

ALLES ØYNE PÅ BROADWAY

AMERIKANSK INNFLYTELSE PÅ MUSIKALSCENEN I NORGE

■ SIGRID ØVREÅS SVENDAL

Verdens teatersjefer ser mot Broadway. Oktober 1958 blir alle tiders største sesong, er det forkynt fra teatrets Mekka, Broadway. Og det er ikke til å undre seg over at alle verdens teatersjefer følger rapportene fra New Yorks teatergate, som var det deres egen feberkurve. 74 prosent av alle uroppførte stykker i Europa har startet sitt seiersløp nettopp på Broadway.¹

Teaterrepertoaret i Norge i de første tiårene etter 1945 viser tydelig at amerikanske musikalene dominerte de store scenene. *Oklahoma!*, *Showboat*, *Kiss me Kate*, *Annie get your gun*, *My Fair Lady* og *West Side Story* ble raskt både økonomiske og publikumsmessige suksesser. Disse musikalene hadde alle skandinaviske premierer i perioden 1949 til 1965. Norge var ikke enestående, tvert i mot, de amerikanske musikalene var sterkt synlige i store deler av Europa etter 1945, i en tid hvor amerikansk kultur generelt hadde stor betydning.² Betyr dette at de norske teatrene ble amerikanisert i tiårene etter andre verdenskrig?

I denne artikkelen vil jeg se nærmere på hvorfor de amerikanske musikalene ble så populære som de ble. Artikkelen vil kartlegge hvordan musikalene fant veien fra USA til Norge, og med det identifisere hvilke overføringskanaler som var de viktigste. Musikalene *Kiss me Kate* og *West Side Story* brukes som illustrerende eksempler. Jeg vil også diskutere om musikalene ble ansett som populærkultur. Artikkelen andre del tar for seg mulig årsaker til at de amerikanske musikalene ble så dominerende som de ble. Kan populariteten forklares med det amerikanske kulturdiplomati under den kalde krigen, som i stor skala sendte ut amerikanske kulturuttrykk til resten av verden? Dersom musikalene utgjorde en viktig del av kulturdiplomati, kan det ha bidratt til gjennomslaget musikalene

¹ *Verdens Gang* (VG) 10.10.1958: "Verdens teatersjefer ser mot Broadway".

² Unntaket var Frankrike, som i større grad forholdt seg til egne, franske teateroppsetninger. For generell amerikansk kulturpåvirkning se for eksempel Richard Pells: *Not like US: How Europeans have loved, hated, and transformed American culture since World War II*, New York: Basic Books 1997.

fikk. Til sist stiller jeg spørsmål om overvekten av amerikanske musikaler på norske scener kan kalles amerikanisering.

PAKKELØSNING

I 1952 ble *Kiss me Kate* satt opp på Det Nye Teater i Oslo.³ Musikalen var skrevet av Cole Porter, og i Norge var det danske Sven Åge Larsen som hadde ansvaret for regi og koreografi.⁴ Han hadde noen år tidligere iscenesatt *Oklahoma!* i Norge, samt en rekke andre amerikanske musikaler i Sverige og Danmark. I programmet til *Kiss me Kate* kan vi lese:

Sven Åge Larsen er etter hånden særlig i Norden blitt ett meget kjent navn, opprinnelig danser og ballettmester er han etter hånden gått over til iscenesetting av operetter. [...] Han er spesialist på den moderne amerikanske operetten og avlegger hyppige besøk i Amerika for å sette seg inn i utviklingen av de amerikanske operetteoppførelser.⁵

Larsen representerer en interessant overføringskanal for de amerikanske musikalerne. Han tok ofte turen til USA for å følge med på utviklingen da dette gjorde ham bedre rustet til å sette opp de amerikanske musikalerne i Skandinavia.⁶ I 1959 iscenesatte Larsen *My Fair Lady* i Sverige og Danmark, og året etter var han ansvarlig for den samme musikalen i Norge.⁷ Denne oppsetningen ble kritisert for å være en "pakkeløsning", da Lars Schmidt, ved Nordiska Teaterbolaget som hadde kjøpt rettighetene til forestillingen, ønsket at de europeiske produksjonene skulle være helt like den amerikanske originalen.⁸

I dag er det vanlig at nyoppsetninger av kommersielle musikalsuksesser er blåkopier av originalen, men *My Fair Lady* var den første musikalen som representerte denne retningen, og det ble lagt merke til.⁹ De nordiske oppsetningene av *My Fair Lady* kopierte scenografi og klær, "medan Larsen härmade danser och delar

³ I dag Oslo Nye Teater.

⁴ Fornavnet hans figurer på ulike måter, med og uten d i Sven, med Å eller Aa og med og uten bindestrek. Larsen oppholdt seg lengre perioder i Sverige, og blir også omtalt som svensk-dansk. Larsen iscenesatte i Norge *Oklahoma!* i 1949, *Annie get your gun* i 1950, *Kiss me Kate* i 1952, *Pal Joey* i 1953 og *My Fair Lady* i 1959.

⁵ Teaterprogram for *Kiss me Kate* på Det Nye Teater, februar 1952. Tilgjengelig ved Teatersamlingen, Nasjonalbiblioteket i Oslo.

⁶ *Dagbladet* 03.05.1949: "Tre kunstarter må beherskes innen operetten. Sang-tale-dans"; *Dagbladet* 04.06.1949: "Ballettmesteren".

⁷ *My Fair Lady* ble skrevet av Alan Jay Lerner, med musikk av Frederick Loewe, og baserte seg på boka *Pygmalion* av George Bernard Shaw. Musikalen hadde Broadwaypremiere i 1956 og Londonpremiere i 1958.

