kriget stärktes med *It's that man again* (1939–46), stående replik när Hitler hållit ett tal eller invaderat ett nytt land. Och frågan om maximal publikresponns ägnades stort intresse, med inspelningar inför grupper av olika storlek. Två tusen människor på en stor biograf befanns dra ner tempot, en studio utan publik kändes alltför tom, men en salong med två hundra var lagom.⁵ BBC tog avstånd från »amerikanisering« i meningen programimport, men man assimilerade gärna tekniska landvinningar och en »bullrigare« humor, inspirerad av crazy-film.⁶ Den brittiska radiocrazyn kulminerade med *The Goon show* (1951–60), där Spike Milligan roade sig med att upplösa alla språkliga konventioner och Peter Sellers lekte slapstick med rösten.⁷

Nu var radioutbudet i USA och England i stort sett okänt i Sverige, utanför en mindre krets av särskilt nyfikna »etersurfare« och branschfolk som gjorde studieresor. Men vi bör inte glömma bort det indirekta inflytande som följde biograffilmerna över gränserna. Liksom Casinorevyn och Knäppupp är otänkbara utan amerikansk crazy, var Åke Söderbloms självvironiska idollek inspirerad av Jack Benny och Povel Ramels »kedjetonger« av Road to filmerna med Bing Crosby och Bob Hope. Under 50-talet blev ljudfavoriter som Spike Jones och The Goons lättare tillgängliga på skiva. Men det var först med televisionen som det räckte att trycka på knappen för att få in utländska nöjesprogram i vardagsrummet.

Utvecklingen från skämtinslag till komediserie gick betydligt långsammare i svensk radio. I början betydde »underhållning« ofta bara musik som lättade upp stämningen, glimtar från en revy scen eller uppläsning av en populär skådespelare som Sigurd Wallén. I mitten av 30-talet inrättades en underhållningsorkester under ledning av Sune Waldimir, och Teateravdelningen blev en flitig producent av »radiokabaréer«. Denna genre omfattade allt från sånglustspel med Sven-Olof Sandberg till kupletter med Karl Gerhard och *Vårat gäng* (1938–46) för swingintresserade tonåringar.⁸ De längre programserierna inskränkte sig till en familjekomedi som *Familjen Björck* (1936–43) och telefondialoger mellan *Opti-*



Drivande kraft bakom svensk underhållning. Per-Martin Hamberg som omslagspojke på Röster i radio 1946, för ett artistsamtal med Alice Babs i serien Över flygellocket.

misten och pessimisten (1935–42). Att beredskapen knappast minskade behovet att lätta på allvarstrycket speglade en radiokabaré som Åtta visor söka en författare (1942). Man lät en missnöjd

»lyssnare« bryta in och etablera litet ironisk distans till rollen som »konduktör« på statligt verk:

Lyssnaren: Här sitter man som en god och laglydig medborgare som betalar sina skatter och sin radiolicens och så vrider man på knappen för att få höra en kabaré, men vad får man höra? Ett kapitel ur Svenskt Vikingalygne årgång 866!

Författaren: Var inte så upprörd snälla ni. Det var verkligen meningen att det skulle bli en kabaré från början men vi ångrade oss. Det här är ju mycket pampigare. Och uppriktigt sagt: tycker ni det är riktigt passande att spela kabaréer i tider som dessa? Nu krävs det allvar, förstår ni, allvar och stramare mungipor. Tig med vad du vet, lämna din plats åt den som bättre behöver den. Spottning på golvet förbjuden. Konduktören växlar icke högre belopp än fem kronor. Fortsätt!

Men det var ett långt steg från intern humorventil till öppen nöjesscen. Redan 1925 hittade Sven Jerring på ett andra röstjag för att lätta på sin officiella ämbetsmannaroll. Han skyllde ett obesvarat brev på en »studiobetjänt« med östgötsk rondör, Efraim Alexander, som fick bli en återkommande figur.⁹ Det var först när Per-Martin Hamberg kom till Radiotjänst 1945 som portarna öppnades för en rad populära nöjesartister. Under diskussionerna i programchefskollegiet började Jerring då uttala kritik mot ökade publikskratt och förstod inte alls poängen med exempelvis Martin Ljung.¹⁰ Han fick dock böja sig för den yngre generationens framgångar.¹¹ Nästan allt som Hamberg producerade under det första året kallades fortfarande »radiokabaré«, från *Frukostklubben* till *Fyra kring en flygel*. Först när han själv hade fått en självständigare ställning, som chef för en underhållningssektion, började man tala om »underhållningsprogram«.¹²

Mellan kulturpolitik och publikservice

Under de första decennierna betonade man ofta avtalets »högre« målsättningar, men Radiotjänst var också beroende av intäkter från många licensbetalare. Redan den första lyssnarundersökningen (1928) visade att publiken ville ha mera »folklig underhållning«.¹³ I en central essä året därpå satte Ivar Harrie ut ett litet frågetecken för allmänhetens påstådda längtan efter mera föredrag:

Det är ropet på fest och trevnad, som radion i första hand har att svara på; den måste vara – och bör förbli – en nöjesinrättning. [...] Musiken, sången, kabarén, lyssnespelen ha väsentliga ärenden i radioprogrammet, liksom de underhållande aktualiteterna och utsändningarna från offentliga festligheter; det är här som ensamsjukans andliga toxiner få sitt effektiva motgift i känslan att *vara med*.¹⁴

Men lättsinnet hölls länge på sparlåga med en statsfinansiell förslagenhet som kan jämföras med nöjesskatten på biovisningar och revyforeställningar (»teater utan tråd«). Talesmän för Radiotjänst förväntades agera vägmästare mellan kulturpolitiska mål och publika önskemål. När Carl Anders Dymling såg tillbaka på sina år som radiochef, talade han om att navigera mellan extremer:

En programchef är dömd att föra ett evigt tvåfrontskrig. Gentemot dem som vill göra radion till ett nöjesetablissmang måste han hävda, att radion har viktiga kulturuppgifter; gentemot dem som yrkar på att radion i första hand skall sända symfonikonsalter, kammarmusik, klassisk dramatik och kunskapsrika föredrag måste han hävda radions skyldighet att också tillgodose legitima krav på förströelse.¹⁵

Innan Underhållningen blivit självständig sektion på Teateravdelningen, saknades en egen kanal där man kunde artikulera spän-

ningsförhållandet till allvarskulturen. Dymling etablerade redan 1929 standardförklaringen att bristen på uppsluppet skämtlynne berodde på mediets tekniska handikapp – »radions blindhet».¹⁶ Pontus Bohman, som börjat arrangera radiokabaréer, fördjupade frågan i sin betraktelse »Gapskrattet och leendet» (1934).¹⁷ Han talade om svårigheten att förmedla en smittande stämning utan festbejakande synintryck, som hjälpte lyssnaren att kasta loss från vardagen. Men Bohman berörde inte frågan varför artister som under inspelningen av en film eller en grammofonskiva skulle roa en osynlig publik på ett helt annat sätt uppmuntrades att utveckla en ny »mediekänsla».

Per-Martin Hambergs artikel »Underhållningsprogram» (1949) var betydligt tydligare och framstår som ett slags oavhängighetsförklaring för »haha-producenter». Frågan om publikens närvaro vidgades nu med ett sociologiskt perspektiv: arbetet att hitta rätt publik för olika program. Man måste etablera tydligare lyssnar-kontrakt med längre serier, som återkommer under stående rubrik vid en fast tidpunkt. Hamberg åskådliggjorde medvetandet om publikens skilda förhandsinställningar med mardrömmen att roa en teatersalong, där det sitter akademiker, kyrksamma och ungdomar från Nalen. Och han poängterade att man måste få göra just underhållningsprogram:

Jag har svårt att förstå den synpunkten, att man även inom vårt arbete bör tänka på att blanda in mer eller mindre dolda pekpinningar. Vi vill hellre fatta vår uppgift som att skänka en behövlig avkoppling och vila, som visst inte behöver vara passiv, inom radions för övrigt ganska bastanta kost av kultur- och bildningssträvanden, vi vill tillhandahålla en sorts raster mellan lektionerna kanske man kan säga. Och vi vill inte göra detta i känslan av att vi utgör något nödvändigt ont, att vi markerar ett avkall från övliga principer utan fyller ett högst legitimt behov hos en oerhörd massa människor. Vi vill motsvara anspråken på god smak men inte så, att vi i ängslig rädsla för kritik glättar ut och polerar våra program så att de

tappar all kontakt med verkligheten. Det finns folk som tycker om spex och crazyhumor, nå, låt oss göra ett sånt program. Många begriper inte sådant, andra älskar det, vi får ta kritiken med jämnmood. Folk älskar Hawaiimusik, det är en förfärlig genre, men låt oss åtminstone göra ett par program, bara vi gör det ordentligt och låter lyssnarna följa med ända till Tahiti.¹⁸

Vad Hamberg gjorde var framför allt att öppna dörrarna mot nöjeslivet, så att Radiotjänst kunde fungera som aktiv mäklare mellan olika scener och publiksmaker. Det dagliga arbetet skedde genom direkta kontakter och informella nätverk. Veteranprojektet, som intervjuat (före detta) anställda på Sveriges radio och TV, ger mycket information om beslutsfattandet på högre nivåer men få inblickar i den löpande nöjesproduktionen. Det tycks inte ha förekommit någon större »formalisering« i bedömningen av artistisk kompetens och kreativ potential. Låt mig åskådliggöra den informella beslutsprocessen med ett konkret exempel – Rune Mobergs skildring av hur radioserien *Lille Fridolf och jag* kom till:

På den tiden var Roland Eiworth underhållningschef på radion. Tillsammans med Gösta Bernhard hade jag ansvaret för texterna till *Dagens revy*, så jag hade efter hand blivit ganska hemtam i korridorerna på radions nöjesavdelning. En dag ringde Eiworth och bad mej i ganska gåtfulla ordalag komma upp och prata.

– Jag har ingen idé, bara ett namn, Douglas Håge. Han tycker att vi använder honom för litet, och nu har jag lovat att vi ska försöka komma på något åt honom. Har du nån idé?

Efter en stunds intensivt tankearbete sa jag:

– Hur vore det med ett äkta par i medelåldern? Det känns alltid lättare att ha två jämbördiga att laborera med.

– Jämbördiga. Vad säger du om Hjördis Petterson?

– Får vi henne är halva slaget vunnet!

Rolle fattade luren, fick Hjördis på tråden, utväxlade tre à

fyra repliker, la på och sa:

– Hon ställer opp!

Så hade vi marscherat från »ingen idé« till en superkonstellation inom fem minuter. Men hur skulle jag använda den? Det hade jag ingen aning om.

Nästa steg var Douglas Håges:

– Jag har spelat ilskna gubbar på Blanche så länge, så det skulle kännas skönt att få göra någonting tvärtom, sa han. En liten kuschad äkta man, kunde det vara nåt?

Det kunde det.¹⁹



Populär radioman blir demonregissör. Tage Danielsson var både programmakare och underhållningschef på radion, innan han bildade AB Svenska Ord tillsammans med Hasse Alfredson. Danielsson gjorde även flera TV-program i början av 60-talet. Här i regissörsstolen för Svenska öden 1963, ett år före långfilmsdebuten med Svenska bilder.

Men framgångarna med serieproduktion ledde också till nya problem. Hamberg måste snart tala om bristen på resurser, för få anställda producenter och för låga arvoden till manusförfattare.²⁰ Som ny underhållningschef lyfte Tage Danielsson också fram det nära samspelet mellan kvalitet och arbetsform. För fortlöpande förnyelse räckte det inte med längre tid och en studiopublik som rolighetsmätare. Han menade att författarna även behövde arbeta i lag för att minska desperationen inför att vara roligare nästa vecka.²¹ Ett par år senare lämnade Danielsson Sveriges Radio och bildade Svenska Ord, med kollegan Hasse Alfredson, medan Hambergs första entusiasm som TV-pionjär dämpades av en alltmer tungrodd planeringsapparat. Under 60-talet slutade cheferna för radiounderhållningen att klargöra något slags vågmästarroll offentligt. Såväl Ulf Peder Olrog som Stig Olin tycks ha känt växande vantrivsel som administratörer i en apparat, som svällde medan publiken krympte.²²

Vems underhållningsvärde?

När televisionen övertog rollen som dominerande nöjesmedium åren kring 1960, började radion profilera en alltmer specialiserad publikservice, med så kallad kategoriunderhållning.²³ I det nya mediet ökade klyftan mellan artistiska »storsatsningar« och billigare rutiner för en anspråkslös avkoppling. Talet om »omväxlande« i Radioavtalets § 7 har tolkats som ett ideal för utbudet i stort, inte som ett minimikrav för lågbudgerade caféprogram. Det finns ingen anledning att se ner på sällskapstraditioner, som vilar på återseendets glädje och känslan av trygg gemenskap. Men en historieskrivning bör prioritera underhållningsvärden, som ligger i linje med ett dynamiskt tidsperspektiv. Det gäller att lyfta fram det nyskapande nöjesarv och den lekfulla variationsförmåga, som hela tiden har fyllt begreppet *god underhållning* med ett levande innehåll.

Hur ska man då skilja ut »kreatörerna« i en TV-produktion, som bygger på kollektiva arbetsprocesser? Som tittare har vi en naturlig

tendens att överskatta det artisteri som syns direkt i TV-rutan. Det är inte producenten utan programledaren som ska stå i strålkastarljuset, och skådespelare förväntas göra författarens ord till sina egna. Samtidigt kan vi upphäva de mediebetingade synvillor som förstärks av pressens kändisfixering, genom att öka kunskaperna om televisionens konkreta produktionsförhållanden. Men TV-forskningen har nästan bara intresserat sig för reception och politik. Jämförbara studier av public service-företag i Tyskland har pekat på brytningen mellan skilda yrkeskategorier och strävan att väga effektivt personalutnyttjande mot risken att störa kreativa processer.²⁴ »Upphovsmannaskap« som regleras med kontrakt bygger delvis på ett konstnärstänkande, som saknar social förankring i en modern kommunikationskultur. I TV:s arbetsvardag får romantikens dröm om inspirerade original oftast anpassa sig till en tradition med gamla anor från kyrkobyggen. Uppdraget är att realisera nya synteser, som ett tekniskt genomförande av artistiska koncept. Här kan en personlig signatur bli en extra kvalitet, men en individualistisk arbetsstil kolliderar lätt med »teamandan«.

Nu brukar marginalen för personliga avvikelser växla med både genre och budget. Den som leder en frågesport ska hålla liv i spelets regler, medan värden för en pratshow förväntas locka fram personligheten hos sina gäster. En liten grupp som gör dokumentärer kan räkna med större frihet än kollektivet bakom en fiktionsserie eller en stjärnshow. Det har inte saknats kreatörer vars storhetstid sammanfallit med genrens, som Åke Falck och TV-showen. Ett skratmagasin kan leva på en idéspruta som aldrig syns i bild, medan samtidens stela nyhetsram kom att framhäva originaliteten hos Ulf Thorén. När Lasse Hallström började göra långfilmer för biograf, blev hans parallellprofil som »TV-auteur« tydligare, samtidigt som regissörens insats flöt ihop med improvisationstalangen hos Magnus Härenstam och Brasse Brännström. Bo Hermansson lyckades återuppliva en göteborgsk farstradition med bistånd av ett författarteam från England. Och en producent som Karl Haskel borgade för en »genomskinlig« kvalitet bakom artister som Hasse & Tage.



TV-chef med massmedial synlighet. Som programledare för Kvitt eller dubbelt blev Nils Erik Bæhrendtz en galjonsfigur med akademisk prestige. Han var ansvarig för importen av Bröderna Cartwright (Bonanza, 1959–73) och fick snart tillnamnet »Cowboy-docenten«. Bæhrendtz tog anklagelserna om »underhållningsvåld« med humor och levde upp till sitt rykte som västernälskare i stilenlig mundering 1961.

Beslutsfattare på högre nivåer har haft ansvaret för nöjespolitiken i stort, inte för enskilda program. Som utomstående har jag inte kunnat urskilja någon »underhållningsprofil« på högsta chefsnivå, sedan Nils Erik Bæhrendtz axlade rollen som offentlig galjonsfigur. Underhållningens avdelningschefer har kunnat utöva ett mera direkt inflytande, utöver ansvaret att hålla produktionsvolym inom budget och jämka ihop artistiska aspirationer med publika önskemål. Rent ekonomiskt hade Hans Lagerkvist det mest generösa spelrummet, men enkanalssystemet var också begränsat av en större oro för »folkstormar«. Lars Boberg lyckades snart genomföra den svåra uppgiften att förankra TV2:s vänsterprofil hos en bredare publik. Han förnyade underhållningspolitiken genom att tona ner estradarvet och öppna dörrarna mellan Kultur och Nöje. På senare år har en allt större del av den genomarbetade underhållningen varit producerad av Drama (Ingrid Dahlberg).

Genom att utgå från själva programmen hoppas jag kunna belysa brytningen mellan olika underhållningsvärden och urskilja personliga profiler. Mottagare som är införstådda med en genres konventioner, brukar inte vara särskilt oeniga om vad som är rutin eller förnyelse. En utförligare beskrivning betyder oftast ett positivt omdöme, men många luckor beror snarare på bristande tid och utrymme. Jag låter bara importutbudet skymta som antydningar om vissa förebilder och har helt utelämnat produktionen av följetongsfiktion, både tvåloperor och folklustspel. Och det blir ett drastiskt avhopp från radiounderhållningen åren kring 1960, när TV tar över det mesta av uppmärksamheten och resurserna. Sådana prioriteringar och uteslutningar har varit nödvändiga, om vårt rika nöjesarv inte ska reduceras till en katalogaria eller en general-skiss. Jag har koncentrerat mig på att klargöra genrernas utveckling och ge en bild av centrala artister.

En annan sak är att mitt urval också har färgats av sådana värdefilter, som brukar avteckna sig bättre för senare generationer. När man går tillbaka i en nöjeshistoria som till stora delar är självupplevd, bjuder det emot att nollställa det egna minnet. Vi

tenderar att bekräfta eller dementera våra starka upplevelser men tona bort diffusa minnesbilder från perioder då vi varit mera upptagna av andra intressen. Som korrektiv till denna privata synvillan kan jag bara meddela att författaren är född 1943.

Från radiostörning till one-woman show

Efter inringningen av den allmänna frågeställningen är det dags att presentera bokens uppläggnings. För att lyfta fram grundlinjerna i nöjesutbudet under femtio år har jag försökt överblicka utvecklingen utan att släppa kontakten med mångfalden i det konkreta materialet. Det mest fruktbara framställnings sättet var att belysa underhållningens särart som ett antal genrehistorier, med miniporträtt av centrala artister.

Min historieskrivning börjar med Per-Martin Hamberg, drivande kraft bakom en underhållningssektion som lyckades knäppa upp Radiotjänst efter andra världskriget. Vi ska följa hans samarbete och valfrändskap med Povel Ramel och se hur Flugighetens radiostörningar assimileras i breda karusellprogram, med Lennart Hyland som konferencier. I det tredje kapitlet försöker jag måla upp 50-talet som radiokomedins guldålder. Radiotjänst öppnade sina dörrar för både crazyartister och studentspexare, satsade på populära seriefigurer men också på skivpratarna med en egensinnigare humor.

När TV blir det dominerande eternöjet åren kring 1960, lämnar jag radioutbudet för att helt koncentrera mig på det nya mediet. Här kräver varje genrekomples sin egen kronologi och diskussion. I övergången mellan radio och TV ska vi ta ett litet steg tillbaka i televisionens (för)historia, för att få ett vidare perspektiv på det långsamma utkristalliserandet av nya synteser mellan ljudmedier och bildmedier. Det femte kapitlet skildrar omvandlingen av frågesport och tävlingslek, i nära samspel med utländska förebilder. Sedan kommer jag att teckna TV-showens förgreningar, från högbudgeterad underhållningskonst till splittrade musikscener, med plats för både bildartister och krogshower.

Det sjunde kapitlet ägnas revykonstens omvandling i TV-åldern, med både TV-revyer och televiserade föreställningar. Vi ska sedan reda ut konflikten mellan »fria« gycklare och institutioner, som tenderar göra »magasin« av levande skrattkultur, men också se hur svensk television har framfött egna narrar, smält om utländska komedirutiner och öppnat portarna för ståuppkomik. I det nionde kapitlet försöker jag analysera TV:s balans mellan självparodi och samhällssatir. Vi kommer att se hur skrattspegeln färgas av tidens ideologiska svängningar, men också urskilja flera personliga profiler.

Efter blocket om TV:s skrattkulturer följer ett kapitel om de underhållande samtal som numera kallas pratshow. Här ingår långkörare som *Hylands hörna*, *Här är ditt liv* och *Gäst hos Hagge*, men också de flytande gränzonerna mellan Nöje och Kultur samt diverse konventionsbrott. Det elfte kapitlet ska kasta litet ljus över kvinnornas spelrum i TV-underhållningen. Här försöker jag samtidigt problematisera den manliga dominansen och lyfta fram ett par nöjesartister av motsatt kön. Boken avslutas med några mer övergripande reflektioner kring dagens förutsättningar för (god) underhållning. Med historiens facit i bakfickan pekar jag på viktiga gränsdragningar och nöjesarvets växande betydelse som del av TV-kulturen på ett public service-företag.

Radiotjänst uppknappt av Hamberg och Ramel

DET ÄR SVÅRT ATT överskatta Per-Martin Hambergs betydelse för underhållningen i svensk radio efter andra världskriget. Den pianospelande prästsonen från Östersund var rätt man på rätt plats vid rätt tidpunkt. Hamberg for till Stockholm i början av 30-talet för att ta en humanistisk fil. kand., men han försörjde sig på att ackompanjera Karin Juel och skriva visor (många med text av Juels dåvarande make, Stig Järrel). Under kriget satte Hamberg upp revy i kustartilleriet, gjorde reklamfilm för Postsparbanken («Stanna en stund») och skrev flera manus till radioteater upplättad med grammofonskivor. Med fast anställning på Radiotjänst från juni 1945 kunde han kanalisera en del av de energier som hade blockerats under beredskapsåren.

Först ett halvsekel senare har det framkommit att Hamberg även arbetade på en myndighet som torde ha ökat hans behov att vädra ut statskontrollerad hyschverksamhet. Vid fredsjubileet 1995 kunde Astrid Lindgren avslöja:

Så oändligt befriande allt kändes. Och jag visste att snart var det slut med, som vi sade, »snuskjobbet«.

Hela kriget satt jag i censuren på Bryggargatan och läste brev till Finland och brev från de inkallade hem till frun eller fästmän. Jo, man fick reda på mycket. Särskilt vad karlarna tänkte sig när de kom hem. Brev med militära hemligheter sändes tillbaka.

Även vi själva var jättehemma. Per-Martin Hamberg och Madicken, som heter Anne-Marie Fries och som jag känt

sedan jag var sju år, och alla fick vi svära på att inte med ett ord röja vårt arbete. Jag törs göra det nu.¹

Önskan att bryta instängdheten med litet ungdomlig dårskap märktes alltmer i de manuskript som Hamberg sålde till Radiotjänst. *Ett album* (1939) lät ett ungt par spinna litet privata minnen kring ett par skivor, medan *Vårens melodi* (1940) ställde värdet hos klassisk musik mot behovet att försörja sig på schlager. Höstrevyn *Kafé Två Kanoner* (1943) moderniserade sjömansromantiken på en hamnkrog med swingmusik och crazyinslag som en »turk« på jakt efter svensk Lucia. Medförfattaren Staffan Tjerneld har pekat på inspirationen från en crazyrevy i New York 1939: »Den sågs av en ung, svensk radioman, Per-Martin Hamberg, som blev helt betagen av överraskningarna med björnar som trängde sig in i bänkarna på parkett och annat i den vägen.«²

Tydligast bryter omsvängningen fram i kontrasten mellan två sångspel, som utspelar sig i Stockholm under början respektive slutet av 1945. Tidningsbuden i *Trappa upp och trappa ner* förmedlar en livlig storstadspuls med sin fria framfart, men landsortsflickor övervakade av hyresvärdinnan kan bara drömma sig tillbaka, till tonerna av Hambergs »Nu tändas åter ljusen i min lilla stad«. Då kriget är över kan radion användas som offentlig kanal för att bejaka nöjesformer som ansetts »osvenska« under beredskapen. *Min flicka och jag* diskuterar inte bara de senaste Hollywoodfilmerna på bio, utan försöker också – med verbala instruktioner – måla upp den svåra konsten att dansa jitterbug på Nalen.³

Frukostklubben och Lilla varietén

Som »enmanssektion« inom Teateravdelningen började Hamberg profilera en aktivare och självständigare nöjespolitik. Han tog till exempel över en programidé från USA, som omvandlades till »folkkär« långkörare. *Frukostklubben* startade lördagen den 9 februari 1946 och fortsatte under 32 år. Radiotjänsts ledning var skeptisk till hela tanken på »underhållning till morgonkaffet«, men

Hamberg envisades och lyckades bryta motståndet.⁴ Programmet var inspirerat av en amerikansk radioserie, *Breakfast Club* (1933–68), som även ynglade av sig i en långfilm, *Frukostklubben i Hollywood* (*Breakfast in Hollywood*, 1946). Signaturmelodin »Good morning, good morning« lånade Hamberg från en swing-film, *Vi charmörer* (*Babes in arms*, 1939), med Mickey Rooney och Judy Garland. De två tonårsidolernas ystra musiklek vid pianot framför filmkameran försvenskades till ett hurtigare tilltal i radiomikrofonen:

*God morron, god morron!
Hör fåglar sjunga glatt,
god morron, god morron, i kör!
God morron, god morron
kom du hem sent i natt?
god morron, förlåt att vi stör.
Innan vi går ut till dagens jobb och spring och skubb
sjunger vi en liten sång i våran frukostklubb.
God morron, god morron!
Etern ska bära fram en hälsning,
god morron, till dej!*⁵

Rollen som värden med det morgonpigga humöret var skraddarsydd för Sigge Fürst, som nyligen haft skivsuccé med »Samling vid pumpen«. Hans klämmiga sätt att framföra sjömansvisor och slagdängor var redan välbekant från program som *Heja grabbar, friskt humör* och *D'ä humöret som gör'et* (båda 1936). Det krävdes professionella glädjespridare för att lyssnaren skulle uppleva en manusbunden blandning av väderprat, firarhälsningar och önskeskivor som spontan hjärtlighet. Trivselatmosfären kring kaffeborden förstärktes med dragspel (Andrew Walters husband), gästartister som Harry Brandelius och Sickan Carlsson, samt en publik som till stora delar kom från landsorten. De öppna gränserna mellan proffs och amatörer bekräftades med en klubbhål utdelad till tusentals gäster, och det duades med en självklarhet som oroade konservativa språkvårdare.

Som avskild morgonisch kunde *Frukostklubben* stärka tron på folkliga brödraskap, utan att kollidera med den etablerade dagordningen på Radiotjänst. Under de första åren förekom även vissa ansatser till journalistisk publikdemokrati, med »opinionsmätningar« som visade att Svenska Folket (morgonpigga radiolyssnare) föredrog kaffe framför te, dragspel framför piano, deckare framför kärleksromaner, blondiner framför brunetter, slätrakade framför skäggiga.⁶ Det var också en lyssnare som hade skickat in programmets maskot, »Kaffe-Petter«, en trasdocka som hängdes upp på mikrofonen och fick röst av buktalaren Curt Randelli. Under Povel Ramels tid som arrangör (hösten 1947) infördes också en Kaffe-Moster (Hanny Schedin), som fick bryta gemytet med litet gnäll om kallt kaffe och vägrade lägga bort titlarna med Fürst. I sina manus skrev Ramel även in diverse ljudeffekter, låtsasbesök av Bing Crosby och en stilbrytande hälsning mellan värden och Alice Babs: »Rebop på dej Alice – Rebop, Sigge, rebop, rebop.«

Per-Martin Hamberg försökte också vitalisera genren radiokabaré som fortlöpande programserie med alltmer samspelta artister. *Lilla varietén* spelade ut en vresig eller jäktad Stig Järrel mot en avspänd eller retfull Åke Söderblom och en mer eller mindre vimsig Marianne Löfgren. Programmet startade hösten 1945 inför en stor studiopublik, med manus och regi av »Pappers-Pelle« (Hamberg). Seymour Österwalls orkester fick pendla mellan romantiska tongångar och svängiga rytmer, Swing & Sweet. Stor uppmärksamhet väckte ett inslag i januari 1946, där Rune Halvarsson hetsade upp sig mot Wigforss skattetryck. Man kan från publiken höra ett förtjust sus som växer sig allt starkare, och vi förstår snart att finansministern själv måste stå bakom kverulanten på scenen. Efter ett mera didaktiskt samtal om statens behov av pengar får Halvarsson sista repliken. Han påminner statsrådet att inte glömma gaget från *Lilla varietén*, då det är dags att deklarerar.

När Lars-Gunnar Perne tog över manusförfattandet 1947 ökade inslaget av radioparodi. Radioteatern fick ge en »elransonerad« Hamletföreställning (under 30 sekunder), medan brev från en förtvivlad kommandörkapten, en professor i saft och vatten och en



Spelglädje framför radiomikrofonen. Trion som tar ut svängarna utan att tappa manus för Lilla varietén 1949 är skådespelarna Åke Söderblom, Marianne Löfgren och Stig Järrel.

egendomlig furir besvarades med samma farbroderliga råd: att gå med i en förening och träffa jämnåriga. Perne gycklade också gärna med idealiserade reportage om folkliga original i landets obygd.

Under sin färd till »Mor i busken« förlorade Järrels reporter kontrollen över sin inre röst, som avskydde det obekväma uppdraget att intervjuva en elak gumma med obegriplig dialekt.⁷ Eftersom populära skådespelare ökade misstankarna om »stjärnkult«, med dess idoldyrkan och fåfånga, fick artisterna hänge sig åt (själv)ironisk rivalitet. Söderblom kunde plötsligt tränga sig fram till mikrofonen och annonsera »I serien Våra vanligaste knölar talar nu Stig Järrel ...«, för att efteråt avannonsera med »I serien Hälsan framför allt talade Stig Järrel om Min kamp mot storhetsvansinnet«.

När Söderblom gästade *Tre i elden* (1949), arrangerad av Roland Eiworth efter *Hi gang* på BBC, kulminerade detta grepp som en orgie i självreklam:

Ja, mina damer och herrar, det är Åke Söderblom som talar. Åke Söderblom – mannen från *Lilla varietén*, programmet som hela Sverige skrattar åt. Programmet där Åke Söderblom är den rolige. Programmet där man aldrig behöver vara rädd för att få höra Gunnar Björnstrand, det ska jag bli man för. Programmet utan Hasse Ekman. Programmet som hela svenska folket längtar efter. Programmet som går alldeles för sällan. Programmet som lyssnarna vill ha minst en gång om dagen, helst hela dagen. Programmet med Åke Söderblom, lägg märke till namnet mina damer och herrar. Åke Söderblom i *Lilla varietén*. Radiotjänsts roligaste underhållningsprogram där ni slipper höra Gunnar Björnstrand och Hasse Ekman. *Lilla varietén* som nästa gång kommer lördagen den sjuttonde december klockan nitton och trettio med Åke Söderblom.

Hambers tandem med Ramel

För att tänja ut ramarna på Radiotjänst med litet »galnare« underhållning behövde Hamberg en lekfull sparringpartner, på samma våglängd då det gällde kreativ (des)organisation. Under ett tiotal år delade Per-Martin ständigt tandem med den tio år yngre Povel Ramel. De möttes i oktober 1945, när Hamberg skulle presentera

upphovsmannen bakom skivsuccén »Johanssons boogie woogie vals« i sin nya serie artistporträtt, *Över flygellocket*. Per-Martin erinrade sig situationen så här:

Jag mötsåg väl mötet med någon oro. Den där Ramel hade ryktet om sig att vara särdeles bisarr och crazy. Till råga på allt var han ju baron också. Jag ställde alltså in mig på att möta honom med så mycket tillgjord underlighet jag kunde mobilisera upp. Det var lika svårt för mig då som nu. När han kom kände min förvåning inga gränser. Genom dörren stegade en stilla, försynt, enormt välklädd och verserad ung man. I handen hade han portfölj och faktiskt paraply också. Detta skulle vara den flugige schlagerbaronen? Jaha, sa jag, och glömde den litet rubbade crazyreplik jag tänkt avlossa för att stå i nivå.⁸

Låt oss vända på perspektivet och betrakta Hamberg med memoarförfattaren Ramels glasögon:

Per Martin var en av de där sällsynta personerna som man tyckte om och fick förtroende för omedelbart. Han spred varmluft omkring sig med hjälp av sin lugnande charm, hade en fin psykologisk blick bakom brillorna och förfogade över en mysande humor och ett överrumplande hästgnägg till skratt. En visionär som kombinerade sin självklara auktoritet med piprökarens eftertänksamma flegma.

Per Martin Hamberg var precis det entusiastiska stöd jag behövde.⁹

För att bättre förstå Hambergs och Ramels tandemfärd genom etern, bör man nog känna till deras rötter i beredskapssvingen, med dess symboliska crazyuppror mot en tyskoriterad ordning. Det som kallades »flugighet« var en ironisk strategi, varmed man skenbart bekräftade motståndarnas hotbilder. Man låtsades vara »smittad« av Swingflugan, som påstods grassera likt en farlig

febersjukdom bland unga människor.¹⁰ Crazyfilmen Galopperande flugan (Hellzapoppin', 1941, svensk premiär december 1942) betydde även mycket för att sprida dansvågen jitterbug, en amerikansk motpol till nazisternas gåsmarsch.¹¹

Povel Ramel hade vuxit upp i ett välbärgat Östermalms hem men fick ägna sig åt fria musikstudier efter förlusten av föräldrarna i femtonårsåldern (en bilolycka 1937) och kunde snart försörja sig som restaurangmusiker. Inspirerad av bland annat Harry Roys sätt att blanda musikalisk pastischlek med crazyuppror, började han experimentera med swingmusik och ljudeffekter i inspelningsateljén Din Egen Röst, tillsammans med ett par likasinnade entusiaster.¹² Ungdomstidningen Swing kunde i början av 1945 berätta om en handfull kompisar, som höll spexsammanträden hemma hos Ramel:

I ett fack dväljs en speciell avdelning för s. k. dårskivor som luftas minst en gång om året vid Internationella Plattspexarklubbens eller Föreningen För Fånighetens Främjande sammankomster. [...] Baron Ramel är en modern ung man, som går sina egna vägar men ändå har en fläkt av kultur och tradition.¹³

Ramel uppfattade radion som sin enda tänkbara språngbräda och skaffade tidigt trådinspelningsapparat för att träna imitationer och ljudeffekter, men den så kallade Flugighetsbaronen stannade mindre än ett år som fast anställd (från hösten 1947). Det inrutade livet som programtjänsteman innebar »osena kvällar« och ansvaret för *Frukostklubben* många nödlögner till förhoppningsfulla »talanger«. Per-Martin och Povel kom fram till att ett lösare frilansförhållande skulle passa bättre: »Mitt samarbete med Radiotjänst upphörde på intet vis i och med att jag avslutat min anställning där. Tvärtutimot!«¹⁴ Ramel fortsatte på högvarv med mer eller mindre »radiotiska« bidrag och gästspel, medan Hamberg snart fick ta tjänstledigt för att regissera Knäppupps tre första revyer (1952–54). När Povel föreslog namnet Knäppupp varnade Per-Martin för associationer-



Flugighetsbaron som programtjänsteman. Under ett knappt år (1947–48) var Povel Ramel anställd på Radiotjänst, med bland annat arrangörsansvar för Frukostklubben. Här blir han bjuden på kaffe av värden Sigge Fürst, tillsammans med gästartisten Sickan Carlsson.

na, men föreställningen handlade mera om att knäppa upp andliga knäppkängor än byxor.¹⁵

Vid sin sentida upphöjelse till Poet, med visor utgivna som »diktsamling« i Lingonben (1978), satte Ramel själv ut ett stort frågetecken inför ambitionen att isolera ordglädje och ljudlek från deras ursprungliga funktionssammanhang:

För mig är många av alstren alltför intimt förknippade med de scenframträdanden som en gång var deras förutsättning,

med de artister till vilka de blev skrivna och inte minst med deras respektive melodiäktenskap.

Det är en rimlig misstanke att många läsare får lika svårt som jag att skaka av sig sådana associationer.¹⁶

I en historik över radiounderhållningen bör man naturligtvis inte bortse från sådana associationer, utan tvärtom försöka återskapa de ursprungliga scenerna och samspelet. Även om det är svårt att – med skrivna ord – ge full rättvisa åt skapelser som bygger på musikaliska växelspel mellan rim, melodi och andra läten.

Föreningen för flugighetens främjande

Ramels första radioserie döptes till *Föreningen för flugighetens främjande*, F.F.F.F (1946–51). Den regionsvarige Hamberg avrådde från adjektivet »fånig«, med tanke på vissa recensenters begränsade ordförråd. Det första programmet inleddes med en ironisk för- eningssång och sammanträdet förklarades öppnat av »överflugan« (Ramel). Alice Babs presenterade sig som Swingfluga, Povel som Spefluga, Brita Borg som Eldfluga (Flickery Flies blev snart hus- kvartett) och Hamberg som Arbetsmyra. F.F.F.F. gick betydligt längre än *Vårat gäng* i sitt gyckel med »föreningsdillet«, och det ironiska samförståndet bekräftades med skratt och applåder från en entusiastisk publik. Ramel mobiliserade även swingkulturens egna uttrycksmedel för sin motoffensiv mot Erik Walles »bruna« nidskrift *Jazzen anfaller* (1946).

*Jazzen den anfaller gamla och unga,
korta och långa, magra och tunga.
Nu får dom stackarna långt ifrån lätt,
nu skall dom dansa till vår klarinett!
Jazzen skall fira en fruktansvärd seger,
innan ni anar det själv är ni neger!
Här kommer hären i smoking och frack!
Tjosan, nu går vi till attack!*

Efter ett par »sammanträden« kom musiknumren att tränga ut själva spexramen med en (anti)förening. Mest nyskapande var Ramels pastischlek med musikaliska klichéer och bruket av »jazz-dialog« à la Cab Calloway. Redan i det första programmet framförde han, tillsammans med Brita Borg, sin smäktande genrereplik »En schlager i Sverige«, med budskapet »Inget nytt, inget fräckt / det är döden direkt / om den slagern skall bli en affär«. Publiken jublade mest entusiastiskt över den kör som envisades med att besvara olika presentförslag från Alice Babs med refrängen »Köp inte en zebra!«. Populära crazyinslag var flera avbrott för privata telefonsamtal och löjliga radiotävlingar, som möttes med upprymda burop. Här fanns också satiriska ansatser såsom monologer av en gnällig gubbe, vilken ruvade på ljuv hämnd för en glädjelös barndom. Kvar i manus blev en omständlig skröna om en uppfinning med vars hjälp Radiotjänst kunde stänga av apparaterna hos licensskolkare. I sina memoarer summerar Ramel: »En muntert pipmysande Hamberg föreslog rejäla strykningar, alla otroligt befogade och snabbt utförda.«¹⁷

När den kollektiva spexglädjen snurrade som livligast under 1946, fungerade F.F.F.F. också som en ungdomlig förövning till Hambergs senare karusellfeber. »Höstflugor« öppnades med en ettrigt surrande flugsvärm, Alice Babs drev upp swingrus med »Det går runt« och lyssnarna inbjöds tävla med flugiga bidrag. Ramels parodi på Edvard Perssons »Kalle på spången« fungerade bättre än en skidfärd på scenen, som bara de närvarande kunde se och skratta åt. Och en torr föreläsning om Dansmusiken genom tiderna körde fast i Kongos djungler, med kannibalkalas och »Aclutti busch boosch bumpa Albertina«. I »Julflugor« livades de traditionella lekarna upp med mjau-kör av swingentusiaster (så kallade Hep cats) och saxofonsolon av Arne Domnérus. En jultomte som hade ledsnat på att fråga efter »Snälla börn« avlöstes av en Pinup-tomte som frågade efter snygga ungarlar, och klassiska julvisor jazzades upp till »The big juleblus« av Ramel och Babs.

Men entusiasmen hos F.F.F.F. började tunnas ut i takt med responsen från dess »kultpublik«. I »Vintersurr« (1947) slogs Flu-

som ibland kan uppstå efter en glad tillställning, då en fyra fem figurer dröjer sig kvar vid flygeln (eller pianot) fram på småtimmarna, sedan de övriga gästerna gått.«¹⁸ Rundqvist fick ta med sig illalåtande instrument som tillskrevs en skrönartad härkomst: kaukasisk nästuba, arabisk ormtuta, rostig näckcittra samt modern automultiphone. Och sällskapetets ende ickerökare blev föremål för Povels stående skämt med regeln att inte rekommendera tobak i etern: »Cigaretterna står där borta, Oscar!«

Fyra kring en flygel byggde på tanken att musikanter som själva har roligt lättare kan sprida spelglädje och musikhumor till lyssnarna. Här bröts smäktande välljud mot dissonanta läten och Brita hängav sig åt »Ödets ironi« med den dunkla passionen hos en Zarah Leander. Povel sjöng »Please« à la Bing Crosby, lekte »Hong Kong Blues« som Hoagy Carmichael, och härmade »japansk fox-trot« så att vännerna inte kunde hålla sig för skratt. Kakofonin av djurläten, koskällor och biltutor på Per Olsons bonnagård stegrades till ett crescendo värdigt Spike Jones. Och Ramels musikaliska fruktaffär bjöd på exotiska smakprov som »Yes, we have no bananas«. Ibland kunde humorn bli litet intern, men det lekfulla anslaget mjukade upp gränserna mellan offentlig utsändning och privat musikglädje.

Ramels egna mästerverk växte fram ur ett mera dynamiskt spänningsförhållande. De var skapade som medvetna brott mot konventionerna bakom sådana program där han dök upp som gästartist. Som eternarr kände sig Povel uppenbarligen inspirerad av utmaningen att fungera som isbrytare för en mera uppsluppen festglädje. Ett par enklare utkast till »Tjo va det va livet i holken« hade förekommit i både *Fyra kring en flygel* och »Bland flugor och zebror«, men dårskapandet fullbordades inom ramen för den svenska festrit som kallas *Midsommar* (1948):

*Goderafton, får jag lov att presentera mej:
Jag är fågel och jag heter Flax.
Är ni ornitolog och vill studera mej
så passa på för nu är det så dags.*

*Jag har fått en liten fjäder, som ni nog kan se
i min övriga dräkt någonstans.*

*Ja, det börja häromkvällen i ett träd breve',
där min farsa gav middag med dans.*

(Kören) Ha ha ha.

Tjo va de va livat i holken i lördags!

Moster hon fastna med näbben i kläm.

(Kören) Tjo va de va livat i holken i lördags!

Uti de tokiga stararnas hem.

Tjo va de va livat i holken i lördags!

Alla for runt i en flygande dans.

(Kören) Tjo va de va livat i holken i lördags!

Fyllkajor är vi ju lite till mans.

Kvitt kviddelikvitt, ropa Farfar förskräckt

(Rundqvists bas) Farfar förskräckt?

Ja just: Farfar förskräckt.

Kom alla mesar, för nu är det kläckt!

Nu är det pippi direkt.

(Kören) Ha ha ha.

Ramel bjöd alltså på ett medryckande midsommarrus i Dårfinkens tecken, som slutade med »flygande byling» och finkan full av finkar. Den traditionella ramen för underhållning i etern löstes upp i en backanal, där tecknad crazyfilm (Hacke Hackspett) flöt ihop med Olrogs vikingatakt (»Tjo och tjim och inget annat«, 1946). På motsvarande sätt fungerade »Far, jag kan inte få upp min kokosnöt!» som uppmjukning inför nyårsfirandet i *Det var vår melodi* (1950). Förlagan »I've got a lovely bunch of cocoanuts» (1940) förutsatte en helt annan bekantskap med amerikanska crazytermer som »coco» och »nut». Ramel berättade i stället om det heroiska försöket att öppna tjocka skal på nordiska breddgrader, med allt från hammare till dynamit.

»Balladen om Eugen Cork«, som presenterades i *Skämtifemti* (1954), var inte bara en parodi på Evert Taubes »Möte i monsunen«. Försångare Ramel måste också – alltmera uppgivet – hålla ordning

på svarsekot av sin hurtiga refräng: »Där var alla glada gossarna som slogs och tog ett glas.« Lilla Sjöbusekören (bland andra Rundqvist och Pekka Langer) saboterade förväntan om en lydig respons med obstinata avvikelser. Varför skulle sjöbusar linda in sin stora törst i en bunden versfras, när budskapet kunde varieras med »Tog ett glas och slogs!« eller »Som tog ännu ett glas!«?

Ramels kedjetonger

Liksom musikclowneriet var inspirerat av tonårens umgänge med »skivkompisar« som Cab Calloway och Fats Waller, befruktades Ramels »kedjetonger« av hans »filmvänner« i amerikansk fars och äventyrskomedi. När Hamberg uppslukades av administration, började Ramel samarbeta med Roland Eiworth, nytilkommen producent med ett förflutet som jazztrumpetare. Man försökte nu hålla liv i ungdomens äventyrlust med ironiskt återbruk av gamla klichéer. Den gamla spexarkretsen (bland andra Sten Kärrby, vismakare och »röstpajas«) utökades med ett nytt fynd som Martin Ljung. Gruppen fick fria händer inom vissa ekonomiska ramar och heliga gränser: »Vi fick inte krydda våra repliker med kraftuttryck – utan speciell ’svordomslicens’, som nästan aldrig beviljades. Vi fick heller inte dra in sprit, sex och politik i manuskripten.«¹⁹

Medan F.F.F.F. satsade på samspelet med publiken, byggde *Jakten på Johan Blöth* (1948–49) på glädjen att höra en skröna varieras med berättarmässigt flyt. Ramen var en gammal onkel, som berättade men ofta blev avbruten av en nyfiken gosse. Lille Caesar är inte bara spänd på utgången av så kallade cliffhangers (»Överlevde onkel tortyren?«), utan excellerar även i lillgamla frågor som »Vilka mått och steg vidtog onkel då?«. Tryggheten hemma vid härden börjar snart framstå som lika absurd som världen utanför. Grundgreppet med två unga män och en söt flicka, som rör sig mellan världens mest välkända äventyrsmiljöer, var inspirerat av den serie musikkomedier som hette *Road to...* Povel lade beslag på Bing Crosbys roll, revyartisten Egon Larsson tog över Bob Hopes och Brita Borg skulle motsvara Dorothy Lamour.

Jakten startar i en gammal Östermalmsvåning, där Kapten Knaster och hans vän Egon råkat hitta en halv karta över en skattö i Stilla havet. För att komma över den andra delen måste de spåra en båtsman, Johan Blöth, runt halva jordklotet. Detta möjliggör många crazykast mellan det provinsiella och det globala. Då en konduktör med vardaglig saklighet säger »Enkel Östhammar – Kina ... Det blir att byta i Eslöv det«, svarar Povel »Jaså, vem ska jag byta med?«. Brita svävar strax ut i en sång om en liten flicka på ett stort tåg (»Tuffa på, tuffa på«) och vid skottlossning övergår det hela i »Vi är små gangsters som skjuter skarpt, puff, puff«. När trion har nått Shanghai (Mandarinvägen 3) visar det sig att deras guide är en rövarhövding som torterar sina offer med saftkräm. Och då våra vänner hörs vara i akut behov av en kniv, dyker det upp en lyssnare med slidkniv som blir »utkörd ur programmet«. Vi får även höra licensbetalare klaga över att programmet borde vara kortare eller längre. Mest artikulerad är Algot Mårtesson, 8 år: »Jag anser att programmet fyller alla anspråk jag kan ställa på intressant och lärorik underhållning.«

I en akustisk resefantasi kan man lätt upphäva gränserna mellan olika genrer och medier. Trion upptäcker att schlagerfavoriter som Sven-Olof Sandberg, Jules Sylvain och Yngve Stoor trivs utmärkt i Söderhavet, och i byteshandeln med infödingarna försöker man med en prenumeration på Röster i radio. Att Prins Vasaru, som vunnit 96 allmänbildningstävlingar i Polynesien, »låter som Ejnar Haglund« är inte så konstigt, eftersom det är Haglund som läser. »Rita Hayworth« får be om Britas autograf, medan Povel börjar sjunga som Carmen Miranda i Sydamerika. När en konduktör ropar »Deltagare i revolutionen! Tag plats, slipa knivarna!«, behöver man bara fly till ett annat land. Povel hinner inte mer än börja sjuda av ilska i »Jag saknar ord ...«, förrän Spökrösten från *Tjugo frågor* sufflerar: »Ordet är 'Jäklar anamma!', Jäklar anamma!«. Och frågar någon vad klockan är, bryter Fröken Ur gärna in med exakta uppgifter.

Många recensenter var betydligt mindre förtjusta i denna radio-crazy än yngre generationer, men Ramel & Co fick fortsätta med



Från inspelningen av en kedjetong 1950. Povel Ramel lät Hillman (Karl-Arne Holmsten) gästspela som rivaliserande radiodeckare i Herr Hålms öden och angantyr. Mellan de två mästerdetektiverna står Hålms assistenter – Martin Ljung och Brita Borg.

Herr Hålms öden och angantyr (1950–51). Denna deckarparodi var stramare sammanhållen och började med att herr Ramel lämnat schlagerbranschen för sin pojkdrom: att bli privatdeckare med eget kontor. Han hinner äta mycket böckling, tillsammans med sina assistenter Ljung och Borg, innan de första fallen dyker upp. En doktor Mauser kan snart demaskeras som radiodetektiv Hillman, hysterisk på grund av den nya konkurrensen i etern. Försvunna författare som Astrid Lindgren och Gösta Knutsson spåras till ett pepparkakshus i Ådalen, kidnappade av en gammal häxa som avskyr mjåkiga barnböcker. Ramel & Co lyckas även hjälpa John Botvids mysiga jultomte, Julvid, i dennes kamp mot Firma Effektiv Jul, som med gangstermetoder tvingar på handlare produkter från en slavfabrik i Kålmården. Men amatören Ramel hade knappast klarat ett enda fall utan bistånd av kriminaloraklet Hålm, som kommer med viktiga tips i form av en spökröst.

I *Herr Hålms öden och angantyr* finns också en berättare, som

redan i det första avsnittet anförtror oss att han inte är ett dugg road av denna historia. Men han behöver sina hundralappar och fullföljer jobbet utan all entusiasm, samtidigt som han äter, dammsuger eller borstar tänderna. I sista avsnittet ber han lyssnare som »funnit en röd tråd i programmet att skicka in den till Radiotjänst«. Redan i andra delen fick herr Ramel ett telegram från Johan Blöth: »Kan ni inte göra era program lite vettigare och enklare, så en annan kan hänga med i svängarna?«

Lördagskväll: Sällskapslek för vuxna

När Hamberg började arrangera bredare program som *Lördagskväll* (1947–50), räckte det inte med flugiga lekidéer. För att rycka med en heterogen publik i sällskapslek krävdes en entusiasmerande programledare, som samtidigt kunde få deltagarna att spänna av. Lennart Hyland hade börjat med sportreportage som journalist i Kalmar och utvecklades snart till en Jerrings like i målande snabbreferat. Men han lärde sig också konsten att lirka upp en del tillknäppta attityder till reportrar från Radiotjänst och få folk att närma sig varandra. I programserien *Med mikrofonen i andras yrken* (1946–50) lyckades Hyland föra in lyssnaren i mer eller mindre slutna världar. Genom att »prya« som nattportier eller resa med ett teatersällskap finslipade han talangen att komma folk in på livet och drog sig inte för att använda dold mikrofon, när tystnadsens murar blev för tjocka.²⁰

Medan F.F.F.F. byggde upp ett ironiskt samförstånd med en likasinnad publik, genomsyrades *Lördagskväll* av en vision att överskrida alla sociala skrankor. Arrangörens strategi att samla en blandad men samspelt publik i Konserthusets lilla sal antyddes i denna inbjudan: »Varje företrädare för grupper på minst 20 personer från kontor och arbetsplatser är välkomna att ringa fröken Renström, Radiotjänst, som vet allt om dessa program och ordnar biljetter.«²¹ Insikten att även kärnfamiljen sönderfaller i skilda roller och avkopplingsbehov framgick av signaturmelodin:

(Alla) *Som ni vet allesammans
är det lördagskväll,
och den kvällen den hör till familjen.*
(Pappa) *Utav sex dagars knog
så har pappa fått nog.*
(Mamma) *Då har mamma sagt Nej,
ingen diskning mer för mej.*

Även Sonen och Dottern fick ett par rader, som uttryckte glädjen över att få vara uppe litet längre. Men programledaren erkände, mer än en gång, att man brukade försumma de minderårigas intressen. Astrid Lindgrens uppläsning av Pippi Långstrump eller Gösta Knutssons av Pelle Svanslös blev bara en vilopunkt bland alla kåserier av Cello eller Eld, revyminnen och operettkavalkader. När *Barnens brevlåda* fyllde 25 år lät *Lördagskväll* Farbror Sven träffa »brevlådebarn« som börjat närma sig medelåldern. Programmet var primärt koncipierat för vuxna, som förväntades delta i lekar och tävlingar med bevarat barnasinne. Vilken röst som sjöng en barnvisa var »äkta« barn? Vilken melodi var det som spelades baklänges av orkestern? Man vände också upp och ner på studentexamen genom att låta abiturienter ställa frågor till sina censorer. Och en omusikalisk dam blev utsedd till Sveriges Spike Jones (»Spik-Jonas«) och fick skramla med i underhållningsorkesterns version av »Dinah«.

Många som vann en tävling »belönades« med uppdrag som »fridstörare«. Medan »karuselleleven« skulle komma tillbaka och rapportera följande vecka, satsade *Lördagskväll* på snabbtryckning i kortvågsbil med Quitt Holmgren, så att lyssnarna fick höra resultatet i samma sändning. En kunde kliva rakt in i en revyförställning på Södra Teatern och dra en rolig historia, en annan överlämna blommor och hålla tal för en 50-åring. Än bar det iväg till en danssalong för att bli avlyssnad som uppbyggande kavaljer, än till Centralen för att välkomna någon resenär. Ja, ibland handlade det om rena busstreck, som att ringa på hos folk och säga att man kom från renhållningsverket för att hämta julgranen.

Man lockade ständigt upp publik från salongen att delta i *Lördagskväll*, men radiolyssnarna fick en större chans först med *Karusellen*. Hyland demonstrerade redan nu att han fungerade bäst i direktsändning. Han behärskade hela estraden med sin vitalitet och förlorade bara kontrollen över mikrofonen till en gäst som Orson Welles.²² Hyland lekte gärna publikdomptör som allsångsledare, med olika tutsignaler för »Tystnad!« eller »Sjung vidare!«. I manuskriptet kunde det stå »Hyland sjunger utav bara f-n«, men sådana kraftuttryck var otänkbara i sändning. Och en frågelek om aktuella bioupplevelser innehöll instruktionen »Undvik gärna Ingmar Bergman, Gatan och övriga underlivsfilmer«.

Ibland är det svårt att skilja Hamberg och hans »arrangörsvision« från andra idésprutor i redaktionen. Flera av grundtankarna formulerades i en bok med festtips, *Ju mer vi är tillsammans ...* (1951), som följde upp framgångarna för *Lördagskväll*. Här skisserar Hamberg hur man sätter sprätt på sällskapslivet med litet snurrigare lekar. Det gäller att skapa en uppsluppen sinnesstämning, utan att någon upplever det hela som kommando:

Vi ska ju inte alldeles glömma bort att vi är ett djupt tragiskt och inbundet släkte som har leklynnat i den mån det överhuvudtaget finns ganska väl dolt under lager av självkritik och andlig tyngd. Nej, det gäller att gå varliga fram, när man skall börja, sedan går det av bara farten. [...] Kommer man nu i alla fall i gång så ska man vara lyhörd för stämningens fluktuationer och komma ihåg att sluta innan det blir tråkigt.²³

Den stora Karusellfebern

Radiotjänsts breda lördagsnöje fullbordades med *Karusellen* (1951–54), direktsänd med stor publik från studion vid Karlaplan. Hamberg fortsatte som arrangör, Hyland som programledare och redaktionen utökades med både revymakare och nöjesjournalister. En väloljad karusell brukar, som bekant, bjuda på en så trygg svindel att föräldrar kan låta barnen ta en åktur. Som konferencier

anknöt Hyland ofta till basmetaforen med dess tivoliatmosfär. Han lockade med »långa härliga turer, som dom sa på min barndoms marknad«, summerade »Vi stannar motorn för idag men återkommer nästa helg« och slog an karusellglädjen med allsång till Stig Rybrants orkester:

*Jungfru, jungfru, jungfru, jungfru skär
här är karusellen
som skall gå till kvällen
tio för de stora och fem för de små
skynda på skynda på nu ska karusellen gå.
För ha ha ha, nu går det så bra
för Andersson och Pettersson och Lundström och jag.²⁴*

Huvudattraktionen i *Karusellen* var en ström av festliga tävlingslekar och uppdrag, som gick ut på att stimulera den sociala fantasin snarare än pröva kompetenser. Till och med en kriminalföljetong



Sällskapslek med amatörer som tävlar i ballongblåsning. Lennart Hyland som entusiastisk programledare för en TV-sänd omgång av Karusellen nyårsafton 1954.

gjordes »interaktiv«: lyssnarna skulle ringa in och peka ut mördaren. Frågesportandet tonades ner till kvalificering för »elev i Karusellskolan«, vilket innebar att deltagarna fick testa något utanför sin vanliga vardagshorisont. Den första »karuselleleven« var en rörmokare, som fick återkomma veckan därpå och spela »Blinka lilla stjärna« på cello. Hyland övertalade rökare att sluta röka, rundnätta att gå ner i vikt, ungarlar att sköta småbarn. Den som hade utkorats till »statistiker« fick fråga hundra människor om de använde pyjamas eller nattskjorta. »Drömforskaren« skulle rapportera på ett sådant sätt att både psykologen och lekmannen kunde gissa vem av sex kvinnor som hade drömt vad. Störst uppmärksamhet väckte paret Holm, som skulle bo en hel vecka i ett gammalt soldattorp på Skansen.

Hyland fick även fylla rollen som en sagoartad gudfader, med önskedrömmar och riksriter. En städerska upphöjdes till tillfällig flygvärdinna på Parislinjen. Barn födda under föregående karuselltimme välsignades med uppläsning av både namn och vikt. Hyland parade ihop en duo med en tredje stämman till en trio. Och rivaliserande kåsörer som Cello och Kar de Mumma fick plötsligt byta arbetsplats. Modet att tänka i mindre inrutade banor stimulerades med mer eller mindre »flugiga« tävlingsuppdrag, som att fara ut på stan och återkomma med en katt, en gonggong och en människa som heter Lindkvist. Alla män som hade ledsnat på en julklappstradition som stelnat till slentrian kunde uppsöka Linnéstatyn i Humlegården och byta slipsar. Och folket i den nya förorten Vällingby fick en chans att leva upp till sitt ortnamn genom att bjuda varandra på välling.

Det jippo samtidigt uppfattade som mest omvälvande var Hylands utropande av söndagen den 24 januari 1954 till Frufridagen.²⁵ Då förväntades alla äkta män ge sin hustru helt ledigt och ta över alla hushållsbestyr. Men programmets mest känsloladdade publikrespons, i januari 1952, var snarast en avvikelse från det reguljära karusellschemat. En bandyspelare från Bollnäs, Gösta Nordgren, råkade vara i Stockholm och fick sjunga »Flottarkärlek«. Den smäktande lovsången till det enkla livet nära naturen verkade mera

äkta sjungen av en amatör, som hade en oskolad men vacker röst. Efteråt uppstod en lång och andäktig tystnad, följd av en applåd som aldrig ville sluta. Sångaren hade slagit an en spontan hjärtesträng hos studiopubliken, vilket gav extra resonans hos alla som gripna lyssnat vid sina radioapparater. »Snoddas« växte snabbt ut till en svensk sinnebild för okonstlad naturromantik och folklig framgångsdröm. Det tog många år innan allmänheten fick veta att smeknamnet hade sina rötter i försäljning av kondomer (»Gummisnodden«).

Under den fjärde och sista säsongen började Hyland antyda att det hade gått rutin i konsten att veva fram karuseller och att man snart skulle kunna *titta på* programmet. Arbetet hade även inneburit en hård press på »karusellskötaren«. När Åke Falck började vikariera för vikarien (Folke Olhagen), låg det nära till hands att skämta om »farliga jobb«. Och Året Runts bokhäfte Julkarusellen (i Hambergs »regi« 1952) var illustrerat med viss galghumor: två röntgenbilder av »Sveriges populäraste magsår« (Hylands och Olhagens).

Karusellen i skrattspeglin

Vissa perioder var genomslaget för *Karusellen* så starkt att man talade om »avfolkning« av lördagskvällens övriga nöjesliv. Tidningarna följde upp många uppdrag med stora reportage och på flera håll övergick svepande recensionsomdömen (»Svindlande vansinnesfart« kontra »Matt tomgång«) i detaljerad poängsättning av varje inslag. Programmets nära symbios med pressen speglar också släktskapet med den »aktiva journalistik« som Aftonbladet börjat utveckla under 30-talet efter amerikansk förebild. För att stärka direktkontakten med läsarna arrangerade man tävlingar och utflykter, satsade på Luciakandidater och flyghjältar.²⁶ *Karusellen* ökade inte bara det (inter)aktiva samspelet med uppdrag mellan varven. Redaktionen ringde också runt och frågade vad folk ansåg var bra eller dåligt. De rekordartade skrivierna väckte först en del ont blod på Radiotjänst, men efter något år

enades man om att publicitet var stimulerande för publikprogram som *Karusellen*.²⁷ Hamberg summerade att han, för egen del, gärna ville slippa åka bergochdalbana i pressen, men han kunde inte strunta i vad folk tyckte och börja göra »recensionsprogram«.²⁸

Framgången lockade också till en rad parodier och ironiska anspelningar. När Åke Söderblom hade hälsat välkommen till en ny omgång av *Lilla varietén* 1951, började programmet fyllas av påminnelser om vilket »tomrum« säsongvilande *Karusellen* lämnat efter sig. Programledaren blev ständigt avbruten av telefonsamtal från en gubbe på landet (Stig Järrel), som envisades med att det var lördag och dags för Hyland att skicka en trumpet till hans lilla pojke. Den misslynta rösten återkom med både »allsång« i luren och utgjutelser över ordningen bland radioherrarna. Söderblom fick be om ursäkt för sitt »nödprogram utan riktiga amatörer«, med »vanliga enkla professionella skådespelare«.

Dagens revy var snabbt ute med en variation på »Flottarkärlek«, där Gösta Bernhard förvandlade sångarens öde till en ironisk sångfabel. Hans bandyspelare sjunger om hur glad och frisk han är, som får vara ute i skogarna och fiska, men efter Hyland blir det bara grammofonskivor och folkparker. Därmed får han inte längre tid att fiska och sjunga för att han är så glad och frisk. Povel Ramel var ännu mera sarkastisk i sin musikaliska replik till Snoddashysterin. Han spelade in en egen version av »Flottarkärlek«, med omtextningar som »Hadderian haddera, snodderian snodderäll / Ja jag känner mig så gla och karusäll«.²⁹ Men Povel ångrade sin elakhet, köpte upp hela upplagan av Husbandens röst och delade bara ut enstaka skivor i den närmaste bekantskapskretsen.³⁰

Då visade Ramel mindre dubier i sitt gyckel med karusellskötare Hyland och dennes roll som riksdomtör. Flugighetens omvandling till väloljat kommandomaskineri tycks ha utmanat baronen till ett kreativt motstånd, med hisnande tankeflykt och rimsnickeri. Redan i *Speldosan* 1951 hade Ramel ryckt med sig radiolyssnarerna i »Titta jag flyger«, en festlig luftfantasi utan några pauser för andhämtning. Veckan efter endagsjippet Frufridagen dök Povel upp i *Karusellen* med en musikalisk kommentar:

När farmor åkte skridsko artonhundra nittitre
fanns radion inte me'
och ganska skönt va de'.
På lördagen vid brasan med en oskuldsfull kopp te
man satt och stekte äpplen hela kvällen.
Men nu för tiden sedan etervågorna oss nått
ett tidsfördriv vi fått
av något större mått
långt mera genomgripande än farmors äppelskrott
ty alla hänger med i Karusellen.
Den snurrar väl, den snurrar hit
med både spel- och tävlingsnit.
Vi gissar fel, vi åker dit
på karusellelevsinvit.
Och när dess toner lockar, blint vi bockar
etern sjuder när den ljuder
Hyland bjuder och vi lyder
Bara se på mej!
Titta jag diskar, här uti köket
söndan är tillbragd som jag blir tillsagd.
Hyland har talat och jag har skalat
nitti potatis, banne mej gratis,
rensat och ansat mens dockan har dansat.

Klurigare var den ironiska vardagsbelysningen i *Så får det bli*, Pekka Langers parodiprogram med Martin Ljung. Det hörs påträngande barnagråt och Martin jollar för att få Lill-Torsten att äta den köttfärs som pappa gjort. Han övergår snart till en klassisk matningslist: En sked för Hamberg, En sked för Hyland ... Men det lilla barnet snyftar bara »Ävla Hyland«. Karin Rosenbergs välbekanta TT-röst bryter in med de senaste nyheterna om det kaos som utbrutit, med alla fall av akut matförgiftning. En grupp kvinnor som demonstrerar utanför Radiotjänst kräver Hylands huvud på ett fat för all den usla köttfärs man tvingats äta. Martin Ljung hävdar att det är regissören Hamberg som bär huvudansvaret, och

TT kan strax bekräfta att åtalet slutade med 100 dagsböter à 50 kr, plus skadestånd för allt lidande, med magpumpningar och oätliga köttberg. Pappa Martin verkar mycket nöjd över att man »äntligen tar i på skarpen med dom här karusellbovarna«.

När *Karusellen* hade börjat stagnera fick Knäppupp-gänget göra *Slänggungan* (1954), »alla familjeprogramms undergång«. Ramel lyckas här forcera Hylands forcerade konferencierstil: när ett samtal går trögt kör han ut deltagaren med »Välkommen nästa vecka!«. Lyssnaren bjuds på »en riktig longör« (30 sekunder med enbart hostningar och sorl), och Yngve Gamlin får gagga om hur Stockholm roade sig på den gamla goda tiden. I *Slänggungan* vimlar det av uppdrag som snabbfärd hem till Ramels villa för att diska och städa eller jippon som massmöte i Kungsträdgården klockan tolv för att byta hustru. Veckans »elev«, som har lärt sig säga »Karusell« av en papegoja, ska till nästa lördag lära sig säga »Slänggungan«. Så det bär iväg till en väntande bil med sex talpedagoger, som först ska lära pippin att kraxa det nya ordet. Ramel utropar även en »Dufri-dag« då alla ska slänga titlarna genom fönstret, men låter invånarna i Dufors tjuvstarta genom att ringa upp och dua Povel. Och i *Sittinitti* (1954) driver Ramel karuselltävlandet till försvarspolitisk självupplösning: den som hittar hemliga kartor belönas med två års fängelse.

Frågesport och gissningslek

Hambergs uppknäppta lekfullhet trängde även in i frågesporten, som hade utvecklats från musikgåtor på 30-talet till patriotiska kunskapstest under beredskapen. Genrens verkliga genombrott kom med Gösta Knutsson, som fortsatte att variera sina knepiga frågor i flera decennier. Under en studieresa i USA 1938 hade radiochefen (Dymling) slagits av populariteten för quiz, som först översattes med »intelligenstävlingar«, men begreppet frågesport gav en mindre prestigeladdad bild av allmänbildningsövning inför öppen mikrofon.³¹ Uppdraget att starta något liknande i Sverige gick till Radiotjänsts kontaktman i Uppsala, magister Knutsson,

som både varit hallåman och läst sin egen följetong *Katten Svanslös på äventyr* (1937).³²

Premiärsändningen av *Vem vet vad?* (1/12 1938) finns lyckligtvis bevarad. En sentida lyssnare slås av den »brutala« atmosfären i mötet mellan fem studenter från Stockholms nation och fem från Göteborgs. Programmet genljuder inte bara av en gonggong mellan »ronderna«, utan också av skändningsartade hejramsor som »Stockholmarn är allmänbildad / göteborgarn är förvildad / Pårom, pårom, pårom! / Slårom, slårom, slårom!«. Frågeställare Knutsson håller strikt på regeln 15 sekunder för varje svar, men lättar på spänningen med akustiska lustigheter: ljudeffekter från kassapparat eller ringklocka, golande gök eller bråkande får. 30-talets studenter förefaller lika väl inlästa på svenska regentlängder som okunniga i nutidsorientering: vare sig det gäller politik, kulturliv eller postavgifter. Den enda kvinnliga deltagaren råkar stupa på en militär term, som unga män får lära sig i lumpen.

Efter något halvår fick allmänheten även lära känna licentiat Ejnar Haglund, »Mannen som vet allt« (utom idrott). Från 1940 agerade Knutsson också ordförande i *Oförberedda talares klubb*, vars deltagare skulle improvisera över ett givet ämne i 3–4 minuter. Det akademiska draget av instängd spiritualitet lättade, när Knutsson och Haglund under beredskapen drog ut till fältscener och folkparker. Som populära estradartister i en »frågeshow« kunde de utmana lokala förmågor och odla en ironisk humor, som knastrade mindre torrt. På så sätt stimulerades ett breddat frågesportande, med mindre högtidliga attityder till formella kunskaper och mikrofoner.³³ Haglund framtonade som en intellektuell pajas med nervöst orosdarr i rösten, medan Knutsson gärna svepte in sin frågvishet i ett »knepig« kolugn:

Han bröt mot det gängse estradframträdandets första bud, det att vara hjärtevarm och insmickrande mot publiken. Istället var han ironisk och lite småfräck mot åhörarna. Och publiken älskade det!

De uppfattade honom som ärlig och okonstlad, vilket bröt

ned de osynliga gränser som fanns mellan folkligt och akademiskt, mellan barn och vuxen.³⁴

I sin rapport från en studieresa till USA 1947 antydde Knutsson att den som ville omplantera crazyidéer i Sverige mötte segt motstånd.³⁵ Han fortsatte med knepiga frågor i många nöjesprogram, men det blev Hamberg som försvenskade »straffbelöningarna« i *Truth or consequences* (1940–57) till »fridstörare« och »karusell-elev«.

Hamberg hann också med att vara programledare för *Tjugo frågor* (1948–54), en gissningslek inspirerad av *Twenty questions* (1946–54) i radio som togs över av TV redan 1949. En panel med Astrid Lindgren, skådespelerskan Marianne Löfgren, Stig Järrel och ljudingenjören Kjell Stensson fick ställa 20 frågor till Hamberg, som bara skulle svara med jakande eller nekande besked. Studio publiken fick se det eftersökta ordet på en skylt och lyssnarna höra en »spökröst«. Denna grundformel kunde ibland varieras med Publikens ord (förslag från publiken), Det snabba ordet (tävling mot klockan) eller Det tysta ordet (även lyssnarna fick vara med och gissa). Den komiska effekten ökade naturligtvis, om ordet var »Decolletage« och panelen fick hjälp av publikens skratt att närma sig målet.

Hambergs styrka som frågeledare var inte minst att han »bjusade på sig själv«, likt en rektor som förtjust erkänner gamla synder för att liva upp rasterna mellan lektionerna. Det var denna roll som gjorde allmänheten bekant med Per-Martins personliga röstläge. Låt oss »höra« hur samtalet utvecklades när ordet var »Kvarsittare«:

Stig: Så man tycker inte om att träffa på en sån där?

Per-Martin: Jag vet inte (skrattar). Jag har känt ... jag har själv varit sån här. Så jag ska inte ... (publiken skrattar)... tala för illa om dom.

Stig: Har du varit sån här?

Per-Martin: Jaaa.



TV-pionjären som pianist. I Per-Martin Hambergs rika nöjesregister ingick även vissa talanger som ackompanjatör och komponist. Här släpper han loss under en fest för TV-folk 1955.

Astrid: Är det nå hobby, schackspelare eller nånting sånt?
Per-Martin: Hobby som schackspelare är det inte.
Stig: Men säger man då: Han ÄR en typisk ... och så kommer ordet?
Per-Martin: Ja just det.
Kjell: Ungkarl?
Per-Martin: Nej.
Kjell: Det är inget sådant som har med civilståndet att göra?
Per-Martin: Nej, det har inget med civilståndet att göra.
Stig: Led du själv under det där tillståndet eller satt du och njöt hemma i vrån? »Jag är glad att jag är sån här«?
Per-Martin: Jag måste säga att jag led inte så förfärligt, det var andra som led mera av det.
Astrid: Har det med skådespeleri att göra?
Per-Martin: Nej, det har det inte. Tio frågor!
Astrid: Har det någonting med att spela ... att du var pianist eller nåt sånt där?
Per-Martin: I mitt fall hade det att göra med att jag spelade piano, men det är inte alls något allmänt drag i det här.
Astrid: I DITT fall var det att spela piano!?! Kan man göra vad man vill när man är det där?
Stig: Lider jag av det där?
Per-Martin: Näe, men jag har för mig att du har lidit av det (publiken skrattar). Därmed inget ont sagt ...
Stig: Var jag tråkigare då på den tiden?
Kjell: Rampfeber?
Per-Martin: Rampfeber är det inte. Och vad sa Stig?
Stig: Var jag tråkigare då?
Per-Martin: Näe, jag tror säkert att du var minst lika trevlig då.

Radiokomedins guldålder

HAMBERG VIDGADE ÄVEN spelrummet för andra crazystilar, absurda skivpratare och lustiga seriefigurer. Från dagens horisont avtecknar sig 50-talet som den svenska radiokomedins guldålder. Innan TV vann slaget om artister och publik, hann Radiotjänst öppna sina dörrar för en rad nya skrattspeglar. Farsaktörer fick experimentera med akustisk slapstick i hörmediet, skivpratare förnya genren Kåseri med grammofon. Liksom tidningskåseriet en gång hade öppnat en personligare kontakt i informationstyngda organ, började skivspelande humorister nu framtona som egensinniga kontraster till alla nyhetsröster och föredragshållare.¹

Radiokåseriet fungerade bäst som enmansshow, men serieproduktion av radiokomedi krävde teamarbete. Här fanns redan en tradition från *Familjen Björck* (1936–43), där Lars Madsén regisserat paret Winnerstrand efter manus av Alice Svensk. Underhållningssektionen uppmuntrade manusförfattare att gå över från enstaka radiokabaréer till stående figurer, skraddarsydda för populära skådespelare. Hamberg motiverade förskjutningen mot längre programserier med att »man lär sig känna igen huvudpersonerna med alla deras karakteristiska drag på ett mera intimt sätt«. ² Hans efterträdare, Roland Eiworth, arbetade vidare längs samma linje:

Lyssnarna vill gärna ha vissa typprogram som utarbetats av en sammansvetsad redaktion och ledes från gång till gång av en och samma konferencier; vissa stående inslag i estradprogrammen får sitt fulla underhållningsvärde först i och med att

de blir just stående inslag; innehållet skall skifta från gång till gång, men formen, de agerande figurerna, de givna »gester-na« garanterar en igenkännandets kontakt och, får man hoppas, glädje och trivsel. Sketcher kan endast sällan stå för sig själva, de kommer i regel bättre till sin rätt om de är infogade i en större ram.³

Även den efterföljande underhållningschefen, Tage Danielsson, talade sig varm för »långa sketcher«, men han varnade också för slitaget vid uppdriven serieproduktion.⁴ Radiotjänst gick dock aldrig så långt som amerikansk radio i organisering av »skratffabriker« kring populära komiker, vars material måste förnyas i ett helt annat tempo än då man turnerade eller gjorde en film per år.⁵ Pressen var tillräcklig på de svenska skivpratare som kunde dryga ut tiden med musik men försökte odla en personlig profil som skämtare. Känslan för den nära förbindelsen mellan enskilt röstläge och tydlig image stärktes också med foton av radiofavoriter i tidningarna. Vem kunde blanda ihop Pekka Langers nojsande pojkskratt med Lasse O'Månssons svärmodiga beatnikuppsyn?

Uppbrottet från Grönköping

För att ge fräsch komisk gestalt åt samtida erfarenheter måste man ofta frigöra sig från trångsynen i en förlegad skrattspegel. En länge omhuldad skämtmodell, Grönköpings Veckoblad, började uppenbara sina begränsningar i både synfält och stilmedel efter andra världskriget. Småstadsparodin hade sina rötter i sekelskiftets skämtpress, med lokaltidningen som sirligt emblem för en inskränkt kråkvinkel. Grönköping blev sinnebilden för den självbelättna spetsborgerlighet som inte såg löjet i sin egen spegelbild. Veckobladet byggde på ett stående typgalleri längs hela den sociala skalan, från borgmästare Sjökvist till den elaka gossen Ruda. Nils Hassel-skog, som parodierade juridiskt kanslispråk och pekoralistisk skaldekonst, hade också presenterat en hel del bidrag i radion under 30-talet.⁶

Dagsnyheter från Grönköping (1945–47) levererades av dåvarande redaktören för Veckobladet, Seth Bremberg. Manuskripten består till stora delar av urklipp direkt från tidningen. Sedan hallåmannen i Stockholm överlämnat ordet till Grönköpings Stadsradio, får lyssnaren bekanta sig med en småstad som lever i otakt med den moderna huvudstaden. Kyrkans två klockor har splittrat invånarna genom att visa olika tider, och det skvallras om celebriteter från Stockholm i badlifsreportaget. Man publicerar devota hyllningsdikter till det lokala herrskapet men reducerar Fröken Ada A:son Susegårds författarskap till litet snusförnuft om skrivmaskin, läskpapper och arbetstider. Mera radiomässig var *Grönköpingsmikrofonen är nyfiken* (1948), inspirerad av Hylands yrkesreportage. Här får vi höra redaktören cykla runt till välkända figurer, som avslöjar sin begränsning i mikrofonen. Postmästare Brunander envisas med att skriva dåliga vitsar på paketen, medan brandchefen orerar om kampen mot Den röda hanen men avfärdar alla larmsignaler under kaffedrickandet som falska.

