LUND UNIVERSITY

Skådespelares tankar om röst, tal, text och språk

Abu-Asab, Birgitta

2004

Link to publication

Citation for published version (APA):
Abu-Asab, B. (2004). *Skådespelares tankar om röst, tal, text och språk*. [Publisher information missing].

Total number of authors:
1

General rights
Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.
• Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
• You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
• You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: https://creativecommons.org/licenses/

Take down policy
If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

Download date: 07. Jan. 2026

Birgitta Abu Asab

Skådespelares tankar om röst tal text och språk

Teaterhögskolan i Malmö
Lunds universitet

Upprinnelsen till detta konstnärliga utvecklingsarbete är de kommentarer om unga skådespelares sätt att använda rösten och talet, som fälldes speciellt under 1970- och 80-talen. Det var vanligt att man, efter att ha sett en föreställning, klagade över att skådespelarna inte hördes. Man kunde även höra skådespelare ur äldre generationer tala om sina yngre kollegers bristande talteknik. Denna kritik tycks mig ha blivit mer sällan förekommande från och med det tidiga 90-talet, även om den fortfarande finns i viss mån.

Att det sceniska talet var mycket tydligt under tidigare decennier och fram till och med 1950-talet är välkänt.

Jag ville undersöka varför talet på scenen förändrats. Vari består skillnaden? Tänkte man annorlunda förr? Fick röst/talundervisningen större utrymme tidigare? Fick man andra ideal på slutet av 60-talet? Vilken inställning hade de skådespelare, som fick sin utbildning på 1970- och 80-talen till sin röst och sitt tal, när de gick på scenskolorna, och hur tänker de nu efter många år i yrket? Vad anser skådespelare ur olika generationer om sina kollegers talteknik? Vad har hänt med det sceniska talet under 1990- och början av 2000-talet?

För att få svar på dessa frågor bestämde jag mig för att intervjua ett antal skådespelare ur olika generationer. Snart nog insåg jag att det fanns anledning att vidga projektet till att omfatta skådespelarnas synpunkter även på andra frågor som har med röst, tal, text, språk och dialekt/rikssvenska att göra. Jag ville dokumentera deras tankar kring dessa frågor. De ursprungliga frågorna om de olika generationerna kom då att ingå som ett kapitel i undersökningen.

Jag har samtalat med ett 50-tal personer, till övervägande delen skådespelare. Några få personer har andra inom teatern förekommande sysslor. Intervjuerna har ägt rum i Stockholm, Göteborg, Malmö, Uppsala, Luleå, Karlstad, Ransäter och Borås.

Då jag märkt att en person har haft ett speciellt intresse för en viss del av det stora ämnet röst/tal har jag låtit frågor om den delen dominera. Vissa frågeställningar har förändrats något under den tid samtalen pågått.

Jag vill rikta ett stort tack till de personer som deltagit i projektet. Jag har alltid blivit mottagen med stor vänlighet och samtliga har mycket generöst delat med sig av sitt kunnande.

Birgitta Abu Asab

Lärare i röst och tal vid Teaterhögskolan i Malmö 1968 – 2004

Innehåll

Personer som medverkat i projektet 4

1. Från det tydliga och ”röstfixerade” scentalet till 1960- och 1970-talens äkthetskrav och 1990- och 2000-talens tankar 7
    - 50-talister om generationsskillnader och om sin egen tid..... 9
    - Reflexioner från några som utbildades på 60- och 70-talen 10
        - Inställning till röst/tal under utbildningen och hur de tänker som erfarna skådespelare..... 10
        - Min egen erfarenhet av samarbete med scenframställningslärarna..... 12
    - 1980-talet och framåt..... 14
        - En ny inställning till samarbete mellan scenframställningslärare och röstlärare..... 14

2. Röster om röst 15
    - Avspänning 16
        - Avspänningens betydelse för talet 17
    - Andning..... 18
        - Att använda sig av andningen i rollarbetet 18
    - Kroppen och rösten — helheten 19
    - Om röst- och talteknik. Träning..... 20
    - Röstarbete tar tid, och det blir aldrig färdigt!..... 22
    - Rösten i rummet — hörbarhet — att nå ut..... 23
        - Tanke — text — viljan att höras..... 23
        - Riktning..... 24
        - Att tala med låg, intim röst i stor lokal 25
        - Uppvärmning..... 25
    - Att gestalta med rösten/talet..... 27
    - Fördjupande och utvecklande röstarbete 29
    - Tankar runt röst..... 30

3. Rikssvenska och dialekt 31
        - Att lära sig tala — och acceptera — rikssvenska..... 32
        - Upplevelser av dialekt/rikssvenskearbetet..... 32
        - ”Att tappa bort sig själv.” Den opersonliga, uttryckslösa fasen..... 33
        - Att acceptera det nya språket 34
    - Skådespelare med andra språk 35
    - Våra dialekter — en rikedom. 36

Kan man vara tvåspråkig? ... 36
Dialekters och före detta dialekters inverkan på tal och röst ... 37
Dialekter har olika riktningar ... 38
Är det något speciellt med göteborgsdialekten? ... 38
Att använda dialekt och sociolekt, egen eller annan, som gestaltning ... 39
Vägen till tvåspråkighet och dess konsekvenser ... 42
Dialektberättelser ... 43
Två sistaårselevers berättelse om vägen mot rikssvenska ... 43

4. Text och språk ... 47
Textarbetet ... 48
Tydlig tanke — viljan att berätta, att förmedla ... 48
Huvudord ... 49
Musikalitet — rytm — frasering — andning ... 50
Olika rollfigurers andning, rytm och sätt att tala ... 52
Interpunktion ... 53
Språket på scenen — vardagligt eller förhöjt? ... 54
Något om språket hos Shakespeare, Molière och Strindberg ... 56
Skådespelare - språkvårdare? ... 59
Vikten av att läsa mycket ... 60
Skall textarbete/textinterpretation finnas som eget, fristående ämne? ... 61
Idéer om vad textundervisning kan innehålla ... 62
Bilder ... 63
Att våga använda starka ord och ”stora texter” ... 63
Att leka med språket ... 64
Några olika sätt att närma sig en text ... 65
Fler tankar om text och textarbete ... 66
Vers ... 67

Slutkommentar ... 69

Teaterföreställningar ... 70

Litteraturlista ... 74

Personer som medverkat

Följande personer har medverkat genom längre intervjuer.
Här anges när och var de började sin utbildning/teaterbana

Ingrid Luterkort	Dramatens elevskola	1932
Sif Ruud	Dramatens elevskola	1934
Erland Josephson	*Köpmannen i Venedig*	1939
Anita Björk	Dramatens elevskola	1942
Torsten Föllinger	Började undervisa, talröst, senare äv. sång	1942
Andris Blekte	Skådespelare, regissör, teaterpedagog i Baltikum och Sverige	fr 1940-talet
	Lärare i scenframställning och avspänning, Statens Scenskola i Malmö	1964-73
	Timlärare på Teaterhögskolan i Malmö	t.o.m. 2003
Birgitta Ulfsson	Svenska Teaterskolan, Helsingfors	1948
Jan-Olof Strandberg	Dramatens elevskola	1948
Göthe Fyhring	Studion vid Munkbron	1948
Jane Friedmann	Dramatens elevskola	1951
Emy Storm	Dramatens elevskola	1951
Hanna Landing	Norrköping, elevskola	1953
Kåre Sigurdson	Norrköping, elevskola	1955
Per Myrberg	Dramatens Elevskola	1955
Inger Hayman	Dramatens elevskola	1955
Jan Blomberg	Royal Academy of Dramatic Art, London	1956
	Dramatens Elevskola	1959
Iwar Wiklander	Calle Flygares Teaterskola	1957
Eva Feuer	Logoped. Röst/talpedagog på Dramaten	
Leif Sundberg	Stockholms Studentteater, Narren, Fickteatern	1960
Irene Nord	Teatervetare, Stockholms universitet	
	Sufflös Stockholms Stadsteater	1961
Anita Ekström	Statens Scenskolan, Göteborg	1963
Barbro Oborg	Statens Scenskola, Malmö	1964
Sten Ljunggren	Statens Scenskola, Malmö	1964
Agneta Ekmanner	Statens Scenskola, Malmö	1965
Anders Ahlbom Rosendahl	Statens Scenskola, Malmö	1967