⁸ Sven Åke Heed: "Operett och musikal", i Thomas Forser og Sven Åke Heed: *Ny svensk teaterhistoria, 1900-talets teater*, [Hedemora] : Gidlund 2007, s. 258-284, se s. 271.

⁹ Også på 1800-tallet hadde hele konsept av operaer blitt kjøpt inn og satt opp, men dette var første gang i moderne tid. Heed: *Operett och musikal*, s. 271.

av iscensättningen så gott han kunde, utan ersättning till upphovsmännen”.¹⁰ Ved å kopiere sentrale elementer i de amerikanske musikalene prøvde man å komme så nær originalen som mulig, i motsetning til om regisør og koreograf hadde laget nye danser og ny regi. Larsen skaffet seg kunnskap om originalversjonen for deretter å etterligne denne i de skandinaviske oppsetningene. Arbeidsmåten brukte han også i oppsetningen av *Oklahoma!* i 1949: ”Ellers følger jeg New York-oppsetningen. Noe forsøk på Bessermachen blir det ikke”.¹¹ Sannsynligvis brukte han samme metode også ved *Kiss me Kate*.

På denne måten ser vi hvordan teatrene som ønsket Sven Åge Larsen og hans kunnen om amerikanske musikal velkommen samtidig viderefremmet amerikanske musikalimpulser, og virket som kanal for amerikansk kulturpåvirkning. Uten Larsens interesse for de amerikanske musikalene og hans reiser til USA, hadde de skandinaviske oppsetningene av disse musikalene trolig sett annerledes ut. Vi ser også hvordan Lars Schmidt, som kontrollerte oppsetningene ved å inneha de skandinaviske, og av og til europeiske, rettighetene til musikalene, virket som en formidler av amerikanske musikal.¹² Spesielt viktig ble hans rolle da han gikk inn i de kunstneriske prosessene og bestemte at de skandinaviske versjonene skulle være så like originalen som mulig, selv om dette opprinnelig ikke var et krav fra opphavsmennene.¹³ ”Självt förstod jag att vi, för att lyckas, måste lära oss att ta det bästa från originalföreställningarna i New York och London. Snabb tanklages jag för att ha infört ”paketteater” – at föreställningen följde originalföreställningens riktlinjer”, skriver Schmidt.¹⁴ Han vurderte pakkeløsningen som et premiss for suksess, og ønsket derfor å beholde så mye som mulig fra originaloppsetningene. Da kritikken kom henviste han til kontraktsvilkårene fra opphavsmennene, men har i ettertid innrømmet at valget om å kopiere originalen ble tatt av ham selv.¹⁵ Dette ble aldri oppdaget av opphavsmennene, og som Schmidt selv skriver kunne det fått konsekvenser om det hadde blitt oppdaget, da han strengt tatt kunne bli tatt for plagiat. Teatrene i Skandinavia stjal de beste regi- og koreografiideene uten å betale for dem.

I april 1965, hadde *West Side Story* premiere på Det Norske Teatret, åtte år etter urpremierer på Broadway. Tekst og sanger var oversatt til nynorsk. Musika-

¹⁰ http://sv.wikipedia.org/wiki/My_Fair_Lady (20.09.2012).

¹¹ *Dagbladet* 3.5.1949: “Tre kunstarter må beherskes”.

¹² Lars Schmidt etablerte Nordiska teaterforlaget, og reiste som ung til New York og skaffet seg rettighetene til en rekke amerikanske musikal, som *Oklahoma*, *Annie get your gun*, *Kiss me Kate*, *My Fair Lady* og *West Side Story*. Schmidt lanserte også skuespill av Tennessee Williams og Arthur Miller i Norden. En fastsatt sum ble betalt for å sette opp en musikal, i tillegg kom prosentandeler av billettinntekter og ekstra prosentandeler dersom originalkoreografi og –regi ble brukt. Teaterforlaget fungerte som et mellomledd mellom opphavsmennene og de skandinaviske teatrene som ønsket å iscenesette musikalene.

¹³ Se Lars Schmidt: *Mitt livs teater*, Höganäs: Bra Böcker 1995 for mer om dette.

¹⁴ Schmidt: *Mitt livs teater*, s.110-111.

¹⁵ Schmidt: *Mitt livs teater*, s.110-111.

len ble en enorm suksess i Oslo, på tross av at et engelsk-amerikansk turnéensemble hadde gjestet Oslo på sin Europaturné i 1962, og da spilte for fulle hus med hele 29 forestillinger.¹⁶ Filmen fra 1961 hadde også kun få år tidligere gått sin seiersgang.¹⁷ Det virket som det norske publikummet ikke fikk nok av *West Side Story*. Rikki Septimus, med sør-afrikansk bakgrunn, som selv danset i turnéversjonen som gjestet Europa og Skandinavia i 1962, hadde ansvaret for oppsetningen av *West Side Story* i Norge. Han spilte også en av hovedrollene og senere samme år iscenesatte han forestillingen i Stockholm. Forestillingen var en pakkøløsning, på samme måte som *My Fair Lady*, som betød at det meste i den norske oppsetningen var lik originalen.¹⁸