Det instängda idyllsken som Stadsradion målade upp hade ganska få beröringspunkter med det moderna samhällsliv som Radiotjänst brukade rapportera om. Konfliktbilden var nerkrympt till en karikatyr, som stockholmaren ansåg sig ha passerat för länge sedan. Då tog Manne Berggren och Karl Axel Arvidsson ett mera samtida grepp på rollen som högtalare för centrala myndigheter i det burleska spexet *Bör detta sändas i radio?* (1945). Först skakar man om lyssnarna med hot swingmusik och Centralstationen i Stockholm får skrälla av kommandon som »Reta inte konduktören!« och »Åtal missbrukas!«. Så avgår tåget med en delegation pösiga statsrevisorer, vars sammanträde kommenteras med skivor som »Räkna de lyckliga stunderna blott«. Sällskapet vaggas till sömns av Bing Crosbys »Too-ra-loo-ra-loo-ral«, från prästfilmen *Vandra min väg* (*Going my way*, 1944). När spåret blockeras av kossan Majros utbryter kaos med en massa djurläten. Och referatet från invigningen av ett kraftverk blandas med ministertal av Wigforss och ett tillkrånglat föredrag om juridik.

Det tidiga 50-talets mest uppmärksammade satirblandning,

Dagens revy (1950–55), var arrangerad av Gunnar Wersén efter snabbmanus av Rune Moberg eller Gösta Bernhard. Kupletter och sketcher framfördes av skådespelare som Arne Källerud och Harriet Andersson, Sickan Carlsson och Stig Järrel, med Sven Arefelt eller Charlie Norman vid pianot. Man lekte gärna med rollen som »eterns journalist« och härmade aftontidningarnas tempo och självreklam:

Dagens revy, dagsfärska visor och kupletter, sketcher och monologer. Smått, gott och nytt från hela världen – fräscht – friskt – fräckt. Allt hänt i går, i natt och idag på morgonen. Kom och hör, kom och lyssna, Dagens revy.

Sickan Carlsson har berättat om den speciella nervositeten inför uppgiften att framföra kupletter som man knappt fått tid att lära sig: »När Stig Järrel, Gösta och jag möttes i studion på Kungsgatan 8, var både texter och melodier helt okända för Stig och mig – allting skulle ju vara rykande dagsaktuellt.«⁷ Ambitionen att fånga själva aktualitetsjaktet har lett till att *Dagens revy* åldrats litet mera och fortare än en del andra satirprogram. En snabbsvit med rappa kommentarer hinner sällan få den reflekterade skärpa som behövs för att leva vidare som ironisk genomlysning. Man kan säga att revymakarna drabbats av samma tidsbundna distanslöshet som man gycklade med i en klassisk sketch om tidningsbossen på jakt efter »pangnyheter«. Han avfärdar den ena nyheten efter den andra med »Det är för gammalt«, tills han får in »Notischef skjuten«. Redaktören frågar: »När hände det?« Svaret blir »Nu«, åtföljt av ett pistolskott och litet tystnad – plus signaturmelodin »Happy days are here again«.

Visst kunde kuplettflödet från en Gösta Bernhard närma sig hans förebild Karl Gerhard, med det illmariga sättet att smeka in kvicka elakheter i välrimmade melodislingor. Men det saknades sälta i tonen, då Sickan Carlsson tog tillbaka sina nålstick med »Nu ska vi vara snälla«. Hon förblev samma glittrande glada Sickan, när vårvisans »Akta er för karlarna« gled över i »Akta er för riksdags-



Dagsfärskas visor och sketcher 1953. Den populäraste trion bakom Dagens revy i radiostudion på Kungsgatan 8: Gösta Bernhard, Sickan Carlsson och Stig Järrel.

gubbarna«. Det är också slående hur mycket krut *Dagens revy* ansåg sig behöva ödsla på betingade reflexer, med allt nöttare överdrifter om exempelvis politiker i Sovjet eller gangsterfrön i USA.

Akustisk slapstick

Den amerikanska crazyfilmen hade inte bara inspirerat F.F.F.F. utan även revyvägningen på Casinoteatern. Här satte man upp Galopperande hickan (1945) och föregrep Ramels ornitologiska dårfinckeri med Alltid pippi (1947) – Aristofanes Fåglarna uppdaterad med »gags«. Medan Flugigheten dominerades av gymnasiala spexkretsar, var Casinogänget rekryterat från socialdemokratiska ungdomsklubbar, från lokalrevyer och nöjesfält. Man talade ofta och gärna om »knasig« efter slanguttrycket för något som inte fungerar, från »knas på radion« till mentala knasbollar. Importglosan fick en så modeartad spridning att Nils Perne skrev en lång monolog kallad »Crazy« för *Lilla varietén*.⁸ Stig Järrel försökte här »förstå« vad alla skrattade åt, men han kom till slut fram till att enda sättet att bli litet klokare var att gå och se en crazyfilm.

Casinogängets ledargestalt, Gösta Bernhard, har bara velat »definiera« crazy med synonymer som nonsenslek, organiserad galenskap och lekfullt dårfinckeri.⁹ Urtypen för ett lyckat Casinoskämt är farsaktören som kommer in på scenen med ett par rabarberstjälkar på hatten och klagar: »Det är nån som har lagt rabarber på min hatt!« Tre Knas brukade blanda snabb slapstick med kluriga vitsar som »Vi är inte lika långa, men vi är lika många«. I radion blev det svårare att förmedla hela poängen med sammansatta gags, som försöker spränga en verbal klyscha eller stelnad metafor genom att tillföra ett visuellt element. I sitt fylliga radioreportage *Minnen från Casino-Revyn* (1947) använde Lars Madsén både skratt och skrin som ljudmässig ingång till teatern på Bryggargatan. Bernhard & Co fick demonstrera sina effektlådor och bjuda på rysk språkkurs i restaurangmiljö. Beställning av öl blev »Si-bir-igen«, Tjajkovskij översattes med »Tji tobak«, Ilja Rasputin tolkades som »Vilka rasben!«.

Efter ett par sådana glimtar från Casinorevyn fick Gösta Bernhard (och Stig Bergendorff) börja skriva direkt för radion. Man öppnade *Revystudion* (1948–49) med att skjuta ner hallåmannen, eftersom Bernhard hade begärt en hallåa. *G. Bernhard Show* (1950)

innehöll en debattparodi i ämnet »Botar blåbär baksmälla?«, där orerandet spetsades till med fraser tillskrivna pingstledaren Lewi Pethrus: »Bara man tror på baksmällan, så försvinner den och kommer tillbaka.« Casinogängets ironiska samförstånd mot alla moralister som älskar att ta på tagelskjortan genomsyrade även Bernhards pastisch på skolans ordningsföreskrifter i *Nattiné* 1954:

Lärjunge må icke se 3-dimensionell film med Marilyn Monroe mellan klockan nio och elva, utan mellan klockan sju och nio och då i målsmans, det vill säga faderns, sällskap.

Lärjunge skall infinna sig till lektionerna i tid samt vara hel, ren och nykter vid lektionens början. Dock icke nyktrare än rektorn som också bör vara iförd hel och ren skjorta med målsmans underskrift på.

Lärjunge må icke vara rektor eller målsman eller i nu omvänd ordning iklädd läroböcker utan namnunderskrift och sitta rak i bänken medan han stoppar papperstussar i bläckhornet, spottar i taket eller på annat sätt ersätter målsmans underskrift och på så sätt förfalskar skolans mening, lära och uppfostrande metoder.

För övrigt må lärjunge göra vad honom bäst gitter och vi önska honom all framgång som är möjlig sedan han fått sänkt sedebetyg.

Till Casinokretsen hörde även duon Gus & Holger (Dahlström och Höglund), som tog väl vara på radions möjligheter att förstora både ljud och nonsens. Det låter så illa om deras musicerande i *Gus och Holgers runda bord* (1949) att man plockar fram stetoskop och börjar leka doktor med instrumenten. Lyssnaren får höra allt från en utredning om ny paussignal till Hacke Hackspett och gregoriansk musik. Och Gus får ett återfall i snyftreflexen från 91:an Karlsson-filmerna, när en avancerad grammatikövning glider över i tungvrickande nonsenspoesi:

Holger: Har du inte burit ut bordet än?

Gus: Skulle JAG ha gjort det?

Holger: Ja, du hade skolat bort burit bort bordet!

Gus (tvekar): Hade jag borit skulat bära bort bordet?

Holger: Nej, du hade skolat burit spola bort bordet!

Gus: Åh! Hade bort skola skura upp kulan. Nej, hade skaft borit skula, nej, (gråtfärdig) hade skavit bula hava borstat ...

Holger: Du borde skalle huvat, nej, skadde hulla borrit skura av bordet.

Gus & Holger var också tidigt ute med sina komiska inverteringar av stereotypa könsroller. Radiolyssnaren fick till exempel höra dem arbeta som sjuksystrar (»nattbrorsor«) i *Nu är det dags* (1950). En mera »maskulin« patient som kom inkörande på motorcykel i korridorerna hotade att gå till regeringen för att få slut på utbildningen av manliga sköterskor. I *Blixt och Dunder* (1960) spelade Gus en skygg expedit i sybehörsaffär, som satte upp larmsystem mot alla kärlekskranka kvinnor som kom in för att köpa en knapp.

Carl-Gustaf Lindstedt i Tre Knas fick sitt stora genombrott som soloartist i en radiofars, *Hjälpsamma herrn* (1951–52). Den handlade om en »husfader«, som visade sig oförmögen att lära något av alla övermodiga misstag. Carl-Gustaf brukar med ord måla upp en praktisk situation, som snart utvecklas till kaos med akustisk slapstick. Han redogör exempelvis för sin »ommontering« av en tvättmaskin till diskmaskin, men när motorn startas hörs ljudet av krossat porslin och ett förläget »Ojoj då – bara småbitar«. I uppföljaren *Fy skäms Carl-Gustaf!* (1953) kunde man höra honom köra rätt in i en radiostudio med hemgjord bil. Och när hans vaktmästare drömde sig bort som *Fantastiske Jönsson* (1958), hamnade lyssnaren i ljudlandskap som Arabien och Vilda västern.

Behovet av akustisk slapstick avtog när Lindstedt fick munhuggas med Arne Källnerud, efter manus av Bengt Linder eller Rune Moberg. Paret varierade framför allt den komiska konstellationen Dummerjöns & Straight man, med dumsmarta replikskiften som »Carl-Gustaf, ryck upp dig! Du har väl vikingablod i ådrorna. – Ja, och jag vill behålla det där«. *Räkna med bråk* (1955–56) var en fri



Akustisk slapstick på Radiotjänst. Kumpanerna Carl-Gustaf (Lindstedt) och Arne (Källerud) leker med skenet av våldsamma förvecklingar i Räkna med bråk 1955.

översättning av en brittisk förlaga (*Looking for trouble*), inspelad med publik på Kungsgatan 8. Varje vecka drogs kumpanerna in i en ny spelmiljö, som oftast var kalkerad på någon amerikansk actionkomedi. Radiotjänst började låta som rena matinénästet: skott-

lossning och tvärnitande bilar, skummisar med Richard Widmark-skratt, reklamfraser som »9 av 10 filmstjärnor använder tvål«. *Räkna med bråk* fick uppföljare som *Bråk-makarna* (1960) och *Detta rara gamla strävsamma par* (1961). Denna typ av radiofars byggde i hög grad på aktörernas rappa samspel och höga varvtal, som Lindstedt har beskrivit så här:

Tekniken med den här sortens dialoger är ju snabbheten. Att hålla ett så högt tempo att publiken inte hinner tänka efter mellan dumheterna. Samma teknik som vi ofta använde på Casino. Att inte droppa en liten vits i taget, utan gärna i snabb följd. Publiken skall aldrig få tid att hämta sej mellan skratten. Eller få tid att reflektera över de ofta enkla texterna. En helt annan teknik än till exempel komedin, där man måste vänta in reaktionerna.¹⁰

Dialog mellan polära humörtyper

Radiotjänst började också förnya den komiska dialogen mellan motsatta humörtyper. Vardagssituationen målades upp alltmera nyanserat, men grundgreppet från *Optimisten och pessimisten* förblev detsamma: en kverulant balanserad med ett mera positivt sinnelag. Att en kolerisk monolog som kokade över av missnöje kunde fylla en likartad funktion, visade Stig Järrels Fibban redan 1937. Han uppenbarade sig på Folkans scen i plommonstop och lösnäsa för att, som ilsken biografägare från Grythytttehult, protestera mot de skönandar som hade arrangerat protestmötet mot »pilsnerfilmen« i Konserthuset.¹¹ Men Erik Zetterström ville inte slita ut Fibban i radiomediet, berövad den gestik och mimik som utgjorde halva nöjet. I *Kar de Mummas självservering* (1955) fick en närbesläktad figur klaga över en humorautomat, där man bara behövde trycka på F för Fibban. I *Höga nöjet* (1960) började Järrels fastighetsskötare, Adrian, fnysa åt Hylands fraser om att det skulle vara »intressant« att sköta värmepannan nere i källaren.

Stig Järrels populäraste radiofigur föddes som motreplik till en

sommarserie, *Enslingen på Svartklubben* (1956), där Bertil Perrolf lät kända röster rapportera om sin vecka på ett öde fyrskär. I *Nu är det dags* lyckades Gösta Bernhard få kontakt med en rospigg, Johannes på Johannesskåret, som läste lusen av alla romantiska enstöringsmyter. Storstadsdrömmen om robinsonader i orörd skärgårdsnatur blev snabbt torpederad med en massmedial invasion. Lyssnarna kunde höra hur Johannes instruerade brevbäraren att lägga posten på TV-apparaten, i stället för på flygeln. Och grammofonbolagen började snart slåss om en schlager med Den sjungande enslingen, som skulle leda allsången vid en kongress för 2 000 målare på sin lilla kobbe. Telefonsamtalen mellan Johannes och »Han Bernhard« återkom under egna rubriker som *Hallå, klart två perioder till Enslingen* (1961) och *Enslingen* (1963).

En entusiastisk motpol till ilskna »sanningssägare« var Sickan Carlsson, som hade debuterat i *Barnens brevlåda* på 20-talet och medverkat som »effektskådespelare« på Radiotjänst. I en *Sylvesterkabaré* 1938 fick Det gamla året, spelat av Eric »Pessimisten« Abrahamsson, mothugg av en ung dam, som trodde att 1939 skulle bli en dans på rosor. Under 50-talet medverkade Sickan flitigt i aktuella radiodialoger av och med Kar de Mumma. Den buttre herrn började oftast med »Hej på dej du, Sickan Carlsson« och anlade gärna farbroderliga tonfall, men Lilla Sickan fick bita tillbaka med att han måste vara född i Surahammar. När han i *Pappa Pekkas kappsäck* 1957 gnällde över att inte vara lika populär som »Hajen« i *Kvitt eller dubbelt*, fick hon bråttom hem för att se om den unge akvariefiskspecialisten klarade sina 5 000. Kar de Mumma brukade inte bara skämta med sin egen skattekverulans, utan skingra alla illusioner om ett spontant meningsutbyte. Han kunde säga åt Sickan att sluta prassla med manuspapperet eller skriva:

Erik: Men vad säger du om lillprinsen i England då?

Sickan: Vad ska jag säga om honom?

Erik: Du ska säga det som står på pappret där. Skärp dej!

I Rune Mobergs familjeserie *Lille Fridolf och jag* (1955–59) var det

Selma (Hjördis Petterson) som var Jaget, medan maken (Douglas Håge) fick etablera berättarperspektivet. Programmet började i revystil med Varietéorkestern och sång av »Jag och lilla Frida«, men det som slog bäst var försöket att artikulera förkvävda protester och drömmar hos Fridolf:

Goddag. Namnet är Olsson. Jag har en dröm, ett problem och en fru. Drömmen är ett litet lugnt och skönt hus på landet. Problemet är att skaffa pengarna och frun är Selma. Problemet har jag löst, för jag har fått ärva tolv tusen. Men frun är fortfarande Selma. Och hon vet ännu inte att jag har betalat ut dom tolv tusen i dag för huset. Men jag var tvungen. Ni har inte sett maken till stuga. En röd liten stuga nere vid sjön. [...] Selmas vilja är mycket stark. Så jag måste gå försiktigt tillväga. Det har jag måst i trettio två år. Blir det riktigt tokigt så får jag försöka hitta *Strängen*. Ni förstår, det finns en sträng hos Selma och får man bara tag i den så klarar man sej. Det är ungdomsminnenens sträng och den är mycket sentimental. Den ska spelas försiktigt och inte för ofta ... Jaha, nu kommer hon. Förlåt mej om jag börjar skälva lite, men ni vet – trettio två år ... Goddag lilla Selma.

Selma (kort och strävt): Goddag!

Man kunde alltså använda ett slags »verbala närbilder« för en intimare igenkänningshumor i radiomediet. Fridolf inviger lyssnaren i ett klurigt samförstånd om den hemliga strategi, som krävs för att leva med en ofta nedlåtande järnlady. När Selma kommer med sina sarkastiska kommentarer om makens oförmåga, piper Fridolf fram knappt hörbara svar, vars poäng inte uppfattas av övermakten. Moberg framställde hemlivet som en verbal boxningsmatch, där det gällde att lära sig ducka (tiga) i rätt ögonblick och hålla liv i drömmen om ett bättre liv. Även kvinnliga lyssnare kunde naturligtvis känna igen sig i Fridolfs (alltför) försiktiga motpip och undfallande tonfall (»Jaaa, lilla Selma ...«). Men författaren avvisade etiketten »toffelhjälte« på män som undviker

onödiga gräl, och han betonade de starka banden mellan makarna, som innerst inne tyckte mycket om varandra.¹²

Det vänliga vanvettet: Pekka Langer

Betydligt mera ohämmad var *Natttuppen*, som slog igenom 1953 med tre »t« i titeln och vällustigt krossade grammofonskivor. Pekka (Per-Olov) Langer hade arbetat som journalist i Norrköping, tagit över insändaravdelningen på Aftontidningen i Stockholm och deltagit i ett par tidiga Knäppupprevyer som »Doktor Langer, medlem i Sveriges Yngre Lekares Förening«. Det fnissiga pratet mellan skivorna sent på torsdagskvällen blev allt friare. Pekka brukade börja med »Anything goes« av jazzpianisten Mel Powell, men hans slängiga tilltal var inte nonchalant utan lekfullt och intimt. Han avslutade gärna med »nattanden« som sång av vaggvi-



Skivprataren som Natttupp. Pekka Langer odlade en vänlig crazystil, som kunde vara både retsam och ömsint. Han pendlade mellan flugiga parodier, krossade plattor och intima nattanden.

sa eller »Suss gott, suss gott till klockan sju / önskar Natttuppen, Radiotjänst, Stockholm 7«. Det naturliga sättet att belysa vådan av överspända grubblerier blev en anekdot: En man blev tillfrågad om hans långa skägg låg över eller under täcket och började fundera så intensivt, att han inte längre kunde somna och måste klippa av skägget. Pekka gycklade med manliga expertjargonger genom att kalla sig Dr Langer och samtidigt utfärda dementier:

Med anledning av en serie små missuppfattningar vill jag upplysa om att jag är lekare och inte läkare. Den doktorstitel jag ropade in på en auktion efter en provinsialläkare för några år sedan ger mig icke rätt att skriva ut recept, i varje fall inte på starköl och i all synnerhet klockan två på natten och allra minst per telefon i min bostad.

I sin ordglada lek med olika klichéspråk brukade Langer pendla mellan litterära texter och radiogenrer.¹³ Han skojade med exotisk följetongsromantik eller lyriska pekoral, blottade tomgången i juridiska formler och skapade ironisk desinformation: »Försvarstaben meddelar: Skjutning med skarp ammunition äger rum i morgon. Gissa var!« Det satiriska bettet blev tydligare under samarbetet med Jörgen Cederberg i parodimagasinet *Pekkas spegel* (1956–1958). Här fick Organisationssverige bilda talkören Högt & Tydligt, vars unisona mässande inte lät sig avbrytas av en enskild radioröst. I Litteraturkrönikan från Lund forsade fil. lic. Greta Strid-Ordström (Cilla Ingvar) fram snusförnuftiga klyschor, medan »Nils Linnman« hade hittat en sumphöna, som hjälpte till med rätt tipsrad. Man kunde också driva med lyssnarens förväntningar på hårdkokta jazzbiografier. Som vokalisten Molly O’Heavenly fick Ulla Sjöblom läsa ur sina memoarer (*Me, myself and I*) till tabuladad atmosfär från klubbarna i New York, men hennes mångomtalade stimulantia visade sig bestå av kokosbollar.

Pekka Langers styrka låg i ett lekfullt framförande av egna texter, men som programledare för breda lekprogram saknade han Hylands förmåga att driva upp spänningen. Den stora satsningen

Pappa Pekkas kappsäck (1957–58) tappade ofta tempot i sitt samspel med orkester och publik i Karlaplansstudion.¹⁴ Entusiasmen bakom det langerska ordkynnet lät sig inte överföras till hallåfolk, som skulle redogöra för lustiga felsäningar eller testas med tyska schljud. Det saknades en karusellskötare som höll ihop »varven« mellan en Kar de Mumma & Sickan-dialog om nyårskravaller, Tove Jansons muminvärld och potpurri med musik som man en gång förfasat sig över. Salongen skrattade mest åt ett par ätande släktingar, som skulle ha blivit kvar på estraden från *Frukostklubben* och lyssnade till gaggiga tacktal av farbror Ruben (Yngve Gamlin).

Med manus av Pekka Langer kunde man även göra fars av frågesport. Panelen i *Goddag, yxskaft* (1955–56) bestod av Gunnar Björnstrand, som envisades med att göra enkla ting till märkvärdigheter, Siv Ericks, som pladdrade in på privata stickspår, samt Martin Ljung, som framhärdade i sin naiva enfald. Frågorna brukade vara mycket lätta, i stil med »Vilken känd insekt nämns i meningen: Vart tar flugan vägen på vintern?« Men Björnstrand körde här fast i en pretentiös problematisering (»intressant fråga«), Ericks svävade ut i sina semesterplaner med Plutten och Ljung sköt in sig på årstiden. Vad spelade det för roll att Karl-Arne Holmstens frågeledare fann dem »imbecilla«, när ingen förstod vad ordet betydde? Ja, panelen började skylla det usla resultatet på Holmsten, som borde ersättas med »den betydligt duktigare Per-Martin Hamberg«.

Uppföljaren *Baddarna* (1958) satsade på absurda brevfrågor: »Varför sitter just näsan mitt i ansiktet?« eller »Min mor plockade mycket ofta blåbär som liten. Kan det vara ärftligt?« Holmsten kunde nu rådfråga Uppslagsboken (Gamlin), som bland annat godkände svaret att Caesar borde ha sagt »Aj!«, när han blev nedstucken av Brutus.

Rikstönt med busringningar: Martin Ljung

Pekka Langer bildade också team med Martin Ljung, vars basröst fungerade som komisk kontrast till hans eget nojsande. Ljung var

aldrig anställd på Radiotjänst men växte under 50-talet ut till eternas rikstönt, med vältajmade pauser och allvarskontroll över skrattnuskulerna. Som teatersugen smed från Notviken utanför Luleå hade Ljung fått plats på SJ:s verkstad i Stockholm, och Povel Ramel lät honom framföra sin imitation av en biograforpel («halsofon») i *Frukostklubben* 1947.¹⁵ Efter sin medverkan som mångsidig röstresurs i Ramels kedjetonger, blev den länge komikern en central attraktion på Knäppuppscenen, med sina lakoniska monologer och sitt precisa kroppsspråk.

Till Ljungs talanger som radioartist hörde inte minst hans komiska känsla för »hörmediet« som akustisk skrattspegel för kulturella klyftor och blockerade kommunikationer. I 50-talets Sverige fungerade hans norrländska töntröst som levande dementi av alla ideal om »dialektfri« radiouppläsning, omöjlig att lokalisera i ett visst samhällsläger eller kulturlandskap.¹⁶ En av Ljungs specialiteter var att förstärka både tystnader och regelbrott med hjälp av en telefonlur. Greppet användes flera gånger i en *Nattiné*, som Roland Eiworth arrangerade i Konserthusen 1948. Sändningen avbryts av ett telefonsamtal från en Martin Ljung, som har fått problem med sin radioapparat och nu ber konferenciern att hänga upp luren bredvid mikrofonen, så att han kan följa resten av programmet. Föreställningen störs också av ett »livsviktigt« samtal till en herr Ljung i publiken, som visar sig gälla ett mindre penninglån. Ljung får även en chans att »gallupera«, det vill säga ringa hem till folk och fråga vad de har tyckt om programmet.

»Martin Ljung drabbar lyssnarna« var underrubriken, när rösten upphöjdes till huvudfigur i *Så får det bli* (1953–54). Med Pekka Langer som manusförfattare och medpratare fick Martin här spela något slags hemmaman, med tillfällig bostad i en radiostudio («Elsa och barnen» hörs mest i bakgrunden). Han sitter till exempel och gnolar medan han syr en klänning åt sin fru och råkar få in bordduken i symaskinen. När Ljung har ställt till kaos genom att arrangera »väderbyte« mellan olika orter, flyr Pekka undan ansvaret med identitetsbyte till en norsk kollega, Højvind Brystatysen. I ett återkommande inslag, »Martins Dröm«, får vår hjälte sväva ut

i en serie radiofantasier: från rollen som dirigent i Carnegie Hall till skriftställaren, som kallats av Svenska Akademien till den 19:e stolen (en knarrande gungstol). Dessa dagdrömmar presenteras som faktiska händelseförlopp av en välbekant nyhetsröst (Karin Rosenberg). Ja, Martin får leka dubbelhjärte genom att själv göra rapporten om Ljungs stora nobelpris.

Så får det bli bjöd inte bara på ironiska hjältedrömmar utan experimenterade även med »busringningar«. Ljungs förmåga att hålla masken i de mest befängda lägen kom väl till pass, när han skulle improvisera telefonsamtal till människor som hade annonserat i tidningen. Nästan alla de uppringda gav efteråt tillstånd till sändning. Ljung bad exempelvis en danslärare om en snabblektion, för att på kvällen kunna ta ett par steg till »Svinsta skär« och »How high the moon«, allt på Fred Astaires nivå. Glappet mellan sken och verklighet blev inte mindre dråpligt, när folk som önskade hyra en sommarstuga förespeglades hutlösa brister och problem. Det är inte lätt att i skrift förmedla de komiska reaktionsprocesser som kunde uppstå under dessa samtal, men låt mig ändå göra ett försök. Ljung har ringt upp en medelålders dam, som är på jakt efter en begagnad symaskin men snart börjar tveka med allt längre tystnader:

- Jag har en symaskin som jag gärna skulle vilja bli av med.
- Jaha. Vad är det för märke på den?
- Vadå?
- För märke på den? Singer eller Husqvarna eller ...?
- Öh, det är en Zatopp.
- En ...?
- En Zatopp. En tjeckisk.
- Jaha ...
- Känner ni till ... det är dom där ganska låga ...
- Är den elektrisk?
- Nä, det är den inte, men trampen ... Så jag tänkte att man kanske kunde göra om den till elektrisk.
- Jaha ...

- Det finns väl kanske möjligheter till det.
- Hmm. Är den mycket gammal?
- Ja, det kan man nog säga. Den är väl en ... jag skulle tro mellan en femton och tjugo år. Det är den ... Men då följer det med trådrullar, jag har två trådrullar, bland annat. Den ena är det bara tagit litet från. Dom är som nya båda två. Och litet knappålsbrev och sånt där följer till. Så det är ganska mycket som följer med.
- Finns det delar och så till den då?
- Vadå?
- Finns det delar?
- Ja, den är nästan i delar hela symaskinen. Den är lite ... trasig. Men det går väl att fixa till det ... några hjul borta här och där. Men jag har alltihop i en låda, så det går väl alltid att ordna. Den är som ny annars ...

I *Så får det bli* behövde Karin Rosenbergs TT-röst bara meddela att Martin Ljung fått stipendier och utmärkelser för att Kungsgatan skulle fyllas av Norrlandsdelegationer som ville hylla sin berömda landsman. »Martin skriver hem« kallades en serie brevuppläsningar, som sändes under 1954–55 i *Sittinitti*, *Skämtifemti* och *Ångradion*. Ljung stod här för manus tillsammans med Yngve Gamlin, också han norrlänning inflyttad till Stockholm. Det var en minst sagt troskyldig Martin, som skrev hem till mamma i Notviken och berättade hur Göte (Gamlin) hjälpte honom tillrätta i storstaden. Skrattspegeln var så konstruerad att lyssnaren skulle förstå att den lättlurade inte bara var enfaldig, utan sällsynt opåverkad av djungel-lagarna i Stockholm. Med sin basröst fick Martin personifiera de naiva värden som hotades i huvudstaden, samtidigt som yrkeskomikern Ljung tog hem ett SM i humor åt provinsen.

Mannen i svårt: Lasse O'Månsson

50-talet uppvisade även en »beat« generation, som sökte en svartare skrattekultur att spegla sin upplevelse av utanförskap. Här flöt en

illusionlös crazyhumor ofta ihop med en absurdism, som byggde upp »kommunikationslöshet« med gags och nonsenspoesi. I synnerhet unga människor, som förlorat sin barnatro på en god ordning, drogs till gurufigurer som lärt sig hantera sin desperation med litet logik i galenskapen.¹⁷ Lasse O'Månsson kallade sig en skivpratande »nattuggla« med mörka glasögon. Han lyckades förnya crazyhumorn genom att »osäkra« de vedertagna gränserna mellan fiktion och verklighet på Radiotjänst.

Mannen i svart (1954) alluderade på *Mannen i svart* (1953–58), Olof Thunbergs uppläsning av rysarnoveller, men markerade också en avvikelse från alla gladlynta skivpratare. »Svårmodet« hos O'Månsson var främst ett stilgrepp, som riktades mot oäkta känsloutryck och blockerade kommunikationer. Redan från starten fick hallåmannen klargöra att barn under 12 år bara fick lyssna med ett halvt öra. Med hjälp av fingerade brev lyckades O'Månsson måla upp en hel världsbild av fejkade kontakter, svikna skivlöften och dåliga rådgivare. »Tack för alla trevliga brev« blir här en bedrägeriformel, avsedd att avslöjas med genomskinliga signaturer som »Tacksam lyssnerska i Strängnäshamn«. Den av »Många tacksamma lyssnare« önskade recensionen från Lilla Geniteatern förvandlas till skröna: en grekisk tragedi som tar tolv år att spela framförd på åtta minuter i en lokal som bara rymmer två besökare och en skådespelare. Och i riksdagen motioneras det om subventioner till bin, som skadat snabeln under försöket att suga honung på blommiga tapeter, samt obligatorisk nationalkostym med »Hej!« på ryggen – för undvikande av onödiga samtal.

Rådgivaren i *Hjärtats kloka gubbe* (1956) och *Sega gubben* (1958) började erkänna sina svårigheter att hitta på nya brev och övergick till »onyttiga« uttrycksformer som serier, sagor och popmusik. Den absurda humorns samspel med poesi och musik kulminerade i *Blå tummen* (1958–67), startad som ironisk dialog med lyrik- och musikmagasinet *Blå timmen*. Helt i linje med underrubriker som »Ett konstigt magasin« och »Ordkynne och tankeblöss« bröt O'Månsson ständigt mot koden att Kultur ska markeras med »seriösa« röstlägen. Det banala köpet av en varm korv upphöjdes

till ödestragedi, med Radioteaterns konstpauser och känslökast, medan vardagens jargonger avsmakades med sådan språkglädje att även sportsnack lät som poesi. I magasinets lyrikfönster fick knappt läskunniga barn briljera med referenser till Ekelöf och snubbla på formuleringar som »brottas med diktens formspråk«. I redaktörens ironiska samförstånd om risken med en överanpassad ungdom ingick även ett reportage från Roslagen. Strömmingarna nere vid hamnen hade blivit så uppkäftiga att myndigheterna ville torrlägga hela östkusten.

Under tiden som fast anställd hann O'Månsson, själv jazzentusiast, producera bland annat *Timmen Tumba* (1958), en tidig musikfront för mera rock'n roll i Sveriges Radio. Av mera principiellt intresse för frågan om yttrandefrihetens gränser är att O'Månsson faktiskt blev fälld i domstol för ett satiriskt radioinslag. Övriga gärningsmän var Carl-Uno Sjöblom, tecknaren Björn Lindroth och skådespelaren Nils Eklund. För fickrevyn *Express 19.05* (1963) hade herrarna yxat ihop en snabbkommentar till en tidningsnotis:

Sjöblom: Måndag: Fritiof Lager (k) interpellerar: Bygg färre kyrkor och bensinmackar! Lösning: Slå ihop smörjan!

(Ljud av bromsande bil)

O'Månsson: Full tank, tack! Och kolla däckena också, va?

Eklund: Var vänlig gapa!

O'Månsson: Förlåt?

Eklund: Var vänlig gapa och ta den här oblaten i munnen så länge. Säg, är det premium ni använder, va? Okej, då ska vi ordna det. Och så kan herrn ta den här flaskan så länge ... och ta en klunk, va? Och tro på Gud ... de e nattvardsvin! Ska vi kolla oljan också?

Sketchen var alltså en ansats till sjuk humor inför motsägelserna i en sekulariserad vardagsverklighet, men »handlingen« blev böt-fälld som ett attentat mot trosfriden och inslaget fördömdes av Radionämnden som »olämpligt och omdömeslöst«. ¹⁸ Detta rättsfall överskuggades dock helt av debatten om Skäggens hädelseriter



Nattugla med absurd humor. Lasse O'Månsson drar fram med svårmodig framtoning i Sveriges Radios korridorer 1957.

i TV, som friades av Radionämnden. Det var inte längre radiomediet som utgjorde den mest övervakade konfliktsfären i etern.

Utomjordisk närkontakt: Tage Danielsson

Skivpratare med satiriskt sinnelag kan också odla en pedagogisk list, som bygger på kluriga spänningar mellan naivitet och didaktik. Med sitt speciella sätt att pendla mellan beskäftig folkbildare och aningslös oskuld fick Tage Danielsson många lyssnare att ta till sig kritiska budskap med ett ironiskt leende. Arbetarsonen Tage var uppvuxen i en folklig syntes av kultur och nöje – föräldrarna ägnade mycket tid åt Folkets Park i Linköping. Han började tidigt studera det levande samspelet mellan artister och publik och skrev flitigt av visor från radion. Han for till Uppsala och tog magisterexamen i språk och litteraturhistoria men skrev även spex tillsammans med Hätte Furuhagen från Norrköping. När Danielsson kom till Radiotjänst 1954, hade Pekka Langer nyligen slagit igenom med ett mildare vanvett i etern.¹⁹

Till Andersson i nedan från Tage Danielsson (1954–58) var ett Kåseri med grammofon, men textförbindelsen mellan avsnitten var så genomtänkt att Sagofabel med musik vore en bättre genrebeteckning. Utgångspunkten var att Danielsson hade fått radiokontakt med en utomjordisk lyssnare, bosatt längst ner på månen. Under tjugo år har signaturen »Andersson i Nedan« lyssnat på långvågssändaren i Motala och han klagat över att aldrig få några önskemål besvarade. Som utomjording kan han bara »tala« genom att knäppa fram ljud på ett stämband, så Danielsson måste omtolka ljuden för lyssnarna. I och med att en månvarselers kunskaper om jordelivet enbart bygger på radiosändningar från Sverige, uppkommer många lustiga missförstånd. Med sin sävligt docerande röst får Danielsson förtydliga till synes enkla frågor, som det där med varelser av olika kön:

Du undrar varför folk i Radioteatern så ofta börjar flåsa och stamma och snyfta och överhuvud taget betar sig egendom-

ligt, »speciellt när det är en av var sort som pratar«, som du säger. Jag antar att det är kärlek du syftar på. Har ni inte två sorter av er där uppe? Det har vi härnere hos oss i alla fall. Och så finns det något som heter Ödet, som jag inte riktigt vet vad det är, men det parar i alla fall ihop oss två och två, en av var sort – och det är Kärlek det. Man ska egentligen bara älska ETT exemplar av den andra sorten, men ibland händer det att TVÅ av en sort vill ha en och samma av den andra – och då blir det Radioteater av.

Med sina överlägsna kunskaper om den egna planeten kan Danielsson »tala neråt« på ett sätt som gör mästrande tonfall tydligare. Han ber sina fåvitska lärjungar, långt borta i etern, uttala vissa fraser, som vore han en språklärare («Säg efter mig!«), och avslutar gärna med en utantilläxa i börsnoteringar eller tidssignaler. Men dessa »månskoleradiolektioner« utesluter inte en samhällskritisk belysning projicerad på månlivet. Danielsson kan klargöra politiska frontbildningar genom att konfrontera Andersson med en Månsson i Ny och en Svensson Mittemellan, en byråkrat vars studentuppsats handlat om »Sociala synpunkter i samband med beteenderubbningar i pensions- och sjukförsäkringsfrågor i Mittemellan«. Och han försöker att för plåtvarer med ett enda stämband förklara vårt jordiska röstsystem:

Du Andersson, du får inte ta allting som sägs i radio så bokstavligt. Du har naturligtvis ingen möjlighet att avgöra om ett uttryck är bokstavligt menat eller inte, men du får väl *tänka litet själv* också. Bara för att dom sa till varandra i en valdebatt att dom andra hade huvet under armen, så HADE dom inte det. Det är ett bildligt uttryck, serru. Det går inte som du tror att skruva av huvudet och skicka det på kemisk tvätt. Det är synd kanske men det är så. Och det var rörande att märka hur rädd du var före valet, att du aldrig skulle få höra nån i radio mer, bara för att dom sa att alla skulle lämna sina röster. Det förstår du väl att om det verkligen vore så att

man skulle gå och spotta ut sina röster i valurnorna, så skulle ju valdeltagandet bli förfärligt dåligt.

När Tage Danielsson 1956 tog över den administrativa rollen som underhållningschef, fick hans radioröst oftare brottas med byråkratiskt kanslispråk: »Å kungliga svenska månskoleöverstyrelsens vägnar hälsar jag deltagarna i denna extralektion i våra nybörjarkurser för utomjordare med särskilt avseende på månen välkomna. Sitt ner!« Rasterna mellan lektionerna livades upp med väl valda skivor, från 9-åriga Chile Sugar Robinsons hårdsvängande »After school blues« till den romantiska signaturen »I see the moon«. Danielsson kunde också spela Charles Trenets »La mer« för att förklara elementet vatten, men han nöjde sig med halva »Berliner Luft« i brist på syre från Öst-Berlin. När »plåtgubbarna« inte fattade skillnaden mellan OS och Nobelprisutdelningen, tappade magistern tålamodet: »Dumma konservburkar!« Men han verkade mer bekymrad när Andersson blev »förenings-minded« än då månvarselerna hotade skolka. Allt tyder också på att denna skolfux med utomjordisk självdistans passade utmärkt som nöjeschef. »En auktoritet utan att vara auktoritär«, som Hasse Alfredson senare uttryckte saken.²⁰

Nyhetskot från Mosebacke

Efter ett par år som studentspexare och redaktör i Lund fick Hasse Alfredson anställning på Radiotjänst 1956. Kontrasten mellan den sävliga östgöten och den »vilt« fabulerande skåningen märks redan i manuskripten till ett par tidiga skivpratarskrönor. Danielsson föreslog att lyssnaren skulle föreställa sig *Napoleon i grammofonarkivet* (1955): en kejsare som stod bland hyllorna på Radiotjänst och ville spela Beethovens »Eroica« men fick höra hjältesymfonin nertagen av Spike Jones. Alfredson hängav sig åt mera osorterade hugskott, från betjänt som håller upp *Han i hängmattan* (1956) till excentriska operettmakare som *Populärkompositör Stanley S Stanley* (1959). Hans viktigaste insats under de drygt tre åren på Sveriges

Radio var att grundlägga *Mosebacke Monarki* (1958–70), Grönköpings småstadsblad moderniserat till storstadseko i etern.

Det började med att Alfredson och Danielsson ville göra en radioversion av Grönköpings Veckoblad, men redaktören vägrade släppa ifrån sig såväl namn som figurer.²¹ På grund av en överbokad studio blev idén om »Kungariket Karlaplan« överflyttad till Mosebacke torg, med direktsändning från Södra Teatern.²² Den viktigaste inspirationskällan till idén om en gammal fristat i en modern huvudstad var filmkomedin *Biljett till Burgund* (*Passport to Pimlico*, 1949), där en Londonförort förklarade sig oavhängig sedan man funnit en bortkommen urkund.

Vad som påträffades hösten 1958 var en deklARATION av Birger jarl, vilken stadfäste »att berget Mosebacke med tillhörande området för all framtid vore att betrakta som ett självständigt rike«.²³ Efter en lokal folkomröstning bildades en »republikansk monarki«, med verkmästare Sune Johansson (AB Plastsaker & Son) vald till kung på två år. Sune den Förstes valspråk blev »Går det så går det«. De första avsnitten sändes inför publik på Södran, med Stig Grybe som Kung Sune, och dominerades av bombastiska festtal, fyrverkerier och kröning. Spexpompan överlevde i nationalsångens grälla syntes av opera och visselmarsch à la »Colonel Boogie«.

Sedan det nya riket väl hade etablerats, kortades programmet ner till en rapp kvart med (före detta) studentspexare i studio. Kärngänget bakom *Mosebacke Monarki* kom från Uppsala, med Olle Pahlin som specialist på högspänd telegramuppläsning och »Moltas« Erikson på mer eller mindre burleska karikatyrer. Carl-Uno Sjöblom tog över producentansvaret när Alfredson sade upp sig 1959, och Hätte Furuhagens fasta anställning från 1963 stärkte den kulturhistoriska distansen till »nyhetisering«. Arvet från Grönköping var tydligast i figurgalleriet: redaktör Eric Mjäking, dykarmästare Evert Drevert, skådespelare Nisse Pärlemo, rabulist Salvador Dahlberg, frikyrkopredikant Sadrak Mesaksson. Karikatyrnramen gjorde det lättare att skruva till nyheter som »Den svenske statsministern, Tage Erlander, har av sultanen av Marra-kech tilldelats hederstiteln Öknens Skepp« eller »Från Sverige

meddelas att sedan spriten släppts fri på SJ kommer det att bli skilda kupéer för krökare och icke krökare«.

Favoritgreppet var en retorisk stilfigur som vi skulle kunna kalla uppblåsning med antiklimax. Urformen kan åskådliggöras med en bulletin: »Den av det hela mosebaskiska folket älskade sångaren och visförfattaren, Helge Pärlemo, mår fint.« Man spetsade gärna till tidens moraldebatter. Pastor Flanell fick demonstrera mot kvinnliga präster genom att stoppa en gylfknapp i kollekten, medan föreställningen av hippiemusikalen Hair blev inställd på grund av mjäll. Och så kallade folkstormar mot vissa TV-program brukade locka fram litet självavslöjande brösttoner hos Alfredsons rektor, Hector Sektor (högervänstern):

Herr Talman! Här har talats vett och brett om bland annat dessa programmen med fulla tomtar och tjocka grisar och nakna fruntimmer med små gulliga rumpor och champagne. Nu frågar jag ... vill jag rikta en direkt fråga: Är detta ... är dessa orgier ... är det bara luftsnaack eller ska vi få det här i riksdan till jul?

Gränserna flöt ofta mellan interna skämt och parodier på program som Matbörsen, Radiodoktorn och Filmhörnan. Från Mosebacke kunde man göra näsvisa sammanställningar som »Först ett kort sammandrag av nyheter från Sveriges Radio. Olof Rydbeck, radiochefen, och Greven av Monte-Cristo, stannar ytterligare fem år respektive slutar äntligen.« När Danielsson bad om tips inför införandet av en andra TV-kanal, föreslog Alfredsons störningsexpert att man skulle vira in barnen i stanniolpapper och måla möblerna med asbest. I centrum stod gycklet med militärisk nyhetsdrill och manliga röstkorsetter. Programmet avslutades ständigt med en liten skolexercis: (Pahlin) »Och det var allt idag från Mosebacke. Slut för idag!« – (Kollektivröst) »Tack för idag!« Den officiösa nyhetsriten var inte bara en drift med TT, som äntligen gett upp sitt monopol på regelbundna kommunikéer, *Dagsnyheter från Tidningarnas Telegrambyrå*. Att *Dagens eko* fick tillräcklig



Mosebackes grundande hösten 1958. Hasse Alfredson leder det högtidliga utropandet av en »republikansk monarki«, från en loge på Södra Teatern vid Mosebacke torg.

autonomi att konkurrera ut pressen i snabbhet betydde inte att man slutade tala till lyssnarna i överhetens språkdräkt.²⁴

Nu brukar nyhetssatirens villkor förändras med ökat klarspråk i den offentliga debatten. Mosebacke Monarki presenterade många rapporter »direkt från Sverige«, men typgalleriet fungerade som ett karikatyriskt omsvep à la Grönköping. Med åren blev stilgreppet en alltmer arkaiserande rutin och gänget prövade nya uppfinningar. Man skapade till exempel en »tankedetektor« i *Lögnmagasinet* (1962–63), som kunde avlyssna vilka skandaler statsminister Erlander oroade sig för, medan hans brittiska kollega höll tal vid ett statsbesök. Hur begränsat det ironiska småstadsporättet hade blivit som satirisk spegel för samtida stridsfrågor blev ännu mera uppenbart i *Öppen kanal – eller stängd?* (1975). Här försökte man kränga in kärnkraftsdebatten i ett Motala, som firade jubileum med Göta Kanal. Programmet fungerade dåligt och blev snarast en självparodi på hela Grönköpingstraditionen.

Radio+Film=Television?

I LÄNDER SOM Tyskland, England och USA inleddes reguljära TV-sändningar redan under 30-talet. Mottagarna var emellertid dyra och den tekniska kvaliteten klart underlägsen de rörliga bilderna på biograf. Produktionen var därför bara inne i sin pionjärfas, när man avbröt verksamheten på grund av andra världskriget (utom i Tredje riket). Det skulle dröja ända till mitten av 50-talet, innan reguljära TV-sändningar kom igång i Sverige. Förseningen var så kraftig att frågan är värd en viss uppmärksamhet. Det var inte utan skäl som den år 1951 tillsatta utredningen, som förhalade införandet men lät Radiotjänst utveckla viss försöksverksamhet, fick heta »televisionsfördröjningskommittén« bland människor som kanske hade väntat i flera decennier.

Det mediepolitiska maktspelet bakom televisionens införande i Sverige är väl kartlagt av Karl-Hugo Wirén i Kampen om TV (1986). Han ser en tydlig konflikt mellan ekonomiska krafter, som ville ha reklam-TV, och en »antikommersiell allians« med bland andra Radiotjänst, bildningsförbunden och staten. Wirén visar hur motståndet mot det nya mediet var förgrenat i ett komplex med monopolartade försänkningar. Privata intressenter hade haft stora framgångar med »Sandrew-veckan« i maj 1954, då man kunde titta på allt från väderrapport och modevisning till nöjesartister i ett tusental apparater utställda i Stockholm. Men filmdirektörer som Carl Anders Dymling på Svensk Filmindustri var motståndare till reklam-TV, som hade lett till en kraftig tillbakagång för biografväsendet i USA. För pressen gällde det snarare att slippa konkurrens om annonsörer. Även på Radiotjänst fanns det krafter som oroade

sig för en minskad andel av publiken. Till de etablerade medieföretagens intresse att skjuta upp konkurrens kom en konservativ mediepolitik, som ville hindra andra att få större inflytande. Resultatet blev ytterligare fördröjning, eller med Wiréns formulering: »den befintliga strukturens inflytande över frågans behandling.«¹

Det finns flera skäl att tydligare skilja på företagshistorik och mediehistoria i just övergången från radio till television. Det saknades inte internt motstånd på Radiotjänst mot den »övningsverksamhet«, som redan var igång. I ett vidare underhållningsperspektiv ingår också vår »televisionära« förhistoria, under den långa väntan på TV:s införande. Den svenska publikens föreställningar om kommande TV-nöjen stimulerades inte minst av sådana rörliga bilder som visades på biograf. Den internationella filmindustrin visade en positivare nyfikenhet på det nya mediet, innan folk började stanna hemma vid teven i stället för att gå på bio. Av mellankrigstidens direktsända TV-utbud återstår nästan bara fragment, avfilmade på celluloid eller rekonstruerade av TV-arkeologer.²

Här finns också en annan förhistoria som kunde kallas »audiovisioner«: bilder sammankopplade med hörselintryck. När det gäller våra inre bilder och fantasier som radiolyssnare, handlar det ju i hög grad om rent mentala upplevelser, bundna till enskilda psyken. Men radiolyssnandet har även haft en visuell förbindelse, som varit förankrad i offentliga bilder med objektiv existens. Det utvecklades ett »tvärmedialt« samspel kring många populära artister, som var verksamma i både radio och spelfilm. Övergången mellan radio och TV aktualiserar också sådana estetiska frågor som berör »egenarten« hos olika medier. Jag ska belysa frågan med några konkreta exempel, jämföra problematiken i vissa genrer och studera hur enskilda artister kryssat mellan medierna.

En televisionär (för)historia

Drömmen om fjärrsyn, »tele-vision«, hade fascinerat i många sekler, när försöken att göra objekt synliga över större avstånd började bära frukt. Under 1800-talet kulminerade också intresset för spiritistiska seanser med »medier«, som menade sig förmedla kontakter med fjärran världar. Som teknisk startpunkt för vårt elektriska fjärrskådande kan man ange experimenten med bildtelegrafi och bildtelefoni i slutet av seklet. Efter kinematografens snabba spridning från sekelskiftet blev det snart självklart att man skulle förmedla *rörliga* bilder. Television började bli en vanlig basterm för tekniska uppfinningar strax före första världskriget, men begreppet Bildradio fick tillräcklig spridning för att ge upphov till ett gatunamn i Västra Frölunda. Under seklets första decennier utvecklades filmen och televisionen som parallella landvinningar. Styrkan hos celluloiden var överlägsen bildkvalitet, fördelen med elektroniken räckvidd bortom det mänskliga ögats horisont. Radios genombrott i mitten av 20-talet kom att påskynda finslipandet av tekniken att synkronisera ljudspår och filmremsa till ljudfilm.

Fältet låg öppet för 30-talet som televisionens genombrotts-epok, med en internationell kapplöpning om den bästa kombinationen av bilder med ljud och överföring i etern. Det är inte lätt för en lekman att värdera dåtidens tekniska förbättringar, från en synkront roterande hålskiva till ett rör med katodstrålar, som omvandlar bilder till elektriska impulser. Än idag förefaller mig processen hemma i min vardagsmöbel mera svårgripbar än metoden att projicera optiska intryck på en filmremsa mot stor duk.

Tendensen till isolerad teknikhistoria har dock börjat brytas av tvärmedialt inriktade kulturhistoriker, som även diskuterar de förändrade föreställningarna om »television«. Medan mellankrigstidens radiotidskrifter genomsyrades av ett tekniskt kunskapsintresse, brukade filmorganen spegla publikens fantasibehov.³ Nationsstriderna om vilket land som »var först« har inte blivit mindre inflammerade av att Tredje riket låg längst fram på TV-fronten. Sportintresserade tyskar kunde till exempel följa Berlinolympia-

den 1936 från »fjärrsynssalonger« i flera städer.⁴

Hur ser då »televisionsbilden« ut i mellankrigstidens anglosaxiska filmer? Här ingår naturligtvis mer än en »galen vetenskapsman«, som uppfunnit avancerade TV-system för att bevaka sitt laboratorium. Oftast reprisvisad är Chaplins *Moderna tider* (1936), där fabrikschefen övervakar arbetet vid löpande bandet med hjälp av jättelika TV-skärmar. Men den generella bilden är positivare, genomsyrad av en stark tro på nyttan och glädjen av audiovisuella fjärrkommunikationer. I framtidsskildringen *High treason* (1929) använder kvinnorna bildtelefoner för att hindra ett andra världskrig. Att kommunicera med varandra via en bildskärm på väggen har blivit vardag i *Sensationer 1980* (*Just imagine!*, 1930). De som bygger *The tunnel* (1935) mellan England och USA kan se TV-sända reportage, och de transatlantiska kontakterna på högsta nivå underlättas av stora skärmar i parlamentshusen. Man tittar på TV-talet i *Tider skola komma* (1936) i flera olika typer av mottagare, som håller på att bli en realitet med dagens flytande kristaller.

När det rörde sig om utsändningar i en samtida vardagsmiljö, fungerade det nya TV-mediet oftast som en scenram för att förmedla avlägsna shownummer. Hemmatittarna i *Elstree calling* (1930) förlorar snart bilden på sin mottagare, och man skämtar med de tekniska bristerna, innan kinesen i *International House* (1933) lyckas ratta in *Cab Calloway* i New York. Bäst bildkvalitet har kollegan i *Murder by television* (1935), som hänför en krets specialinbjudna gäster med upplevelsen av live-kontakt med det som händer i ett par andra metropoler.

En av de tidiga svenska ljudfilmer som spelades in i fransk ateljé, *Trådlöst och kärleksfullt* (1931), handlar om en TV-uppfinnare, som vrider på rattarna och får in bilder från bland annat en revy.⁵ I sin recension noterade en filmkritiker (Robin Hood) att filmhjältens apparat var bättre än John Bairds, som Svensk Filmindustri hade demonstrerat på biografen Röda Kvarn i Stockholm 1930. Komikern Fridolf Rhudin avtecknade sig här som en ganska oskarp bild. I *Radiotjänsts jubileumsbok Röster om radio* (1934) nämner mer än en röst televisionen som en nära förestående realitet. En

arkitekt tror att den ska passera radion som »aftonlampa, kring vilken familjen kan samlas«.⁶ I svensk TV:s första jubileumsprogram, *Minneskonst* (1964), ingår ett klipp ur en SF-journal från 1938, där man tydligt kan se att TV-bilden på Tekniska högskolan redan har uppnått god kvalitet. När Sigge Fürsts militärfars Olycksfågeln nr 13 (1942) bjuder på fjärrtitt av ett revynummer från Stora Teatern, används dock ännu knepet med »TV-bild« filmad på celluloid för bättre skärpa.

Den kritiska distansen är, belysande nog, störst i *Det regnar musik* (1943), ett hörspel regisserat av Lars Madsén. Lyssnaren får bekanta sig med radiohandlare Allström (Artur Rolén), som lider av vikande försäljning och hoppas att televisionen ska komma med ett uppsving i affärerna. Han har knappt hunnit uttrycka sina önskedrömmar, förrän det dyker upp en agent (Gunnar Björnstrand), som börjar demonstrera sin nya apparat, med färg och allt. Genom att ratta på stationsskalan kan de få in olika musiknummer från föreställningarna på ett par nöjesteatrar och biografer. Men den nya uppfinningen kan även användas för privat fjärrsyn. Allström får en chans att tjuvlyssna på vad hans expedit, fröken Vågström (Sickan Carlsson), skvallrar om sin chef under ett bio-besök. Innan den överförtjuste radioförsäljaren hunnit skriva på kontraktet om ensamrätt, uppenbaras det dock att apparaten är ett Djävulens bländverk.

Radiatoröster på bioduk

Det faktum att vanliga radiomottagare varit utan bildruta betyder inte att lyssnarna har saknat inre fantasiapparat eller förmåga att föreställa sig hur folk ser ut.⁷ Radiolyssnandet utvecklades i nära samspel med tidens utbud av stillbilder och audiovisuella intryck. För att få veta hur en radiofavorit såg ut räckte det med ett fotografi i tidningen. Många populära seriefigurer blev roligare om man kunde koppla ihop ett visst röstläge med en uttrycksfull mimik. Större delen av de artister som brukade medverka i radion kunde även ses på scenen, och lyssnare som bodde mera avlägset kunde

beskåda dem på bioduken. Med sin framtoning av högre ämbetsverk lockade Radiotjänst också till burliska skämt och ironiska kommentarer. Det visade Edvin Adolphson redan 1932 i sin kortfilm Skråköping Rundradio inviges.

Den svenska filmindustrin underskattade uppenbarligen inte publikens nyfikenhet på landets mest bekanta radioröst. Sven Jerring fick agera hallåman i Trötte Teodor (1931) och En kärleksnatt vid Öresund (1931), referera Gösta Ekmans sångpremiär i För hennes skull (1930) och högtidliggöra Nobelprisutdelningen i Swedenhielms (1935). Han målade upp Fridolf Rhudins triumffärd i Simon i Backabo (1934), så att farmor med sin mottagare på landet kunde föreställa sig hyllningarna vid Logårdstrappan i Stockholm. Racerbåtloppet Mälaren runt i Smälänningar (1935) kommenterades från ett flygplan, och spänningen i landskampen mot Danmark hetsades upp i både Hans livs match (1932) och I gult och blått (1942).

Man kan också säga att Hambergs uppknäppning av Radiotjänst förbereddes med symbolmättade »mikrofonkupper« av unga talanger på filmduken. När Jussi Björling inte fick provsjunga i Fram för framgång (1938), hoppade han in under ett anförande av radiochefen och blev känd i pressen som »Sjungande X-et«. Och Vårat gäng (1942) avslutade sitt potpurri i studion med att tigga pengar till ett nytt klubbhus. »Kajan« (Kaj Hjelm), som hade lyckats övertala Dymling, fick sparken som springpojke och effektmakare på Radiotjänst.

Efter Alice Babs mera reglementsenliga radiosuccé i En trallande jänta (1942), passade Åke Söderblom på att framföra en parodikavalkad i studion. Här ingick Dagens Gikt, agronomföredrag på skånska och en visa av »Edvard Persson« – allt avrundat med en ironisk refräng: »Då är det skönt med en liten paus!« När Hamberg hade öppnat dörrarna mot nöjesvärlden, byggdes det upp flera långfilmer kring välbekanta radioröster. Stjärnsmäll i Frukostklubben (1950) antydde att Sigge Fürst ogillade tidiga lördagsmorgnar och gav en fyllig bild av studiomiljön kring kaffebordet, med Randellis Kaffepetter och producenten Eiworth i kontroll-

rummet. Musiken var komponerad av Hamberg, som även visades upp vid sitt piano i Spöke på semester (1951). Regissören till de två senare filmerna, Gösta Bernhard, växlade ständigt mellan revy-scen, radiostudio och filmateljé. Hans ironiska recept med »Dalarna för dollarturister« vandrade från Operation Knätofs (1953) på Casino, till Kungen av Dalarna (1953) på bio och *Nu är det dags* (1956) i radion, där Stig Järrel ville ha 600 kossor i Humlegården och poliser i sockendräkt.

Knäppupps växelbruk mellan olika medier kulminerade i mitten av 50-talet. Filmen *I rök och dans* (1954) innehöll en träffsäker drift med Radiotjänsts så kallade gubbavdelning och dess »folkliga original« ute i bygderna. Dolda bakom yviga skägg hängav sig Ramel och Gamlin åt ett obegripligt tungomål, och de innebörder som framgick av deras grova kroppsspråk översattes med en förskönande textremsa. Det stora sångnumret »Knackelibang på dörren« i *Ratataa* (1956) startade redan i *Fyra kring en flygel* 1947, med rytmiserade ordlekar som »Vem där? / Halvar. / Vilken Halvar? / Halva Radiotjänst förstås!«.

År 1955 for hela gänget på »knäppsafari« till Afrika, avfirade på Bromma av hornblåsare med »Uganda, Du Fria«. Deras dåligt förberedda filmprojekt kolliderade dock med en verklighet som var föga upplagd för »antikoloniala« crazyspex. I *Ångradion* (1955) fick Martin Ljung skämta bort äventyrligheterna med en skröna. Han påstod sig ha räddat Sveriges valutareserv med isexport till Batsutoland, men tvingades ta hand om tre hundra negrer, som hade flytt undan det snöbollskrig som bröt ut. Smakprov ur den ofullbordade filmen dök inte upp förrän vid TV-rean i *Affären Ramel* (1986).

Samspelet mellan »seriefigur« i radio och »typcasting« på bio började redan med *Optimisten och pessimisten* (1935–42), som brukade hålla telefondialoger mellan Göteborg och Stockholm. Eric Abrahamssons buttra olyckskorp var tydligt profilerad redan i *Karl Fredrik regerar* (1934), och motpolerna i etern fick mötas i *Goda vänner och trogna grannar* (1938). Radioserien *Familjen Björck* blev inte bara filmad 1940, utan byggde vidare på Olof

Winnerstrands roller som skenbar familjetyrann på filmduken. Lille Fridolf och Selma (Håge och Petterson) lämnade radiostudion för fyra långfilmer (en om året från 1956). I Enslingen Johannes (1957) och Enslingen i blåsväder (1959) lät Gösta Bernhard åskådaren se den kluriga blicken i rospiggens svar: »Detsamma som han Bernhard – pratar skit i radio.« Roland Eiworth hade svårare att föra över *Hjälp samma herrn*, eftersom Lindstedts akustiska slapstick blev tjugigare i långfilmsformat (1954). Och den egensinniga charmen hos Pekka Langers Natttupp tunnades ut i musikkomedin *Suss gott* (1956).

Underhållningssamarbetet mellan radio och filmbransch var alltså betydligt livligare innan televisionen hade slagit igenom och blev en svår konkurrent om publiken. När filmfolk hade klagat över tomma biografplatser på grund av *Karusellen*, svarade Radiotjänst med att ändra tiden 20.00–21.00 till 19.30–20.30, så att en del lyssnare skulle hinna iväg till »9:an«.⁸ Men den svenska filmbranschen kände sig snart bedragen på en TV-fri onsdag och vägrade länge sälja visningsrätten till sina gamla filmer.

Från Nu-tv till ökad inkubationstid

När det internationella intresset för TV tog ny fart i krigets slutskede, översatte Röster i radio en fyllig teknikhistorik.⁹ I ett *Dagens eko*-inslag från 1947 kan man höra Hamberg och Hyland tala om försökssändningarna på Tekniska högskolan med stor entusiasm. De tror på det nya mediets stora möjligheter för underhållning och sport, men befarar att införandet kommer att ta tid i Sverige.¹⁰ Det pågick redan en omfattande »övningsverksamhet«, när riksdagen mera formellt – våren 1956 – gav Radiotjänst ensamrätt att sprida rörliga bilder genom etern. Företaget lät utbilda radiofolk för TV-mediet, anställde ny personal med erfarenhet av filmarbete och rekryterade en del mera oprövade talanger.

Hamberg, som redan 1953 hade varit över i USA för att studera TV, utnämndes till chef för svensk TV-produktion.¹¹ Pionjäråren kom snart att framstå som en mycket lycklig tid, fylld av glädjen



TV-demonstration på Tekniska högskolan 1947. Man prövar det franska televisionssystemet med bland annat sång av Brita Borg, ackompanjerad av Allan Johansson.

över att få utveckla sitt kunnande utan formaliserad arbetsdelning.¹² Radiotraditionen erbjöd ett väl inarbetat arv av organisationsformer och studiorutiner, samtidigt som grundkunskaperna om det nya mediet inhämtades med hjälp av producentkurser på BBC och konsulter. De ekonomiska resurserna var emellertid ytterst begränsade, med blott ett fåtal licenser i Stockholmsområdet, och spänningen skärptes mellan Hambergs underhållningslinje och satsningen på en mera prestigefylld kulturpolitik. Ham-

berg ville producera TV-komedier som *I love Lucy* (1951–61), men budgetstriden vanns av Henrik Dyfverman, som fick bygga upp en egen ensemble för TV-teater.¹³

Av de första underhållningsprogrammen återstår nästan bara manuskripten, utformade som regelrätta filmmanus med bildbeskrivningar i vänsterspalt och repliker till höger. Premiärprogrammet *En skål för televisionen*, som sändes fredagen den 29 oktober 1954, är upplagt som en gammal radiokabaré, med en tillbakablick på svensk TV från en fingerad bankett 1979. Programledare var Lennart Hyland, Börje Mellvig höll högtidstal och Annalisa Ericson sjöng »Tjii-boom«.

För artister som brukade få högre gage vid en filminspelning var det ingen akademisk fråga om TV-sändningar skulle klassificeras som radio eller som film. *Club 100* klargjorde redan i titeln att de skulle få högst 100 kronor. Programmet sändes nio gånger under våren 1955, med Simon Brehm som programledare. Undertiteln »En nattklubb för puritaner« antyder en ironi, som är svår att utläsa ur manus. Owe Thörnqvist och Rune Ek från Uppsala skulle presenteras som »långväga gäster« och Yngve Gamlin visa skioptikonbilder från Knäppupps afrikanska äventyr. Samtidigt hade det hela fortfarande karaktär av ett övningsprogram, med uppvisning av scannern för inskickade amatörfilmer och objektivskiften på Matilda, trotjänarinna under många års försöks-sändningar från Teknis.

Per-Martin Hambergs personliga nostalgi efter »ögonblickets ingivelse« var märkbar redan i artikeln »Programbesvärs ihug-kommelse« (1961). Han antydde att det spontana arbetet hade börjat hämmas av »ökad inkubationstid«, det vill säga programplanering med avdelningstänkande och övertidsregler.¹⁴ Hambergs övergripande tillbakablick från 1974 speglar en tydlig besvikelse över att TV inte infriat sina löften om att direkt fånga det levande livet. Han talar om »oviljan att rubba det redan uppgjorda och publicerade tv-programmet. Vill man inte ta risken att flytta på de staket man satt upp då lär det inte vara stora möjligheter för det oförmodade, oväntade och plötsliga att tränga sig in.«¹⁵ Ett tidigt



TV-experiment med papegoja. Per-Martin Hamberg tillsammans med engelskspråkiga Gockie under försöksverksamheten på Tekniska högskolan 1947.

exempel på vad Hamberg kallade »Nu-tv« var – rimligen – hans eget program *En kväll på Nalen* (1955). Enligt manusutkastet skulle man inta nöjespalatset med flera TV-kameror för att fånga den levande atmosfären: intervjuer med spisare, kabarénummer i Harlem och jitterbugfinal.

Bevarad på 16 millimeter finns däremot Roland Eiworths jubileumsproduktion *Gata Regerings* (1959). Här har man övergått till genren tillbakablickande reportage. Det är strukturerat kring samtal med Nalenchefen Topsy Lindblom om tuffa ordningsregler och problemet att hänga med i ungdomens smak. Det handlar nu snarast om ett återbesök i minnenas kvarter, inte om ett nu-fönster som släpper in draget från den samtida ungdomsscenen.

Showfilm/Telerevy/TV-show

Musikunderhållning var ett självklart inslag redan när man inledde reguljära TV-sändningar i flera länder under 30-talet. Sveriges television ärvde här en tradition från radion, men det tog tid att utveckla självständiga former på bildsidan. Man fick söka sig fram mellan förebilder som delvis drog åt motsatta håll. Showfilmen var överlägsen som visuellt nöje men förenad med höga kostnader. Bildartisteriet måste också vägas mot den liveupplevelse som följde med televisering av evenemang för publik. Allan Schulman fick nöja sig med själva minnet av Drömfabriken för *Sickan i filmlandet* (1962). Det börjar med att Sickan Carlsson tar med sig TV-tittarna till Filmstaden i Solna. Hon får gå runt bland dräkter och komma ihåg gamla roller, med långa avsnitt ur de ursprungliga filmerna. I gränslandet mellan reportage och klippfilm uppenbarar sig också flera gamla motspelare, som kommenterar och varierar forna roller. Och Sickan avrundar med ett litet tal till TV-tittarna och klargör att film inte bara är »låtsas«: Det handlar även om en verklighet för dem som arbetar i drömfabriken.

Hasse Ekman försökte göra showfilm à la Hollywood på svensk TV-budget. Titeln *Hatten – Trollkarlens melodier* (1963) väcker förväntningar om ett överflöd av musik och bildmagi, men det ekar ganska tomt i den stora ateljén. En stor del av resurserna tycks ha slukats av själva rambygget: en jättelik hatt varifrån två trollfigurer sitter och tittar ner på numren. Det är svårt att upptäcka några organiska förbindelser mellan Tutta Rolfs version av »Sunny side of the street« och Siw Malmkvists gullande i flåtor, mellan Gösta Bernhards ironiska hyllning av »Sonny Boy« (boxaren Liston) och Per Grundéns Al Jolson-lek i negermask, mellan en modern jazzbalett till »Fascinating rhythm« och traditionell Top hat-final. Hasse Ekman fortsatte att regissera revyer och krogshower åt Povel Ramel till början av 80-talet, men han lät TV-producenter sköta televiseringen. Även Åke Falck föredrog att arbeta med 35 millimeters filmkamera i stor ateljé, men han visade bättre känsla för det nya mediet (och budgeten) i sitt sätt att komprimera

bildflödet för en liten ruta. En ledande TV-dekoratör formulerade situationen så här:

De som arbetar med dekor till underhållningsprogram måste sätta fracken på själen för att åstadkomma den generositet, livsglädje och artistiska lek, som dessa program inte kan undvara. Men generositeten måste hålla sig inom sina av programledningen givna ekonomiska gränser, annars blir den artistiska leken en allvarsam lek.¹⁶

Intresset för det visuella egenvärdet i en TV-show får oss lätt att underskatta svårigheterna att »televisera«, utan att störa en föreställning med kameror, mikrofoner och strålkastare. De nya maskinerna för elektronisk videobandning, som tillkom i slutet av 50-talet, gav bättre kvalitet än metoden att filma av TV-bilden med kinescope (»teleafilmning«). Det tekniska utvecklingsarbete som skulle klargöra frågan om det var bäst att filma eller banda leddes av Hans Lagerkvist. Som filmregissör hade denne gjort tre långfilmer med Nils Poppe, men också arbetat med Knäppupp, bland annat med den ofullbordade Afrikafilmen. När det blev svårare att fylla revytältet på grund av TV, fick Lagerkvist televisera föreställningarna för senare visning.¹⁷ *Jubelsommar* (1960) kallades ännu »TV-reportage«, fast det rörde sig om ren avfilmning inne i tältet. *Funny Boy* (1961) börjar med bilder av folklivet utanför och kameror som ställs i ordning, men ljussättningen av den långa föreställningen upplevs som allt fattigare på kontraster. *Semestersångarna* (1962) lättades upp med litet ljudteknisk lek – artisterna fick byta röster. Först när bandbussen spelade in *Dax igen* (1964) i Nynäshamn infann sig den ideala balansen av god sikt och entusiastisk publik.

Det sänkades plats för publikrespons, då Lagerkvist tog in Ramel & Co i en TV-studio för *En ton, en takt, en vals* (1961). Lagerkvists bruk av skärmar, bokstäver projicerade på kroppar och spegelleffekter hamnade litet vid sidan av sångtexterna och ramen, med Rektor Siskus schlagerinstitut. I USA fanns redan en intim TV-



Från Knäppupptält till TV-show. Kvartetten bland skärmarna i Hans Lagerkvists En ton, en takt, en vals (1961) är Gunwer Bergqvist, Povel Ramel, Brita Borg och Martin Ljung.

show, som följde artisterna med rörliga kameror och lät tittaren växla mellan närhet och distans. 1958 började svensk TV sända *Perry Como show* (1955–63), med dess avspända inbjudan »Dream along with me«. För att finslipa samspelet krävdes en rymlig studiolokal som A1 på Valhallavägen. Här producerade Arne Arnbom, specialist på playbackteknik och musikprogram, vår första välflytande TV-show, *Alice Babs, Svend Asmussen och Ulrik Neumann underhåller* (1959). Med litet lättsamt mellansnack får Swedanes framföra sitt nya sound, i mjukt svängande låtar som »Gunga i en hammock«, »Side by side« och »Just a sittin' and a rockin'«. Och möjligheten att »tajma« välljud med bildartisteri lyfts fram som en visuell finess, när trion får »frysa« sina rörelser på exakt rätt ställe i musikflödet.

Pratkvarn med bildskröner: Yngve Gamlin

Det har också funnits en och annan underhållare som varit lika bildmässig i TV som ljudmässig i radio. Yngve Gamlin var uppvuxen i en strängt religiös familj i Strömsund men drogs till spex- och revyescener i Stockholm. Han deltog som scenograf och idéspruta i formandet av Knäppupp, och medverkade ofta i radion. Det som började med vanliga imitationer av till exempel Sven Jerring i *Narrspegeln* (1950), övergick i allmänna pratgubbar med satirisk tillspetsning. Pekka Langer lät farbror Ruben andas ut sin inre tomhet med retorik och en professor i symmetri blottlägga glappet mellan yrkesmässig svada och privat tunghäfta. Som ensam värd för *Gamlindags* (1959–61) och *Magasin Gamlin* (1960–61), kunde skivprataren sätta ihop excentriska blandningar av elektronisk musik och akustisk slapstick.



Mångsysslare som grammofonsångare. Yngve Gamlin tar sig ton i Nu har det hänt (1957), utan större uppskattning från Gunwer Bergkvist, Povel Ramel eller Martin Ljung.

Gamlins speciella sätt att utmana tidens konstnärliga konventioner fungerade samtidigt som parodi på kulturmagasinet och så kallad nattövning, det vill säga avantgardistiska experiment med mediets uttrycksmedel. Han kunde göra »sportreferat« av en ballettföreställning till atonal musik, presentera en jam session från 1755 eller hålla en straffpredikan om dygden att LYSSNA i TV-åldern. Gamlin lekte gärna med radiogrepp som tillbakaspolning, ekoeffekter och bortklippta hostningar. Han väckte nytt liv i språkliga klichéer som »öppna fönster« och »slå in dörrar« genom att förvandla metaforerna till hörbar verklighet. Gamlin fabricerade inte bara smakprov från Världsmytomanikongressens öppnande 1959. Han uppfann Pratkvarnen, med vars vev och rattar man kunde mala fram olika sorters prat. När radiovärden avbröt sin snustorra professor som skulle förklara hur maskinen fungerade, blev detta andra jag så purket att han störde resten av programmet med sina snarkningar.

Gamlin pejlade också gränsen för absurd »publikservice« med orimliga lyssnarkrav, som då en brevskrivande kvinna önskade ha en syster i Lycksele, i stället för i Härnösand. Gång på gång bröt skivprataren sitt eget löfte att spela Ungersk rapsodi nummer 2. När en Simonson i Flockvattnet ringde och ville ha musikaliskt bistånd för en skrikande baby som hade svårt att sova, ställde Gamlin upp med flera försök. Men han slog bakut då denna påstridiga licensbetalare började kräva samma sömnservice för egen räkning. Gamlin drog sig inte för att be lyssnarna om insändare och brev till radiochefen för att få längre programtid, samtidigt som en inre motröst sade »Fjäsk! Fjäsk!«, när tonfallet blev för insmickrande.

I början av 60-talet började Gamlin brodera ut prator i TV-program som *Söndagsbilagan*, *Utan gräns* och *Gamlins gubbar*. Som storpolitiker höll han demagogiska tal på en internationell rotvältska, som kunglig köksmästare tillredde han jättegröt i cementblandare. Gamlins sirliga utläggningar i den kulinariska sfären flöt ofta ihop med en kulturjargong, som försökte göra enkla ting märkvärdiga med stora ord. TV lät Gamlin utveckla sin

kortfilmsjakt på en ljusskygg djurart, Der Wassersprüchler (1957), med dokumentärskröner om ett utrotningshotat vattenfolk, *Hjöl-bänningarna*, och ett storsjöodjur som en skotsk expedition söker i Ströms Vattudal, *The Flata monster*. En stilistisk höjdpunkt i programmen med de så kallade Skäggen var *Allt är nära fastän långtifrån*, en poetiskt fördunklad forskarjakt på relikier från bronsålderns »hjuldyrkare«, vilkas orgiastiska danskult överlevt som kultus. Frågetecknen hopar sig medan expeditionen utforskar en dimhöljd ö med egendomliga kikare, och speakerns kommentar på ett hemgjort slaviskt språk översätts med snusförnuftiga stilblommor. Tittaren dras allt djupare in i ett konstnärligt dunkel, som inte ska upplysa utan förtränga.

Som »skägg« fick Gamlin också förkroppsliga en TV-meteorolog, som blottar sina oförlösta känslostormar genom att dra ner Norden mot Medelhavet och rita regnstreck med sadistisk iver. I egenskap av president för spexrepubliken Jemtland arrangerade han 1967 en politisk »happening«. Tittarna fick se hur Gamlin anlände med helikopter till Harpsund, där Erlander spelade med i det diplomatiska frasutbytet. Men när harpsundsekan kommit ut på djupare vatten, hotade sändebudet att borra hål i skrovet för att få fullt dagtraktamente. I programserien *Oppåner* (1970–71), gjord tillsammans med Beppe Wolgers, försökte Gamlin fjärma sig från den teatervärld där han verkade som dekoratör. Optimistiska Teatern satte upp klassiska tragedier som Hamlet och Romeo och Julia men kom överens med publiken om att ändra slutet till Happy Ending. Gamlins storhet låg dock snarare i hans förmåga att göra jämmskröna av etermedier: dra ljuvarvalser med en så raffinerad allvarsmask att framställningen kunde tas för sann.¹⁸

Hyland kryssar mellan radio och TV

Det tog många år innan Lennart Hyland fann sin nya form i övergången mellan radio och TV. Ingen kunde som han stimulera »vanligt folk« att öppna sig för en mikrofon och bryta med inkörda vardagsrutiner. Men det visade sig svårare att suggerera fram

sociala fantasier och gemenskaper, när man kände sig betraktad av kameror i strålkastarljus. Hyland kom fram till att radion är »ett finare instrument« än televisionen: »En radioreporter är lyssnarens förlängda arm. Han ska förmedla intryck och dramatik.«¹⁹ Efter *Karusellen* fortsatte Hyland att agera förmedlare mellan olika yrkesgrupper. Frågeleken *Alla mot alla* (1956–57) byggde på att en deltagare med teoretisk skolning skulle bilda lag med en mera praktiskt orienterad. Projektet att förena Anden med Handen fungerade som bekräftelse på minskade klyftor mellan både klasser och kön, som när gruvarbetaren bildade par med en kvinnlig tandläkare.