Staffan Göthe	Statens Scenskola, Göteborg	1968
Krister Henriksson	Statens Scenskola , Malmö	1968
Mariann Rudberg	Statens Scenskola, Göteborg	1969
Bodil Mårtensson	Statens Scenskola, Stockholm	1969
Bergljót Árnadóttir	Statens Scenskola, Stockholm	1970
Jan-Erik Emretsson	Statens Scenskola, Malmö	1971
Gunilla Larsson	Statens Scenskola, Malmö	1972
Guje Palm	Statens Scenskola, Göteborg	1973
Agneta Ehrensvärd	Statens Scenskola, Stockholm	
Christer Strandberg	Folkhögskola. Kompletteringsutbildning Statens Scenskola, Stockholm	1973
Carina Boberg	Statens Scenskola, Göteborg	1975
Peter Jankert	Statens Scenskola, Malmö	1975
Birgitta Vallgårda	Teaterhögskolan i Malmö	1977
Sven Angleflod	Teaterhögskolan i Göteborg	1981
Annika Brunsten	Teaterhögskolan i Malmö	1982
Ingela Olsson	Kurser. Teater Sargasso	1985
Ulf Friberg	Teaterhögskolan i Malmö	1986
Leif Stinnerbom	Gävle 80-talet, Västanå Teater	1990
Anna Jankert	Amatörteater, dans. Västanå Teater	1990
Carina Ekman	Geijerskolan. Amatörteater. Västanå Teater	1992
Petra Brylander	Teaterhögskolan i Malmö	1992
Anders Simonsson	Teaterhögskolan i Malmö	1993
Dennis Sandin	Teaterhögskolan i Malmö	1994
Aksel Morisse	Teaterhögskolan i Malmö	1995
Per Lasson	Teaterhögskolan i Malmö	1995
Andreas Strindér	Teaterhögskolan i Malmö	1998
Sonja Lindblom	Teaterhögskolan i Malmö	1999
Tony Lundgren	Teaterhögskolan i Malmö	2000
Jesper Åvall	Teaterhögskolan i Malmö	2000

Följande personer har medverkat via telefon och/eller e-post:

Stina Ekblad, Dramaten, Teaterhögskolan i Stockholm
Cecilia Berefelt, Teaterhögskolan i Stockholm
Joakim Narin, Teaterhögskolan i Malmö 1987

1

Från det tydliga och ”röstfixerade” scentalet till 1960- och 1970-talens äkthetskrav och 1990- och 2000-talens tankar

På 60-talet kom en reaktion på det tydliga sceniska tal som varit brukligt under tidigare decennier. Man talar om en pendelrörelse. Det distinkta talet och de vackert klingande rösterna kom nu att betraktas som något överdrivet och konstlat och man började använda ett vardagsnära tal och språk. Man sökte en ”äkthet” och ville bort från det man ansåg konstlat och onaturligt.

Under den här tiden var det vanligt att publiken inte hörde vad skådespelarna (speciellt de nyutbildade) sade, och många kommentarer om det nya sättet att tala på scenen kom, såväl från publik som från äldre skådespelare. Givetvis fanns undantag, men att det var en ”mumlig” tid är de flesta överens om.

Man upplevde en pendeleffekt, pendeln svängde från ett mycket tydligt tal till ett mer realistiskt, vardagligt tal.

En ny pendelsvängning, om än inte så dramatisk, tycks ha kommit under 80-talet och fortsatt in på 2000-talet. Här har, enligt många, talet blivit mera utåtriktat.

Jan Blomberg: ”Den generation, som var verksam under 1900-talets första decennier hade ärvt sin vältalighet från 1800-talets ideal, det var ’l’art pour l’art’. På den tiden var det vanligt att man gick på teatern för att njuta av skådespelarnas vackert klingande röster”. Även *Torsten Föllinger* har nämnt detta. *TF* påpekar också att skådespelarna under den tiden hade mycket klangfulla röster, och klangen betyder mycket för hörbarheten menar han. På senare tid menar *TF* att röst-

klangen ligger långt bak i munnen, något som inverkar negativt på hörbarheten.

Emy Storm, Hanna Landing, Göte Fyhring och *Kåre Sigurdson* var under 60-talet verksamma på dåvarande Malmö Stadsteater med dess mycket stora scen. De anser att de nyutbildade skådespelare, som kom till deras teater under 60- och 70-talet inte använde sina röster och sitt tal på det sätt som krävdes för att höras i det stora teaterrummet. *Emy Storm* och *Göte Fyhring* talar dessutom om en bristande scendisciplin, som var vanlig under den här tiden. De nämner också att scenskoleelever ofta hade en negativ och fördömande attityd gentemot Stadsteaterns skådespelare.

Anita Björk nämner en liknande inställning till dramatenskådespelarnas sätt att tala på scenen. Det talades om ”dramatentonfall”, något som häcklades länge, speciellt av politiska grupperingar. I viss mån kan man fortfarande höra kommentarer om just ”dramatentonfall”.

Anita Björk tar också upp något annat, som var typiskt för den här tiden. Hon talar om att det fanns en skräck för ”tillgörsel”. Man var rädd att förlora sin personlighet. Detta är något, som jag känner igen från min tid som tallärare på Malmöskolan på 70-talet. Det drabbade framför allt undervisningen i rikssvenska. Det fanns ett stort motstånd mot att lära sig tala rikssvenska, man ansåg att personligheten då skulle gå förlorad. Att använda ett tydligt tal var också något, som ansågs konstlat. Detta återkommer jag till i ett senare avsnitt, då den tidens elever uttalar sig om sin inställning till talet under utbildningen.

Jan-Olof Strandberg säger om ovannämnda tid att ”man struntade lite i tekniken”.

”Det är inte diktionen, som försämrats, utan fraseringen”, säger *Erland Josephson*.

Jane Friedmann, som spelade på Stockholms Stadsteater på 60-talet, berättar: ”Alla satt i ring och mumlade…”

Man får inte glömma att det tar lång tid att få en röst som fungerar fullt ut i en teaterlokal. Det kan enligt *Ingrid Luterkort* ta upp till 10 år.

Mariann Rudberg: ”Det finns sluddrare och vältalare i alla generationer.”

50-talister om generationsskillnader och om sin egen tid

Vi på 50-talet var nog den sista generation, där vältalighet stod i centrum. Sedan kom 60-talet ....
Jan Blomberg

Skillnaderna i talteknik blir tydligast i pjäser skrivna på vers, enligt *Jan Blomberg* och *Per Myrberg*. Speciellt tydlig blir naturligtvis skillnaden i en ensemble, där vissa skådespelare behärskar pjäsens versmått medan andra är otrygga med versen och inte hittar flödet. *JB* och *PM* menar att versutbildning är viktig, och att avsaknaden av sådan är beklaglig. De påpekar också att kunskap om de olika versmåtten ger god effekt även på prosatal. Detta är något som även *Torsten Föllinger* och *Bodil Mårtensson* hävdar. Även prosatexter innehåller ju rytm, och den känslighet för rytm, som verskunskap ger samt den exakthet som versarbete kräver bör finnas även i prosatexter.

Beträffande kommentarer om bristande talteknik, påpekar *Per Myrberg* att det alltid har klagats på nya skådespelares tal. ”Ungdomarna förbättrar sitt tal efter hand”, säger han. Liksom *Ingrid Luterkort* poängterar han och *Kåre Sigurdson* bland andra att det krävs lång erfarenhet för att fullt ut behärska sin röst och sitt tal i sceniska sammanhang.

Inger Hayman fick sin utbildning på Dramatens elevskola under den tid då skolorna var knutna till teatrarna. Hon berättar att man hade minst 4 röstlektioner i veckan. Eleverna fick följa repetitionerna i huset. De såg sina lärare arbeta, och gavs därmed också tillfälle att lyssna på skådespelarna som förvaltade det gamla arvet. Studenterna användes på scenen och antogs ha något att komma med. ”Det var bra, men ibland orättvist”, säger *Inger Hayman.* Hon tycker att det var nyttigt att tidigt komma upp på scenen och få använda sin röst. ”Det gjorde en medveten om rummet”, säger hon. *Bodil Mårtensson* tillhör en senare generation, men även hon har erfarenhet av att se äldre skådespelare repetera. Hon säger sig ännu ha ”hörselminnesbilder” från den tiden.