West Side Story var en integrert musikal, hvor dans, sang og skuespill var integrerte deler i handlingen, i motsetning til tidligere forestillinger hvor sang- og dansenumre ofte avbrøt handlingen.¹⁹ Denne musikalen representerte en ytterligere forsterkning av de integrerte elementene, hvor dansen var et bærende element. Koreografien er derfor en vesentlig del av musikalen, og besto av en kombinasjon av klassisk ballett og jazzdans som fremsto som svært nyskapende og vanskelig. Utfordringen med denne koreografien ble også et tema for den norske pressen. "Hånden på hjertet: hadde De virkelig trodd at norske dansere ville være i stand til å makte denne kjempeoppgaven?", spurte en journalist i *Dagbladet* i forbindelse med den norske premieren. Septimus svarte: "Jeg var overhodet ikke skeptisk, men overbevist om at bare de fikk sjansen, så ville de ha guts nok, driv nok, til å klare det. Men først og fremst måtte de få anledning til å lære det nye "systemet" som koreografien i denne musicalen bygger på."²⁰ Systemet han viser til er koreografien laget av Jerome Robbins. Musikken i *West Side Story* ble skre-

¹⁶ Billetttinntektene for de 16 første forestillingene av *West Side Story* som turnéelskapet gjorde i Norge utgjorde mer enn 600.000 NOK. For å bruke Jerome Robbins originale koreografi og regi måtte de ut med to prosent av billetttinntektene, i dette tilfellet 12.000 NOK som ble betalt direkte til Robbins. The New York Public Library for the Performing Arts (NYPL), Jerome Robbins Dance Division, Jerome Robbins Papers (JRP), (S) *MGZMD 130, Series 1: Theatrical Productions, 1944-2000 and n.d., Box 88, Folder 6.

¹⁷ Filmversjonen av *West Side Story* hadde premiere i Norge 1. juli 1962.

¹⁸ Intervju med Main Kristoffersen 10.5.2005, Oslo; *West Side Story*, teaterprogram fra Det Norske Teateret, sesongen 1964/65. Teaterhistorisk samling ved Nasjonalbiblioteket, Oslo; *Aftenposten* 5.4.1965: "West Side Story"; *Dagbladet* 5.4.1965: "Fremragende koreografi".

¹⁹ *Oklahoma!* av Richard Rodgers og Oscar Hammerstein (II) hadde Broadwaypremiere i 1943, og regnes gjerne som den første integrerte musikalen. Se for eksempel Richard Kislán: *The Musical: a look at the American Musical Theater*, Englewood Cliffs: Prentice Hall 1980, s. 135-142.

²⁰ *Dagbladet* 5.4.1965: "West Side Story – lykkelig gjennomført på Det Norske Teatret". I 1961 ble en fellesskandinavisk oppsetning av *West Side Story* planlagt og det ble holdt auditions. Oppsetningen ble imidlertid skrinlagt fordi blant andre Schmidt, som innehadde rettighetene, mente at artistene ikke var gode nok til å rettferdiggjøre en skandinavisk oppsetning. Dette bidro trolig til den uttalte skepsisen i den norske pressen i forbindelse med den norske oppsetningen i 1965.

vet av Leonard Bernstein og teksten av Stephen Sondheim. Robbins sto for koreografi, regi og selve ideen til musikalen.

Rikki Septimus' tidligere erfaring som danser i musikalen var en forutsetning for at han kunne innstudere *West Side Story* med dens avanserte koreografi med norske dansere. Mindre endringer av trinn og bevegelser fant sted, noe som er naturlig i enhver læringssituasjon. Blant annet vet vi at noen bevegelsessekvenser ble forenklet på grunn av dansernes teknikk. Like fullt ble koreografien vurdert av flere anmeldere til å være svært lik originalen.²¹

Vi ser i begge tilfellene, *Kiss me Kate* og *West Side Story*, hvor viktige enkeltindvidene var. Det var Sven Åge Larsen og Rikki Septimus som sto for den konkrete overføringen av de amerikanske impulsene. Interessant er det at de ansvarlige i begge tilfellene ikke selv var amerikanske, men representerte et slags mellomledd mellom de amerikanske musicalene og de norske oppsetningene. Deres kunnskap om de amerikanske musicalene var avgjørende. Sven Åge Larsen reiste til USA for å oppdatere seg, mens Rikki Septimus hadde førstehånds erfaring etter selv å ha danset i *West Side Story*.²² Larsen oppfattet også seg selv som et mellomledd, da han i et avisintervju fortalte at han på en av sine USA-turer hadde kommet i kontakt med tekstforfatteren og musicalprodusenten Oscar Hammerstein og nå var "blitt en slags kontaktmann mellom ham og skandinaviske teater".²³

Både Larsen og Septimus arbeidet i alle de skandinaviske landene og var i høyeste grad transnasjonale aktører. Dette er illustrerende både for fenomenet amerikansk kulturpåvirkning, og for dansefeltet generelt. Det eksisterte ikke et adskilt norsk-amerikansk forhold, tvert i mot: I alle de tre skandinaviske landene ble den amerikanske musicalen populær, og personer som Larsen og Septimus virket som transnasjonale overføringskanaler. Overføringen foregikk også mellom landene, eksempelvis da *West Side Story* først ble satt opp i Norge, for deretter samme år å bli satt opp i Sverige.²⁴ Septimus var ansvarlig i begge oppsetningene, og hadde med seg både norske og engelske dansere fra oppsetningen i Oslo til Oscarsteatern i Stockholm. Det er legitimt å spørre seg om tilpasningene som ble gjort i den norske versjonen fulgte med til Sverige.²⁵

²¹ *Aftenposten* 5.4.1965: "West Side Story"; *Dagbladet* 5.4.1965: "West Side Story"; Intervju foretatt 10.5.2005 med Main Kristoffersen som danset og var koreografiassistent i den norske oppsetningen av *West Side Story*.

²² Rikki Septimus hoppet av den engelsk-amerikanske turneen som kom til Skandinavia i 1962, og etablerte jazzdansskole i København og ble en viktig formidler av jazzdansimpulser der. I Norge ble han først engasjert til å sette opp den amerikanske musicalen *Keisar Jones* i 1964. Året etter var han ansvarlig for *West Side Story*.