Hylands förmåga att stimulera fantasin med inre önskebilder var ännu tydligare i en estradlek som kom att kallas »Jag tar lådan«. Deltagarna fick veta innehållet i ett antal lådor – men inte vad som låg var – och Hyland kunde öka frestelsen genom att erbjuda en allt högre summa: Pengarna eller lådan? Det började som inslag i *Dagen som blev över* (1956), firandet av folk med födelsedag på skottdagen. Hyland lyckades här bygga upp en smittsam entusiasm kring en enkel lantbrukarhustru. Hennes önskan att få den senaste modehatten från Paris verkade så avväpnande »onyttig« att Hyland började tänja ut reglerna när det visade sig att den valda lådan innehöll en brödkavel eller en lösnäsa. Ju mera lyssnaren levde sig in i deltagarens förhoppningar, desto mer ansträngde man sig att »se« innehållet i lådan för sin inre blick. Inslaget byggdes snabbt ut till eget program, *Jag tar lådan* (1956), med »There's no business like show business« som signatur.

Då Hyland ledde frågesporten *Lyckohjulet* (1956) i TV, kunde tittaren se deltagarnas reaktioner, men Fru Fortuna var reducerad till en siffra. Hyland fick inte upp farten på *TV-Karusellen* (1955–56), trots bland annat trähästar på scenen. Hans stora genombrott i TV blev *Stora famnen* (1958–59), som blandade tävlingslekar och artistnummer för stor publik på Cirkus. Det program jag sett innehöll visuellt tacksamma dråpligheter som en duell i konsten att sätta fast så många klädnypor som möjligt i ansiktet. Det spektakulära burleskeriet balanserades med gulliga tablåer. Här fanns barn

som tindrade i landskapsdräkt eller svängde med rockring – och ett litet föl som diade på scenen. Man började även omge programledaren med unga värdinnor. De förväntades främst vara dekorativa men kunde utmanas på »okvinnliga« sysslor som att slå i en spik eller bryta arm. För egen del behärskade Hyland det sociala spelet uppe på estraden betydligt bättre än samspelet med TV-tittarna. Hans styrka var att samtala om en hemort eller ett kavajmärke, inte att etablera ögonkontakt med kameran.

Hyland fortsatte att kryssa mellan de båda medierna. *Morokulien* (1959) kallades ett norsk-svenskt radiorike, som utgjorde en dubbelvits på »roligt« och invigdes i ett cirkustält i gränslandet. Den mediala gränslinjen suddades ut i lördagsnöjet *Radiovisionen* (1963), som sändes i både P1 och TV. Hyland talade här ofta om »Karusellen« och det saknades inte flugiga idéer som att inbjuda en lucia från ön Sankta Lucia. Det mest framgångsrika jippet var att mobilisera kända skribenter för att höja upplagan på Gränna Tidning, i nivå med storstadsdrakarna. När Hyland återkom med *TV-karusellen* 1975 rådde det helt andra förhållanden i etern. Nu hade han blivit mera förtrogen med TV-mediet, som värd för 60-talets centrala pratshow, och längtade efter ökad rörelse efter allt stillasittande.

Men *Hylands hörna* startade faktiskt i radion, under samma namn (1961–62). Här satt Hyland och pratade med gäster i en intimare studio. Men en radiosändning betyder inte samma obarmhärtiga strålkastarljus som en prathörna i TV. I den första TV-hörnan 1962 flackar Hyland ännu med blicken, försöker skämta bort svetten med önskan om tropikkostym och erkänner sin uppenbara nervositet. Det tog mer än en direktsändning, innan värden började känna sig hemma i *Hylands hörna*.

Frågesport i ord eller bild

I klassisk frågesport har ordet haft en så dominerande ställning att mediet ofta blir en bisak. Det tog många år innan satsningen på visuella koncept, bildgator och skådelek hade vuxit ut till ett

alternativ, med samma kunskapsvärde som verbal generalisering eller faktamässig överblick. TV-kameran ökade möjligheterna att fokusera spänningen men också risken att störa koncentrationen med distraherande synintryck. En stor del av frågesporten i TV har också förblivit urtypen för »bildradio«: billig serieproduktion utan tid eller pengar för »estetiska finesser«.

Under övergångsskedet utkristalliserades en naturlig arbetsfördelning mellan medierna. Längre fortsatte radion att vara lättare att arbeta med vid organiserandet av landsomfattande tävlingar. Sveriges Radio kom därför att satsa stora resurser på allsvenska skolturneringar, vilket innebar en specialisering på yngre målgrupper. Vi bör inte underskatta behovet av sådan stimulans för unga kunskapsökare, inte heller spänningsupplevelsen i att höra jämnåriga spöras av publikerna från skilda skolor. Folke Olhagen tog hand om gymnasister i *Vi som vet mest* (1956–68), Berndt Friberg började med *Vi i femman* i radio 1963 och fortsatte sedan i TV. Och innan Tage Danielsson lämnade Sveriges Radio, hann han leda *Tusenkampen* med favoritlärarens idealiska balans mellan rättvisa och humor.

Televisionens storsatsning på *Kvitt eller dubbelt* från 1957 var ett lokomotiv, som skulle dra iväg med en massa nya licenser. Här betydde den audiovisuella iscensättningen mycket för att öka spänningen. Många nyfikna utan TV-mottagare fick nöja sig med att höra programmet i radio – i en fördröjd återsändning. Rättvisan krävde att folk utan teve fick ta del av det uppdrivna intresset, men Sveriges Radio ville inte sänka motivationen att skaffa TV-apparat. Stockholmarna hade även möjlighet att följa direktsändningen på storbildsteve i en kortfilmsbiograf. Biopubliken fick också se Åsa-Nisse i full fart (1958) åka till Stockholm och tävla i ämnet förgasare, medan Knohults invånare samlades framför handlare Sjökvists apparat. Hasse Ekman lät Sickan Carlssons lärarinna, Fröken Chic (1959), vinna 10 000 i ämnet varieté, med Stig Järrel som docent Urbahn.

Kvitt eller dubbelt gav till och med upphov till en TV-parodi i radio, *Fram eller dubbelt* (1958). Här lät Hasse Alfredson och Tage

Danielsson det pirrande talet om »extra betänketid i buren« glida över i välbekanta hot signaler från amerikansk kriminalfilm. Martin Ljungs tävlande blev påmind om att allt han sade kunde användas emot honom. Man löste också upp allvarstrycket i tester med exakta kunskaper genom att sväva ut i gissningslekar, med öppna frågeformler som »Fågel eller fisk?«.

Magister Knutsson, som föredrog mer symboliska priser för svar på knepiga frågor, hade ingen bildmässig framtoning, men hans sträva gemyt fungerade utmärkt i mysiga TV-hörnor. Han hade ordentlig scenrutin från turnerandet med frågeshow i folkparkerna, tillsammans med Ejnar Haglund. Deras sinne för visuella poänger framgår tydligt av en kortfilm från beredskapsåren. Vi får se Haglunds »allvetare« svara med ena benet lyft i en kissnödig position, liksom sprickfärdig av överfylld kunskapsblåsa.²⁰ När Knutsson ledde TV-programmet *Förlåt att jag frågar!* (1959), fick statsminister Erlander inordna sig i magisterns vardagsmiljö, med Svensk Uppslagsbok i handen. Radiosändningarna av *Fråga mera!* (1960–62), däremot, bjöd på bullrig frågelek i stora sällskap, med titeln inpiskad som en taktfast rimramsa. Man skulle också kunna uttrycka saken så, att Knutsson använde radion som en lekplats för vuxna kollektiv, medan han i TV-magasin som *Söndagsbilagan* hellre talade med barn »som om de satt i en krogsoffa«.²¹

Det finns alltså inga skäl att närma sig »det mediemässiga« som en videobandspelare, med separata utgångar för Audio och Video. »Jag hör« och »Jag ser« är aktiva verb, medan tekniken »bara« är ett medel att överföra upplevelser, som kan vara mer eller mindre sammansatta. Som kulturvarer har vi goda förutsättningar att föreställa oss mycket som radion inte visar, eller insupa en massa ord i flödet från en TV-ruta.

Under televisionens genombrottsår satsade svenska etermedier på flera gissningslekar, där man skulle »identifiera« människor med hjälp av olika ledtrådar. Radion sände *Demaskering* (1958–59) och *Gäckande skuggan* (1960–61), TV bjöd på *Vem är vem?* (1958–60) och *Gissa mitt jobb* (1958–60). Alla dessa program byggde på principen att både panel och mottagare skulle leka spårhundar,

med hjälp av intervjusamtal som styrdes av programledaren. TV-bilden ökade möjligheterna att se en konkret reaktion eller demaskering, men samtalet förblev grundläggande för båda medierna. Det var bara ibland som televisionen verkligen utnyttjade sin extra dimension: en presumtiv skapare av »Flottarkärlek« i *Vem är vem?* tog plötsligt av sig skägg och peruk och visade sig vara Lennart Hyland.

»Mediet i sig« har ofta mindre betydelse för underhållningsvärdet än en rad andra faktorer. Problemet kan lika gärna vara att de institutioner som fyller kanalerna med innehåll avfärdar nya impulser från andra håll som något främmande. Det tog många år att inse möjligheterna att göra något »TV-mässigt« av en »tidningsmässig« tävlingsform som korsord. Först med *Kryzz* (1985–) satte man ihop en väl fungerande syntes, där programledare som blandade ordvitsar med visuella farsgags fyllde ett rutat fält med roande frågestoff, öst ur växande arkiv med rörliga bilder.

Frågesport och game show

NÄR TELEVISIONEN SKULLE spridas över Sverige 1957, satsade man på en spännande kunskapstävling som det stora lördagsnötet. *Kvitt eller dubbelt* fick även ge litet akademisk prestige åt det nya mediet, med docent Nils Erik Bæhrendtz som frågeledare. Snart blev Bæhrendtz också TV-chef och började staka ut gränserna för God smak. I artikeln »Vad är underhållning?« (1960) tog han inte bara avstånd från »tarvligheter« i allmänna ordalag. Han gav konkreta exempel som »försöka överträffa varandra i att placera klädnypor i ansiktet«.¹ Bæhrendtz var diplomatisk nog att inte nämna inslagets härkomst: *Stora famnen* med Lennart Hyland. Karuselltraditionen med dess uppsluppna tävlingslekar levde nämligen vidare i TV, med flytande gränser mot frågesport med striktare regelsystem. Under 80-talet skulle det brännmärkta inslaget knappast ha dragit blickarna till sig, bland alla burleska TV-lekar som försökte lösa upp stela vardagsrutiner och prestigeladdningar. Olika blandningar av tävlingar, lekar och artistinslag fungerar ännu idag som central helgsatsning för hela familjen.

Många grundformer i TV:s tävlings- och lekprogram kan föras tillbaka på privata sällskapsspel före massmediernas genombrott. Vårt nya samlingsbegrepp, game show, speglar televisionens ökade betydelse som offentlig mötesplats. Till public service hör även uppdraget att bygga arenor och nöjesfält, där man får en chans att visa upp sina kunskaper eller sociala talanger under lekfulla former. Programledaren får här en avgörande roll, både som arrangör för deltagarna och som förmedlare för tittarna. Normalt ska en frågeledare upprätthålla respekten för spelets regler, men en show

master kan också satsa på ett festligt skämthumor, som höjer andras beredskap att sätta sin värdighet på spel. Som företrädare för Spelet brukar han (det är nästan aldrig en hon) väcka lika motstridiga känslor som ledarfigurer i vardagslivet. Man gillar sättet att lösa konflikter med smidig rättvisa men inte tendenser att tråka tävlande eller bygga upp sken av falsk gemenskap.²

För oss tittare blir TV-lekar i regel bara ett roligt skådespel. Vi har större möjligheter att delta som medtävlare i frågesport. Ytterst blir det förhållandet mellan frågornas svårighetsgrad och vår egen kompetens som avgör hur aktivt vi kan samspela. I många långkörare har den traditionella frågesporten, med exakta svar på raka frågor, trängts ut av gissningslekar med mera flytande kriterier. Och gamla kunskapsgrenar som skolämnen eller hobbyintressen hamnar lätt i bakgrunden, när TV organiserar frågesportandet efter branschgränser och kändiskretsar. Men det har också märkts en tendens att utveckla nya kunskapsformer, som stimulerar ett mera kritiskt närmande med mjukare ledarskap.

Från quiz till game show

Det svenska genrekomplexet har utvecklats under starka impulser från ett internationellt utbud.³ Radiotjänsts gamla begrepp »intelligenstävling« tycks delvis ha berott på ett missförstånd av ordet quiz, som amerikansk radio tog över från »schoolroom quiz« under 30-talet. Kring 1940 hade man i USA även etablerat varianter som panel show (framför allt så kallad hjärntrust) och estradlekar med roliga straff för felaktiga svar (framför allt *Truth or consequences*).⁴

En av genrens första TV-stjärnor hette Groucho Marx, som kryddade sina frågor med tvetydiga anspelningar och vitsar i *You bet your life* (1950–61). Den hårda konkurrensen mellan de stora TV-näten drev snart fram en inriktning på spännande tävlingar med höga prissummor. *The \$64,000 question* (1955–58) införde till exempel en Cadillac som »tröstpris«, för att de tävlande inte skulle börja hoppa av på lägre nivåer, och dramatiken laddades upp med frågor förvarade i bankvalv och transporterade med beväpnad

Eskort. Under 1958–59 avslöjades att sponsorernas krav på höga tittarsiffror hade alstrat både regikonst och fusk, med facit till populära »aktörer« som Charles Van Doren i *Twenty-One* (1956–58).⁵ »Quiz« blev nu så intimt förknippat med skandal att TV-branschen övergick till etiketten game show, med mera flytande gränser till lekprogram.

Idag cirkulerar game shows på en internationell TV-marknad, med licensförsäljning av så kallade format: färdiga programkoncept med testad publikrespons. Här ingår allt från grundidé till dekorer med grälla neonljus och ljudeffekter, som ska höja atmosfären med intensiva sinnesintryck. Många varianter har dock genomgått en smidig omformning, anpassats till den lokala kulturen och programledarens personlighet. Man kan lätt ändra tempo eller prissumma, göra frågorna svårare eller leka mera uppsluppet, bygga ut en idé till familjeblock eller integrera den i ett magasin. En show master har möjlighet att hetsa upp tävlingsandan eller lätta på spänningarna med självironiskt gyckel, inta rollen av en sträng magister eller trösta som en kompis.⁶ USA:s forna dominans på den internationella marknaden för format har på senare år till stor del övertagits av Holland.

Preferenserna för olika typer och blandformer tycks växla starkt mellan olika kulturkretsar. Den tydligaste skiljelinjen i EU går mellan Syd och Nord. Länderna vid Medelhavet är mera inriktade på sinnlig skådelust och spelglädje, med långa showinslag och höga vinster.⁷ Efter att ha kartlagt hundratals game shows i femtio länder tyckte sig Anne Cooper-Chen kunna urskilja fyra olika »världsmodeller«.⁸ Det finns en *östasiatisk krets* med Japan som ledande producent, präglad av hög interaktivitet, låga priser och lugnt tempo. I ett utbildningssystem med hårda tester gäller det att träna upp sin förmåga att hantera rollen som förlorare i extrema uthållighetsprov, vilka kan omfatta flera kontinenter som det berömda *Trans-America ultra quiz*. Den *latinska karnevalskrets* som domineras av Brasilien blommar gärna ut i långa varietéspektakel med höga priser. I *det fattiga ekvatorialbältet* lever frågesporten ännu i ett nära samspel med utbildningsinstitutioner, som sätter skolans

mål före priser och lättsinnigheter. Och ett särdrag för TV-lekarna i *vår västerländska krets* är, enligt Cooper-Chen, att man hellre uppmuntrar till tillfällig parbildning än låter folk visa starka känslor offentligt.

Om vi tittar litet närmare på västra Europa, löses våra vanligaste föreställningar om nationella särdrag upp i socialt betingade kulturstilar. Brittisk frågesport är av hävd förknippad med briljanta paneler och specialvetare, med belysande programtitlar som *The brains trust* (1955–61) och *Mastermind* (1972–). Men BBC:s ambitioner att lyfta fram föredömen för folkbildningen fick snart konkurrens från bullriga game shows på ITV. Idealbilden av mysiga lärdomsigianter spräcktes också av intellektuella busar som Gilbert Harding, kultfigur för alla sina sarkasmer mot hyckleri och dubbelmoral.⁹

Många fransmän är stolta över talangen att tänka fort och abstrakt i program som *Des chiffres et des lettres*, men en avläggare till det mera vinstgivande bokstavspusslet *Wheel of fortune* segrade snart med 10 miljoner tittare mot 8 miljoner.¹⁰ Och rutinen att identifiera fransk export med lyxvaror och högkultur bröts av en världsframgång, som i Sverige kallas *Fångarna på fortet*. Vår jakt på nya upplevelser med bland annat äventyrslekar är mindre klassbunden än traditionell frågesport, som mäter formella kompetenser och lärdomsarv.

Tentamensthiller med ödesmusik

10 000 kronorsfrågan alias *Kvitt eller dubbelt* startade alltså 1957. Programmet kallades ofta »tävlingslek« av Bæhrendtz, men hans egen allvarston markerade en tydlig distans till uppknäppt radiogissande som *Tjuugo frågor*. Uppslaget kom icke desto mindre från Per-Martin Hamberg, som hade haft med sig programmet i bagaget från USA. Han såg den mytiska bärkraften hos »folkhäljtar« i kamp mot ett etablissemang med akademiska titlar.¹¹ Samtidigt skulle tävlingsramen höja prestigeladdningen kring det nya mediet, som ännu saknade egna kulturtraditioner. För TV-folket på

Sveriges Radio tillkom även spänningen i en annan drivkraft: utmaningen att så snabbt som möjligt få folk att köpa teveapparater. Vad betydde utläggget av ett tiotal vinster på 10 000 kronor mot glädjen att se licenskurvan skjuta i höjden, till både sex- och sju­siffriga tal?

Kvitt eller dubbelt byggde helt på »amatörvetare«, som skulle återkomma vecka efter vecka och svara på frågor med växande svårighetsgrad. Genom att lyfta fram enskilda individer som sökte kunskapen för sitt eget nöjes skull, kunde TV belöna dygden vetgirighet utan att plocka fram folkbildarens pekpin­nar. Docent Bæhrendtz hade nyligen varit med i radions hjärn­trustprogram *Vet ni vad?* men intog en formellare distans i TV. Till rollen som högdragen auktoritet hörde att bara ibland lätta på anletsdragen i ett vänligt leende. Visst fanns det plats för uppmuntrande ord till en nervös kandidat, men tydligt markerade gränser ingick i dramaturgin. Det gällde att skapa ett så starkt tentamenstryck att frågan om »delinkventen« behövde extra betänketid lät ödesdiger. Det var först när någon hade förlorat, som Bæhrendtz brukade påminna om att det hela »bara är en lek«. Till ceremonielet hörde även samrådet med domaren, Mats Rehnberg, vars lägre rang (fil. lic.) lämnade plats för litet mera gemyt. Och producenten brukade balansera spänningen med bilder av förhoppningsfulla åskådare och prissummor.

Mest gastkramande fungerade det ljudisolerade bås med glas­fönster som »offret« skulle stiga in i efter ett par inledande frågor. Rent frågetekniskt var Buren inte motiverad förrän *Kvitt eller dubbelt* övergick i *Utmaningen* kring decennieskiftet. Då blev det nödvändigt att koppla bort ljudkontakten till en av de två tävlande, på samma sätt som redan hade skett i »21«. Under de första åren handlade det om ett rent berättargrepp: möjligheten att med närbilder av vandan i en syrefattig svettkammare föra över nerv­pressen till tittarna. Atmosfären förstärktes med något som kalla­des »Tankemusik från skiva« i körschemat men upplevdes som ödesmusik. Bæhrendtz sade ofta »Ödets gonggong är slagen«, när betänketiden hade runnit ut med musiken. Betydelsen av Hasse

Lagerkvists spänningsmiljö på Cirkus kan belysas med misslyckandet att hålla tävlingen i Kungsträdgården. Utomhus drunknade all TV-estetik i omgivningens larm och koncentrationen gick förlorad.¹²

Vi bör inte heller underskatta värdet av en vinnande personlighet hos många tävlande. Bland segrarna 1957 märktes en charmerande handelsresande, som fick växa ut till en levande kontrast till Willy Loman i *En handelsresandes död*. I stället för att hänge sig åt amerikanska livslögner, hade Kjell Boman tillbringat sina kvällar på ödsliga hotellrum med böcker i historia. Här fanns också en blond skolyngling på 14 år, Ulf Hannerz, som tävlade i ämnet akvariefiskar och fick smeknamnet Hajen. Han råkade bli symbol för vår kamp mot överheten: den ståndaktige lintotten som går från nederlag till upprättelse i sin fejd med jättarna. Till spelreglerna hörde att man skulle acceptera alla beslut av Den enväldige domaren och först efter sändningen reda ut eventuella oklarheter.¹³ Efter att ha blivit underkänd på nivån 5 000 kronor fick publikungstlingen stöd av ett par motexperter, som intygade att »Hajen« hade besvarat frågan om fiskar med ögonlock korrekt. Efter en mycket populär reträtt och nya frågor fick Bæhrendtz skriva ut checken på 10 000 kronor. Och en föga bekant fiskart, slamkryparen, blev mera känd som begrepp för fråga med fel svar i facit.

Prissumman i USA var mer än trettio gånger så hög, 64 000 dollar, men den svenska insatsen var tillräcklig för att trissa upp dramatiken. De tävlande hade rätt att dra sig ur före finalen men måste, enligt kontraktet, vänta till kommande lördag med att offentliggöra sitt beslut. Frågan OM han eller hon skulle ta risken att dubblera summan skulle öka spänningen framför TV-apparaterna. I praktiken var det inte många som svek förväntningarna. Till dem som gjorde halt vid 5 000 hörde, ironiskt nog, specialister på äventyrliga gestalter som Napoleon och Bellman. Bæhrendtz hann få fram en vinnare i sitt eget favoritämne, Vilda västern, innan rollen som frågeledare gick vidare till Bengt Feldreich och Bo Teddy Ladberg. Övergången till tvekamp förändrade den mytiska spänningen, till en duell mellan Mästare och Utmanare. Det blev nu allt



Tentamensthriller med slamkrypare. Nils Erik Bæhrendtz tröstar en ung specialist på akvariefiskar, Ulf Hannerz, som påstods ha svarat fel på nivån 5 000 kronor i Kvitt eller dubbelt 1957. »Hajen« fick dock komma igen och vinna sina 10 000.

svårare att avgränsa ämnen, som inte kunde överklagas i pressen av en förlorare. Hur mycket general Custer ingick till exempel i Nordamerikas Indianer?

För att hålla uppe intresset började man snart satsa större resurser på dekorer, aktörer och showinslag, som skulle »illustrera« frågorna. Efter ett par decenniers inflation nådde *Kvitt eller dubbelt* upp till 48 000 kronorsfrågan (1986) och status som »svenska folkets klassiska kunskapsstävling«. Ingvar Holm och Jan-Öjvind Swahn har hunnit byta plats som frågeledare och domare. Bi Puranen har framträtt som representant för den fas av vårt offentliga vetande, som varit kopplad till Nationalencyklopedin. De en gång så diskreta värdinnorna fick till slut klä sig litet sexigt och sjunga »Bondbrudar«, som om de spelade med i en film om Agent 007. Stämningen av livsavgörande kunskapsduell har tunnats ut med mysiga hem-

ma hos-reportage. Och ödesmusiken låter inte lika spännande, när det sänds amerikanska rysare på tre grannkanaler.

Vår hjärntrust i Lund

Redan innan sändningarna börjat nå utanför Stockholmsområdet, kom det brev från TV-tittare som uttryckte sin besvikelse över *Kvitt eller dubbelt*. Man framhöll att specialkunskaperna inte inbjöd till medtävlan och att atmosfären kändes alltför prestigeladdad. Signaturen »Vi som vet minst« talade om »likgiltigt som förhöret på en skolavslutning«. ¹⁴ Men under 1957 startade även en »TV-kamp för allvetare«. I »21« tävlade två personer om att först nå 21 poäng, med fritt val av svårighetsgrad. Här hade allmänbildade tittare en rimligare chans att »vinna« vissa frågor. För egen del har jag, nästan fyra decennier efteråt, besegrat Kjell Boman på ordet »profylaktisk« och Ejnar Haglund på »hypokondri«, tack vare en telefilmad lämning. Men jag förlorade flera ronder. Frågeledaren Karl-Axel Sjöblom stod framför en enda TV-kamera, som gjorde lätta panoreringar mot den som fick frågan. Utanför vardera buren stod en värdinna, som satte upp enkla pappskyltar med poängen.

Vid en tillbakablick är det svårt att ana några förbindelser mellan »21« och det skandalomsusade *Twenty-One*. ¹⁵ En detaljrik brevväxling mellan Sjöblom och Claes Dahlgren, Sveriges Radios nöjesexpert i New York, visar emellertid hur nära man imiterade förlagan i USA, utan att ha en aning om spelet bakom kulisserna. ¹⁶ Den svenska kulturdebatten dessa år präglades av ett mera generellt och svepande förakt för genren som sådan. Olof Lagercrantz krävde Bæhrendtz avgång för omdömeslösa sällskapsspel som *Kvitt eller dubbelt*, en »karikatyr på verklig bildning och verklig insikt«. ¹⁷ Kritiken avtog när TV:s utbud kompletterades med en hjärntrust från Lund. Radios populärvetenskapliga blandning av lärdom och kvickhet, *Vet ni vad?*, hade redan testats i TV, med Bæhrendtz i spetsen för en handfull forskare från Uppsala och Stockholm. Men det verkliga genomslaget kom några år senare, 1962, när sex vetenskapsmän fick hemmaplan i Lund.

Fråga Lund! bjöd på en panel av professorer och docenter, som skulle besvara kniviga frågor från »näsvisa« studenter och vetgirig allmänhet. Tanken var att samtal inför publik skulle stimulera en annan kontakt än föredrag. Hela tävlingsmomentet löstes upp i en konkurrensfri hjärngymnastik, där man bara skulle utmärka sig i lärdom och spiritualitet. Risken att tappa ansiktet minskades med generösa förberedelsemarginaler (frågemanus). De lärde kunde också känna sig hemma i den atmosfär av förväntansfull nyfikenhet som fyllde Stora salen på Akademiska Föreningen. Närvaron av studenter fungerade som levande bevis på spontan kunskapsörst.

Panelen var sammansatt med en väl avvägd balans mellan olika vetenskapsgrenar. Här fanns historikern Jörgen Weibull, som även var kommunalpolitiker och fick ansvara för aktuella samhällsfrå-



Lundensisk hjärntrust 1963. De sex lärde i Fråga Lund! är Carl Lindroth, David Ingvar och Sten von Friesen (vänstra bordet) samt Jan-Öjvind Swahn, Gerhard Bendz och Jörgen Weibull. Bland de frågvisa studenterna i fonden återfinns till vänster Anders Clason, sedermera chef för Statens kulturråd.

gor. Latindocenten Gerhard Bendz löste gärna upp gränserna mellan döda och levande språk. Medicinarna representerades av hjärnspecialisten David Ingvar, vars distans till sin egen disciplin var extra viktig i en hjärntrust. De exakta vetenskaper som företräddes av fysikern Sten von Friesen inbjöd sällan till lika kuriösa utflykter som småkrypen runt entomologen Carl Lindroth. Och programledaren, etnologen Jan-Öjvind Swahn, klargjorde vikten av litet professionell självironi genom att presentera sig som »huvudansvarig för tomtar och troll«.

Det var främst genom en stafettartad »laganda« som *Fråga Lund!* påminde om frågesportande. I stället för att organisera tävlande i olika grenar, satsade man på en panel med kompletterbara kunskaper. Varje medlem hade ansvaret för sin specialsträcka, men också för den gemensamma känslan av spontan upptäckarglädje. Det blev mera spännande om TV-tittaren kände sig inbjuden till ett sällskap som satt och myste, i stället för att tyngas av den akademiska karriärens isolerade mödor. Och panelen närmade sig varje fall med en personlig entusiasm, som gav intrycket att vetenskapandet är fullt av intrikata gåtor. Det fanns också gott om plats för humor, särskilt när »huvudsvarearen« hade klargjort sitt eget forskningsläge.

Man kunde alltså säga att frågeramen här närmast fungerade som en genrekonvention, en förevändning att utmana De lärde på podiet. Först ut på plan var en trio studenter från Umeå, landets yngsta lärdomssäte, men de inordnade sig obesvärat i en studentikos tradition. Den allra första frågan gällde huruvida det fanns något folk på jorden, som inte nyttjade rusdrycker eller andra njutningsmedel. Var det sant att svensken söp mer än andra folk? Till de knepiga frågorna i denna omgång hörde också svordomars förbindelse med underjordiska krafter och oron att televisionen skulle leda till en degeneration av den mänskliga hjärnan. Det kom efter hand många brevfrågor, som tog upp problemet med könsroller, med första avstamp i Adams och Evas dagar. De besvarades mer eller mindre elegant av ett representantskap som till hundra procent utgjordes av herrar.

Det var dock inte kvinnokampen som sprängde den första sextetten i slutet av 60-talet. Bilden av Lund som en fredlig lärdomsborg underminerades av alla rapporter om radikala studenter. Programmets ledning försökte aktualisera konceptet med journalister som fick ställa »stridsfrågor«, från den politiska metaforen duvor och hökar till klassmönstret bakom valet av äktenskapspartner. Det har inte heller varit så lätt att, på senare år, skapa ett slags renässans för *Fråga Lund!*, med Grand Hotell som senaste lärdomsborg. Den ursprungliga responsen hade djupa rötter i samspellet med en frågvis studentpublik. Men hur ska man förankra mysiga lärdomsideal i en modern utbildningsfabrik, med genomströmning som högsta mål? Den frågan verkar vara i knivigaste laget, även för De lärde i Lund.

Musikfråga med kontrapunkt: Sten Broman

Långa och starka rötter i Lund hade också Sten Broman, tonsättare och musikkritiker som bland annat var med om att grunda en lundensisk spexakademi. Efter framgången med frågetävlingen *Musikaliskt vem vet vad* (1957–61) i P2, fick Broman leda ett liknande program i TV. *Musikfrågan* startade 1964 och nådde snart publiksiffror som var överraskande höga för ett ämne som klassisk musik. Programledarens framtoning som teatralt medveten showmaster i bockskägg spelade en avgörande roll i detta sammanhang. Broman demonstrerade att »bildtänkande« i TV inte bara är en fråga om kameravinklar och montageestetik. Han använde sin image som arrogant finsmakare för att dramatisera tidens kulturpolitiska konfliktfält. Bildningsaristokraten talade ut sin avsky för melodiradio och dragspel med samma självklarhet som han älskade skraddarsydda kostymer, utan ficka för vulgariteter som snornäsduk. Bromans provokationer lockade även tittare med motsatta musikintressen och sociala attityder. Han lyckades dela publiken i två läger, för att använda en alltför sliten fras.

Vanskligare är då frågan om graden av självgyckel hos Sten Broman. Behöver man inte tro på sitt eget jag som extra briljant, för

att iscensätta sig själv som ett fyrverkeri? Programledaren brukade tåga in för stående applåder till Händels Royal Fireworks Music, som om han vore en kung eller åtminstone dirigent. Och Broman stoltserade ofta med exklusiva kunskapskällor, som när Norges Griegforskare läxades upp för bristande förtrogenhet med tyska arkiv. Men även en estradör med begränsad självdistans kan *användas som* ironisk kultfigur. Självt minns jag en studentgrupp i det sena 60-talets Uppsala, som brukade titta på Broman med samma hatkärlek som senare generationer på J.R. i *Dallas*. När en i kamratkretsen fick råd att köpa färgteve kunde vi, med egna ögon, bekräfta ryktet att Broman hade en gredelin kostym. Som *Gäst hos Hagge* 1976 idiotförklarade han en rad »fåhundar« och mästrade språkimbecillernas sätt att uttala »Rammlösa« som om de brukade säga »Saaamlag«.

Med sin utstuderade enmansshow fungerade Broman delvis som banbrytare för »confrontainment«, metoden att locka tittare med en provokativ dramatisering av verkligheten. Men hans beredskap att göra spektakel av sig själv var också integrerad i en musikpedagogisk mission, med kontrapunkten som medvetet uttrycksmedel. Under snobbmasken pockade en folkbildares entusiasm att få levandegöra ett kulturarv. Frågeledaren i *Musikfrågan* utvecklade en dialogform, som var minst sagt öppen i sitt sätt att resonera. De tävlande skulle identifiera korta musikstycken, med kompositör, titel och årtal, men man fick ofta närma sig målet över slingriga omvägar och byta stickspår. Broman frågade gärna »Vad lät det SOM?« och uppmuntrade till uteslutningsmetoden med ett kroppsspråk som antydde var det (inte) brändes. Sättet att pejla fram land och komponist närmade sig ibland gissningsleken, men visade samtidigt större respekt för musikalisk lyhördhet än torra fakta. Bromans hjälpsamma frågestil lär ha haft personliga rötter i ett disputationförsök som slutade i skandal.¹⁸ Han tappade fattningen när överbibliotekarien punkterade en italiensk referens om komposition som en bok om matlagning! Enligt sin TV-producent hade Broman, ännu någon månad före sin bortgång, tårar i ögonen över att inte ha tagits till nåder med ett hedersdoktorat.¹⁹



Sten Broman i centrum. Välkomponerad fixeringsbild från TV-inspelningen av Musikfrågan 1966.

I ett säreget gränsland mellan föreläsning och pratshow utspelades komponistserien *Broman berättar* (1982–83). Han reste sig ofta upp ur fåtöljen för att brodera ut sin anekdotiska historieuppfattning, med stora gester och minspel. Här utvecklades också en koloristisk korrespondenslära av sällan skådat slag. Broman iklädde sig mörk kostym för avsnittet om Beethoven, lila med gula ränder för Liszt och gul kostym med blå slips för husguden Berwald. Musikintresset blev även en brygga över språkförbistringen, när Broman vidgade *Musikfrågan* till internordisk tävling i *Kontrapunkt* från 1976. Och det spexades med landstigning som kulturkolonialist bland »anålfabeter«, då Broman firade sin 75-årsdag tillsammans med Povel Ramel i *På tre man hand* (1977). Povel retades gärna med vännens framtoning som »ärkekategori-ker«²⁰, men han hyllade talangen att leka in musikhistorien:

Vem kan höja TV-tittfrekvensen
som på Sten Bromans tid?
Charma svenskt och norskt och Jensen
som på Sten Bromans tid?
Smaken styrdes smidigt hän mot Bach
från La Paloma
då i Sten Bromans dar!
Vilken kunskap man fick!
Ej har
Lumskebukten fest med vipägg
som på Sten Bromans tid
Aldrig mötas väst och pipskägg
som på Sten Bromans tid.²¹

Uppsluppna gissningslekar

De flesta av 80-talets nya långkörare var gissningslekar för uppsluppna sällskap, som brydde sig mindre om fakta eller poäng. Redan Hamberg tog med sig Astrid Lindgren och Kjell Stensson från *Tjugo frågor* till TV, för en svensk variant av *What's my line?* (1950–75). I *Gissa mitt jobb* (1958–60) hade panelen tio frågor på sig att utröna en okänd gästs yrke. Denne fick skriva sitt namn på en tavla men skulle sedan bara svara ja eller nej. Tittarna fick se en skylt med sysselsättningen, och missförstånden gjordes mera ekivoka med udda yrken som narkosläkare och lindansare, tatuerare och ridåhalare. Astrid Lindgren var särskilt klipsk på att undvika minuspoäng med hjälp av listiga språkparadoxer. Gösta Bernhard lyckades redan vid första gissningen pricka in en bilskollärare, som gjorde en ängslig rörelse med handen. Mindre överraskande var att Bernhard kände igen Carl-Gustaf Lindstedt som Den celebra gästen: förställd röst inför panel med bindel för ögonen.

Senare gissningslekar har byggt på allt snabbare samspel, med verbala eller visuella »passningar« mellan deltagarna. Umeå-TV fick en långkörare med *Femettan* (1983–94), av Staffan Ling gärna presenterad som ord- och bokstavsskötsel. Denna frågeshow bru-

kade ha en mer avancerad begrepps konstruktion än förlagan, *Password* (1961–75) och *Password plus* (1979–82). Utgångspunkten var att två tävlande skulle komma på »lösenord«, servererade som synonymer av var sin kändis. Inte minst för TV-tittaren var dock höjdpunkten att få gissa Femettan, en oftast vitsig kontenta av fem lösenord. Hjärntrusten bakom kulisserna skruvade gärna till själv-ironiska associationskomplex: Celler+Böj+Freud+Möter+Ling =Hjärngymnastik, eller: Skaraborgsk+Petting+Poänglös+Låg+Höjdpunkt=Västgötaklimax. Här förekom också lärarika felgissningar som »Hitler« på Kutryggig+Munvig+Cigarrökare+Mustaschprydd+Marxist=Groucho Marx.

Nästan lika långlivad blev en annan gissningslek, *Gäster med gester* (1982–91), där det gällde att översätta tillkrånglade fraser till mer eller mindre burleska kroppsspråk. Den kan ytterst härledas



Gissningslek med levande charader. Lennart Swahn, programledare i Gäster med gester, omgiven av Jarl Borssén, Gunilla Åkesson, Jeja Sundström och Lennie Norman, samt nedre raden Lennart R. Svensson, Inga Gill, Anders Eljas och Eva Bysing.

till sällskapsleken *Levande charader*. Den ursprungliga förlagan *Pantomime quiz* (1947–59) var inspelad i Los Angeles med professionella aktörer, som fick skruva ner sin polerade image med drastiska uttrycksmedel. I Sverige blev det hela ett festligt skådesnöje med två artistlag, som under tidspress skulle förmedla budskap med mimik och gestik, kropps rörelser och visselsignaler à la Harpo Marx. För att kommunicera »Läderlappen byter kön, blir lapplisa med skinn på näsan«, måste man använda hela sin lekamen som ett rörligt seriespråk. Uttrycksregistret brukade sträcka sig från grovkornig fars till kreativa nyskapelser, påminnande om surrealismens berömda möte mellan en symaskin och ett paraply på dissektionsbordet. Många deltagare hann utveckla sin egen pantomimiska profil. Johannes Brost bjussade på sin manliga värdighet, Inga Gill sin kvinnliga rondör, Jarl Borssén sin oskuldsfulla mask och Björn Skifs sitt stirriga gummiansikte.

Det var inte lätt för Lennart Swahn att driva upp en verbal komik på samma nivå i *Babbel* (1986–88), en uppsluppen paneljakt på förklädda ord. Med hjälp av rörliga bilder ur en »främmande« synvinkel kan en gissningslek även uppmuntra tittaren att betrakta världen med nya ögon. *Lekande lätt* (1987–) bygger på konceptet i *Child's play* (1982–83), där det gäller för vuxna att lista ut vilka ord som förklaras av barn i videofilmade samtal. Vi får en chans att fräscha upp tankebanor före skolåldern, samtidigt som det uppstår komiska överraskningar i glappet mellan barnens konkreta beskrivningsnivå och vår standardiserade normalitet. »Han kommer på besök i skolan« visar sig stå för pensionär, »Dom kan titta i fönster« betyder giraff och »Det brukar vara tre hål i dom« syftar på långkalsonger. I frågeleken *Hur gör djur?* (1990–), som ytterst kommer från Japan, gäller det att begrunda animala beteendemönster som »avvikande« parnings sätt. Här krävs ett öppet sinne för det gulliga och det bisarra – och vinsterna är öronmärkta för djurvänliga ändamål.

Kunskapsgren blir branschsport

Frågesporter som prövar abstrakt vetande har alltså fått träda tillbaka för kreativt lekande och visuellt orienterade kunskapsformer. På motsvarande sätt styckas kontinuiteten i stora skolturnéer som *Vi i femman* upp i kortlivade 90-talsförsök som *Testbild* eller *Nio liv*. Det visuella nytänkandet var tydligt i *Röda tråden* (1992–94), där det gällde att abstrahera fram gemensamma nämnare för olika bilder. Programmet började som en utmaning för gymnasister men blev så populärt att kändisgardet tog över. I uppföljaren *Tusen och en bild* (1994–95) fortsatte Pekka Heino att tänja ut gränserna för våra inrutade associationsbanor.

Vi kan också belysa visualiseringen av själva formen med utvecklingen i ett tävlingsämne som geografi. I *Upptäcktsresan* (1959) skickade man ut folk över Sverige, som sedan skulle berätta om landets sevärdheter på Sollidens scen. Lennart Hylands uppmaning *Häng med* (1973–74) innebar att den grupp som kvalificerat sig fick följa med på en lång resa till legendomsusade platser som Nepal och New Orleans. Det var först när Ingvar Oldsberg blev reseledare i frågesporten *På spåret* (1987–), som TV-tittarna började dras in i själva upplevelsen att färdas genom landskap och kulturer.

Även det traditionella sättet att organisera frågesport efter kunskapsgrenar – som skolämne eller hobbyintresse – tycks vara på tillbakagång. Klassiska kunskapsprövningar som *Minnesmästarna* (1984–90) har ersatts av branschbaserade tester för olika kulturyrken och kändisfack. Tidningslag har tävlat i programmet *I mannaminne*, museifolk samlats i Carl Larssons vardagsrum för *Konstfrågan*, sångkörer prövats i *Med på noterna*, nöjesfolk utfrågats i *Från Poppe till Pippi*. Uppsvinget för improvisationstävlingar i scenisk framställning och retorik började med *Teatersport* (1985–87). En man som gjort mycket för att etablera genren i svenska teaterkretsar, Helge Skoog, försökte här piska in litet mod i skådespelare, som inte vågade bryta sina trygga rollrutiner av rädsla att göra bort sig. Men det som är fräsch förnyelse för aktörerna på en teater, framstår

för TV-tittare lätt som ett ganska internt träningsarbete. För många kommer också en känsla av socialt utanförskap att begränsa räckvidden hos festlighetstävlingar som *Gallimatias* och *Dominans*, sentida släktingar till *Oförberedda talaras klubb* i radion.

Frågan om huruvida sporten går ut på att vara modig, rolig eller fantasifull brukar bli lika vagt besvarad i fabuleringslekar, som också passar bäst för folk som arbetar med kommunikation. *Fyra fabulerare* (1962) fick artikulera sina reaktioner på konstiga apparater och försöka med gissningar som poesidrivna symaskin eller repetitionsapparat för orgeltrampare. I radiosuccén *På minuten*, som övergick i TV 1975, skulle man hålla låda i en hel minut, utan att staka sig, upprepa sig eller avvika från ämnet. Lennart Swahn lät sin panel spåna kring ämnen som »Vad jag gör när min guldfisk har ont i magen« eller »Hur jag ställer mig in hos min arvtant«. Stig Järrel brukade brodera ut spännande historier, Moltas Erikson se logiken i galenskapen och Catrin Westerlund slå ner på varje stakning hos andra. Mitt i 90-talet återuppstod programmet som *Mungo*, uppkallat efter ett reptilsnabbt djur som är glasögonormens värsta fiende – men också munvig göteborgska för »god i munnen«.

Även sportvärlden har haft sina egna branschtävlingar, som *Ringside*, *Olympiafrågan* och *Heja blågult!*. Men de hamnar helt i skuggan av alla sportreportrar som blivit slagfärdiga programledare i »vanliga« tävlingsprogram. Hylands mantel övertogs av bland andra Ingvar Oldsberg och Lars-Gunnar Björklund, med program som *Prat i kvadrat* (1983–86), *Supersvararna* (1987–) och *Ordtennis* (1993). För att vidga vårt perspektiv på sportreportrars kunskapsprofil, har jag gjort stickprov med ett par gästspel på bortaplan. Hos De lärde i Lund 1993 verkade Lars-Gunnar Björklund själv kunna besvara sin kluriga fråga: Varför säger Roland Stoltz »hooonom«? Och »Rolle« själv visade ett mer än studentikost intresse för analöppningen hos olika flundror. Ja, Björklund lyfte fram en existentiell paradox om möjligheten att testamentera bort sig själv, men den blev bortdribblad av värdarna, som om Döden vore en opassande fråga i akademiska sammanhang.

Cirkuslekar och farsuppdrag

Utrymmet för festligt skämtande har inte heller minskat, då det gäller uppdrag och lekar. Karuselltraditionen skruvades ner ordentligt i *Hylands hörna*, men sedan kom en ny generation lekledare, som föredrog öppna nöjesfält framför väloljade pratmaskiner. Grundreceptet var fortfarande att blanda lekar, tävlingar och gäst-artister, men man drog sig inte för burleskare utspel för att rycka med sig deltagare och tittare. Medan 50-talets karusellskötare lyckades öka cirkulationen i folkhemmet, konstruerade 80-talets show masters nya mötesplatser, som skulle vara lika festliga som cirkus och matiné, tivoli och äventyrsland.

Efter grundträningen som showig och pådrivande trumslagare blev Janne Carlsson »Loffe« med svenska folket genom Jolos beredskapsserie *Någonstans i Sverige* (1973). Hans muntergök var uppkallad efter filmfavoriten Elof Ahrle, som efter kriget ledde radions amatörtävling *Loffe & Co*, tillsammans med Stig Holms trio. Upptägen i *Janne Carlsson Show* (1981) och *Loffe på Cirkus*



TV-lek som festligt helgnöje. Janne Carlsson öppnar stora famnen för att få med sig hela publiken i Loffe på Cirkus 1987.

(1987) backades upp med stor orkester och upprymd publik i TV:s stora cirkuslokal. Med livlig entusiasm gick lekedaren upp i sin roll som parodisk cirkusdirektör, vulgärt finklädd och assisterad av pråliga värdinnor. Inget hindrade att programledaren kom inåkande på en moped som kvällens clown.

Carlsson bjöd på dragospelsshow och lät Snoddas lattja med bandyboll, men han kunde också »chocköppna med högsta kvalitet«: operaspex med Loa Falkman. Unga kvinnor som utmanade maffiga idrottshjältar fick hjälp att segra med litet fusk. Vinsttroféer såsom flera meter långa falukorvar var knappast ägnade att höja respekten för högtidliga tävlingsvärden. En stor del av sin energi lade Carlsson ner på att få med sig »cirkuspubliken«. Han mobiliserade hejaklackar, ritualiserade svarskörer och kollade responsen med applådmätare. Upprepade som formler brukar sådana rutiner uppfattas som dressyr, men Carlsson försökte förankra dem som ett kollektivt ansvar för själva festligheten.

»Festen hos Carlsson! Carlssons Kula!« var stående lockrop från ett par showflickor med rytmisk puls i *Kulan* (1990–91). Cirkusglädjen skruvades här ner till hålligång i en TV-studio, inredd som en vanlig våning med liten partajpublik. Titeln skulle väcka associationer till »ha kul« och kulspel, men också till svårigheterna att slå klackarna i taket i en lya med sträng husvärd (Heinz Hopf). Bland gästerna i direktör Carlssons lägenhet fanns trollkarlar, akrobater och utbrytarkungar. När programledaren malde tomgång, kunde man släppa in små stänk av det allvar som aktören Carlsson visat i ett par Slasfilmer för TV. Jerry Williams fick framföra sitt rockepos om alla svenska orter, där »det stora vemo-det rullar in«.

När någon fick en gräddtårta i ansiktet på Cirkus, ritualiserade Carlsson gärna inslaget till en fråga med svarskör: »Kul? – Jaaa!« Ingvar Oldsberg tog steget fullt ut i grovkornig slapsticklek för amatörer. I *Oss skojare emellan* (1982–86) klargjorde husbandet farsramen med Helan & Halvans signaturlåt och manliga assistenter gick omkring i stumfilmsmask. Deltagarna fick »tävla« i grenar som kasta ägg, gegga med färger eller åka vattenrutschbana med

hjälm och blöjor. Äventyret att ta sig över en bassäng på plankor blandades med rena farsuppdrag, till exempel att sätta upp en besvärlig fällstol. Till reglerna för vattenkastandet hörde även rätten att blöta ner programledaren.

Göteborgs-TV lät också Oldsberg leda en något våghalsigare variant, *Bell & Bom* (1984–85), tillsammans med sportkollegan Fredrik Belfrage. Här växlade ganska avancerade stuntuppdrag – köra bil på två hjul eller hoppa fallskärm – med mindre äventyrliga önskedrömmar som att rida på delfiner, leka eldslukare eller dansa på lina. Prestationstrycket mjukades också upp med »sportgrodor«, och programledarna kunde retas genom att visa kollegans löjliga privatfilmer från tonåren.

TV-lek i IT-åldern

Under 90-talet har det märkts en tydlig omsvängning mot tävlings- och lekprogram som förmedlar litet kunskaper om vardagen utanför nöjesplatsen. Förnyelsen har främst kommit från Malmö-TV, med *24 karat* (1990–94) och *Rena rama sanningen* (1994–) efter holländska koncept. Men det egna arbetet av en aktiv redaktion har varit avgörande, med Jerker Erikson som drivande idéspruta. Harald Treutigers programledarskap präglas av en behärskad elegans med pojkglimten kvar i ögonvrån. När han testar karateslag mot en bräda eller sjunger »Diggi-loo diggi-ley«, är uppvisningen motiverad som pusselbit i en finurlig kunskapslek. Det gäller att skapa ett roande underlag för tankeväckande frågeställningar, som testet av om gåsungar följer efter sin biologiska mor eller en uppfödarpappa som kvackar. De mera spektakulära inslagen – en försvarsminister på ubåtsjakt med Paint Ball-bössa – balanseras med vardagsbaserade arrangemang, som tävlingen mellan snabbkassorna på Ica och Konsum.

Gränserna blir alltmer flytande mellan TV-blandningen »infotainment« (information+underhållning) och det multimediantbud som kallas »läroligt«. Särskilt i *Rena rama sanningen* har frågeleken varit underordnad ett kritiskt kunskapsideal: konsten

att skilja på sant och falskt. Det lekfulla arrangemanget gör att vi inte märker de mjuka pekpinnarna. Själva frågan om Sverige eller Estland är bäst på att återvinna papper är »politiskt korrekt«, men inte tonfallet. Kan man bättre belysa vikten av empirisk prövning än med en italienare som ska skilja på pasta från olika länder genom att provsmaka, inte titta på förpackningen? Man förvandlar beskäftig konsumentupplysning till lustfyllt avslöjande genom att testa sanningshalten i en reklamfilm för skönhetsmedel. Även Dolda kameran används för att konstruera roande frågestoff. Hur kommer olika människor att reagera, när en smutsig »A-lagare« stiger ner i en läcker bubbelpool?

Beredskapen att belysa kontroversiella frågor i fredliga former har varit betydligt lägre i Stockholms nöjesblock *Det kommer mera* (1994–). Programledare som Arne Hegerfors och Martin Timell har öst ur hela karuselltraditionen av tävlingar och lekar, men också presenterat en del nya grepp som det man kallar interaktiv fiktion. »Du bestämmer« byggde på TV-noveller, där åskådarna kunde välja mellan skilda vändningar på historien. En kändispanel fick kommentera om man skulle avslöja en barndomskamrat för rasistiskt våld, eller vika ut sig offentligt för att rädda makens ekonomi. I stället för att klargöra verklighetens konflikter och etiska val lät man tittarna rösta fram bästa fiktionslösning som en självsmickrande moralfantasi. Den personliga reflektionen ersattes med illusorisk »interaktivitet« och »demokratisk samsyn« i mediebildern.²²

Gissningsleken »Trodde du ja!« sökte på ett annat sätt fördjupa vårt relationsseende, med barnet som sanningsvittne i tre familjeteam (förälder och ett barn). Timell kunde kalla det hela för »en stunds familjeterapi« men också »hemkunskap«. Idén härstammar från det sociala pejlingsgreppet i *Family feud* (1976–): reflektioner om hur andra reagerar och uppfattar saker. Den intuitiva kunskap som mäts handlar alltså mindre om fakta än om lyhördhet och humor. I det svenska programmet skulle barnet förmoda hur pappa eller mamma handlade i en knepig situation och föräldern sedan gissa barnets svar. Ärliga barnansikten fungerar som en

bättre spegling av det moraliska tillståndet i vuxenvärlden än inringda tyckarsiffror. För att »samla hela familjen« satsade *Det kommer mera* inte bara på variation för en heterogen publik. Man byggde även upp en besvärjelseartad rit, där studiopubliken applåderade fram titelfrasen, i förhoppningen om att få behålla tittarna. Själv kom jag bara att tänka på frenetisk uppvärmning av osynliga studiovärdar.²³

SVT har även anknutit till »TV-spel« för att locka yngre tittare till historietävlingen *Moder Svea* (1995). Det handlade dock fortfarande om att imitera det yttre skenet av labyrinthiskt datorspel, inte om att etablera några nya former av »interaktivitet«. Då har långköraren *Kryzz* (1985–) fungerat bättre som »läroligt« samspel med flera nivåer. Korsordet med nöjesminnen är lagom lätt/svårt för att verka utmanande. Spänningen som ligger i att klara pusslet vävs ihop med underhållningsvärdet i själva frågestoffet. Och med sin skenbart improviserade farsram får frågeledarna, Arne Hegerfors och Björn Skifs, en självvironisk distans till tittarsucken »Det var bättre förr«. Så visst har svensk TV-underhållning haft sina egna multimedia, innan begreppet ockuperades av IT-industrin.

Musikshow och bildartisteri

»LEKARE« KALLADE MAN de kringvandrande musikanter som underhöll på marknader och gästabud från senare medeltid. Till gycklarnas krets hörde även taskspelare, som bjöd på illusoriska trollerikonster för ögat. Mer eller mindre brokiga blandningar av musikalisk och visuell underhållning har förblivit ett centralt inslag i TV:s nöjesutbud. Många artister som åker runt med sina instrument och röster åtföljs av specialister på optiska bländverk, men dagens ljusshow är underordnad musikidolernas framtoning. Samtidigt har det under 1900-talet utvecklats en audiovisuell mediekultur, där det bildmässiga artisteriet är nog så viktigt för den totala upplevelsen. Ja, på senare år har man satsat så mycket på en del korta musikvideor att det uppstått en ny syntes av konst och reklam med internationell spridning. Våra nationella TV-kanaler får oftast nöja sig med enkel studioram och bofasta spelmän.

När svensk TV började konstruera olika musikscener, hade man verklighetens träffpunkter som modell. Det blevorstuga för folkliga glädjespridare och modern samlingslokal för ungdomen. Många tittare kände sig bara hemma i den ena studiomiljön, men enkanalsystemet uppmuntrade fredlig samexistens mellan gammaldans och senaste popflugan. De största resurserna satsades på att utveckla en egen TV-show, med nya synteser av folkmusik och jazz, bildkonst och balett. Efter kanalklyvningen började man skära ner budgeten för visuell gestaltning, och studioshowen kom att överflyglas av televiserad krogshow.

Den ekonomiska utvecklingen har också favoriserat överföringar från allsångsestrader och caféterrasser under de varmare måna-

derna. Denna omställning kan bara delvis förklaras som en anpassning till den levande musikscenen, till sommarsäsongens folkparker och festivaler. Det rör sig lika mycket om en kompromiss mellan personalpolitik och nöjespolitik. Kvarvarande TV-personal får arbeta under mera sommarlika förhållanden men resterande TV-publik leva på sparlåga. Resultatet blir minst sagt paradoxalt för ett hemmedium: Vilken frisk människa vill sitta inne och titta på folk som har det skönare utomhus?

Balansen mellan musikalisk utlevelse och bildmässigt artisteri har på många sätt varit en kreativ spänning i TV:s underhållningshistoria. Försöken att utveckla nya bildspråk har ibland fungerat som en hämsko på musikanterens rörelsefrihet eller distraherat »tittare«, som först och främst velat lyssna på musiken. Men en central attraktion i de showtraditioner som TV fört vidare från revy-scener och musikfilmer har varit möjligheten att bryta isoleringen i »rent« lyssnande med stimulans av flera sinnen. Den svenska televisionens storhetstid som egenproducent blev ganska kort. Årets supershow är en internationell melodifestival, som kommit att överskugga frågan om vilka TV-makare som vinner Guldrosen för showkonst i Montreux.

Varietéförbud och segregation

När svensk TV skulle organisera ett större utbud av underhållande musik i början av 60-talet, måste man ta ställning till fyra grundfrågor och gränsproblem. Hur mycket var det rimligt att kosta på en TV-show? Kunde man återspegla dryckenskapens betydelse för levande nöjesmiljöer i en TV-studio? Fick man släppa in mera upproriska energier från ungdomsscenen? Var skulle gränserna dras till den kommersiella musikindustrin?

Låt oss först konstatera att de flesta TV-kanaler, åtminstone till vardags, har förvaltat en enklare varietétradition, snarare än det påkostade arvet från lyxrevy och showfilm. I 50-talets USA kallade man TV-nöjen med blandade artister Variety show, och det talas fortfarande om Varietés i fransk television.¹ Ernst Rolf, som satsade

på lyxrevy à la Hollywood, har för sin svenska eftervärld fått personifiera en glittrande livslögn: den eleganta uppkomlingen som mötte 30-talskrisen genom att sjunga »Det blir bättre och bättre dag för dag«. TV-porträtt som *Lykkeland – sagan om Ernst Rolf* (1983) missar dock en viktig förutsättning, som hade både ekonomiska och estetiska konsekvenser: det så kallade varietéförbudet. Lyxrevyn försökte nämligen också bjuda på ett »skåderus«, som skulle fylla tomrummet efter kontinentens kabarérestauranger och USA:s nattklubbar. Mot slutet av 1800-talet hade det även i Sverige vuxit fram lokaler, som bjöd på underhållning tillsammans med mat och dryck. Men 1919 blev sådana kulinariska dubbelnöjen förklarade olagliga. Först efter ny lagstiftning från 1955 började det dyka upp kabaréer och krogshower, samtidigt som ängsligheten levde vidare i familjeorienterade medier som televisionen.

De program som först började kombinera musik och skämt med mat och dryck var inspirerade av utländska förlagor och återskapade äldre sällskapsformer.² Från 1961 bjöd Malmö-TV på skånsk gästgivargård i *Bialitt*, efter *Zum Alten Bock* i München med dess folkdans, allsång och roliga historier.³ Den svenska TV-värden, Lasse Holmqvist, var lundensare och lyfte fram ett etnologiskt festperspektiv. Han har liknade senare sin matglada framtoning i träskor vid »en Edvard Persson med fil. kand.«.⁴ Göteborgs-TV satsade på en syntes av lokala buskistraditioner och Music hall, nyligen återupplivad i brittisk TV med publik i äldre tidsdräkt. Sedan man börjat visa *The good old days* (1953–83) i Sverige 1966, följde två serier med frodiga underhållare som Sten Åke Cederhök och Sonya Hedenbratt. *Jubel i busken* inleddes med nostalgimättade journalbilder från Hagateatern vid Järntorget, riven i mitten av 50-talet. *Låt hjärtat va' me'* öppnade med ölservering från en stor pubdisk, och artisterna fick ofta blanda sig med folket nedanför estraden.

Oron för sinnlig överstimulering gällde också en särskild musikstil, rock'n roll, som slog igenom samtidigt med TV i Sverige. Innan ungdomsredaktionen hade separerats från »vanlig underhållning« hann Kåge Sigurth, producent för ungdomsprogrammet *Vi unga*

(1957–60), utforska TV-showens gränser mot rockens mera kaosfyllda zoner. I televiseringen av en »twistgala« på Johanneshovs Isstadion, *Chubby Checker show* (1963), kan man se flera unga kvinnor – om och om igen – rusa upp på estraden, kasta sig om halsen på idolen (särskilt Jerry Williams) och bli handgripligt bortförda av polis och ordningsvakter. Det var dags att inhägna ungdomens musikenergi i en mera kontrollerad programform, *Drop in* (1963–67), och Kersti Adams-Ray anropade sin målgrupp med »Heeeeej!!!«.

Men det fanns också en tendens att motverka ålderssegregationen med konstellationer som kan överraska en sentida tittare. Av en *Onkel Thores stuga* från 1967 hade jag inte väntat mig mera jazz (Arne Domnérus) och popidoler än Thore Skogman. Och *Allmänna gränd* (1964–65), arrangerad av Lena Furst i en liten teater vid Gröna Lund, gav plats åt både jazz och invandarmusik i den glada amatörtraditionen från *Frukostklubben*, med festlig allsång och mycket sjömansvals.

Med tiden blev det lättare att integrera »vilda« rockare i allmänt hålligång. Jerry Williams fick komma infarande i lian som »Gitarzan« i *Andra pipel* (1969), och 1978 var det dags för värdskap i *Jerry Williams show*, med ironisk kult av kromglänsande tungviktare. Kåge Sigurth gjorde även en tidig pejling av TV-showens gränser mot »kommersiella topplistor«. *Schlagerland* (1961) sändes på nyårsafton, som »tillbakablick« på föregående år. Men i sak bestod programmet av en serie artister, som fick framföra sitt senaste slagnummer, filmade i ateljé med playback. Sigurth framhävde TV:s estetiska autonomi gentemot skivindustrin med hjälp av både scendekorer och bildspråk. Little Gerhard fick sjunga »Den siste mohikanen« för barn i indiandräkt, Gunnar Wiklund »Han måste gå« som ett telefondrama vid bardisk. Flera av numren var bildsatta med »sökta« stilgrepp, som föregrep 80-talets videoestetik. När Ann-Louise Hanson sjöng »Är du ensam i kväll?«, reflekterades Han i en utstuderad närbild på hennes solglasögon.

Åke Falcks barocka bildhunger

I början av 60-talet kom också ett par TV-shower med en expressiv bildestetik, som en del tittare fann överlastad eller obegriplig. Åke Falck byggde vidare på en filmtradition med »barock« bildhunger från regissörer som Orson Welles och Arne Mattsson. Liksom Welles hade han arbetat med regi av radiodramatik, och han sällade sig till de pionjärer som byggde upp TV-produktionen i Sverige. Men efter några år blev Falck så otålig över bristen på resurser under det första skedet att han avvek till teatern för flera uppsättningar. I senare TV-produkter märks tydliga influenser från sydstatskättjan i Katt på hett plåttak och den lyriska satiren i Två åsnor. Den senare föreställningen byggde på en radiokabaré som väckte stor uppmärksamhet, inte minst för Lars Forssells sätt att försvenska Leo Ferré-visor som »Säj vad ni vill« och »De fattigas piano«. Kabarésånger som »Snurra min jord« och »Jag står här på ett torg« vann en popularitet av schlagerformat i slutet av 50-talet.

Under 1960 gjorde Åke Falck en serie artistporträtt i TV-studio, som inbjöd tittarna till *En kväll med...* I *Tjo och tjim och en del annat* fick Sigge Fürst både sjunga och prata med dottern Lena om »jobbet«. För *En kväll med Jules Sylvain* byggde man upp en spansk gård i studion, med levande åsna och allt, och gästens potpurri vid flygeln illustrerades med olika danstablåer. I *Si viskarlen kommer* samtalade Falck med Karl Gerhard, men revykungens kupletter ramades in i ett genomskinligt låtsasspel av publika önskemål och fejkade applåder. Kvällen med Zarah Leander, »*Madame*«, växlade mellan sångnummer på en teaterscen och logesamtal om modet att åldras. Under »Jag står här i regnet« fick Zarah skämta med sin divaimage – ett litet utbrott mot de effektmakare, som hade ansvar för nederbörden. Och regissören retades med publikens förväntningar genom att låta påkläderskan (Isa Quensel), inte Leander själv, sjunga »Vill ni se en stjärna«.

Det personliga artistporträttet utvecklades till ett bländande flöde av epoker och musikstilar i TV-showen *Utän gräns* (1960). En cancan från la Belle Époque övergår i ett ganska fritt associerande



Kameramedveten bildmakare gör blandprogram. Åke Falck som under 60-talet blev känd för sina expressiva TV-shower fungerade från 1971 som projektledare för Halvsju.

mellan amerikansk musikfilm och europeisk kabarétradition. Här finns klassisk musik uppjazzad med klarinett à la Benny Goodman och gospelsång med svarta skuggor mot väggen. Mustig barfotadans blandas med välljud från spanska gitarrer och klasshat från Tolvskillingsoperan. Monica Nielsen får visuellt bistånd att förmedla de vemodiga stämningarna i fransk kabarévisa. Ensamhetens melankoli på regnvåta storstadsgator balanseras med barnslig entusiasm inför en karusell och återhållna passioner: »Vad är ett ord / vad är en fras / mot kärlekens extas.« Ja, Nielsen lyckas »ladda om« en ekvok evergreen av Cole Porter, »Let's do it«, till existentiell ångest inför terrorbalansen. Stående på en bar med ett glas i handen sjunger hon »Vit gör det, svart gör det, även jude eller grek

gör det« – men refrängens »fall in love« är utbytt mot »darrar på hand«.

Åke Falck fick Guldrosen i Montreux för *Kaskad* (1962), inte för *Utan gräns*. Valet kan lättast förklaras med tillkomsten av Eartha Kitt, en internationellt känd sångstjärna. Regissören lyfte väl fram humorn bakom hennes gimmick att spinna upp rösten i »sexig« kattlek. Vi får se hur Kitt plötsligt stänger av sina parningssignaler med ett brett leende och liksom tackar för applåder efter väl utförd cirkusakt. Falck låter det sensuella klöset i »I'm evil« förknippas med en tiger på tigerfäll och de rullande r-en i »C'est ci bon« ljuda i en fransk spegelsal. Mest utstuderad är den ironiska showleken med kulturella stereotyper i »I'm an oldfashioned girl«. Här är den negroida sångerskan upplädd till sval sydstatslady, en Southern Belle med förnäma herrgård. Och när Kitt sjunger »It takes time for an Englishman«, med ridpiska i handen på en brittisk herrklubb, får medlemmarna bekräfta sitt rykte gömda bakom var sin tidning.

På låssas (1963) lyckades suggerera fram en känsla av nattlig släktskap mellan så omaka lyriska storheter som »En borde inte sova« (Jeremias i Tröstlösa) och »Et maintenant« (Gilbert Bécaud). Jazzrytmerna spände här från Brita Borgs robusta »Fat Mammy Brown« till en skyltdocka som fick liv och började dansa erotisk balett till saxofon. Men flertalet musiknummer saknade en organisk förbindelse med ramberättelsen: en liten flicka som följer Lasse Lönndahls nattvakt runt ett varuhus, med flera anspelningar på liknande scener hos Chaplin. I samproduktionen *Narr* (1964), som spelades in i Bavarrias stora studio i München, fick Jan Malm-sjö framföra en internationell version av »Snurra min jord«, som Falck hade satt upp på scenen i slutet av 50-talet.

Åke Falck, som helst arbetade med 35 millimeters filmkamera i sina TV-shower, gjorde nu flera avstickare med spelfilmer. Det hade inte saknats kritiska röster, som hellre ville koppla av med ett avspänt lördagsnöje. I artikeln »Lusten kommer inifrån« (1960) talade Falck, med stor entusiasm, om hantverkarens glädje över att få arbeta med bildartisteri i TV.⁵

Fem år senare, i »Text om teve« (1965), märktes en viss bitterhet

bakom hans litterärt överarbetade kritik av ordfixerade »bildradioter«:

Bildradiotanken är något eunuckisk, tycker jag. Uppenbarligen skapad i skräck för det okända, det icke behärskade eller alltför attraktiva. Om en lem är dig till förfång, så skär av den. Den kvasiintellektuelle vädrar genom bilden en avintellektualiseringslek. För vissa semicerebrala personer kan visst intellektet bara manifesteras sig genom verbalisering. Men herregud – det må väl ändå finnas en god skillnad mellan Picasso och Mandrakebilderna? Om de skräms så rysligt av Kalle Anka i sina hjärtan borde de väl kunna få viss ro av uråldrig och självklar tro på att hjärnor kan kommunicera genom andra symboler än ord? Om de nämligen vände blad i form-läran skulle de nog finna hurusom i bildmedium innehåll bäst och riktigast berättas med bild. Bild är lika bra i TV som dåligt i radio. Ett programs uppgift är att skapa en upplevelse – så stark som möjligt – i en mottagande.⁶

Lagerkvists tjänjbara showkonst

60-talets TV-show etablerades som extra påkostad lördagsunderhållning och bördorna fördelades mellan flera länder i Nordvision. Hans Lagerkvist fortsatte satsningen på »showkonst« som chef för en självständig underhållningsavdelning från 1964. Tidigare »chef« – Kåge Sigurth (1955–57) och Per-Martin Hamberg (1960–62) – hade arbetat utan fasta gränser mellan redaktioner och genrer. I artikeln »Underhållning ett tjänbart begrepp« (1967) sammanfattade Lagerkvist sin programpolitiska profil att inte bara göra folkliga nöjesprogram. Man skulle också satsa på litet smalare underhållning och förlägga amatörproduktionen »utanför de stora artistmetropolerna«.⁷

Lagerkvists position som experimentsinnad underhållningschef var underbyggd med flera egna studioshower. Han brukade helst balansera exotiska drömmar om sensuell utlevelse med litet

nordisk svalka. *I rampljuset* (1961) blandar smörsång från Medelhavet och spanska gitarrer («Granada») med USA-inspirerade västernlåtar och dansande till »Top hat, white tie and tails«. Mest originell är Hasse Alfredsons musikaliska parodi på en välkänd reseföreläsare, Hans Ostelius. Han fräschar upp sin utläggning om en exotisk folklåt, »Jaragak«, med moderna saxofonsolon, erotisk balett och litet tjofaderittan.

Happy days (1962) är mera genomarbetad som suggestiv TV-show på temat Borta bra men hemma bäst. Våra ögon smeks långsamt med mjuka siluettfigurer från varmare trakter, medan Nina og Fredrik fyller våra öron med »Listen to the ocean«. Det blonda calypsoparet flyter mjukt över i »infödingsdans« till trummor på stranden. In i denna lockande söderhavsdröm kliver två svenska turister, spelade av Gösta Bernhard och Siv Ericks. De börjar snart tina upp men blir rädda för att gå för långt. I skepnad av en nattlig hora får Monica Zetterlund utlösa en svårhanterad svartsjuka, och det äkta paret återvänder hem till Nordens snö, med dess »rejälä känslor«: »Jag längtar folkhem, där folk är folk.« Hemma i kvarteret Säkerhetsproppen sitter de snart tysta och tittar på en TV-apparat, där det börjar bryta fram en ny calypsovåg ...

Redan i *Happy days* fanns ansatser att stilisera till exempel grenverk till abstrakta mönster. I *Electronics* (1963) började Lagerkvist »måla med elektronkamera«. Han skapade »Dansmönster i folkviseton« genom att fräta bort delar av bildfältet (solarisering). På så sätt kunde ett par dansare i helsvarta triåer med vita ränder ge skenbart liv åt hållristningsfigurer på en berghäll. Och Jan Johanssons lätta uppjazzningar av gamla folkvisor blandades med dissonanserna i modern konstmusik. I *Bergakungens land* (1969) försökte Lagerkvist gestalta Ulf Peder Olrogs musikvärld, som en splittring mellan ämbetsmannaliv och drömmar om asaorgier i Valhall. Det artistiska rekordtänkandet i tidens påkostade TV-show var tydligast i *Melodier i Norden* (1967). Här lyckades man smälta ihop ett hundratal låtar och kompositioner på tre kvart. Försöket att omstöpa allt till en professionell mainstream tenderade nu att suga musten ur motstridigare musikformer. »Kväsarval-



Från spänningsregi till underhållningschef. Hans Lagerkvist kontrollerar inspelningsmiljön kring Buren i Kvitt eller dubbelt 1959.

sen« förlorade sina rötter bland kvantingarna på Söder, »En schlager i Sverige« den ironiska gadden i Ramels recept.

Mot slutet av 60-talet övergick de kluvna drömmarna i en mera utåtvänd musikscen, med plats för både debatter och internationella utblickar. *Timmen* (1967–69) bjöd på »blandade nöjen« i en öppen lokal, som kunde föra tankarna till en modern flygplatshall. Man stärkte känslan av pulserande direktsändning med en stor ljustidning, där de aktuella artistnamnen rullade förbi. *Timmen* bjöd på allt från sång av Lill-Babs och fickrevy med Narregruppen till reportage om striptease. Uppmärksamheten var fokuserad på Det andra Amerika, med livliga diskussioner om knark och hippies. Man presenterade till exempel en skämtvisa om vad som hände när LSD kom till byn: »Psykedelisk schottis«. Tom Paxton sjöng protestvisor mot Vietnamkriget, Josh White kommenterade rasismen med »If only we were colorblind« och budskapet Black is beautiful suggererades med dans till trummor.

När Allan Schulman efterträdde Lars Boberg som producent infördes monologen »Farsan«, som den radikala delen av redaktionen var emot.⁸ I sina texter brukade Jolo ironisera över tidens yra revoltströmningar, men Ernst-Hugo Järegård drog gärna åt motsatt håll med sitt eruptiva sätt att framföra dem. Hela hans personlighet tycktes skumma över av ett frustrerat fadersuppror: »I Jolos 'Farsan' spelade jag både morsan, farsan och den upproriska sonen. Det blev en andlig strip-tease som precis passade mina motsägelsefyllda uttrycksmedel med deras tvära kast och svängningar.«⁹

Jazz mellan kabaré och folkton

Ett mycket tänjbart inslag i 60-talets TV var olika synteser med jazzmusik. Flera program satte in jazzen i en lika seriös konsertram som klassisk musik. Lasse Gullin spelade saxofon till symfoniorkester i *Concerto -63* och Alice Babs sjöng till Duke Ellington i *Indigo* (1963). Trion i *Riedaiglia* (1967) visade att kammarjazz passade bra i intim TV-studio och Sonya Hedenbratt kom tittarna nära som balladsångerska i *Stardust* (1968). Sådana jazzprogram förvaltade

det estetiska arvet från kortfilmer som Jammin' the blues (1944): musicerande i en avspänd atmosfär med poetisk bildlyster.

Men det brukade bli fler tittare när man lierade jazzen med TV-show och topplistor. Vi fick många chanser att fästa oss vid Monica Zetterlunds personliga sätt att försvenska jazz. Det började med enstaka nummer i en rad program 1961–62: *Schlagerland*, *Gamla glada låtar*, *I rampljuset*, *Våren i Norden*. Ingen kunde som Monica Zetterlund snärta iväg en otrogen karl med »Stick iväg, Jack«, eller liva upp en leksaksbutik med »Jag kan väl få en sån där stor elefant som står där«. Särskilt i sin ordlösa sång byggde hon mycket på amerikanska förlagor, gled fram på Billie Holidays brustna lidelser eller Louis Armstrongs skrovliga »scattande«. Men Zetterlund hade sitt eget sätt att förvandla »Ack Värmeland du sköna« till smäktande jazzsyntes. Och när Bernhard och Ericks hade återvänt till sina snöstormar i *Happy days*, fick Zetterlund tina upp Stockholm i sommarskrud till »Sakta vi gå genom stan«.

Beppe Wolgers, som hade översatt »Walkin' my baby back home«, spelade en central roll för konsten att sjunga jazz på svenska. Han tillhörde själv en generation som firat sin ungdom i skarven mellan swing och cool. Beredskapsswingen började bli nostalgi i TV-shower som *Swingtime* (1965), men Beppe hade också uppsökt 50-talets rökiga småkrogar. Här bjöd man på en mera »existentialistisk« blandning av jazzballader och poesi. Som vismakare i kabarévågen efter Lars Forssell och Pär Rådström fick Wolgers lämna många bidrag till TV-shower som pendlade mellan naiv hemkänsla och jazzig utlevelse.

Beppe skrev inte bara en rad texter för Monica Zetterlund, utan skraddarsydde flera låtar för Lill Lindfors i *Kvartett* (1963). I »Min skapelseblues« fick hon uttrycka sorgen över att det bara är Gud som säger »Det är bra«, när man har bildat familj. Lill fick också leka vidare på Jan Johanssons piano och förföra Toots Thielemans mysiga munspelare till gränsen för »tittarstorm«. I »Därför är jag en vagabond« förvandlade Wolgers och Lindfors »The lady is a tramp« till bohemfilosofi för kvinnor, raka motsatsen till originalscenen i Pal Joey (1957). Här blev Rita Hayworths »lady« avklädd

som en klassklättrande slinka av Frank Sinatra, med fräcka blickar till retsam sångtext.

Beppe Wolgers fick också utveckla en egen TV-kabaré för alla tittare som önskade behålla kontakten med sin ungdoms drömmar. Det nostalgiska stämningläget fanns redan i ett inslag som Wolgers skrev för *Poppe show* (1964). Sittande vid en bardisk pratsjög Rolf Bengtsson en lång minneskavalkad med refrängen »Det var ett mycket bra år ...«. *Fri entré* (1966–68) brukade öppna med att Wolgers tog emot i garderoben, som en riktig krogvärd, och lotsade in kameran på en restaurang med stor bardisk och liten golvsцен. Beppe använde ofta Lars Ekborg som sitt aggressiva jag, inte minst för självattacker: »Blommiga kalsonger på dej, jävla lyriker!« Samspelet mellan jazzmusik (Lasse Färnlöfs orkester) och poetisk könsrollslek kulminerade i avsnittet om »Min ungdoms hjältar«. Här står Ekborg tillsammans med Catrin Westerlund vid bardisken och sjunger på temat Pappa Rus och Mamma Sensuell. Och Beppe pratar lyriskt om Papa Hemingway (»cool« som en barstol), medan Monica Zetterlund sjunger soul som en svart sångerska.