Jane Friedmann berättar om en upplevelse hon hade när hon på 50-talet som nyutbildad spelade på Dramaten. I en tidningsartikel ondgjorde sig en filmregissör över vissa Dramatenskådespelares sätt att tala. Han fann deras tal alltför tydligt och konstlat. En lista över dessa skådespelare presenterades. På den stod flera av Dramatens äldre skådespelare – och den unga *Jane Friedmann! JF* blev chockad och ledsen, hon var den enda unga personen på listan och hon trodde under en tid att hennes karriär redan var över.

”Sedan kom 60-talet....” Reflexioner från några som utbildades på 60- och 70-talen

Inställning till röst/tal under utbildningen och hur de tänker som erfarna skådespelare

Det sätt att tala på scenen som var vanligt på Anders de Wahls tid kom så småningom att uppfattas som löjligt. Ett nytt samhälle omöjliggjorde det sättet att tala.
Staffan Göthe

Man sökte något verkligt och autentiskt. Man ville skildra det verkliga livet.
Gunilla Larsson

Gunilla Larsson talar om pendeleffekten. Man ville bort från det som upplevdes som konstlat. Nu började man eftersträva en naturlighet, en äkthet. Man sökte något verklighetstroget och realistiskt. Man ville skildra det verkliga livet. Engelsk diskbänksrealism på film och samhällskritiska pjäser och filmer var vanliga. Talet skulle ligga så nära verkligheten som möjligt.
Både *Gunilla Larsson* och *Anders Ahlbom Rosendahl* nämner det stora politiska intresse, som fanns vid slutet av 60-talet. Detta skapade ibland ett ifrågasättande som gjorde att studenterna inte alltid tog till sig den undervisning som erbjöds.

Gunilla Larsson tyckte, speciellt i början av sin teaterbana, att många skådespelare talade konstlat. Hon upplevde att många lät likadant och att samma skådespelare kunde låta likadant i olika roller.

Barbro Oborg och *Sten Ljunggren* ingick i den första kullen efter det att skolorna hade skilts från teatrarna 1964. De gick på Malmöskolan, i den klass som efter utbildningens slut åkte till Luleå och startade Norrbottensteatern tillsammans med *George Fant* som varit deras rektor under scenskoletiden. *BO* och *SL* fick då höra att talet måste vara extra tydligt så att även sådana som genom sitt arbete skadat hörseln skulle kunna höra. Det gick inte an att vara ”för äkta”, vilket de ibland fick höra att de var.

Deras inställning nu är att talet kan få vara mumligt en tid i början av repetitionsperioden, något som även *Krister Henriksson* nämnt. *KH* säger sig mumla sina repliker under första delen av repetitionsarbetet men mot slutet ”levererar” han.

Agneta Ekmanner menar att man under hennes tid på Malmöskolan missbedömde röstens funktion. Man ville kasta alla konventioner (pendeleffekten). Uppfattningen var att talteknik hindrade det sant konstnärliga. Klassen fick undervisning i lyrik, något som inte uppskattades av eleverna. Språket i dikterna ansågs löjligt: ”Så där kan man ju inte prata”, var inställningen. Numera anser *Agneta Ekmanner* vers- och lyrikundervisning vara oerhört viktigt. Hon talar också om röst- och talteknik som lika viktigt som det innehållsliga arbetet. *”Tunneln måste byggas från två håll!”* säger hon. Denna insikt kom efter många år i yrket. ”Olika texter ställer olika krav. För

att klara dessa krav behöver man teknik. Det fattade vi aldrig", säger *AE.* Med åren har hon utvecklat ett stort intresse för röst, text och språk.

Krister Henriksson är ännu en av 70-talisterna, som under sin yrkesverksamhet kommit att få ett stort textintresse. Även han gick på Malmöskolan. När han talar om sin utbildning nämner han att skolan var inställd på realism. Och att inlevelsen var det viktiga. Beträffande hörbarheten menade man från scenframställningshåll att om man bara tänkte rätt så hördes man. "Man gjorde inte klart för mig värdet av en text", säger *KH.* Som nyutexaminerad skådespelare hade han problem med att höras. En kollega på Stockholms Stadsteater hjälpte honom att hitta textens värde, något som han inte fått med sig från scenskoletiden. Beträffande inlevelsen har han kommit att ändra sin åsikt. Han menar nu att större vikt ligger i gestaltningen och replikens värde än i inlevelsen.

Anders Ahlbom Rosendahl är ytterligare en Malmöelev från det tidiga 70-talet. Han menar att Malmöskolan på hans tid var "extremt ängslig" när det gällde användningen av röst och tal på scenen. Man hade undervisning i röst- och talteknik, men i scenframställningen var det inlevelsen och realismen som var det viktiga.

Under sin tid på skolan gjorde *AAR* tillsammans med två klasskamrater en egen föreställning, *Den sanna historien om AQ*. Det var en mycket fysisk föreställning och en reaktion på det psykologiska i skolans undervisning.

Då *AAR* blev anställd på Dramaten upptäckte han en ny dimension när det gäller text. Det var speciellt deltagandet i Poesihörnorna som fick honom att upptäcka och intressera sig för nyanserna i språket. Då kom också intresset för den psykologiska teatern tillbaka. Nu tycker han att han kan röra sig fritt mellan realistiskt och förhöjt språk och att han även kan utnyttja valörerna i språket.

Anders Ahlbom Rosendahl har aldrig haft problem med röst, tal, dialekt eller hörbarhet. Under de yrkesverksamma åren har han tagit igen det som han inte fick under utbildningen. Han har också utvecklat ett stort intresse för att använda sig av rösten och språket på ett gestaltande sätt.

> *Trendkrafter styr, då spelar det ingen roll om tallärarren vill något annat.*
>
> Carina Boberg

Anders Ahlbom Rosendahl har påpekat att Malmöskolan var extremt ängslig när det gällde att använda sig av talteknik på scenen. Äktheten betonades starkt och det gällde att tala så nära verkligheten som möjligt. Kanske var scenskolan i Malmö den "röstängsligaste" skolan, men tendensen fanns också på andra håll vid den här tiden. *Carina Boberg* gick på Statens Scenskola i Göteborg. I hennes uttalanden kan man känna igen mycket av det hennes generationskamrater från Malmö sagt. Hon säger sig tillhöra en årskull, en tid, när röstträning inte fick så stort utrymme. "Det var inte den gamla skolan med krav på vackra röster, vi struntade i tekniken, på gott och ont". Som många andra säger hon: "Sättet att använda röst och tal har kommit med åren".

När CB jämför röst och tal hos de olika generationerna på Göteborgs Stadsteater anser hon, att de skådespelare som tillhör den äldre generationen har starkare röster än hennes egen generation och att de klarar bättre att nå ut i den akustiskt

svåra lokalen. Om ”den gamla skolan” säger hon att det kan bli tröttsamt att lyssna på vackra röster, ”men man vill ju höra”. Som ett gott exempel på en kollega från en äldre generation nämner hon *Anita Björk.* ”Hon har en röst som stämmer med hennes person och hon har ett avspänt sätt att förmedla”, säger *Carina Boberg.*

> *Man blir för introvert om man försöker bottna hela tiden.*
>
> Staffan Göthe

Staffan Göthe gick på Statens Scenskola i Göteborg. Som flera andra nämner han det äkthetskrav som kom på 60-talet. Genom att tidigt börja med barnteater och då använda sig av en sorts revystil kom *Staffan Göthe* snabbt till ”det utåtriktade”. Om äkthetskravet: ”Man blir för introvert om man försöker bottna hela tiden, om man försöker hitta ett svar på allt”. Enligt *Staffan Göthe* har alla människor något som är ologiskt, något, som inte kan förklaras. ”Så är det med roller också”, säger han. Han menar att kravet att alltid bottna, att alltid vara äkta, måste ha varit en av förklaringarna till det otydliga tal, som hör ihop speciellt med 60-70-talen.

Bergljót Árnadóttir utbildades på Statens Scenskola i Stockholm under 70-talet. ”Vi var kontrollerade i våra stämmor”, säger hon, ”duktiga, men kontrollerade”. Studenterna fick arbeta mycket med text och med språkliga valörer.

”Under 70-talet utarmades scenspråket”, säger *BA*, ”ett utarmande som nu måste följas av sin motsats”. Hon påpekar att man under den här tiden ofta ändrade i till exempel Shakespeares text, vilket hon ser som ett tecken på hänsynslöshet. Man ville nivellering. *Bergljót Árnadóttir* plågades av detta. Hon kände sig inte hemma i det decenniet. Hon anser att nivelleringen varade nästan hela 80-talet. Det var ”Gråhetens Diktatur, som följdes av Anarki!” säger BA, som menar att vi behöver fler och starkare intryck från omvärlden.