²³ *Dagbladet* 3.5.1949: "Tre kunstarter må beherskes".

²⁴ Danmark fikk sin danskspråklige premiere på *West Side Story* på Odense Teater 13. mai 1965. Gordon Marsh ble hentet inn som iscenesetter. *Teaterårbogen* 1964/65, s. 246.

²⁵ En forskjell ved den norske og den svenske oppsetningen av WSS var lengden på opplæringsperioden. I både den norske og den danske oppsetningen brukte koreografiansvarlig

Men overføringen kan ikke bli forklart ved enkeltindivider alene, konteksten er også svært viktig. Både Septimus og Larsen hadde nettverk, relasjoner og påvirkningsmuligheter til å få gjennomslag for sine ideer. Teatersjef på Det Norske Teatret i perioden 1960 til 1979, Tormod Skagestad, var utdannet dramaturg fra University of Wisconsin (1946-1948). Som det innledende sitatet viste var amerikansk teater en viktig rollemodell for europeiske teatre, og man kan anta at en teatersjef med utdanning fra USA personlig bidro med en vennlig innstilling til amerikanske musikaler og teater. Skagestads bakgrunn førte sannsynligvis til en lettere inngang for musikaler på Det Norske Teatret. Også teatersjefen på Det Nye Teater, Axel Otto Normann, var positivt innstilt til amerikansk teater og musikaler, og han viste stadig til hva som foregikk på teaterfeltet i USA i programheftene ved teateret.²⁶ De teatrene som valgte å knytte til seg mennesker med kunnskap til de amerikanske musikalene virket som en overføringskanal som videreformidlet impulsene til det norske publikummet.

MUSIKALEN SOM POPULÆRKULTUR

Hvordan ble den amerikanske musikalen oppfattet? Tilhørte den nye teatersjangeren populærkulturen, på tross av at den befant seg på teateret, et sted som gjerne var forbundet med høykultur. Anmelderne visste ikke helt hva som lå i sjangeren musikal, og det ser vi også i anmeldelsen av *West Side Story* i avisen *Dagbladet* 5. april 1965:

Hva er en musical? Er den amerikanismens operette, Mark Twain-tidens minstrelser på kulelager, er den popkunst? Det siste: ja – for så vidt som den vender seg til samme massepublikum som ukepressen, tegneseriene, slagerfabrikatenene og D-filmproducentene utnytter, det publikum som lar seg mates med sirup og action, det som heller vil se bilder enn å lese tekst, og heller gnåle lyd enn å føre samtaler.²⁷

Journalisten Paal Brekke plasserer her tydelig musikalen inn i en populærkulturell ramme, sammen med annen massekultur. Han viser til de vanlige amerikanske sjangrene som film, tegneserier, bildeblader og musikk, som alle ble vurdert som populærkultur, og som i en viss grad ble tatt til inntekt for å være forflatende

flere måneder på å trene opp danserne i forkant, mens i den svenske oppsetningen brukte Septimus kortere tid. Jazzdansen var kommet til Skandinavia på dette tidspunktet, men forskjellen var at man i Stockholm kunne ta utdanning i formen ved Balettakademien, hvor flere afroamerikanere ga undervisning. Noen av disse ble også engasjert i den svenske oppsetningen av *West Side Story* i 1965, som Walter Nicks og Dyane Gray.

²⁶ Et eksempel på dette er da Normann refererte fra festspillene i Edinburgh i 1959, hvor bl.a. Jerome Robbins Ballets U.S.A opptrådte. I programmet for teaterstykket "Å tie" ved Oslo Nye Teater, sesongen 1959/60, Teatersamlingen, Nasjonalbiblioteket.

²⁷ *Dagbladet* 5.4.1965: "West Side Story". Paal Brekke (1923-1993) var forfatter, og har blitt kalt modernismens far i Norge. Han har gitt ut flere bøker og diktsamlinger, i tillegg til å arbeide som kritiker.

og ha negativ innvirkning. Brekke fortsatte: "Poenget er vel at dette "publikum", så utnyttet kommersielt og så takknemlig (tror vi) matet, er gjort til masse, er kunstig oppkonstruert til mating til avtaker for millionprodukter. De (vi alle) er motstandsløst blitt presset inn i den fordømte askepott-drømmens sko, med hæl og tå kuttet av."²⁸ Brekke uttaler seg svært kritisk om hvordan publikum er gjort til masse. Publikummet er utnyttet og presset, riktignok uten motstand, inn i en uønsket retning. Hans argumenter er lett gjenkjennelige fra samme tidens anti-amerikanske holdninger, hvor man nettopp pekte på at amerikansk kultur var kommersiell og virket sløvende. Men selv om Brekke plasserer musikalen som en del av populærkulturen, og uttaler seg klart skeptisk til det tilhørende massepublikummet som lar seg mate og som heller vil se bilder enn å lese tekst, var han ikke utelukkende negativ til *West Side Story*:

En musical kan være *bare* pop: gi øyenslyst og ørensløst, en tegneserie på jukebox. Den tas imot av dette publikum som er der for å ta imot, og som altså etterhånden er publikum. Men den kan også være noe å nå fram til, inn i, ned igjennom dette publikummet med. Og om man lurte med et lite fremmedelement i sirupen, en liten tå, en liten hæl til askepottsko. Litt av blodet også, litt av smerten utenfor den dovnede foten, bare litt, men likevel: om man bevisst, gjerne dryppende av sukkerlake slik en speilsplint inn i oss, da er det allerede popkunst i en dypere betydning av ordet. I "West Side Story" er det full av slike splinter, og at de går ned på høykant, gjør dem ikke mindre viktige.²⁹

Brekke skiller her mellom musikalene som bare var pop, og dermed representerte det overfladiske, og musikalene som hadde en brodd i seg. *West Side Story* tilhørte den siste kategorien, selv om budskapet måtte "uttales, poengteres, kles med sjokoladeovertrekk for å gli ned i oss".³⁰ Vi ser tydelig hvordan de amerikanske musikalene ble plassert i en populærkulturell ramme sammen med andre amerikanske kulturuttrykk, med massepublikummet som tilhørere. Samtidig skilte *West Side Story* seg fra dette ved å ha et innhold og en dypere mening.