Zetterlund fick även rota blueskänslan från amerikanska storstäder i sin värmländska hembygd, som ett innerligt vemod på kraftig dialekt. Studioshowen *Personligt* (1968) var helt uppbyggd kring Monica Zetterlund, som framförde folkliga visor till Jan Johanssons kvartett i en lantlig kulissmiljö. Presentatör var en töntig inspicient (Henric Holmberg), som sedan satt och glodde likt en förälskad bondkomiker. Greppet skapade litet komisk distans till Monicas intima sätt att sjunga om »gubera«. Det pekade även på ett inre släktskap mellan kärlekslängtan hos en Gustaf Fröding och den Hagforstös som blev med barn när hon var 17 år. Selma Lagerlöf var redan sammankopplad med gospelextas i Monicas värmländska raggjarbrudsvariant av »Down by the riverside« i *Gröna Hund* (1962). Och Tage Danielsson hade just förevigat hennes »sorg i rosenjazz« i dikten *Det Eviga* (1967):

*En nattklubbsdrottning doftande av logar:
Ett lingonris som satts i cocktailglas.
En blond negress från Värmlands huldraskogar.
Monica Zetterlund. En jazzpaschas.¹⁰*

Utökade rättigheter för krogshow

Efter kanalklyvningen 1969 minskade resurserna för TV-shower med dyra artister och dansnummer.¹¹ En allt vanligare lösning blev att televisera krogshower, som till stor del var finansierade med andra medel. Tittarna fick en chans att följa med ut på guldkrog, tillsammans med TV:s kameror och ljudutrustning. Med växande rutin kunde TV snart bjuda på »bästa plats«, förena närheten till artisterna med känslan att sitta ute bland borden. Det började litet försiktigt med några gästspel på anrika Berns. Man öppnade *En kväll med Alice, Svend och Ulrik* (1961) med bilder av kristallkronorna i taket, men publiklivet förde mera tankarna till en konsert än en krog, trots Neumanns öldrömmar i gospeln »Jag ska inte klaga när min tid är förbi«. Marlene Dietrich sjöng på sparlåga i *Galakväll på Berns* (1963), klädd i lång hermelinpäls men utan Hollywoods ljussättare. I sin rimmade presentation var Karl Gerhard ofin nog mot gästerna att påminna om TV-tittarnas privilegium – möjligheten att stänga av när notan kom.

Pulsan steg ordentligt när det började dyka upp sångstjärnor med mera soul i sin utlevelse. *Diana Ross and the Supremes* (1968) bjöd på en bejublade föreställning, utan andra vilopausar än gim-micken med ett uppehåll i »Stop! In the name of love«. Tittarna kunde höra den sjudande responsen men fick inte se publikens reaktioner förrän under ovationerna i slutet. Med färgens tillkomst fick *Shirley Bassey* (1970) nya valörer i ljusspelet mot estraden, och kristallkronorna började tindra likt rymdskepp i mörkret. Kameran erbjöd bästa fågelperspektiv när Bassey kastade av sitt drottningläp för att glittra med halvnaken överkropp, och mikrofonerna fångade varje vibration i röstens darrningar inför »Goldfinger«. I *Gilbert Bécaud i Stockholm* (1976) visades inga kristallkronor, som

kunde distrahera från sångtexter som »L'importante c'est la rose«. När publiken skulle värmas upp med litet allsång på franska, tillfogade Bécaud en fingervisning på bruten engelska: »Important you sing well for television is here.«

Det var lättast att motivera samröre med kommersiella krogar vid uppmärksammade gästspel. Från mitten av 70-talet började det räckas med vissa rötter i svenska folkparker. TV-tittarna fick flera chanser att se hur Lill-Babs hade utvecklats från en vokalist med humor till en mångsidig krogstjärna, som arbetade sig svettig med Karin Falck som regissör. I *Schlagerland* hade sångerskan stått under den älskades fönster och drunknat i återkrävda kärleksbrev, medan Hasse och Tage i *Lill-Babs Klubb* (1962) uppviglade till lustmord på »Är du kär i mej ännu Claes-Göran?«, med hiskliga grimaser och bråkande dialekt. När stampubliken kom upp i medelåldern, var det dags för krogshowen *Det var ett fint år* (1976), med en blandning av dans, dragospel och kinesiska läten. Med textförfattande akademiledamoten Forssell i hederslogen inkarnerade *Lill-Babs* (1982) vardagstjejen Anna Stark, som drömmer om att bli synlig på den offentliga scenen. Sångerskan var mindre övertygande i en politisk kampsång än i en 1600-talsvisa av Lasse Lucidor: »Skulle jag sörja så vore jag tokot«. *Lill-Babs ... Barbro: Hon är jag!* (1987) förde fram valspråket »Jag vågar ge mig ut igen« med ett energiskt fotarbete, som skulle omvandla osäkerhet till sångmod.

Krogshowen kom också att ge TV en ny roll som förmedlare av »underjordiska« fantasier. Internationellt var dragshow en ganska etablerad tradition, som kabarénöje eller spex, men genren innebar en ny kittling i svenska vardagsrum. Det började med att ett kortare inslag i *Kvällsöppet* följdes upp med en »reportageshow« i *Häftig fredag befria vardan* (1977). Som tittare får vi här följa med på en regnig färd genom Stockholms kvällsgator, tills bilen stannar utanför After Dark, en liten kabarérestaurang på David Bagares gata. Kameran tar oss med in i en främmande värld, vars tvetydiga konferencier påminner om Joel Grey i filmen *Cabaret* (1972). Bland de unga män som mimar till playback i kvinnoutstyrsel, lägger vi

särskilt märke till en finlemmad yngling (Christer Lindarw) och en mera burlesk (Lasse Flinckman). I *Mina damer och herrar* (1979) har Lindarw blivit Stjärnan, som till slut får uppenbara sitt riktiga mansjag till Shirley Basseys »This is my life«.

På Hamburger Börs fick showgruppen After Dark mera avancerade resurser: ramper och neonljus, kostymprakt och ljudverkan. *Förför Sverige i tiden* (1981) innehåller både galaartad entré per limousine och fräckispromenader ner bland gästerna. Lindarw och Flinckman gör stor succé med sitt komiska mimande som kungaparet, till ett potpurri som börjar med förälskelse (»Han går som en karl«) och bröllop (»Ljuva dröm att bli en riktig svensk«) och slutar i gräl (»Du borde köpa dej en tyrolerhatt«). Lindarw lurar oss manliga tittare att tända på »fel kön«, med illusoriska sexsignaler som ängel med lösbröst eller fullriggad läderstrippa. *After Dark på nya äventyr* (1983) pendlar mellan kvinnligt kroppsbygge, manligt dansvåld och klichéroller i svensktoppplåtar. Gruppen började nu bli så accepterad att man försökte ladda själva titeln med litet förbudssken – *Cabaret After Dark censurerat* (1985). I *After Dark* (1990) speglas en växande rivalitet mellan »divor«, som ägnar alltmera tid åt att härma ledande videoartister.

Under 80-talet trängde dekadent glitter med ironiska reservationer också in i en TV-serie, vars värd gärna bar silverglänsande cylinder och förde ihop sexiga kändisar. En slavist som hade kåserat om Sovjet och nöjestrender i radion, Jacob Dahlin, fick hålla i en ganska påkostad blandning av reportage och artistbesök. *Jacobs stege* (1985–88) lyckades bland annat locka superstjärnor av Tina Turners kaliber till Stockholm. Dahlins signatur blev ett ceremoniel som samtidigt skulle verka lyxigt och folkligt. Han brukade avsluta sina gästsamtal med lyfta champagneglas: »Skål, ta mej fan!« Det ligger nära till hands att betrakta *Jacobs stege* som 80-talets motstycke till den internationella musikscenen i *Timmen*. 60-talets amerikanska protestsångare motsvarades av i Sverige föga kända sovjetartister, Black Power av World Music och ljustidningen av kyrilliska bokstäver i neon.

Axelmans optiska TV-varieté

Det bildhungriga artisteriet tog inte slut med 60-talets TV-show, men fick alltmera formen av lekfulla kameraövningar i exteriör. Torbjörn Axelman kunde snart axla Åke Falcks mantel i Montreux och försöka konkurrera med en Jean-Christophe Averty om visuella idéer, inspirerade av popkonst och reklamestetik. Redan som kulturreporter på *Aktuellt* hade Axelman visat större intresse för bildkonst än litteratur, och han började snart leka i en surrealistisk kortfilmstradition, tillsammans med konstnärsvänner som Carl-Fredrik Reuterswärd, Lasse Åberg, Ardy Strüwer och Astrid Strüwer (dansös). Medan Falck hade vitaliserat en teatral musikalform med poetiska filmspråk, sökte Axelman & Co skapa en ny TV-syntes av konst och varieté, liksom Georges Méliès hade förnyat trolleri och balett med den nya kinematografen. I slutet av 60-talet ökade inflytandet från den brittiska popscen som lierade sig med unga bildmakare från konstskolorna.¹² På BBC hade crazyteam fått experimentera med visuella gags i *It's a square world* (1960–64), och Richard Lester byggde ut sin surrealistiska fars *The running jumping and standing still film* (1960) till stilbildande popfilmer med The Beatles.

Genrebeteckningen var »underhållningsprogram«, när Axelman & Co började bryta upp från studioramen i *Sommarfortifikationer* (1964), *Vinterfortifikationer* (1964) och *Romantikfortifikationer* (1967). Arvet från stumfarsen broderades ut med mytlegar, som växlade mellan Orfeus och Don Quijote. Man kunde till exempel ironisera över kommersiellt julfirande eller låta en underjordisk rörelse besegra musikhatare. »Budskapet« var dock en bisak jämfört med flödet av visuella gags. En ordlös bild av atombombsmoln sade knappast mer än tio lättklädda flickor. Det handlade framför allt om ett symboliskt uppror mot allt pratande i TV-rutan. Draget av kollektiv bildstorm gör det meningslöst att dra upp klara skiljelinjer mellan »regi Axelman« och Åberg & Strüwer, kreativa parhästar som signerade flera program på egen hand: *Den förtrollade korgen* (1971), *Ardys & Lasses optiska labyrint* (1974), *Ardys och*

Lasses Silly Super Show (1974) och *Lösnäsan* (1975). Det som har stått sig bäst är i alla fall de surrealistiska idéer som får tid att växa ut till en tankeväckande metafor. Den ena parhästen får »bli« en fotoautomat, så att den andra kan dra fram en kortremsa ur hans mun. Man spelar dragspel med andras ansikte eller låter en Leonardo da Vinci fotografera Mona Lisa.

Faran med sådant bildlekande är att deltagarna ofta har roligare än åskådarna, som vill ha en gestaltad helhet att hänga upp infallen på. Axelman & Co breddade sitt publikunderlag med populära sångerskor, som fick röra sig till färdiga låtar i *Together* (1969), *Små gröna äpplen* (1969) och *Super girl* (1972). Under hippieeran betydde *Lite sopor* (1971) att Åberg & Strüwer lekte renhållningsarbetare med Lill Lindfors, retade bofasta som glada gatumusikanter och drack vin i gröna lundar. Axelman fick större internationella framgångar med en manlig sångare, som förenade Country-image med sammetsröst. Lee Hazlewood red fram över ängarna som *Cowboy in Sweden* (1970), »The land of the midnight sun and sin«. Han fick bland annat titta på folkdans i midsommartid och unga kvinnor som stod uppställda bland tavlor och statyer på en gotländsk strand. Den ironiska distansen var tydlig, när det visade sig stå »Made in Japan« på en dalahäst, men inte då kameran fokuserade SAS-emblem för ökad resebudget. Guldrots i Montreux blev det för *The NSVIP's* (1973), en mera stämningsmättad drömshow, där Hazlewood och Lindfors gav röst åt Not so very important people. Deras melankoliska längtan gjordes tydligare med rotlöst bilåkande i regniga nätter med mycket vindrutetorkande.

Svagheten för dekorativa klichéer – utan fäste i visuella koncept – bör inte förringa Axelmans sökande i gränsmarkerna mot en nyskapande TV-estetik. *Chromachia* (1970) öppnade nya världar med »cromakey«, tekniken att »mixa« bilder från olika kameror tack vare elektronikens förmåga att »blunda bort« en viss färg (vanligtvis blå). Därmed kunde artister uppträda »i« en väldig palatsdekor, som bara existerade i form av en modell. Åberg och Strüwer tog väl vara på TV-mediets möjligheter som kulturhistorisk tidsmaskin i *The magic box* (1971). Vi får här uppleva hur ett par

stenåldersmänniskor som har ett hål i klippväggen kan sitta och titta på rörliga bilder av Egyptens storhetstid som science fiction. Lika svindlande är språnget från Marie Antoinette Show till finalens begravning, med en TV-apparat buren i procession till sista vilan. Hallelujakören sjunger »Television! Television!« och en bevingad apparat ses lyfta mot himlen.

Axelman & Co experimenterade även med TV som kalejdoskop för färgkaskader och 3D-effekter. *Camera obscura* (1978) var en optisk jättelåda som Åberg & Strüwer drog genom Stockholm, men ramen överskuggades av parodin på tidens rocknostalgi, med stilsäkert överspel av högoktanig potens och tuffa kroppsspråk. Tittaren fick se svenska popidoler tanka bensin direkt i munnen, kråma sig för kromglänsande dollargrin (»Bebop a lula / she's my baby«) och hota med stilett till Elvis Presleys paradnummer »Trouble«. *Fata morgana* (1979) var anlagd som en rymdfärd, med plats för både rockare med gummigitarrer och kvinnliga operastjärnor. Under 80-talet, då Axelman lämnade sin optiska trollerilåda för



Utomhuslek med flyttbar optik. Ardy Strüwer & Lasse Åberg drar omkring med gammalmodig kameravagn i Camera obscura 1978.

bland annat krogshow, började många av hans experiment med »televisioner« bli vardagslek, i videoproduktionen för reklamkanaler som MTV.¹³

Robert Brobergs målarock

Man behöver inte vara bildmakare med kamera för att omge musik med visuella idéer. Svensk TV har ofta fungerat som estrad för en sångare, som arbetat in alltmera »måleri« i sitt vitsiga låtmakeri. Robert Broberg slog igenom som tonåring med en skifflegrupp men fortsatte snart med studier på Konstfack. Med sitt lekfulla förhållande till tonslingor och ordvändningar fick Broberg spela in kommentarer till två TV-dokumentärer av Eric M. Nilsson, *Psykosfär* (1965) och *Munnar* (1966). Han hälsar bilder av folk som trängs på tunnelbanan med sång av »God afton, Herr Sardin«, och ungdomar som står och hänger lockar till vissling av »Du gamla du fria«. Detta sätt att retas kan föra tankarna till de samtida mods som brukade kvacka »Små knegarna, små knegarna« efter Svensson på T-Centralen. Men Broberg sökte aldrig förankring i någon ung subkultur. Han höll fast vid barnets lust att vrida och vända på bokstäver.

I sitt ungdomsprogram *Soffan* (1968) vände Broberg upp och ner på hippiemottot att man inte skulle lita på någon över trettio. Han byggde upp en hel show kring en förälskelse i Julia Caesar, 83 år. Vad betydde sextio års ålderskillnad, så länge paret kunde sjunga duetter om »Robban och Julia«? I barnprogrammet *The pling & plong show* (1970) fungerade Broberg som lekfarbror med mycket »mysik och hållisång«. Popsångaren fick störst framgång med sina ironiska trubadurvisor: kärleksförklaringar till tjejnamm fjärmade med vitsande. *The Robert Karl Oskar Broberg show* (1969) har plats för både »Uppblåsbara Barbara« och långsamma skönheter som »Ulla Trapid«. Brobergs sång till kvinnorna i en liten salong varvas med jakter ute på gatan (snitsigt filmade av Lasse Hallström) och intervjufrågor som »Har ni svårt att få kontrakt med motsatta stönet?«.

Utan att stanna upp gjorde Broberg en egen långfilm, som blev ett stort fiasko. Han flydde undan till USA och nådde Nollpunkten, snart förvandlad till biografisk legend: Zero med återfödelsemyt. Brobergs försök att förmedla sin krisupplevelse har i regel stupat på svårigheten att uttrycka existentiell ångest i form av ett sorglöst ordlekande. Brobergs begränsningar i ett internationellt popsammanhang uppenbarades i *Windshieldwipers* (1987), en turnéshow som vävde in ett par privata trådar i roadmytens nattliga töcken. Vindrutetorkare blir inte mindre tjatiga för att uppreparandet garderas med artistnamnet Ree Pete. Det är i sina mera anspråkslösa televiseringar som Broberg har utvecklat enmansshowen till allkonstverk, i nära samspel med en entusiastisk stampublik.

Byrån eller Livet ska ha en snygg design (1979) förmedlar en ganska (själv)kritisk bild av en ung reklamtecknare, som har svårt att välja mellan konstnärsgriker och ekonomisk trygghet. Broberg sveper här in sig i en jättelik kondom, som får symbolisera hans livsfega förhållande till en sambo. Hans resväska med ljusskenet från återfödelsen i *Cirkus Zero* (1980) verkar väl abstrakt bland gycklare och akrobater på Cirkus. Starkare intryck gör då greppet att förmedla livets våldsamma kast som en häftig svängning med svajmast. *Raketshow* (1985) artar sig till en mera uppsluppen kärleksrit, där publiken dras med i svarskörer som »Du är min ... sann ute och roar dig«. Broberg började nu även leka med scenografin som en färgrik palett, inklusive en prickig pyjamas som matchar tapeterna. Innan artisten avslutade *Morot* (1989) med att signera showen som ett konstverk, hade han gjort allsång av sitt budskap att leva Här och Nu, med refrängen att Målet är ingenting men vägen är allt.

Inspelade på lilla Komediateatern vid Gröna Lund var *Raketshow* och *Morot* fyllda av charmen hos en billig enmansshow. Kulmen kom med en mera spektakulär syntes av livekonsert och allkonstverk i Globen, *Robert Brobergs målarock* (1994). Trots den mäktiga rumskänslan rör det sig om en avspänd musikgemenskap, öppen för poetens ordlust och målarens färgglädje. Springandet i randig fångdräkt (»Rymdräkt«) går över i sångtexter som »Mitt galleri

finns det inga galler i«. För »Målarock« kommer artisten in på styltor i en jättelik målarrock, med paletten formad som en rockgitar. Och sångaren bejakar regnbågsdrömmen om ett mångkulturellt Sverige med en hyllning till »Färg«.

Som den evigt unge, sorglöst ordlekande musikanten har Robert Broberg sällan förmedlat några djup med personlig utstrålning. Med sitt envisa motstånd mot att slå rot i ett givet fack har multiartisten emellertid ifrågasatt våra estetiska schabloner för »TV-mässigt« bildartisteri. I sin hejdlösa rörlighet avtecknar sig Broberg som en »lekare« för TV-åldern: en musikanter som underhåller oss bofasta genom att sätta Vägen före Målet.

Melodifestivalen som bara växer

Som supershow kan få TV-evenemang mäta sig med den årliga Melodifestivalen. Vår svenska kvalificeringsomgång har fått karaktären av nationell uppvärmning inför det stora kraftprovet – mötet med övriga Europa. Det hela började i mitten av 50-talet, när den europeiska samarbetsorganisationen EBU önskade använda länksystemet till mer än sportsändningar. Italiens och Frankrikes skivindustrier hade redan en liten schlagerfestival i San Remo, och filmfestivalerna i Venedig och Cannes var föregångare vad gäller internationell uppmärksamhet. Grand Prix de la Chanson, arrangerad första gången i Lugano 1956, växte snart ut till Eurovision Song Contest, med deltagande av allt fler länder. Sverige kom med i Hilversum 1958, då Alice Babs framförde en vals i Leksandsdräkt. Sångerskan var redan känd nere på kontinenten, men melodin kom inte ens ut på skiva. Behovet av en folkloristisk Sverigebild trängdes snabbt ut av försöken att få fram musikaliska bidrag som kunde konkurrera om första pris.

Den första perioden var fylld av organisatoriska förändringar på grund av den svagt artikulerade konflikten mellan ekonomiska intressen och musikaliska ambitioner. Man lät expertgrupper bjuda in kompositörer, artister välja sina egna låtar eller branschfolk plocka ut melodier med segerpotential. En central stötesten var

svårigheten att fixera värdekriterier för den jury som skulle välja ut inskickade bidrag för vidare omröstning. Svaga utfall av expertomdömen 1971–73 bäddade för en övergång till lekmannajury. För att bättre urskilja de rent musikaliska kvaliteterna kunde man låta varje melodi framföras två gånger med skilda arrangemang och artister, eller låta samma artist (Ingvar Wixell) sjunga alla bidrag. Redan valet av etikett, Svensk sångfestival eller Schlagerfestivalen, speglade konflikten mellan visarv och topplistetänkande. Kompromissbegreppet Melodifestivalen började stabiliseras i slutet av 60-talet.¹⁴

Kritiken av det musikaliska elementet har naturligtvis inte minskat behovet av spektakulär iscensättning. I början satsade svensk TV på spänning à la *Kvitt eller dubbelt*, med andäktig brytning av förseglade kuvert övervakad av notarius publicus. Det återstod inte mycket av den högtidliga ramen kring ceremonimästare som Jan Gabrielsson, när Pekka Langer blev programledare 1969. Budgetläget har inte bara påverkat orkesterns storlek, utan även lett till en integrering i *Hylands hörna* (1971) eller en kombination av live och video (1986). Sverige har också ställt sig utanför tävlingen ett par gånger på grund av facklig konflikt (Teaterförbundet 1964), missnöje med poängsystemet (fyra segrare i Madrid 1970) och inhemsk kritik av »kommersialismen« (under värdskapet 1975). Skallen mot Musikindustri och USA-imperialism har dock förklingat inför nöjet att öppna fönstret mot ett Europa med hanterbar språkförbistring.

Den audiovisuella supershowen tycks utvecklas ganska oberörd av alla nationella stridigheter om enskilda tävlingsbidrag. Tidningarna brukar driva upp spänningen med börsartade spekulationer, men också påminna om gamla vinnare som aldrig blev någon schlager eller om förloraren »Volare« som blev en världsframgång. Hur ska man kunna jämföra en texthake som fastnar i örönen med de musikaliska kvaliteterna hos en evergreen? »En gång i Stockholm« lever vidare oberoende av Monica Zetterlunds mottagande i London 1963. Många kommer ihåg Lars Forssells pikanta metafor »dina bröst är som svalor som häckar«, men inte att melodin hette

»Sommar'n som aldrig säger nej«. Sveriges första segrarmelodi, ABBA:s »Waterloo« 1974, var en skicklig satsning på vidare marknader med en ny sorts kvalitet. Herreys »Diggi-loo diggi-ley« (1984) segrade med en koreografisk gimmick – trio med gyllene skor. Carola Häggkvist var laddad med extra revanschlust efter »Främling« (1983), när hon 1991 studsade fram till seger med »Fångad av en stormvind«.

De vanliga klagomålen att »fel låt vann« tycks närmast fungera som en bekräftelse på allas rätt till fri smakbildning. Man skulle säkert kunna förtydliga spelreglerna för ett EM i viskamp, med ökad rättvisa för både komponister och textförfattare. Men möjligheten att rangordna melodier med ökad precision skulle minska marginalerna för våra gissningar, en viktig del av själva spänningsupplevelsen. Ett öppet regelsystem vidgar publikens spelrum att jämföra olika kulturkretsar och hålla på mer än ett land. Med musikartister som färgklickar i tidens dekormode får även TV-folk en förevändning att bryta sina vardagsrutiner med litet festivitas. Arrangerande företag förväntas anta utmaningen att överträffa föregångaren med jättepallast och kamerafärder, datorgrafik och tempo. Risken för underskott i budgeten kan alltid försvaras med turistreklamen i det stora skyltfönstret mot världen.

Revykonsten i TV-åldern

DEN BORGERLIGA TEATERN utvecklade inte bara en realistisk dramatik med psykologisk inlevelse. Under 1800-talet växte det även fram en ny nöjesform, som skulle mätta behovet av skratt och överblick i moderna storstäder. Den kallades »revue«, franska för mönstring och återblick. Militärparaden fungerade länge som grundmodell för de regissörer och koreografer, som arrangerade kvinnlig ögonfröjd till väl-drillade formationer. Det gångna året har fortsatt att marschera förbi i 1900-talets nyårsrevyer. Nummerrevyn tycks dock ha sett sina bästa dagar som åskådlig nöjesupplevelse. Idag lockar en kavalkad av åtskilda artister inte lika mycket som en känsla av helhet med inre förbindelser. Den traditionella revyformen har trängts ut av nya synteser med mjuka skarvar. I mellankrigstidens USA utkristalliserades både musikalen, som sydde ihop »paradnummer« med intriger och rollfigurer, och crazyrevyn, som löste upp hela skenet av en rationell ordning. På senare år har utvecklingen letts av revyensemblar som väver ihop nya koncept av trådar ur båda genretaditionerna.

Revykonsten bygger i hög grad på den direkta kontakten med sin publik, men samspelet med andra medier har ökat. Showfilmen lyckades delvis konkurrera ut både lyxrevyn och varietéteatern. Televisionen har tagit över flera element men också erbjudit nya former av flexibelt samarbete. Under 60-talet satsade svensk TV dels på fickrevyer i program som *Söndagsbilagan*, med ironisk spegling av aktuella händelser, dels på mera påkostade TV-revyer som *Estrad*, med plats för både shownummer och sketcher. När produktionsresurserna splittrades efter kanalklyvningen blev ock-



Kulmen på 60-talets TV-revy. Lena Granhagen och Gunwer Bergkvist uppklädda till brudar i vitt och Margaretha Krook som bölande mor i Estrad 1968.

så nöjesscenen mera tydligt uppdelad i skilda sfärer som musik-estråd, skrattmagasin och flärdjournalistik.

Televisionen har samtidigt kommit att spela en central roll för moderna revygång. De kan bredda sin publik genom att televisera föreställningar för senare sändning, men också producera egna TV-program. Vi bör inte heller underskatta TV-mediets indirekta inflytande på revyns former och innehåll. Underläget i fråga om dagsaktuella bilder och kommentarer tvingar revymakare att utveckla *helt andra* satirkoncept än exempelvis *Helt apropå* och *Snacka om nyheter*.

Samspelet med medierna har även påverkat revykonstens centrala uttrycksformer: kupletten, sketchen och monologen. Typiska revyvisor, som upprepar rimmade verser efter samma rytmiska trall, har sällan blivit utgivna på skiva. Knäppupp började snart

satsa på att få fram åtminstone ett örhänge och ett komiskt slagnummer i varje revy. I TV-åldern trängs den klassiska kuplettsången, med dess ironiska anspelningar på aktuella händelser, undan av rörliga samspel och visuella idéer. Televisering ökar också en revys betydelse som kulturhistoriskt minne och dokument. Det har skapats helt andra möjligheter att (åter)uppleva litet närvaro i det ursprungliga tidssammanhanget. Vi kan sitta och skratta »tillsammans med« de publikere, som en gång bröt upp från sina TV-apparater för att delta i en levande gemenskap. Samtidigt börjar själva tidsbilden framträda med större skärpa på historisk distans.

Societetssatir, crazyflyt, spexnöje

Karl Gerhard fick ibland framföra aktuella kupletter i radion, men responsen i bredare lyssnarkretsar tycks ha varit ganska begränsad.¹ Många av texterna var skraddarsydda för övre samhällsskikt, och det visuella intrycket var en viktig del av satiren. Estradören gisslade sin publik med verbala giftpilar insvepta i en elegant framtoning, och narrgrinet fungerade som dementi av ironiska vänligheter som »Nu ska vi vara snälla«.

Under 50-talet tillkom en växande generationsklyfta, som Karl Gerhard inte verkade omedveten om. I *Jubelsommar* (1960) ingick ett kuplettskämt med en socialdemokratisk affisch (»Gärna medalj men först ...«), som samtidigt speglade Gerhards insikt att sarkastisk spiritualitet föll utanför ramen i Knäppupps revytält. Han står inramad som ett gammalt porträtt och sjunger »En pigg och glad och självbelåten gubbe med medalj«. *Si viskarlen kommer* (1960) presenterade »Alla de gamla märkena« med obruten vigör och TV-tittarna fick se hur estradören sminkade sig till Pauline Brunius. Men kuplettens »aktuella« kommentar (apropå ny Dramatenchef 1938) var mera revyhistoria än melodin »Lambeth walk«.

Efter revykungens bortgång satte TV ihop en dokumentär triptyk kallad *Ett bedårande barn av sin tid* (1969). Den kavalkad som Per Gerhard arrangerade på Vasateatern, *Hej på dej du gamla primadonna* (1976), visade hur svårt det kan vara för artistkolleger

att leva upp till Originalen. Först i *Karl Gerhard 100 år* (1991) hade det vuxit fram en ny generation, som hade distans nog att lyfta fram själva artisteriet hos kuplettmakaren: konsten att fläta ihop ord med rim och rytm. Behovet av Karl Gerhard som förebild för tydlig diktning har minskat med avancerad mikrofonteknik.

Stelheten i mellankrigstidens revystil blev tydligare under 70-talets Casinorenässans. Här återföddes ett »flyt« som påminner om den närvarokänsla man kallar live i TV. Crazygänget från Casino behövde inte överge sina farsgags från 40-talet, bara låta spelglädjen växa med uppskattningen. Gösta Bernhard, som hade utvecklat en lekfullare distans till revyfracken än förebilden Karl Gerhard, hade haft vissa problem att anpassa sig till 60-talets TV-revy:

Det är svårt, man spelar ju för en så blandad publik. På en teater vet man att den publik som kommer är inställd på att ha roligt. TV-publiken är i stort sett alla människor i Sverige. Det är svårt att spela utan en synlig publik, så när det går har jag gärna en studiopublik att spela mot. Den stora massan TV-tittare vågar jag aldrig tänka på, då skulle jag bli nervös.²

Casinogänget rekryterades från amatörrevyer, firmafester och festplatser. Grundinställningen var att de själva skulle ha roligt, med publikens reaktioner »som en studsatta«.³ Nöjet att delta i en sällskaplig aktivitet har varit nog så viktigt för de studentspexare, som förnyat den moderna revykonsten. I universitetens fritidssfär handlar det också om att utveckla kritisk distans till bildningsarv och auktoriteter, med parodiska tablåer och sångnummer, absurda rim och fräcka anspelningar.⁴ Tage Danielsson och Hasse Alfredson började spexa med muskarvet i radioprogram som *Skillingspelet* (1956) och *Slagdängarna* (1960), men som revymakare fick de friare händer utanför Sveriges Radio. Här kunde Danielsson realisera sin dröm som underhållningschef: att skriva manus som fritt lagarbeta och ha levande publik som »rolighetsmätare«.⁵ Åren på Radiotjänst hade samtidigt omskolat studentspexarna till ett mera massmedialt publiktänkande. Alfredson beskrev deras arbetssätt 1967:

Vi sitter och gaggar, kommer på saker vi själva tycker är roliga och skrattar åt. Vi skriver ner dem, och sedan prövar vi dem: är de begripliga för andra, inte för inkrökta, privatjargongiga? Vi utgår hela tiden från det vi själva tycker är roligt och effektivt, men känner vi att det inte når fram till andra stryker vi det. Vi vill ju kommunicera, tala till andra människor.

Det är meningslöst att skapa skämt som bara förstås av folk från Västernorrlands län som läst nationalekonomi.⁶

TV behöver inte heller nöja sig med att televisera andras revyer. Man kan själv arrangera en föreställning, där artisterna ges frihet att roa sig själva och en publik. I *Kvällen är din* (1983) fick nöjesjournalisten Björn Vinberg önska sig en drömföreställning på Cirkus, med sju ledande revyherrar och en dam (Lill Lindfors). Sällskapet arbetade fram en sprudlande syntes genom att låna varandras favoriter och variera gamla nummer i nya sammanhang. Kar de Mumma knarrade som Alfredsons rymling från ålderdomshemmet, medan Alfredson gubbade till Ramels gräsänklingsblues. Ramel fick höra sina örhängen förvanskade i andras mun. Hasse & Tage förenade sig med Magnus & Brasse i en fegisvariant av ballongdansen: manlig stripeklädd i frack till »Lambeth walk«. Och flytet i gamla Casinogags bekräftade ett visdomsord från Gösta Bernhards medförfattare Stig Bergendorff: »Svårigheten ligger inte i att hitta nya kvickheter till sin gamla publik – den ligger i att hitta en ny publik till sina gamla kvickheter.«⁷

Casinos evigt gröna crazyflyt

Huvudingredienserna i Casinogängets revystil fanns färdiga redan på 40-talet: ironiska sångummer och korta crazygags. Deras anti-puritanska munkvisa började som tidskommentar till dubbelmoralen i Klaras tidningskvarter och hos fariséartade pingstledare som Lewi Pethrus. Men man har ständigt aktualiserat referenserna kring den klassiska refrängen: »Nu tar vi tagelskjortan på / att man vill synda då och då / det kan ju var och en förstå / om själen den



Tidigt Casinoinslag i TV. Gus Dahlström håller crazymonolog med tyghund (Gusten) i Club 100, TV:s första nöjesserie 1955.

är ful och grå.« Visan gick ut i etern redan i *Minnen från Casino-Revyn* (1947), men radion kunde inte förmedla den ironiska gracen i skenheliga munkrörelser på samma sätt som filmen *Lattjo med Boccaccio* (1949). Vad som framför allt lockade till »Den lilla teatern med de stora skratten« var artisternas avspända sätt att etablera en »lekstuga för fullvuxna barn«. ⁸ Stig Järrel minns den samstämda spelglädjen i en av sina memoarböcker:

Den scenen blev under en räcka av år fröjdernas hus för alla revyälskare. Idéerna flödade, improvisationerna, de blixtnabba vändningarna och absurda infallen och den spontana spelglädjen tog publiken med storm. Jag såg alltid samma revy flera gånger, för det var aldrig samma revy. Varje föreställning bjöd på nya överraskningar, även artisterna drev det som en sport att överraska varandra med nya trick, entréer från oväntat håll och så vidare. Sådan teaterlek kan vara farlig, leda till pajaseri och till och med skapa kaos, men så skedde aldrig på Casino. Disciplinen, samstämmigheten, spelandan rubbades inte och den virtuosa skickligheten bara växte och växte i kapp med framgångarna.⁹

När televisionen kom och utlöste nostalgireaktioner bland radiofolk, svarade Gösta Bernhard med skämtprogrammet *Svanesång-radio* (1955). Här pyser det om ett antikverat maskineri på Sveriges Ångradio, som till slut flyger i luften efter överbelastning i pannrummet.

Under 60-talet medverkade Bernhard ofta i TV som manusförfattare och komediaktör, men det var ganska ont om plats att överraska med mera utpräglade Casoinslag. I *En kväll med Gösta Bernhard* (1961) ses en skummis (Holger Höglund) stå i halvmörker och mixtra med låset till en cykel, som står fastkedjad vid en gatlykta. Efter en stund försvinner han sin väg med gatlyktan i händerna. *G. Bernhard Show* (1963) varierar fräckisleken i »Munkvisan« med ett besök på nudistläger. Kameran lyckas fotografera alla nakna människor skymda av föremål eller spjalstaket, och

Bernhards naturist frågar blygt en kvinnlig dito om han kan få se henne med kläderna på. *S:t Bernhard* (1967) bjuder på körsång av svartklädda gangsters, som utlovar diverse grymheter med refrängen »Då är det julafton för varje sann sadist«.

Samtidigt växte det hela tiden fram nya generationer, som upptäckte det gamla Casinogänget. Redan i artikeln »Casino crazy rediviva« (1959) lovprisade Beppe Wolgers Dahlströms absurda poesi, med beatnikfraser som »Crazy, man, crazy«.¹⁰ När gänget återupplivade sin crazystil i 40-talsdelen av *Svenska nöjen* (1967), höjdes stämningen med en liten stampublik, som verkade ha upplevt det »andra hem« Casinos signaturmelodi talade om. Den verkliga Casinorenässansen kom under 70-talet på Intiman och gänget fortsatte att spela med orubbat leklynne långt över pensionsstrecket. Den serie televiseringar som visades under rubriken *Kom till Casino* (1979) gav en god bild av den svåra konsten att ständigt födas på nytt i komikens eviga nu.

Här fanns till och med tid att vänta ut den absurda poesin bakom Gus Dahlströms yrvakna uppsyn och saktfärdiga framtoning. Vi får till exempel se honom stå och vänta uppe på en landgång, trots att planet redan har lyft. Men det första intrycket av en förstenad idiot upplöses snart i ett inåtvänt leende. Dahlström petar litet på sin fluga, så att den börjar snurra som en propeller. Strax kan han lätta i osynliga linor, likt en Ikaros i den surrealistiska humorns tidsålder. Vid nyårsfesten i *Vi går på Berns* (1982) behöver 75-åriga Gus bara ett tiotal sekunder för en stilenlig sorti. Han kommer in på scenen som servitör, vänder på klacken med sin sömniga uppsyn och försvinner ut med repliken »Åldern tar ut sin rätt«.

Knäppupps komiska fyrskepp

Knäppupps crazyförnyelse var livligast i början av 50-talet, flera år innan TV började dokumentera föreställningarna. De första revyerna (regi: Hamberg) innehöll bland annat tankeväckande koncept som en stämpelklocka vid sceninträdet. Här fick artisterna stämpla in före sina nummer och sedan stämpla ut medan en »applådtack-

are« rationaliserade bort onödigt bugande.¹¹ Sviterna av överanpassning till ett själadödande fabriksliv ekar vidare hos två folkhemsfigurer i *Semestersångarna* (1962). Som Karl Nilson framkvider Povel Ramel en enahanda visa om hur generation efter generation har staplat bräder på sågen, gift sig och fått barn. Och Brita Borg lyckas aldrig få fram något personligt ställningstagande från »Vindflöjeln«, Ramels åsiktsfega medelklassare. Han helgarderar sitt smakomdöme med uppfattningar som att en aktör i filmen »Vildlingon« (läs: Wild strawberries alias Smultronstället) var jättebra på 7-föreställningen men urusel på nian.

Knäppupps komiska fyrskepp, Martin Ljung, brukade pendla mellan barnslig pipröst och vuxen basstämma i radion. På revyscenen kunde han använda både sin gängliga kropp och sin töntmimik som uttrycksmedel. Ingen svensk komiker har som Ljung mjölkat fram ett jämnt flöde av skratt med exakt tajmade pauser. Klassiska figurer som Rock-Fnykis, bonnbeväringen 55:an Olga och mannen som våldgästar Ester finns bara bevarade som ljudnummer. Men hypokondrikern »Viking«, från den första Knäppupprevy, återupplivades vid jubileet i *Dax igen* (1964). Ljung står här i tjocka glasögon, halsduk och mittbena (för att huvudet inte ska ramla på sned) och vädjar till publiken: »Ni får inte skratta för då drar det på mej ...« Han har en läkare för varje sjukdom (256 stycken) och äter så mycket järnmedicin att kroppen måste rostbehandlas. Vår viking demonstrerar tillståndet i magen genom en enkel rörelse med mikrofonen – det hörs hiskliga spolljud. Men så avslutar Ljung med en suverän överraskning. Han visar vad han kunde göra när han var frisk – en enhandsvolt i högsta akrobatklass!

Martins uniformerade »skojt« i *Jubelsommar* (1960) var en nära släkting, men komiken byggde här mera på ordvitsar än på intonation och kroppsspråk. Ljung inkarnerade en folkhemskollega till Karl Nilson i *Semestersångarna* (1962). Han står stelt uppställd på estraden i en svart slokhatt från början av seklet, medan han långsamt sjunger »Vi skaaa klaaara av det«. Den militans som signaleras med banderollens otåliga »Nu!« (och höjd näve) saknar

all förankring i sångarens entoniga stillastående. Textens stolta ord om frejdad stam (»rycker i vår vikingafot«) hör hemma i en helt annan värld än vår aktuella synbild. I *Sommarentusiasterna* (1969) kan man se Ljung som en pensionerad åkare, vars ansikte liknar en trött boxer och reagerar med reflexmässiga ryckningar, när hust-run (Birgitta Andersson) talar till sin »lilla gubbe«.

Ett belysande mått på etermediernas genomslag i 60-talets vardagsliv är alla skämt med »Natti natti«, »Hålla handen« och »Herr Larsson«. Det var *Jubelsommar* (1960) som bjöd på »Guben i låddan«, Ljungs dumsmarta dialog i delad sovkupé med Hasse Alfredson. Hasse & Tage skrev också monologen »Lektion i komedi« för *Funny Boy* (1961), där Ljung dyker upp i trikåer för att införa Humorn i landet. Som komiskt åskådningsexempel varierar han frågan om det inte är Fingal Olsson som sitter där borta, med flera olika tonfall och överraskande ordvändningar. Det visade sig svårare att tala om problemet »att vara rolig« utan publik i TV-parodin *Hr M. Ljung, Valhallavägen 117* (1965).

Svenska Ord hade ett mer begränsat utrymme för Ljungs talanger i produktioner som *Spader, Madame!* (1970) och *Glaset i örat* (1974). I nyårskavalkaden *Skål* (1987) skrattade publiken mest, när Ljungs farfar började läsa en godnattsaga med förbarnslig röst, som ett komiskt eko från »Guben i låddan«.

Ramel i rutan

Televisionen var ingen självklar landvinning för Povel Ramel, som med sin verbala fantasi och musikaliska lekglädje hade fungerat så väl i radion. TV-mediet tillförde en visuell dimension i hans clowneri men kunde också hämma en artist som trodde mera på stundens ingivelse än sitt eget utseende.

Ramel verkar trivas bäst filmad med avlägsen kamera under en vanlig Knäppuppföreställning, som vid återupplivandet av ett par 50-talsklassiker i *Dax igen* (1964). »Naturbarn« växer ut till en kvarts retfullt samspel med calypsokör i halmhatt. Ramel använder det allt tjtigare kollektivgunget i bakgrunden som en musika-

lisk trampolin för passioner i »Granada«, lek med afrikanska läten, stålgitarr från Hawaii och ordduell om »Banana«. Vi får också se »Den gamla restaurangtrion« som har gnetat år efter år på sitt landsortshotell, medan maten passerat förbi: »Nu ä dä så dags igen / nu börjar vårt krax igen / Vill ni ej höra't / så stoppa sandwichen i örat.« Men Ramel saknade elementär trovärdighet som omsusad idol i musikalen *Funny Boy* (1961). Stelheten släppte först när han fick axla rollen som musikleare och instruera Gunwer Bergkvist att inte spänna fingrarna i »Tänk dej en strut karameller«.

»Ta av dig skorna« löd det avspända mottot för Ramels samarbete med Wolgers i mitten av 60-talet, men Beppes jordnära poesi tyngde ner fantasifykten från »Titta vi flyger«. Trots att *Sommar-entusiasterna* (1969) kallades »luftspel«, stod ballongflygarna bara och pratade i en korg på Knäppupps scen. Den musikaliska entusiasmen utbröt först när Ramel började leka yrväder med Wenche Myhre, slog på trumma och svängde på höfterna så att magen hoppade fram. Ramel och Myhre följde upp med *The PoW-Show*, visad i TV som *Kärlekens labyrint* (1970), och *PoW-Show II* (1974).¹² Det till synes omaka paret lekte med åldersklyftan (»Du passar inte in i bilden«) och hängav sig åt tidig »rapping« i hippieskrud (»Jag diggar dej«).

Under 70-talet brottades Ramel med problemet att förnya sitt gränsland mellan revy, musikal och krogshow. Krismusikalen *Min-spiration* (1982) innebar inget steg framåt från *Karamellodier* (1972), ett potpurri med det gamla revygänget. Det hördes dock en spontan applåd, när Ramel klev ur sin rollfigur och framförde en omtextning av »Stormy weather«. Skärgårdsbluesen »Storm i Väd-dö« gav röst åt en törstig rospigg, som inte fick låna båten för att proviantera (»Brännvinet and I / ain't together«).

Sprithumor var ett viktigt inslag i den pånyttfödelse Ramel samtidigt genomgick, som musikanter i mera uppsluppna spelmiljöer. Han åkte runt i Sven Olssons Trio (Olsson gitarr, Sture Åkerberg bas) med en pastischlek, som liknade jam session utan större inslag av jazz. Ramel inleder en televisering från Djurgårdsbrunnns Wårdshus, *Vid pianot: P. Ramel* (1972), med att tala om



Ramel sjunger i rutan. Povel Ramel tillsammans med Gunwer Bergkvist i Hans Lagerkvists TV-show En ton, en takt, en vals 1961.

»antishow«. Han klargör att man tänker spela utan att bry sig om hur det hela ser ut i TV-rutan. Det centrala är musikhumorn med omtextande av andras och egna verk, som när »Blue moon« sugts ut till ett romantiskt »Melon«. I *Rameldags* (1980) satsade trions clown mera på sin visuella framtoning. Han anlade japansk artighetsmask för lustmordet på »The Suikiyaki Syndrome«, och blågul klockhatt satt fint när en ny skylt på Systemet kommenterades med snyftsång: »Halsa dom därhemma«. Ja, pianisten drog sig inte för att reta moralister med att sjunga »Kokain i min lilla kajuta« och »Kumpaner från Amsterdam« (nödvändiga för att få tag på knark).

Ramels direkt för TV koncipierade verk har sällan varit lika inspirerade. *En ton, en takt, en vals* (1961) vidareutvecklade hans radioparodi *Vill Nilsson bli Schlagerkompositör?* (1957), men Lagerkvists bildestetik drog åt andra håll än absurda barnvisor som »Lingonben«. I den av Tage Danielsson regisserade *Ramel i rutan* (1965) får Povel muttra »Bara det inte ser illa ut i teve!«. Han klyver sitt jag i en Liberacefigur vid flygeln och en kritisk intervjuare, men satsar också på en generationsbrygga till Ramel Junior (Mikael), med refrängen »en ren familjeprodukt«. Povel Ramels insatser som manusförfattare och komediaktör i ett par TV-serier tål knappast en jämförelse med tidigare verk. *Semlons gröna dalar* (1977) innehöll fyndiga koncept som en hallåman med »utslitet ansikte« (bokstavligt) och en debattrit mellan Hyckel, Beskäft och Upprörd. Men det mesta tyder på att sådana idéer snarare härrörde från »medregissören«, Lasse Hallström. Ramen med *Affären Ramel* (1986), där både son och dotter medverkade som biträden, verkade mera antikverad än det arkivmaterial man sålde ut. Här ingick dock en häftig video av Jonas Frick, där Ramel fräschade upp »Nya skrytvalsen« (1960) i mohikanfrisyr och lädermundering, och han fortsatte senare att leka Roxette tillsammans med Wenche Myhre i *Knäpp igen!* (1993).

Det är i första hand Ramels musikaliska nyskapelser som har inspirerat yngre generationer. Claes Eriksson från Galenskaparna arrangerade en kollektiv hyllningsrevy på 70-årsdagen, som döptes till ...och över *alltihopa lyser Povel Ramel* (1992). Solen över gårds-

tablån på Cirkus bär Ramels anletsdrag och festföremålet sitter i salongen med ett roat leende. Inte minst åt Småpovelsångarne, en lillgammal gosskör i hornbågade glasögon och ramelmössor som sjunger »Siskorna i björken« och »Lingonben«. En rad artister passerar revy med ofta fyndiga variationer på rameliana. Robert Broberg far runt i publiken som Karl Nilson, och Anne-Lie Rydé sjunger »Gräsänkeblues«. I finalen hyllas »Sveriges största naturbarn« med »Icke tycka om ståhej«, och Ramel tackar med en ironisk legering av beundran och falsk blygsamhet: »Var får ni allt ifrån?«

Svenska Ords hundrevy

Svenska Ords första revy blev avfilmad under en föreställning i den lilla teaterlokalen på Gröna Lund. Nöjesfältet lockade som en larmande kontrast till Radiohuset, men innebar även ett ekonomiskt vågspel. De medverkande artisterna fick ta ut andelar direkt ur kassan, »mycket rättvist och demokratiskt« enligt Monica Zetterlund.¹³ Men *Gröna Hund* (1962) innehöll faktiskt mindre cirkusvarieté (lek med »Allez Hep!«) än studentspex. Alfredson öppnade med ett teaterhistoriskt panorama, som varken saknade antika Oidipuskomplex eller en Shakespeare (O'Månsson) som övertalas av sin teaterdirektör att ändra sitt lyckliga slut i Hamlet till död och pina. Titeln *Gröna Hund* skulle rimma på Gröna Lund, men hade också täckning i revyns innehåll. Slagnumret hette »Kalinka« och kretsade kring en strävvhårig tax, som skulle skickas upp i rymden.

Svenska Ords förkärlek för revytitlar med Hund var mera än en lek med ord. Under 60-talet använde Hasse & Tage ofta ett underdog-perspektiv, som spred satirisk underbelysning med musikalisk värme. Det började med Alfredsons radiomonolog *Den ensamma blodhunden* (1960), en vildsintare variation på Kar de Mummas 30-talsklassiker för Fridolf Rhudin. Husse och matte har här blivit poliser, som jagar bovar med batong och radiobil. I en *Hylands hörna* 1962 lanserade duon »Sov lilla Totte«, en vaggvisa för hundar som gillar att busa och skälla. Deras andra revy på



Gycklare i tivolimiljö. Lasse O'Månsson och Hasse Alfredson breddar sitt register med litet akrobatik i Gröna Hund 1962.

Gröna Lund, *Konstgjorda Pompe* (1963), alluderade inte bara på Karl XII:s favorithund. Här ingick också en stumfilmsfabel, »En snäll man«, där Carl-Gustaf Lindstedt sitter på en parkbänk och äter. En luffare (Alfredson) kommer fram och börjar tigga på alla fyra. När »hunden« väl blivit upptagen i hemmet, tar den (han) snart över rollen som Herre i huset. Men det finns även en socialromantisk luffarmyt, där samhällets underdogs besjungs som spridare av en mänskligare värme, i Music hall-traditionen från Flanagan & Allen. Under uppesittarkvällen *Medan andra pyntar* (1965) gled Hasse & Tage över från nonsensdialog till gemytlig sångduett av »Under alla broar«.

För en sävlig östgöte och en skåning med vissa maniska tenden-

ser låg det nära till hands att profilera sitt komiska samspel som Hund mot Varg, ställa trofast naivitet mot hämningslös asocialitet. Redan i ett lundaspex 1954 ledde Djingis Khan (Alfredson) sina mongoler med »Härjarvisan« (till »Gärdebylåten«): »Ja, nu skall vi ut och härja / supa och slåss och svärja / bränna röda stugor, slå små barn och säga fula ord.«¹⁴ I *All star festival* (1963), en TV-gala för FN:s flyktinghjälp, presenterade Tage »Livet i Finnskogarna« med folklig naivism: »Först så går det upp och sen så går det ner ...« Hasse, däremot, utgick från en tidningsrubrik och gubbade till en frejdig buse.

Under årens lopp blev det mer än tusen »Lindeman«, intervjuade av Tage som en ofta lätt fåraktig reporter. De brukade komma överens om ett aktuellt ämne ett par timmar före föreställningen, så att Hasse skulle hinna kläcka litet idéer i huvudet att överraska med på scenen.¹⁵ I *Glaset i örat* (1974) kan man se hur revykollegerna plötsligt stiger ur sina scenroller, för att bara lyssna på Hasses fabulerande. Visst blev det en hel del nummer, där Alfredson körde på komisk tomgång med sina hala direktörer och fabrikörer. Men direktionen för Svenska Ord ville också ta litet ansvar för personalens behov av förnyelsebara skrattkällor.

Efter ett par revyer i stökig arbetsmiljö kunde man hyra den stora Chinateatern.¹⁵ *Gula Hund* (1966) var på ett helt annat sätt omarrangerad för inspelning i en TV-ateljé, med lämplig bråte för bland annat Alfredsons monolog »På rymmen från ålderdomshemmet«.¹⁶ Att revymakarna saknade den publika responsen antydde med tydligt fejkade applåder redan i TV-serien *Svenska öden* (1963). Svenska Ord övergick snart till enkla krogrevyer, de flesta inspelade under föreställningar på Berns. I *Lådan* (1968) demonstrerade Hasse »Den politiska visans kris« med en sång om räntesatser och justeringsreformer, och Tage suddade bort sin sorgsna min med refrängen »Våld och förtryck gör mig ledsen men kaffe och bullar gör mig glad«. *88-öresrevyn* (1970) bjöd på fräckisar med »entrekåt« och bondkomik med »Elektricitetsvisan«. Inslaget av politisk kritik skärptes i *Glaset i örat* (1974) och *Under dubbelgöken* (1979), som tas upp i satirkapitlet.

Svenska Ord satte även upp ett par musikalerna och historiespex med större artistuppbåd. Artistiskt ligger det ljusår mellan Tages manus för operettpotpurriet *Champagne på er, grevar och baroner* (1962) och *Spader, Madame!* (1970), med dess sofistikerade uppjazzning av Schubert. Premiären på Oscars blev nedgjord av kritiker, som helst ville blunda för den samtida narrspegeln bakom detta »överklassnöje«. 1800-talets slottsmiljö användes nämligen som revolutionsromantisk arena för ett sällskap som isolerade sig från omvärlden i radikala moden, lekte storfamilj med partnerbyte och skändade stjärnbaner. Men det blev revansch för Hasse & Tage och publikrekord för TV2 med den reviderade TV-versionen, som spelades in på Sturehovs Slott.¹⁷ Den politiska utvecklingen i 1900-talets Sverige bildade ram för *Svea Hund* (1976) och *Fröken Fleggmans mustasch* (1984), två moderna kostymspex med allt styvare farskonst av Gösta Ekman och Lena Nyman.

Svenska Ords folkhemsvisa

Den viktigaste nyskapelsen i Svenska Ords TV-revyer var en serie ironiska musiktåblåer som kan kallas folkhemsvisa. Här stack Hasse & Tage hål på 60-talets idealiserade välfärdsbild, med udden insmord i lenaste honung. Utan att hemfalla åt konservativ kverulans sökte de förmedla insikten att samhället kan förkväva spontana livsformer. Det handlade alltså om att gissla folkhemsbygget inifrån, blottlägga sprickor och tomrum i själva systemet. Redan i Lagerkvists TV-knäppuppare *En ton, en takt, en vals* (1961) ingick en lovsång till det moderna förortslivet, »Johanneshov«. Men när Gunwer Bergkvist här prisade sin nya bostadsmiljö som Sjunde himlen, var den ironiska distansen till fotokulissen knappt märkbar.

Både texten och Bergkvists röst var tvetydigare i »Rågsvedsvisan«, infogad i *Milda Munning*-delen av *Svenska öden*. Den unga hemmafrun spräcker alla romantiska klichéer om att Lyckan skulle bo i röd liten stuga – med råttor. Hennes rätt till ett enkelt men välordnat liv förefaller självklar. Men det låter ganska ihåligt om

hennes standardhöjningslyrik (8 trappor med köksfläkt och 27 minuter till Centralen) och självsuggestion om alla »Det är bra«, »Det är skönt«. Direkt amoralisk blir (under)texten i välfärdshymnen »Älskade son« i *Magnus Munning, hans liv och verk*. Vi får se Sonya Hedenbratt sitta på en parkbänk med björkutsikt och sjunga ut sin moderslycka vid en barnvagn. Men den sällhet som vår förortsmadonna utstrålar, kretsar bara kring jordiska favörer som »ditt barnbidrag«. Med mäktig innerlighet sjunger hon ut sin längtan om en framtid, där sonen ska komma hem med mat från skolbespisningen, och exercisen framtonas som en möjlighet att »lägga beslag på ditt familjebidrag« samt sälja hemligheter till ryssarna. Ja, i den musikaliska moderskalkylen ingår allt från barnbarnens barnbidrag till sonens ATP och livförsäkring: »Sen får kommunen ta hand om oss ...«

Denna oförmåga att leva i nuet av egen kraft påminner om »Kalinka«, den sovjetryska lyckodrämmen i *Gröna Hund*. Till bakgrunden hörde att rymdhunden Lajka hade förolyckats vid återinträdet i atmosfären. Med sin strävåriga tax i knäet sjunger Monica Zetterlund om allt välstånd som ska tillkomma byn, när hunden skickas upp i rymden. »Som en stjärna ska du blinka, Kalinka, min vän«, förkunnar hon med växande lidelse, och kollektivglädjen utmynnar i både hjulande och kosackdans. Till rymdålderns nya himladröm hör inte bara traktorer och barnvagnar, utan också ikoner till prästen och tusen liter vodka till suputen.

När Hedenbratt sjunger »Vi har det bra« i *Konstgjorda Pompe* (1963), skär sig värmen i hennes röst mot det liv som målas upp i texten. Makarna är så upptagna av alla extraknäck att de blivit slavar under sin ekonomiska lyckodrämm. Oförmågan att leva för stunden blir inte mindre absurd av slutmålet: »Sen ska vi koppla av / i vår familjegrav«. Men Hedenbratt fungerar också som motröst till ett par tonårskarriärer, som motionerar om pensioner redan i elevorganisationen SECO: »Du som är ung, var rädd om dej!«

Suget efter litet starkare passioner i folkhemmet var störst i den så kallade zigenarvisan (»Folkspillran«) i *Gula Hund*. Lidelsen har också blivit tydligare, sedan den ursprungliga kontexten med

vräkningar och utvisningar fallit ur minnet. TV-kameran låter oss titta in hos en mörkhårig storfamilj i Bagarmossen, som just fått namnet Smygebratt godkänt av myndigheterna. De tänker bli goda svenskar: »tysta, tråkiga och stillsamma«. Men när alla grannarna har lämnat höghuset för sommarnöjet, börjar man leva ut andra känslor än drömmen att »få bli så jävla bra som dom«. Med Monica Zetterlund som försångerska driver kollektivet upp »Du gamla du fria« till en osvensk syntes av inre glöd och fosterländsk givakt. *Gula Hund* retade också de oengagerade tittare, som ville stänga igen sitt TV-fönster mot omvärlden, med Gals & Pals i dissonant jazzsång av »Varför ska jag va me?«.

»Singing in the Folkhem« med Galenskaparna

Under 80-talet dök det upp en annan revyensemble, som fyllde folkhemsvisan med nya budskap och tonlägen. Med Lorensbergs-teatern i Göteborg som högkvarter och Claes Eriksson som drivande kraft, har Galenskaparna & After Shave utvecklat buskis till samhällssatir och fyllt musikspexet med känslor »bigger than life«.

Crazytrion Galenskaparna, som Claes Eriksson hade bildat med brodern Anders och Kerstin Granlund, slog igenom i Frukostklubbens avskedsföreställning i TV (1978). Anders tog över »Pigges« roll som programledare och presenterade en kvinna som kunde »spela på sin bror«: knäppa fram ljud på Claes kinder. Trion breddade snart sitt musikclowneri med sångkvartetten After Shave från Chalmers och började sätta upp revyer, spela in långfilmer och göra TV-program. Flera revyer, som haft premiär tidigare, televiserades efter succén för TV-serien *Macken* (1986), mera besläktad med gruppens revyer än dess TV-parodier.

Flertalet revyer är uppbyggda kring ett vitsigt crazykoncept, med absurda sketcher, patetiska sångnummer och fantasifull scenografi. Galenskapandet är framför allt en kreativ grundhållning, som har djup förankring i gruppens underfundiga sätt att kommunicera med varandra på scenen.¹⁸ Besvikelsen efter en samhällsdröm som spruckit hanteras med en nostalgiskt färgad humor,

som man kan kalla »Singing in the Folkhem«. Artisterna försöker upphäva alla dystra tidsstämningar med antidepressiv musikutlevelse, på samma sätt som amerikanska showstjärnor plaskat bort sina sorger till »Singing in the rain«. Men glädjen balanseras med en tragikomisk belysning av illusoriska filmdrömmar, som i Dennis Potters TV-serier *Pennies from heaven* (1978) och *Den sjungande detektiven* (*The singing detective*, 1986). Budskapet i revyn *Träsmak* (1985) var »Livet är en film«, men drömmarna om amerikanskt glitter plockades ner på svensk mark. »New York, New York« översattes till »Borås, Borås«, medan »I did it my way« blev till allsång av »Här slutar allmän väg«.

Träsmak anknöt också till buskisarvet från Åsa-Nisse och Klabb- arparn men stilerade dialogen till ett slags vardagsfilosofi, med öppet sinne för absurda realiteter. Vi får se två pimplare sitta och utbyta tankar med utdragna pauser, tills en tredje man kommer in och upplyser om att det inte går att fiska på en scen. Anders Eriksson dyker också upp som bilreparatör, med makt att säga »Ring mej sen!«. Positionsspelet i blåställ byggdes ut till *Macken*, där kunderna tvingas tigga om rimlig tid och kostnad för en reparation. Som Roy har Anders kärlek i rösten, när han avslutar varje arbetsdag med »Hej då Macken. Vi ses i mörrn.« Brodern Roger (Jan Rippe) drömmer ännu om häftiga rockvibrationer, med minnen från raggartiden då »Öre-bro« drogs ut som »Only you«. Macken är också mötesplats för andra människor, som har vuxit ihop med maskinkulturen och måste sjunga ut sitt känsloliv på en bilverkstad. Den som blir arg när fordonet visar sig »dött«, fantiserar om att få se svikaren reinkarnerad som moped. En försenad man med svartsjuk hustru måste bedyra sin oskuld med gråtmild sångpatetik över telefon: »Det är vattenpumpen, Gerd!« Och den hurtiga kärnfamiljen sjunger »Man ska ha husvagn« i likadana träningsoveraller.

Budskapet »Hela vårt liv är ett cykellopp« förmedlades i *Cyklar* (1987) som en känsla att sitta och trampa i skenbar framåtrörelse. *Skruben är lös* (1993) antydde att alla vet hur man ska dra åt en skruv men ändå låter den förbli lös. Musiken fungerade här som en



Galenskapare bidar sin tid. Anders Eriksson och Kerstin Granlund på bilverkstaden i TV-succén Macken 1986.

dårspegel för hörselskadade hårdrockare och burfåglar, som sjunger vackrast när de blir lagom skrämnda. Mysmusikalen *Lyckad nedfrysning av Herr Moro* (1995) testade metoden att kyla ner arbetslösa till kommande högkonjunktur, och lät chefen sjunga »Direktör« till »C'est si bon«.

Grisen i säcken (1994) väckte stor munterhet genom sitt sätt att gyckla med ledarteamet för Ny Demokrati, Bert Karlsson och Ian Wachtmeister. Claes Erikssons ettrige krämare Rune bygger sitt valprogram på receptet från Runeland: allt ska vara gratis bara man löst entrébiljett. Anders Greve Ritmeister blir en Kalle Stropp-figur i grön frack, som kompletterar Runes vulgaritet med aristokratisk »smakgrund«. De bildar partiet Ny Deodorant, åker runt i rörliga talarstolar och sprider musikaliskt valfläsk: »Som en kork i mörker

/ passar vi i alla hål.« Ja, det politiska spelet iscensätts som del av en större »dansbandsopera«, där man brukar komma hem med grisens i säcken.

Haggens regionalrevy

Nu kan man uppskatta experimentglädjen hos ett gäng galenskapare utan att förvänta sig formell förnyelse av en traditionell lokalrevy. En mera genomskinlig mönstring, som satsar på ironisk förenkling, är ofta den rakaste vägen till konkret debatt. En vänsterkrok eller taskspark som fungerat på hemmaplan verkar emellertid mera trivial och intern i andra delar av landet. Det kan därför vara på sin plats att lyfta fram en revytradition på mellannivån, som försökt hålla en regional balans mellan kråkvinkel och centralmakt.

Mellan 1971 och 1987 gjorde Göteborgs-TV ett halvdussin televisioneringar av *Haggens revy*, senare omredigerade med en kommenterande ram till *Haggens revyer* (1990). Lisebergsteatern var intim nog att bryta känslan av tittskåp med hjälp av nackar i förgrunden, och man kunde avrunda varje revy med en syrlig pallmonolog à la världens pratshow, *Gäst hos Hagge* (1975–91). Geigerts berömda väderkorn för publika reaktioner märktes redan i *Gata Regerings* (1959), under den unge reporterns samtal med Topsy Lindblom i Harlem, Nalens kabarélokal. Tittaren fick se dem sitta och diskutera smakens skiftningar med blicken fäst på publiken och ryggen mot artisterna på estraden.

I *Haggens revy* blir det tydligt hur inslaget av lokala tvister har kommit att underordnas TV:s roll som förmedlande offentlighet. När Geigert tråkar anhängare till »fel« fotbollslag, måste han vara sofistikerad nog att nominera ÖIS till Fredspriset, för avsaknad av både anfall och försvar. Ett Lasse Dahlquist-potpurri får uttrycka en allmän västkustnostalg, inte lukta lokalpatriotism i samtida konfliktfält. Illusionen att den egna provinsen är världens vagga och axel plockas ner i sketchen »Fornminnen« (1982). Vi får möta tre dumdryga skaraborgare, som stolt visar upp sina »bevis«,

inklusive äppelskruttet i Paradiset och kvitto på Judas silverpengar.

En Källe med skrala vitsar platsar bara som komisk bifigur. Han byggs inte ut till ett centralt skrattankare, som Åke Harnesk i en lyrisk monolog efter den regniga sommaren 1978. Han får berätta om sin förälskelse i TV-meteorologen Åsa Bodén, som talat om »regnområde« på ett så sensuellt sätt. Det regionala TV-medvetandet kan också stärkas med en parodi på Siewert Öholms debattdueller. Försöket att hetsa upp till ordstrid mellan Himmel och Helvete kommer av sig, när den kvinnliga pastorsadjunkten börjar flirta med Fan. Och Geigert retas gärna med kollegerna i Malmö-TV, som pendlar mellan *Här är ditt liv* på lördag och »Här är ditt underliv« på söndag (*Sköna söndag*).

Mer än en sketch har utgjorts av politisk karikatyr med kraftig vänsterkrok. Det blir tjänstefolket som får bära plakat och ramsa slagord, när redarhustrun i sin fina päls ska demonstrera mot socialdemokratins finansminister. Mest kontroverser orsakade dock två satirer över den vänsterradikala retoriken 1970. I »Jämlikhet« blir Laila Westersunds studentska rent salig, när hon träffar »en riktig arbetare« (Arne Källerud). Men kultföremålet visar sig måttligt förtjust över det plötsliga intresset. Med syrlig ironi målar han upp sin egen livsbana i samma titulära termer som gäller för den akademiska karriärkretsen. I »Skoldemokrati« spelar Källerud en hårt ansatt lärare, vars kunskapsmässiga överläge upphävs med majoritetsbeslut. Eleverna bestämmer exempelvis att Oslo ligger i Italien. Vid en återblick från mitten av 90-talet förefaller mig Geigerts grova artilleri träffa bättre än hans humorlösa kritiker. När revymakaren och journalisten ett decennium senare började skjuta in sig på rasistiska grupperingar, blev han utsatt för rena terrorn.

Frågan är om Hagge Geigert här inte visat större civillikage än Karl Gerhard under nazismens glansår. Men han har inte varit någon estradör av den gamla skolan, utan en journalist som gärna spetsade till 80-talets könsdebatt. Stefan Ljungqvist fick utlösa avsedda motreaktioner som mansgris i frack, när han repeterade talet till Kvinnan som en poetisk storhet höjd över städande hustru.

Laila Westersunds frejdiga monologer som »sexobjekt« i blåställ är litet mera tvetydiga. De kan uppfattas som motiverade mothugg eller sexfixerade inbillningar. Med olja i ansiktet står hon och klagar över alla sexuella anspelningar på sin manligt dominerade arbetsplats. Men hennes ord om att karlarna bara har en sak i huvudet, det vill säga sex, rimmar ganska dåligt med vår bild av den totala yrkeskvinnan. I sin monolog om »erotiska frizoner« demonstrerar Westersund gränslinjen som målats upp på ett golv. Hon talar om de djuriska instinkter som väcks på andra sidan. Men när hon själv går över strecket och frågar om publiken märker skillnaden, hörs det bara skratt. Genom att skämta med klyftan mellan fantasi och verklighet gav sådana debattnummer könskriget en bättre förankring i vardagen.

Gycklare och skrattmagasin

GYCKLARE KALLADES DE medeltida underhållare som vandrade mellan marknader och gästabud. En del började efter hand rota sig hos furstar och gillen. För stora delar av borgerligheten kom även skådespelare på turné att framstå som lösdrivare. I Sverige flöt statsmaktens ofta förnedrande kontroll av »teaterbanden« ihop med huvudstadens förakt för nöjeslivet i landsorten.¹ Ett mera instängt liv stimulerar emellertid också behovet att romantisera kontrastfigurer. De rörliga gycklarna sveptes in i ett skimmer av frihet och folklighet, som en motpol till etablerade kulturinstitutioner. Knäppupprevyv turnerade med cirkustält och anknöt gärna till akrobater och lindansare i sin reklam, men artisterna var måttligt intresserade av nomadliv i vagnar. Svenska Ord öppnade eget på Gröna Lund tre år före teatergruppen Narren, men övergick snart till nöjesetablissemang med bättre arbetsförhållanden.

TV har ofta fungerat som förmedlare av gycklararvet men satsat mest resurser på egna nöjesscener och skrattprogram. En redaktion kan sätta ihop nya blandningar från en given repertoar eller utveckla former som är specifika för mediet. Tidigare hade både teatern och filmen integrerat komiska grundformer i sammansatta synteser. Traditioner som fysiskt clowneri (slapstick), retsamt skämtande (narrspel), tillspetsade tablåer (sketcher) och skämtsamma arrangemang (practical jokes) har alltmer tagits över av televisionen.² TV:s sätt att konkurrera ut sina föregångare med serieproduktion av skrattprogram har väckt oro för »magasinering«.³ Vem har inte hört någon sucka: »Förr berättade folk roliga historier för varandra, nu sitter man bara och lyssnar på korta vitsar i TV«?

Är det så enkelt att tidigare skämtgemenskaper trängs ut av nya mediettringar? Handlar det inte snarare om en grundläggande utvecklingsprocess, som gjort det svårare att »stänga av« jakten på snabb bekräftelse? Kunde vi inte lika gärna hävda att TV-program som *Pratmakarna* eller *Har du hört den förut?* fungerat som gödsel och hållit liv i äldre tiders historieberättande?

Då är det lättare att urskilja de konkreta förändringarna i arbetsvillkor för professionella underhållare. Så länge man åkte runt mellan olika platser kunde samma skämtrepertoar räcka i årtal, men riksspridning över etern kräver nytt stoff varje gång. Clownkonstens stora problem är bristen på naturliga träningsscener och läromästare. Valet mellan levande skrättgemenskaper och mediala nöjesmaskiner är inbyggt som en kronisk konflikt i det moderna samhället. Den som satsar på vidare spridning och kortsiktig belöning löper större risk att slitas ut som en kugge i maskineriet.

Denna spänning har inte blivit mindre av ökad internationell konkurrens. De första TV-åren i USA var en guldålder för televiserad vaudeville (»vaudeo«), som den legendariska plantskolan *Your show of shows* (1950–54). Med stora TV-fabriker i Hollywood trängdes denna estradtradition ut av situationskomedin, som ritualiserar vardagens konflikter och relationer till skrättspelar. För att ge en antydning om genrens spännvidd, kan vi ställa den intima igenkänningen i en »warmedy« som *The Cosby show* (1984–92) mot en familjegrotesk som *Våra värsta år* (*Married ... with children*, 1987–).⁴ I England har man gestaltat hela klassamhället, från salongernas maktspel och mellanskiktens *Pang i bygget* (*Fawlty Towers*, 1975–79) till Galton & Simpsons TV-burlesker, förlagor till Bo Hermanssons tittarsuccéer om Fleksnes och Albert & Herbert. Men exportstatistiken leds av *The Benny Hill show* (1969–89), vars blandning av slapstick och visuella fräckisar dementerar alla föreställningar om »vulgaritet« som ett särmärke för amerikansk skrättshow. Den speciella kvaliteten i brittisk TV-komedi bygger snarare på ambitionen att inte pressa fram mer än ett tiotal avsnitt per år.

Inte minst den snabba förgreningen av olika kabelkanaler i USA

har börjat splittra upp televisionens skrattkultur. Familjekomedins centrala position undermineras av mera expressiva ungdomsscener och livsstilar. Stand up comedy växte fram ur judisk-amerikansk nöjeskultur på 50-talet och blev institutionaliserad som multietnisk arena med The Comedy Store i Los Angeles 1972. Här grundlades dagens tuffa lärlingssystem för unga komiker, vars lön ofta inskränker sig till chansen att bli upptäckt. Träningspass med en ofta svårflirtad publik betraktas som en viktig del av utbildningsprocessen. The Comedy Channel bygger delvis på en arbetskraft som lever på drömmarna om litet komisk synlighet utanför hem och skola.⁵ Det håller på att växa fram en ny gycklar-kast inom de ungdomsskikt, som måste vänta allt längre på sitt inträde i arbetslivet.

Nyhetsnarr med eget magasin: Ulf Thorén

Under 60-talet höll sig Sveriges enda TV-kanal med en mycket uppskattad nyhetsnarr. Ulf Thorén började med litet udda reportage för *Aktuellt* men fick snart öppna eget magasin. Efter *Hänt i veckan* (1962–63) kom *Hvar fjortonde dag* (1965–72), med undertitlar som »Ulf Thorén visar aktella rörliga bilder för intlektella«. Som TV-redaktör med ansikte i rutan kunde han profilera en slängigare presentationsstil än biografernas veckojournal, som ju brukade lämna plats för skämtsamma inslag med vitsig speaker. Thorén kunde klia sig bakom örat eller ställa sig under en stege, fotografera sig uppifrån taket eller beskära ansiktet med sneda vinklar.

Det fanns många sätt att retas med *Aktuellt* i ett periodiskt magasin. Thorén frågade TV-tittare på gatan om de kom ihåg vad som hade hänt i veckan och lät nyhetsreportrar bryta sina vanliga rutiner med sång eller diktläsning. Bland alla finurliga reportageskröner kan jag lämpligen lyfta fram skämtet med den nyhetsvärdering som kallas »Man bites dog«. Med sträng allvarsmask fick landets inrikespolitiska ankare, Lars Orup, reda ut Veckans Händelse: Ulf Thorén biten av hund. I gycklet med den interna reporterhierarkin drog redaktören ofta in sin storebror Arne, som



Nyhetsnarr i allvarstund. Ulf Thorén håller tillbaka spjuverglimten i ögat för ett porträttfoto under arbetet med Hänt i veckan 1963.

brukade smattra fram Top News från USA.⁶ En intervju med »Tomtens bror«, förgrämd i skuggan av »den riktiga Tomten«, kopplades ihop med Arne, som fick rapportera om jultomtarnas situation i New York och utrikeskorrespondentens speciella privilegier. Ulf Thorén kunde rentav överskrida ramen för sitt eget magasin: »Ja, och efter det här kommer ni att se ett program av min bror Arne, Sveriges Radios högst betalda medarbetare.«

En viktig del av underhållningen låg i Thoréns fräcka sätt att leka med bild och ljud som komiska följetonger. Han tog en filmstump med känguruskutt, som klipptes om för hoppande i (o)takt till olika musikstycken. Han varierade olika versioner av »Gamle Svarten« till arbetshästar som lunkade fram i motoriseringens slagskugga. »Thoréns rävar« dök upp i *Hvar fjortonde dag* 1966, sedan en fotograf med lång brännvidd fångat två unga rävar som lekte på Riddarfjärdens is. Ett fartyg som råkade skära in i bildfältet

mellan objektivet och djuren skapade en blind fläck för tittarens ögon – och oro för rävarnas öde. Men strax dök de åter upp, oberörda av vår begränsade optik. Thorén ratade den förväntade låten (»Räven raskar över isen«) för »Uppå källarbacken«. Rävleken kunde varieras ett tjugotal gånger, med olika klippning och ackompanjemang.⁷

En annan populär följetong skapades med hjälp av en norsk komiker, Arve Opsahl, som just hade gästspelat på revyscenen i Stockholm. TV-tittarna fick se honom stå i flottistuniform och berätta om en landpermis i Lissabon. Manskapet hade varnats för alla farliga flickor, som för övrigt inte hade mer att komma med än flickorna hemma i Oslo. »Men de dom har, de har dom här i Lissabon ... », svarade Opsahl sanningsenligt. Och Thorén kunde köra om och klippa om historien vecka efter vecka, tills bara slutrepliken återstod.

Under 1964 gjorde Thorén ett par TV-essäer, som kallades *Television* och reflekterade det egna mediet med ironisk distans. Han öppnar den första med ett slängigt »Hej!« i kameran men får instruktioner att säga »Godafton, mina damer och herrar«. Teknikernas dröm om ett störningsfritt TV-flöde saboteras med spännande sportreferat, där tittaren bara får se skylten »Fel på bildöverföringen«, och en testbild deformeras under hurtig schlagersång på ljudbandet. Redaktören kan också visa upp ett bildmontage av franska jaktplan, som fräser fram över himlen i tjusiga formationer. Men så avslöjar han att *Aktuellt* missade detta på grund av dåligt väder och ersatte med följande inslag: ett par klumpiga luftfarkoster som tuffar fram bland molnen till ljudet av gamla fiskebåtar.