Mariann Rudberg (Göteborgsskolan) och *Jan-Erik Emretsson* (Malmöskolan) har angående samarbete mellan scenframställningslärarna och röst/tallärarna båda nämnt att talläraren på något vis var involverad, men inte fullt ut. *Mariann Rudberg* säger att ett samarbete fanns men på ett sent stadium av repetitionstiden. Hon fann det irriterande när talläraren ”lade sig i tolkningen”, en inställning som jag känner igen från min egen undervisning under 60 - 70-talen, och som också nämnts av flera av de intervjuade.

Jan-Erik Emretsson berättar att röstläraren ofta satt med på scenframställningslektionerna och samlade material som hon sedan ”smög in” i röstundervisningen.

Min egen erfarenhet av samarbete med scenframställningslärarna

Som *Anders Ahlbom Rosendahl* påpekat var Malmöskolan ängslig när det gällde att använda röst och tal på scenen. Under min första tid som röst/tallärare fanns ett mycket begränsat samarbete. Jag besökte scenframställningslektioner och hade god kontakt med scenframställningslärarna, men det var inte önskvärt att jag använde

den aktuella scenframställningstexten. Att arbeta med andra texter av samma författare eller andra texter från samma tid rekommenderades från scenframställningshåll.

Jag kunde arbeta med röst och i viss mån med rikssvenska, men hos både scenframställningslärare och elever fanns en oro att, som *Agneta Ekmanner* påpekat, det konstnärliga skulle försvinna....

Jag hade många samtal med en av skolans scenframställningslärare, *Ulla Rodhe.* Jag hade lagt märke till att det som fungerade på mina lektioner inte fungerade lika bra på scenen. Tillsammans försökte vi hitta ”bryggan” mellan röstlektionerna och scenframställningen. Vi gjorde övningar med eleverna, där vi försökte hitta ett samband. Ibland tog vi också med en rörelselärare. Övningarna var dock aldrig knutna till den aktuella scenframställningstexten, vilket säkert skulle ha gett bättre resultat. Det var dock en tid när det inte var möjligt att gripa in i texten ur röstämnets synvinkel.

1980-talet och framåt

Något har hänt. Talet är inte så himla dåligt längre.
Det finns en riktning.
Inger Hayman

Kommentarerna om de skådespelare, som utbildades under sent 80-tal och framåt skiljer sig från dem, som fälldes om 60- och 70-talisterna. Man nämner ofta att det nu finns ett ”riktningstänkande”, ett accepterande av att en viss förhöjning av språket är nödvändig samt att det finns en större förståelse för rummets krav.

Vid en jämförelse med 60- och 70-talisterna säger *Anita Björk*: ”Som natt och dag!” *Jan-Olof Strandberg* anser också att det skett en förbättring men påpekar att det fortfarande finns brister när det gäller att ta ut huvudord.

Emy Storm och *Göte Fyhring* talar också om en glädjande förbättring i det sceniska talet.

Carina Boberg, däremot, tycker inte att skillnaden är speciellt stor och *Sven Angleflod* menar att talteknik, bra eller dålig, inte är åldersfixerad. ”Tiden, erfarenheten, hjälper en att hitta en teknik”, säger han.

En ny inställning till samarbete mellan scenframställningslärare och röstlärare

På Teaterhögskolan i Malmö arbetar sedan ett antal år scenframställningslärare, röstlärare och textlärare tillsammans i ett projekt från och med årskurs 2. På senare tid har även en teorilärare knutits till projektet. *Anders Simonsson* och *Dennis Sandin* var med om inledningen av detta samarbete och har yttrat sig mycket positivt om att tre lärare arbetade med samma material och mot samma mål. ”Det var mycket bra, att man fick arbeta med sitt material från tre olika håll”, säger *Anders Simonsson.*

60- och 70-talens rädsla för att arbetet med röst och tal skulle förstöra det konstnärliga finns numera inte annat än i undantagsfall. De studenter som nu går på vår skola är i de allra flesta fall mycket måna om att få arbeta med sina rolltexter på röst- och textlektionerna och de fast anställda scenframställningslärarna är noga med att integrera ämnena.

Jag har överhuvudtaget märkt ett ökande intresse från eleverna för teknikämnen. Studenterna är också angelägna om att få arbeta med rikssvenska trots att här finns stora svårigheter. Det finns även ett intresse för att få pröva på andra dialekter och använda rösten på ett gestaltande sätt. Jag har också märkt en förtjusning i att använda ett förhöjt språk. Allt detta är naturligtvis mycket glädjande. Att i de flesta fall slippa möta motstånd och rädsla underlättar arbetet med röst och tal, ett arbete som ju redan rymmer många svårigheter och kräver stort tålamod.

Om detta är en pendeleffekt får man hoppas att pendeln inte svänger tillbaka.

2

Röster om röst

Rösten är förbundet mellan språket och kroppen. Rösten är ett särskilt väsen, som överraskar en. Man måste lära sig att handha och släppa fri den. Rösten är som ett skogsväsen, den dör om man försöker fånga den.
Agneta Ekmanner

Rösten är inte en isolerad företeelse, det har ständigt påpekats i mina samtal. Det är många moment som skall samverka för att en röst skall komma till sin rätt. En avspänd kropp och andning är nödvändig liksom att rösten är förankrad i kroppen. Just sambandet kropp och röst har nämnts många gånger. De flesta intervjupersonerna har betonat helheten, att allt hör ihop: Avspänning-andning-kropp-röst-tal-text. För att nå ut i en teaterlokal krävs att allt detta samverkar, men det krävs också en klar tanke och ett riktningstänkande, som även innebär en känslighet för det rum man befinner sig i.

Eftersom ”allt hör ihop” är det svårt att avgränsa de olika komponenterna, men jag har fått så många intressanta synpunkter på än den ena, än den andra av de delar, som ingår i röst och tal att jag ändå vill redovisa dessa tankar genom att behandla röstarbetets olika punkter var för sig.

Avspänning

Här följer ett utdrag ur *Andris Blektes* skrift *Några punkter om delar av min undervisning: avslappning, avspänning med mera*:

> Avspänningen, bedriven omsorgsfullt under en längre tid, är det effektivaste sättet att positivt förändra det så kallade ”skådespelarmaterialet”, därför att avspänningen berör en människa både psykiskt och psykofysiskt.
>
> ——
>
> En skådespelare på scenen i en ROLL förkroppsligar den organiskt sammanvuxna treenigheten: konstnären, rollen och privatpersonen. Avspänningen påverkar dessa tre samtidigt. På vägen från teaterskolan till den yrkesmedvetne och yrkeskunnige aktören måste det obearbetade råmaterialet förändras så att det så småningom kan bilda stoff till konstnärligt skapande. Visserligen är avspänningstekniken en lång och svår process, men dessbättre nås resultat alltid.
>
> ——
>
> Det är inte så konstigt att i en bok som den amerikanska ”Actors on acting” många skådespelare har KATTEN som sitt modelldjur. Katten (och kattdjur över huvud taget) demonstrerar tydligt en stor del av de egenskaper, som uppnås genom avspänning: styrka, vila, snabbhet, precision, tålamod (att vänta ut en mus), vaksamhet och så vidare.
>
> ——
>
> Avspänningen befriar också elevens väg till sig själv, den tar bort – ofta för honom själv – omedvetna muskelspänningar respektive psykiska blockeringar.
>
> ——
>
> För att kunna *spänna* av, måste man först kunna *slappna* av, vilket – i min definition – betyder att jag når den *maximala* AVSLAPPNINGEN i hela kroppen – i vaket tillstånd. AVSPÄNNINGEN definierar jag som den *minsta* spänning i *minsta* antal kroppsdelar, som är nödvändig för en viss scenisk handling eller känsla.
> *Ingen avspänning alltså utan föregående förmåga att slappna av.*
> Jag citerar Gunnar Ekelöf: ”Vill du ha färg i din vardag, gör du den först alldeles grå”. Jag tolkar honom: Vill du bli en starkt personlig skådespelare – med utstrålning, kraft och nerv – så börja med att slappna av. Under avslappningen är alla på golvet liggande personer *opersonliga, neutrala,* det är bara deras anatomi, hårfärg, frisyr, som skiljer dem åt. Genom avslappningen har de tappat sina onödiga miner och spänningar, som förvandlar deras ansikten och kroppar (även om graden av avslappning är olika hos olika personer).
>
> ——
>
> Avspänningen kräver (och uppövar därmed) koncentration – icke att förväxla med ansträngd ”gå på”-ambition, som ökar spänningarna i stället för att minska dem.
>
> ——

Den så skenbart enkla avspänningen är verkligen svår och kräver 2/3 av undervisningstiden. Det är *meningslöst* att gå vidare *innan* förmågan att slappna av uppnåtts. Denna första tid är inåtvänd – eleven närvarar vid och observerar sina kroppsdelar och muskler. Successivt blir övningarna mer och mer utåtvända *och psykofysiskt krävande* – med avspänningen bibehållen och utan att spela en roll. Eleven skall vara privat men medveten om att han gör en övning i en studielokal. I en föreställning på en teaterscen bör en skådespelare givetvis aldrig vara privat.