De amerikanske musikalenes inntog på de skandinaviske scenene representerte uten tvil noe nytt, og var et skifte fra det tidligere operetterepertoaret. Stora Teatern i Stockholm deklarerer dette bruddet offentlig i forbindelse med premieren på *Annie get your gun* i 1949, da de i programmet skrev at den tysk-østerriske dominansen på operettens område nå var brutt:

Nu är det amerikanarna istället som levererar succéoperetterna. Med frejdigt mod har de gått in för att förnya konstarten. Stora teatern, som gärna vill följa med i dessa

²⁸ *Dagbladet* 5.4.1965: "West Side Story".

²⁹ *Dagbladet* 5.4.1965: "West Side Story".

³⁰ *Dagbladet* 5.4.1965: "West Side Story".

moderna strävanden, har glädjen introducera en av de sista årens största framgångar vid Broaway och i London. Operetten om Annie Oakley är en typisk exponent för den nya amerikanska skolan. Den spelas nu för första gången i Skandinavien på vår lyriska scen.³¹

Repertoarpolitikken ved Stora Teatern tok med dette en ny kurs, i den liberale og anti-tyske retningen, i følge teaterviteren Sven Åke Heed.³² Heed hevder at andre verdenskrig markerte et skille, ikke bare politisk, økonomisk og demografisk, men også kulturelt. Seiersmaktene dikterte vilkårene og det var deres kultur og livsstil som anga tonen i etterkrigstidens Europa. Man ønsket å se fremover og blikket ble rettet vestover mot den anglosaxiske verden:

På musikteaterns område innebar detta, enkelt uttryckt, att operetten, som förknippades med den gamla tysk-österrikiska kulturfären, långsamt fick ge vika för den nya moderna amerikanska musikalen. Operetten som konstform ansågs hopplöst passé och kunde i bästa fall omges med ett nostalgiskt skimmer.³³

Her ser vi hvordan realhistoriske begivenheter som andre verdenskrig fikk konsekvenser for kunstens utvikling. Selv på musikkteaterets område var det et poeng å orientere seg bort fra Tyskland og mot seiersmakten USA.³⁴

Den amerikanske musikalen fremsto moderne og tidsriktig med sin integrerte form og virkelighetsnære tematikk. Det var tydelig en etterspørsel etter de amerikanske musikalene, for teatrene ønsket å iscenesette disse og etterspurte folk med tilstrekkelig kompetanse om de amerikanske musikalene. Men kan det også ha vært andre faktorer som bidro til musikalenes popularitet? Gjennombruddet til abstrakt ekspresjonisme har av flere blitt forklart som en konsekvens av det amerikanske kulturdiplomatiets innsats i å fremme denne kunstretningen under den kalde krigen.³⁵ Kan det samme sies om musikalen?

KULTURDIPLOMATI SOM SUKSESSFORKLARING

Skiftet fra europeisk, tysk-østerriksk, til amerikansk dominans fant sted i en tid da USA intiterte en massiv kulturdiplomatisk innsats, som blant annet førte til at en rekke orkestre og dansekompanier ble sendt på statsfinansierte turneer. De statlige turneene hadde blant annet til hensikt å møte de ensidige negative bildene av amerikansk kultur som eksisterte i Europa, samt å motvirke kommunis-

³¹ Heed: *Operett och musikal*, s. 267.

³² Heed: *Operett och musikal*, s. 266.

³³ Heed: *Operett och musikal*, s. 275.

³⁴ Heed: *Operett och musikal*, s. 275-276.

³⁵ Se feks Eva Cockcroft: "Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War", *Artforum* 1974 vol.12, no.10, s. 43-54, Francis Stonor Saunders: *The Cultural Cold War. The CIA and the World of Arts and Letters*, New York: Free Press 2000.

mens spredning.³⁶ I 1954 ble President's Emergency Fund for International Affairs etablert i USA. President Dwight D. Eisenhower hadde tidligere samme år annonsert at USA måtte ta "immediate and vigorous action to demonstrate the superiority of the products and cultural values of our system of free enterprise".³⁷ Penger ble bevilget for å sende ut orkestre, ballettkompanier, teatergrupper og sport. United States Information Agency (USIA) etablerte kontor i 91 land utenfor USA for blant annet å hjelpe til med organiseringen av disse turneene og bidra til økt oppmerksomhet og presse.³⁸ Dette var konteksten for det amerikanske kulturpresentasjonsprogrammet, som sendte suksessmusikalen *Hello Dolly* til Japan i september 1965. I en intern State Department rapport kan vi lese følgende:

Interim reported indicates that the selection of "Hello Dolly" and the subsequent performance were excellent. The selection of a Broadway musical to represent a facet of American culture was based on requests from the posts for this uniquely American form of theatrical presentation. The assignment of "Hello Dolly" to Japan was considered compatible with the type of free, modern society emerging in Japan that is, in itself, compatible with the nature and objectives of American society.³⁹