Under rubriken »Sveriges grindtelevision« får vi se en nostalgimättad bildsvit av trasiga gårdsgårdar och grindlås i Småland, plus en gosse som smidigt forcerar alla hinder och en gammal bister herre. »Docent Bergmans« föredrag på ljudbandet blir inte bara en parodi på etnografiska kulturkåserier. Det syftar samtidigt på mediavärldens »gatekeepers«, alla grindvakter som filtrerar bort det som anses störa eller sakna nyhetsvärde:

En verkligt gammal grind är en personlighet som man får närma sig med aktning och försiktighet. Ibland kan en ståltråd vara grindens sista stöd i livet och den oförsiktige vand-raren kan lätt tillfoga gamlingen skada, om man inte tar hänsyn till hans ålder och hälsotillstånd. Vi vänder oss diskret bort medan det gamla originalet försöker komma på benen igen. Stängningsanordningarna är ett kapitel för sig. En del konstruktioner är huvudsakligen baserade på misstro mot dom betande djuren, men det finns också enkla och vackra låsanordningar. Till exempel hästskon, den vanliga haspen, den uppochnedvända horisontella träsnäpparen, den rättvända horisontella träsnäpparen, den vertikala träsnäpparen, den vertikala järnsnäpparen och pendellåset. En del grindar påminner om överdekorerade generaler och är svåra att rubba.⁸

Thorén brukade inte tala ut sina satiriska poänger med trubbiga pekpinnar. »Sveriges aptelelevision« visade en schimpans som satt på *Aktuellts* skrivbord och lekte med både manus och telefonlur, medan Thorén hördes intervjua ägaren om djurets TV-favoriter. Tittarna fick göra sina egna tolkningar och dra egna slutsatser. Thorén skojade ofta med 60-talets »skjutjärnsjournalister« och föredrog att ta ner de höga herrarna på ett klurigare sätt. Han »dementerade« till exempel ryktet att man satt och sov i riksdagen genom att accelerera bilder av ledamöter som springer upp och ner i talarstolen till en löjlig trudelutt.

Thoréns febrila produktivitet sjönk under 70-talet. Stressen att leva upp till förväntningarna på ständigt nya infall förvärrades av krympande resurser och minskad uppmärksamhet.⁹ En nyhetsnarr som jonglerar med reporterteam och filmarkiv har svårare att byta arena än en frilansande skribent eller musikanter. Thorén lekte ofta med gycklarsignalen »Häpp!«, men han gjorde själv fiasko på Gröna Lunds nöjesstrad.

Kändisgyckel: Buckard kontra Parnevik

Hvar fjortonde dag fungerade ofta som språngbräda och narrspegel för unga »imitatörer«. Med åren blev det allt tydligare att de två ledande hade skilda uttrycksmedel och avsikter som personifierare.

Olof Buckard ägnade sig åt ett slags mental karikatyrkonst, snarare än utseendemässig kopiering med porträttlik maskering. Igenkänningen var bara en del av nöjet när Buckard verbaliserade dolda tankar hos TV-chefen Bæhrendtz, spetsade till manéren hos Sten Broman eller fångade ångestsnacket hos Ingmar Bergman. Han brukade bara markera övergången mellan olika figurer genom att ta av en basker eller sätta på ett par glasögon. Efter hand ökade också inriktningen på att blottlägga retoriken och hyckleriet hos kända maktmänniskor. Buckards »elaka« narrgrin vilade ytterst i en kristen sanningslidelse och etik, som vägrade acceptera cyniska glapp mellan lära och gärning. Och rösten skulle fungera som »fingeravtryck« för ihåliga personligheter som inte hänger ihop.¹⁰

Buckards kabaré Nachspiel i underhuset (1972), förlagd till Klarateaterns foajé under riksdagens plenisal, förde in en fläkt av kontinental satir i Sverige. Tillsammans med Narrgrin dök den omsider upp i TV som *Gycklarens afton* (1976). Här är det ännu finansminister Sträng som härskar med sina pösiga tillrättavisningar, medan Olof Palmes ivriga bi oftast inte kommer längre än till »Om jag får säga...«. Ett par av Buckards nummer mot kärnkraften på Komediteatern fick plats i *Fäderneslandet och dess herrar* (1979): en klinisk expertkult till »Månskenssonaten« och en nytextning av »Trojanska hästen«. Radionämnden fällde *Mordet på ordet* (1981), där Buckard fick förtydliga demagogin bakom Palmes retorik med en reptilartad huggberedskap. Men Buckards hisnande karikatyr genomsyrades inte av »Palmehat«, utan av vreden hos en sviken trosfrände. Under 80-talet var estradörens synlighet begränsad till TV från Malmö. Program som *Jag framträder ändå* (1980) och *Vem är du egentligen, Olof Buckard?* (1981) överskugga-

des av *Olof Buckards helafton* (1984), en televisering av Vinteretik för spretiga röster. Allra mest ihåligt spretade Fälldins velande statsminister och kulturminister Wikström, en »munenergiker« full av orerande frasrikedom.

I egenskap av offentlig samvetsspeglare dök Buckard, mer än en gång, upp som extragäst i *Här är ditt liv*, inklusive Jan Guillous »kidnappning« av Lasse Holmqvist i *Magazinet: Här är ditt liv* (1982). När Olof Buckards eget liv rullades upp 1988, gavs narren av en biskop rätten att bära prästkappa.

Spänningen mellan förkunnelse och ifrågasättande har varit ett mera perifert element i Bosse Parneviks skämtlynnne, som snarare bygger på glädjen att retas och narras hos en practical joker. Parnevik började tidigt kombinera traditionell maskeringskonst med egna videoinspelningar för att finslipa sina tonfall och gester. Han slog igenom som pianist med Charlie Normans näsljud i ett ungdomsprogram. Thorén beställde flera nyhetsrapporter från »Alf Martin« i London och lät såväl Olof Palme som en hund förvirras av Parneviks nya telefonsvarare. 1969 kunde *Hvar fjortonde dag* presentera ett illusoriskt intervjusamtal mellan statsminister Erlander och en värmländsk tvilling, med samma ålande kropp och ansiktsuttryck.

Tekniken att låta olika figurer prata med varandra byggdes ut i *Bosse Parneviks julgubbar* (1971). Vid bordet där man förhandlar om tomtarnas arbetsmiljö sitter LO-ledaren Arne Geijer, ordförande för både Tomteförbundet och Tomteföretags AB. Den nya statsministern, Olof Palme, tas ner på barnkammarens konflikt-nivå. Han fördömer Kalle Anka som en borgerlig tidning, medan sonen varslar om stridsåtgärder för höjd veckopeng. I TV kunde Parnevik också visa hur partiledare reagerade som telefonväktare i en radiostudio, när de inte fick några samtal. Herrarna började undersöka om telefonen var trasig och vidga ämnessfären till privata handlingsuppdrag från inringande hustru. Vid UNICEF-galan 1975 klädde Parnevik upp sig till den unge kungen och sjöng »Om jag va en Svensson« (till »Om jag hade pengar«). Hans majestät satt i hederslogen och log igenkännande åt sina drömmar

att få klia sig eller peta näsan, i stället för att låtsas lyssna på en massa invigningstal. De »offer« som intervjuades i *Bosse Parnevik figureerar* (1976) framhöll att det var en ära att bli porträtterad under så skämtsamma former.

När det var *Party hos Parnevik* (1978–82), kunde »Sten Broman« (Parnevik) mästra övriga gäster hur de skulle uttala sitt eget namn korrekt. Störst framgång hade värden med sina busringningar och skamliga förslag. »Bengt Bedrup« ringde upp Gösta Bohman och föreslog att han skulle minska politikerföraktet genom en duell i armbrytning med Lasse Werner. Moderatledaren ville dock hellre möta vänsterpartiets före detta murare i orientering. »Bedrup« rådfrågade också sexologen Malena Ivarsson om spritens inverkan på potensen och ville träffas för praktiska tester. När Parneviks telefonspratt hade blivit offentligt kända, trodde sig Siw Malmkvist genomskåda skämtaren bakom »Anders Gernandt«, som kom med antydningar om »Rid i natt«. Men den misstänkte spjuvern uppenbarade sig då i egen person vid hennes telefon.

Parneviks kändisgyckel fungerade bäst med svenska »offer« i en inhemsk kontext. Antologiserien *Parneviks gubbileum* (1987) har stått sig betydligt bättre än *Bo Parnevik show: The make up of a president* (1982), en ganska valhänt utflykt i internationell storpolitik och stjärnlek.

Lasse Hallströms löjesspeglar

Lasse Hallström började sin yrkesbana som brådmogen 21-åring på TV:s ungdomsredaktion. Efter att ha fått in en fot som fotograf började han snart producera egna program. *Popside* (1967–68) och *Kram* (1969) vävde ihop popartister med rappa blyxtbelysningar av teman som hippies, rytm och skratt. Hallström vände bland annat ut och in på schablonen »Ungdomsproblem« med ett ironiskt TV-reportage om Vuxna. Vi får lära känna det främmande folk som brukar bära hatt och samlas på restauranger. De flesta befinner vara okej, men alltför många dricker sprit för att döva sin oro över att få cancer av allt cigarettrökande. Hallström placerade gärna

sina då ännu okända spexarvänner, Lasse (»Brasse«) Brännström och Magnus Härenstam, i någon naturlig stadsmiljö och filmade med dold kamera. Magnus fick tappa humöret i tunnelbanan och Brasse testa hur grova farseffekter det krävs, för att folk ska stanna upp och skratta ute på gatan. I sina samspel med regissören utvecklade aktörerna en fnissig inspelningshumor, som Hallström kallade »uppsprickning« i sin Regelbok rörande framställning av förströelsetelevision.¹¹

Åren kring 1970 talade man ofta om gatuteater och tidningsteater. Lars Boberg, som satsade på en estradlös nöjesprofil för TV2, lät Hallström kommentera aktuella nyhetsrubriker med »sparks i veckändan«. Magnus & Brasse fick ropa *Oj, är det redan fredag?* (1970), ta en titt i tidningen och rycka ut för reportage och sketcher. Man lekte oljeshejk apropå de nya fyndigheterna i Norge och firade de låga publiksiffrorna för TV2 med begravningsfölje. I ena stun-



TV-spexare med leksugen änglablick. Brasse Brännström och Lasse Hallström före en »uppsprickning« under inspelningen av Oj – är det redan fredag? 1970.

den drevs det med pekpinna (till exempel hur tändstickor skall antändas från och med nyår), i den andra vinklades miljöproblematiken som en enkel kamp mellan Folket och Industrin, med »Skräpo« på jakt efter marodörer och miljövisa av NJA-gruppen. Det var också Hallström som hade producentansvaret för televisioneringen av Fria Proteaterns kontroversiella satirkabaré *Har du hört vad som hänt?* (1971). Men Oj-programmen tog även upp »Kassett-TV« med en humor som var mera framsynt än *Vem behöver videon?* (1980), *Studio S:s* så kallade motorsågsmassaker. Ett decennium tidigare lät det så här i »kassettvisan«:

*Det finns kassetter med Sven Lindahl
och kassetter med pommefrites
kassetter med en gammaldags duett i svart och vitt
kassetter med och utan Åke Falck och Eartha Kitt
kassetter som är raka motsatsen till Bialitt
kassetter för din moster och kassetter för din hund
kassetter som är över på en tiondels sekund
kassetter med ett tjusigt reportage från Östersund
kassetter som regerar som en effektiv John Blund
kassetter finns i lågpris men dom drivs med fotogen
en luktkassett som doftar av lavendel och syren
en kaosspelkassett med tavlor av prins Eugen
och en jättebra kassett gjord speciellt för Hemming Sten.*

Oj-gänget fortsatte att göra bidrag för *Kvällsöppet*, men begränsningen i deras »spånande« framgår tydligt i Hallströms *Humorverkstad med Brasse och Magnus* (1976). För att improviserandet inte skulle flyta ut krävdes mera genomarbetade manus. Hallström började göra kriminalkomedi om *Pappas pojkar* (1973), med Magnus som pedanten och Brasse som hålligångaren, ständigt på språng att hjälpa pappan (Carl-Gustaf Lindstedt) ur någon knipa. Hallström bröt ny mark med en vardagsnära ungdomskomedi, *Ska vi hem till dej eller hem till mej eller var och en till sitt?* (1973), vilket ledde till en serie långfilmer för Svensk Filmindustri. Men Hall-

ström nöjde sig med periodvisa tjänstledigheter fram till 1980. På TV hade han större frihet att utveckla en mera »essäistisk« generationsfilm. *Flyttningen* (1977) gestaltade omvärldens tryck på ett ungt par, som skulle inreda sitt första hem, genom att ställa ut deras säng på ett torg med tittande människor. När Robert Brobergs petade fotbollsspelare vägrade tackla sin egen omognad i *Kom igen nu rå* (1980), fick föräldrarna bosätta sig ute på planen.

Sina erfarenheter som TV-producent summerade Hallström i en nöjesdokumentär, *Vad är det för fel på svensk TV-underhållning?* (1979). Han intervjuar här en rad kolleger, som berättar om hur man ledsnar på alla sammanträden och på en företagsledning som skyr konflikter. I en fingerad anställningsintervju får vi beskåda en anpassling, som har en ovanligt rymlig kappa att vända efter vinden. För egen del klär Hallström ut sig till en glad frilansare, som sitter vid sin skrivmaskin med lång lösnäsa och kommer på en massa roliga idéer. Han skickar in dem till en redaktionsgrupp, vars spontana skratt strax övergår i ansträngda försök att uppfatta sina egna idéer som roligare. Utanför TV-husets grindar står en brokig skara frilansare, som inte blir insläppta.

För egen del kunde långfilmsregissören gästspela med en serie bidrag till *Nöjesmaskinen*, samlade i *Hallströms löjesmaskiner* (1986). Här ingår en lika rolig som skrämmande reportageskröna om barn i första klass, som får spela minikarikatyror av 80-talets giriga finansvalpar. Vi får se små vattenkammade gossar ond göra sig över skattetrycket, snobba med sitt intresse för konst som investering och precisera sin socioekonomiska status: »Jag har skrivit över allting på mamma och pappa. Jag bara bor där.« Och en parvel som kommer in i butiken för att köpa godis ber om skrivet kvitto: »Skriv kontorsmateriel!«

Kulturtubens himla många program

Det bolag som producerar Galenskaparna & After Shave kallas Kulturtuben. Det är ett ironiskt koncept, som speglar villkoren för »galenskapande« i en epok dominerad av TV:s serietänkande.

Narrgrinet gäller lika mycket *förhållandet till* skratfabriken som de rutiner man parodierar. I 60-talets USA blev katodstråleröret, The tube, slang med samma betydelse som »dumburken«. I 80-talets Sverige började en del TV-gycklare känna sig som en tandkräms-tub. Man förväntades klämma fram en liten bit skattstoff i taget, som passade in i tablåerna bland en massa andra program.

Den första programserien, *Jonssons onsdag* (1983), var inspelad som en löpande revyforeställning, men sändes uppstyckad i fem delar med en veckas mellanrum. Varje avsnitt presenteras av en Jonsson, som sitter med sin mikrofon mitt bland publiken. Han får bland annat beklaga att TV-tittarna »måste lämna oss«, just som sketchen börjar bli rolig.

Efter leverans av sex delar *Macken* 1986 fick Kulturtuben producera åtta avsnitt *En himla många program* (1989–90). Serien presenteras av Claes Eriksson, som sitter i en mysig radhusinteriör och prisar alla fina program, som en trevlig motvikt till den dystra verkligheten. Vår saligt leende TV-värd är särskilt imponerad av ett nyttigt barnprogram med broder Anders som hurtig pysseltipsare, skuttande hit och dit till en tjugit ramsa: »Hå och Hej / med Farbror Frej.« Serien vimlar av hobbyprogram för alla verktygens vänner och fritidsmagasin som presenterar försumbara lyxartiklar. Här demonstreras också organisationskoden bakom TV:s nyhetsfabrik. »Jättenytt« serverar textmassa som finslipad omväxling mellan olika ansikten. »Lokalnyheter« är förlagd till ett trapphus och informerar om portkoden för nästa vecka. Och »Dokument bortifrån« låter ett par experter förklara fjärran krig enligt normalrutinen för oförklarliga stridigheter. Särskilt parodierna på TV:s fiktionsföljetonger blir så långgrandiga att Eriksson avslutar varje avsnitt med att plocka fram en bumerang: »Jag kommer tillbaka...«

Tornado (1993), som virvlade fram i tablåerna under tio veckor, syftade på två återkommande inslag. Dels är Tornado varumärke på en rad produkter: från livsfarlig karusellsele till jätteblöja som låser fast baby i stående position. Dels syftar ordet på »en folkstorm i väntan på OS«. Genom alla avsnitt får vi se folk löpa med den

olympiska elden, men missnöjet jäser och jäser. Det kastas tevmöbler från fönster och broar, man slänger apparater i containrar eller binder fast dem efter nygiftas bilar. Ledan börjar även äta sig in som ett hot mot själva programproduktionen. Deltagarna i tävlingen »Blomparaden« kommer snart fram till att det är hög tid att lägga av, i stället för att fortsätta ett löjligt låtsasspel inför en uttråkad publik i blomkläder. »TV har blivit Tiden som inte går att stänga av«, summerade Claes Eriksson i en kritisk betraktelse över 90-talets mediesituation.¹²

Kulturtuben har även använt TV-parodin som ram för en vidare samhällssatir. Reportageskrönan »Gubbutställningen 1989« i *En himla många program* visar upp sex olika manstyper, som leds av var sin dam förbi en jury, för bedömning av både stil och temperament. Överraskande nog vinner Gråsossen över Kvinnotjusaren, tack vare rekordhög poäng i lydnadsprovet. *Tornado* påminner om de ekorrhjul där folk springer omkring. En hederlig ekonom som söker arbete får skulden för sin rivals stölder, tills han själv lärt sig spelreglerna för oschysst klättring i företagshierarkin. Den enklaste hattaffär lockar med så invecklade specialerbjudanden att kunden har förlorat all frihet till rationella val på en marknad. Och konkurserna har nått sådant farstempo att en mäklare – under halvannan minut – hinner byta möblemanng för flera olika branscher, innan han är tillbaka på sin ursprungliga mäklarstol.

Familjen i skrattspegeln

Den första amerikanska TV-serien i Sverige var en situationskomedi, *I love Lucy* (1951–61), som gick ut i etern redan 1956. Men det blev ingen inhemsk produktion för Per-Martin Hamberg, trots framgångarna för radioserier som *Lille Fridolf och jag*. Man satsade i stället på TV-teatern, som dominerades av drama utan publikreaktioner. Ett tidigt kompromissförsök var komediserien *Greta och Albert* (1958), regisserad av Hans Lagerkvist i en stiliserad villamiljö. Man ökade den ironiska distansen med hjälp av en kvinnlig resonör, som fick lotsa in tittarna i det inrutade livet kring

Torsten Lilliecronas tjänsteman med hemmafru. Men komiken byggde mera på oron för kaos utifrån än på vardagsmotsättningar inom familjen. Och svårigheten att spetsa till komiska utspel utan publikrespons skulle skådespelare få brottas med under flera decennier.

Den svenska televisionens största satsning på familjekomedi var länge *Niklassons* (1965), som utspelades i radhusområdet Skogsbrynet. Hasse Ekman spelade in tio avsnitt under filmmässiga förhållanden. De tydligaste TV-greppen var bruket av en gästaktör i varje del och en stående vinjett: optiska virveffekter med körtrall («Här vare Niklasson»). Utgångspunkten var att en kåsör (Karl-Arne Holmsten) börjat få problem med nytt stoff, sedan barnen vuxit ur sin gulligaste ålder. Sonen har ett par år kvar till puberteten men ratar redan fadern som alltför ytlig för sin hemgjorda stenciltidning. Den främsta rivalen till signaturen Niklas, Kar de Mumma, reagerar ännu mera sårat och humorlöst, när den kaxige unge mannen avböjer hans medverkan. Som redaktör för *Niklassons Allehanda* kan sonen sätta upp löpsedlar som »Ungdomar kasta av det vuxna oket«, samtidigt som han själv är mera försynt i sitt umgänge med föräldrarna. Om någon blir litet purken kan den listige gossen alltid säga att han bara lyder ordern att vara ärlig.

Husfaderns ställning är inte lika hotad av tonårsdottern, som svärmar för fjärran idoler, eller Sickan Carlssons hemmafru, som fyller ut tiden med hobbies och språkkurser. Fru Niklasson vinner bland annat ett restaurangbesök med rockstjärnan Pop-Martin (Gösta Ekman), som sjunger »Mad love« i svart peruk. Regissören Ekman (Hasse) dyker själv upp mer än en gång i parodin på en TV-följetong: »Doktor Forsman blir överläkare«. Det är med stor spänning som radhusfolket följer den av alla kvinnor dyrkade kirurgen, vare sig han misslyckas med en operation eller lyckliggör en patient som ville se ut som Gunnel Broström (spelad av Broström). Det sista avsnittet skämtar också med *Hylands hörna* som »Herberts hörna«. Tack vare en grannes privata kontakter får både dottern och makarna Niklasson en chans att testa sina talanger, men värden lägger själv beslag på deras idéer före sändningen.

Tidningar och TV användes alltså ofta för att öka den ironiska distansen i *Niklassons*. För mera farsartade avbrott i kärnfamiljens vardag krävdes besök av en kusin från landet: Sven Lindbergs uppfinnare som uppvaktar patentverket med sin helautomatiska strömmingsrensare. Det var Lindberg som regisserade *Familjen Ekblad* (1971), bosatt i Räcksta med tre barn och lurvig hund. TV-kritiken reagerade nu med en avsmak för »amerikanskt serietänkande«, som var mera tidstypisk än träffande. I *Hem ljuva hem* (1978) spelade Lindberg en disponent i chokladbranschen, som heter Per Albin men kallas Gottis. Hans vimsiga hustru (Meg Westergren) har svårt att inse sambandet mellan sitt eget lyxliv och makens »oromantiska« oro för ekonomin, men hon hyr gärna ut ett rum i radhuset till någon spännande ungtkarl. Barnens centrala roll för litet ironisk distans till föräldrarna trängdes här ut av det gamla filmreceptet »comedy of remarriage«: slumrande lidelser återuppväckta med bröllop och smekmånad.¹³ Lars Molin skärpte den kritiska belysningen, när han lät en byråchef hoppa av rollen som mobbad familjeförsörjare i *Zoombie!* (1982).

Först med *Svensson, Svensson* (1994–) har Stockholms-TV fått fram en riktig »sitcom«, som bevarar sin popularitet i flera säsonger. Bakom denna framgång står en ny generation manusförfattare (skrivarlaget Tre vänner), skådespelare med känsla för publikreaktioner och en regissör uppvuxen med skrattkultur i TV (Mikael Ekman). Samtidigt slås man av kontinuiteten i svenskt radhusliv från *Niklassons* till *Svensson, Svensson*. Familjens brådmogna stencilredaktör har avlösts av Max Svensson, pappas kaxigaste kritiker. 10-åringens vitsiga repliker är ibland så avancerade att författarna erkänner sitt eget bistånd med litet vuxna referenser. De kan skruva till en överdrift som att gossen ligger och läser övermänniskofilosofi av Friedrich Nietzsche. Den största förändringen är Suzanne Reuters yrkesarbetande mor, med större framgångar än Allan Svenssons sporttokiga brevbärare. Dagens duktiga hustru måste temperera sina sanningar med viss förståelse och lära sig hantera avundsjukan på mera ansvarsfria grannar. Det är inte hon utan »losern« som behöver en idealiserad familjebild.

Hermanssons lilla skrattfabrik

Särskilt under 70-talet var det Göteborg som dominerade produktionen av situationskomedi, med udda samlevnadsförhållanden drivna till farsartad igenkänning. Bo Hermansson hade redan regisserat följetongsserien *Blå gatan* (1966), som kretsade kring människorna i ett kvarter på samma sätt som *Coronation Street* (1960–) i England. Han inledde ett långvarigt samarbete med författarteamet Galton & Simpson, som framför allt skrev farskomedier för brittisk TV. De grundläggande situationerna ligger oftast mycket nära originalen, men både figurer och repliker ändrades för att passa svenska förhållanden. Vilken engelsman skulle skämta om att en alltför liten TV-apparat får Lasse Holmquist att se ut som Musse Pigg?

Hancock's half hour (1956–61) anpassades till en norsk komiker, som Hermansson låtit framföra kortare skämt i *Publikfriarna* (1967–70). Medan Tony Hancock hade förkroppsligat en tragikomisk drömmare, utmanade Rolv Wesenlund nästan bara löjet med sin självgod titelfigur i *Fleksnes fataliteter* (1973–82).¹⁴ *Albert och Herbert* (1974–82) kom snarare att tona ner löjet, för att i stället öka den mänskliga värmen. Med sin frodiga rondör förde Sten Åke Cederhök in en mysigare atmosfär i den groteska skrothandlarmisär som präglade *Steptoe and son* (1962–74). Albert Steptoe framstod som en liten skinntorr smutsgubbe, medan sonen Harold inte bara var större utan äldre än »Hebbe lelle« (Tomas von Brömssen).

Fleksnes fataliteter kretsade kring en lagerförman, vars calypso-rop »Dää-åå« skulle ha fått Harry Belafonte att rysa. Det räcker med ett par folktomma gator i Oslo, för att han ska känna sig utkorad att befolka världen med en mera högtstående avkomma än Adam. Om Marve vill förbättra sin självbild som blodgivare, tar han strax tillbaka sin storsinta generositet genom att kräva minst byråchefs ställning hos mottagaren. När Fleksnes leker »kortvägens Fred Astaire« i sin DX-lya, får en japan bära hundhuvudet för hans skrala engelska. Blind för sina egna begränsningar har Marve



Parhästar i långlivad TV-serie. Tomas von Brömssen och Sten Åke Cederhök i komeditagen för Albert och Herbert.

inte haft några större framgångar på äktenskapsmarknaden. Han bor kvar hemma hos sin gamla mor och får separationsångest vid blotta tanken på att flytta halvannan meter, till en mindre möjlig lägenhet på samma våningsplan. Flera av seriens förtretligheter är anlagda som en skrattspegling av instängt hemmaliv framför teven. I sista hand blir det dock alltid den enskilde tittaren som avgör graden av komisk igenkänning och kritisk självreflektion.

Den sjuka tvåsamhet som kallas folie à deux i vissa kretsar är ännu tydligare i symbiosen mellan *Albert och Herbert*. Cederhöks pensionerade skrothandlare håller kvar sin för länge sedan giftasvuxne son i den gamla träkåken i Haga, med hjälp av psykisk utpressning och manipulerade skuldkänslor. Albert kan simulera skendöd eller minnesförlust, om Herbert tänker resa ut i världen. Han drar sig inte för några tjuvknep, då det gäller att sabotera sonens kontakter med det motsatta könet. Herbert har levt så länge med dessa riter att han ibland blir desperat och försöker »döda tiden«, presenterad av gökuret på väggen.

Hos Albert och Herbert fungerar TV-apparaten samtidigt som kontaktlänk till omvärlden och symbol för instängdheten. Det är lätt att avstyra en kvällsutflykt med repliken att de BRUKAR titta på *Columbo*. För att »separera« krävs bara en tunn skiljevägg, så att de kan titta på var sin halva av samma tevebild. När paret blir våldgästade av två förrymda brottslingar, får Herbert jämföra sin egen situation med den yngre rymlingens öde. Den som bott trettifyra år i samma hus som sin far känner spontan samhörighet med en jämnårig, som suttit fem år i samma cell tillsammans med en äldre kollega. Men Herbert är också rädd för världen där ute. Därför lunkar han på i gamla hjulspår, liksom skrothandlarparets häst Herkules och Sture Olssons ledmotiv.

Signaturmelodin tystnade inte för evigt när Cederhök gick bort. Serien återuppstod som *Herbert och Robert* (1995). Tomas von Brömssen tog nu över rollen som fadersfigur för en hälften så ung halvbror (Carl-Einar Häckner). Här tillkom nymodigheter som Kung Fu, men grundmönstret är detsamma: saboterade kvinno-kontakter och avundsjuka på den andres uteliv. Hermansson har inte bara varierat modellen med Magnus & Brasse som lägenhetspolare i *Skyll inte på mig* (1978), utan börjat öppna sin TV-värld mot samtidens etniska konflikter och könskamp. I *Flyttbyrå Pilen* (1988) får von Brömssens arbetskygga svensk ompröva sina fördomar som gästarbetare i Norge. På *Fredrikssons fabrik* (1991–93) skramlar sömmerskorna gärna med strejkvapnet och Härenstams fabrikör svarar med olika motdrag, i kampen om makten och tiden. På sitt eget produktionsbolag, Lusthuset, har Hermansson värnat om arbetsglädjen med högst en handfull avsnitt per omgång, gärna med något års uppehåll.

Nöjesmaskin med komisk följetong

Det finns också andra typer av skattprogram, som är mindre beroende av avspänt arbetsklimat med mänsklig närhet. Redaktioner med stora resurser kan bygga upp väloljade nöjesmaskiner, som växlar mellan korta skämtinslag i högt tempo. Känslan av

opersonlig skrattmekanik mildras, om man låter ett par artister bygga ut komiska följetonger, i lekfullt samspel med tittarnas förväntningar.

Programserien *Partaj* (1969) var kalkerad på *Rowan & Martin's Laugh-in* (1968–73), som förnyade »vaudeon« med strömningar inom den så kallade motkulturen, den brokiga oppositionsrörelsen mot Vietnamkriget. Titeln anspelade på demonstrationsformer som Teach-in, Sit-in och Love-in, och man gycklade gärna med etablerade politiker och drogförbud. Ramen för alla vitsar och visuella gags var ett hålligångparty, där man »frös« sina dansrörelser för att lämna plats för skratt. Programmet brukade sluta med att en rad artister tittade ut ur luckor i en vägg och levererade någon »enrading«. Även slitna vitsar och fåniga poänger fick höja känslan



Klassisk läkarsketch. Lars Ekborg som glad patient hos bekymrad doktor (Carl-Gustaf Lindstedt) i Partaj 1969.

av övermättnad i en skattorgie, där manusförfattare kunde ropa i kameran: »Please! Stop me before I steal more!«

Producenten bakom *Partaj*, Birgitta Zachrisson, hade tränat upp tempot med snabbrevyn *Snack* (1968) och regissören Mille Schmidt hade god rutin från gagsflödet på Casino. Schmidt spelade också festens pastor, som himlade med visdomsord i stil med »Den som syndar sover icke«. Bengt Berger fick ta över Arte Johnsons soldathjälm och svettas med högspända kommandon som »Ett skratt ska vara kort, vasst och militäriskt!« eller »Gud bevara konungen och fastlandet«. *Partaj* försökte även sätta fart på våra inhemska buskistraditioner. Hasse Burman fick stå ute i landskapet, utklädd till lapp med mullbänk, och vränga till ordstäv: »En fågel i handen är ingenting att ha när man ska snyta sig.« Jarl Borsséns barnrika lantis, som brukade titta mycket på TV, ville köpa en högre vagga för att höra »när dom föll ur«. Fylliga Sonya Hedenbratt drog sig inte för att öppna en lucka med »Nu ska jag säga det rundaste ord jag vet: Boll!«. Och Margareta Sjödin, som försvenskade Goldie Hawns dumma blondin, fick höra sin favoritreplik »Har jag gjort bort mig nu igen?« varieras av en rad svenska kändisar.

Med sitt snabba överflöd kom *Partaj* snart att framstå som den stora skratifesten före fastan: nöjesbudget uppdelad på två kanaler. Det dröjde ett decennium innan man började organisera likartade flöden kring en stående ram. *I väntan på doktor Forsman* (1979) pendlade mellan ironisk läkarserie och väntrum befolkat av grova skämtare. *Vitsuellt* (1980) satsade på visuella gags som bilförare alkotestad av berusad polis eller tävlingscyklist förbisusad av en amatör på väg till Systemet. Åke Cato och Lill Thorén försökte utveckla satiriska klichéeraster för offentlighetens blinda fläckar i *Häpnadsväktarna* (1981–83). Man jämförde bland annat manschettbrottslingar med bovar i randig fångdräkt. Cato började här också bilda parodisk TV-duo med Sven Melander. I »Husdjursrutan« kunde de diskutera tillgivenheten hos en pissmyra och matreceptet för kosoppa avslutades med »Det går lika bra med selleri«.

De komiska följetongerna med Cato & Melander blommade ut

i *Nöjesmaskinen* (1982–84) och *Nöjesmassakern* (1985), för att bli alltmer urlakade i *Tack för kaffet* (1991–92) och *Melander & Co* (1995). De skånska parhästarna flöt väl in bland alla lustiga pingviner och nakna herrar, som skulle röra sig i takt till musiken med ballonger framför sina kön. Melander fick också fortsätta sin berusningsdialog om »pocenten« med Jon Skolmen från Sällskapsresan (1980), och dök upp som tvetydigt charmtroll: »Hej alla barn. Jag heter Rulle. Jag brukar leka med mig själv. Hej då!« Cato & Melander fyllde sitt bilmagasin »Rattmuffen« med triviala råd och aningslösa vänligheter som »Krama varandra i trafiken«. Kockarna Werner & Werner tryfferade »Matrutan« med omständliga riter och artighetsfraser, för att till slut plocka fram en fiskpinne ur mörbultad jättefisk. Men Jöns & Jöns började förlora energi som skånska motpratare till tidens slankhetsideal, och driften med scoutmoralen i »Vargtimmen« blev allt menlösare. För att inte tala om »Steve med Lloyd«», monologer som Melander tjatade ut till en rostig skrattmaskin utan mänsklig återkoppling.

Dolda kameran: Spegla eller blåsa?

Ett av de första skrattmagasinen i amerikansk TV var *Candid Camera* (1948–67). Genren att arrangera roliga situationer för Dolda kameran bör inte förväxlas med bruket av dold kamera för att avslöja ljusskygga aktiviteter. Allen Funt, som börjat arbeta med *Candid Microphone* i radion, brukade klargöra sitt praktiska skämtande genom att avbryta filmandet med »Smile, you're on *Candid Camera!*«. Många klassiska uppslag för tankarna till busstreck som »Dra undan plånbok med snöre«, där skojarna ju sitter gömda och skrattar åt reaktionerna. Funt monterade exempelvis in kameror på en automatservering, där man drog tillbaka maten när någon stack in handen. Andra favoriter byggde på rena burleskerier, som en restaurang med högtalarförstärkt sörplande eller en lärarvikarie med pruttanfall.

Lennart Hyland var inspirerad av Funts verksamhet för radion, när han försökte fånga mera uppriktiga samtal i programserien

Med mikrofonen i andras yrken (1946–50). I *Den nyfikna mikrofonen* (1953) började Hyland även arrangera fallor, för att komma åt mindre offentliga sidor av verkligheten. I skepnad av okänd poet misslyckades han få en dikt av Pär Lagerkvist såld på ett tiotal redaktioner, och könshandeln kring Stureplan dokumenterades med kvinnligt lockbete. I början av 60-talet kunde Karl Haskel och Håkan Ersgård förevisa sina första försök med Dolda kameran i program som *Burr i kylan* och *Söndagsbilagan*, och genren fick egen rubrik med *Dolda kameran på nya äventyr* (1964). Mycket var direkta lån från Funt, till exempel den serie gentlemän som misslyckades med att hjälpa en blondin (Cilla Ingvar) bära en resväska (fylld med cement). När Ersgård stoppade i sig godbitar direkt från disken på ett konditori, låtsades de flesta kunder icke-se vad de faktiskt såg.

Idag avtecknar sig ett par av dessa arrangemang som säregna tidsdokument med poetisk lyster från ett fjärran folkhem. En förortsvariant av »Den talande brevlådan« utstrålar en öppenhet för det främmande, som tycks vila trygg i sin sociala förtröstan. Med inbyggd högtalare (en mansröst) och mikrofon kunde Lådan inleda samtal med folk som gick förbi och som filmades uppifrån en lägenhet. Här kommer en mogen dam och en äldre herre, som råkar likna Rut Holm och Kulörten från gamla lustspel, och rösten börjar prata om deras klädsel och hundsällskap. De två besvarar tilltalet med förtjust häpnad, som om det hade flyttat in en ovanligt liten granne i lådan. Upprymda av det oförklarade mötet kan de fördomslösa strax fortsätta sin dagliga promenad.

En helt annan misstänksamhet mot främmande generositet visar Kungsgatans jäktade shoppare, som Magnus Banck försöker få kontakt med. Han frågar om de inte vill dela hans glädje genom att ta emot en bunt sedlar (tusentals kronor). Den givmilde bedyrar att det rör sig om äkta pengar utan förpliktelser, men den ena efter den andra ryggar tillbaka, liksom inför ett skamligt förslag. Man kan också tolka misstron som uttryck för en orubblig moral, ett ekonomiskt rättsmedvetande som verkar utopiskt från 90-talets horisont.

När Lasse Hallström filmade med dold kamera för *Kram* 1969, handlade det snarare om att testa gränserna för offentliga känslouttryck. Folk på tunnelbanan valde att titta bort i pinsam tystnad, när Härenstam släppte ut för höga skratt eller blottade sin förtvivlan över tristessen i ett enahanda knegarliv. För att stimulera det svenska vardagsmodet att offentliggöra sina egna åsikter och känslor, åkte Hallström också runt med *Filmautomaten* (1973), en buss där folk fick säga eller göra vad som helst framför öppen kamera.

Det var under 80-talet som svensk television började »blåsa kändisar«. *Razzel special: Nya blåsnigen* (1984) angav den lättsamma tonen med »The entertainer«, Scott Joplins ragtime från svindlarkomedin *Blåsningen* (*The sting*, 1973). Man hade riggat ett rum på Grand Hôtel för att lura in ditlockade personer på någon befängd idé. Björn Skifs behövde aldrig övertalas att ta på sig hockeyutrustning för kommande spel i Tre Kronor. Ted Åström, som trodde att det rörde sig om ett test för deltagande i *Gäster med gester*, stupade på charaden »Anita Ekbergs bröstkarameller med sug snuttar man inte ostraffat på«. En professionell kändisblåsare som Parnevik höll kritisk distans till projektet att han skulle uppträda som clown i en internationell TV-cirkus. Ett par försök att lura kolleger blev mera interna, och Lennart Swahn fick helt andra resurser att utveckla genren på TV3 under 90-talet.

Under samma tid återvände Dolda kameran på SVT till »doldisar«, fast nu i nya sammanhang. I direktsändning kunde *Oldsberg för närvarande* (1992) bjuda på Surprise party, där folk plötsligt fick se sig själva i den TV-ruta man satt och tittade på. I *24 karat* och *Rena rama sanningen* konstruerade man underhållande filmstoff för gissningar. Hur kommer X eller Y att reagera, när han erbjuds en stor summa pengar för sin mustasch eller korggubben tar en stor smakbit av korven? I *Hemkört* (1992–93) presenterade Arne Hegerfors privata videofilmer, där barn och djur brukade dratta på ändan. I sådana sammanhang blir det ofta svårt att dra några tydliga gränser mellan dold kamera och halvdan farsregi.

Fars i TV: Fint som snus?

Även om det blir billigare kan slapstick med amatörer aldrig ersätta professionell clownkonst och burlesk filmfars. Svensk television har under långa perioder haft tillgång till Cirkus som inspelningslokal, men intresset för clowneri har varit ganska begränsat. När TV2 började presentera det folkliga arvet i *Nygam malt* 1971, upphöjdes spelmän och dansare till salongskultur. Grovkornigheter som »Vi bor på landet« med Bröderna Djup tillhörde undantagen. *Fint som snus* (1973–78) var den träffande titeln på en televisering av det urbana varietéarvet, med allt från bondkomiker till illusionister.

Det var TV2 som tog initiativet till Jacques Tatis sista produktion, *Parade* (1974), med plats för både akrobatclowner och dresserade hundar på Cirkus. För egen del mimade Tati inte bara tennis spel i slow motion utan dansade också mekanisk tango (»No age for rhythm«). Och i en Tatiinspirerad stilfars, *The castle tour* (1985), har Galenskaparna & After Shave fått visa upp något annat än en himla många program.

Mest remarkabel är nog satsningen på Papphammars farskonster, tio år före *Mr Bean* i England. Gösta Ekman hade redan odlat sitt överspända kroppsspråk som byråkratisk glädjedödare i *Konstgjorda Pompe*, fumlande föreläsningsguru i *Gula Hund*, velande aftontidningsköpare i *Lådan* och gubbgalleri i *Fröken Fleggmans mustasch*. »Herr och Fru Papphammar« (1978) kallades en serie komiska tablåer i *Sveriges magasin*, som demonstrerade hur det skulle se ut om vuxna behandlades som barn. Ekman dök här upp i flera olika skepnader, bland andra en filmcensor vars klippmani började med snorkråkor i barndomen. En till skolgosse kuschad bankkamrer byggdes ut till ungtkarl med trång överrock i en svit pausprogram kallade *Herr Gunnar Papphammar* (1980). Med komisk vånda inkarnerar Ekman en hämmad manstyp, som är så dåligt avnavlad att han inte förmår artikulera egna åsikter eller behov. Det behövs bara en telefonsignal från mamma för att vår kissnödige hjälte ska fara runt väggarna med ihopknipta ben. Som

TV-meteorolog avslöjar Papphammar sina tvångsmässiga fixeringar genom att rita könsorgan och haja till för tvetydiga ord.

Det har varit mera ont om klassiska clownteam, med samspel mellan eleganten (Vit clown) och hans klumpeduns (August). Carl-Gustaf Lindstedt och Ingvar Kjellson gavs tid att skulptera fram en lyckad Helan & Halvan-pastisch i *Partaj*. Rolf Bengtsson och Lasse Berghagen matchade varandra som rund och långsmal i *Bengtssons vansinniga värld* (1974). Åberg & Strüwer var mera intresserade av surrealistisk bildlek än av farsstajming och förvandlade även en rundvandring med *Toaletten* (1970) till kulturhistorisk snabbkomik. Den rena farsglädjen fick större plats i ett par kortfilmer uppbyggda kring Åbergs töntfigur. *Se upp i backen* (1974) och *Söndagsseglaren* (1977) föregrep Stig Helmer i Repmånad (1979). TV-nöjet *Stig Helmerz* (1992) torde dock ha roat färre vuxna tittare än barn- och ungdomsserier som *Trazan Apansson* (1976–81), *Hur bär du dig åt människa?* (1978) och *Zvampen* (1984). Åberg arbetade nämligen ofta med mer än en förståelsenivå, som när hans unga rebell klottrar slagordet »Ned med den tidiga gregorianska kyrkosången!«.

Även Magnus & Brasse visade en tydligare farsdisciplin när de medverkade i barn-TV än i nöjesserier som *Magnus & Brasse show* (1980). Deras krogshow *Varning för barn!* (1977) innehöll två grovkorniga klassiker: svordomsvisan som omvandlar ilska till retorisk stapling av invektiv, och Härenstams inlevelserika monolog om helgslitet för matsmältningsorganen (»Verkmästaren i magen«). Men TV har också brutit ner våra inhemska barriärer mot »lägre« smaksikt genom att förvalta lustspelstraditionen som ett klassiskt nöjesarv. Det började med tittarrekorde för TV-serien *Hemsöborna* (1966), som förmedlade Strindbergs mustiga berättarglädje med hjälp av aktörer som Allan Edwall och Sif Ruud. Sedan följde en senkommen upprättelse för gamla »pilsnerfilmer«, utskällda som en kulturfara av 30-talets etablissemang. Och snart var det dags för egen serieproduktion, med återupplivande av Gideon Wahlbergs *Söderkåkar* (1970) och originalmanus i modern miljö som *Bröderna Malm* (1972–73).

Med tanke på folklustspelets rötter på friluftsteatrar är det naturligt att gränserna blir ganska flytande mellan följetongsfars och situationskomedi, det vill säga fristående episoder inspelade med publik. I Sverige har den lokala gemenskapsramen («goda vänner och trogna grannar») haft en bredare förankring än sådana farskonventioner, som bygger på parodilek och drömfantasier. Det är lätt att jämföra alla kritiska reaktioner på *Mysinge Motell* (1968) med entusiasmen för *N. P. Möller, fastighetsskötare* (1972–76). Den skånske revykomikern Nisse Ahlrot (och hunden Kalle) blev inte mindre populära, för att vissa fackliga företrädare reagerade surt på Möllers oorganiserade sätt att sköta hyreshuset på Solgatan 16. Malmö-TV lyckades också fånga mycket av atmosfären i de gamla arbetarkvarteren kring Møllevångstorget. I serien ingick även höjdpunkter som Jan Malmsjös inkarnation av en alkoholiserad före detta fotbollshjälte. Han förmår inte längre leva upp till sitt gamla rykte som Danskdödaren men har munläder nog att brodera en liten guldkant kring vardagen på ölcaféet Tennstopet. Betydelsen av ett författarteam med kreativ spännvidd blev tydligare, när sportjournalisten (Åke Whilney) 1980 försökte dikta vidare om Möllers äventyr på landsbygden utan poeten (Jacques Werup).

Ståuppare: Magasin eller kontext?

Med det långa clownarvet i bakhuvudet («Fall down comedy») kan man lättare förklara ett sentida kontrastbegrepp: Stand up comedy. Här står komikern och talar utan rekvisita eller rollmask, och publiken förväntar sig ett personligare tilltal än av historieberättare. *Pratmakarna* (1973–74, 91–92) kallades en handfull yrkesskämter som stod uppe på en scen och avlöste varandra med lustiga historier. Det var inte minst sättet att måla upp typer med gester och dialekter som var inspirerat av den brittiska förlagan, *The comedians* (1971–92). Ett decennium senare började Sundsvalls-TV samla historieberättare på en pub med mustiga värdar (Margareta Kjellberg, Ewert Ljusberg). *Har du hört den förut?* (1983–) anlägger gärna en folklig motvinkel och förutsätter bekantskap

med norrländska negeringsprefix. Utan denna kunskap om språkliga finesser lär man knappast förstå Londonturistens svårigheter att skilja på skyltarna IN och O-UT.

Vem var då den första ståupparen i svensk TV? Denna fråga kan bäst belysas med ett par milstolpar längs en slingrig väg. Genren har utvecklats med flytande gränser mot sådana monologskämtare som avstått från tydliga roller. Redan 1962 fick Lasse O'Månsson ta över mikrofonen i *Gröna Hund* för något som liknade ett improviserat tilltal. Han verkar mycket nervös, harklar sig ofta och häcklar publiken för dess illusioner att vara önskade barn. O'Månsson låtsas få en begäran om sjuk humor och svarar med ett enkelt recept: Det är bara att byta ut Kålle och Ada mot Hitler och Eva Braun. I Lenny Bruce-serien *Varför gömmer du dej i häcken?* (1971) fick Jarl Kulle häckla en liten studiopublik, men en aktör som framför en pjästext är något annat än en komiker som bygger på personliga erfarenheter. *Opp & roa* (1984) sade sig introducera Stand up comedy i en direktsänd tävlingsfinal från Berns, med pall och mikrofon framför en ridå som vinjett. Men mer än en av deltagarna satsade ännu på buskisfigurer med rekvisita och roliga historier.

Det verkliga genombrottet kom med *Släng dig i brunnen!* 1991, inspelad på Norra Brunn, Stand Up Comedy Klubbens stamkrog. Tekniskt visade det sig ganska besvärligt att återge livekänslan utan att påverka atmosfären i SUCK:s lilla lokal.¹⁵ Flera försök att höja stämningen med närbilder av uppsluppna reaktioner saboterades av totalbilder, där andra delar av publiken sågs lyssna utan skratt. Efter hand började man stegra tempot med hård redigering, växla mellan 3–4 artister och »plocka ut poängerna«, vilket samtidigt suddade ut växelspelet med publiken. *Släng dig i brunnen!* betydde mycket för att etablera »ståuppare« i det allmänna medvetandet, men genren tenderade att bli ett skrattmagasin utan konkret kontext. När en komiker spelar ut exempelvis etniska klichéer, blir det intressant att få uppleva vem som reagerar hur. I skepnad av Ali Hussein, som talar svenska »helt defekt utan flytningar«, har Lasse Lindroth utmanat skinheads (»mentala kalhyggen«) och berättat



Ståuppare på Norra Brunn. Ulla Skoog, Jonas Gardell och Babben Larsson samlade för gemensamt utspel i Släng dig i brunnen!

om vännen Neger-Greger, som kom instapplande på en polisstation med kniv i ryggen – och blev finkad för olaga vapeninnehav.

SVT tycks gärna undvika etniska konflikter som svårkontrollerat skattstoff mot humorlös rasim. För att aktivera sociala integrationsprocesser lär det knappast räcka att stoppa in Lindroth som »syster« Nader i *Sjukan* (1995), en situationskomedi med brittisk förlaga. TV1 Drama har på ett helt annat sätt lyft fram Jonas Gardell som komisk galjonsfigur för svenska bögar. Televiseringar som *En pall, en mikrofon och Jonas Gardell* (1992) från Konserthuset och *En finstämd kväll med Jonas Gardell* (1995) från Intiman har öppnat ett nytt gränsland mellan skattshow och uppbyggelsemöte. Visst kan även en heterosexuell ateist roas av Gardells självutlämnande narrspel och sympatisera med en militant gest för alla bröder som stupat i aids. Men den totala fixeringen på Stjärnan

fungerar dåligt för TV-tittare som står främmande för teaterapor och frollehumor. Vi skulle behöva se den gemenskap som skrattar så gott, skymta ett mänskligt ansikte att spegla våra motstridiga reaktioner i.

Som kontrast kunde man lyfta fram det sociala perspektiv varmed Ronny Eriksson har gett röst åt ett norrländskt självmedvetande. På 50-talet måste Martin Ljung lämna Notviken för Radiotjänst i Stockholm, men idag kan Norrbotten producera egen TV-underhållning. I *Euskefeurat – live!* (1988) kan pitebon Eriksson retas med sin lulepublik. Han anklagar dem för att ta emot »optimistkonsulter«, som förskingrar den dystra livsåskådning förfäderna slitit ihop. Men dialekten i *The Ronny Eriksson show* (1994) är inte pitemål, utan vad komikern själv kallar »norrländsk klang«, riktad mot höga herrar och damer. I denna kontext betyder ståupparens »ärlighet« att skala av pretentioner och illusioner, inte att bikta privata avvikelser. *Lid i natt!* (1995) fogade in Erikssons monologer i en vardagsberättelse om medelålderskris i radhus, fyndigt inbäddad i en öppen teaterlokal. På så sätt kunde TV-tittarna bekanta sig med den konkreta publik som uppskattade pyjamasfilosofens avsaknad av kulturell fernissa: »Min fru har aldrig lyft sig, men hon har släppt sig en och annan gång.«

Självparodi och samhällssatir

TV:S SKRATTSSPEGLAR BRUKAR bygga på vissa genrekonventioner för att fungera hos sin publik. Man kan göra parodi genom att blottlägga rutiner och klichéer i det egna mediet, eller skapa satir genom att rikta en kritisk blick mot verkligheten utanför. I praktiken kommer många program att växla mellan båda synvinklarna. Idealet är inte att renodla en viss genre utan att balansera klarsyn med självdistans.

Parodin har djupa rötter i barndomens härmlek och gyckel med vuxenvärldens konstigheter. Det är framför allt unga människor på tröskeln mellan dessa världar som excellerar i dråpliga stilbrott och ironiska kommentarer. En framsynt medieinstitution som vill undvika att stelna i sina egna klichéer håller sig med en nisch för respektlösa spexare. För unga parodiker räcker det ofta med tillgång till en nyhetsstudio och litet reportageresurser. Satir kräver större kunskaper om samhället och blir mera kontroversiell, med sitt bruk av levande måltavlor. Utan personligt engagemang brukar det bli svårt att hitta »rätt ton« mellan övertramp och tandlöshet.

Det går knappast att etablera samförstånd om vad som utgör »god satir«. Grundregeln är att man ska skilja på skämt och allvar och inte blanda ihop gyckelbilder med utförd handling. Men det finns alltid en mera trångsynt krets, där man ogärna vill förstå den komiska poängen. Det brukar inte heller saknas militanta grupper, som kräver karikatyrer med starkare känslöverkan än skratt. Därför har det blivit allt vanskeligare för jurister att fixera en yttersta gräns för satiren. Skyddet mot offentlig ärekränkning måste vägas mot vår grundlagsfästa yttrandefrihet.

En liten bakgrundshistoria

Historiskt har satiren vuxit fram som ett medium för att uttrycka aggressioner i en indirektare form än handgemäng eller smutskastning. Genren fick en viktig roll i den demokratiska kampen för yttrandefrihet – som spjutspets och stridsäpple. Makthavare som valt att förbjuda en »nidskrift« eller en »nidsbild« som om symbolisk framställning vore en reell attack, har tvingat sina kritiker till underjordisk verksamhet och allegoriska omsvep. Begreppet (komisk) poäng härrör från ett Frankrike som genomgick mer än en borgerlig revolution. »Le point« syftade ursprungligen på (värj)spetsen vid fäktning, men man gick ytterligare ett steg i ritualisering av blodiga uppgörelser och började symbolisera striden som offentlig debatt eller privat vitsduell. Problemet med sårad heder levde dock vidare, liksom talet om tillspetsade skämt, komisk udd och moralisk anstöt.

Moderna massmedier präglas av insikten att en satirisk framställning som skjuter över målet, bidrar till att öka sympatierna för »offret«. Man måste alltså väga vinsten av en kritisk samhällsbelysning mot risken av publika bumerangeffekter. Televisionen har kommit att spela en central roll för vårt sätt att balansera engagemang och indignation – och hantera kritik med humor.

Ett public service-företag som BBC brottades länge med svårigheterna att utveckla en nyhetsparodi för TV. Det visade sig svårt att skämta med klichéerna utan att kollidera med maktens företrädare eller organiserade intressegrupper. *That was the week that was* (1962–63) kommenterade aktuella händelser med ironiska sångverser och skruvade sketcher, men skapade också nya former som provocativa intervjuer och omklippt journalfilm.¹ Som satirisk TV-kabaré var programmet banbrytande men det blev ganska kortlivat. Många uppfattade gycklet med etablerade politiker och heliga kor (kunglighet och religion) som alltför fräckt för att tolereras.

I slutet av 60-talet ansågs tiden mogen för ett gäng studentspexare, som var mindre intresserade av politisk personsatir än grotesk

underbelysning av dubbelmoral och mytbildning. *Monty Python's flying circus* (1969–74) spetsade till den brittiska samhällsformen som en dårspegel av upplösta rutiner i en TV-studio.² Ett decennium senare var det dags för en mindre vildvuxen syntes av parodilek och samhällssatir. *Inte aktuellt* hette i original *Not the nine o'clock news* (1979–82), eftersom BBC2 medvetet lade programmet samma tid som nyheterna på BBC1. Under 80-talet växte klyftan mellan ungdomligt (själv)gyckel som *Hemma värst* (*The young ones*, 1982–84) och ironisk igenkänning i politiska etablissamang, till exempel *Javisst, herr minister* (*Yes, minister*, 1980–82) och *Javisst, herr premiärminister* (*Yes, prime minister*, 1986–88). Bristen på satirisk distans i »maktittandet« var ännu tydligare i en svensk avläggare som *Rosenbaddarna* (1990).

Det tog lång tid innan parodi- och satirtraditioner från USA fick genomslag i svensk television. Vi hörde bara talas om en Johnny Carsons vassa tunga. Men motkulturens drift med amerikanskt TV-liv nådde oss via biofilmer som *Dumburken* (*The groove tube*, 1974) och *Kentucky fried movie* (1977). Den ökade importen av tvålopera följdes upp med en genreparodi, *Lödder* (*Soap*, 1977–81), kongenialt fjärrad av resuméer med Anders Gernandts aristokratiska diktion. Först med reklamkanaler i etern har vi fått bekanta oss med en central inspirationskälla som *Saturday night live*, direktsänd från 1975 på sen kvällstid inför en »kultpublik« i New York. Särskilt de första årgångarna bjöd på en vital brygd av nyhetsnarrar, reklamparodier och musikartister.³ På senare år har SVT visat ökad öppenhet för det satiriska gränslandet mellan ståuppkomik och subkulturer.

Från filmparodi till TV-skämt

Det brukar ta tid innan ett nytt medium hinner utveckla egna parodiformer. Genren bygger ju på att rutinerna blivit tillräckligt institutionaliserade för att locka till komisk avvikelser. *Sitt och se dubbelt* (1957) innehöll bara ett par lösa anspelningar på *Kvitt eller dubbelt*. Man iscensatte Pekka Langers dåliga råd för bättre tevebild

som telefonsamtal i radiostudio, och »Spexjournalen« saknade ironisk distans i försöket att skämta med alla sälungar i *TV-Journalen*. Bäst genomförd var parodin på sagostunden med Andy Pandy: Martin Ljung och Povel Ramel utstyrda som sprattlande marionettdockor.

Det var lättare att skoja med genrer som låg nära självparodin. I *Listigkurrarna* (1960) varierade Pekka Langer och Hasse Alfredson greppet med korkad panel från *Goddag, yxskaf*t för att parodierna TV:s kunskaps thriller. Man höjde spänningen kring Tankevärdet i Vetinge genom att öppna med ylande vargar och mystiska slottsportar. *Söndagsbilagan* (1960–62) lät både värden (Jan Gabrielsson) och pysselfarbrorn (Gösta Knutsson) leka västern i »Bröderna Carlsson«, en parodi på *Bröderna Cartwright* (*Bonanza*, 1959–73) med stöld av »det vita guldet« från kossan Rosa.

Resultatet blev mindre valhänt när TV anlidade aktörer och regissörer med professionell vana från filmparodi. *En kväll med Carl-Gustaf Lindstedt* (1960) skämtade med olika äventyrs genrer, *En kväll med Gösta Bernhard* (1961) drev med husmodersdidaktiken hos Ria Wägner i *Hemma*. Uppklädd i damkläder och peruk låter Bernhard sina »experter« visa hur man ska tända en tändsticka eller bädda en säng. Programvärden utstrålar samma kläd-samma blygsamhet vare sig »hon« läser en dikt eller råder en brevskrivare som förlorat sin make att försöka med remouladsås. I *Mellandagens revy* (1962) satte Bernhard på sig filmkrönikören Oldins glasögon för litet pretentiöst svammel om italiensk film. *G. Bernhard Show* (1963) antydde att Ian Dunlops TV-kurser i engelska inte räckte för att bistå en brittisk turist på jakt efter parkeringsplats. *S:t Bernhard* (1964) fick leka med James Bonds agentutrustning och flåsa »Ni tränar väl med TV?« under en farsjakt. När man råkade öppna en korridordörr, kunde TV-chefen (Bährendtz) kommentera direkt i kameran: »Det är underhållning det här – och som sådan kan man mycket väl försvara den.«

De förstalyckade parodierna på nyheter och kulturreportage var regisserade av Yngve Gamlin och Hasse Ekman. *Gamlins årskrönika* (1962) låter Edvard Matz fånga tidens konstjargonger i en serie

intervjuer med gamlinska pratgubbar. Tittaren får möta en tonsättare som fyllt hemmet med tonala experiment i vatten, och en kännare av modern konst, som reder ut huruvida en eka upphängd på väggen är en grunka, en grej eller en pryl. I salongssällskapet hos *Hr M. Ljung, Valhallavägen 117* (1964–65) ingår docent Bæhrendtz, som försöker övertyga värden att dennes komik har en seriös sida. Efter ett överilat skratt åt en lustig anekdot av Ljung skyndar sig TV-chefen att återställa sina högtidliga anletsdrag. Snart utbryter ett lekfullt tävlingskaos, där ödesmusiken från *Kvitt eller dubbelt* flyter ihop med »Jag tar lådan«. Och en studiodebatt på temat »Måste vi ha respekt för människovärdet?« övergår i rena våldsvårigheten, med möblemanget som tillhygge. Ljung inleder med litet självbelåten begreppsanalys och Gösta Ekmans ombudsman klipper till närmaste meningsmotståndare, utan att ändra sin artiga uppsyn. Rent verbalt bevarar alla en korrekt framtoning, samtidigt som man trappar upp den fysiska våldsspiralen.

Manuskriptet till detta avsnitt var författat av Hasse & Tage. Danielssons första större uppgift som regissör var trilogin *Monopolets blandning* (1961–62).⁴ Birgitta Andersson får här driva med Lena Larssons försök att föra in mobiler i svenska hem, och blir förhörd av Perry Mason, TV:s populära stjärnadvokat växelklippat med Tages röst. Alfredsons Riksarkitekt demonstrerar några »bosympatiska« husmodeller från tävlingen »Folkhem 1962«, tills han själv blir isärplockad som en modul och bortburen. Hatte Furuhaugen får då och då avbryta programmet som representant för »oss intellektuella«, vilka önskar föra in litet folkbildning i underhållningen. Han ställer sig framför kameran och berikar vårt vetande med årtalet för slaget vid Lützen eller den kemiska formeln för vatten. Folkbildarens sista avbrott lyder: »Skollärare John Chronschougs memoarer är författade av August Bondeson. Det är en humoristisk bok.«

Under rubriken *Svenska öden* (1963) är Furuhaugen ciceron för en serie TV-porträtt av stora kulturpersonligheter. *Magnus Munning, hans liv och verk* börjar med att vi får se Carl-Gustaf Lindstedt bäras in på BB och överrätta en grattiscigarr till fadern: »Jag blev en

pojke!« I sitt »charmanta« hem kan universalgeniet visa upp en skapargärning, som sträcker sig från Hamlet i bokhyllan till »Mos-ter Lisa« på väggen. Hans berömda stordåd att imitera de Gaulle och Fridolf Rhudin »på samma gång« visar sig vara ett audiovisu-ellt trick: generalens rika minspel och gestspråk till monologskivan »Den ensamma hunden«.

Hasse & Tage började också retas med tidens högröstade TV-moralister. *Konstgjorda Pompe* gycklade med missnöjeskampanjen mot *Villerville i Söderhavet* (1963) för lättsinnigt slöseri med licens-pengar. Som hula-huladansös till Hawaiiitrio får Lill Lindfors dyrka en dalahäst och hylla givmildheten hos svenska TV-chefer, med exotiska sånglåten där man kan urskilja »tretton-avsnitt-va-kosta-de«. Och »klagomuren« blev nerringd när Gösta Ekman i *Gula Hund* lockade Danielsson och Birgitta Andersson att smaka på ordet »Pitt!«, med förtjusningen hos småbarn inför lördagsgodis. Det blev en »folkstorm« på mer än 150 samtal, vilket passerade reaktionerna på Skäggen.⁵

Självsatir med provokation: Skäggen

Skäggen kallades sex herrar som i en handfull program före jul 1963 samtidigt provocerade tittarna och drev med fegheten hos TV-folk. Underrubriken »En relativt aktuell underhållning« pekar på Åke Söderquists betydelse som gruppleddare. Han hade nyligen lämnat sin chefsstol på *Aktuellt* för en kort sejour som chef för Underhållningsavdelningen. Programramen var ett sammanträdesbord med Söderquist som ordförande. Här satt Yngve Gamlin och Edvard Matz som gjort flera reportageskröner tillsammans, men också Beppe Wolgers som hanterade poetens sårbarhet med beatjargong (»Helballt«, »Du grabbar«). Jan-Öjvind Swahn och Lasse O'Månsson fick representera en ny syntes av studentspex och sjuk humor, såsom rapljud från ett kopparstick med Oscar II.

Redan abstraktionstitlar som *Fasad*, *Segment*, *Modul* och *Relief* slog an en ironisk distans till tidens prestigeprogram. *Fasad* börjar med en lång kamerafärd längs Radiohusets långa glasfasad, in i ett



Töntband med självgyckel. Skäggen som The Plaj Boys i Fasad. Från vänster Åke Söderquist, Edvard Matz, Beppe Wolgers, Yngve Gamlin, Lasse O'Månsson och Jan-Öjvind Swahn.

konferensrum där Åke Söderquist tronar vid ena bordsänden. Han håller ett litet tal till tittarna – om TV:s uppdrag att informera och fostra – innan sammanträdet med redaktionsgruppen börjar. Her-rarna kommer med olika programidéer, men förslagen möter nedslående kritik från någon kollega. Samma uppslag kan avfärdas som alltför skrämmande eller alltför mesigt. Vi får se en rad purkna reaktioner, men man har lärt sig svälja sin förtret som god programtjänsteman. Söderquist avfärdar alla gliringar (»Fegis!«) med att han minsann har gått en kurs för arbetsledare. Bristen på godkända uppslag börjar bli besvärande men glöms strax bort, när det vankas mat och dryck. Och man lyckas upphöja jantelagen till en akustisk njutning genom att »spola« andras idéer med en enkel handrörelse.

Men många spolade förslag visades ändå för tittarna, från studentikost spexande till modern mediasatir. *Fasad* aktualiserade

novemberfirandet av Gustaf II Adolf med »Sanningen om Lützen«. Vi får se Matz reporter rycka ut i 1600-talet med karta och mikrofon, men han finner inget fältslag, bara en massa rökutveckling. Söderquists hjältekonung visar sig nämligen vara så feg att soldaterna måste dölja honom i dimridåer. Vid flykten hem till Stockholm rider majestätet rakt in i en kokvagn och drunknar i värmeländsk blodkorv.

I *Segment* underminerade Gamlin & Co *Aktuellts* auktoritet som opartiskt sanningsvittne i samtida konfliktfält. Ett filmteam som har farit till Trosa med dold kamera fångar en rad kritiska reaktioner apropå ett påhittat projekt att genomkorsa den gamla stadskärnan med en motorväg. Reportaget »Idyll som försvinner« blir spolat av Söderquist, som demonstrerar hur man lika gärna kunde klippa fram en positiv bild av samma material. Det gäller bara att rycka ut ett par jakande svar ur deras sammanhang.

Lasse O'Månsson fick spela offret i en lång »nojathriller«, som drev med den vanliga hotbilden »TV som drog«. Vi får bekanta oss med en rastlös missbrukare, som inte längre klarar av att leva utan sitt dagliga spänningsrus. Han får snart sparken, förlorar kontakten med familjen och blir vräkt. Till slut når vår glasögonorm det stadium där bilderna upplöses i ett ångestladdat töcken. Så kommer då äntligen räddningen: en affisch för TV-länkarna. Offret lyckas bryta sin onda cirkel genom att öppet bekänna sin last. Han återförenas med sin familj och nöjer sig med radio. Och skulle det komma en ny kris, kan han alltid ringa upp sin övervakare, som tröstande säger att det bara är sport med Bengt Bedrup i TV-rutan.

Sådana (över)tydliga sjukdomsbilder tycks inte ha berört de tittare som rasade över Skäggens attentat mot den goda smaken. Mitt under sammanträdet i *Modul* tränger det in en upprörd folkstorm, som vandaliserar rummet och gnider in en paj i varje skäggansikte. Sveriges Revolutionära Radio och TV tar över och kan strax lugna tittarna att Lennart Hyland mår fint. Huvudorsaken bakom folkresningen var dock inte TV-programmen, utan missnöjet med de långa köerna på Systemet. När Wolgers tre år senare skrev ett avsnitt av *Estrad*, fick fyra plakatbärare tåga fram

med var sitt ord: Tittare+Kräver+Bättre+TV. Men strax genomförde demonstranterna en omgruppering och bildade: TV+Kräver+Bättre+Tittare.

TV-Aktuellt från Mosevisionen

Televisionens dominans i etern fick konsekvenser för nyhetspegeln i Mosebacke. Redan i Svenska Ords mediemix *Konstgjorda Pompe* (1963) ingick ett filmblock med »TV-Aktuellt från Mosebacke Monarki«. Olle Pahlins nyhetsuppläsare fick ett ansikte och kunde avrunda med en liten vinkning: »Vi hoppas att ni hade trevligt med våra små olyckor och naturkatastrofer. Hej, hej!« Mosebackegänget skämtade också med TV:s naturprogram och kulturbevakning. Det var inte fåglar i kikaren, när deras Nils Linnman talade om »rasande granna hondjur« i markerna. Vilgot Sjömans porträttserie *Ingmar Bergman gör en film* (1963) utsattes för en träffsäker parodi. Tage lyssnade som en devot fårskalle medan Hasse bredde på om sin »vidräkning med det sexuella hyckleriet« och stammade »ku-ku-ku-kulturfernissa«.

Mot slutet av 60-talet startade reguljära överföringar från Mosevisionen: *Aktuellt från Mosebacke Monarki* (1967) och *Nyheter och bullentiner från Mosebacke Monarki* (1968). Nationalsången kompletterades med defilerings å la Röda torget i Moskva: våra spexare uppställda på Mosebacke torg i pälsmössa eller leninkeps. Pahlin behöll sitt uppskruvade röstläge från radion, utan att skruva ner tilltalet för TV-mediet. Skolriten »Slut för idag! – Tack för idag!« kunde nu varieras med visuella busstreck som att hålla för öronen eller täcka över Pahlin med snö. Bildmediet uppmuntrade även till tävlingar i »sämst klädda«, marsmänskior med tre ögon och potatisexpert med potatisnäsa. Den damiga speakerstil som brukade presentera »utvikningshem« i TV plockades ner med reportage hemma hos en slumfamilj, med Lars Ulvenstam i smutsig undertröja. Och det illustra sällskap som samlats i Kulturhörnan för att tala om poesi ville hellre prata om västernserien *High Chaparral* (1967–71).



»Sämst klädda man« i Mosevisionen 1968. Inspelningsbild av kärntruppen bakom Mosebacke Monarki. Uppställda från vänster Tage Danielsson, Hatte Furuhagen, Carl-Uno Sjöblom och Hasse Alfredson.

Tage intervjuade en rad »gubbar« av Hasse, från kranskötare som snyter sin näsa till Tarzan Apanson, Mosebackes överludna Skansenchef. Redan i *Gula Hund* (1966) fanns en romantisk musiktablå med ironiska anspelningar på miljöförstörelsen, men klarpråket ökade när man kunde kommentera läget i Sverige via Mosebacke. Assessor Hasse Assarsson avfärdar alla larmrapporter om föroreningar, medan vi sitter och stirrar på smutsen i hans ansikte. Han tycker att man ska lära sig älska »stanken i Moseån« och använda »andningsapparat« (gasmask). Reportaget om all fisk som inte går att äta, visar hur lutfisk kan användas som badminton-

racket, luftgitarr eller demonstrationssköld. En skallig herre med flackande blick lär ut konsten att »blunda med öronen« (vrida ytterörat inåt), när folk börjar prata om miljöförstöring.

Folkstormen mot pitt-sketchen i *Gula Hund* tycks ha påverkat gränserna för »tyckfriheten« i Mosebacke. Veckan innan klotterplanket på Sergels Torg invigdes, kunde Alfredsons ordningsborgarråd klargöra exakt hur mycket mosebaskerna fick skriva av sig i kommunal regi:

– Man får skriva vad man vill, utom naturligtvis vissa oförskämdheter. Man får inte skriva FNL till exempel, men man får skriva NTF. Man får skriva USA men inte RFSU.

– Hur är det med kroppen ... kroppsdelarna?

– Dom är fria ... i stort sett. Man får ju nämna armar och ben och även inre sekretoriska organ. Lymfan och sådant får man gärna nämna ...

– Och själva televinken? Här är det med den?

– Själva televinken får man inte gärna nämna. Då kommer gatukontoret och slår en med batong.

Även i Mosebacke växte klyftan mellan etablerade politiker och unga rebeller i slutet av 60-talet. »Valextra« kallades en välgjord pastisch på *Shanes* (1965), Eric M. Nilssons TV-dokumentär om ett popband »on the road« i Sverige. Mosevisionen har låtit Eric M. Bardun följa en riksdagsman från högervänsterpartiet på valturné, med rockgruppen Politrucker som publikdragare. De långhåriga musikanterna (spexgänget i peruk) tycker att man borde lägga upp det där med statsbudgeten mera rytmiskt, och är mer intresserade av en frissa i Laxå än stora ord om Engagemang. Thord Carlssons politiker har utvecklat sin egen gimmick. Han kastar ut blommor till publiken med en utstuderad gest och varierar mottot »Flyta till framtidens land på gummimadrass«. »Vi far med fem knop framåt mot Lycksalighetens ö!« löd det ironiska slagordet i *Flotten* (1967), uppmärksammas vänsterteater från Göteborg som bland annat gästspelade vid Mosebacke torg.

Mosebackegänget hade kommit upp i medelåldern, men Helmer Bryds Eminent Five Quartet påstås experimentera med »psykedelisk musik« på Hilmers Konditori, trots sin yttre framtoning som farbröder i trenchcoat och homburghatt. Bobo Slackes inhoppsom protestsångare – med »Norge, Norge / det är ett ruttet land« – fungerar så uppiggande att en äldre herre bränner upp sin Norgekarta. Bakom Moltas ironiska nidvisa låg en utklassning vid vinterolympiaden men också protesterna mot USA under Vietnamkriget. Gruppens självironiska nostalgi var tydligast i avskeds-spexet *Nyårsvaka från Mosebacke Monarki* (1970), med en glest besatt skolaula som ram för en töntig nyårsrevy. När Mosevisionens ciceron Sven Gardin (Furuhagen) får se sig parodierad av sin tvillingbror och hör folk skratta, blir han mycket upprörd och börjar orera om »Imitationsfascister!« och »Vänstervridning!«.

Vänstersatir: Militans eller balans?

Vänsterkantringen, som tog form under senare delen av 60-talet, fick flera genomslag i TV:s satirutbud. När Gösta Bernhard i *Nu är det lördag igen* (1961) karikerade direktör Blixt, AB Jätteaffärer, var det en nöjesartist som gycklade med stressen. Men då vänsterorienterade författare och skådespelare började gissla kapitalister, rörde det sig om aktiv opinionsbildning för ett annat ekonomiskt system.

Nu har TV-satir med politisk agitation eller »litterär« kritik fått brottas med samma estetiska trovärdighetsproblem som speakerburna dokumentärer.⁶ Ironiska essäer som *Cabaret Camera: Våra dygder* (1964) och *Blott Sverige svenska krusbär har* (1965) raljerade över ideologiska motsägelser och moraliska skygglappar, men orden på ljudbandet saknade ofta förtöjning i bilderna och blev liksom hängande i luften. På motsvarande sätt saknades det en social kontext för det antikapitalistiska budskapet i *Cirkus Sverige* (1969). Det räckte inte med satiriska enskildheter som drogad LO-tiger i bur, montagevisa om »Kändisgaloppen« och en positivhalare som sjöng om »stanken från Enskilda Banken«. Samhällskriti-

ken fungerade bättre när Christian Lund lät Finn Zetterholm och Bengt Sändh sjunga »Sådan är kapitalismen« i *Badjävlar* (1971). Här var kritiken av den kommunala korruptionen förankrad i en mustig skärgårdsburlesk av Lars Molin.

Rune Hassner och Jan Myrdal spetsade till en mera kliven igenkänning med *Myglaren* (1966), en socialdemokrat som gör karriär på prat om Trivsel medan andra gör jobbet. Fria Proteaterns politiska kabaré *Har du hört vad som hänt?* (1971) byggde på en entydigare agitationsmodell, Folket mot Herrarna, med anklagande visor och bokstavlig uppdelning av Lönekakan. Men debatten efteråt kom helt att fokuseras på förbrödringssupandet på Grand Hôtel Saltsjöbaden. Det blev skandalrubriker för att LO:s ordförande August Lindberg skulle ha framställts berusad, trots att han var organiserad nykterist. När jag ser om denna scen tjugofem år senare, kan jag spola tillbaka flera gånger med en videobandspelare. Jag ser de övriga aktörerna dricka sprit och spela berusade, medan »Lindberg« bara röker cigarr och talar utan sluddergrimaser. Han »råkar« dock blanda ihop notan och det avtal som ska skrivas under! Det förefaller mig rimligast att »tolka« detta grovkorniga farsinslag som överdriven iver under allmänt fyllekaos. Men debatten begravnade bilderna under upprörda tal om flagranta övertramp.

Nu har det mer än en gång hänt att diffust gestaltad vänstersatir blivit utstyrd som »osaklig« i svensk TV. Bristen på ironisk distans tycks bero på viss enögdhet hos skyttarna men också på alla skyggappar kring måltavlan. Tonen kunde vara ganska krampaktig i den satir som utvecklades med Lars Ragnar Forssberg som projektledare. Det började i radion med *Kabaré Öppen Kanal* (1976–77), som vitaliserade det gamla kuplettervet med sjuk humor. De borgerliga partiernas regeringsbildning rapporterades på samma sätt som gisslantagandet i Norrmalmstorgsdramat, och Gösta Bohman (m) kom ut »från valvet« efter att ha »ätit upp« Per Ahlmark (fp) och Thorbjörn Fälldin (c), en metaforisk kannibalism som Radionämnden vägrade svälja.

När Forssberg och Rolf Börjlint fortsatte med bidrag till TV-

program som *Sommarkväll* («Kabaré öppen final») och *Kvällsöppet* («Kabaré Kvällsöppet»), fick tittarna bland annat se SAF:s ordförande som utslagen och drogad, ett tillspetsat svar på ett par överslätande uttalanden från Curt Nicolin. Forssbergs eget TV-magasin, *Kanal 3* (1982–83), blandade samhällskritiska reportage med skrönor och ironiska visor. Ett par författarporträtt som var skrivna av Anders Ehnmark och Per Olov Enquist tangerade den gräns där plumpheten utlöser bumerangeffekt. Men både Jan Myrdal och Sven Lindqvist hade själva lämnat ut sitt privatliv till offentligt nyckelhålstittande.

Det juridiska skyddet mot kränkning diskuterades i *Fäderneslandet* (1979), som signalerade Satir med marscherande karoliner. Här fick moderatledaren Bohman lyssna på en melodi, som han tyckte lät vacker men inte kunde identifiera. Det rörde sig om »Internationalen«. Svårigheten att förena rollen som saklig journalist med satiriska sarkasmer accentuerades, när Jan Guillou dök upp som redaktör i TV-rutan. I *Magazinet* (1981–83) och *Rekordmagazinet* (1984–89) satt han ofta och tyglade sina känsloreaktioner – på hyckleri och förbudsmentalitet – för att bevara förtroendet som »objektiv« samhällskritiker. Fiktionsramen i TV-pjäsen *Genombrottet* (1981) gav större frihet att avslöja maktspelet bakom de politiska fasaderna. »Kvällsdax« har här bjudit in en taxichaufför, som man tänkt klä av offentligt som en rasistisk buse. Men Erik Gyttop (Janne Carlsson) visar sig vara en hygglig prick, som flera gånger kört försvarsministern (läs: justitieminister Geijer) och sparat skattemedel genom att skriva ut sanningen på kvittot: »Från krogen till bordellen.« Den frispråkige taxichauffören blir TV-favorit och vinner 12 procent av rösterna i kommande val.