—

Avspänningen lär eleven att använda och kontrollera sina kroppsdelar oberoende av varandra, vilket för övrigt all konstnärlig ekonomi kräver. Den avslöjar också *hållningsfel, rörelsemanér och ovanor,* liksom elevens *osäkerhet* och *hämningar.*
Det går nämligen inte att ljuga och *låtsas* vara avspänd om man inte är det. Sådant beteende brukar också avslöjas av publiken.

—

Det torde vara onödigt att påpeka att avspänningen naturligtvis främjar röst, tal och sång.

—

Enbart avspänning kan förekomma på en teaterscen, aldrig avslappning – även om *rollen* sover, lika lite som *total spänning* – även om *rollen* är en överspänd neurasteniker.

—

Avspänningens betydelse för talet

Avspänningens betydelse kan överhuvud inte överskattas. Avspänningen berör en persons psyke lika mycket som hennes/hans muskler och eftersom många röst- och talsvårigheter uppstår på grund av psykiska hämningar är det uppenbart att just avspänningen kan frigöra en elev och hjälpa henne/honom att bli av med den för personen ofta *omedvetna* spänningen.
Det är först när en skådespelare respektive elev tappar sin ”spända mask” och när försvarsmuren (eller fästningen), uppbyggd av cirka 500-600 muskler rasar som hon/han har möjlighet att vara sig själv utan rädsla.
Avspänningstekniken – grundligt tillämpad – kräver dock lång tid och är ofta en åsidosatt process som av förståeliga skäl kan ”gå en på nerverna”.
Avspänningen är troligen den effektivaste frigöraren av röst och tal. Här som alltid inom teater gäller att få ihop ändarna, det vill säga få tekniken och äktheten – inlevelsen och känslostyrkan – i balans, så att de inte verkar på varandras bekostnad. Detta mål tycker jag är något av det viktigaste för en teaterskola. Svårigheten att uppnå det har märkts genom decennierna. Det finns dock lysande exempel både utomlands och hos oss, som visar att det inte är omöjligt.

Andning

”Andningen måste stå i centrum. Den påverkar kroppen och själen.”
Ulf Friberg

”Andningen är koncentration. Den stagar upp föreställningen. Utan god andning faller allt sönder.”
Bergljót Árnadóttir

Att en avspänd och god andning är grundläggande när det gäller röst och tal på scenen råder stor enighet om. Man påpekar också, som till exempel *Birgitta Vallgårda,* att andningen hör ihop med kroppen och inte skall betraktas som något fristående.

”Andningen påverkar kroppen”, säger *Jane Friedmann* och *Ulf Friberg.*

Eva Feuer använder uttrycket ”andas genom kroppen” i sitt arbete med skådespelarna på Dramaten.

Anders Simonsson ”andas ner i kroppen” och *Petra Brylander* och *Peter Jankert* nämner båda ryggen i samband med andning. *Petra Brylander* säger sig ha haft stor nytta av att ”andas med ryggraden” och *PJ* talar om en ”öppen rygg”.

Bergljót Árnadóttir har tränat aikido, något som varit till stor hjälp för hennes andning.

”Inre harmoni och god andning är viktigt för en skådespelare”, säger *Birgitta Ulfsson.* Så säger också *Annika Brunsten* och *Christer Strandberg.* De menar att om andningen inte fungerar på scenen, om den är spänd, smittar det av sig på publiken.

Det har funnits och finns flera olika andningstekniker. *Hanna Landing* och *Kåre Sigurdson* kände länge stor förvirring inför de olika tekniker som de mötte.

Andningen är ett känsligt kapitel, som också *Jane Friedmann* och *Anita Ekström* påpekar. De framhåller hur lätt det är att andningen blir störd. ”Vid anspänning och rädsla blir det en fysisk reaktion – man tappar andan, ” säger de och tillägger: ”Detta bör studenterna vara medvetna om och arbeta med för att klara stressade situationer.”

Att använda sig av andningen i rollarbetet

Agneta Ekmanner talar om ovannämnda reaktion på stress och rädsla. Hon menar att det är viktigt för skådespelare att studera sin andning i olika situationer för att lära sig hur den fungerar och hur den påverkar kroppen och rösten vid till exempel oro och nervositet för att sedan kunna använda sig av det på scenen.

För *Leif Sundberg* är det viktigt att vara uppmärksam på rollfigurens andning och rytm. Liknande tankar har *Birgitta Vallgårda,* som också nämner att samma rollfigur andas olika i olika situationer (åtminstone i välskrivna texter).

Per Myrberg arbetar mycket med andning och rytm.

Kroppen och rösten – helheten

Kroppen ger signaler åt rösten.
Jane Friedmann

Rösten – en del av kroppen.
Agneta Ekmanner

Kropp, röst, text... allt hör ihop.
Per Myrberg

I boken *Försök om teater* skriver Agneta Ekmanner bland annat:

> Rösten och kroppen går ur skådespelarsynpunkt inte att skilja åt, för i kroppen bor rösten, klangutrymmena måste jag ha, min andning. Jag har en helt annan upplevelse av min kropp när jag står på scenen, för rösten finns där. Där är rösten och kroppen otroligt förenade, i det skapande ögonblicket. Det betyder ju inte att de är kongruenta. Kroppen kan gå emot rösten. Jag kan aldrig vara säker på att de samarbetar, de är också fria från varandra.
> Rösten tar sig friheter som mitt medvetna jag inte kan styra. Rösten är bärare av mycket som vi kan avläsa. Ideligen tar den sig friheter: Vad står jag och säger, vad det låter, det där var inte jag! Ibland finns det ingen kontakt mellan röstens värld och den värld jag befinner mig i.

Torsten Föllinger är noga med att framhålla att det är av yttersta vikt att en skådespelare har kontakt med sin kropp, att kroppen är ”öppen”. Han anser att vi svenskar inte använder kroppen när vi talar och frågar sig varför. ”Kanske bor vi för långt från kontinenten”, säger han.

”Rösten skall hänga ihop med kroppen”, säger *Bodil Mårtensson.* Detta är ett yttrande som många andra också fällt, exempelvis *Hanna Landing, Kåre Sigurdson, Ulf Friberg, Birgitta Vallgårda* och *Christer Strandberg.* Även *Stina Ekblad* och *Cecilia Berefelt* betonar hur viktigt det är att kroppen är med i röst- och textarbetet.

Petra Brylander och *Anders Simonson* har hjälp av fysiska röstövningar som uppvärmning inför en föreställning eller när ”rösten är trött”. Som exempel nämner *PB* att hon gör rörelser samtidigt med att hon gör ett långdraget ljud, som hon låter gå genom hela kroppen. *AS* använder sig bland annat av en övning, där han föreställer sig att han pulsar i djup, tung snö samtidigt som han använder repliker eller annan text.

Anita Björk säger att det är viktigt att ” få ner rösten i magen” och *Erland Josephson* nämner också vikten av att ha ”magstöd”.

”Det är skönt när stödet kommer från hela kroppen”, säger *Hanna Landing.*

Carina Boberg: ”Rösten skall sitta i kroppen.”

Ulf Friberg anser att ämnena röst och rörelse bör kopplas ihop på teaterhögskolorna, till exempel som gemensam morgonträning.

”Om kroppen är spänd blir också rösten spänd och texten tappar flödet”, säger *Christer Strandberg.*

Mariann Rudberg betonar, liksom *Per Myrberg,* helheten: ”Man måste koppla ihop allt, budskapet, kroppen, talet.”