Rapporten forteller at valget av musikalen *Hello Dolly* var gjennomtenkt og vi ser hvordan kulturpresentasjonene ble koblet tett med politikk og samfunn. *Hello Dolly* var vurdert som passende for Japan, hvor man så en utvikling mot et fritt og moderne samfunn.⁴⁰ I følge rapporten ble *Hello Dolly* vist 25 ganger, og nådde over 60.000 publikummere, et meget høyt tall, og begrepet massepublikum er treffende.⁴¹ Musikaler var i dette tilfellet ønsket fra den amerikanske posten i Japan. Det er ingen tvil om at amerikanske musikaler var utrolig populære i store deler av verden i tiårene etter andre verdenskrig. Sitatet illustrerer at musikaler var anerkjent som en del av amerikansk kultur, også fra statlig side. Likevel var de ikke en prioritert del av State Departments kulturprogram. En gjennomgang av listene over hva State Department sendte hvor, viser at kun ytterligere tre musikaler var en del av kulturdiplomati-programmet. *Porgy and Bess* hadde stor suksess på sin turné i Asia, Latin-Amerika og Europa på midten av 1950-tallet, som-

³⁶ Se feks Naima Prevots: *Dance for Export: Cultural Diplomacy and the Cold War*, Middletown, Conn: Wesleyan University Press 2001 [1998] og David Caute: *The Dancer Defects: The struggle for cultural supremacy during the Cold War*, Oxford: Oxford University Press 2003.

³⁷ Prevots: *Dance*, s. 11.

³⁸ Kenneth Alan Osgood: *Total Cold War: Eisenhower's secret propaganda battle at home and abroad*, Lawrence: University Press of Kansas 2006, s. 92.

³⁹ "Cultural Presentations Program of the Dep. of State" (66-67), i Group II, Series 1, Subseries 1, Box 47, Folder 26, Bureau of Educational and Cultural Affairs Historical collection (CU), Special Collection, University of Arkansas, Fayetteville, (AK).

⁴⁰ *Hello, Dolly!* var skrevet av Michael Stewart, med musikk og sangtekster av Jerry Herman, og hadde Broadwaypremiere i 1964.

⁴¹ Ibid.

meren 1955 turnerte musikalen *Oklahoma!* i Italia og Frankrike, og høsten 1966 turnerte *My Fair Lady* i Sovjetunionen som en del av det amerikanske kulturdiplomati-programmet.⁴²

I et internt *State Department-memorandum*, datert 18. desember 1961, finner vi en liste over hvilke kunstuttrykk som ville egne seg hvor.⁴³ Symfonier sto på førsteplass over hvilke amerikanske kulturuttrykk som ville passe best å sende til Vest-Europa. På andreplass kom moderne dans, fulgt av klassisk ballet, *musical comedy* og akademiske grupper på henholdsvis tredje, fjerde og femte prioritet.⁴⁴ Basert på denne listen ser vi at musikaler eller *musical comedys* som de også ble kalt, var en del av kulturprogrammet rettet mot Vest-Europa.⁴⁵ Men dersom en ser på hvilke presentasjoner som faktisk ble sendt ut, er det tydelig at musikaler likevel ikke var en prioritert sjanger. En rekke symfoniorkestre og dansekompanier gjestet Norge, men ingen musikaler kom som en del av det amerikanske kulturdiplomati-et.⁴⁶

Prioriteringslisten illustrerer at det amerikanske kulturdiplomati-et var avansert organisert. Verden var inndelt i regioner hvor en rekke faktorer ble tatt med i beregningen og ulike kulturpresentasjoner ble valgt til forskjellige steder. Symfonier og moderne dans var ansett for å passe det vest-europeiske publikummet bedre enn musikaler. Betyr dette at nordmenn elsket symfonier og ikke likte musikaler? Nei, tvert i mot var de amerikanske musikalene som vi allerede har sett svært populære.

Listen kan vanskelig fortelle oss hvordan europeere forholdt seg til musikaler, men heller hvordan amerikanerne forsto europeisk kultursmak. Med andre ord illustrerer listen hvordan amerikanske kulturdiplomati-byråkrater trodde at europeerne anså musikalen. Musikalen var som vi har sett assosiert med populærkultur. I denne perioden eksisterte en sterk anti-amerikanisme og uttalt skepsis til amerikansk kultur, og da særskilt populærkulturen. Dette var en av grunnene til at kulturdiplomati-programmet prioriterte å sende ut representanter for høy-

⁴² "Cultural Presentations Program, Projects completed and approved for assistance, 1954-1965", Group II - Series 1, Subseries 1, Box 49, folder 10, CU, AK.

⁴³ "Cultural Presentations for fiscal 1963", Group II, Series 1, Subseries 1, Box 47, Folder 21, CU, AK. Listen baserer seg på tilbakemeldinger fra postene utenlands.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Øst-Europa og "Far East" hadde instrumentalister på førsteplass, Afrika hadde jazz, "the Near East" hadde sport og Latin-Amerika sto oppført med musikaler som førsteprioritet i "Cultural Presentations for fiscal 1963", Group II, Series 1, Subseries 1, Box 47, Folder 21, CU, AK.

⁴⁶ "Cultural Presentations Program, Projects completed and approved for assistance, 1954-1965", Group II - Series 1, Subseries 1, Box 49, folder 10, CU, AK. Listen inkluderer f.eks. Boston Symphony Orchestra, Philadelphia Orchestra, New York Philharmonic, American Ballet Theatre og Martha Graham Dance Company. *Porgy and Bess* gjestet Norge i 1956, men denne er ikke oppført i noen av State Departments lister, og var trolig en privat arrangert turné i forlengelsen av den statlige.

kultur, som moderne dans og symfoniorkestre. Distinksjonen mellom høy og populærkultur er viktig her. Dette betyr ikke at musikalene ikke var anerkjent som en amerikansk kunstform, men kun at denne sjangeren ikke var prioritert i det amerikanske kulturdiplomatiet rettet mot Vest-Europa.