Hasse & Tage brukade gestalta satiriska sanningar med skenbar naivitet och musikalisk värme. »U-land« fick blåsa upp kondomer med »Pumpa, pumpa« (*88-öresrevyn*) eller tacka för överskottslager i bastkjol med »Bolla, bolla« (*Glaset i örat*). Oron för kärnkraften alstrade »Studsviksvalsen« i *Glaset i örat* och »Inte mod« i *Svea Hund*. I *Gröna Hund* lekte Danielsson MRA (Moralisk Upprustning) i form av en scout skrävande till »Storfiskarn« av Thore

Skogman, medan Alfredson moderniserade prästgycklet till ett vittnesbörd om andlig tomhet. Hans klockare berättade om Pastor Jansson, som svär och super för att locka konfirmander men saknar egna åsikter.

Under dubbelgöken (1979) innehåller två monologer, som har överlevt sin ursprungliga kontext genom själva sättet att göra blåögda attityder tydligare. Danielsson benar upp den sannolika riskkalkylen efter kärnkraftsolyckan i Harrisburg med skolfuxens storögda förvåning inför Sanningens avskaffande. Och Alfredsons politiker börjar svara på alla ekonomiska vardagsproblem med »Det hade jag ingen aning om«, löst inspirerad av ett TV-uttalande om priser från Olof Palme.

Satirmagasin: Besvärjelse eller krydda?

Det har också funnits satirmagasin som gjort rituell rutin av ironiska kommentarer och kvicka nålstick. Programformens rötter i magisk besvärjelse och häcklarrit framgår tydligast, när man gisslar potentater i form av dockor som i *Spitting image* (1984–). *Söndagsbilagans* fickrevy lät Ulla-Bella Fridh och Svenerik Perzon skämta med små skandaler och stora politiker. *Snack* (1968) blandade snärtiga presscitat med sketcher om byråkrati. *Lögnmagasinet* (1969–70) satsade på reportage om kontrollanter av hundskatt som ropar »Voff« i brevlådan, eller Wallenbergarnas problem att »verka utan att synas« i en tid med många TV-kameror. Den ironiska tonen var här ofta så svävande att den från humorfriare sammanhang kände Kay Pollak måste förtydliga: »Nä, vi bara skojade ...«

Genrens långkörare har varit inspirerade av program som redan visat sig fungera väl i England. *That's life* (1973–94) brukade lätta upp en »konsumentbevakning« som inkluderade både byråkrater och svindlare, med vitsar och pressgrodor, skämtpriser och burleska djurinslag. Sinnet för bisarra glädjeämnen tonades ner i *Sånt är livet* (1976–88), lett av trojkor som Åke Wilhelmsson, Inger Säfwenberg och Henrik Järrel, »på Din sida mot mygel, byråkra-

tiskt krångel och översitteri«. Man tog upp allt från tråtor kring en reparation till invalider som förvägrats begripligt läkarutlåtande. Programledarna brukade sätta samman »fakta« till snitsiga citatkedjor och bemöta »undanflykter« med insinuanta kommentarer, men de problematiserade aldrig sin egen roll som rättskipare med självbelåtna miner. Den som tog kontakt med redaktionen hade goda utsikter att bli förfördelad part, och studiopublikens skratt fick ge social sanktion åt spydigheterna. Mycket av det kanaliserade missnöjet var berättigat, men *Sånt är livet* hade sina uppenbara risker och begränsningar. God satir är mera intresserad av sanningen än av att smickra våra illusioner, att det alltid är Dom Andra som har fel.

Risken att skapa oskyldiga syndabockar minskar, när spegeln riktas mot makthavare med flera kanaler att försvara sig i. Det »hyperaktuella« nyhetsgycklet *Helt apropå* (1985–91) innehöll en hel del personsatir, som låg närmare den politiska karikatyren i *Spitting image* än förlagan, *Inte aktuellt*. Lundaspexaren Stellan Sundahl hade slipat sin kvicka tunga i radions *Byteskomik* (1976–83) och testat gränserna för »övertramp« i TV med *Uppåt väggarna* (1982) och *Två timmar* (1984). *Helt apropå* nöjde sig inte med att byta ut Olle Pahlins nyhetsuppläsare mot Fritte Friberg. Det Grönköpingsinspirerade omsvepet med fiktiva karikatyrer ersattes med fyndiga konceptlekar. Om man skulle intervjua miljöpartiets »språkrör«, räckte det att fråga två trattar med slang. När Wachtmeister och Karlsson var ute och fiskade i främlingsfientligt vatten, fick ett nassetryne symbolisera deras ideologiska släktskap. »Kryddan« Petersons sätt att inkarnera Birgitta Dahl (s) med utstående tänder tangerade lyteskomik. I *Under dubbelgöken* hade Tage Danielsson, rent verbalt, observerat att Ingvar Carlsson såg ut som en fot. I *Helt apropå* fick Sveriges nya statsminister figurera som en skosula med glasögon. Carlsson visade sig ha humor nog att rita av sin ena fot, när *Barnjournalen* bad om ett självporträtt 1988.

»Malmögänget« bjöd också på en internationellt mera gångbar galghumor. Man presenterade en Gör-det-självs-operation av hjärtat och komprimerade *Här är ditt liv* med Kurt Waldheim till under

en minut, på grund av alla minnesförluster i omgivningen. Det blev pris i Montreux för *The prize* (1987), som fejkade nyhetsmaterial i sitt gyckel med Nobelpriset. TV-tittaren fick följa hela processen från tidiga prognoser på väderkartan till högtidliga festligheter, med kungen gripande efter fjärrkontrollen för att snabbspola Sundahls talare. Rysk TV-reklam för filmsorten AGFAnistan blandades med aids-inspirerad sånghyllning till preventivmedelsautomaten: »We'll meet again.«

Bristen på jämförande distans blev mera besvärande, när kvintetten skulle presentera *Europahumor* (1989). Sundahl återkom som snabbvitsande värd för *Snacka om nyheter* (1995–), en satirisk frågesport kalkerad på *Have I got news for you* (1990–) på BBC2. Det



»We'll meet again.« Aids föranleder köbildning framför den gamla P-automaten i Helt apropå. Från vänster Elisabeth Bonke, Stellan Sundahl, Fritte Friberg och »Kryddan« Peterson.

ironiska tonläget fångas väl i en lanseringsfras: »Programmet som i motsats till regeringen lyckas förvandla misstag och rena dumheter till nånting positivt och kul.« Formellt rör det sig om en gissningslek, där deltagarna ska identifiera TV-snuttar, hitta på pratbubblor till stillbilder och fylla i avklippta tidningsrubriker. Men den yttre spelramen blir nästan bara en förevändning för huvudkryddan: alla sarkastiska kommentarer till den verklighetsfars som kallas politik. *Snacka om nyheter* har gett svenska TV-tittare mer än en chans att skratta av sig sittande statsminister som »arschle«.

Ungdomsrevolt med självironi: PTV

För att förnya det satiriska självgycklet i TV har man ofta rekryterat respektlösa talanger från ungdomsredaktionen. Magnus & Brasse fick presentera »TV-nyss« i *Fredag med familjen Kruse* (1971–72) och »Rappytt« i *Kanal 22* (1973). Här byggde nyhetsparodin mera på ett ystert lekande än på utblickar med kritisk skärpa. I *Nytt och knytt från när och fjärran* (1971) laddade Janne Forssell och Kjell Alinge upp en komisk spänning mellan återhållna aggressioner och falska mysigheter. En antydan om censur tystas ner med händer som sticker in i rutan och håller över munnen. Mer eller mindre förödande karateslag lärs ut som »trevliga grepp«. Och en bil slås sönder med slägga i »Suness trivselskit«, till lekledarens glada »O va roligt!«.

I mitten av 80-talet satsade TV1 på ett nytt ungdomsgäng, med Måns Herngren och Hannes Holm som drivande krafter. Projektledare var Örjan Öberg, som tillsammans med Stellan Olsson hade gjort *Det finns inga smålänningar* (1981), TV-serien om vad som »hände« när FN delade upp Småland som Palestina 1948. Efter att ha presenterat videor i grälla punkfrisyrer (*Tutti Frutti*, 1983), förenade sig Herngren med Holm, Tintin Anderzon och Helena Bergström i ungdomsprogrammet *Vidöppet* (1983–84). Deras parodigyckel blommade ut i *Förspelet* (1985), tio kvartar före lördagens långfilm. Herngren och Holm var inte bara inspirerade av

Monty Pythongänget, utan av hela protestparadoxen i stilpunkten: Hur skulle man göra uppror mot ett samhälle, där revoltgesten blivit en förväntad grimas? Lösningen blev att fjärma symboliska fadermord med självvironisk distans. Låt mig kalla deras grepp att samtidigt avslöja andra och förlöjliga sin egen förträfflighet för PTV-komplexet. Det står för Propaganda-TV upphävd med Penetrerings-TV.

Förspelet skämtade med både genikult och sporthysteri. TV:s stora Strindbergsserie togs ner med budgetskryt och konkretisering av storleken på Augusts peniskomplex. När Herngren och Holm refererade dokumentärbilder av en militär eskalering som sportreportrar, förvandlades hela krigsprocessen till en rafflande tävling, med entusiastiska kommentarer om spännande startskott och härlig seger. Sådan galghumor var ingen orimlig reaktion på en »fredsfostran«, som förbjöd krigsleksaker men krävde militär inskolning i riktiga vapen.⁷

PTV-gängets bildstorm var ofta medvetet pueril, som ett misslyckat försök att räcka ut tungan åt sina egna grimaser. När TV1 firade omvandlingen till Kanal 1 med galashowen *Sista sucken* (1987), förlöjligades klichén att satir skulle vara detsamma som att säga »Lennart Swahn är en gubbstrutt!«. Man strödde grus i festglittret med offentliga påminnelser om friställd personal och intern släktrekrytering.

De egna bristerna som skådespelare blev mera uppenbara och utdragna i *Namnsdagsserien* (1986), vars enskilda avsnitt döptes efter sändningsdag. Här ramade man in nyhetsparodin »Propaganda-TV« med fyra tappra ungtkommunister under röd fana. Gänget kunde också klä sig i svartvit 40-talskostym för att uppvigla käcka ungdomar på Söder mot usla filmförfattare. Fräckisleken med Oskuldens ikoner drabbade bland andra prinsessan Victoria, som med känsliga fingrar sågs träda skinnen på en maffig julkorv. Då en äldre kollega som Carl-Gustaf Lindstedt kom med goda råd för bättre sketcher, reagerade de unga surt. Ur filmarkivet plockade man fram material, som skulle bevisa att mästaren hade upprepat svaga skämt och stulit sina favoritnummer. TV-tittaren fick bland

annat se det förmenta originalet till »Munkvisan«, snott från ungdomar som inte ens var födda på 40-talet.

Detta sätt att förvandla segrarnas historieskrivning till absurt fadermord kunde varieras som genomskinligt fejkat kulturreportage. Med hjälp av gammalt nyhetsmaterial gav Herngren bakläxa åt Svenska Akademiens sekreterare, vilken gång på gång sågs komma ut med namnet på en författare som redan hade fått Nobelpriset. Minnesluckorna i vårt offentliga vetande bearbetades i *Encyklopiaden* (1987), som lät gamla SF-journaler avslöja sig själva. Det räckte med den svenska speaker som prisade hakkorshälsande tyskar vid Fredslingiaden på Stockholms Stadion 1939 (»ett under av spänst och hårdhet«). Mera fejkat var Herngrens »intervjusamtal« hemma hos Jan Myrdal i slutet av 60-talet. Vi får se värden med en stolt gest visa upp bokhylla efter bokhylla med »Pornografi! Pornografi!« (ord ryckta ur ett annat sammanhang). Vår unge reporter rodnar generat inför lärdomsgigantens brist på normal blygsel.

Ett viktigt parodiobjekt blev också den självbespeglande TV-journalistik som har kallats »journalismo« på grund av sin manlighetskult.⁸ Redan i *Förspelet* dök Herngren upp som Sixten Extas, med upphetsade reportage om förtrycket i Moskva, och spydde sitt kosmopolitiska förakt över »Sveriges tråkigaste stad« – på plats i Härnösand. Programledaren i *PTV: Penetrerings-TV* (1991), Örjan Sniis, är en stjärnreporter i tajta brallor, som gärna öppnar sin show med ett par pistolskott i luften. Vinjettmontaget väcker associationer till Bo Holmströms journalistiska actioniver och ett helt avsnitt är kalkerat på Jan Guillous grävande i rättsrötan kring Keith Cederholm. När experterna kommer fram till att »offret« är skyldigt, förklaras denna slutsats strida mot programmets grundidé och studiopubliken ropar: »Du har rätt, Örjan!«. Idolens uppmaningar till självständigt tänkande besvaras med »Ja, halleluja!«. Och Sniis låter sitt eget förflutna granskas av en kollega, Göran Skytte, som måste intyga en »fantastisk trovärdighet«.

Narrspegel för mogen ungdom: Lorry

Det finns ingen anledning att dra för stora växlar på idén om enkla generationsskiften på satirfronten. Flera av manusförfattarna bakom TV-kabarén *Lorry* (1989–95) kom från 70-talets vänsterpolitiska teater men hade nu lärt sig hantera sin besvikelse med humor. Carsten Palmær hade hjälpt Fria Pro att skämta med sina puritanska fixeringar (»Röv Front!«) i *Med tvättad hals* (1985), och Sven-Hugo Persson löste upp tidens jargonger med poetisk satir i *Alice Babs bor inte här längre* (1988). Texterna till *Lorry* levandegjordes också av en driven regissör (Kjell Sundvall) och professionella komediaktörer: Claes Månsson, Johan Ulveson och Peter Dalle (stående trio) samt Ulla Skoog, Suzanne Reuter, Lena Endre, Gunilla Röhr och Gunnel Fred. Programmen spelades in med publik under en titelskylt i rosa neon, som lekte med nostalgiskimret kring en nedlagd biograf och danskrog. Adressaten sades vara frånskild och mogen ungdom, som var van att ha det lite småtrist. Men spelglädjen var smittsam nog att balansera en illusionslös samhällssyn.

Utanför själva kabaréramen låg de inbrytningar i eterbruset, som kallades »Tillfälligt avbrott«, »Cybersauk« eller »Folkets forum«. Här utvecklade Rolf Börjlint och skådespelaren Stefan Sauk expressiva TV-monologer, som var svårare att skratta bort. Sauk tränger sig på kameralinsen med naket ansikte, instängd i ett kallt rum eller svävande i cyberspace. Han lättar på sina aggressioner genom att prisa aids för utrotningen av bögar och hoppas att fri organhandel ska eliminera Siewert Öholms dubbelhakor. Än talar Sauk med Marknadens amerikanska accent om mentaliteten hos trygghetsnarkomaner, som bara krymper varandra och skyller allt på andra. Än inkarnerar han en teaterintresserad dam, som pladdrar om förbud mot videovåld och ondska. Än stöter han upp »Jag är skeptisk« som karikatyr på all magsur konservatism.

På många sätt fungerade Sauks kverulantfigurer som en modernisering av Stig Järrels gallsprängda sanningsägare, med Fibban i spetsen. Vi föredrar ju att skratta åt »det jobbiga« som om det bara

vore ett stiliserat särfall. Men nu tillkom även ett stråk som blandade allvarlig desperationshumor med centrala visdomsord: »Det är inte dom utslagna som ska in i samhället. Det är dom inslagna som ska ut.«

Denna grundtanke varierades i ett par sketcher, som gav komisk relief åt rasismens funktion som syndabocksmekanism med kollektivt självbedrägeri. Ett par hemspråklärare spinner ihop en farlig konspiration av knark, invandrare och Olof Palme (han låtsas bara vara död), men viftar bort den egna hotbilden, när konsekvensen skulle bli arbetslöshet för egen del. De överklassare som sitter uppklädda i bubbelpool konverserar om alla dessa »utlänningar«, som pratar med bokstäver över bröstet i TV – men vi känner igen drottning Silvias brytning hos Reuter. För skinnskallar som skrålar »Du gamla du fria« räcker det med ett postgironummer: »Stöd genforsknigen«. Och beredskapen för blågul galghumor i aidstider testas med 91:an Karlsson & Co, som fröjdas över smittan från Elvira med den käcka oskulden hos Vårat gäng.

Men *Lorry* bjöd också på en hel del mänsklig värme, särskilt i den komiska följetongen på patentverket. Full av entusiasm kommer Peter Dalles uppfinnare in och berättar om någon ny idé för Stora världen, bortom Sundbyberg där han bor. För att hjälpa alla ensamma killar har han tänkt ut en »tjejfälla«, med choklad som lockbete. Med »utifrånofflor« skulle folk kunna se världen med andras ögon och upptäcka att man inte är ensam om att vara ensam. Men varje gång pyser luften ur vår idérike fantast, eftersom Claes Månssons tjänsteman måste peka på en tankelucka i projektet. Proceduren upprepas tills mönstret blir en fabel om naiviteten hos en social ingenjörskonst som börjat fungera dåligt i andras liv. Motståndet kommer inte längre från uppblåsta byråkrater. Månsson spelar en vänlig tjänsteman som lyssnar förstående, med en enkel termosmugg framför sig på skrivbordet. Problemet är uppfinnarens bristande verklighetskontakt, illusionen att det räcker med en tjejfälla för att »få hem en med tofs som trallar«.

En sketch kan inte varieras hur många gånger som helst. Månsson fick ta över den besviknes »Tänkte inte på det ...« och Dalle

göra entré med Sauks »De ä mycke nu!«. Patentverket byttes ut mot Den erfarnes råd till en ung kvinnojägare (Ulveson). Lorry satte stopp efter 28 program med 150 sketcher. Mer än en gång hade gänget gestaltat sin insikt att även festliga rutiner till slut övergår i en leda som irriterar. När ett par bekanta från glada semesterdagar flyttat in som grannar, verkar de gamla skämten allt tjatigare och skratten fastnar i halsen. Till Lorrygängets professionalism hörde även medvetandet om när en glädjekälla börjar sina.

Gyckel med tittarfantasi

Vi behöver även ironisk distans till de fantasier som televisionen kan stimulera hos oss tittare. I skepnad av en TV-tokig hemmaman från Hisingen, Kurt Olsson, har Lasse Brandeby dragit ett löjets skimmer över våra dagdrömmar om synlighet och spänning. Redan 1979 kunde göteborgare höra en Kurt Olsson kverulera i lokalradion och på Nationalteatern visades han snart upp i helfigur, med oljig tuppkam och egen damorkester. *Biblioteket* (1987) hade plats för en sensationslysten TV-reporter, Arne Olsson, som brukade stå ute på Stortorget och lägga ut krokben för folk, så att han kunde rapportera »I händelsernas centrum«. Den fåfånga entusiasten i *Kurt Olssons television* (1987) och *Kurt Olssons sommartelevison* (1989) är mindre cynisk än naiv, en satellitålderns Don Quijote med fotografen Arne (Hans Wiktorsson) som mera jordnära vapendragare.

I sina hemgjorda TV-program bjuder Kurtan inte bara på råd och pysseltips, med överpedagogiska förklaringar på bladdertavla. Som stjärnreporter rycker han ibland ut för att »avslöja verkligheten«, med andra ord omdefiniera vardagssituation till Världssensation. Rutinerna kring öppnandet av en klaffbro målas upp som ett mirakel, fast de intervjuade bara kan se ännu ett avbrott med bilkö. Kurt Olssons pratshow spelas in med jättesoffa uppe på ett varuhustak med störande trafik, och värden öppnar med frågan om gästen har koskräck. *Fådda blommor* (1988) för ofta tankarna till *Antes Super Show*, men programledaren har nu fått TV-appara-



TV-stjärna med koskräck. Lasse Brandebys hjälte i Kurt Olssons sommartelevison (1989) försöker ta tjuren vid hornen, med Arne (Hans Wiktorsson) och delar av Damorkestern som åskådare.

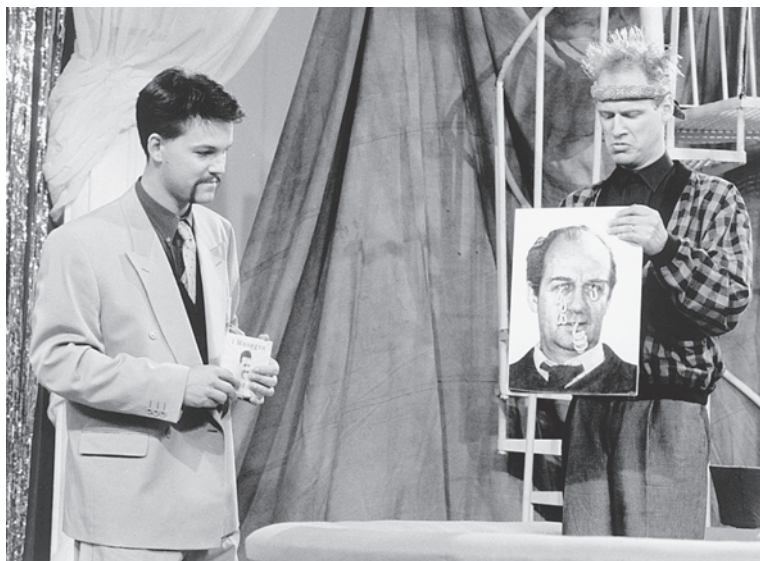
ter uppe på estraden för att kunna visa upp sina alster. Med litet tekniskt bistånd kan Olsson intervjua sig själv. »Har jag blivit stöddig?« frågar idolen och svarar att han fortfarande är samma enkla Kurt. Men många bilder tyder på motsatsen och påminner oss tittare om risken för löjligen storhetsfantasier.

Samtidigt har TV:s parodiscen delvis splittrats upp i olika åldrar och intressegrupper. Ju mer man profilerar en viss referensram, desto färre blir det som uppfattar poängerna. I början av 90-talet framträdde ett nytt crazygäng, som försökte vara både smalt och brett. Driften med trender och jargonger blev ofta kryptisk utanför den unga musikscenen, men serierna har även innehållit en mera tidlös farskonst. Värden (Henrik Schyffert) för pratshowen *I manegen med Glenn Killing* (1992) intervjuar sina gäster i en altarring, som kallas manegen. Hela programmet får karaktär av en medie-

circus, som reflekterar sin egen status av kultnöje med ironisk distansering. Flertalet gäster broderas ut som udda figurer av farsatleten Robert Gustafsson. Vare sig det är en insnöad yngling med gosedyr eller en hipp »bögpolis« i tajta lädertrosor, tycks de röra sig i en TV-värld mellan barnprogram och vuxensfär, pendla mellan oskuld och klichéfantasi.

Gustafssons parodigyckel med kända artister går inte ut på att imitera utseendet, utan att lyfta fram attityderna bakom deras rollmyter eller stilfigurer. »Eva Dahlgren« får glida in som skör Poet med luftiga pretentioner, så somnambul i sin framtoning att »hon« strax somnar in på studiogolvet. Gustafssons fadermord på Jarl Kulle är utstuderat barnsligt: han sprutar en massa kaviar som får slingra sig genom hålen på en stor idolbild. Det förefaller viktigare att bevara den symboliska förbindelsen med barndomens oskuld än att spela ut sådana gester som omvärlden förknippar med ungdomsrevolt. Gustafsson uppenbarar sig gärna i skepnad av någon ung djurvän och skruvar till sitt outsiderskap som en modern clownfigur med poetiskt skimmer. Han kan komma in bärande på litet jord i en låda och demonstrera hur han har »dresserat« sin bit att ligga still. Den kluvna lockelsen hos rumlarlivet med polarna förmedlas av en berusad yngling, som har en uppstoppad iller i handen. Den unge mannen drar en lång skröna om de vilda festligheter som detta djur (»bästisen Göran«) skulle ha hängett sig åt, tillsammans med sina kompisar från Skansen.

Det etablerade samhället företräds av en affärsfixare med svengelsk svada, Percy Nilegaard (Johan Rheborg). Han kallar sig kulturstrateg men är bara ute efter att exploatera popsnören som sjunger »Snäll idag«. Nilegaards roll som kapitalistisk förlorare med bräckliga löften blev tydligare i *Nile City 105,6* (1995). Han har här startat en radiostation, som kallar sig »Din kajplats i etern« men utstrålar allt annat än trygghet. När en förtvivlad flicka ringer in för råd mot mobbing, försöker Farbror Barbro bara pracka på henne en ny stere oanläggning. Då är Schyfferts skivpratare en bättre lyssnare, och Gustafsson får kliva in i hans radiostudio med en serie nya figurskapelser. Som hyperaktiv yngling från Kungsängen brottas



Barnsligt fadersuppror 1992. Glenn Killing (Henrik Schyffert) har i sin manege fått besök av ung bildstormare med Kalles kaviar (Robert Gustafsson).

han med svårkontrollerade kåtslag i ena benet, som sävlig norrlänning låter han sina tyghundar föda fram cigaretter med tändare.

Rheborgs övertydliga affärsbuse blir mera monoton än Gustafssons varierade farsgalleri. Styrkan hos 90-talets spexgång ligger knappast i någon satirisk blick för spelet i samhället. De är mera lyhörda och fantasifulla i sin strävan att fjärma sig från mediernas schabloner och jargongerna på ungdomsscenen. De skribenter som utkorat gruppen till företrädare för Den ironiska generationen har närmast sig skrattspegeln utan historiska perspektiv. Inget tyder på att 40-talets flugigheter eller 80-talets PTV-komplex skulle vara mindre ironiska. Vi bör också vara litet försiktiga med att utropa 90-talets crazystil till representanter för en hel åldersklass.⁹

Då är det lättare att se kontinuiteten mellan olika spexgång, som för sin ironiska lek med samtida klichéer har haft Stockholm som självklar hemmascen. Man tycks röra sig mera vant i den centrala

mediesfären än i de sociala sammanhangen utanför. Under nattskiftet på Nile City 105,6 dyker Gustafsson upp som Weiron, en »Göteborgsproletär« som hela tiden verkar extraknäcka med andra maskiner, skrattar åt egna vitsar och hatar stockholmare. För en regional motbild kan vi lämpligen lyfta fram mediasatiren mot Stockholms största morgontidning i Göteborgsserien *Biblioteket*. På Dagens Nyheter tycks man ägna sig åt att kasta matsmulor till folk »på landet«, i tron att där bara bor kalkoner.

Chockhumor från marginalen

Sådana regionala skämtkrig har inte hindrat Gustafsson från att medverka i Göteborgsalster som *Brutal-TV* (1991). Här fick han gyckla med psykoanalys och förvandla praktiska TV-råd till blodigheter på en toalett. Den visuella chockhumorn har anor från avantgardefilmer som *Den andalusiska hunden* (1928), där Luis Buñuel skar upp ett kvinnoöga med rakkniv. För att skaka av skyggglappar och skyddsfiler räcker det inte med verbala ironier eller personsatir. Inom de unga subkulturer som sprider filmer med häftiga synintryck på video, talar man gärna om att »skala ögonen«. Mycket av det som skrämmer oinvigda fungerar som blodig humor, vilket är något annat än exempelvis actionvåld.¹⁰

Med inspiration från denna marginal har symbolkampen om offentliga gränser börjat tränga in även i Sveriges television. Radionämnden har ändrat sin tolkning av § 7, så att en del som tidigare ansetts strida mot kravet på »god underhållning« blivit friat »med beaktande av olika smakriktningar«. Låt mig åskådliggöra steget från verbalt retmedel till visuell chockhumor med två friade inslag, med femton års mellanrum.¹¹ Det som väckte anstöt i serien *I väntan på doktor Forsman* (1979), var repliken att det är naturligt att onanera – fast inte vid frukostbordet. Vid en masturbationstävling i *Synk* 1994 fick man se den yngling som kom sist äta upp den bulle hela gänget hade träffat. Som producent för detta ungdomsprogram demonstrerade Maria Rydbrink-Raud att sinnet för provocerande TV-äckel inte behöver vara ett manligt privilegium.

Det har också förekommit chockhumor med vissa existentiella kvaliteter. *PTV* innehöll en hel del galghumor inför dödsskräck och religiösa halmstrån. Här demonstreras bland annat hur procenten ateister börjar sjunka, medan ett flygplan råkar ut för kraftiga luftgropar eller rentav störtar. Och man frågar en präst hur många sekunder »nyfrälst« det krävs för att komma till himlen. Vi får även uppleva en ansats till mänsklig ångest, när Sniis ska hjälpa en ung man att ge dödshjälp och sprutan råkar hamna i fel far på långvården.

De unga filmarna bakom *Fritt fall* (1995) förstärkte chockestetiken med subjektiv kamera, när en skördetröska attackerade ett par mänskliga (kål)huvuden nedgrävda i en åker. Man parodierade det samtida TV-tittandet i kändisars kylskåp under rubriken »Här är ditt frysfuck«, och lät våldgästningen urarta i uppätning av andras ögon. Med sin surrealistiska perversionshumor rör sig sådana tittarchocker i en mera raffinerad sfär än Ulf Larssons, av Radionämnden fällda, monolog som bilburen pedofil i *Vilhelm* (1986).¹²

Det var inte utan reservationer (»på gränsen till vad som kan tolereras«) som Radionämnden friade ett par blodiga satirinlägg i debatten om videovåldet.¹³ »Vrideo« i *Guldslipsen* (1983) visade en författare som sitter vid sin skrivmaskin och snart får halsen uppskuren med en rakkniv. Här sattes våldshocken in i en tydlig skämtkontext med en replikväxling: »Heter det der eller die Humor? – Det heter das(s) Humor.« Anmälan av *Helt apropå* 1985 gällde en grottmålande stenåldersman, som fick slut på rödfärgen och dängde en hund i väggen. Om man har bekantat sig med konventionerna för blodig humor, upplevs sådana attentat mot trygga tittarvanor som en komisk fjärmningseffekt. Det är svårare att skaka av sig antydningar som stimulerar fantasier kring sådana grymheter som vi vet existerar. I *Smygtittarna* (1987) ingick en TV-parodi, där Adde Malmberg lät en expert på afrikanska språk översätta de musikaliska exotismer som med stor entusiasm framfördes av en svensk sånggrupp. Det visade sig att riten handlade om kvinnlig omskärelse (könsstympning), och svärmandet för avlägsna kulturer framstod med ens som aningslös idealism.

I serien *The båtton is nådd* (1995) kryssade Malmberg ofta mellan personsatir och chockhumor. Som ståuppare kunde han vara elak med verbala sarkasmer. En antiabortdemonstration ledd av Livets Ords pastor kommenteras med att Ulf Ekman utgör ett levande bevis för nödvändigheten av abort. För att sätta fingret på komplexare förträngningsprocesser krävs en dårspegel, som bygger på spänningen mellan ord och handling. Tittaren dras bland annat in i en blodig mardröm om »örontvång« på restaurang: två sadistiska rocksluskar går lös på en besökares öron med förskärare. Här ingriper plötsligt TV-producenten och tar avstånd från »underhållningsvåldet«. Han får strax stöd av de två nazistledarna Hermann Göring och Joseph Goebbels, som förfasar sig över detta grova sätt att skända tron på Människans Godhet. Hermann är också huvudgäst i pratshowen »Förlåt mej så himla mycket«. Med djup ånger berättar Hitlers andreman om hur han, vid partidagarna i Nürnberg, trängde undan Joseph för att få stå närmare Adolf. Så värden kan nu arrangera en snyftrik försoning med Joseph.

Även TV-tittare som önskar avskärma den omvärld som tränger sig på, lär sig snart konsten att stänga ute spåren efter blodiga ogärningar. Vi får se ett vardagligt par sitta hemma och titta på teve, när en försäljare ringer på dörren. Det utbryter snart våldsamheter i dörröppningen och försäljaren får in foten innanför tröskeln. Till slut lyckas värden störta ner inkräktaren i hisschaktet, och foten som blivit kvar kastar han ner i sopnedkastet. Så kan det se ut när man handgripligt söker stänga ute en påträngande verklighet med brutala medel.

Det underhållande samtalet

DEN GENRE SOM HAR expanderat mest på senare år, pratshowen, är inte bara billig att producera. Upplevelsen att sitta med som extra gäst vid levande samtal fyller ett centralt underhållningsbehov: »lystfyldt nærvær«.¹ De som utvecklat intervjun och diskussionen till en nöjesform har hämtat mycket inspiration från talk show i USA. Begreppet »pratshow« mötte länge motstånd i Sverige. Ordet »show« var här förknippat med estradunderhållning, inte med nöjesprogram i allmänhet, som i USA. »Talk« är också ett mera elastiskt begrepp än motsvarande ord i svenskan. Vi blir tidigt invaggade i en kulturell hierarki, som ställer seriöst (sam)tal mot lösare (små)prat.

I TV:s barndom fanns »radioter«, som stördes av det splittrande i att samtidigt lyssna och titta. Deras skarpaste kritiker var Åke Falck, som odlade sina verbala talanger med samma förtjusning som de visuella: »Är det inte ett slött intellekt som inte hinner ägna sig både åt att lyssna och åt att lägga märke till en glimt i ett öga.«² Den litterärt skolade underskattar lätt en viktig attraktion i TV:s pratprogram: möjligheten att *se det som inte talas ut*. Man kan avläsa leenden och blickar som ett audiovisuellt språk, med spänningar och tystnader. Vi värderar sanningshalten genom att relatera verbala fasader till vår erfarenhet av retorik och självreklam.³ Liksom vardagens samtal bygger televisionens på en rad outtalade konventioner och pejlingar av gränsen mellan offentlig angelägenhet och privat frizon. Pratshowen har löst upp formellare koder för debatt och konversation men också skapat nya maskspel och kändisprivilegier.

Det är omöjligt att dra en rak skiljelinje mellan seriöst pratprogram och underhållande pratshow. Gränsen blir lika flytande som våra subjektiva kunskapsintressen och kontaktbehov. Även ett djuplodande samtal om esoteriska ting bör fascinera sin målgrupp, och vårt psyke omfattar mer än en dimension. Det vetgiriga jaget söker fördjupning i ett visst ämne, det nyfikna kontakt med andra erfarenheter, det sensationslystna en dramatisering av bortpratade konflikter.

När debattörer slutar lyssna förlorar begreppet samtal sin mening, men ritualiserade ordstrider kan underhålla som rent skådenöje. Skillnaden är tydligast mellan TV:s bevakning av ansvarsroller (»offentlig utfrågning«) och frivilliga arrangemang i fritidssfären (»sammankomst med gäster«). Det räcker inte med opartiska granskare och sakliga informatörer för att hålla liv i en demokrati. Utan spelrum för öppen kontakt och personlig eftertanke förtvinar vårt sociala grundförtroende.⁴ Det ömsesidiga samtalsidealet dialog blir snarast »trialog« i TV, med tittaren som en tredje lyssnare och iakttagare.⁵ De som glömmer bort publikens närvaro sitter snart upptagna av ett privat tankeutbyte.

Grundformer i talk show

I USA har genren talk show länge omfattat ett brokigt utbud, från morgonpigga intervjuare till nattliga skämtare, som slipper ta hänsyn till familjepubliken.⁶ Grundvalen för dagens sena pratnöje etablerades under 50-talet: en värd med skrivbord som samspråkar med mer eller mindre celebra gäster. Han brukade även framföra egna lustigheter och skämta med husbandet. För värdar som skulle variera rollen som avspänd intervjuare och respektlös kommentator flera gånger i veckan, växte det fram en redaktionell praxis med skämtskrivare och förintervjuare. Det gällde att pejla fram lämpliga ämnen och något roligt replikskifte men lämna litet utrymme för det spontana mötet med värden.

Det informella kvällsnöjet började med komikern Steve Allen, som brukade blanda tokiga infall med småprat i *Tonight* (1954–57).

Den mera lätttrörda värden för *Tonight show* (1957–62), Jack Paar, satsade större energi på avspända intervjuer. Värden i *Tonight show starring Johnny Carson* (1962–92) svarade gärna med eleganta duckrörelser, när publiken förkastade en sökt vits eller satirisk tillspetsning. Carsons kronprins i *Late night with David Letterman* (1982–93) gick ett steg längre i sitt lekfulla självgyckel som Talk master. Letterman förnyade crazyarvet från Steve Allen genom att bjuda in bisarra talanger eller låta en schimpans gå lös i studion med TV-kamera («Monkey-cam»). Många intervjusamtal förvandlades till självparodi och Letterman kunde reta en kändis genom att bara bjuda in hans bilmekaniker.

Testimonial eller people & surprise har man kallat en annan typ av pratshow, som berör med fångslande möten och gripande människooöden.⁷ Det började med *This is your life* (1952–61) i USA. Ralph Edwards fångade in en ovetande person, som transporterades till en TV-studio fylld med väntande publik. Man lät gästen återuppliva gamla minnen, tillsammans med närstående och bekanta, och förde gärna in »snyftare« som Livräddaren eller Den gamla lärarinnan. Som present fick gästen hela evenemanget för- evigat i en telefilmad upptagning (plus 16 millimeters-projektor). Störst genomslag fick gripande återseenden med »förlorade stjärnor«, till exempel Lillian Roths vittnesbörd om sin långa kamp mot alkoholismen. Det var framför allt den brittiska avläggaren, Eamonn Andrews (från 1955), som började bygga ut själva »kidnappningen« till en festlig maskeradlek. *Dick Cavett show* (1969–72) höjde genrens intellektuella prestige i USA, med ena foten i tidens radikala strömningar. ABC överraskade med att låta en »collegetyp« ta hand om kvällspratet, med satiriska hullingar bakom en oskuldsfull uppsyn. Cavett gav plats åt mer filosofiskt lagda gäster och väjde inte för heta stridsfrågor. Sedan 80-talet har talk show fått sådan spridning att man börjat precisera olika grundtyper. Gruppdiskussioner om samhällsproblem kallas Audience participation, förtroliga samtal om relationer Confession, spektakulära debattdueller Confrontainment.⁸ Samtidigt har den ironiska distansen ökat i kvällsnöjet, med dragning åt både antishow och parodi.

När pratshowen började ta form i 60-talets Sverige, handlade det i hög grad om att lösa upp redaktionstänkandet i fack som Underhållning, Samhälle och Kultur. *Hylands hörna* lämnade nöjesstraden för informella artistintervjuer, *Timmen* blandade aktuella diskussioner med musikinslag, *Storforum* arrangerade stormöten i kulturdebattens stridsfrågor. I början av 70-talet blev överlevningarna institutionaliserade som »blandprogram«. *Halvsju* lät tittaren koppla av med en mix av småprat och reportage efter arbetet, medan *Kvällsöppet* varvade ner sina ordstrider med musik. Begreppet »soffprogram« var präglad av tidens radikala polarisering mellan aktivism och försoffning. Det blev till stor del TV-folk i Malmö och Göteborg som kom att utveckla de mest livskraftiga pratshowerna. För underhållande samtal tycks det krävas ett visst avstånd till maktcentra, chefsideologer och trendsättare.

Hylands hörna

Det TV-program som lockade flest tittare i 60-talets Sverige hette *Hylands hörna* (1962–83). Den yttre formen – en värd som pratar med gäster vid sitt bord – var kalkerad på *Tonight*. Redan 1958 hade Hamberg skickat över Hyland till USA för att studera TV. Han lärde sig mycket av Jack Paar, men lyckades aldrig göra något av sin senare beundran för Johnny Carson.⁹ Vad som slår mig vid en sentida jämförelse är hur konsekvent Hyland undviker rollen som talk master med (själv)ironiskt vitsande. Skämtandet överläts till komiska bifigurer, »narrar«, som återkom från hörna till hörna. De första åren fick Carl-Gustaf Lindstedt dyka upp som Gubben i lådan, utstyrd i narrkåpa med bjällror. Han efterträddes av John Elfström som hjälpredan Nutte, en mindre rustik släkting till Elfströms Åsa-Nisse. Arne Källeruds Hjo-Hansson var en mera strikt betjänttyp, vars vitsar var så usla att Hyland lätt fick med sig studiopubliken i buanden.

Skämtriterna i *Hylands hörna* fungerade mera som ventiler för nervösa spänningar än som narrspeglar. Ofta var det bara Kungen (Hyland) som skrattade åt det ordvrängeri Rune Moberg totat ihop



Hovnarr väntar på sin entré. Carl-Gustaf Lindstedt bakom kulisserna till Hylands hörna, beredd att hoppa upp som Gubben i lådan.

åt Lindstedt. Draget av retsam hovnarr var tydligare, när hörnan 1962 fick besök av Tage Erlander, »Sveriges längsta statsminister«. Carl-Gustaf hoppade då upp ur lådan med »Lennart! Lennart! Låt honom inte sätta sig! Han går aldrig!« Men statsministern överraskade det svenska folket med att berätta en rolig historia på värmländsk dialekt.

Under de första åren ökade inslaget av uppsluppet kaos, men även provokationer togs emot med förtjusning av Hyland. Carl-Fredrik Reuterswärd och Öjvind Fahlström fick presentera fenomenet happening och Yngve Gamlin demonstrera, med skyltar som »Stoppa tramset!« och »Fram för Skäggen!«. Mosebackegänget nöjde sig inte med telegram som »Riksdagshuset i Mosebacke ska tvättas, eftersom det pratas så mycket skit där«. Man iscensatte också en författarintervju, där det antyddes att raffinerade porr-

böcker skulle »bindas«. Här hördes inte ett skratt, bara en oskuldsfull tystnad inför fenomenet »bondage«.

Gränsen för icke tolererade normbrott blev tydligare efter anandag jul 1966. Den Don Quijote som hade trätt in i programmens demaskeringslek (Vackra mask), visade sig vara Per Oscarsson, som fortsatte att klä av sig mer än rustningen. Det blev flera lager kalsingar, medan han höll »ett tal till svenska nationen«. Sexualupplysningen om vad pappa och mamma brukade göra så att det kändes skönt, gled över i en mera förvirrande monolog om rasfördomar. I stället för att fullborda sin direktsända »striptease«, antydde Oscarsson att TV-tittarna nog inte ville se Den nakna sanningen och troppade ut.

»Folkstormen« och pressreaktionerna blev så kraftiga att TV-ledningen bad om ursäkt och redaktionen beslöt undvika kontroversiella gäster.¹⁰ Men det fanns även de som hade uppskattat inslaget, inklusive kolleger som tittat med sina barn.¹¹ Att *Hylands hörna* sällan var anpassad för yngre åldrar bekräftades med en särskild »barnhörna« 1965. Här överraskades tittarna med en öppning där instrumenten i Simon Brehms husband trakterades av barn och en Hyland junior satt vid bordet.

Men förnyelsen tycks delvis ha hämmats av alla förväntningar om en gammal god Lördagskarusell. Kompromissen blev en pratshow med smärre inslag av sällskapslek. I slutet av 60-talet växte klyftan till breda ungdomsskikt, som fann hörnan stel, instängd och genomsyrad av (sexual)moralisk trångsyn. Redaktionens rädsla för kontroverser utslöt inte enstaka »fräckisförsök«. Konstnären Lars Norrman fick berätta om sensualismen på Tahiti och Jarl Kulle »känna igen« en danspartner med bindel för ögonen.

Bakom *Hylands hörna* stod krafter som ofta drog åt olika håll. Projektledaren Allan Schulman föredrog professionella artister i ropet, medan Hyland brukade tala mera avspänt med folkliga amatörer.¹² Förhoppningarna om en ny Snoddas var uppenbara, när en folkskygg vissångerska från Finnskogarna lyftes fram i den allra första hörnan. Mera svårförståeligt förefaller mig beslutet att förvalta signaturljudet (»Zero zero«) som en första rangens



Glatt samspråk i Lennarts hörna. Värden i Hylands hörna utbyter gamla minnen med sin sjungande värdinna, Siw Malmkvist, som var med redan i Stora famnen 1959.

evergreen. Varför måste Hyland tralla fram samma glättiga stump under mer än tre decennier, som en uttjatad glädjerutin utan inre täckning?

Vid Hylands jordfästning 1993 visade SVT bättre omdöme i valet av åminnelsepris: en specialhörna om andlig sång med bland andra Lapp-Lisa. Under samtalet med kända personer i religiösa kretsar som varit negativa till både TV och nöjesliv, fick Hyland diskutera sina egna rötter i småländskt samfundsliv. Detta bekräftade regeln att personlig resonans ger ett mera levande samtal än en studiomän som försöker värma upp publiken.

Nyfikenhet och dramatik

Samtidigt som pratshowen utvecklades bland nöjesansvariga, vidgades ramarna för mera underhållande intervjusamtal på andra redaktioner. *Profilen* (1961–62), som inleddes med gästens ansikte

i siluett, skulle ge en fylligare personteckning än *Aktuellt*. Det rörde sig fortfarande om en ganska formell utfrågning, där man satt på var sin sida om ett enkelt bord. Intervjuaren kunde växla från Ni till Du, när en fråga snuddade vid personliga intressen. För mera dramatiskt egenliv krävdes en lidelsefull debattör som Herbert Tingsten. Det blev större plats för både ärlighet och berättarglädje, när *Gärningsmän* (1962–68) fick blicka tillbaka på »sin krafts dagar«, utan att känna sig bundna av dagordning eller yrkesmask. Radikaliseringen kring decennieskiftet färgade av sig på vilka intervjuobjekt som gavs rätt att tala till punkt. *Gäst i ettan* (1971–72) var inte bara höga herrar i stat och näringsliv, utan även talföra kvinnor som arbetade i sjukvård eller jordbruk.

Televisionen försökte också öka (själv)reflektionen med *Öppen kamera* (1970–73), inspirerad av en fransk TV-serie om yrkesroller. De gäster som inbjöds till en stor ateljé fick inte veta att kamerorna redan var påslagna. Genom att jämföra denna förberedelsefas – och kommentarerna efteråt – med »inspelningen«, skulle tittaren kunna se om folk spelade en annan roll offentligt. En poet som var van att uppträda (Bo Setterlind) visade inga märkbara förändringar. En chefredaktör på Expressen (Sigge Ågren) försökte lägga band på sitt spontana bruk av svordomar. En radiopratare som koncentrerade sig på orden i en studio (Pekka Langer) verkade ointresserad av kameror. En filmregissör som gick upp i sin egen yrkesroll (Bo Widerberg) började analysera kameravinklar och tempo. Och en skådespelerska som tänkte på sitt utseende (Bibi Andersson) trodde att föräldrarna »skulle dö om dom hörde detta«. Men den som förändrades mest var intervjuaren (Vilgot Sjöman), när han trädde in i rollen som offentlig samtalare. För gäster i en främmande studiomiljö betyder ju en kameran grad av öppenhet sällan mera än den totala situationen.

Intervjuaren i *Nyfiken på* (1984–92) hymlade aldrig med sitt subjektiva kunskapsintresse. Lars Ulvenstam menade att hans samtal skulle fungera som terapi för folk som tvingas »leva med kläderna på«: Det är »hälsosamt att få höra en framstående personlighet prata öppet om sitt liv och sin livssyn«. ¹³ Det är inte heller



TV-möte utan kameramedvetande. Nyligen avgången Expressenredaktör, Sigge Ågren, i samtal med Vilgot Sjöman inför Öppen kamera 1970.

någon förlagshemlighet att en färgstark biografi ofta lockar fler läsare än författarens eget verk. I TV blir den som har ett spännande liv att berätta mera underhållande än en driven stilist. Ulvenstam var naturligtvis extra nyfiken på en författarinna som hade varit älskarinna till kung Farouk av Egypten eller på finlandssvenska poeter som lämnat ut sitt privatliv på lagom avstånd. Intervjuaren reducerade gärna andras fiktion till liv och leverne, men avstod själv ogärna från konstgrepp som litterära metaforer och repeterade replikskiften. Ulvenstam öppnade sin serie med en »relation« till poeten Kristina Lugn, som nyligen hade publicerat Bekantskap önskas med äldre bildad herre. Och han speglade gärna sin klivna manlighet i diktare som hade varit boxare, suput eller partiledare.

Även politik kan laddas upp med litet känslomässig dramatik. Som mötestalare bars Olof Palme upp av sin direkta kontakt med publiken, men under TV:s valdebatter fick hans retoriska iver ofta bumerangeffekt. Mest avspända var hans samtal under semestern

på Fårö i *Partiledare på grönbete*. Här verkade de ideologiska visionerna framsprungna ur naturen och sommarvärmen. Som tillfällig programledare för ett *Kvällsöppet* 1971 fick Per Olov Enquist ett »underhållande praktgräl«.14 Vilhelm Moberg försökte pressa Palme till att ta avstånd från det diplomatiska agerandet kring Solzjenitsyns Nobelpris, och hans angrepp blev allt hetsigare. Enquist försökte till slut bryta genom att introducera en låt från husbandet, men producenten höll kvar bilderna av grälet. Confrontainment bedömdes alltså ha större underhållningsvärde än avkopplande musik.

Även när det gäller att hetta upp en TV-diskussion, brukar programvärdar ha ganska olika ledarstilar. Lars Ulvenstam behövde bara ge ordet fritt i *Storforum*, eftersom fronterna redan var inbyggda i studion. Jan Bergquist fick skutta runt med sin mikrofon för att ge så många som möjligt ordet i *Ärligt talat*. Och Siewert Öholm har dramatiserat många komplicerade konflikter till en enkel fråga: För eller Emot?

Stjärnskådare blir samtalare

Det tog också lång tid att övergå från filmade stjärnporträtt till studiosamtal inför publik. Sven-Olof Sandberg fick sitta hemma och minnas både karriär och privatliv i *Fotoalbum* (1958). Zarah Leander gav Lars-Eric Örtegren audiens på Lönö herrgård för *Mellanstick* (1967). Reportageserien *Evert Taube diktar och berättar* (1966–67) lät trubaduren spela sin roll som nationalbohem, med lynniga humörkast och repeterad tankspriddhet.15 Vid sidan av sådana »dokumentära« solouppvisningar framstår 70-talets pratshow som ett jämbördigare samtal. Vi bör nog inte underskatta värdarnas möda att hitta en ny balans mellan kult och kritik.

Svensk banbrytare blev en TV-pionjär i Malmö, Lasse Holmqvist, som ersatte ramp och strålkastare med en mjuk parkettbelysning. Han hade redan finslipat sin värdroll i andra genrer: gemytlig gästgivare i *Bialitt* och lyhörd lyssnare i reportageserier som *På luffen* och *Vardagsbesök*.16 *På parkett* (1971–74) spelades in på en

uppläst skådebana med ett par fåtöljer inför en publik på enkla läktare. Holmqvist började redan här pröva ett par idéer från *This is your life*.¹⁷ Han överraskade Birgit Nilsson med rörande återföreningar (bästa skolkamraten, mosters gamla orgel) men lät också operadivana demonstrera busvissling. Grundtanken bakom programmet var att en hedersgäst, som fick välja två önskeartister, skulle koppla av sin ordinarie yrkesroll. Sämst fungerade idén på Tage Erlander, som var upptagen av memoarskrivande. Mer än en gång sneglade han på sitt armbandsur, en dödssynd under underhållande samtal.

En helt annan sällskapslust utstrålade Ingmar Bergman, som sade sig ha lockats till film och teater av nöjet att få umgås med andra människor under trevliga former. Bergman talade med samma självvironiska distans om sin revolt mot uppfostran till lydig kugge i ett hierarkiskt system som han kommenterade sin egen chefsroll på Dramaten: »Gärna företagsdemokrati – bara det är jag som bestämmer!« Den uppsluppna atmosfären smittade av sig på Povel Ramel, vars gräsänklingsblues Bergman velat göra film av. Ramel framförde den nu med sprudlande clowneri. Och »Povels ofullbordade« växte ut till en paradox om svårigheterna att sätta punkt för en festlig sammankomst. Han körde ständigt fast i frasen »Jag måste sluta« – och måste starta från början igen.

När Lennart Swahn presenterade en serie »primadonnor« som *Stjärna mot stjärna* (1977–78), sattes parkettsamtalet in i en kosmisk stjärnrymd. Programmen inleddes med en bombastisk Ouvertyr, »Also sprach Zarathustra« av Richard Strauss, och avtonades med »Stardust« av Hoagy Carmichael. Zarah Leander och Birgit Nilsson, som spelade med i myten om Divornas kamp, förintade varandra med blicken men slutade som fnittriga systrar: »Vill ni se en stjärna / se på OSS!« Swahn ökade stjärnglansen med inklipp av filmscener och teaterbilder, men satsade även på en vardagligare igenkänning i mor och dotter-relationer. Karin Kavli och Lena Nyman fick jämföra förutsättningarna för radikala engagemang i olika epoker, medan Ingrid Bergman och Liv Ullmann belyste modet att gå emot en moralistisk pressopinion. Swahn instämde i

kritiken av kränkande drevmentalitet med en vördnadsfull bugning, och publiken nappade på hans diskreta antydan: »Vi applåderar ...«

Två och en flygel (1974–88) bjöd på en lång serie lågmälda dialoger i en intim TV-studio utan publik. Med Berndt Egerbladh vid tangenterna kom samtalen ofta att kretsa kring minnen i musikens tecken. På gästlistan stod även festliga komiker, diktläsande skådespelare och allkonstnärer som Tage Danielsson och Beppe Wolgers. Värdens ideal var ett jam session-liknande samspel, med kluriga passningar och lekfulla variationer. Egerbladh plinkade ett par toner till sitt lilla komp, Laila Westersund satte sig vid trummorna, Monica Zetterlund återupplivade »How high the moon« med sin far på dragspel. I finalen brukade värden leka pianisten Sam på Ricks Café i filmen Casablanca. Varje artist skulle lämna sitt bidrag till nostalgiklassikern »As time goes by«, som Tage Danielsson just hade översatt för *Glaset i örat* (1974): »Amerika var snällt / och Ingrid Bergman log rart / mot Humphrey Bogart.«

Hagge Geigerts showmanship

Att *Gäst hos Hagge* (1975–91) blev en långkörare berodde inte bara på värdens scenvana från Lisebergsteatern. Geigert hade också varit i USA och studerat Dick Cavetts sätt att intervjua kändisar, med en ironisk blandning av smockor och smicker.¹⁸ Hans blyga framtoning gjorde utspelen av showmanship litet klurigare. Hagge bar ofta någon lustig huvudbonad i den varma TV-studion och satte sig gärna uppe på en barstol, med blicken riktad neråt mot gästen. Detta symboliska överläge drabbade bland andra prins Bertil, vilken avstått från kungliga privilegier såsom TV-audien på slottet. Samtidigt brukade värden balansera sin ironiska distans med öppen beundran. Under en lång period hade Hagge »I like« plus gästens förnamn broderat på sina mössor. På så sätt kunde han skingra nervositeten hos gästen med en känsla av att vara omtyckt, och motivera »beundrarfrågor«, som många tittare önskade svar på.

En annan specialitet var att arrangera överraskande avvikelser från gästens vanliga image och yrkesroll. Stjärnadvokaten fick demonstrera gamla takter i spjutkastning, Volvochefen sjunga Evert Taube till egen gitarr, boogiepianisten spela golf och fotbollsbossen sätta sig vid flygeln. Värden iscensatte gärna små låtsasspel, som då Tomas von Brömssen verkade bekräfta farhågan att komiker är tråkiga privat. Men Hagge nappade inte när Per Oscarsson, som fått återse sin ofullbordade striptease i *Hylands hörna*, föreslog att man skulle testa läget på skandalfronten tretton år senare. Störst list visade Geigert i sitt sätt att tina upp gamla bitvargar med förargliga åsikter. Han uppmuntrade Jan Myrdal att säga elakheter om politiska motståndare och Sven Stolpe att förfasa sig över ungdomens förfall. För egen del behövde värden här bara titta ner mot sina papper och lita på att tittarna drog sina egna slutsatser. Då Sten Broman reste sig upp och försökte ta över showen, svarade



Celebert besök i Göteborg. Anita Ekberg väckte stor uppmärksamhet som Gäst hos Hagge 1982.

Hagge med samma kamerablick som Helan efter en av Halvans fadäser.

Hagge Geigert lekte gärna tupp med sina kvinnliga gäster. Att riksvampar som Anita Lindblom och Mona Seilitz lockade till flirt var kanske inte så överraskande, men det var lovtalet om »sensualism« hos en robust politiker som Anna-Greta Leijon. När Hagge friade till Anni-Frid Lyngstad bedyrade han att intelligensen betydde mer än ABBA:s miljoner. Litet svårare att hänga med i det lättsinniga skämtandet hade det unga stjärnskottet Carola Häggkvist, som verkade tro att en TV-värd hade rätt att utfärda körkort. Geigerts stora scoop var alla turerna kring Anita Ekberg, bystdrottningen som hållit sig borta från Sverige i trettio år. Lill Lindfors blev testad med ett fräckt pokerspel. Hagge sade sig ha ett par nakenfoton från hennes sommarställe på Åland och frågade om hon skulle lämna studion ifall han visade dem. Gästen svarade att hon inte skulle göra det och belönades med T-tröjan »Jag vinner i längden«.

Geigert hade en säker känsla för den speciella patetiken kring sjukdomsmärkta glädjespidare. Carl-Gustaf Lindstedt, som tillfälligt repat sig efter en hjärtinfarkt, fick spegla vemodet efter alla bortgångna crazykamrater. Han förärades en Casinokröning med några enkla ord på en T-shirt: »Kungen har snott mitt namn«. Sigge Fürst fick liva upp sin konvalescens med ett par bravurnummer. I slutet av inspelningen uppmanade Hagge grannarna i Fürsts höghusområde att blinka med ljuset tre gånger: »Dagen efter sändning ringde en strålande lycklig Sigge och berättade att han gått fram till fönstret och sett hur ’hela Danderyd stod i lågor’.«¹⁹

Man kan också använda *Gäst hos Hagge* som en tidsspegel för den – mer problematiska – ökningen av showmanship hos våra politiker. Det var här som Olof Palme mest öppet berättade om sin borgerliga bakgrund och de internationella erfarenheter som hade väckt hans politiska engagemang. Ingvar Carlsson fick liva upp sin mer lidelsefria ledarstil med pojkaktigt fotbollsintresse och sånghyllning till Elfsborg. Alf Svenssons präktiga image som KDS-ledare bröts med litet saxofonspel. Folkpartiets Bengt Westerberg värjde sig mot tanken att grillas i »Hagges biktstol«. Riksdagens

talman visade sig kunna hoppa rep i röd träningsoverall på fritiden. Den mest spektakulära, men ganska kortvariga, framgången som rolighetsminister hade Ian Wachtmeister i Ny Demokrati. Greven lyckade med den svenska byråkratkasten («broilers och elefanter») gjorde ett par roliga imitationer och visade upp vad han kallade »snygga ben«.

Här är ditt liv

Lasse Holmqvist kunde föra över både scenografi och kapellmästare («Tollarparn» Eriksson) från *På parkett* till *Här är ditt liv* (1980–91). Med ofta mer än två timmar på bästa sändningstid lyckades Malmös galjonsfigur stärka sin position i tablåerna. Under direktsändningar kunde Holmqvist pressa »Stockholm« att få dra över tiden, som ett sportevenemang av första rang. Talet om »kidnappning« gav rubriker i pressen men var delvis missvisande. Serien byggde helt på förutsättningen att gästerna ställde upp frivilligt. Men begreppet stod också för en subjektiv känsla: upplevelsen att plötsligt ryckas bort ur sitt inrutade liv av en maskerad man. Flera arrangemang var skraddarsydda för en viss personlighetstyp. En repeterande farsartist blev störd av ilsket hamrande snickare men en kristen estradör övertalad att stoppa en slant i Frälsningsarméns bössa. Svårast att övertala var Harry Schein, som fick tvista med en »dansk hovmästare« om namnet på en drink.²⁰

Styrkan i Holmqvists värdskap låg inte minst i hans lyhörda sätt att gradvis fördjupa kontakten. Han brukade närma sig gästen genom att »prata kring«, öppna små springor utan att bli närgående. Det krävdes också en biografisk tajming, som byggde på insikten att människor har olika mognadstakt för offentliga bokslut. För många TV-tittare blev det en positiv överraskning att se Sven Stolpe, tidigare domedagspredikant, sitta och mysa bland gamla elever och katolska själsfränder. En annan pennfäktare som blivit försonligare med åren, Rune Moberg, fick sitta under ett jättefoto av sin gamla reklam för Se: »Det här ansiktet vill många möblera om.« Det hände även att klassiska surprise-grepp bjöd på

en obehaglig överraskning. Det kära återseendet med Den gamla läraren fungerade utmärkt för en A-student som Tage Danielsson, men slog fel på Jokkmokks-Jokke. Sångaren var fortfarande bitter över det underbetyg som tvingat en fattig 12-åring att lämna skolan med C i sång.

Många artister krävde en flexibel balansgång mellan planerat värdskap och improviserad soloshow. När Lena Nyman kastade sig ner på golvet eller omfamnade gifta herrar, satt Holmqvist utan tömmar att tygla glädjesprången. Men han kunde föregripa Jan Malmsjöes rastlösa rollspel kring en suddig jagkärna genom att satsa på eleganta musiknummer, med Eartha Kitt som en frisk fläkt från stora världen. En practical joker som Stig Järrel lockade till en serie skämtlekar. Holmqvist spelade poker och studiopubliken sjöng »The gräsänkling blues«, med dess ruelse över att ha spelat bort hembiträdet till Stig Järrel. På länk kopplade man in Gösta Bernhard som sade »Johannes?«, och Järrel svarade reflexmässigt i Enslingens röstläge. Både författaren Kar de Mumma och ett par kvinnliga kolleger fick roa Järrel med att ta över Fibbans mundering. Och Mai Zetterling försökte tränga under masken på en gycklare, som hade retat henne med att alltid försöka vitsa omkull sin omgivning.

1982 gjorde Jan Guillou en specialedition av *Magazinet*, där Holmqvist själv blev »kidnappad«. Tittaren fick möta studentsvärmeriet från Lund (Carin Mannheimer) och höra moderns stolta förhoppningar om att Lasse skulle ta det litet lugnare, så att hon hann med alla klippböcker. Då och då tenderade hedersgästen att glida över i sin ordinarie värdroll. I slutet överraskade programmet med en antydning om dubbelspel: Holmqvist var förberedd med en undertröja, som gjorde reklam för »det riktiga programmet«. Även anslaget i Holmqvists memoarer verkar litet arrangerat: TV-kändis försöker ta livet av sig i New York, drabbad av insikten att han blivit bättre på att öppna andra människor än få kontakt med sina egna känslor.²¹ Som TV-tittare har jag lättare att känna igen mig i Åke Catos kåseri om en gudsfigur med existentiella bokslut:

Man kanske ska gå på bio och står i foajén och mumsar lakritskola då en Ängel kommer fram till en och ber en följa med.

Jag drar upp min biljett och säger att jag har ju tänkt gå in och se den här Resnais-rullen.

Men Ängeln drar mig med sig in i en stor lokal där det sitter en massa polare och några andra som jag inte känner.

Jag hör applåder, strålkastarna bländar mig.

En väldig skåning som jag förstår är Gud kommer fram och tager min hand. [...] Men jag vill inte vara död, säger jag lamt. Jag har en helsikes massa att göra den här veckan.

Men snart begriper jag att jag måste hålla masken för alla polarna och de andra sitter och tittar på mig och skrattar.

Gud räcker mig en videokassett och säger att här har jag mitt liv.

Sen börjar Gud gå igenom hela mitt liv med mig.²²

Dialog mellan likar: Skytte

Malmö-TV inledde 90-talet med ett tydligt generationsskifte. Göran Skytte bantade ner Holmqvists biografishow till intima samtal utan publik. Dekoren i det första avsnittet av *Skytte* (1990–) skulle väcka associationer till en krog, med en servitör som fyllde på glasen åt värden och hans gäster. Hyschet kring alkohol(ism) hade redan skingrats i ett par andra pratshower, där öppenheten stötades med en kraftig publikapplåd. Hjördis Petterson tog själv upp sina spritproblem som *Gäst hos Hagge* 1975 och Bengt Bedrup berättade om sin kamp i *Här är ditt liv* 1981. Men Skytte hade bjudit in Peter Dahl, Lars Forssell, Mats Gellerfelt och Lena Nyman för en kritisk diskussion om dubbelmoralen. Skurken var här inte spriten utan alla journalister, som »hängar ut artister« men tiger om dryckesvanorna i finare kretsar. Värden talade hela tiden om »Vi«, som gärna tar ett glas när vi umgås men inte när vi arbetar. Och han avslutade med en ironisk brasklapp: enligt reglementet måste han säga att det är farligt att supa.

Skytte blev fälld i Radionämnden för att han satt och rökte, utan att varna för de medicinska följderna. Men TV-tittarna fick se när värden frågade sina gäster om lov, så konflikten kom att aktualisera en fråga av principiellt intresse: Skulle deltagarna själva – eller högre instanser – bestämma spelreglerna för det offentliga samtalet?

Skytte förlorade sin formella strid om rökningen men stärkte TV-journalistens rätt till en personlig signatur, liksom en kolumnist i pressen. Vinjetten med handskrivet »Skytte« klagör att värden står för sina egna åsikter och intervjuval: »människor som väckt hans journalistiska, men också hans privata intresse«. Till konceptet hör en inledande ram, där Skytte etablerar sin roll som kritisk förmedlare till tittarna. Värden står först framför en kamera »utanför studion« och presenterar sin gäst med några motstridiga citat. Sedan bjuder han oss att följa med in i en mörklad nisch, där Människan bakom klichéerna sitter och väntar på upplysning.

Som grävande journalist har Skytte ständigt betonat att han »gått igenom alla tidningsklipp«, samtidigt som han hållit en tydlig distans till källvärdet hos pressen. Han började umgås med Barbro Svensson för att själv pröva sanningshalten i skrivierna om Lill-Babs kärleksaffärer. I sitt samtal kunde Skytte sedan ställa bilden av en hårt arbetande yrkeskvinna mot löpsedlar som LUDER. Gästen fick också visa sina reaktioner på ett omstritt inslag i *Här är ditt liv*: »fotbollselvan« av före detta karlar, som tågar in i frack sjungande »Är du kär i oss ännu?«²³ Med sin personliga förening av källkritik och närhet kunde Skytte belysa motsägelserna kring detta kändisskap på ett annat sätt än sina föregångare. Hagge Geigert säger sig ha resignerat inför det hurtiga, en »inkarnation av genomsnittsmedborgaren«.²⁴

Skytte innebar ett kvalitativt språng för intervjusamtal med nöjesartister. Värden var lika väl förberedd som inför en författarintervju och arbetade aktivt med sina val av scener ur filmer och TV-program. Magnus Uggle fick äntligen reda ut arvet från Karl Gerhard i sitt rimmade gissel av den mondäna kändisvärlden. Gösta Ekman stimulerades att klargöra »äggets« betydelse för en

ung man, som var »kändis redan som spermie«. Skytte har ofta använt Papphammar eller Stig Helmer som komiska åskådnings-exempel för svenska hållningar. Han har även testat humorn hos en SAS-chef genom att visa Dean Martin som berusad pilot, och belyst retoriken hos LO-ledare med Monty Pythons skrytorgie i eländig barndom.

Mer än en gång har Skytte problematiserat sin egen roll som pratvärd med utdrag ur Erland Josephsons TV-pjäsa *Rätt ut i luften* (1978). Jan Malmsjö spelar här en programledare som gärna exploaterar en mental nakenhet hos sina gäster, utan att öppna en springa i sitt eget maskspel. Skytte ville därmed demonstrera att ett öppet samtal förutsätter en ömsesidig dialog mellan likar. Det är i egenskap av TV-tittare, inte av veckotidningsläsare, som jag vet att Skytte genomgått en smärtsam skilsmässa, kommer ihåg sitt första samlag, börjat gå i psykoanalys och återinträtt i statskyrkan. Skådespelaren Sven Wollter skulle knappast ha berättat om sina skuld-känslor för en sviken dotter utan denna grundhållning hos värden. Skytte har också ägnat stor energi åt att problematisera våra könsroller och pejlat klyftan mellan Venus och Mars med flera kvinnliga författare.

Som modern mjukisman får Göran Skytte svårare att bryta igenom pansarhuden på durkdrivna makthavare i politik och näringsliv. Han riskerar samtidigt att isolera sig i sin egen kulturkrets. Den sociala klyftan blev besvärande, när det dök upp en gäst som kände sig främmande i Skyttes TV-nisch. Lars Törnman, gruvarbetare i jeans och rutig skjorta, satt och svettades, medan han stack ut hakan mot pampväldet. Skytte verkar inte heller omedveten om sina utsorteringsmekanismer:

Och om man för ett ögonblick funderar på varför man som programledare, det vill säga grindvakt och etablissemang, fungerar så, då tror jag att man måste erkänna att det bl a handlar om ren feghet. Man är rädd för att själv bli stolleförklarad om man beblandar sig med en som »alla andra« betraktar som en stolle.²⁵

Antishow och pratparodi

I pratshowens kölvatten har det följt allt fler program, som gycklar med allt pratande i TV. När genrens schabloner blir tydligare, kan man lättare använda formen som en ram för att belysa riter och maktspråk. Vi har fått både antishower, som bryter mot grundreglerna för civiliserade samtal, och parodier, som blottar löjet i vissa rutiner. I början av 80-talet fick den finlandssvenske författaren och filmaren Jörn Donner spela oförskämjd värd i ett par sommarprogram. Han väckte anstöt med sitt rökande, svärande och supande, men lyckades också med bedriften att få Cassius Clay alias Muhammad Ali till en svensk TV-studio. Som *Gäst hos Hagge* förtydligade Donner sitt kluvna förhållande till Svenskheten: »Om jag var många, vore också jag ett rasproblem.«

I *Oförutsett* (1987) fick Donner bilda formellt uppklädd trojka, tillsammans med Kristina Lugn och Bert Karlsson. Det yttre skenet användes som en täckmantel för den skriande bristen på fair play. Vårdarna låtsades okunniga om den elementära hederskod barn brukar formulera som »Tre mot en är fejt«. De visade inga skrupler inför att utnyttja sitt överläge för att häckla gästerna – debattörer som själva hade förargat en hel del människor. Siewert Öholm attackerades som en självgod predikant, lika ovillig att låta andra tala till punkt som att beröra en maktkonflikt. Sexologen Malena Ivarsson blev överrumplad med »Varför har vi bjudit hit dig?«. Och Harry Schein turnerade frågan om »storleken« med samma showmanship som Hagge Geigert.

Man kan även bryta mot genrens konventioner genom att sätta värden i ett skenbart underläge. *Gardell får hemligt besök* (1994) byggde på ovetskapen om vilka gäster som skulle komma, men Gardell brukade slingra sig ur själva utmaningen att föra ett oförberett samtal. Han reagerade som ett barn med stora grimaser, lade sig ner på golvet för att bli bestigen eller rensade bort saliven i sin klarinett. Lars Ulvenstam, nyfiken på Gardell redan 1986 som ett ungt författarlöfte i marginalen, var rutinerad nog att bjuda nojsandet motstånd och bemöta tråkningar med ironiska glirningar

om rent ekonomiska framgångar. Jan Myrdal hade varit en lämplig samtalspartner att klargöra ideologiska skiljelinjer mellan olika generationer. Men Gardell frågade hellre varför Myrdal visat sig »naken« med en hjärtoperation i TV, och slog dövörat till tanken att nakenheten upphör innanför huden. Inget tydde på att värden var särskilt intresserad av en dialog om andras liv eller död. Han visade hellre upp sin egen »tävlingsrapport« från en sjuksal med tre döende gamlingar.

Gardells gyckel blev ofta alltför monologiskt för att spegla maktspelet bakom en pratshow. Jonas Hallberg började redan i radion ge röst åt stjärnintervjuare, som framhäver sig själva på andras bekostnad. Som programledare för *Måndagsbörsen* (1979–84) utvecklade han en stil, som retas med insinuationer, bygger in svaret i frågan eller låtsas glömma namnet på den intervjuade. Spelet kulminerade i ett samtal med Mel Brooks, amerikansk filmregissör på besök i Stockholm. Gästen var med på noterna att driva genren nöjesintervju in absurdum. De trappade stegvis upp sin inbördes tävlan att vara roligast, tills det inte längre fanns kvar någon substans i tankeutbytet.

I *Smygtittarna* (1987) ingick Hallberg i den kvintett som parodierade de preciösa manéren hos författarna i *Berättelser ur bakfickan*. Vi får se sällskapet sitta i sina skinnfätöljer vid en brasa och mysa över att få briljera med rikt utmejslat skriftspråk i TV. Den trivialaste händelse målas upp som en unik konstupplevelse, med utstuderade tonfall och minspel. Här odlas en konversationsmodell där alla sitter och mäter det intryck man gör.

Även Lars Ulvenstams författarintervjuer lockade till flera parodier, med sin fixering vid privat sensationsstoff som fjärras med en litterär diskurs. I *Brutal-TV* (1991) lekte Erik Blix en Ulven i pipskägg, som ville läsa in ett sublimt diktande om »Döden som vår ständiga följeslagare« i enkla fiskeböcker. När författaren visar sig sitta död i fätöljen, tappar intervjuaren helt koncepterna. »Påflugan på« i *En himla många program* frossar i en underbart hemsk barndom, med en pappa som rånar och en mamma som horar. Då författaren påstår sig ha diktat ihop allting, blir intervjuaren upp-

rörd som en gottegris fräntagen sin karamell. Galenskaparna drev också med det mondäna pratlarmet i »Stöpet« (läs: *Svepet*, 1988–90) genom att göra en diskussion om Meningen med livet helt meningslös.

Subtilast var den ironiska belysningen av TV-prat som ett slags språkmaskin i *Ingesson* (1995). Fredrik Lindström sitter här och sneglar ner på sina textkort precis som kollegerna gör, men han arrangerar även »VM i klyschor«. Titeln syftar på en fotbollsspelare, vars positioner på mittfältet analyseras med pretentiöst allvar. Ordet står också för Son av Ingen: en generation utan förebilder att respektera eller revoltera mot. Lindström uppsöker museet Hylands Hörna i Tranås, sätter sig i Mästarens stol och snurrar litet fånigt. Han intervjuar en ung filmare, som lyckats hitta en ofilmad period i Bergmans liv: När Ingmar fyllde moped. Det är alltså inte regissörens verk som parodieras, utan det kulturliv som inskränker Sverige till en enda navel. Under intervjun med en prydlig nationalekonom börjar Lindström pressa sin expert på det exakta antalet marknadsanalytiker som är 100 procent homosexuella. Konventionsbrottet verkar extra påfluet för en manlig yrkesroll, som brukar framträda utan alla privata känslor eller relationer i TV-rutan.

Kvinnliga spelrum

JAG HAR REDAN BERÖRT en hel del kvinnliga nöjesbidrag utan att problematisera deras könstillhörighet. I stort har obalansen dock varit så uppenbar att »man« bör ägna frågan om kvinnornas spelrum i underhållningen en särskild belysning.

Liksom flertalet mansdominerade företag var Radiotjänst länge organiserat enligt en konservativ kvinnosyn. Det andra könet skulle främst ägna sig åt barnprogram, husmodersstoff och sociala brevådor. Kampen för jämställdhet i etern har gått från symboliska segrar, exempelvis Första hallådam, till personalpolitik om andelen nyhetsröster och chefspositioner.¹ Striden har även handlat om försök att utveckla nya programformer och öppna en dialog bortom uppläsning och utfrågning.² Jämställdhetsarbetet har också innefattat kvantitativa undersökningar av könets synlighet i olika genrer – utom i svenska nöjesprogram. Det är nämligen inte riskfritt att suddas ut gränserna mellan skratspegling och socialstatistik. Forskare som likställer förebildsfunktionen hos en polishjältinna med en farsfigur som har till uppdrag att begå fadäser, missar helt enkelt den komiska poängen.

En annan sak är att det brukar bli roligare, om komiker har förebilder som ger professionell inspiration. I USA har situationskomedin länge varit befolkad av framgångsrika komedienners, som speglar hur kvinnorna brutit upp från livet som hemmafru till nya arbetsroller. Lucille Ball försökte ständigt bryta 50-talets instängdhet med offentliga utspel som clown. På 90-talet kan en Roseanne Barr fylla upp hela skratspegeln som diversearbetande flerbarnsmor. Även brittisk TV har börjat släppa fram litet kvinnokomedi,

till exempel omvända mor och dotter-förhållanden som *Helt hysteriskt* (*Absolutely fabulous*, 1992–95). Televisionen står idag öppen för en ny generation ståuppor, som kan etablera nya gemenskaper med komiska klarspråk.

När forskarna började byta ut skrattmätare mot videokamera och inregistrera alla leenden, rasade många gamla myter om att kvinnor skulle ha »mindre humor«. För att klargöra de statistiska skillnaderna mellan könen, bör vi jämföra olika socialisationsformer och skrattkulturer. Det är fortfarande betydligt flera grabbar som tidigt blir inskolade i en mera dynamisk och utåtriktad skämtgemenskap. Men även sådana avskilda sammanhang, där man bearbetar närliggande erfarenheter i en intim igenkänningspegel, börjar få större offentligt erkännande.

Vi kan också jämföra de olika arbetsbetingelserna i skilda TV-sfärer. Det finns inget som tyder på att kvinnor som är angelägna om att bli tagna på allvar skulle passa särskilt bra på en nöjesredaktion, men de som gjort det har ofta avancerat från scripta till producent och projektledare. Bundenheten till »osynliga« arbetsuppgifter, där man ska ge artister bästa möjliga exponering, har inte varit mindre för manliga tekniker. Av större könspolitiskt intresse är då bristen på kvinnliga programledare i uppsluppna lekprogram. Beror den på kvinnors främlingskap inför själva ledarrollen, på samma sätt som många kvinnor drar sig för en »affärsmissig« chefsstil? Är det slitningen mellan levande barnkontakt och krävande yrkesroll som hämmar lekfullheten? Eller bjuder det emot att axla ett spektakulärt ansvar, som ska uppmuntra ökat barnasinne hos vuxna män? Personligen har jag lättare att tänka mig en kvinna i Bæhrendtz roll som trygg auktoritet än att föreställa mig en kvinnlig överdängare till Sten Broman eller Janne Carlsson.