Om röst- och talteknik
Träning

Man måste skaffa sig en god röst/talteknik för att nå ut. Om man inte har teknik kan allt rasa ihop och man får inte ut historien.
Emy Storm

Röstarbetet – en inre resa.
Sven Angleflod

Det är viktigt att ha en god teknik när det gäller röst och tal, därom är man överens över generationsgränserna. Även om man på 60-70-talen ville ha naturlighet i sitt scental så arbetade man med rösten, om än inte på samma sätt som på senare år. Man tycks oftare ha ägnat intresse åt att låta äkta och naturlig än åt att nå ut, något som det numera talas mycket om.

Erland Josephson menar att en skådespelare skall kunna nyansera på en tydlig nivå.

Sif Ruud talar om tre röstpunkter: bäckenet, bröstet och huvudet. Hon menar att man, om man har spänningar i halsregionen, kan ha hjälp av att tänka sig att rösten skall gå ut genom bröstet.

Agneta Ekmanner: ”Man skall inte *forma* rösten, utan bädda för att den skall bli fri”.

Ulf Friberg anser att en medveten skådespelare är en, som arbetar på att göra sig fri från tekniska hinder.

”Röstträningen på scenskolan gav mig en känsla av ett hål ner i kroppen”, säger *Birgitta Vallgårda,* som också säger att det skall finnas ”kroppslighet” i rösten. ”Talet och rösten har att göra med det rum man har omkring sig”, säger hon. *BV* menar att skådespelaren har ett rum inom sig och ett utanför sig.

Jan-Erik Emretsson hade stor nytta av den avspänning som ingick i röstundervisningen. ”Efter en röstlektion kändes det som om man fått massage”, säger han. Man arbetade med andning och mjuka ljud i olika rytmer. Han fann trygghet i dessa övningar och arbetar ännu på samma sätt som uppvärmning inför en föreställning.

Guje Palm och *Sven Angleflod* talar om ”pendeln i kroppen”.

Inger Hayman, Jane Friedmann och *Per Myrberg* har starka minnen av sin tallärares bildspråk till exempel att föreställa sig ett gummiband som vidgas neråt och åt sidorna eller att vidga ryggen. *Jane Friedmann* har en bra röst av naturen och har inte behövt arbeta så mycket för att få den att fungera. Det har gått bra ändå! Hon är musikalisk och menar att musikalitet underlättar såväl när det gäller att hitta sitt riktiga röstläge som i arbetet med tal och text. ”Nu, när jag är äldre, märker jag att jag måste vara mera noggrann med min röstuppvärmning”, säger hon. En som också nämner att musikalitet underlättar i röstarbetet är *Ulf Friberg.* ”Musikalitet ger trygghet”, säger han.

Som redan nämnts anser *Torsten Föllinger* att det för en skådespelare är mycket viktigt att ha en levande, avspänd kropp, en öppen kropp. ”Rösten skall vara fri”, säger *TF.* En fri röst känns inte. Han är noga med att påpeka, att detta att inte

känna något när man talar, kan en elev i början *felaktigt uppleva som brist på energi*! Detta är ett intressant och inte så ovanligt fenomen, som jag själv ibland har stött på i min undervisning.

Birgitta Ulfsson talar om att alla från barndomen har med sig ett sätt att andas, att tala. Alla har ett grundläge där rösten fungerar. Det gäller att hitta tillbaka till detta. ”Man måste bli vän med sin egen gåta, med något väsentligt inom sig. Det är viktigt att vila i sin egen balans. Personlighet – välplacerad röst – vila – lugn – balans är viktiga när det gäller röst”, menar *Birgitta Ulfsson.*

Irene Nord anser att det är lika väsentligt att arbeta med konsonanter och vokaler i tal som i sång. Hon anser att man skall tala ”från vokal till vokal”. ”Konsonanten leder till vokalen”, säger *Irene Nord.* ”I vokalen finns uttrycket och dynamiken, ty där finns klangen.”

Torsten Föllinger vill betona vikten av att ha en god röstteknik inte bara på scenen utan också privat! Det är privat som det största slitaget på rösten sker! *TF* har erfarenhet av att uppmaningen ”Kan du bli tydligare i din tanke?” ger en ”genomskinligare röst”. Han menar också att användandet av pianissimo ger en intensitet, ej att förväxla med hårdhet.

Röstarbete tar tid, och det blir aldrig färdigt!

Det är mycket viktigt att teaterhögskoleelever får klart för sig att det krävs lång tid och stort tålamod att hitta sin röstteknik. De måste få veta att det är naturligt att känna förvirring och osäkerhet på den långa vägen mot röstmedvetande, annars är det lätt att tro att det är fel på dem eller på undervisningen. Man bör påminna dem gång på gång.

Aksel Morisse

Det är inte ovanligt att man först efter skoltiden förstår att använda sin röstteknik, kanske i samband med seminarier eller efter några års erfarenhet av sceniskt arbete.

Några av dem som sagt att de ”hittat sin röst” först efter utbildningen är *Agneta Ekmanner, Anita Ekström, Gunilla Larsson, Peter Jankert, Agneta Ehrensvärd* och *Anita Björk.* ”Det tar tid att fatta vad som är viktigt”, säger den sistnämnda.

Gunilla Larsson fick från röstundervisningen med sig att ”inte bara prata på”. Hon fann sin röst ”bit för bit” i olika seminarier efter skolan, och *Peter Jankert* fick tag i sin röst i arbetet på Västanå Teater där man arbetar med vidareutbildning. Skådespelarna där är ömsom elever, ömsom fungerar de som pedagoger. ”Man lär sig så småningom hur mycket energi man behöver ge för en föreställning”, säger *PJ.*

”Med tiden lär man sig”, säger *Sten Ljunggren.*

Krister Henriksson tar ibland tallektioner mellan rollerna.

Anita Björk berättar att det har hänt, när hon varit på turné och känt att rösten inte varit stabil, att hon ringt till Dramatens talpedagog och fått röstövningar per telefon!

”Man blir aldrig färdig med sitt röstarbete”, säger *Agneta Ekmanner*, ”men eleverna bör ha mött sin rösts möjligheter under utbildningen”.

Rösten i rummet – hörbarhet – att nå ut

Det gäller att omfatta en lokal.
Ulf Friberg

Ha alltid en adress… sista radens publik.
Den natur vi har att förhålla oss till är det rum vi be-
finner oss i, medan berättelsens rum kanske är mindre.
Iwar Wiklander

”Hörbarheten har många ingredienser”, säger *Jan-Erik Emretsson.* En av dessa är en vältränad röst och en god talteknik. Andra ingredienser är exempelvis klang, bärighet och energi. *Torsten Föllinger* anser att om klangen ligger långt bak i munnen försämras hörbarheten. ”Man hittar röstens bärighet genom att ha kontakt med kroppen och genom att ha konsonanterna långt fram”, fortsätter han. Även *Jan-Olof Strandberg* använder termen bärig och menar att om man inte har en bärig röst måste man kompensera med tydligt tal.

”Man når ut bättre om man låter ’g’ i ändelsen ’gt’ höras”, råder *Sif Ruud.*

”Det är inte så lätt att öka kraften och ändå spara på den, så att både tydlighetetn och äktheten bevaras”, säger Andris Blekte och menar att här är framförallt avspänningsförmågan och röstens bärighet av vikt.

Tanke – text – viljan att höras

”Det går inte att skilja på tanke – text – tydlighet ” hävdar *Torsten Föllinger* och tillägger att det inte handlar om att *forma* orden, för då når tanken inte ut.

Tankens klarhet är viktig för hörbarheten, det har jag fått höra gång på gång.

Iwar Wiklander är en av de många som talar om vikten av en klar tanke. ”Man skall trycka på briljansknappen, inte på volymknappen”, säger han. Förutom en klar tanke talar han om viljan att förmedla som nödvändig för att nå ut. Detta är något som *Sif Ruud* och *Leif Sundberg* också hävdar. *Sif Ruud* berättar om en repetition som hon såg från publikplats. ”Det var många skådespelare som inte hördes”, säger hon. Men när regissören hade genomgång med ensemblen efteråt hörde hon allt han sade! Viljan att höras!

”Om talet inte når ut kan det bero på att regissören alltid har suttit på första bänk under repetitionerna, dessutom kan han eller hon texten, vilket gör det lättare att höra. Ibland kan också skådespelarna ha fått instruktionen att ”tala naturligt”, menar *Sif Ruud.* Hon påpekar att alltför många huvudord gör det svårt att höra och förstå vad som sägs: ”Man hör en skådespelare först när han/hon släpper de ord som inte är viktiga!”