Når det gjaldt *West Side Story* sto denne i en særstilling på grunn av innholdet, hvor gatekampene mellom de hvite *Jets* og de puertoricanske *Sharks* utgjør rammen for kjærlighetshistorien mellom Tony og Maria. Det ble nemlig søkt om midler fra State Department for en *West Side Story*-turné, men søknaden ble avslått fordi musikalen "dwelt on an unflavorsome aspect of American life".⁴⁷ State Department fryktet at gjengene i musikalen skulle bli oppfattet som den typiske amerikanske ungdom. "Why, the argument goes, should we invite trouble when we could send 'My Fair Lady'" and a good time will be had by all."⁴⁸ I dette tilfellet var det innholdet og hvordan musikalen presenterte det amerikanske samfunnet, mer enn det populærkulturelle, som hadde betydning for avslaget. Det eksisterte som vi ser en kulturdiplomatisk kontekst, men musikalerne utgjorde kun en meget liten del av kulturpresentasjonene, og kulturdiplomatiet er dermed ikke forklaringen på den amerikanske musikalens suksess i Norge.

DEN MODERNE MUSIKALEN

De amerikanske musikalene ble nesten uten unntak store økonomiske suksesser. Musikalene lokket nye publikumsgrupper til teatrene, og ga generelt teatrene høye beleggstall.⁴⁹ Det var liten risiko forbundet med musikalene, for i motsetning til de amerikanske teatrene som ikke visste om musikalen de satte opp ville bli en suksess eller ei, kunne de norske teatrene velge blant de musikalene som allerede hadde gjort stor lykke både på Broadway og i London. Suksessen var nesten garantert, og for teatrene kunne motivasjonen for å iscenesette de amerikanske musikalene blant annet være å snu regnskapet fra minus til pluss.

Det vil være vanskelig og til dels umulig å unngå amerikanske musikalene dersom man arbeidet innenfor musikk og teater på 1950- og -60-tallet. Musikalene var amerikanske og hadde utviklet seg her. Dette var storhetstiden for sjangeren, med 40- og 50-åra som de gyldne tiårene. De europeiske operettene var på vei ut. USA innehadde en slags hegemonisk posisjon innenfor musikalsjangeren i de første tiårene etter 1945. Dette hadde naturligvis sammenheng med økonomi, for mens Europa lå i ruiner etter krigen, opplevde USA en voldsom økonomisk og kulturell ekspansjon, som førte til at de kunne fortsette utviklingen fra mellomkrigsårene. Det er også relatert til det store publikumsgrunnlaget som fantes i USA og deres underholdningstradisjoner. Men hegemoniet kan også sies å være

⁴⁷ *New York Times* 28.4.1961: "'West Side Story' seeks U.S. subsidy".

⁴⁸ *New York Times* 13.9.1959: "Drama Mailbag: American in Moscow Explains Why 'West Side Story' Should Go There".

⁴⁹ Heed: *Operett och musikal*, s. 269.

et resultat av den inviterende holdningen de amerikanske musikalene ble møtt med andre steder. Dette kan sees som en kulturell parallell til Geir Lundestads argument om *Empire by Invitation*.⁵⁰ I tillegg hang dette naturlig nok også sammen med hvor gode amerikanerne var til å fremme sin egen kultur, og da spesielt populærkulturen.⁵¹ Som så mange andre amerikanske kommersielle og forbrukerprodukter ble også musikalene en selv-distribuerende handelsvare. De amerikanske musikalene reiste, praktisk talt på egenhånd, og gjorde stor suksess uavhengig av statlig hjelp. I dette tilfellet var ekspansjonen drevet av etterspørselen.

Innholdet og formen i de amerikanske musikalene var avgjørende for denne sjangerens gjennomslag. De tysk-østerrikske operettene presenterte i stor grad en overklasse med grever og baroner, sprettende champagnekorker og wienervalser, noe folk flest ikke kjente seg igjen i. I motsetning til dette fant man i de amerikanske musikalene et mer variert personalgalleri, ulike sosiale miljøer og mer realistiske konflikter som var gjenkjennelig for flere. Vi så i programteksten til Stora Teatern at den amerikanske musikalen ble omtalt som moderne, og teateret uttrykte eksplisitt et ønske om å ”følja med i dessa moderna strävanden”.⁵² Dette bekreftet også Sven Åge Larsen da han argumenterte for at de europeiske operettene trengte en fornyelse, en fornyelse man fant i Amerika: ”Det moderne er det intime samarbeidet mellom instruktør og ballettmester. Helst at de er forenet i en og samme person”.⁵³ Et slikt samarbeid førte til at koreografien var inkorporert i handlingen, noe som skilte seg fra de eldre *Wieneroperettene*. Det samme gjaldt *West Side Story*:

Man føler forestillingen som noe tvers gjennom moderne. Ikke bare sujjettet, men stilen er sprunget ut av vår egen tid. Tallrike operettefilmer, allverdens show-business og hele Musical-genren i England og De forente stater har bidratt til å skape en ny teaterstil og til å omforme publikums smak.⁵⁴

Den amerikanske inspirasjonen representerte noe nytt som ble oppfattet som moderne, og dette var en av hovedgrunnene til at de amerikanske musikalene slo gjennom og ble dominerende på norske scener. Det ”nye” besto av annerledes teaterteknikk, ny instruksjon, større tempo og presisjon, samt integrert dans og sang.⁵⁵

⁵⁰ Geir Lundestad: ”Empire by Invitation? The United States and Western Europe, 1945-1952” i *Journal of Peace Research*, Vol. 23, No. 3. Sep., 1986, s. 263-277.