Den manliga exhibitionism som kallas show off, har i regel framtonats som en komisk fåfånga i kvinnodominerade TV-program. Under 60-talet var det framför allt i showgenren som kvinnor hade lättast att få litet extra synlighet och utveckla en egen TV-estetik. Denna tradition tycks dock ha sett sina bästa dagar, på

grund av höga produktionskostnader. Vi har i stället fått en medieutveckling som öppnat nya kanaler med ökad lyhörddhet för kvinnlig köpkraft, vilket lett till ett uppsving för pratshopen, med annorlunda samtalsformer och ledarstilar.

Karin Falcks öppna estrader

Portalfiguren bland kvinnliga TV-producenter i Sverige, Karin Falck, började tidigt profilera andra showformer än maken Åke. Fröken Sohlman rekryterades som scripta i den hierarkilösa pionjärfasen och kunde snabbt avancera, med Hamberg som inspirerande läromästare för linjen att samarbeta med författare öppna för det nya mediet.³ Medan Åke Falck satsade sina energier på estetiska kraftprov, visade Karin Falck en mera ironisk distans till både skaparmyter och stjärnkult. Den speciella dragningen till öppna närkontakter märktes redan i hennes sätt att intervjua med isbrytarleende i *Vi unga* och *En kväll med Jules Sylvain*. Inflytandet från Åke Falcks showestetik var tydligast i *En bitte smule Gitte* och *Mitt svärmeri* (båda 1961): bildspråk på gränsen mellan dröm och verklighet. Karin Falck valde snart att bygga vidare på gemenskapsglädjen i *Storstugan* (1958–61), med Harry Brandelius som sjungande värd och Nisse Hansén som kapellmästare. *Storstugan* bjöd på dragspel, gammaldans och historieberättande, utan markerade gränser mellan artisterna och den lilla publik som satt vid enkla bord.

Med manus av Bengt Linder hade Stig Grybe haft stor framgång i radion som Ante Nordlund från Mobacken. Karin Falck gjorde den skenbart världsvane töntfiguren till TV-värd för enorstuga i *Antes Super Show* (1963–65). »Äntis super sjå« blandade den svenska bondkomikens kaffegökar med »franska« charmörsklichéer som »changdåbelt« och »amerikanska« tuffheter som »Skip it!«. Den ironiska hållningen till en mansvärld som försöker göra sig märkvärdig kulminerade när Julia Caesar var gäst och bland annat avfärdade Ingmar Bergman som »pojkvasker«. Efter biografversionen *Drömpojken* (1964) gjorde Falck en mera påkostad

estravariant, med strålkastarbelysta jättebokstäver och stor publik i salongen. Ante fick nu steppa till »Top hat« med balettflickor, men också »lalla« och smickra som en viss kollega i *Hylands hörna*. När Ante hade presenterat tre artister i rad som »underbarast i världen«, möttes han av allt misstrognare blickar. Gycklet med honungslena rivalstick och divalater i manskostym fördes vidare i *Gunnar Wiklund show* (1965) och *Lars Ekborg show* (1966).

Bruket av ironiska samförstånd avsedda att genomskådas blommade ut i *Estrad* (1967–68). »Publiken på Cirkus är en del av vår show« hette det i signaturmelodin, och Lars Ekborg kunde reta TV-tittarna med förolämpningen att artisterna föredrog folk som gjort sig besväret att komma dit. »Estrad« betydde naturligtvis upphöjd ramp, men ordet var skrivet som en cirkusring på scengolvet och framhävt med fågelperspektiv (kamerakran), särskilt under halmhattsfinalen. Många centrala shownummer framstår idag som en kluven spegling av 60-talets politisk-moraliska frigörelse. Lena Granhagen pratsjunger om »vad folk behöver« med en militant oskuld, som för tankarna till Bertolt Brecht. Den offentliga övertron på Statistiska centralbyrån undermineras med en operamässig frågeritual av Sven Erik Vikström. Gunwer Bergkvist sitter bakom galler under sin spruckna idolvisa till Olof Palme (»What have you done to me?«). Hon har nämligen sökt upp sin unga ledstjärna i Kanslihuset men blivit gripen som demonstrant. Och svårigheten att »tända« svenska män gestaltas i en dansfantasi, där några sydländska kvinnor värmer upp ointresserade karlar med ålande rörelser och inre glöd.

Underhållare som vill lösa upp vardagens hämningar med en sinnligare publikkontakt kolliderar lätt med vår rädsla för intimitet. I Karin Falcks TV-revyer i början av 70-talet började man »tränga sig på« med tvetydiga relationer i mindre lokaler. *Revy* (1970) är en komedilek uppbyggd kring Jan Malmsjö som kvinnligt sexobjekt, med Monica Nielsen och Isa Quensel som kramsjuka uppvaktare. Under väntan i tunn morgonrock på en tvättomat dras mannen in i en fnittrig skämtgemenskap. Trion får också spränga den traditionella revyramen genom att sätta sig i knäet på delar av



En liten svängom i TV-studion. Karin Sohlman (senare Falck) under repetitionerna för Storstugan 1961.

publiken. 30 cm över golvet på en krog (1971) utspelas i en liten serveringslokal, där Ernst-Hugo Järegård börjar leva ut det dubbla budskapet hos vissa programledare. Han ska driva fram en stämning av spontan trivsel, men blir allt bryskare i sin ordergivning om allsång och pussar:

Här ska förbanne mig vara gemenskap, ömhet och glädje. Det är inte bara vi, som ska stå här och slita skjortan av oss, för att ni ska få det ljust och glatt och trevligt. Tror ni verkligen, tror ni att jag har lust att stå här och jobba skjortan av mig, för att ni ska få det ljust och glatt och trevligt?

Den lätt nostalgiska rekonstruktionen av gamla folkparksnöjen i *Om dessa buskar kunde tala ...* (1972) påminde om Falcks fascination för utrotningshotade gycklare i *Det gamla marknadstältet* (1962). Liksom Åke Falck drabbades Karin Falck av nerskurna resurser för påkostad showproduktion. De stoppade in ett par ironiska kängor mot översynsutredningen i *Mjölhnare Millers mölla* (1974), »En malande show som har varit i säck innan den kom i påse«. Åke Falck spelar här en man som ska medverka i en TV-deckare men hellre drömmer om färgsprakande cancan. Han har fantasi nog att »låtsas fram« ett par nummer, som ansetts för dyra att realisera. De krogshower Karin Falck regisserade åt Lill-Babs verkade ha större resurser än deras TV-serie *Svenssons lördag* (1982). Som producent för *Gäster med gester* fick hon vara med och utveckla en ny TV-genre, som byggde på ramplös lek med kroppsnära charadspråk.

Show(wo)manship à la Lill Lindfors

Ett generöst spelrum i 60-talets TV-show fick också en kvinnlig sångartist, som med sin ironiska distans till trånga könsroller försökte utveckla en egen TV-estetik.⁴ Redan i gymnasiet tillhörde Lill Lindfors ett framåt tjejjäng, som satte upp en musikal med titeln *Nobborna* (1958), visad i TV men förlorad i etern. Det stora genombrottet kom med ett par nummer i *Kaskad*, särskilt omtolkningen av »Whatever Lola wants, Lola gets« från filmmusikalen *Ett litet hår av hin* (Damn Yankees, 1959). Medan Bob Fosse koreograferade Gwen Verdons förförelse som en uppjazzad tranedans i manligt omklädningsrum, lät Åke Falck Lindfors sjunga med ridpiska i stallmiljö. Hon står uppklädd som Anita Björk i Alf

Sjöbergs filmatisering av Fröken Julie (1951). Härskarinnans överläge understryks med grodperspektiv och kavallerister villiga att underkasta sig («Take off your coat, you can't win / I'm irresistible, give in«).

Mellan internationella gästspel fick Lindfors utforma en egen TV-show kallad *Show à la Lill* (1967). Den är mycket medvetet iscensatt i sitt artistiska samspel av blickar och kameravinklar, rörelser och ljuseffekter. Utan mer än ögonen upplysta kan sångerskan smälta ner tittarens vardagsnyktra motstånd i »Du är den ende«. Kasten mellan oberoende och hängivelse levs ut som ett beslöjat gestspråk för TV-kameran i »Fri som en vind«. Lindfors tar också vara på komiken i drömbilder, som framställer kvinnan i tjusigaste eller skamligaste laget. Stjärnan kommer inseglande i en elegant klänning och sätter sig vid en svart flygel, men strax kraschlandar hon i falsksång av »You are my sunshine«. Och Lindfors ställer sig vid en TV-apparat för att sjunga om en »känd kliché som måste vara med«. I den lilla rutan kan hon se sig själv som blondin, sexigt utsträckt på ett piano och jamande som en katta. Men hennes riktiga jag står bredvid och betraktar det nedkrympta spektaklet utifrån.

Sådana genomarbetade TV-shower förutsatte lång inspelningstid i dyrbar studio. För Torbjörn Axelman & Co betydde exteriörshowen framför allt möjligheter till en friare kameralek, med visuella arrangemang till givna låtar. En sångerska som Lindfors fick hantera tendenserna till teknisk exhibitionism med litet humor. Hon kunde fjärma sig från rollen som tjusig exportikon i *Made in Sweden for export* (1975), med hjälp av ironiska leenden i softade linser med dekorativ förgrund. Uppklädd till en drottning i slängkappa som skjutsas i hästecipage till en slottspark, låtsas hon snubbla på den långa matta man lagt ut. När speakern prisar en vacker sjöutsikt med björkar, »Like a postcard«, får Lindfors kliva in i bilden och visa att det ÄR ett vykort: en fotokuliss med plats för frimärken på baksidan. Under framförandet av »My way« i *Camera obscura* vägrar hon underordna sig playbackens lagar genom att börja mima utan synkrona läpprörelser.

I sina egna krogshower fick Lindfors helt andra möjligheter att väva in sångnumren i personliga reflektioner om kvinnliga erfarenheter. *Cabaret Lill* (1977) avlivade Divan som valkyria genom-borrade av svärd i »Ich sterbe«. *Lill show* (1986) blickade tillbaka på flydda ungdomsår med självvironisk nostalgi: »Då var man ung och oerfaren – nu är man bara ung!« Lindfors nöjde sig inte med att lösa upp den vanliga tudelningen i Madonna/Hora (»Marias första dans«). Hon åskådliggjorde också Romeos problem att hålla liv i romantiken, när kvinnor börjar ge instruktioner om erogena zoner enligt pressat tidsschema.

För en sådan kärleksgudinna var steget inte långt till julaftonskonsert i Berwaldhallen. Fondväggen i *Lill* (1987) väcker associationer till barndomens kyrka, men föreställningen domineras av världsliga rytmer som »Musik skall byggas utav glädje«. När Lindfors skred in som värdinna vid Melodifestivalen på Scandinavium 1985, »råkade« hon slita sönder sin långklänning – inför hundratals miljoner TV-tittare. Men festblåsan var riggad för snabb nerfällning av reservkjol över trosorna, efter ett storstilat perfektionsbrott med anor från skandalfarser som *En galakväll på operan* (1935).

Tillsammans med designern till denna klänningskreation gjorde Lindfors senare TV-showen *Mycke' nöje med Christer Lindarw!* (1995), där gamla Lindforslåtar fylls med nya innebörder. Lusten att plocka fram en karl ur byrålådan blir homosexuell i Lindarws mun, medan Lindfors hajar till inför tanken att en gracil dragartist »rör sig som en karl ska«. Med sin uppluckring av gamla könsschabloner har After Dark delvis tagit över de ironiska bildlekar, som Lindfors utvecklat till ett professionellt show(wo)manship.

När det var dags för *Här är ditt liv* 1985, antydde Lasse Holmqvist att Lill ansågs »besvärlig« av många TV-tekniker. Hon hade så bestämda idéer om hur bilderna skulle arrangeras och ljussättas. Huvudgästen svarade genast med att »regissera fram« en närbild, som visade hur rådande ljusförhållande (uppifrån) gav henne för kraftig ögonskugga, utan levande lyster i blickkontakten. Det handlade inte om divans »Allt ljus på mig«, utan om den yrkesmedvetna artistens insikt om vilka uttrycksmedel som bäst förmedlar



Valkyria med självironi. Lill Lindfors sjunger och pratar om bland annat ungdomsnostalgi i Lill show 1986.

innehållet i en text. Och kollegan Birgitta Göttestam fick en spontan applåd för kommentaren att man skulle ha talat om Auktoritet, ifall en man hade kommit med lika tydliga anvisningar.

Sveriges roligaste Andersson

Svensk TV har också gett god plats åt en kvinnlig komiker, som överskuggat både manusförfattare och regissörer med sitt drivna framställningssätt. Under 60-talet var det bara Birgitta Andersson som kunde mäta sig med Martin Ljung i kroppsspråk och röstbehandling. Medan den sävliga basen stod för en manlighet som hade svårt att hänga med, påminde den pipiga kvinnorösten om tidens snäva rollval: sexig brud eller fin dam.

Monologen »Sveriges vackraste röst«, skriven av Hagge Geigert för en lokalrevy, blev det komiska slagnumret i *Med sång av en del och klingande spel* (1960). Vi får se Andersson stå på golvet i en flott restaurang och tala om sin stora seger, med töntiga sexsignaler i åtsittande blåsa. Skönhetstävlingen blir inte mindre absurd av att vinnaren berättar om hur hon lyckats slipa bort sin dialekt – på värsta västgötska. Våra misstankar att Anderssons rollfigur inte har fattat att juryn snarare tittade än lyssnade styrks av hennes seger i »Sveriges dummaste människa«. Och redogörelsen för en striptävling arrangerad av Lantmätareföreningen piffar hon upp genom att vifta med sidenschal som en Salome från Skövde:

Ja man skulle ju se ut på ett visst sätt, stora spetsiga bröst och vida kjolar var det. Vad jag upptäckte var att bara man körde ut rumpan lite extra så blev det plötsligt roligt. Steget var ganska kort från konventionell sexighet till komik. Men det handlade om motsättningen mellan den här kvinnobilden och någonting annat, det var i den sprickan som det komiska uppstod. Jag minns första gången jag drev ordentligt med det här genom att lägga till en fruktansvärd dialekt – det hade jag ju gratis från hemmavid – till det »sexiga«. Kontrasten slog.⁵

Med sin fina känsla för komiska sprickor mellan tjusigt sken och trivial realitet fick Andersson sjunga flera parodinummer för Knäppupp och Svenska Ord. I *Dax igen* framför hon »Torftig visa« med en sorgesam inlevelse i den musikaliska fattigdomens betydelse. *Hr M. Ljung, Valhallavägen 117* bjuder på sublim falsksång av »Till havs« – med högsta precision i själva avvikelserna. Och det sköna framförandet i salongen skär sig mot textens inventering av prosaiska fiskeredskap.

Andersson skruvade till sitt lustmord på förfinade kvinnoideal med raffinerad slapstick i *Partaj*. Klädd i en enkel men smakfull klänning stiger vissångerskan ut framför en ridå och säger med en utsökt gest: »Jag ska sjunga Romance d'amour eller som vi säger på svenska: Du är den ende.« Men när hon skruvar ner mikrofonstaget och råkar sätta sig på gitarren hon lagt på stolen, återstår bara att snopet försvinna ut bakom ridån igen. Strax kommer sångerskan in för ett nytt försök, med exakt samma gest och fras, men varje gång går något sönder, stolen eller klänningen. Den stilfulla up-



Uppvisning i komiska teckenspråk. Birgitta Andersson som stum »talk« mellan Sune Mangs och Monica Nielsen i Svenska öden 1963.

penbarelsen visar emellertid inga andra tecken på »okvinnlig« irritation än ett avmätt »Äsch!«.

Milda Munning i *Svenska öden* presenteras som en märklig skådespelerska, men hon sysslar i själva verket bara med reklamfilm. Andersson bjuder också på en mimisk uppvisning i teckenspråk à la Harpo Marx. Hon sitter först som en stum främling på en bänk, mellan Sune Mangs och Monica Nielsen, och »tolkar« deras växande fnurra för oss tittare. Till slut bryter Nielsen upp och Mangs visar sig plötsligt vara tolkens make, som äntligen inser att det där med älskarinnor inte är så märkvärdigt. I *Gula Hund* varierar Andersson samma situation och kroppsspråk, sittande mellan Gösta Ekman och Lissi Alandh. Vi får även se Andersson bjuda ut sina tjänster som lyxhora, med flott reklambroschyr och detaljerad prislista. Men hon visar sig snart vara en oskuld, som inte vågar genomföra de fantasier hon spunnit ihop som lågavlönad kontorist. Sättet att »tala till barn« som *Teskedsgumman* (1967) kunde även varieras som social nedlåtenhet hos en Östermalmsdam i *Partaj*. På grund av krångel med båda bilarna har damen stigit ombord på en sån där »mysig« buss och börjar gulla med en arbetare i keps, som en näpen exotism.

Andersson bildade komiskt systerskap med Monica Zetterlund i serien *Anderlund & Zettersson UPA* (1972). De sjunger »Sudda bort din sura min« i vita brudklänningar och styr ut sig till ljuvliga änglar. Som sådana kan de agera skyddshelgon för manliga krogvrak, rullas in för kontroll på Statens bilprovningsanstalt eller fångas in i en stor säck av en präst, som lockat med fågelfrö i handen. Andersson varierar också sin komiska framtoning som fisförnäm dam. Hon kan komma in i en livsmedelsbutik och begära tillgodokvitto för en gurka, som befunnits vara i grönaste laget. Som tjusig SAS-värdinna får hon svårt att hantera deklasseringen till bullservering mellan stationerna på tunnelbanan. Krogshowen *Andersson & Wesenlund* (1976) öppnade fyndigt med en liten festkommitté ute bland borden. Andersson läser nervöst upp sina väl inövade välkomstfraser från papperet och räknar högt, för att det ska bli exakt fyra »hjärtligt«. Mera tragikomisk blir hennes

monolog som »Klähängarn« vid dansen i Folkets park. Hon står och håller en massa väskor åt sina väninnor och munnen får gå hela tiden, som ett sätt att försöka hålla modet uppe.

Enda tjejen i spexgänget

Enstaka undantag kan dock bara bekräfta regeln om kraftig dominans för manliga komiker i etern. En numera fnissframkallande delförklaring återfinns i radions ljudarkiv under rubriken *Talets klang* (1935). Här kan vi höra en mor, med föreläsningsartad uppfostringsideologi, lära ut budskapet att fina flickor inte får utveckla »skrattovanor«. Helt humorlöst instruerar hon sin dotter att aldrig hemfalla åt fniss eller gnägg, utan markera ett tydligt avståndstagande till pojkarnas flatskratt och gapflabb.

Vi bör dock icke förväxla vulgära »skrattovanor« med uppvisande av ett glatt humör, som då Sickan Carlssons solstråle började läsa dialoger mot Eric »Pessimisten« Abrahamsson i slutet av 30-talet. Beredskapen ledde också till en »helkvinnlig« radiokomedi, *Oss flickor emellan* (1940–45), skriven direkt för välbekanta lustspelsröster som Dagmar Ebbesen, Katie Rolfsen och Sickan Carlsson. Flickorna skämtade gärna om allt från flärd till ransoneringar, och de kunde fnysa litet missnöjt åt vissa karlfasoner, som obligatoriet med manlig hallåman. Men deras repliker var i själva verket skrivna av en man (Georg Eliasson)!

Traditionen med »krutgummor« som frejdigt avfyrrar en av manliga författare skriven salva mot alla karlslokar, överlevde långt in i TV-åldern. Julia Caesar gjorde stor succé i *Fri entré* 1967 som ordförande i KKKK, Kvinnoklubben för Karska Karlars Kväsande. Hon manade sina »systrar i förtrampelsen« till uppror mot all språklig propaganda, som »far-vatten« eller »mans-hög«. Geigert och Westersund behövde bara modernisera grundtypen till »sex-objekt« med snusdosa.

I flertalet spexgång har det varit ett ganska begränsat utrymme för kvinnor. Casinorevyn nöjde sig med litet fågring i marginalen och Mosebacke var huvudsakligen befolkat av män. Det var Sun-

dahl, Peterson och Friberg som bar upp nyhetssatiren i *Helt apropå*, medan flickorna fick parodiera popsångerskor, svänga med blågula vimplar och dyrka solens skadeverkningar. Det fanns vissa ansatser att bryta uppdelningen i spexande/sexande i gänget kring Hengren och Holm. Men Helena Bergström övergav snart intervjuet för en framgångsrik karriär som skådespelare och Tintin Anderzon sågs lämna sitt nyhetsbord för en baby ute i sminklogen. I turbulensen kring Percy Nilegaard tycker jag mig ha sett flera (gose)djur än kvinnor.

Manlig slagsida på spexscenen kan dock inte likställas med patriarkalt herradöme. Flertalet gycklare med satirisk inriktning har levt i en direktare konflikt med det etablerade samhället än de kvinnor som ställt sig utanför det offentliga spelet. Och rollen som »enda tjejen i spexgänget« har efter hand breddats med mera omväxlande uppgifter. Skäggen provocerade med cancan-flickor på sammanträdesbordet, men kastade också ett löjets skimmer över sitt eget kapell, The Plaj Bojs, med töntlåtar som »Aftonklockorna«. Efter ett par möten blev Gunnel Broström invald i Bitterhetsakademien med goda skäl att vara bitter – kronisk skägglöshet. Hon fick puffa för mera Kultur i TV, ge alltför mycket information om deckare och peka ut sidorna med snaskigheter i böcker som 491. Broströms lyriska uppläsning av Runebergs »Den enda stunden« illustrerades med bilder av ishockeyvåld. Skäggen lät också Monica Nielsen recitera valda utdrag ur taxeringskalendern, med själfull andakt för höginkomsttagare och sorgsna suckar för arbetare.

Ett par decennier senare rör sig Kerstin Granlund i Galenskaparna snarare över ett vidare rollregister än sina manliga kolleger. På *Macken* kan hon stolt köpa trettio kondomer Extra-large, utan att förlamas av blygsel och tunghäfta som Lasse O'Månsson i *Hålligång*. Det är svårare att bedöma betydelsen av kreativa insatser i bakgrunden, som Lill Thoréns bidrag till Arbetsgruppen för television. Hon bistod maken Ulf med både idéer och praktiskt arbete och blev ofta upphöjd till Televisionsråd i eftertexterna.⁶ När Lill senare fick dela rollen som presentatör med manuskollegan Åke Cato i *Häpnadsväktarna* (1981–83), gjorde man det tankeväckande



Enda kvinnan i Bitterhetsakademin. Gunnel Broström med stort leende bland sex dystra skägg under inspelningen av Fasad 1963. Från vänster Lasse O'Månsson, Edvard Matz, Beppe Wolgers, Åke Söderquist, Jan-Öjvind Swahn och Yngve Gamlin.

experimentet att »krympa ner« den kvinnliga redaktören med rent optiska hjälpmedel.

Det var i *Häpnadsväktarna* som Suzanne Reuter fick sitt genombrott som en ovanligt påstridig komedienn, med suverän träffsäkerhet i sina antiromantiska tillspetsningar. Vem kan som hon avbryta en amorös enlevering med det plötsliga konstaterandet att kalendern faktiskt är fulltecknad fram till vecka 28? När Reuters tjänsteman kräver något som hon envisas kalla »legimitation«, åligger det allt omgivningen att börja korrigera sina språkliga ovanor. Behovet av ömsesidig balans har gjort Besserwissern till den komiska dominansroll som oftast och lättast kan byta kön i dagens skrattspegel.

Ensembler med könsbalans

Många populära TV-serier har försökt belysa könskonflikterna från båda hållen. Här kommer en välbalanserad skådespelaren-

semble ofta att betyda mer än könet hos författare eller regissör. Komiken bygger ju på att aktörerna, i sina inbördes samspel, ska klargöra vilka insikter som saknas hos rollfigurerna. Samtidigt tenderar grupper som arbetar med kollektiv konsensusbildning att bli extra lyhörda för normläget i tidens tongivande kretsar. Det som varit en modern könsarena börjar därför snart framstå som en förlegad tidsspegel för senare generationer. Jag ska här belysa hur själva grundvalen för »frigörelse« har förändrats. Vi ska se hur 60-talets sinnesbejakande optimism övergår i en kritisk realism, som förväntar att båda könen tar ansvar för sina egna motsägelser.

Den ironiska leken med könsklichéer var ett centralt inslag hos Svenska Ord. Redan i *Svenska öden* fick Lindstedt leka sexobjekt i leoparddräkt: en muskelparodi på Eartha Kitts »Let's do it« i *Kaskad*. Hasse & Tage försökte själva väcka litet kvinnliga lustar genom att i *Under dubbelgöken* uppträda som det, på våra breddgrader mycket sällsynta, släktet Song & dance-man. Men det var i regel kvinnorna som var aktivast i Svenska Ords produktioner. De drev med oskuldsmyter och försökte bryta isen kring stela män. I *Gröna Hund* sjöng Monica Zetterlund och Lissi Alandh »Lär oss i kväll«, näpet nyfikna på allt man inte fick veta i ABF-kurserna. Lissi höll en aptitretande monolog i lika kort och tunt nattlinne som Carroll Baker i filmen *Baby doll* (1956). Men varje antydning om att man »gjorde det« envisades hon oskuldsfullt att ta tillbaka med preciseringar som »åt bullar«.

Musikleken med blodfullare passioner från »Zigenarvisan« kulminerade i *Spader, Madame!* (1970). Zetterlunds »Donna Juanita« var syster till Don Juan (»lika pilsk som han«) och Grynet Molvig gav sig hän i »Blodsvisan«. I *Glaset i örat* drog Lena Nyman iväg med Gösta Ekman i tryckartangon »Vad har du i fickan, Jan?«, men partnern verkade ha ett par centimeter kvar till rim som banan och tulpan.⁷ En viss besvikelse började framträda i *Svea Hund*. Zetterlund fick sjunga ut vemodet efter alla svikna drömmar och Nyman försvara litet verklighetsflykt med »Det är skönt att vara full«, till melodin »Non, je ne regrette rien«.

60-talets »könsoptimism« balanserades med mera kluvna och



Nyfikenhet i hornbågat. Lissi Alandh och Monica Zetterlund sjunger »Lär oss i kväll« som näpna oskulder i Gröna Hund 1962.

kritiska bilder i *Estrad*. Det manliga överläget i offentligheten förtydligas som ett kändisprivilegium, när Gunwer Bergkvist ringer efter taxi för akut färd till BB. Hon får svaret att det inte finns någon bil inne, medan Lars Ekborg bara behöver säga att det är »Lars Ekborg« för att växeln ska fråga om han inte vill ha flera bilar. Samtidigt belyste Karin Falck & Co det egna ansvaret för insnävade kvinnoideal med en »värdinnekurs«, där man får lära sig prata fint och undvika samtalsämnen som politik. Och vad händer när Inga (Gill) har gjort det mysigt och fint, med ostron som kärleksmåltid? Jo, maken Carl-Gustaf (Lindstedt) tar till slut fram stora verktygs-lådan, för att bända upp det skal som kniper ihop om sin lilla pärla.

Drygt två decennier senare i *Lorry* kunde det lika gärna vara kvinnan som var för grov och mannen för insnörd. Vi får *skratta med* två unga kvinnor, som vägrar ta makarnas karriärprat på minsta allvar. Men vi uppmanas också att *skratta åt* två osjälvständiga hustrur, som bara har sina män att tala om. I enda stunden kan Ulla Skoog förlöjliga en aggressionshämmande hustru, som undflyr varje gräl genom att börja baka äppelpaj. I den andra spelar hon en feministisk filmkrönikör, som är så enögd att hon kräver kvinno-vinkling av ett far och son-förhållande. Medlemmarna i Lorry-gänget kan avsluta en konferenssejour med saklig utvärdering av varandras fysiska prestationer som sexualpartner. När Claes Månsson började tafs på Johan Ulveson i uppföljaren *Skrattspeglar* (1993), blev reaktionen först homofobi, men Ulveson övertalades snart att män i andra kulturer brukar kyssas för att testa vad man ätit. TV-tittaren kunde uppfatta kyssandet som en provokation mot manlig rigiditet, men också som en tillspetsning av debatten om »sextrakasseri«.

Egna blickar och skrattrum

Det har inte heller saknats feministiskt orienterade ansatser att renodla en »kvinnlig blick« eller skapa »egna skrattrum«. Radikala pennskaft som Eva Moberg ställdes inför samma formproblem som övertydlig vänstersatir, när hon blev mera agitatorisk. I *Provie-*

aktioner (1967) ingick bland annat antimilitaristiska montage med omtextade barnvisor, illustrerade med lekande barn och manlig vapenkult. Som tittare känner man sig mera personligt berörd av de byråkratiska turerna kring en konkret kvinna och hennes frustrerade moderskänslor. Vi får först se Sif Ruud ratas som överårig ungmö, när hon vill adoptera ett barn. Senare vägras hon abort av samma kyliga tjänsteman (Gerd Hagman), såsom varande lämplig mor med stor livserfarenhet och stabil ekonomi. Den sociala ironin var lika skarp i ett par av Margaretha Krooks kvinnoöden i *Televisioner* (1974–76). Hon inkarnerade bland annat en snabbköpskasörska med barn som saknade alla marginaler för veckotidningarnas romanstips, och en städerska som chockerade sin riksdagsman med att ta hans TV-tal om frihet på orden.

Regissören till *Televisioner*, Birgitta Zachrisson, är en TV-producent som har visat ironisk klarsyn i flera genrer. I *Snack* (1968) kunde hon lyfta fram besvikelsen hos Henne (Monica Nielsen), när Han (Gösta Ekman) misslyckades få ut preventivmedel ur en automat. *Partaj* lät inte bara sin dumma blondin (Goldie Hawn/Margareta Sjödin) sprida visdomsord som »Kvinnor bör inte ha mer än lagom kläder att hålla männen varma«. Den sexuella revolutionen skulle också spridas uppåt i åldrarna – med Gladys & Tyrones pensionärsflirt på parkbänken. I de svenska varianterna var det Ingvar Kjellson som fick uppvakta Ulla Hallins tillknäppta dam med allt fräckare artigheter, tills han stupade för ett hårt slag med handväskan.

Zachrisson skruvade ner tempot till tjeckisk komedistil i *Herrarna i hagen* (1971), som hon närmade sig med ömsint genomskådande ironi. Skrattppegeln *Herr och Fru Papphammar* (1978) visade hur absurd det skulle se ut om man behandlade vuxna som barn. Dokumentären *Fäderneslandet och dess television* (1979) gav en satirisk inblick i en avspärrad arbetsmiljö, med sövande sammanträden och humorlös chef. Och Zachrisson byggde ut sin nyfikenhet på en utvikiningsflicka i *Titta på mig* (1981) till en reflektion om allas behov att synas.

Man kan också urskilja en kvinnlig profilering i själva sättet att

motverka rutinisering i givna fack. Medan Lasse Hallström odlade en lekfull distansroll, har Zachrisson försökt betrakta omvärlden med barnets öppna blick. Uppdelningen i manlig/kvinnlig blick är en teoretisk konstruktion, som bortser från både kluvenheter och samspel, rivaliteter och symbioser. Det var Åke Falck som iscensatte Lill Lindfors som aktiv ryttarinna i *Kaskad*. När Karin Falck gjorde *Antes Super Show* fick Lill bara gyckla litet med sin underdåniga värdinneroll, medan regissören kastade mera roade blickar på sina manliga artister.

Vi kan även jämföra tre olika framföranden av Åke Catos kvinnomonolog »Herrar«: en ironisk lovprisning av alla gentleman som bjuder på flott restaurang i stället för att gnälla som fruntimmer. Monica Nielsen provocerade ett blandat sällskap i *30 cm över golvet på en krog*, men distansen blev tydligare i en kvinnoshow som *Cabaret Lill*. Roligast blev det då Lindfors tal om att vissla efter »herrar« fick ett svar i *Kvällen är din*, i skepnad av blyga män som sjöng »Alla har vi förblivit små«.

Under perioden 1980–82 arbetade Karin Falck, Birgitta Götestam och Lill Lindfors fram tre »damshower«. *Vad i all sin dar är det damer har i sin handväska?* gestaltade ett par fångslande kvinnoöden. *Nybäddat* lät ett par Lindforslåtar inspirera en utsvulten maka till uppror mot alla tråkiga portföljbärare, men systemskapet splittrades av svartsjuka. *Nu är det damernas* målade upp generationsklyftan mellan en jäktad chef i stålbranschen (Lindfors) och hennes gamla mor (Hjördis Petterson), som nyligen blivit änka och får sjunga »Hey ba ba ree bop« i skinnjacka. Löjet faller minst lika mycket över dotterns period som ung rödstrumpa. Hon står i en kör med likformig klädsel och lovsjunger tjejer som unika individer.

Humorns betydelse som generationsbrygga var ännu tydligare i komediserien *Utan en tråd* (1993), i regi av Karin Falck med kvinnliga manusförfattare. Julskimret kring den heliga familjen plockades bland annat ner med en farmor som börjar pimpla whisky när teven går sönder, och tappas bort i pappersberget. Glädjen att röra sig fritt i egna skrattrum var uppenbar, men också

svårigheterna att översätta privat skämtande till offentlig TV-komik.

Kvinnofest (1981) kallades en mäktig manifestation, som arrangerades för något tusental kvinnor i alla åldrar på Cirkus, med Suzanne Osten som regissör. Den vanliga presentationsramen med en konferencier på estraden ersattes med två clownfigurer, som sitter nere bland publiken och reagerar. Kim Anderzon och Lottie Ejebrant pendlar mellan barnslig förtjusning och bölande längtan efter sina karlar. Allsången av alla tjejer som måste höja sina röster för att höras växlar med rockhäxor och gyckel med en rad manliga storheter, som plockas fram ur historiens skräpsäck. Här ingår också flera luttrade vittnesbörd från mogna kvinnor. Ulla Sjöblom ger röst åt en kvinna som har fastnat i skiten med en alkoholist. Margaretha Krook vågar inte säga mera på makens födelsedag än att han varit »en god huse». Monica Zetterlund sjunger ut sin känsla att »han ser mej som en tavla att suddas ut». I slutet avtackas den ende mannen i församlingen, Helge Skoog, för att han suttit tyst i två timmar.

Nu är det inget som hindrar att en man arbetar med »kvinnokomik«, tillsammans med en kvinnlig regissör. Redan som Papphammar gled Gösta Ekman över i litet tanthysteri, på gränsen till självmord över att varken bli hörd eller sedd på en liten restaurang. I *Vennerman & Winge* (1992) spelar Ekman både son och mor, liksom Kent Andersson vän och väninna. TV-farsen med sminkade män i damkläder övergår här ofta i en tragikomisk belysning av mänskliga symbioser utan sjukdomsinsikt. Ekmans lille gosse börjar ta över de nervösa störningarna hos ett modersjag som omvärlden finner »jobbig« med sin ovana att pladdra utan att lyssna eller tränga sig före andra. Men »hon« blir samtidigt litet rörande i sin »kärlek«, utan klara gränser mellan sociala realiteter och mentala tillstånd. Fru Wennerman längtar efter sin »lille son«, som om han låg kvar i hennes säng långt upp i medelåldern. Gränserna blir lika flytande mellan »den inre damen« hos Gösta Ekman och den ironiska blicken hos Marie-Louise Ekman, manusförfattare och regissör.

Ståuppor: one-woman show

Ansatzerna till »kvinnokomedi« har visat kreativ potential men också sin begränsning som kollektivt projekt med generella prentioner. Komiska samspel bygger i så hög grad på konkreta motsägelser att skrattppegeln måste vara öppen för konflikter och brytningar inom det egna lägret. Männens skulle förlora sin dominerande ställning på humorfronten, om man började göra en programmatisk »manskomedi«. Styrkan hos dagens ledande ståuppor är att de lyckats uppnå en dubbel autonomi. De skriver självklart sitt material själva men utger sig sällan för att representera något mer än en viss erfarenhet. Eftersom genren kräver ett väl utvecklat scenmod, har många haft en professionell skådespelarutbildning bakom sig.

Babben Larsson är en tungviktare med gotländsk dialekt, som



Ståuppare med kvinnlig pondus. Babben Larsson talar ut en symbolisk gräns på den lilla estraden i Släng dig i brunnen!

förmått göra komiskt spektakel av sitt jordnära sätt att avvika från mondäna kvinnoideal. Hon dök upp i *Biblioteket* (1987) med frågan efter en bok om »fibra«, vilket ledde till en parodi på Peggy Lees vibrationsrika hitlåt »Fever«. Babben laddade upp »Fibrer« till en ångande passionsfeber över förnuftigt intag av hälsoriktig kost. I *Lösdrift* (1992) deltog hon som höjdhopperska på en idrottsarena och gjorde flera försök att lyfta med sin dåliga passform. Intervjuad av TV-sporten visade hon sig karl nog att skylla misslyckandet på en »formsvacka«. På ståuppscenen i *Släng dej i brunnen!* har Babben Larsson odlat en vardaglig observationshumor, som söker bekräftelser hos sin kvinnliga publik med både kroppsspråk och retoriska frågor. Så här åskådliggör hon tanken att orättvisan mellan könen börjar redan vid födseln:

Vad står det alltid i födelseannonsen när det blir en pojke? Förslag? (Ironiskt gullande) »Det blev som vi ville / en fin liten kille.« (Yvig hejagest) »Flaggan i topp / det blev en med snopp!« (Bekymrat uttryck) Och jag står där med en tjej och tänker: Jaha, ska jag ha flaggan på halv stång?! Nu finns det inga versar minsann! (Sorgemin) »Flaggan på halv stång / det fanns ingen ... fjäng!« (Väntar ut skratten) Eller vadå, va? Jag har satt ihop lite versar till er som får flickor. Till exempel: »Flaggan hänger slak / det saknades spak.« (Snopen min). Eller: »Flaggan hänger slak / det var hål både fram och bak.«

Först på senare år har kvinnor fått moralisk rätt att vara litet fula i munnen offentligt. Anna-Lena Brundin och Lill-Marit Bugge väckte ännu anstöt som »vulgära« programledare för rockkabarén *Daily live* (1987), trots att de använde rollfigurer som täckmantel. »Nancy & Carina« lät sig viga av Martin Ljung och gjorde narr av präktiga spartips genom att demonstrera hur man gör snus eller kondom av trasiga nylonstrumpor. De kunde också styra ut sig till finlands-svenska karlhatare (Marja & Agneta) eller tanter, som förfasar sig över dom där förskräckliga Nancy & Carina. I *Brundins blandning* (1995) integrerade Anna-Lena sitt ståuppande i ett fyndigt gästkon-

cept: hundratals doldisar med samma efternamn. Så kallat vanligt folk visade sig vara allt från en gammal lantbo, som kunde rycka på öronen likt en kanin, till en salt dam, som drog Rödluvan på avancerad söderslang. Anna-Lena brukade avrunda sitt skämtande om alla nojor med att man inte ska tänka för mycket på framtiden, eftersom man aldrig kommer fram-till-den.

Ulla Skoog har snarare anknytit till Woody Allens sexualneotiker och upproret mot myten om alla söta och snälla flickor. Hennes fräckisstil var en viktig krydda i *Lorrys* mysygemenskap, som när Peter Dalles och Lena Endres romantiska förspel på restaurang saboterades med grova skämt och pinsamma avslöjanden. Som ensam ståuppare i *Kabaré* (1992) hade Skoog svårt att få publik bekräftelse, när hon hävdade att tjejer mest tänker på karlar. I sin TV-serie *Till Mamma* (1994) försökte hon chockera adressaten med både penisattrapper och mussnack. Ullas fallofixering saknar manlig like i offentliga sammanhang och kan föra tankarna till tvivelaktiga teorier om penisavund. Som programledare utmanade hon till slut sin egen publikbild – en manlig öldrickare som otåligt byter kanal – på en rafflande elektronikduell om fjärrkontrollen.

För att ge en antydning om spännvidden mellan dagens ståuppor kan vi jämföra två olika sätt att skämta med begreppet telefonsex. Ulla Skoog visade bilder av en penis, som slår mot en telefonapparat. Babben Larsson anlade oskuldsmask inför en befängd idé: Hur ska man kunna höra vad den andre säger, när man stoppar in luren?

Kvinnliga samtalare

Även i USA tog det många år innan man startade pratshower på dagtid med »vanligt folk« som gäster. Pionjären Phil Donahue började 1967 utveckla ett engagerat diskussionsforum, där medborgarna själva skulle ventilera sina problem. Det följdes efter ett par decennier upp av labourpolitikern Robert Kilroy-Silk på BBC.⁸ Genrens verkliga uppsving kom med alla kvinnliga programledare, som satte känsloladdade relationer i centrum. Oprah Winfrey

blev ett levande exempel på förmågan att stärka kontrollen över sitt eget liv med ökade kunskaper. Ricki Lake riktade sig till en yngre publik med grälriter, där man kunde spegla sitt jag mot reaktionerna från ett värderande kollektiv. Det har idag vuxit ut en alternativ offentlighet, där kvinnorna anger både tonen och intressesfären. Här handlar det om att ge synlighet åt vardagslivets aktörer, inte om att dramatisera det politiska spelet för den minoritet som kallats »maktittare«. Med tusentals program över hela USA börjar genren få problem att hitta helt nya ansikten.⁹

Sveriges television har ibland öppnat litet spelrum för kvinnliga intervjuare med ett underhållande tonläge. Gun Allroth fick större uppmärksamhet för sitt sätt att prata med barn, men gjorde också nöjesprogram som *Bråkiga blad* (1969). När kvällens tema var Tråkigheten i Sverige, fick hon Olof Palme att tala öppet om sin oro över det politiska engagemangets bortdöende, om man inte fick klagöra ideologiska konflikter. För egen del trodde den unge utbildningsministern att han inte skulle passa att bli statsminister.

När Stina Lundberg började dyrka upp celebriteter som brukade vara på sin vakt, använde hon bland annat listan att bjuda på litet egen osäkerhet. Hennes blyga fnissande i *Nöjesmaskinen* växte ut till *Stina med Sven* (1986–89) och slutade med *Dabrowski* (1990–91), en personlig syntes av reportage och studiosamtal. Den sympatiska närhet som var Stinas styrka angav också hennes begränsning. En Erik Penser kunde lätt koppla på charmen hos en spännande finansspelare, utan att offren för hans risktagande drogs in i helhetsbilden. Det orädda människointresset var en självklar tillgång, då Dabrowski talade om döden med en aidsmärkt Ebbe Carlsson. Stinas livsbejakande symbolknorr att avsluta varje samtal med dubbeltydiga »hopp«, krävde en mera invecklad förklaring i internationella sammanhang som skiljer på orden hope och jump.

Att inskolningen i en viss yrkesroll ofta väger tyngre än konstillhörigheten visade ett rutinerat nyhetsankare i början av 90-talet. Ingela Agardh började då göra längre intervjuer i eftermiddagsblocket *Hemma*. Det säregna sättet att uttrycka förvåning med

överdimensionerade skratt verkade ibland täcka över en viss genans inför personliga samtalsämnen. Greppet att förklara sig totalt okunnig fungerade ofta som en strategi att få vissa gäster att berätta mera, men det innebar också en gräns för utbytet av kunskaper och erfarenheter. Jan Guillous mannamod blev tydligare när Agardh erkände sin egen feghet, men hennes rädsla för intimitet blev problematisk i samtalet med flera kvinnliga gäster. Då Karin Falck frågade om inte Agardh tyckte att TV var »ett kreativt jobb«, värjde sig kollegan: »Nu handlar det om DEJ!«. Agardh avbröt med utstyrning av »privata ting«, när Annalisa Ericson antydde att hon blivit arbetsnarkoman för att fylla ut tomheten efter sin bortgångne make.

Då Agardh tog över Lasse Holmqvists mantel i *Ett sånt liv!* (1995), fungerade dialogen någorlunda för gäster med självgående motor. Men en varm och klok lyssnare som Sif Ruud fick stå ut med en värd som »inte alls förstod« hur en 79-åring kunde kommunicera med tonåringar. Agardh är alltså mindre »kvinnlig« i sitt sätt att samtala än en Skytte, som är mera lyhörd för allt från känslor och relationer till könsproblematik.

Då är det svårare att tänka sig en heterosexuell man öppna offentliga lustrum, som sexologen Malena Ivarsson i *Sköna söndag* (1987) och *Fräcka fredag* (1988). Med sina många, korta och offentliga förhållanden blev Lill-Babs en självskrivna programledare för parningsleken *Vem tar vem?* (1990–92). Den byggde på *The dating game* (1966–73) men saknade inte rötter i bondesamhällets ungdomslekar. En ung man eller kvinna skulle välja en partner genom att ställa frågor till en trio bakom en skiljevägg. Man fick tillbringa en semesterresa tillsammans, så det gällde att pejla fram passande intressen och attityder, liksom vid livets vanliga partnersökande, och försöka hantera fiaskon med litet humor.¹⁰

Uppluckringen av gamla TV-monopol i länder som Frankrike och Tyskland har stimulerat ett nytt genrekomplex, som är mindre bundet av statliga regelsystem. »Reality show« bygger på ett aktiva-re underhållningstänkande, där TV-folk kan fylla uppdraget »I allmänhetens tjänst« med litet personligt engagemang.¹¹ Jag har

hört många svenska artister, som funnit det slitsamma arbetet att roa andra underskattat, åberopa en professionell show business-metafor av Karl Gerhard: Den tunga industrin. Jag har också hört flera kvinnliga kolleger hänvisa till ett annat underhållningsbegrepp hos Karin Falck, som talat om att »hålla under«, »lyfta folk över vardagen«. Falck gjorde också ett försök att agera positiv kontaktlänk i *Uppdraget* (1975–77), men interaktionen begränsades av ängslan för kontroverser. I en nära framtid, med fler och mer specialiserade TV-kanaler, lär det tunga industritänkandet få lämna allt större plats åt underhållare, som försöker göra livet litet lättare för en konkret definierad publikgrupp.

Nöjesarv och TV-kultur

DÄRMED ÄR MIN ÖVERSIKT över ett halvt sekels underhållning slutförd. Det är dags för några avrundande reflektioner. De luckor som en del läsare nu kan urskilja beror inte bara på begränsningar i tid och utrymme. En fullständigare framställning skulle bli en katalog, inte en första orientering som stimulerar till eftertanke och egna ställningstaganden. En historisk överblick av *den goda* underhållningen är knappast möjlig utan litet personlig tro på det positiva exemplets makt över glömskan.¹

Som filmhistoriker har jag kommit att misstro så kallad kanonbildning, kodifierade rättesnören för vad som är värt att uppmärksamma. När en liten skara kritiker upphöjer ett fåtal klassiker till Filmkonstens Mästerverk, brukar deras rangordning till stor del bygga på legendbildning. Man utropar sig till offentliga omdömen utan fortlöpande minnesprövning i snabbt växande arkiv. Men jag är också en TV-tittare, som lever mitt i 90-talets eterflöde av rörliga bilder. Här kommer personliga urval att framstå som en alltmera nödvändig baskompetens – konsten att skapa mening ur kaos. Under 1996, det år som denna bok skrivits, skulle jag ha kunnat fånga in många gånger fler program än hela TV-utbudet i 60-talets Sverige.

Syftet med denna första orientering har varit att dra upp några centrala utvecklingslinjer i vårt eterburna nöjesarv. Metoden att plocka ut russen ur en korg med bullar som bakats under ett halvt sekel, ger ingen rättvis måttstock för kortsiktiga jämförelser. Det är en sak att glädjas åt alla återuppväckta minnen, en annan att använda kontentan som ett tillhygge mot gårdagens TV-kväll.



Mera humor på lager? Carl-Gustaf Lindstedt som sorgsen nyårsfirare i ett förlorat avsnitt av Monopolets blandning 1961.

Utan sinne för proportioner missar vi lätt en viktig poäng med rika nöjestraktioner: möjligheten att hämta inspiration medan man söker nya lösningar för framtiden. Med tanke på den kverulans som har omgett svensk TV-underhållning är jag den förste att varna för missbruk av ohistoriska synvillor.

I min aktuella helhetsbild ingår emellertid även vissa kristecken, som kan belysas med jämförbara observationer. Arbetet att bygga upp en programhistoria av videoband, suddiga minnesbilder och litet sidoinformation skiljer sig föga från mitt vanliga umgänge med det samtida TV-utbudet. Liksom historikern letar jag bland annat efter russin i nöjeskakan, men de tycks mig ha blivit färre och tunnare på senare år. Under 1996 inrapporterades också statistik som visade att SVT1 och SVT2 (tillsammans) inte längre förmår locka hälften av tittarna, med störst frånfall bland yngre tittare och kvinnor.

För att verkligen *förklara* en sådan utveckling måste man ha en helt annan inblick i ekonomiska betingelser och programpolitiska beslutsprocesser. Jag kan här bara peka på några symtom och ordinera ökad humor genom att spetsa till en liten hotbild. Djävulens advokat skulle fråga om det krävdes konkurrens för att göra verklighet av en gammal nationalitetsskröna, som tillskrivs »ett internationellt kvickhuvud« av Rune Moberg: »Jag föreställer mig helvetet som en plats, där tyskarna är poliser, engelsmännen lagar maten, italienarna städar, fransmännen sköter rörmokeriet och svenskarna TV-underhållningen.«²

Folkstormar, slagpåsar och grundvalar

Nu tyder det mesta på att detta kvickhuvud – om han skulle existera – byggde på allmänna föreställningar om svenskar, snarare än på en jämförande studie av TV-underhållningen i olika länder. Min egen forskningsresa kan tvärtom visa upp ett samlat resultat som är ganska imponerande. Ja, om man tänker på de snäva gränser som utstakats av recensenter och presskampanjer, framstår det kreativa »russinbidraget« som närmast heroiskt. Särskilt då det bara existerade en kanal i Sverige fick televisionen betala sin monopolställning med rollen som slagpåse, utan rätt att slå tillbaka offentligt. Aftonpressen dramatiserade gärna skandalriter, som förstörde upp smärre missnöjesyttringar till Folkstorm och förvandlade varje avvikelse till övertramp att förfasa sig över. Public service-

företaget var tjänstvilligt nog att upprätta en »klagomur«, Upplivningscentralen, som började sin telefonjour 1963. Låt mig återskapa litet av den tidens »kulturklimat« med ett rapportutdrag efter det första programmet med Skäggen:

103 tittare ringde och var ilska och upprörda över detta program, som de samtliga ansåg vara det värsta de någonsin sett i TV. Följande kommentarer fälldes bl.a.: Hur kan ni driva med svenska folket så grovt! Tror ni att vi är idioter eller vill ni att vi skall bli det! Hur kan ni låta de medverkande använda ett så ovärdat språk som HÅLL KÄFTEN och TASKIGT? Driften med Wennerström och Gustaf Adolf var mer än osmakligt! [...] Hellre inget program alls än detta vedervärdade! Dessa otäcka skäggiga karlar som syns i rutan kan skrämma fler än barnen! Vi förstår ingenting, vad är meningen! Ni behöver inte visa hur dåliga program ni kan göra, det vet vi förut! Skandalöst! Oförskämt! Osmakligt! Upprörande! Snälla TV, bevara oss från dylika program i fortsättningen, låt oss slippa detta lidande.³

Skäggens ironiska strategi att »spola« det som man inte ville se fick dock stöd av ledningen, och Radionämnden friade programserien som ett gyckel med fördomar: »Även gängse moralbegrepp bör kunna ställas under debatt.«⁴ Pressens folkstormsbevakning har avtagit i takt med ökat antal kanaler och mera reflekterade TV-vanor. Dagens kverulans över TV-underhållningen väcker inte längre associationer till symboliska reningsriter. Den för snarast tankarna till en anekdot om två damer, som sitter på en restaurang och klagar över maten. De hävdar bestämt att den är alldeles oätlig – och i alltför små portioner!

Det hördes inga folkstormar när den formella grundvalen för mången folkstorm plockades bort. I början av 90-talet ströks nämligen målsättningen »skall skänka god underhållning« ur avtalet med staten.⁵ Detta beslut kan ses som en logisk slutpunkt på ett statligt utredande, som stegvis tonat ner underhållningens

betydelse, till förmån för det kulturpolitiska ansvar som skiljer företaget från reklamfinansierade konkurrenter.⁶ Men formuleringens borttagande har också befriat Granskningsnämnden från en hopplös roll som smakdomstol, det uppdrag som Radionämnden ständigt försökte slingra sig ur. Man kan även tolka förändringen så, att en underhållande ambition har blivit självklar praxis på flertalet redaktioner. Det talas ju en hel del om »infotainment«, nya gränsländ mellan underhållande information och informativ underhållning. Vem begråter ett passerat motsatsförhållande mellan upplysning och underhållning?

Den gamla formuleringen härstammar från en epok då Radiotjänst skulle kryssa mellan »högre« styrelsemål och en mera jordnära önskan om ökat antal lyssnare. Den var ett tungt vägande argument, när Hamberg började öppna dörrarna mot nöjesvärlden. Men den gamla slagsidan åt folkbildning har ersatts av en yttre motpol – reklamfinansierade konkurrenter. Rollen som vågmästare mellan bildningsivrare och nöjesivrare byggde på uppdraget att samla motstridiga intressen i samma hus. Idag räcker det inte längre med inre balans mellan olika avdelningar. Man måste också vända blicken utåt och jämföra med alla nya hus i grannskapet. I sämsta fall nöjer sig företaget med en negativ identitet och definierar sig som det konkurrenterna inte är. Det lär knappast finnas publik för mer än en TV-kanal med »smal« inriktning. I bästa fall växer det fram en självständigare TV-kultur, som reflekterar sin egen styrka och svaghet på alla nivåer. En viktig fråga i denna process gäller underhållningens gränser och möjligheter.

Nöjesfront eller kulturarv?

En stor del av underhållningen i etern har utgjorts av oförargligt tidsfördriv, litet förströelse och sällskap vid sidan av samtidens konfliktfält. Men det som jag har försökt lyfta fram som *den goda* underhållningen har utvecklats i ett mera kreativt spänningsförhållande till etablerade smakskikt och offentligheter.

Man skulle kunna säga att kampen mot humorlösa glädjedöda-

re har burits upp av en förtrupp på nöjesfronten eller tala om en mera utåtriktad förgrening av det konstnärliga avantgardet. Under 30-talet fick bara författarna som skrev för radioteatern väcka litet anstöt med »grovt språk«.7 När Hamberg hade tagit över underhållningen, måste Radionämnden snart erkänna att många skämt som upplevdes sårande av somliga, faktiskt kunde roa många andra människor. Hetast rasade striden med organiserade nykterister, som vägrade inse att alkoholkonsumtion kunde framställas i en mera komisk dager. Gycklet med glädjedödare har länge frodats som en kollektiv motkraft på nöjesscener över hela landet. I etermedierna har försvaret för flaskan ofta fått karaktären av ett principiellt förbudstrots, framfört av individualister som gärna nöjt sig med själva skrattruset.

I *Narrspegeln* (1950) kunde Rune Moberg driva med Nykterhetskommittén som Venedigs Sprit- och Vinhandlare. På sin stora årskongress beslutar dessa att försöka stoppa ungdomens övergång till coca cola med »den svenska modellen«. Det gäller att göra sprit och fylleri till ett huvudintresse med hjälp av förbud. Mer än en av Povel Ramels musikaliska radiopärlor målade upp ruset med ett inspirerat artisteri. Televisionen började efter hand bygga ut festliga följetonger med berusade figurer, från *Partaj* till *Nöjesmaskinen*.

Radionämnden, som inte alltid hängde med i svängarna men långsamt flyttade fram gränserna, blev snart själv en symbol för både hyckleri och förbudsmentalitet. När nämnden kritiserat en vistext mot det svenska militärväsendet utan att låtsas om visualiseringen, började Ulf Thorén kalla *Svensktoppen rätt opp och ner* (1975–76) för »TV-programmet som inte ens Radionämnden törs titta på«. I *Magazinet* kunde Jan Guillou visa upp bilder av en hund som »skiter i förbud« – förorenar en skylt med förbud mot hundrastning. I *Encyklopiaden* (1987) klippte Måns Hergren in sig själv i en gammal filmupptagning från Radionämnden. Han nickar instämmande när en kvinna kräver »självsanering«, men råkar sprätta iväg en snorkuse på en herre, som ses rycka till vid sammanträdesbordet.

Men nämndens sentida ledamöter var kloka nog att inte utmana löjet genom att fälla sina provokatörer, som var ute efter att testa yttrandefrihetens gränser. Genom att till exempel godta chockhumor – med föregående varning – har Granskningsnämnden börjat anpassa sig till ett rörligare medielandskap, där TV-tittare förväntas byta kanal vid personligt ogillande. Men det tycks inte finnas några instanser som sätter gränser för program som tar död på nöjesarvet med falsk respekt. I mitten av 90-talet producerade avdelningen Evenemang en serie intervjuporträtt, där artister som Martin Ljung och Stig Järrel behandlades som kungligheter, utan minsta förståelse för deras professionella särart. Att begrava lycklare i kulturell prestige och triviala affärer är en offentlig förolämpning, som berövar yngre generationer mötet med en inspirerande förfader.

Även frestelsen att åka snålskjuts på kreativa kolleger har vuxit med programarkiven. När trojkan Hamberg, Falck och Dyfverman firade tioårsjubileum med *Minneskonst* (1964), föregicks deras personliga samtal om pionjäråren av gemensamt uttåg från en trist festtalare, spelad av Jörgen Cederberg. Programmet utstrålade en självklar respekt för det svåra men roliga arbetet att göra television. De snuttkrönikor som döptes till *Ögongodis* (1995) visade inga hämningar inför att klippa sönder poängerna hos sina föregångare. I mitten av 80-talet blev delar av Ulf Thoréns verk visade som *Sallad*, med flitig bortredigering av de undermeningar som gav originalen deras speciella charm. Hur går det med den professionella självrespekten i en arbetsmiljö där man ostraffat får ägna sig åt styckmord på kvarlevorna av mer begåvade kolleger?

För ett positivt exempel på alternativ minnesvård lyfter jag gärna fram *Svenska Ords saga* (1975–76). I denna jubileumsutgåva av sitt samlade TV-verk visade Hasse & Tage samtidigt självrespekt och kritisk distans i sin nyskapade ram. Svenska Ord hade här förärats ett eget museum på Island, det nordiska urhemmet för många svenska ord. Problemet var bara att de lokala besökarna aldrig tycktes förstå poängerna hos de storheter som den isländske guiden presenterade.

Som bärare av en lång tradition kommer SVT länge att ha ett kulturellt överläge och försprång. Men välfyllda programarkiv är inte bara en bank, där man kan kvittera ut litet bilder och börja »redigera«, när det blåser kallt i korridorerna. Här ligger också ett mänskligt kapital av erfarenheter och kompetenser, som yngre generationer har att förhålla sig till. Varför anförtro en ny pratshow åt någon, som inte tagit sig en ordentlig funderare över grundkoderna hos sina föregångare? Varifrån kommer sådana rutiner som lyfter fram värden mera än gästerna och bara kritiserar frånvarande? Sneglar inte den som leder en serie lek- och tävlingsprogram med tiggeri om fortsatt tittarlojalitet främst mot konkurrenterna i reklamkanaler?

Varken överdriven självuppskattning eller bristande publiktillit vittnar om en TV-kultur med inre balans. Den dagliga kampen om tittare och artister kräver ett långsiktigare omdöme. Även för nyproduktionen är det viktigt att SVT förvaltar sitt nöjesarv med levande kunskap, bjuder på reflekterade retrospektiver och fördjupade artistporträtt.

Satirens gränser och omland

En levande TV-kultur behöver naturligtvis också yttrandefrihet. Sveriges radio och television har haft en särskild instans, som tolkat avtalet och satt gränser för till exempel politisk satir. Man kan säga att Radionämndens flexibilitet har stärkts av delvis motstridiga målsättningar. Idealet »stimulera debatt« har ofta fått mjuka upp rigorösa krav på saklighet och opartiskhet. Vi bör inte heller underskatta det okända antal människor som kanske har känt sig angripna men ändå avstått från att anmäla. Många försök att avvärja en tvetydig attack har nämligen bekräftat just den tolkning som man ville att offentligheten skulle blunda för.

Låt mig åskådliggöra hur gränserna har förskjutits och kriterierna växlat med tidens konfliktfält. På 50-talet fastställde Radionämnden att en enskild kåsör som Kar de Mumma måste få uttrycka politiska sympatier, men som helhet skulle Radiotjänst

eftersträva balans och inte ensidigt favorisera en viss rolighetsminister.⁸ 1967 försökte nämndens sekreterare klargöra att det avgörande var att satiren hade en tillräckligt tydlig form, inte huruvida vissa grupper hade svårt att uppfatta ironin.⁹

När gränserna mellan underhållning och samhällsdebatt började flyta i vänstervågen kring 1970, blev det svårare att fria uppenbara skämt men kräva balans i stort.¹⁰ Visan om »stanken från Enskilda banken« i *Cirkus Sverige* ansågs ha tillräcklig ironisk spets för att inte kräva bemötande. Men vad skulle man göra med Fria Proteaterns öppet partitagande debattinlägg *Nils Johan Andersson m. fl.*, som hade spelats på Dramaten? Jo, man fällde debatten efteråt, som inte tillräckligt hade motbalanserat det partiska inslaget i pjäsen. Och *Har du hört vad som hänt?* blev på osakliga grunder fäld för osaklig bild av August Lindberg. När rädslan för tydliga ställningstaganden började drabba kärnkraftsmotståndare, låtsades Tage Danielsson reda ut förvirringen med olika balanseringsnivåer i radioprogrammet *Sommar*:

Jag måste vara fullständigt opartisk *inom mitt eget programs ram*. Skulle jag råka säga nåt partiskt måste jag omedelbart balansera mej med att säga nåt partiskt åt andra hållet. »Det är en utomordentligt klok person«, kan jag inte säga om nån. Det är för partiskt. Däremot kan jag säga: »Det är en utomordentligt klok och omdömeslös person.« Den meningen är självbalansrande. Det måste i fortsättningen bli grundprincipen för uttalanden i massmedia, en princip som vi måste sätta in alla krafter på att stödja och motarbeta.¹¹

Receptet att spetsa politisk satir med sjuk humor aktualiserade en helt annan målkonflikt. Man började nu väga dygden »stimulera debatt« mot kravet på »god underhållning«. Radionämnden fann det alltför smaklöst att se Olof Palme ligga på operationsbordet inför hotfulla kirurger i *De' va' de' de'* (1973), eller Herngren & Co leka nazister i *Förspelet* (1985), med »Heil Hitler!« utbytt mot »MUF!«. En moderat ledamot, Leif Carlsson, brukade vara särskilt



Faran över för Granskningsnämnden? Efter parodikulten som skjutjärnsreporter i PTV: Penetrerings-TV (1991) har Måns Herngren övergått till att göra långfilm, tillsammans med Hannes Holm.

känslig för groteska referenser till bruna rörelser, i stället för att lita på kraften hos en bumerang som skjuter över målet.

Den speciella orättvisa som låg i att man värnade etablerade politiska partier mot offentlig kränkning, men inte okända människor som i *Sånt är livet*, har upphört under 90-talet. *Lorry* blev friat för grovkornigheter som hårig röv med pruttkommentar till ett uttalande av utrikesministern (Sten Andersson). Fällda blev däremot två skämtförsök 1989 – i *Svepet* och *Oborstat* – apropå den för mordet på Olof Palme misstänkte Christer Pettersson. Men här handlade »smaklösheten« inte om kritik av levande politiker, utan rättsupplösning kring en mördad statsymbol.

Bakgrunden var en annan när *Lorry* 1990 fälldes för ett »reklaminslag« för en rengöringspray, som skulle »hålla Sverige rent« från

bland annat invandrare. Inslaget uppfattades som kränkande av många invandrare, alltför utsatta för att känna ironisk distans till sig själva som en del av skiten. Peter Dalle var litet aningslös i sitt sätt att spetsa till renhetsmyten bakom nationella rasideologier. Det har alltså blivit svårare att provocera hyckleriet kring etniska spänningar, sedan raskonflikterna skärpts på hemmaplan. Det geografiska avståndets betydelse kan belysas med två exempel från 1971. Som Lenny Bruce i *Varför gömmer du dej i häcken?* fick Jarl Kulle häckla sin publik med observationer som »Två kåta negrer, två slibbiga judesvin och en asfull finndjävul – och, ja, en uppkäftig norrbagge«. Som dumdryg skåning med omild hantering av en negerdocka i *30 cm över golvet på en krog*, blev Ernst-Hugo Järegård fälld för onödigt många »förbanne mig«.

Lars Ekborgs ljudmonolog »Bunta ihop dom« tillkom redan 1968 men anmäldes först 1984. Då blev den friad som satir mot cyniska övermänniskoattityder.¹² Jag är inte helt säker på att den skulle bli det i mitten av 90-talet, insatt i ett hotfullt sammanhang för några invandrare. Både texten och framförandet är desamma som 1968, men verkligheten omkring är förändrad. Att eternas centrala granskningsinstans börjat visa större lyhördhet för utsatta minoriteter än för etablerade politiker borgar för stärkt autonomi. Men för att stimulera en aktivare integrationsprocess krävs också att »invandrade« satirperspektiv får ökat spelrum på den offentliga mediescenen. I ett civiliserat samhälle behöver vi alla litet komisk självdistans, särskilt om konflikterna ökar, men alla behöver inte ha samma humor. Jag har svårt att se att etablerade samhällskretsar skulle behöva något starkare »satirskydd« än bumerangeffekten. För mera utsatta grupper har vi en lagstiftning och en rättsapparat, som ska klargöra var »det roliga« övergår i hets mot folkgrupp.

Varken spel eller välgörenhet

Var går då underhållningens gränser mot »kommersialism«? En nöjesproducent behöver samma autonomi och integritet som en kollega på Kultur eller Samhälle. Man ska göra program som

värderas efter sin förmåga att underhålla. Liksom många andra public service-företag har Sveriges television engagerat sig i projekt som ger intäkter till ideella organisationer och välgörande ändamål. Man har både samarbetat med en statlig spelindustri, som inte brukar stoppa pengarna i privata fickor, och televiserat insamlingsgalor med artister som ställer upp gratis. Varken spelglädje eller givmildhet förefaller mig oförenlig med uppdraget »I allmänhetens tjänst«. Men ur underhållningens synvinkel är kruxet att nöjeselementet här lätt reduceras till en lockvara.

När det gäller frågesport och game show kan en prissumma höja spänningen i kunskapsleken. De 10 000 kronorna i *Kvitt eller dubbel* ökade inte bara antalet licenser, utan ambitionerna hos många amatörvetare. När »Hajen« berättade om tredubblad upplaga för sin hobbytidsskrift om akvariefiskar, väckte »reklameffekten« enbart sympati. Men i slutet av 80-talet lockade *48 000 kronorsfrågan* så många företagare med »presenter«, att flera inslag blev fällda av Radionämnden. Magnus Härenstams vinstrus kring skinande bil i *Lagt kort ligger* (1987–90) lät mera »kommersiellt« än hans svada i *Jeopardy!* på TV4. Nöjesblocket *Razzel* (1983–86) var banbrytare för konceptet Las Vegas + filmarkiv, med ett drivet flöde av tävlingar och roliga inslag, men uppföljaren *Zick Zack* (1988) gled över i rent spelprogram, med stora och slumpartade vinster. *Drömspelet* (1995) med jackpot på en och en halv miljon kronor lades ner med motiveringen att lottförsäljningen varit för dålig, inte för programets brister som game show eller frågesport.

Problemet med insamlingsgalor – som underhållningsgenre betraktad – är att artisterna förväntas skruva ner både lekfullhet och komik. Deras nummer får inte bli så roliga eller frivola att atmosfären av givmilt allvar skingras. Radiohjälpens önskeprogram utvecklades i TV till estradprogram som *En gång i maj* (1955) och *Stora stjärnparaden* (1963), och Lennart Hylands insats som entusiastisk frampiskare av nya rekord kulminerade med Röda Fjädern 1965. Som programledare för *En gränslös kväll* (1966) och *På en söndag* (1968) tonade Hasse & Tage ner rollen att mobilisera folkrörelser, för ett mera personligt engagemang för Martin Luther

King och motståndsrörelsen mot militärjuntan i Grekland. På senare år har klyftan vuxit mellan musikaliska evenemang för internationella solidaritetsrörelser och TV-galor, där även företag får klä upp sina reklambehov i ädla avsikter.

En del tittare tar anstöt av högljudd spelglädje, andra av friserade välgörenhetsfasader över djupa klassklyftor. Arrangerandet av insamlingsgalor och spelprogram hör därför hemma på Evenemang, med dess speciella ansvar för symboliska kapital som kungligheter och nobelfester. Underhållningen bör koncentrera sig på uppdraget att roa licensbetalare. En tittare ska inte behöva köpa lotter eller tro på välgörenhet för att få behållning av ett nöjesprogram. Det bör räcka med att betala TV-licensen.

Innebär då detta att en nöjesredaktion kan stå utanför företagets övergripande ansvar för »kunskapsbilden«? Borde det också finnas gränser för genrer som frågesport och tävlingslek? I interaktiva sammanhang, som bygger på publikens deltagande med eget gissande, blir tittarsiffror ett enkelt tecken på fungerande program. Men en quiz show kan också stimulera attityder som strider mot andan bakom lärorika nöjen. Litet lekfullhet ger en välbehövlig motvikt till stelnade kunskapsformer, men ambitionen att »höja kändisfaktorn« skapar ofta mera förhandsreklam i pressen än respekt för vårt breda kunskapsökande. Går det inte för långt när en Lasse Brandeby, i flera av 90-talets frågesporter, får hantera sin obildning med samma självklarhet som Kurt Olsson?

Konflikten mellan bildningsivrare och nöjesivrare skapar en kreativare spänning än vinstkalkyler bland spelare och välgörare. Ett medium som hunnit utveckla sin egen kultur kan inte reduceras till en kanal som ska sprida det man i högre bildningsskikt kallar Kultur med stort K. TV-kultur innebär primärt att man ska tradera och förnya sina egna kunskapsformer och nöjesgenrer.

Noter

1. VAD ÄR (GOD) UNDERHÅLLNING?

1. Citerad efter bilaga i Lindblad, Ingemar, *Etermediernas värld*. Stockholm 1970, s. 280.
2. Tunstall, Jeremy, *Television producers*. London 1993, s. 201.
3. Wertheim, Arthur Frank, *Radio comedy*. New York 1979; Mac Donald, Fred, *Don't touch that dial!*. Chicago 1979.
4. Took, Barry, *Laughter in the air*. London 1976; Cardiff, David, Mass middlebrow laughter. *Media, culture and society*, 10(1988), s. 41f.
5. Took 1976, s. 25.
6. Camporesi, Valeria, *Mass culture and the defence of national traditions: The BBC and American broadcasting, 1922–1954*. Florens 1993.
7. Took 1976, s. 45f, 60f.
8. *Hört och sett: Radio och television 1925–1974*. Stockholm 1974, s. 54f.
9. Jerring, Sven, *Gamla våglängder och nya kanaler*. Stockholm 1959, s. 76f; Jonsson, Åke, *Den omsorgsfulle ordmålaren: Studier i Sven Jerrings radiospråk*. Umeå 1982, s. 63f.
10. Personaltidningen *R:et* 1951:2, 1951:8.
11. Jfr Radiotjänsts verksamhetsberättelse 1946/47 med den för 1947/48.
12. Hambergs Föredragning inför Radionämnden 5/2 1955. (Bilaga 3 till protokoll nr 28.)
13. Nordström, Bengt, Generationers radiolyssnande, i *I publikens intresse*. Red. Højjer & Nowak. Stockholm 1990, s. 46.
14. Harrie, Ivar, Kultur, teknik, radio, i *Radiotjänst: En bok om programmet och lyssnarna*. Red. Dymling & Rabe. Stockholm 1929, s. 29f.
15. Dymling, Carl Anders, Under knapphetens kalla stjärna, i *Tjugofem år med Sveriges Radio*. Stockholm 1949, s. 131.
16. Dymling i *Radiotjänst* 1929, s. 251f.
17. Bohman, Pontus, Gapskrattet och leendet, i *Röster om radio: Intryck*

och erfarenheter av tio års svensk rundradio. Red. Carl Anders Dym-
ling. Stockholm 1934, s. 40f.

18. Hamberg, Per-Martin, Underhållningsprogram, i *Tjugofem år med Sveriges Radio* 1949, s. 263.
19. Moberg, Rune, Så föddes Lilla Fridolf, i *Myggans nöjeslexikon* band 6, s. 182. Radiooriginalets titel var *Lilla Fridolf och jag*, men filmtitlarna med Lille Fridolf ... kom att dominera den allmänna språk- och minnesbilden.
20. Hamberg 1955.
21. Danielsson, Tage, Att skriva underhållning, i *Sveriges Radios årsbok* 1958, s. 48f.
22. Upplevelsen att Radiohuset var »fullt av konstnärssjälur i borgarkroppar« förmedlas av Kallenbäck, Helena, *Trådrullen: Stig Olins memoarer*. Stockholm 1981, s. 170f, och Norlén, Håkan, *Vi minns Ulf Peder Olrog: Vänner berättar*. Stockholm 1986, s. 97f.
23. Förskjutningen från (folk)bildning till publikservice speglas tydligt i Franzén, Nils-Olof, *Publiksiffror och kulturprogram*, i *Sveriges Radios årsbok* 1963.
24. Wermke, Jutta, 'Autorschaft' unter den Produktionsbedingungen des Fernsehens?, i *Germanistik in der Mediengesellschaft*. Red. Jäger & Switalla. München 1994, s.159ff.

2. RADIOTJÄNST UPPKNÄPPT AV HAMBERG OCH RAMEL

1. Astrid Lindgren i *Svenska Dagbladet* 7/5 1995.
2. Tjerneld, Staffan, *Södra teatern*. Stockholm 1977, s. 155.
3. Jitterbugens roll som USA-lierad ungdomsrevolt under andra världskriget behandlas utförligt i min delstudie för forskningsprojektet *Ungdom och modernitet på 1930-talet*, Lund under utgivning 1997.
4. Heed, Börje, *Boken om Frukostklubben*. Stockholm 1958, s. 11.
5. Vi var tydligen flera som tyckte oss höra »likör« i tredje raden. Jfr Anders Paulrud: »Fåglarna sjunga glatt god morgon, god morgon ... likör!«, i *Radio: En bok för radioter*. Red. Lena Persson. Stockholm 1994, s. 243f.
6. Heed 1958, s. 135f.
7. Manus till *Mor i busken* finns publicerat i Perne, Lars Gunnar, *Sketcher och monologer*. Stockholm 1954, s. 43f.
8. Hamberg i radioprogrammet *Sommar* 1964.

9. Ramel, Povel, *Följ mej bakåt vägen*. Stockholm 1992, s. 275.
10. En fylligare bakgrund till »flugigheten« och beredscaps-crazyn ges i min studie om Swingen som ungdomskultur (se not 3).
11. Ramel såg filmen på Bostock 1942, enligt Lars Malgefors: »Galopperande flugan: filmen som gjorde Povel crazy«, *Röster i radio-TV*, 1985:51, s. 84.
12. Ramel 1992, s. 160, 231f. En privatskiva från 1940 med Ramel och hans Bullerdogs spelades i första delen av TV-serien *Affären Ramel* (1986).
13. *Swing* 1945:1, s. 41.
14. Ramel 1992, s. 299.
15. Enligt Ramels textbilaga till LP-boxen *Knäppupplevelser* (1976).
16. Ramel, *Lingonben: Åtta lådor poesi*. Stockholm 1978, s. 8. Ramel har själv betonat att hans låtar inte är poetiska texter skrivna för läsning, utan avsedda för helt andra sammanhang, i Guillou, Jan, *Artister: Intervjuer och porträtt*. Stockholm 1979, s. 131.
17. Ramel 1992, s. 276.
18. Jfr Ramels egen presentation i *Röster i radio*, 1947:42, s. 13.
19. Ramel 1992, s. 301.
20. Hyland lyfte fram sina yrkesreportage i »självpporträttet« för *Ljudkonst: En bok om radion som skapande medium*. Red. Peter Meyer. Stockholm 1992, s. 70f.
21. Notis i *Röster i radio*, 1947:44, s. 12.
22. Hyland berättade om denna kontrollförlust i *Gäst hos Hagge* 1976.
23. »Ju mer vi är tillsammans ...«. Red. Per-Martin Hamberg. Stockholm 1951, s. 90f.
24. »Andersson, Pettersson och Lundström« är titeln på Frans Hodells svenska bearbetning (1866) av Johan Nestroys sånglustspel *Der böse Geist Lumpacivagabundus* (1833).
25. Uppslaget till Frufridagen var Hylands eget, enligt Tuss Hyland, *Leva med Lennart Hyland*. Stockholm 1994, s. 80.
26. För P. G. Petersons bidrag till 30-talets »amerikaniserade« journalistik, se Hadenius, Stig, Medelvenssens tidning, i *Aftonbladet – en svensk historia*. Red. Gunnar Fredriksson. Stockholm 1980, s. 282ff.
27. Jfr personaltidningen *R:et* 1951:2 och 1951:8 med 1953:6.
28. Hamberg 1955.
29. Ramel 1978, s. 26.

30. Wolgers, Beppe, *Crazy, man, crazy!: Kulturjournalistik 1957–1963*. Stockholm 1994, s.124.
31. Franzén, Nils-Olof, *Radiominnen: Historia och hågkomster*. Stockholm 1991, s. 120f. Det talades ännu om »intelligenstävlingar av vedertagen typ« i Radiotjänsts verksamhetsberättelse 1945, s. 55.
32. Skagegård, Lars-Åke, *Gösta Knutsson: Författaren, musikern, radiomannen*. Uppsala 1995, s. 51.
33. Att Knutsson drog ut i fält med sitt frågelekande betydde mycket för folks vana att prata i mikrofon, enligt Cederberg, Jörgen, Underhållningen – en allvarlig historia, i *Sveriges Radios årsbok* 1984, s. 8.
34. Skagegård 1995, s. 61.
35. Knutsson, Gösta, En million tandpetare. *Röster i radio*, 1947:48, s. 6.