”Om man inte tänkt tillräckligt mycket, blir det en suddighet i texten”, säger *Jane Friedmann.* Detsamma menar *Mariann Rudberg* och citerar Tegnérs kända ord: ”Det dunkelt sagda är det dunkelt tänkta”.

Ovanstående avsnitt skulle likaväl kunna behandlas i kapitel 4, *Text och språk*,

vilket visar hur omöjligt det egentligen är att dela upp ämnet röst.

Så några ord från *Sif Ruud:*

”Det är en demokratisk rättighet att höra skådespelarna när man är på teatern !”

Riktning

Riktning är ett ord som återkommit ofta, då samtalet har handlat om hörbarhet. *Irene Nord* använder begrepp som gestaltningsnivå och gestaltningsrytm. Gestaltningsnivå menar hon är den energi som måste uppstå när man beträder ett specifikt scenrum, som till exempel att stiga in i ”Shakespearerummet”. Gestaltningsrytm är för *IN* de ständiga impulser som uppstår när man fraserar en text efter dess innehåll.

Ingrid Luterkort är mycket noga med att alltid ha ett riktningstänkande. Hon framhåller att det gäller att alltid tala *till* någon, att alltid vilja *nå* någon. Detta, menar hon, gäller även i en inspelningsstudio. Även om kraven på rösten är andra än de som gäller i en teatersalong, måste man ha en riktning även i en studio. I detta sammanhang nämner hon att det är viktigt att inse just detta att en studio och en teatersalong ställer olika krav på rösten och talet. Hon menar att mycket filmande ibland kan föra med sig sämre scental. Då har man inte beaktat de olika kraven. Det är inte ovanligt numera att man ”tar med sig filmtalet” till scenen. Det kan vara intressant att jämföra med 40-50-talen, då man gjorde tvärtom. Bland andra *Anita Björk* har talat om detta: ”På 50-talet tog vi med oss scentalet till filmstudion, nu kan det vara tvärtom.”

En annan som talar om lokalers olika krav är *Leif Sundberg*. Han betonar att studenterna bör få arbeta i lokaler av olika storlek för att bli känsliga för de olika kraven. *LS* poängterar att det fortfarande händer att man får ”slåss mot det naturliga talet. Då har man missat att man ständigt måste anpassa sig till olika krav”, säger han. Beträffande skillnaden mellan talet i en studio och på en scen, säger han: ”Man måste ta teaterns särart på allvar.”

Carina Boberg framhåller också vikten av att studenterna får arbeta i olika lokaler. Enligt henne är det inte bara att gå från tal i liten salong till stor som är svårt, utan även att gå från stor till liten, intim salong har sina svårigheter.

Sven Angleflod påpekar att det är nödvändigt att undersöka hörbarheten från olika platser på scenen och att studenter bör öva sig i att stå med ryggen mot publiken för att undersöka vad man då måste göra för att nå ut.

Under sin utbildning fick *Hanna Landing* och *Kåre Sigurdson* tänka sig att de skulle ”lägga orden på bordet” för att nå ut. *Christer Strandberg* kan ibland, när studenterna har svårt för att hitta en riktning, låta dem rikta sig till ett föremål någonstans i rummet.

Skådespelaren måste vara väl bekant med de akustiska förhållanden, som råder i den lokal där man skall spela. Detta gäller i ännu högre grad om man turnerar. Då kan man råka ut för vitt skilda rum. *Anita Ekström* prövar akustiken genom att klappa händer och lyssna på ljudet. *Christer Strandberg* tar alltid in det akustiska kravet i sin uppvärmning inför en föreställning.

Att tala med låg, intim röst i stor lokal

En speciell svårighet är att ge intryck av att tala med låg, intim röst och ändå höras i ett stort teaterrum. *Emy Storm* och *Göte Fyhring* framhåller att det krävs ”extremt god talteknik” för att klara detta på tidigare Malmö Stadsteaters (numera Malmö Opera och Musikteater) mycket stora scen.

Kåre Sigurdson berättar att när han spelade i Mobergs *Din stund på jorden* på nämnda scen och i dödsscenen skulle använda ”svag” röst, gick regissören ut i salongen. *KS* fick arbeta med talet ända tills regissören upplevde att rösten från salongen *gav intryck* av att vara svag *men* att allt hördes.

Agneta Ehrensvärd anser att studenterna inte bara bör tränas i att tala med kraftfull röst, utan att moment med intim men ändå hörbar röst måste ingå i undervisningen.

Bodil Mårtensson har erfarenhet av att undervisa i scenframställning på teaterhögskolor. Hon har upplevt en svårighet just i att hitta ett tal, som från salongen upplevs som intimt eller svagt, men som är fullt hörbart. Det kan finnas ett psykologiskt motstånd, man tycker att man talar för ”stort”. Det kan ta tid att hitta och acceptera den teknik, intensitet, riktning och vilja att nå ut som krävs för att höras och samtidigt ge intryck av en liten röst.

För att en skådespelare skall nå ut och bli förstådd har följande nämnts som viktigt:

* Klar tanke
* God röst/talteknik
* Vilja att förmedla
* Kännedom om rummets akustik

Beträffande det tekniska röstarbetet: Det tar tid och det blir aldrig färdigt!

Uppvärmning

> *De allra flesta skådespelare värmer nog upp rösten inför en föreställning. Men är det lika vanligt att trappa ner efter föreställningen? Det är lika viktigt.*
>
> Ulf Friberg

Uppvärmning sker på många olika sätt. Vissa föredrar att ha ett speciellt program som de alltid upprepar och som de upplever ger trygghet. Andra värmer upp utifrån dagsformen, ibland kanske bara en lätt kontroll av var de har rösten, ibland en noggrann genomgång av röst, artikulation och kropp. Rollen och lokalen ställer också olika krav på rösten och därmed uppvärmningsmomentet.

Anita Ekström tillhör dem som varierar sin uppvärmning efter rollens krav. Hon arbetar inte med något bestämt program, utan känner sig för hur mycket hon behöver göra för att få rösten smidig. ”Jag hummar en del”, säger hon. När hon spelade i *Ett drömspel* av Strindberg på Stockholms Stadsteater ställde rollen stora krav på hennes röst. Hon använde både barnröst och basröst i samma replik, något som krävde lång uppvärmning.

Anders Ahlbom Rosendahl är också noga med att ta reda på det aktuella rummets akustiska krav, liksom *Christer Strandberg. CS* tar in det akustiska kravet i uppvärmningen. Han vill lära känna akustiken i hela rummet. Därför springer han runt i lokalen, såväl på scenen som i kulisserna och i salongen medan han arbetar med sina repliker för att ”få ner rösten”, samtidigt som han får klart för sig vad rummet kräver.

”Röstarbetet slutar aldrig”, säger *Per Myrberg,* som är noga med att göra röstövningar inför en föreställning. Om han någon gång hoppar över det, märker han det genast.

Jan-Erik Emretsson gör fortfarande de mjuka övningar han fick med sig från utbildningen. Genom det arbetet får han igång luftström och andning. När han ”kommit igång”, gör han en rejäl gäspning. Gäspningen har blivit något som hör till uppvärmningen. Om han glömmer att göra den infinner sig genast en viss osäkerhet.

Peter Jankert föredrar att ha ett speciellt program, som han använder som förberedelse. Han utgår mycket från ryggen och från att öppna kroppen. Han talar om vibrationer. ”Om jag vibrerar, vibrerar också publiken”, säger han. Han vill hitta en ”beredskap”, en beredskap att ta emot och att ge.

Speldagar gör *Gunilla Larsson* övningar en timme före frukost. Inför föreställningen försöker hon vara avslappnad och sig själv. Då gör hon inga egna övningar, ibland övningar tillsammans med ensemblen och en del artikulationsramsor för att få igång tungan. Hennes recept: ”Röstgymnastik på morgonen, på kvällen innan föreställningen gör jag det jag mår bra av, dansar, sjunger... Innan jag går in på scenen gäspar jag medvetet åtskilliga gånger för att slappna av och göra mig öppen och beredd att möta det som komma skall.”

Birgitta Vallgårda börjar sin uppvärmning med att komma igång med kroppen. Hon arbetar med andningen och låter rösten så småningom komma in, först *lite* röst, sedan mer och mer. Hon är noga med att ha en kroppslighet i det hon gör. Hon har också alltid med ett riktningstänkande, något som hon finner oerhört viktigt.