⁵¹ Se Victoria De Grazia: *Irresistible empire: America's advance through twentieth-century Europe*, Cambridge, Mass. : Belknap Press of Harvard University Press 2005.

⁵² Heed: *Operett och musikal*, s. 267.

⁵³ *Dagbladet* 03.05.1949: ”Tre kunstarter må beherskes”.

⁵⁴ *Aftenposten* 05.04.1962: ”West Side Story”.

⁵⁵ *Dagbladet* 3.5.1949: ”Tre kunstarter må beherskes”; *Dagbladet* 4.6.1949: ”Ballettmesteren”; *Aftenposten* 05.04.1962: ”West Side Story”.

Fascinasjonen for amerikanske musikalener må sees i sammenheng med den generelle beundringen for alt amerikansk som vokste i etterkrigstiden. Nordmenn, blant mange andre, lot seg fenge av amerikansk kultur, og spesielt amerikanske filmer, musikk, tegneserier, mote og dansestiler slo gjennom. Suksessen til de amerikanske musikalene kan forklares med realhistoriske hendelser som førte til en generell orientering mot det amerikanske etter andre verdenskrig, at musikalene fremsto innholdsmessig mer interessante enn de tysk-østerrikske operettene og at sjangeren i seg selv fremsto som ny og moderne. Omfavnelsen av amerikansk kultur gjaldt imidlertid ikke alle, flere kritiske røster fryktet den store påvirkningen ville ødelegge norsk kultur og føre til amerikanisering.

Dersom begrepet amerikanisering kun defineres som en prosess i retning av det amerikanske, kan man si at de norske teaterscenene og flere scener i Europa ble amerikaniserte. Utviklingen førte til at europeiske scener ble mer like hverandre og de amerikanske scenene da stadig flere iscenesatte de amerikanske musikalene. Uavhengig om man dro til Oslo, Berlin eller London, kunne man finne amerikanske musikalener som *Kiss me Kate* eller *West Side Story* på plakaten. Men disse produksjonene var stort sett oversatt til lokalt språk og delvis tilpasset lokale forhold. Amerikaniseringsbegrepet tar ikke høyde for denne typen tillempingsprosesser, som for eksempel Rob Kroes er opptatt av.⁵⁶ Selv om både *Kiss me Kate* og *West Side Story* var iscenesatt med den hensikt å være lik originalen, skjedde det flere lokale tilpasninger i begge musikalene. Dette kommenterte også Lars Schmidt selv:

En "paketteater" eller en kopia av en New York-föreställning kan aldrig bli den samma som originalet. Individen – skådespelaren – regissören – kostymdesignern behandlar sitt material på sitt sätt och sätter sin prägel på arbetet. Varje solist tolkar sin roll annorlunda. Kostymer och dekorationer, ja hela utförandet blir annorlunda.⁵⁷

Denne endringsprosessen – noen ganger bevisst, men ofte ubevisst – tas det sjeldent høyde for når man snakker om amerikanisering. Generelt er amerikanisering et problematisk begrep, da det inneholder flere assosiasjoner. Noen vil hevde at amerikaniseringen var uønsket og påtvunget, mens andre vil være opptatt av hvordan den amerikanske kulturen virket på bekostning av den nasjonale kulturen. Om vi ser på *Kiss me Kate* og *West Side Story* er det åpenbart at de amerikanske musikalene var ønsket. Interessant nok var de også i stor grad initiert og iscenesatt av skandinavere, og i liten grad av amerikanere. Det er også vanskelig å se hvordan nasjonal kultur ble hemmet. Det var heller de tysk-østerrikske operettene som måtte vike, og ikke elementer av norsk eller nordisk kultur. Tvert i mot,

⁵⁶ Rob Kroes: *If you've seen one, you've seen the mall: Europeans and American mass culture*, Urbana : University of Illinois Press 1996, s. 175-178.

⁵⁷ Schmidt, *Mitt Livs Teater*, s. 111.

vil jeg argumentere, de amerikanske musikalene og impulsene herfra førte til en utvikling hvor man etterhvert eksperimenterte med musikalsjangeren, og lagde egne norske musikaler som f.eks. *Bør Børson Jr.* fra 1974. Alles øyne var på Broadway, og inspirasjonen og fascinasjonen for de amerikanske musikalene var stor, men den norske musikalscenen endte likevel ikke opp som en imitasjon av New Yorks berømte teatergate.

SIGRID ØVREÅS SVENDAL

STIPENDIAT

INSTITUTT FOR ARKÆOLOGI, KONSERVERING OG HISTORIE

UNIVERSITETET I OSLO

ABSTRACT

All Eyes on Broadway: American Influence on Musicals in Norway

American musicals dominated the Norwegian theatre stages in the decades after 1945. Musicals like *Oklahoma!*, *Kiss me Kate*, *Annie get your gun* and *West Side Story* premiered in Norway between 1949 and 1965. How and why did the American musical become so popular? This article uses the musicals *Kiss me Kate* and *West Side Story* as case-studies, and shows how important individuals were as transfer channels. These individuals were highly transnational – using all of Scandinavia as work area. Musicals were regarded as American and were often defined as popular culture, rather than high culture. Furthermore, the article discussed different reasons for why the American musicals became so popular. The American musicals did not play an important part in the American cultural diplomacy program during the Cold War, and their impact can't be explained by this motivation. The success of the American musicals can, however, be explained by a general orientation towards U.S. and American culture in the Scandinavian public, and the fact that both content and form appeared more interesting and modern than the previous European operettas that used to dominate the Norwegian theatres.