3. RADIOKOMEDINS GULDÅLDER

1. Ericsson, Anita, Det svenska tidningskåseriet 1850–1900, i *Press och litteratur 2: Åtta presshistoriska studier*. Lund 1974, s. 7f.
2. Hamberg 1949, s. 266.
3. Roland Eiworth (osignerat under rubriken Underhållning) i *Sveriges Radios årsbok* 1958, s. 27.
4. Danielsson 1958, s. 48f.
5. Jfr Wertham 1979, s. 14f.
6. Wikberg, Kerstin, *Samhällets skrattspegel: Studier i Grönköpings Veckoblad*. Stockholm 1978; Kylhammar, Martin & Nilsson, Göran, Humoristen som humanist. *Tvärsnitt*, 1987:3, s. 47f.
7. Carlsson, Sickan, *Sickan: Minnen berättade för Anna Nyman*. Stockholm 1977, s. 128f.
8. Återgiven i Perne 1954, s. 10f.
9. Bernhard, Gösta, *Gösta Bernhards saga: Glada och galna minnen från Casino och andra nöjesstrader*. Stockholm 1981, s. 76f.
10. Nyberg, Börje, *Carl-Gustaf berättar*. Stockholm 1990, s. 114.
11. Om Fibban, se Järrel, Stig, *Jag – en gycklare*. Stockholm 1969, s.170f, och Guillou 1979, s. 77f.
12. Jfr Rune Mobergs tankar om Lille Fridolf i radioprogrammet *Kulturindustrin* (1958).
13. Gränserna var ibland flytande mellan Langers radiopastischer och kåseriböcker: *Natttuppen: Kåserier, bevingade ord, följetong samt stamtavla*. Stockholm 1954, *Endast för tjänstebruk*. Stockholm 1955,

samt *Stora klockboken*. Stockholm 1956.

14. Programserien *Pappa Pekkas kappsäck* sändes även under titlar som *Pappa Pappas pappsäck*, *Tappa Knekkas Papptäpp* och *Per-Olov Langers väska*.
15. Ljungs möte med herr Ramel på Radiotjänst rekonstruerades för TV-magasinet *Söndagsbilagan* 1962.
16. Jonsson, Åke, Radioröster på riksspråk och dialekt. *Tvärsnitt*, 1987:4.
17. Jfr grundtankarna i Nisker, Wes, *Crazy wisdom*. Berkeley 1990.
18. Radionämndens protokoll 16/11 1963.
19. Langers betydelse för Danielsson under studentåren i Uppsala omvittnades av Hatte Furuhausen i Jörgen Cederbergs minnesporträtt *Pekka Langer och det milda vanvettet* (1996).
20. Hasse Alfredson i TV-programmet om Tage Danielsson: *Utan tvivel är man inte riktigt klok* (1995).
21. Tonström, Göran, *Hasse & Tage och deras Svenska Ord*. Västerås 1994, s. 43.
22. Janson, Allan, Södra teatern, i *Sveriges Radios årsbok* 1965, s. 69f.
23. Det officiella dekretet publicerades i Alfredson, Hans & Sjöblom, Carl-Uno, *Kalender från Mosebacke Monarki*. Stockholm 1963, s. 3.
24. Elgemyr, Göran, *Dagens Eko: Nyheter i radio under 50 år*. Stockholm 1987, s. 26f, 62f. Jfr även *Tala till och tala med*. Red. Cederberg & Elgemyr. Stockholm 1984, passim.

4. RADIO+FILM=TELEVISION?

1. Wirén, Karl-Hugo, *Kampen om TV: Svensk TV-politik 1946–66*. Malmö 1986, s. 279.
2. I en klass för sig, som TV-arkeologiskt rekonstruktionsarbete, står fortfarande första delen av Granadas TV-dokumentär *Television* (1984).
3. Zielinski, Siegfried, *Audiovisionen: Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*. Reinbeck 1989; Abramson, Albert, *The history of television, 1880 to 1941*. London 1987; Köhntopp, Kerstin & Zielinski, Siegfried, *Der deutsche Rundfunk und das Fern-Sehen. Rundfunk und Fernsehen*, 1991:3, s. 406f.
4. Winker, Klaus, *Fernsehen unterm Hakenkreuz: Organisation, Programm, Personal*. Köln 1994.
5. Eftersom filmen är försvunnen bygger jag här på *Svensk filmografi* 3,

- 1930–1939. Stockholm 1979, s. 87f.
6. *Röster om radio* 1934, s. 231.
 7. Hallingberg, Gunnar, *Radiodramat: Svensk hörspelsdiktning – bakgrund, utveckling och formvärld*. Stockholm 1967, s. 55; Nowak, Lilian, ... *och gör sina egna bilder: Om radioteaterlyssnare*. PUB 1981:4.
 8. Franzén 1991, s. 221.
 9. *Röster i radio*, 1945:13.
 10. Inslaget finns bevarat under rubriken »TV-demonstration på Tekniska högskolan«.
 11. Jfr Hambergs tillbakablick i *Hört & sett*, s. 176f.
 12. Hambergs bild bekräftas av Marianne Anderberg, intervjuad 1990 inom Veteranprojektet av Hans Hederberg (VHS 49–50).
 13. Frågan om man skulle göra »sitcom« i Sverige berörs i Hederbergs samtal med Henrik Dyfverman (VHS 32) och Nils Erik Bæhrendtz (VHS 64).
 14. Hamberg, Per-Martin, Programbesvärs ihugkommelse, i *Boken om TV*. Red. Gert Engström. Malmö 1961, s. 71f.
 15. *Hört och sett* 1974, s. 259.
 16. Svenwall, Nils, Aspekter på TV-dekor. *Antennen*, 1963:2, s. 11.
 17. Wallgren, Stig, *Det är ingen skam att vara pajas bara man vet om det*. Stockholm 1991, s. 85.
 18. Norström, Björn, En jämtländsk vulkan. *Filmrutan*, 1964:2, s. 51f.
 19. *Ljudkonst* 1992, s. 68.
 20. Ett utdrag ur kortfilmen ingick i *Artister i fält* (1986), en TV-dokumentär om nöjeslivet under beredskapen.
 21. Skagegård 1995, s. 47.

5. FRÅGESPORT OCH GAME SHOW

1. Bæhrendtz, Nils Erik, Vad är underhållning?, i *Sveriges Radios årsbok* 1960, s. 41.
2. Berghaus, Margot, Fernseh-Show im Blick der Zuschauer. *Rundfunk und Fernsehen*, 1994:1.
3. Cooper-Chen, Anne, *Games in the global village*. Bowling Green 1994, s. 16, 88, 141f; Hallenberger, Gerd, Fernsehspiele: Über den Wert und Unwert von Game Shows und Quizsendungen. *Theater-Zeitschrift*, 26(1988), s. 25f.

4. DeLong, Thomas, *Quiz craze*. New York 1991; Goedkoop, Richard, The game show, i *TV genres*, 1985, s. 287f.
5. Tedlow, Richard, Intellect on television: the quiz show scandals of the 1950s, *American quarterly*, 1976:4, s. 483f.
6. Jörg, Sabine, *Unterhaltung im Fernsehen*. München 1984.
7. Regourd, Serge, *La télévision des Européens*. Paris 1992, s. 295f.
8. Cooper-Chen 1994, s. 160f, 251f.
9. Medhurst, Andy, Every wart and postule: Gilbert Harding and television stardom, i *Popular television in Britain*. Red. John Corner. London 1991.
10. Cooper-Chen 1994, s. 146f, 217f.
11. Hamberg, Per-Martin, Till televisionens 5-årsjubileum, i *Sveriges Radios årsbok* 1960, s. 90.
12. *Morgonbladet* 14/5 1958.
13. Rehnberg, Mats, Den enväldige domaren, i *Boken om TV*, 1961, s. 285f.
14. Brev daterat Enskede 25/4 1957 (Dokumentarkivet).
15. En kritisk belysning av skandalerna och deras bakgrund ges i spelfilmen *Quiz show* (1994) av Robert Redford.
16. USA-korrespondensen innehöll bland annat artiklar om en »fenomenal« Charles Van Doren.
17. Bæhrendtz, Maj Britt, *Tio år med TV*. Stockholm 1970, s. 51f.
18. Ohlmarks, Åke, *Boken om Sten Broman*. Malmö 1984, s. 8.
19. Svensson, Bertil, Sten Broman i television, i *Sten Broman: En man med kontrapunkter*. Red. Broman & Åstrand. Stockholm 1984, s. 140f.
20. Begreppet myntat av Povel Ramel i Bromans & Åstrands antologi 1984, s. 47.
21. Ramel 1978, s. 139f.
22. Friedrich, Peter, Der Ernst des Spiels, i *Fernsehshows*. Red. Wolfgang Tietze. München 1991, s. 55.
23. Jfr Kuehn, Lowell, The only game in town. *Pacific sociological review*, 1976:3.

6. MUSIKSHOW OCH BILDARTISTERI

1. Scheurer, Timothy, The variety show, i *TV genres*, s. 307f; Brochand, Christian, *Histoire générale de la radio et de la télévision en France*,

- volym 2 (1944–1974). Paris 1994, s. 395f.
2. Jfr med kabaréformens utveckling i västtysk TV, enligt Rosenstein, Doris, Kritik und Vergnügen, i *Unterhaltung, Werbung und Zielgruppenprogramme*. Red. Erlinger & Foltin. München 1994, s. 159f.
 3. Holmqvist, Lasse, *På luffen*. Stockholm 1967, s. 109ff.
 4. Holmqvist intervjuad i *Hemma* 1995.
 5. Falck, Åke, Lusten kommer inifrån. *Antennen*, 1960:1, s. 3f.
 6. Falck, Åke, Text om teve, i *Herrarnas Kalender* 66. Red. Ulf Thorén. Stockholm 1965, s. 79f.
 7. Lagerkvist, Hans, Underhållning ett tänjbart begrepp. *Antennen*, 1967:4, s. 12f.
 8. Schulman, Allan, *I underhållningens kvarter*. Stockholm 1974, s. 66f.
 9. Wennerholm, Eric & Järegård, Ernst-Hugo, *Ernst-Hugo: Inte lik någon annan*. Stockholm 1983, s. 116.
 10. *Tage Danielssons samlade dikter 1967–1967*. Stockholm 1967, s. 120.
 11. Ramsby, Åke, *Maktens moduler: En bok om Sveriges Radio/TV*. Stockholm 1972, s. 187f.
 12. Frith, Simon & Horne, Howard, *Art into pop*. London 1987.
 13. För medieleken med »televisualitet« som estetiskt signaturvärde, se Caldwell, John Thornton, *Televisuality*. New Brunswick 1995.
 14. Björnberg, Alf, *En liten sång som alla andra: Melodifestivalen 1959–1983*. Göteborg 1987, särskilt s. 31f, 199f, 202f.

7. REVYKONSTEN I TV-ÅLDERN

1. Franzén 1991, s. 118.
2. Intervjuad av Anders Fröberg i *Röster i radio* 1967:13, s. 13.
3. Nyberg 1990, s. 156.
4. Hansén, Grundin & Schäder, *Studentspex eller Stockholms Universitets spexhistoria under Etthundra år*. Stockholm 1983; *Spex i Lund. En hundraårskrönika*. Red. Göran Larsson. Lund 1986.
5. Danielsson 1958.
6. Alfredson intervjuad i *Röster i radio* 1967:23, s. 9.
7. Bergendorff, Stig, *En ridåhålares memoarer: ABC-bok för Casinovänner*. Sundbyberg 1980, s. 69.
8. Bernhard 1981, s. 58.
9. Järrel 1969, s. 202.
10. Wolgers 1994, s. 98f.

11. Wallgren, Stig, Knäppuppen Cirkus 40 år sedan – precis!, i *Om och till Povel*. Red. Janson & Müller. Höganäs 1992, s. 142.
12. *Kärlekens labyrint* har blivit avmagnetiserad av misstag, men delar av showen finns bevarade i *Affären Ramel*.
13. Zetterlund, Monica, *Hågkomster ur ett dåligt minne*. Stockholm 1992, s. 111.
14. Tonström 1994, s. 30f.
15. Alfredson för en intressant diskussion om sina Lindemanfigurer i Per Gunnar Evanders TV-porträtt *Kåldolmar och varma bad* (1983).
16. Den engelskspråkiga version som tävlade i Montreux, *Yellow dog* (1965), är inte bara kortare – den avviker på flera punkter.
17. 67 procent av TV2:s möjliga publik såg *Spader, Madame!*, enligt *Sveriges Radios årsbok* 1970, s.109.
18. Observationen görs av Povel Ramel i TV-dokumentären *Galenskaper* (1992).

8. GYCKLARE OCH SKRATTMAGASIN

1. För det långa gycklarperspektivet, se Nordmark, Dag, *Tiljorna vid vägen: Studier i den svenska landsortsteaterns historia till ca 1850*. Gideå 1995, s. 11.
2. Jfr de komiska grundfigurerna i min avhandling *Lekmannen i skrattpesegeln*. Uppsala 1989, s. 37f.
3. TV:s magasinbegrepp behandlas utförligt i *Magazine audiovisuell*. Red. Kreuzer & Schumacher. Berlin 1988.
4. Palmer, Jerry, *The logic of the absurd*. London 1987; Marc, David, *Comic visions*. Boston 1989; Hamamoto, Darrell, *Nervous laughter*. New York 1989; Taylor, Ella, *Prime-time families*. Berkeley 1989.
5. Scheurer, Timothy, The variety show, i *TV genres* 1985 s. 307f; Bianculli, David, *Teletiteracy*. New York 1992, s. 55f.
6. Bröderna gav ut en »dubbelbok« som måste läsas från motsatta håll: Thorén, Ulf & Arne, *Från min sida sett*. Stockholm 1969.
7. Thorén 1969, s. 25.
8. Den del av *Television* som sändes 8/2 1964.
9. Jag ger ett fylligare porträtt av Thorén i Den förträfflige hovnarren. *Filmhäftet*, 1995:3, s. 31f.
10. Se intervjun i Guillou 1979, s. 42, och Buckards programartade essä »Om Karl Gerhard«, i *Om vi inte minns fel: Karl Gerhard 1891–1991*.

Red. Pettersson & Samuelsson. Göteborg 1991, s. 351.

11. § 15 i Hallströms stencilhäfte, tillgängligt på Sveriges Radios bibliotek och presenterat av författaren i *Sommar* 1986.
12. Eriksson i *Sommar* 1995.
13. Cavell, Stanley, *Pursuits of happiness: The Hollywood comedy of remarriage*. Cambridge 1981.
14. Hancock jämförs med Don Quijote i Crowther, Bruce & Pinfold, Mike, *Bring me laughter*. London 1987, s. 11f.
15. *Stå upp!: Boken om Stand-Up Comedy*. Red. Crispin & Danielsson. Stockholm 1992, s. 13.

9. SJÄLVPARODI OCH SAMHÄLLSSATIR

1. Crisell, Andrew, Filth, sedition and blasphemy, i *Popular television in Britain* 1991, s. 145f.
2. Klassklyftorna bakom engelsk humor diskuteras i min Monty Python-studie Sextetten som sprängde. *Filmhäftet*, 64(1988), s. 4f.
3. Hill, Doug & Weingrad, Jeff, *Saturday Night: A backstage history of Saturday Night Live*. New York 1987.
4. Endast del 3 av *Monopolets blandning* är bevarad; manuskripten till avsnitt 1 och 2 finns i Sveriges Radios Dokumentarkiv.
5. Tonström 1994, s. 11.
6. Jfr begreppet Litcom för litterär TV-komedi i bland annat Bianculli 1992.
7. Herngren förklarade sitt uppror mot en motsägelsefull fostran i pratprogrammet *Mun över bord* (1992). Samma föräldrar som hade förbjudit krigsleksaker när han var barn, krävde att han i värnpliktsåldern skulle lära sig skjuta med riktiga vapen.
8. Caldwell 1995, s. 340.
9. För en fylligare analys som även omfattar *Percy tårar* (1996), se min uppsats Oljeskadade ironiker?. *Filmhäftet*, 1997:1–2.
10. Jag har utforskat »den blodiga humorn« på video i *Inte riktigt lagom?: Om »extremvåld«, filmcensur & subkultur*. Uppsala 1993, s. 121f.
11. Bergman, Lars, *Radionämnden anser ...* 1980. Stockholm 1981, s. 60; *Granskat och klart*, 1995:2, s. 13.
12. *Vilhelm* ingick i Herngrens och Holms »namnsdagsserie«; utslaget återfinns i *Radionämnden anser ...* 1986.
13. *Radionämnden anser ...* 1983, s. 63.

10. DET UNDERHÅLLANDE SAMTALET

1. Andersen, Michael Bruun, Underholdning: En alvorlig sag!, i *Underholdning i TV*. Red. Frands Mortensen. København 1981, s. 33f. Jfr även Dehm, Ursula, *Fernsehunterhaltung*. Mainz 1984, kapitel 7.
2. Falck 1965, s. 82.
3. Tuchman, Gaye, Assembling a network talk-show, i *The TV Establishment*. Red. Gaye Tuchman. Englewood Cliffs 1974, s. 119f.
4. Jfr Lars Madséns kritik av skjutjärnsjournalistiken: »Tala eller tiga«, *Sveriges Radios årsbok* 1964, s. 194f.
5. Dialog/Trialog i samband med TV-show diskuteras i Garaventa, Andreas, *Showmaster, Gäste und Publikum*. Bern 1993, s. 10f, och Wulff, Hans, Zwischen Nähe und Distanz. *Rundfunk und Fernsehen*, 1995:1, s. 71f. Jfr även Rönning, Margareta, *TV-tittande som dialog: På väg mot en symbolisk-interaktionistisk TV-teori*. Uppsala 1996, s. 207f.
6. Rose, Brian, The talk show, i *TV-genres* 1985, s. 329f; Munson, Wayne, *All talk*. Philadelphia 1993; Foltin, Hans-Friedrich, *Die Talkshow, i Unterhaltung, Werbung und Zielgruppenprogramme* 1994, s. 69f.
7. Vanligast bland brittiska forskare som Tunstall 1993.
8. Livingstone, Sonia & Lunt, Peter, *Talk on television*. London 1994; White, Mimi, *Teleadvising*. Chapel Hill 1992; Foltin, Hans-Friedrich, Confrontation in Talkshows, i *Stichwort Literatur*. Red. Mörchen. Müstereifel 1993.
9. Hylands entusiastiska TV-studier på amerikanska hotellrum är omvittnade av medresenärer som Tuss Hyland (a.a., s. 111) och Allan Schulman, Dagbok från USA, *Röster i radio*, 1970:52, s. 9.
10. Schulman 1974 s. 111.
11. Holmqvist, Lasse, Ett brev till Per Oscarsson, i *På luffen*, 1967, s. 187f; incidenten blev Radionämndens ärende 1/67.
12. Schulman, Allan, En hörna måste vara b-r-e-e-d!. *Röster i radio*, 1970:2, s. 18f; Schulman 1974, passim.
13. Ulvenstam, Lars, *Nyfiken på!: Femton intervjuer om kärleken, livet, döden*. Stockholm 1989, s. 5.
14. Per Olov Enquists egen formulering, intervjuad i *Hemma* 1995.
15. Matz, Edvard & Nilsson, Gunnar, *Äventyret Evert: En bok om färder med Evert Taube till hans diktningens landskap*. Stockholm 1986, s. 122, 141.

16. För Holmqvists dokumentärer, se Furhammar, Leif, *Med TV i verkligheten: Sveriges Television och de dokumentära genrerna*. Stockholm 1995, s. 27.
17. Det tog tio år att få gehör för en svensk version, enligt Holmqvists memoarer: *Här är mitt liv: Berättat mitt i livet*. Wiken 1994, s. 14f, 188f.
18. Geigert intervjuad i *Hemma* 1995.
19. Geigert, *Gäster hos Hagge*. Höganäs 1989, s. 97.
20. Holmqvist ångrade senare denna övertalning som »oetiskt tryck«, enligt memoarerna 1994, s. 204.
21. Holmqvist 1994, s. 11f.
22. Cato, Åke, *Spalter: Kåserier i urval*. Stockholm 1982, s. 72.
23. Programledaren var emot idén men fick ge sig »för majoriteten i redaktionen«, enligt Holmqvist 1994, s. 207. Jfr diskussionen i Matteson, Leif, *Barbro Margareta Svensson – från Tå till topp*. Stockholm 1988, s. 78f.
24. Geigert 1989, s. 94f.
25. Skytte, Göran, *Bakom kulisserna*. Stockholm 1994, s. 145.

11. KVINNLIGA SPELRUM

1. Franzén 1991, s. 232; Abrahamsson, Ulla, På vägen mellan ideologi och verklighet. *Kvinnovetenskaplig tidskrift*, 1988:3, s. 28f; Nordisk forskning om kvinnor och medier. Red. Ulla Carlsson. *Nordicom-Sverige*, 1993:3. För internationella perspektiv, se *Television and women's culture*. Red. Ellen Brown. Sydney 1989, och *Private screenings*. Red. Spigel, Lynn & Mann, Denise. Minneapolis 1992.
2. Nordberg, Karin, Uppbrott från monologen. *Tvärnsnitt*, 1992:3, s. 13f.
3. Intervjuad för Veteranprojektet av Lars Hansegård 1988 (VHS 14) och Hans Hederberg 1990 (VHS 51–52).
4. För en fylligare bild av Lill Lindfors TV-shower, se min studie Könspolitik och show(wo)manship. *Filmhäftet*, 1996:1–2, s. 53f.
5. Intervjuad i Guillou 1979, s. 30.
6. Hustruns inflytande är tydligast i teman som ironiska flyktdrömmar. Jfr Thorén, Lill, *Det fanns inga shejker på Luntmakargatan*. Stockholm 1987.
7. Gunnar Svenssons tango var redan framförd av Lissi Alandh och Folke Eng i *Nyårsvaka från Mosebacke Monarki* (1970).

8. Carbaugh, Donald, *Talking American: Cultural discourses on »Donahue«*. Norwood 1988.
9. Mincer, Richard & Deanne, *The talk show book*. New York 1982, s. xif.
10. Lindholm, Tommy, Personkemi och röstkontakt. *Filmhäftet* 71–72 (1990), s. 65f
11. Wegener, Claudia, *Reality-TV*. Opladen 1994, s. 137f; Mehl, Dominique, *La fenêtre et le miroir*. Paris 1992, och *La télévision de l'intimité*. Paris 1996, passim.

12. NÖJESARV OCH TV-KULTUR

1. För en mera religiöst grundad tro på den goda underhållningen, som en andlig motvikt till informationsbruset, se *Unterhaltung im Rundfunk*. Red. Alfred Rummel. Frankfurt 1980.
2. Moberg, Rune, *Min veckopress*. Höganäs 1990, s. 59f
3. Ur rapport från Telefonjouren 3/11 1963.
4. Radionämndens ärende 18/64.
5. Målsättningen fördes över på TV4 enligt *Radionämnden anser ...* 1993, s. 15.
6. Wirén, Karl-Hugo, Lust och dygd: Samhällsansvarsideologin i svensk radio och TV. *Historisk tidskrift*, 1982:3, s. 319f.
7. Ollén, Gunnar, Radioteatern ger ikväll ..., i *Tjugofem år med Sveriges Radio* 1949, s. 351; Hallingberg, Gunnar, *Radiodramat*, Stockholm 1967, s. 109f.
8. Elgemyr, Göran, *Radionämndens verksamhet 1936–1959*. Stencilerad uppsats inför Radionämndens 50-årsymposium 1986, s. 65f.
9. Dahlander, Gunnar, Brist på befogenheter radionämndens svårighet, i *Sveriges Radios årsbok* 1967, s. 49f.
10. Jfr Vängby, Staffan, *Opertiskhet och saklighet*. Stockholm 1971, s. 192f.
11. Danielsson i *Sommar* 1980.
12. Framställningen om Radionämndens agerande bygger för 1967–70 på Vängby, 1971, för 1971–76 på Bergman, Lars, *Radionämnden anser ...* Stockholm 1977, för 1977–93 på den årliga utgåvan *Radionämnden anser ...*; Granskningsnämndens beslut från 1994 har följts i kvartalstidskriften *Granskat och klart*. Jag har även kompletterat med vissa originalhandlingar: *Har du hört vad som hänt?* (protokoll 90 1971), *Varför gömmer du dej i häcken?* (protokoll 107, bilaga 2), 30

cm över golvet på en krog (ärende 138/71), Sånt är livet (ärende 563/76).

Litteratur i urval

- Andersen, Michael Bruun, Munter sociologi: Om TV-komedien. *Kultur og klasse*, 58(1987).
- Beaulieu, Jean, *La télévision des réalisateurs*. Paris 1984.
- Berghaus, Margot, Fernseh-Show im Blick der Zuschauer. *Rundfunk und Fernsehen*, 1994:1.
- Bianculli, David, *Teeliteracy: Taking television seriously*. New York 1992.
- Björnberg, Alf, *En liten sång som alla andra: Melodifestivalen 1959–1983*. Göteborg 1987.
- Bliersbach, Gerhard, »Schön, daß Sie hier sind!«: *Die heimlichen Botschaften der TV-Unterhaltung*. Weinheim 1990.
- Bosshart, Louis, *Dynamik des Fernsehunterhaltung*. Freiburg 1979.
- Brooks, Tim & Marsh, Earle, *The complete directory to prime time network TV shows*. New York 1986.
- Caldwell, John Thornton, *Televisuality: Style, crisis, and authority in American television*. New Brunswick 1995.
- Chaniac, Régine, *La télévision de 1983 à 1993: Chronique des programmes et de leur public*. Paris 1994.
- Cooper-Chen, Anne, *Games in the global village: A 50-nation study of entertainment television*. Bowling Green 1994.
- Crowther, Bruce & Pinfold, Mike, *Bring me laughter: Four decades of TV comedy*. London 1987.
- Dehm, Ursula, *Fernsehunterhaltung: Zeitvertreib, Flucht oder Zwang?*. Mainz 1984.
- DeLong, Thomas, *Quiz craze: America's infatuation with game shows*. New York 1991.
- Dyer, Richard, *Light entertainment*. London 1973. (TV monograph 2.)
Encyclopedia of TV game shows. Red. David Schwartz. New York 1995.

- Evans, Jeff, *The Guinness television encyclopedia*. Enfield 1995.
- Fernsehsows: Theorie einer neuen Spielwut*. Red. Wolfgang Tietze. München 1991.
- Foltin, Hans-Friedrich, Confrontainment in Talkshows: Streit als Unterhaltung?, i *Stichwort Literatur*. Red. Mörchen. Müstereifel 1993.
- Garaventa, Andreas, *Showmaster, Gäste und Publikum: Über das Dialogische in Unterhaltungssows*. Bern 1993.
- Guillou, Jan, *Artister: Intervjuer och porträtt*. Stockholm 1979.
- Hallenberger, Gerd & Foltin, Hans-Friedrich, *Unterhaltung durch Spiel: Quizsendungen und Game Shows des deutschen Fernsehens*. Berlin 1990.
- Hamamoto, Darrell, *Nervous laughter: Television situation comedy and liberal democratic ideology*. New York 1989.
- Hickethier, Knut, Probleme der Fernsehgeschichte. *Beiheft LiLi*, 11 (1980).
- Hickethier, Knut, *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*. Lüneburg 1991.
- Hofner, Arthur, *Unterhaltung im Hörfunk*. Erlangen 1978.
- Hört och sett: Radio och television 1925–1974*. Stockholm 1974.
- Jantzen, Christian & Verner Møller, Tryghed, lighed og broderskab: Om tv-bingo som en elektronisk populærkultur. *Kultur og klasse*, 74 (1993).
- Jörg, Sabine, *Unterhaltung im Fernsehen: Show-Master im Urteil der Zuschauer*. München 1984.
- Keldany-Mohr, Irmgard, *Unterhaltung als soziokulturelles Phänomen des 19. Jahrhunderts*. Regensburg 1977.
- Livingstone, Sonia & Lunt, Peter, *Talk on television: Audience participation and public debate*. London 1994.
- Mac Donald, Fred, *Don't touch that dial!: Radio programming in American life, 1920–1960*. Chicago 1979.
- Marc, David, *Comic visions: Television comedy and American culture*. Boston 1989.
- Medienlust und Mediennutz: Unterhaltung als öffentliche Kommunikation*. Red. Bosshart & Hoffmann-Riem. München 1994.
- Mehl, Dominique, *La fenêtre et le miroir: La télévision et ses programmes*. Paris 1992.
- Mehl, Dominique, *La télévision de l'intimité*. Paris 1996.
- Munson, Wayne, *All talk: The talk show in media culture*. Philadelphia 1993.

- Myggans nöjeslexikon: Ett uppslagsverk om underhållning.* Red. Uno Ericson. Höganäs 1989–93.
- Müller-Sachse, Karl, *Unterhaltungssyndrom: Massenmediale Praxis und medientheoretische Diskurse.* Frankfurt 1981.
- Palmer, Jerry, *The logic of the absurd: On film and television comedy.* London 1987.
- Popular television in Britain: Studies in cultural history.* Red. John Corner. London 1991.
- Private screenings: Television and the female consumer.* Red. Spigel, Lynn & Mann, Denise. Minneapolis 1992.
- Ramel, Povel, *Följ mej bakåt vägen: Povel Ramels livstycken 1.* Stockholm 1992.
- Regourd, Serge, *La télévision des Européens.* Paris 1992.
- Schulman, Allan, *I underhållningens kvarter.* Stockholm 1974.
- Taylor, Ella, *Prime-time families: Television culture in postwar America.* Berkeley 1989.
- Sjögren, Olle, *Lekmannen i skrattspeglarna: En kulturpsykologisk analys av tio manliga filmkomiker.* Uppsala 1989.
- Sjögren, Olle, Den förträfflige hovnarren: En studie i Ulf Thoréns banbrytande TV-journalistik. *Filmhäftet*, 1995:3.
- Sjögren, Olle, Könspolitik och show(w)manship: En studie i Lill Lindfors TV-shower. *Filmhäftet*, 1996:1–2.
- Sjögren, Olle, Oljeskadade ironiker?: Om ungdomspsyket i Percy Nilsgaards TV-epok. *Filmhäftet*, 1997:1–2.
- Television and women's culture.* Red. Ellen Brown. Sydney 1989.
- Tonström, Göran, *Hasse & Tage och deras Svenska Ord.* Västerås 1994.
- Took, Barry, *Laughter in the air: An informal history of British radio comedy.* London 1976.
- Tunstall, Jeremy, *Television producers.* London 1993.
- TV genres: A handbook and reference guide.* Red. Brian Rose. Westport 1985.
- Underholdning i TV.* Red. Frands Mortensen. København 1981.
- Unterhaltung, Werbung und Zielgruppenprogramme.* Red. Erlinger & Foltin. München 1994.
- Unterhaltungsmedium Fernsehen.* Red. Peter von Rüdén. München 1979.
- Wegener, Claudia, *Reality-TV: Fernsehen zwischen Emotion und Information?.* Opladen 1994.

- Wertheim, Arthur Frank, *Radio comedy*. New York 1979.
- White, Mimi, *Teleadvising: Therapeutic discourse in American television*. Chapel Hill 1992.
- Wilson, Tony, *Watching television: Hermeneutics, reception, and popular culture*. Cambridge 1993.
- Woisin, Martin, *Das Fernsehen unterhält sich: Die Spiel-Show als Kommunikationsereignis*. Frankfurt 1989.
- Zerlang, Martin: *Underholdningens historie*. København 1989.
- Zerlang, Martin, Midt i en quiz-tid, i *Analyser af tv & tv-kultur*. Red. Jens Jensen. København 1991.

Bildkällor

- S. 17 Omslag till Röster i radio
- 22 Sveriges Television Bildarkivet
- 25 Sveriges Television Bildarkivet
- 33 Sveriges Television Bildarkivet
- 37 Sveriges Television Bildarkivet
- 45 Sveriges Television Bildarkivet
- 49 Sveriges Television Bildarkivet
- 57 Sveriges Television Bildarkivet
- 63 Sveriges Television Bildarkivet
- 67 Sveriges Television Bildarkivet
- 71 Sveriges Television Bildarkivet
- 79 Sveriges Television Bildarkivet
- 85 Sveriges Television Bildarkivet
- 95 Sveriges Television Bildarkivet
- 97 Sveriges Television Bildarkivet
- 100 Sveriges Television Bildarkivet
- 101 Sveriges Television Bildarkivet
- 115 Sveriges Television Bildarkivet
- 117 Sveriges Television Bildarkivet
- 121 Sveriges Television Bildarkivet
- 123 Sveriges Television Bildservice. Foto Björn Edergren
- 127 Sveriges Television Bildservice. Foto Björn Edergren
- 137 Bo-Aje Melin
- 141 Sveriges Television Bildarkivet
- 150 Sveriges Television Bildservice. Foto Dan Lindhe
- 157 Sveriges Television Bildarkivet
- 161 Sveriges Television Bildarkivet
- 167 Sveriges Television Bildarkivet
- 170 Sveriges Television Bildarkivet
- 176 Sveriges Television Bildservice. Foto Björn Edergren
- 183 Sveriges Television Bildarkivet

- 189 Sveriges Television Bildservice. Foto Kenneth Thorén
197 Sveriges Television Bildservice. Foto Kenneth Thorén
199 Sveriges Television Bildarkivet
208 Sveriges Television Bildservice. Foto Björn Edergren
216 Sveriges Television Bildarkivet
219 Sveriges Television Bildarkivet
226 Sveriges Television Bildservice. Foto Joakim Jardenberg
233 Sveriges Television Bildservice. Foto Kamerareportage
235 Sveriges Television Bildservice. Foto Björn Edergren
243 Sveriges Television Bildarkivet
245 Sveriges Television Bildarkivet
247 Sveriges Television Bildarkivet
251 Sveriges Television Bildservice. Foto Bertil Wahlin
265 Sveriges Television Bildarkivet
269 Sveriges Television Bildservice. Foto Lars Wiklund
271 Sveriges Television Bildarkivet
275 Sveriges Television Bildarkivet
277 Sveriges Television Bildarkivet
282 Sveriges Television Bildservice. Foto Björn Edergren
289 Sveriges Television Bildarkivet
297 Sveriges Television Bildservice. Foto Carl-Johan Söder

Omslaget: Sveriges Television Bildarkivet

Register

- »21« 113, 116
24 karat 129, 203
30 cm över golvet på en krog 265,
280, 298
88-öresrevyn 171, 223
10 000 kronorsfrågan 112ff
48 000 kronorsfrågan 115, 299
The \$64,000 question 110
- ABBA 155, 252
Abrahamsson, Eric 69, 93, 273
Absolutely fabulous 262
Adams-Ray, Kersti 135
Adolphson, Edvin 92
Affären Ramel 93, 168
After Dark 147
After Dark på nya äventyr 147
Agardh, Ingela 285f
Ahlmark, Per 222
Ahlrot, Nisse 206
Ahrle, Elof 127
Aktuellt 148, 182, 184, 185, 215, 217,
246
Aktuellt från Mosebacke Monarki
218
Alandh, Lissi 272, 276, 277
Albert och Herbert 196ff, 197
Alfredson, Hasse 22, 23, 24, 82ff, 85,
106f, 140, 146, 159f, 165, 169ff,
170, 213, 214f, 218ff, 219, 223f, 276,
294, 299
Ali, Muhammad 258
Alice Babs bor inte här längre 230
*Alice Babs, Svend Asmussen och
Ulrik Neumann underhåller* 100
Alinge, Kjell 227
All star festival 171
Alla mot alla 104
Allen, Fred 15
Allen, Steve 240
Allmänna gränd 135
Allroth, Gun 285
Allt är nära fastän långtifrån 103
Amos & Andy 15
Andersson & Wesenlund 272
Andersson, Bibi 246
Andersson, Birgitta 165, 214, 215,
270ff, 271
Andersson, Harriet 62
Andersson, Kent 281
Andersson, Sten 297
Anderzon, Kim 281
Anderzon, Tintin 227, 274
Andra pipel 135
Andrews, Eamonn 241
Antes Super Show 232, 263f, 280

- Ardys & Lasses optiska labyrint* 148
Ardys och Lasses Silly Super Show
 149
 Arnbom, Arne 100
 Arvidsson, Karl Axel 61
 Asmussen, Svend 100, 145
 Averty, Jean-Christophe 148
 Axelman, Torbjörn 148ff, 267
- Babbel* 124
 Babs, Alice 17, 32, 38ff, 92, 100, 142,
 145, 153
Baddarna 73
Badjävlar 222
 Bæhrendtz, Nils Erik 25, 26, 109,
 112ff, 115, 116, 186, 213, 214
 Baird, John 90
 Baker, Carroll 276
 Ball, Lucille 261
 Banck, Magnus 202
Band wagon 15f
Barnens brevlåda 47, 69
Barnjournalen 225
 Barr, Roseanne 261
 Basse, Shirley 145, 147
 The Beatles 148
 Bécaud, Gilbert 138, 145f
 Bedrup, Bengt 188, 217, 255
 Belfrage, Fredrik 129
Bell & Bom 129
 Bendz, Gerhard 117, 118
 Bengtsson, Rolf 144, 205
Bengtssons vansinniga värld 205
The Benny Hill show 181
 Benny, Jack 15, 16
Bergakungens land 140
 Bergendorff, Stig 64, 160
- Berger, Bengt 200
 Berggren, Manne 61
 Berghagen, Lars 205
 Bergkvist, Gunwer 100, 157, 166,
 167, 172, 264, 278
 Bergman, Ingmar 48, 249, 263
 Bergman, Ingrid 249
 Bergquist, Jan 248
 Bergström, Helena 227, 274
 Bernhard, Gösta 21, 52, 62, 63, 64ff,
 69, 93, 94, 98, 122, 140, 143, 159,
 160ff, 213, 221, 254
Berättelser ur bakfickan 259
Bialitt 134, 248
Biblioteket 232, 236, 283
 Björk, Anita 266
 Björklund, Lars-Gunnar 126
 Björling, Jussi 92
 Björnstrand, Gunnar 34, 73, 91
 Blix, Erik 259
Blixt och dunder 66
Blott Sverige svenska krusbär har
 221
Blå gatan 196
Blå timmen 77
Blå tummen 77f
Bo Parnevik show: The make up of a
president 188
 Boberg, Lars 26, 142, 189
 Bodén, Åsa 178
 Bohman, Gösta 188, 222, 223
 Bohman, Pontus 20
 Boman, Kjell 114, 116
Bonanza 25, 213
 Bonke, Elisabeth 226
 Boo, Bertil 40
 Borg, Brita 38ff, 43ff, 45, 95, 100,
 138, 164

- Borssén, Jarl 123, 124, 200
Bosse Parnevik figurerar 188
Bosse Parneviks julgubbar 187
 Botvid, John 45
The brains trust 112
 Brandeby, Lasse 232f, 233, 300
 Brandelius, Harry 31, 263
Breakfast Club 31
 Brehm, Simon 96, 244
 Bremberg, Seth 61
 Broberg, Robert 151ff, 169, 191
Broman berättar 121
 Broman, Sten 119ff, 121, 188, 251f
 Brooks, Mel 259
 Brost, Johannes 124
 Broström, Gunnel 194, 274, 275
 Bruce, Lenny 207, 298
 Brundin, Anna-Lena 283f
Brundins blandning 283f
 Brunius, Pauline 158
Brutal-TV 236, 259
Bråkiga blad 285
Bråk-makarna 68
 Brännström, Brasse 24, 160, 189f,
 189, 198, 205, 227
 Bröderna Cartwright 25, 213
Bröderna Malm 205
 von Brömssen, Tomas 196ff, 197,
 251
 Buckard, Olof 186f
 Bugge, Lill-Marit 283
 Buñuel, Luis 236
 Burman, Hasse 200
Burr i kylan 202
*Byrån eller Livet ska ha en snygg
 design* 152
 Bysing, Eva 123
Byteskomik 225
The båtton is nådd 238
Bör detta sändas i radio? 61
 Börjlind, Rolf 222f, 230
Cabaret After Dark censurerat 147
Cabaret Camera: Våra dygder 221
Cabaret Lill 268, 280
 Caesar, Julia 151, 263, 273
Camera obscura 150, 150, 267
Candid Camera 201
 Carle, Olle »Cello« 47, 50
 Carlsson, Ebbe 285
 Carlsson, Ingvar 225, 252
 Carlsson, Janne »Loffe« 127ff, 127,
 223
 Carlsson, Leif 296f
 Carlsson, Sickan 31, 37, 40, 62f, 63,
 69, 73, 91, 98, 106, 194, 273
 Carlsson, Thord 220
 Carson, Johnny 212, 241, 242
Casinorevyn 16, 64ff, 93, 159, 160ff,
 161, 200, 273
The castle tour 204
 Cato, Åke 200f, 254f, 274, 280
 Cavett, Dick 241, 250
 Cederberg, Jörgen 294
 Cederhök, Sten Åke 134, 196ff, 197
 »Cello« 47, 50
*Champagne på er, grevar och baro-
 ner* 172
 Chaplin, Charlie 90, 138
Child's play 124
Chromachia 149
Chubby Checker show 135
Cirkus Sverige 221, 296
Cirkus Zero 152

- Clason, Anders 117
Club 100 96, 161
The comedians 206
Concerto-63 142
Cooper-Chen, Anne 111f
Coronation Street 196
The Cosby show 181
Cowboy in Sweden 149
Crosby, Bing 16, 32, 41, 43, 61
Cyklar 175
- Dabrowski* 285
Dabrowski, Stina 285
Dagen som blev över 104
Dagens eko 84f, 94
Dagens revy 21, 52, 62f, 63
Dagsnyheter från Grönköping 61
Dagsnyheter från Tidningarnas Telegrambyrå 84
Dahl, Birgitta 225
Dahl, Peter 255
Dahlberg, Ingrid 26
Dahlgren, Claes 116
Dahlin, Jacob 147
Dahlström, Gus 40, 65f, 161, 163
Daily live 283
Dallas 120
Dalle, Peter 230ff, 284, 298
Danielsson, Tage 22, 23, 24, 60, 80ff, 106f, 144, 146, 159f, 165, 168, 169ff, 214f, 218ff, 219, 223f, 225, 250, 254, 276, 294, 296, 299
The dating game 286
Dax igen 99, 164, 165f, 271
De' va' de' de' 296
Demaskering 107
Den ensamma blodhunden 169
- Den förtrollade korgen* 148
Den nyfikna mikrofonen 202
Den sjungande detektiven 175
Des chiffres et des lettres 112
Det finns inga smålänningar 227
Det gamla marknadstältet 266
Det kommer mera 130f
Det regnar musik 91
Det var ett fint år 146
Det var vår melodi 42
Detta rara gamla strävsamma par 68
Diana Ross and the Supremes 145
Dick Cavett show 241
Dietrich, Marlene 145
Djupbäck, Bengt »Jokkmokks-Jokke« 254
Dolda kameran på nya äventyr 202
Dominans 126
Domnérus, Arne 39, 135
Donahue, Phil 284
Donner, Jörn 258
Drop in 135
Drömspelet 299
Dunlop, Ian 213
Dyfverman, Henrik 96, 294
Dymling, Carl Anders 19f, 54, 87, 92
D'ä humöret som gör'et 31
- Ebbesen, Dagmar 273
Edwall, Allan 205
Edwards, Ralph 241
Egerbladh, Berndt 250
Ehnmark, Anders 223
Eiworth, Roland 21f, 34, 43, 59f, 74, 92, 94, 97

- Ejebrant, Lottie 281
 Ek, Rune 96
 Ekberg, Anita 203, 251, 252
 Ekborg, Lars 144, 199, 264, 278, 298
 Eklund, Nils 78
 Ekman, Gösta d.y. 172, 194, 204f,
 214, 215, 256f, 272, 276, 279, 281
 Ekman, Gösta d.ä. 92
 Ekman, Hasse 34, 98, 106, 194, 213
 Ekman, Marie-Louise 281
 Ekman, Mikael 195
 Ekman, Ulf 238
 »Eld« 47
Electronics 140
 Elfström, John 242
 Eliasson, Georg 273
 Eljas, Anders 123
 Ellington, Duke 142
En bitte smule Gitte 263
En finstämd kväll med Jonas Gardell 208
En gränslös kväll 299
En gång i maj 299
En himla många program 192, 193,
 259f
En kväll med Alice, Svend och Ulrik
 145
En kväll med Carl-Gustaf Lindstedt
 213
En kväll med Gösta Bernhard 162,
 213
En kväll med Jules Sylvain 263
En kväll på Nalen 97
En pall, en mikrofon och Jonas Gardell 208
En skål för televisionen 96
En ton, en takt, en vals 99f, 100, 167,
 168, 172
Encyklopiaden 229, 293
 Endre, Lena 230, 284
 Enquist, Per Olov 223, 248
Enslingen 69
Enslingen på Svartklubben 69
 Ericks, Siv 73, 140, 143
 Ericson, Annalisa 96, 286
 Erikson, Jan »Moltas« 83, 126, 221
 Erikson, Jerker 129
 Eriksson, Anders 174, 176, 192
 Eriksson, Claes 168, 174ff, 192f
 Eriksson, Jan »Tollarparn« 253
 Eriksson, Ronny 209
 Erlander, Tage 83, 86, 103, 107, 187,
 243, 249
 Ersgård, Håkan 202
Estrad 156, 157, 217, 264, 278
Ett album 30
Ett bedårande barn av sin tid 158
Ett sånt liv! 286
Europahumor 226
Eurovision Song Contest 153ff, 268
Euskefeurat – live! 209
Evert Taube diktar och berättar 248
Express 19.05 78
 Fahlström, Öjvind 243
 Falck, Karin 146, 263ff, 265, 278,
 280, 286, 287
 Falck, Åke 24, 51, 98, 136ff, 137, 148,
 239, 263, 266, 280, 294
 Falkman, Loa 128
Familjen Björck 16, 59, 93f
Familjen Ekblad 195
Family feud 130
Fantastiske Jönsson 66
Fasad 215ff, 216, 275

- Fata morgana* 150
 Feldreich, Bengt 114
Femettan 122f
 Ferré, Leo 136
Filmautomaten 203
Fint som snus 204
The Flata monster 103
Fleksnes fataliteter 196f
 Flinckman, Lasse 147
Flyttbyrån Pilen 198
Flyttningen 191
 Forssberg, Lars Ragnar 222f
 Forssell, Janne 227
 Forssell, Lars 136, 143, 146, 154, 255
 Fosse, Bob 266
Fotoalbum 248
Fram eller dubbelt 106f
 Fred, Gunnel 230
Fredag med familjen Kruse 227
Fredrikssons fabrik 198
Fri entré 144, 273
 Fria Proteatern 222, 230, 296
 Friberg, Berndt 106
 Friberg, Fritte 225, 226, 274
 Frick, Jonas 168
 Fridh, Ulla-Bella 224
 Fries, Anne-Marie 29f
 von Friesen, Sten 117, 118
Fritt fall 237
 Frukostklubben 18, 30ff, 37, 40, 73,
 74, 92, 135
Fråga Lund! 117ff, 117
Fråga mera! 107
Från Poppe till Pippi 125
Fräcka fredag 286
 Fröding, Gustaf 144
Fröken Fleggmans mustasch 172, 204
Funny Boy 99, 165, 166
 Funt, Allen 201, 202
 Furuhausen, Hans »Hatte« 80, 83,
 214, 219, 221
Fy skäms Carl-Gustaf! 66
Fyra fabulerare 126
Fyra kring en flygel 18, 40f, 93
 Fürst, Lena 136
 Fürst, Sigge 31f, 37, 91, 92, 136, 252
Fådda blommor 232
Fångarna på fortet 112
Fäderneslandet 223
Fäderneslandet och dess herrar 186
Fäderneslandet och dess television
 279
 Fälldin, Thorbjörn 187, 222
 Färnlöf, Lars 144
*Föreningen för flugighetens främ-
 jande, F.F.F.F* 38ff
Förför Sverige i tiden 147
Förlåt att jag frågar! 107
Förspelet 227ff, 296
 G. Bernhard Show 64f, 162, 213
 Gabrielsson, Jan 154, 213
Galakväll på Berns 145
 Galenskaparna & After Shave 174ff,
 191ff, 204, 259f, 274
Gallimatias 126
 Gals & Pals 174
Gamla glada låtar 143
 Gamlin, Yngve 54, 73, 76, 93, 96,
 101ff, 101, 213f, 215ff, 216, 243, 275
Gamlindags 101
Gamlins gubbar 102
Gamlins årskrönika 213f
Gardell får hemligt besök 258f

- Gardell, Jonas 208f, 208, 258f
 Garland, Judy 31
Gata Regerings 97, 177
 Geigert, Hagge 177ff, 250ff, 251, 256, 258, 270, 273
 Geijer, Arne 187
 Geijer, Lennart 223
 Gellerfelt, Mats 255
Genombrottet 223
 Gerhard, Karl 16, 136, 145, 158ff, 178, 256, 287
 Gerhard, Per 158
 Gernandt, Anders 188, 212
Gilbert Bécaud i Stockholm 145f
 Gill, Inga 123, 124, 278
Gissa mitt jobb 107, 122
Glaset i örat 165, 171, 223, 250, 276
Goddag, yxskaft 73, 213
The good old days 134
The Goon show 16
 Granhagen, Lena 157, 264
 Granlund, Kerstin 174, 176, 274
Greta och Albert 193f
 Grey, Joel 146
Grisen i säcken 176
 Grundén, Per 98
 Grybe, Stig 83, 263
Gröna Hund 144, 169, 170, 173, 207, 223, 276, 277
Grönköpingsmikrofonen är nyfiken 61
 Guillou, Jan 187, 223, 229, 254, 286, 293
Gula Hund 171, 173f, 204, 215, 219, 220, 272
Guldslipsen 237
 Gullin, Lars 142
Gunnar Wiklund show 264
Gus och Holgers runda bord 65
 Gustafsson, Robert 234ff, 235
Gycklarens afton 186
Gäckande skuggan 107
Gärningsmän 246
Gäst hos Hagge 28, 120, 177, 250ff, 251, 255, 258
Gäst i ettan 246
Gäster med gester 123f, 123, 203, 266
 Götestam, Birgitta 270, 280
Haggens revy 177f
Haggens revyer 177
 Haglund, Ejnar 44, 55, 107, 116
 Hagman, Gerd 279
 Hallberg, Jonas 259
 Hallin, Ulla 279
 Hallström, Lasse 24, 151, 168, 188ff, 203
Hallströms löjesmaskiner 191
Hallå, klart två perioder till Enslingen 69
 Halvarsson, Rune 32
Halvsju 137, 242
 Hamberg, Per-Martin 17, 18, 20f, 23, 27, 29ff, 43, 46, 48, 51ff, 56ff, 57, 73, 92f, 94ff, 97, 112, 122, 139, 163, 193, 242, 263, 293, 294
Han i hängmattan 82
 Hancock, Tony 196
Hancock's half hour 196
 Hannerz, Ulf 69, 114, 115, 299
 Hansén, Nisse 263
 Hanson, Ann-Louise 135
Happy days 140, 143
Har du hört den förut? 181, 206f

- Har du hört vad som hänt?* 190, 222, 296
 Harding, Gilbert 112
 Harrie, Ivar 19
 Haskel, Karl 24, 202
 Hasselskog, Nils 60
 Hassner, Rune 222
Hatten – Trollkarlens melodier 98
Have I got the news for you 226
 Hazlewood, Lee 149
 Hedenbratt, Sonya 134, 142, 173, 200
 Hegerfors, Arne 130, 131, 203
 Heino, Pekka 125
Hej på dej du gamla primadonna 158f
Heja blågult! 126
Heja grabbar, friskt humör 31
Helt apropå 157, 225, 226, 237, 274
Helt hysteriskt 262
Hem ljuva hem 195
Hemkört 203
Hemma 213, 285f
Hemma värst 212
Hemsöborna 205
Herbert och Robert 198
 Hermansson, Bo 24, 181, 196ff
 Herngren, Måns 227ff, 274, 293, 296, 297
Herr Gunnar Papphammar 204f
Herr Hålms öden och angantyr 45f
Herr och Fru Papphammar 279
Herrarna i hagen 279
 Herrey, bröderna 155
Hi gang 34
High Chaparral 218
 Hjelm, Kaj 92
Hjolfbänningarna 103
Hjälpsamma herrn 66, 94
Hjärtats kloka gubbe 77
 Holm, Hannes 227ff, 274, 297
 Holm, Ingvar 115
 Holm, Stig 127
 Holmberg, Henric 144
 Holmgren, Quitt 47
 Holmqvist, Lasse 134, 187, 196, 248f, 253ff, 268, 286
 Holmsten, Karl-Arne 40, 45, 73, 194
 Hope, Bob 15, 16, 43
 Hopf, Heinz 128
Hr M. Ljung, Valhallavägen 117 165, 214, 271
Humorverkstad med Brasse och Magnus 190
Hur bär du dig åt människa? 205
Hur gör djur? 124
Hvar fjortonde dag 182ff, 187
 Hyland, Lennart 27, 46ff, 49, 61, 68, 72, 94, 96, 103ff, 108, 109, 125, 201f, 217, 242ff, 245, 299
Hylands hörna 28, 105, 127, 154, 169, 194, 242ff, 243, 245, 264
 Håge, Douglas 21f, 70, 94
Hålligång 274
 Häckner, Carl-Einar 198
Häftig fredag befria vardan 146
 Häggkvist, Carola 155, 252
Häng med 125
Hänt i veckan 182, 183
Häpnadsväktarna 200, 274f
Här är ditt liv 28, 178, 187, 225f, 253ff, 268
 Härenstam, Magnus 24, 160, 189f, 198, 203, 205, 227, 299

- Höga nöjet 68
Höglund, Holger 40, 65f, 162
- I det gröna* 40
I love Lucy 96, 193
I manegen med Glenn Killing 233f, 235
I mannaminne 125
I rampljuset 140, 143
I väntan på doktor Forsman 200, 236
Idestam-Almquist, Bengt »Robin Hood« 90
Ingesson 260
Ingmar Bergman gör en film 218
Ingvar, Cilla 72, 202
Ingvar, David 117, 118
Inte aktuellt 212, 225
It's that man again 16
It's a square world 148
Ivarsson, Malena 188, 258, 286
- Jacobs stege* 147
Jag framträder ändå 186
Jag tar lådan 104
Jakten på Johan Blöth 43f
Janne Carlsson Show 127
Janson, Tove 73
Javisst, herr minister 212
Javisst, herr premiärminister 212
Jeopardy! 299
Jerring, Sven 18, 46, 47, 92, 101
Jerry Williams show 135
Johansson, Allan 95
Johansson, Jan 140, 143, 144
Johnson, Arte 200
»Jokkmokks-Jokke« 254
- »Jolo« 142
Jones, Spike 16, 41, 47, 82
Jonssons onsdag 192
Josephson, Erland 257
Jubel i busken 134
Jubelsommar 99, 158, 164, 165
Juel, Karin 29
Järegård, Ernst-Hugo 142, 265, 298
Järrel, Henrik 224
Järrel, Stig 29, 32, 33, 34, 52, 56ff, 62, 63, 64, 69, 93, 106, 126, 162, 230, 254, 294
- Kabaré* 284
Kabaré Öppen Kanal 222
Kafé Två Kanoner 30
Kanal 3 223
Kanal 22 227
Kar de Mumma 50, 68, 73, 160, 169, 194, 254, 295
Kar de Mummäs självservering 68
Karamellodier 166
Karl Gerhard 100 år 159
Karlsson, Bert 176, 225, 258
Karusellen 48ff, 49, 94, 104
Kaskad 138, 266f, 276
Katten Svanslös på äventyr 55
Kavli, Karin 249
Kilroy-Silk, Robert 284
Kitt, Eartha 138, 254, 276
Kjellberg, Margareta 206
Kjellson, Ingvar 205, 279
Knutsson, Gösta 45, 47, 54ff, 107, 213
Knäpp igen! 168
Knäppupp 16, 36, 40, 93, 96, 99, 101, 158f, 163ff

- Kom igen nu rå* 191
Kom till Casino 163
Konstfrågan 125
Konstgjorda Pompe 170, 173, 204, 215, 218
Kontrapunkt 121
Kram 188, 203
Krook, Margaretha 157, 279, 281
Kryzz 108, 131
Kulan 128
Kulle, Jarl 207, 234, 244, 298
Kurt Olssons sommartelevison 232, 233
Kurt Olssons television 232f
Kvinnofest 281
Kvitt eller dubbelt 25, 69, 106f, 109, 112ff, 115, 141, 154, 212, 214, 299
Kvällen är din 160, 280
Kvällsöppet 146, 190, 223, 242, 248
Kåge, Martin 40
Källerud, Arne 62, 66f, 67, 178, 242
Kärlekens labyrint 166
Kärrby, Sten 43
- Ladberg, Bo Teddy* 114
Lagercrantz, Olof 116
Lagerkvist, Hans 26, 99, 114, 139ff, 141, 167, 168, 172, 193
Lagerkvist, Pär 202
Lagerlöf, Selma 144
Lagt kort ligger 299
Lake, Ricki 285
Lamour, Dorothy 43
Langer, Pekka 43, 53, 60, 71ff, 71, 80, 94, 101, 154, 212, 213, 246
Lapp-Lisa 245
Lars Ekborg show 264
- Larsson, Babben* 208, 282f, 282, 284
Larsson, Egon 43f
Larsson, Lena 214
Larsson, Ulf 237
Late night with David Letterman 241
Leander, Zarah 41, 136, 248, 249
Lee, Peggy 283
Leijon, Anna-Greta 252
Lekande lätt 124
Lester, Richard 148
Letterman, David 241
Lid i natt! 209
Lill 268
Lill show 268, 269
Lill-Babs 142, 146, 256, 266, 286
Lill-Babs 146
Lill-Babs... Barbro: Hon är jag! 146
Lill-Babs Klubb 146
Lilla varietén 32f, 33, 52, 64
Lille Fridolf och jag 21f, 70f, 193
Lilliecrona, Torsten 194
Lindarw, Christer 147, 268
Lindberg, August 222, 296
Lindberg, Sven 195
Lindblom, Anita 252
Lindblom, Topsy 97
Linder, Bengt 66, 263
Lindfors, Lill 143, 149, 160, 215, 252, 266ff, 269, 280
Lindgren, Astrid 29f, 45, 47, 56ff, 122
Lindqvist, Sven 223
Lindroth, Björn 78
Lindroth, Carl 117, 118
Lindroth, Lasse 207f
Lindstedt, Carl-Gustaf 66ff, 67, 94,

- 122, 170, 190, 199, 205, 213, 214,
229f, 242f, 243, 252, 276, 278, 289
- Lindström, Fredrik 260
- Ling, Staffan 122f
- Linnman, Nils 72, 218
- Listigkurrarna 213
- Lite sopor 149
- Little Gerhard 135
- Ljung, Martin 18, 43, 45, 45, 53f,
73ff, 93, 100, 101, 107, 164f, 209,
213, 214, 270, 283, 294
- Ljungqvist, Stefan 178
- Ljusberg, Ewert 206
- Loffe & Co 127
- Loffe på Cirkus 127f, 127
- Looking for trouble 67
- Lorry 230ff, 278, 284, 297f
- Lucidor, Lasse 146
- Lugn, Kristina 247, 258
- Lund, Christian 222
- Lundberg, Stina 285
- Lundegård, Erik »Eld« 47
- Lyckad nedfrysning av Herr Moro
176
- Lyckohjulet 104
- Lyckeland–sagan om Ernst Rolf 134
- Lyngstad, Anni-Frid 252
- Lådan 171, 204
- Låt hjärtat va' me' 134
- Lödder 212
- Löfgren, Marianne 32, 33, 56ff
- Lögnmagasinet 86, 224
- Lönndahl, Lasse 138
- Lördagskväll 46ff
- Lösdrift 283
- Lösnäsan 149
- Macken 174f, 176, 192
- »Madame« 136
- Made in Sweden for export 267
- Madsén, Lars 59, 64, 91
- Magasin Gamlin 101
- Magazinet 187, 223, 254, 293
- The magic box 149f
- Magnus & Brasse show 205
- Magnus Munning, hans liv och verk
173, 214f
- Malmberg, Adde 237f
- Malmkvist, Siw 98, 188, 245
- Malmsjö, Jan 138, 206, 254, 257, 264
- Mangs, Sune 271, 272
- Mannen i svart 77
- Mannen i svårt 77
- Mannheimer, Carin 254
- Marx, Groucho 110
- Maskerad 40
- Mastermind 112
- Mattsson, Arne 136
- Matz, Edvard 213f, 215ff, 216, 275
- Med mikrofonen i andras yrken 46,
202
- Med på noterna 125
- Med sång av en del och klingande
spel 270
- Med tvättad hals 230
- Medan andra pyntar 170
- Melander & Co 201
- Melander, Sven 200f
- Méliès, Georges 148
- Mellandagens revy 213
- Mellanstick 248
- Mellvig, Börje 96
- Melodier i Norden 140
- Melodifestivalen 153ff, 268

- Midsommar* 41
Milda Munning 172f
Milligan, Spike 16
Min flicka och jag 30
Minnen från Casino-Revyn 64, 162
Minneskonst 91, 294
Minnesmästarna 125
Minspiration 166
Miranda, Carmen 44
Mitt svärmeri 263
Mjöltnare Millers mölla 266
Moberg, Eva 278f
Moberg, Rune 21f, 62, 66, 69f, 242, 253, 290, 293
Moberg, Vilhelm 248
Moder Svea 131
Modul 215, 217
Molin, Lars 195, 222
Molvig, Grynet 276
Monopolets blandning 214, 289
Monty Python's flying circus 212
Mordet på ordet 186
Morokulien 105
Morot 152
Mosebacke Monarki 83ff, 85, 218ff, 219, 243f, 273
Mr Bean 204
Mungo 126
Munnar 151
Muntra morgonmelodier 40
Musikaliskt vem vet vad 119
Musikfrågan 119ff, 121
Mycke' nöje med Christer Lindarw 268
Myglaren 222
Myhre, Wenche 166, 168
Myrdal, Jan 222, 223, 229, 251, 259
Mysinge Motell 206
Måndagsbörsen 259
Månsson, Claes 230ff, 278
N. P. Möller, fastighetskötare 206
Namnsdagsserien 228
Napoleon i grammfonarkivet 82
Narr 138
Narrspegeln 101, 293
Nattiné 65, 74
Natttuppen 71f, 71, 94
Neumann, Ulrik 100, 145
Nicolin, Curt 223
Nielsen, Monica 137, 264, 271, 272, 274, 279, 280
Niklassons 194f
Nile City 105,6 234ff
Nils Johan Andersson m. fl. 296
Nilsson, Birgit 249
Nilsson, Eric M. 151, 220
Nina og Fredrik 140
Nio liv 125
Nobborna 266
Nordgren, Gösta »Snoddas« 50f, 52, 128
Norman, Charlie 62, 187
Norman, Lennie 123
Norrman, Lars 244
Not the nine o'clock news 212, 225
The NSVIP's 149
Nu är det dags 66, 69, 93
Nu är det damernas 280
Nu är det lördag igen 221
Nybäddat 280
Nyfiken på 246f
Nygammalt 204
Nyheter och bullentiner från Mosebacke Monarki 218

- Nyman, Lena 172, 249, 254, 255, 276
Nytt och knytt från när och fjärran 227
Nyårsvaka från Mosebacke Monarki 221
Någonstans i Sverige 127
Nöjesmaskinen 191, 201, 285, 293
Nöjesmassakern 201
- Oborstat* 297
... och över alltihopa lyser Povel Ramel 168f
Oförberedda talares klubb 55, 126
Oförutsett 258
Oj, är det redan fredag? 189f, 189
Oldin, Gunnar 213
Oldsberg för närvarande 203
Oldsberg, Ingvar 125, 126, 128f
Olhagen, Folke 51, 106
Olin, Stig 23
Olof Buckards helafton 187
Olrog, Ulf Peder 23, 42, 140
Olsson, Jan Olof »Jolo« 142
Olsson, Stellan 227
Olsson, Sven 166
Olympiafrågan 126
Om dessa buskar kunde tala ... 266
O'Månsson, Lasse 60, 76ff, 79, 169, 170, 207, 215ff, 216, 274, 275
Onkel Thores stuga 135
Opp & roa 207
Oppåner 103
Opsahl, Arve 184
Optimisten och pessimisten 16f, 68, 93
Ordtennis 126
Orup, Lars 182
- Oscarsson, Per 244, 251
Oss flickor emellan 273
Oss skojare emellan 128f
Ostelius, Hans 140
Osten, Suzanne 281
- Paar, Jack 241, 242
Pahlin, Olle 83f, 218
Palmaer, Carsten 230
Palme, Olof 186, 187, 224, 231, 247f, 252, 264, 285, 296, 297
Pang i bygget 181
Pantomime quiz 124
Pappa Pekkas kappsäck 69, 73
Pappas pojkar 190
Parade 204
Parnevik, Bosse 187f, 203
Parneviks gubbileum 188
Partaj 199f, 199, 205, 271, 272, 279, 293
Partiledare på grönbete 248
Party hos Parnevik 188
Password 123
Password plus 123
Paxton, Tom 142
Pekkas spegel 72
Pennies from heaven 175
Penser, Erik 285
Perne, Lars-Gunnar 32f
Perne, Nils 64
Perrolf, Bertil 69
Perry Como show 100
Personligt 144
Persson, Edvard 39
Persson, Sven-Hugo 230
Perzon, Svenerik 224
Peterson, »Kryddan« 225, 226, 274

- Pethrus, Lewi 65, 160
- Petterson, Hjärdis 21f, 70, 94, 255, 280
- Pettersson, Christer 297
- The pling & plong show* 151
- Pollak, Kay 224
- Poppe show* 144
- Poppe, Nils 99
- Popside* 188
- Populärkompositör Stanley S Stanley* 82
- Porter, Cole 137
- Potter, Dennis 175
- Powell, Mel 71
- PoW-Show II* 166
- Prat i kvadrat* 126
- Pratmakarna* 181, 206
- The prize* 226
- Profilen* 245f
- Provie-aktioner* 278f
- Psykosfär* 151
- PTV: Penetrerings-TV* 229, 237, 297
- Publikfriarna* 196
- Puranen, Bi 115
- På en söndag* 299
- På luffen* 248
- På låssas* 138
- På minuten* 126
- På parkett* 248f, 253
- På spåret* 125
- På tre man hand* 121
- Quensel, Isa 136, 264
- Radiovisionen* 105
- Raketshow* 152
- Ramel i rutan* 168
- Ramel, Mikael 168
- Ramel, Povel 16, 27, 32, 34ff, 37, 45, 52ff, 64, 74, 93, 98ff, 100, 101, 121f, 142, 160, 164ff, 167, 213, 249
- Rameldags* 168
- Randelli, Curt 32
- Razzel* 299
- Razzel special: Nya blåsnigen* 203
- Rehnberg, Mats 113
- Rekordmagasinet* 223
- Relief* 215
- Rena rama sanningen* 129f, 203
- Reuter, Suzanne 195, 230f, 275
- Reuterswård, Carl-Fredrik 148, 243
- Revy* 264
- Revystudion* 64
- Rheborg, Johan 234f
- Rhudin, Fridolf 90, 92, 169
- Riedaiglia* 142
- Ringside* 126
- Road to ...* 43
- Robert Brobergs målarock* 152f
- The Robert Karl Oskar Broberg show* 151
- »Robin Hood« 90
- Robinson, Chile Sugar 82
- Rolén, Artur 91
- Rolf, Ernst 133f
- Rolf, Tutta 98
- Rolfsen, Katie 273
- Romantikfortifikationer* 148
- The Ronny Eriksson show* 209
- Rooney, Mickey 31
- Rosenbaddarna* 212
- Rosenberg, Karin 53, 74, 76
- Ross, Diana 145
- Roth, Lillian 241

- Rowan & Martin's Laugh-in* 199
 Roy, Harry 36
 Rundqvist, Oscar 40f, 43
 Ruud, Sif 205, 279, 286
 Rybrant, Stig 49
 Rydbeck, Olof 84
 Rydbrink-Raud, Maria 236
 Rydé, Anne-Lie 169
 Rådström, Pär 143
Räkna med bråk 67f, 67
Rätt ut i luften 257
Röda tråden 125
 Röhr, Gunilla 230

S:t Bernhard 163, 213
Sallad 294
 Sandberg, Sven-Olof 16, 44, 248
Saturday night live 212
 Sauk, Stefan 230f
 Schedin, Hanny 32
 Schein, Harry 253, 258
Schlagerland 135, 143, 146
 Schmidt, Mille 200
 Schulman, Allan 98, 142, 244
 Schyffert, Henrik 233f, 235
Se upp i backen 205
Sega gubben 77
Segment 215, 217
 Seilitz, Mona 252
 Sellers, Peter 16
Semestersångarna 99, 164
Semlons gröna dalar 168
 Setterlind, Bo 246
Shanes 220
Shirley Bassey 145
Show à la Lill 267
Si viskarlen kommer 136, 158

Sickan i filmlandet 98
Siesta i Montegasco 40
 Sigurth, Kåge 134f, 139
 Sinatra, Frank 144
Sista sucken 228
Sitt och se dubbelt 212
Sittinitti 54, 76
Sjukan 208
 Sjöberg, Alf 266f
 Sjöblom, Carl-Uno 78, 83, 219
 Sjöblom, Karl-Axel 116
 Sjöblom, Ulla 72, 281
 Sjödin, Margareta 200, 279
 Sjöman, Vilgot 218, 246, 247
*Ska vi hem till dej eller hem till mej
 eller var och en till sitt?* 190
 Skifs, Björn 124, 131, 203
 Skogman, Thore 135, 223f
 Skolmen, Jon 201
 Skoog, Helge 125, 281
 Skoog, Ulla 230, 278, 283
Skrattspeglar 278
Skruwen är lös 175f
Skyll inte på mig 198
Skytte 255f
 Skytte, Göran 229, 255f, 286
Skål 165
 »Skäggen« 103, 215ff, 216, 274, 275,
 291
Skämtifemti 42, 76
Sköna söndag 178, 286
Slagdängarna 159
Släng dig i brunnen! 207, 208, 282,
 283
Slänggungan 54
Smygtittarna 237, 259
Små gröna äpplen 149

- Snack* 200, 224, 279
Snacka om nyheter 157, 226f
Soap 212
Soffan 151
Sommar 296
Sommarentusiasterna 165, 166
Sommarfortifikationer 148
Sommarkväll 223
Spader, Madame! 165, 172, 276
Speldosan 52
Spitting image 224, 225
Stardust 142
Stensson, Kjell 56ff, 122
Steptoe and son 196
Stig Helmerz 205
Stina med Sven 285
Stjärna mot stjärna 249f
Stolpe, Sven 251, 253
Stoltz, Roland 126
Stoor, Yngve 44
Stora famnen 104f, 109, 245
Stora stjärnparaden 299
Storforum 242, 248
Storstugan 263, 265
Strindberg, August 205, 228
Strüwer, Ardy 148ff, 150, 205
Strüwer, Astrid 148
Sträng, Gunnar 186
Studio S 190
Sundahl, Stellan 225ff, 226, 274
Sundström, Jeja 123
Sundvall, Kjell 230
Super girl 149
Supersvararna 126
Swahn, Jan-Öjvind 115, 117, 118, 215ff, 216, 275
Swahn, Lennart 123, 124, 126, 203, 249f
Svanesångradio 162
Svea Hund 172, 223, 276
Svensk, Alice 59
Svenska nöjen 163
Svenska Ords saga 294
Svenska öden 22, 171, 172f, 214f, 271, 272, 276
Svensktoppen rätt opp och ner 293
Svensson, Alf 252
Svensson, Allan 195
Svensson, Barbro »Lill-Babs« 142, 146, 256, 266, 286
Svensson, Lennart R. 123
Svensson, Svensson 195
Svenssons lördag 266
Svepet 260, 297
Sveriges magasin 204
Swingtime 143
Sylvain, Jules 44, 136
Sylvesterkabaré 69
Synk 236
Så får det bli 53, 74ff
Sånt är livet 224f, 297
Säfwenberg, Inger 224
Sändh, Bengt 222
Söderblom, Åke 16, 32, 33, 34, 52, 92
Söderkåkar 205
Söderquist, Åke 215ff, 216, 275
Söndagsbilagan 102, 107, 156, 202, 213, 224
Söndagsseglaren 205
Tack för kaffet 201
Talets klang 273
Tati, Jacques 204
Taube, Evert 42, 248
Teatersport 125

- Television* 184
Televisioner 279
Teskedsgumman 272
Testbild 125
That was the week that was 211
That's life 224
 Thielemans, Toots 143
This is your life 241, 249
 Thorén, Arne 182f
 Thorén, Lill 200, 274
 Thorén, Ulf 24, 182ff, 183, 187, 274, 293, 294
 Thunberg, Olof 77
 Thörnqvist, Owe 96
Till Andersson i nedan från Tage Danielsson 80ff
Till Mamma 284
 Timell, Martin 130
Timmen 142, 147, 242
Timmen Tumba 78
 Tingsten, Herbert 246
Titta på mig 279
 Tjerneld, Staffan 30
Tjo och tjim och en del annat 136
Tjugo frågor 44, 56ff, 112, 122
Toaletten 205
Together 149
Tonight 240, 242
Tonight show 241
Tonight show starring Johnny Carson 241
Tornado 192f
Trans-America ultra quiz 111
Trappa upp och trappa ner 30
Trazan Apansson 205
Tre i elden 34
 Trenet, Charles 82
 Treutiger, Harald 129
Truth or consequences 110
Träsmak 175
 Turner, Tina 147
Tusen och en bild 125
Tusenkampen 106
Tutti Frutti 227
TV-journalen 213
TV-Karusellen 104, 105
Twenty-One 111, 116
Twenty questions 56
Två och en flygel 250
Två timmar 225
 Törnman, Lars 257
 Uggla, Magnus 256
 Ullmann, Liv 249
 Ulvenstam, Lars 218, 246f, 248, 258, 259
 Ulveson, Johan 230ff, 278
Under dubbelgöken 171, 224, 225, 276
Uppdraget 287
Upptäcktsresan 125
Uppåt väggarna 225
Utan en tråd 280
Utan gräns 102, 136f, 138
Utmaningen 113
 Wachtmeister, Ian 176, 225, 253
Vad i all sin dar är det kvinnor har i sin handväska? 280
Vad är det för fel på svensk TV- underhållning? 191
 Wahlberg, Gideon 205
 Waldheim, Kurt 225f
 Waldimir, Sune 16

- Walle, Erik 38
 Wallén, Sigurd 16
 Waller, Fats 43
 Walter, Andrew 31
 Van Doren, Charles 111
Vardagsbesök 248
Varför gömmer du dig i häcken? 207, 298
Varning för barn! 205
 Weibull, Jörgen 117, 117
 Welles, Orson 48, 136
Vem behöver videon? 190
Vem tar vem? 286
Vem vet vad? 55
Vem är du egentligen, Olof Buckard? 186
Vem är vem? 107f
Vennerman & Winge 281
 Verdon, Gwen 266
 Werner, Lars 188
 Wersén, Gunnar 62
 Werup, Jacques 206
 Wesenlund, Rolv 196f, 272
 Westerberg, Bengt 252
 Westergren, Meg 195
 Westerlund, Catrin 126, 144
 Westersund, Laila 178, 179, 250, 273
Vet ni vad? 113, 116
What's my line? 122
Wheel of fortune 112
 Whilney, Åke 206
 White, Josh 142
Vi går på Berns 163
Vi i femman 106, 125
Vi som vet mest 106
Vi unga 263
Vid pianot: P. Ramel 166f
 Widerberg, Bo 246
 Widmark, Richard 68
Vidöppet 227
 Wigforss, Ernst 32, 61
 Wiklund, Gunnar 135, 264
 Wikström, Jan-Erik 187
 Vikström, Sven Erik 264
 Wiktorsson, Hans 232, 233
Vilhelm 237
 Wilhelmsson, Åke 224
Vill Nilsson bli Schlagerkompositör? 168
Villervalle i Söderhavet 215
 Williams, Jerry 128, 135
 Vinberg, Björn 160
Windshieldwipers 152
 Winfrey, Oprah 284f
 Winnerstrand, Olof 59, 94
Vinterfortifikationer 148
 Wirén, Karl-Hugo 87f
Vitsuellt 200
 Wixell, Ingvar 154
 Wolgers, Beppe 103, 143f, 163, 166, 215ff, 216, 250, 275
 Wollter, Sven 257
Våra värsta år 181
Vårat gäng 16, 38
Våren i Norden 143
Vårens melodi 30
 Wägner, Ria 213

Yes, minister 212
Yes, prime minister 212
You bet your life 110
The young ones 212
Your show of shows 181

- Zachrisson, Birgitta 200, 279f
Zetterholm, Finn 222
Zetterling, Mai 254
Zetterlund, Monica 140, 143, 144f,
154, 169, 173, 174, 250, 272, 276,
277, 281
Zetterström, Erik »Kar de Mum-
ma« 50, 68, 73, 160, 169, 194, 254,
295
Zick Zack 299
Zoombie! 195
Zum Alten Bock 134
Zvampen 205
- Åberg, Lasse 148ff, 150, 205
Ågren, Sigge 246, 247
- Åkerberg, Sture 166
Åkesson, Gunilla 123
Ångradion 76, 93
Åström, Ted 203
Åtta visor söker en författare 17f
- Ärligt talat 248
- Öberg, Örjan 227
Ögongodis 294
Öholm, Siewert 178, 230, 248, 258
Öppen kamera 246, 247
Öppen kanal – eller stängd? 86
Örtegren, Lars-Eric 248
Österwall, Seymour 32
Över flygellocket 17, 35