Sten Ljunggren föredrar att använda sång som uppvärmning. Det menar han öppnar alla resonansutrymmen.

Bergljót Árnadóttir läser högt för att värma upp röst och tal, vilket är vanligt. Hon gör inga direkta röstövningar, men ”vill träna munnen ihop med det hon skall säga. Att nynna ger bra gymnastik”, säger hon. Hon försöker undvika att hamna i en kontrollerad röst.

Carina Boberg kommer tidigt till teatern när hon skall spela. Hon vill ha mycket god tid på sig för att få kontakt med det hon skall göra, ”att gå in i den världen efter alla vardagsbestyr”. Hon vill landa, hitta balansen, harmonin och sedan dra iväg.

Ulf Friberg vill betona att uppvärmning är väl så viktig före en repetition som före en föreställning. De ideliga upprepningarna under en repetition ger ett slitage. Nertrappning efter en föreställning eller repetition är lika viktigt som att förbereda sig!

Att gestalta med rösten/talet

Under repetitionsarbetet kan man låta sin fantasi flöda och därigenom hitta olika uttryck som kan vara användbara.
Ulf Friberg

Det är nödvändigt för en skådespelare att ha fantasi, ej att förväxla med 'hitte-på' vilket är direkt dåligt.
Christer Strandberg

Man skall vattna sin nyfikenhet på andra människors sätt att tala. Lyssna på människor i affärer, på bussar, överallt...
Birgitta Ulfsson

Det finns hos en del skådespelare ett intresse för att använda rösten som uttryck, att låta rollfiguren tala med en röst som förstärker karaktären. Jag har på senare år även märkt ett intresse för en sådan användning av rösten hos många studenter. Naturligtvis kräver ett sådant, ofta felaktigt, sätt att använda rösten en mycket god röstkondition och ett gediget uppvärmningsarbete samt inte minst en nedtrappning efter föreställningen. Jag förstår det som att skådespelaren oftast noga övar in en teknik, så att han/hon inte talar lika fel som man ger intryck av. Det förekommer också att man låter den "förvrängda rösten" bara finnas då och då under föreställningen, inte minst för att skona publikens öron.

I Molières *Misantropen* på Dramaten använde *Agneta Ekmanner* som Arsinoé, i monologen där hon kritiserar Célimène, en röst som fick mig att tänka på Pekingopera. Denna mycket speciella röst var väl grundad och ordentligt genomarbetad tillsammans med Dramatens logoped, *Eva Feuer. AE* kom på rösten, när hon som vanligt förberedde sig genom att läsa texten gång på gång i sin loge. Efter att ha fått rösten godkänd av regissören vidtog arbetet att tillsammans med *Eva Feuer* stabilisera, modulera och, inte minst, att göra talet hörbart. Man arbetade med andningen, som skulle gå genom hela kroppen ner till bäckenregionen. Man arbetade också med att "öppna nacken". När rösten kom in började man med en låg ton för att sedan mer och mer närma sig den röst som *AE* använde i Arsinoés monolog. Resultatet av detta arbete blev en nyanserad röst som bar ut i salongen. Varje uppvärmning var sedan lika grundlig och skedde ibland tillsammans med *Eva Feuer,* ibland skötte *Agneta Ekmanner* den på egen hand. I andra repliker använde *AE* helt andra röstlägen, ibland ett "normalt", ibland ett mycket lågt.

Anders Ahlbom Rosendahl har ett stort intresse för att använda röst och språk som uttryck. Han tycker att skådespelare oftare borde använda rösten på ett gestaltande sätt. Själv har *AAR* flera gånger använt sin röst på olika sätt. I Mrozeks *På villande hav* arbetade han med en hes, gurglande röst. På Helsingborgs Stadsteater har han spelat en 85-åring och arbetade då utifrån kropp och röst. *AAR* hittar lätt sina rollfigurers sätt att använda rösten. "Den inre bilden färgar rösten. Förändring kan ske under arbetets gång", säger han. Han tycker om att arbeta med sin röst och säger sig vilja ta ut svängarna ännu mer. Han har aldrig haft problem med sina

”sceniska röstmissbruk” och talet har alltid nått ut.

Gunilla Larsson menar att det är viktigt att inte börja gestalta för tidigt. Hon anser att man bör börja med sin egen röst, med den man är. Hon ser detta att komma fram till rollfigurens sätt att tala som en långsam process. I Riksteaterns föreställning *Rut* använde *Gunilla Larsson* arabiska kvinnors sätt att uttrycka glädje genom att tala och sjunga i ett högt tonläge. ”Det var ett hårt arbete att kunna uttrycka sig i det tonläget”, säger hon.

Annika Brunsten har också erfarenhet av att arbeta gestaltande med rösten. I Shakespeares *Kung Lear* på Orionteatern i Stockholm spelade hon Narren. I det arbetet sökte hon något som inte var ”privat”. Hon såg narren som ett väsen, inte som en människa, och ville använda sig av en röst som hängde ihop med figuren. Hon placerade ”med teknik rösten i huvudet, en klämd röst”. Inte förrän i sin sista replik, när kungen blivit galen, fick Narren en normal, mänsklig röst.

Jan-Erik Emretsson arbetar gärna med röstgestaltning när det passar. Sådana gånger inspireras han av, och utgår ifrån, personer han känner eller hört tala i något sammanhang.

En annan som gärna använder sin röst på olika sätt, är *Birgitta Ulfsson,* som nyfiket lyssnar in andra människors sätt att tala. Hon använder sin nyfikenhet och sin humor. Lyssnar och tar till sig för senare användning på scenen med hjälp av kroppen och talet. Hon råder studenterna att vattna sin nyfikenhet på andra människors sätt att tala, för att sedan konkretisera med kroppen, rösten, talet: ”Skildra, berätta med den egna kroppen! Man skall lägga intresset utanför sig själv och berätta med hjälp av humor. Man kan gå långt med sin egen kropp för att härma människor – formulera, välj!”

Birgitta Ulfsson nämner ett sätt att tala, som hon kallar ”herrskapsnasalen”. Hon menar att detta talesätt finns i hela Norden och är mycket tacksamt att använda.

Agneta Ekmanner och *Krister Henriksson* framhåller att det är av vikt för skådespelare att lägga märke till och studera hur den egna rösten förändras i olika situationer och stämningslägen och att dra nytta av det i det sceniska arbetet. ”Man bör känna till vilket instrument rösten är för att kunna använda sig av den i arbetet”, säger *Krister Henriksson.*

”Med åren lär man känna sin kapacitet och att använda sig av den”, säger *Sten Ljunggren.*

I Kristina Lugns *Idlaflickorna* på Dramaten använde *Sif Ruud* sig av en ljus röst som kontrast till sin motspelerskas mörka röst.

I avsnittet om uppvärmning nämndes att *Anita Ekström,* när hon spelade i *Ett Drömspel* på Stockholms Stadsteater, instruerades att i samma replik använda barnröst och basröst. Hon arbetade då med en utländsk regissör, Robert Wilson, och hon har en iakttagelse som är intressant, nämligen att utländska regissörer kräver mer av skådespelarnas röster än de svenska! Flera har den erfarenheten. Jag har också stött på detta när vår skola haft utländska gästregissörer eller pedagoger.

Fördjupande och utvecklande röstarbete

På frågan om vad som ytterligare kan förbättra och utveckla rösten och talet, var det tre företeelser som oftast nämndes:

* **Arbete med grekiska texter**
Torsten Föllinger säger sig kunna höra när studenterna arbetat med grekiska dramer. Han menar att dessa texter, de stora orden, kräver mycket av andning, röst och tal. ”Det sker en utveckling som genast märks”, säger han.

På frågan vad de minns bäst från röst/talundervisningen svarade samtliga göteborgsutbildade skådespelare, att de minns bäst ett grekprojekt, där scenframställningslärare och tallärare samarbetade. Även *Petra Brylander* talar om den utveckling hon upplevde i ett arbete med grektexter.

Agneta Ehrensvärd nämner grekiska texter som nödvändiga i röst/talarbetet, eftersom studenterna bör tränas i att använda stora ord för att motarbeta att språket förflackas.

* **Sång**
Sång som komplement till röst- och talteknik har många haft nytta av då det gällt att utveckla rösten. *Ulf Friberg, Sten Ljunggren* och *Per Myrberg* är några som nämnt sång som ett bra sätt att komma vidare med rösten. *Per Myrberg* anser att sång är nyttigt, eftersom man ”inte kan gömma sig” när man sjunger.

* **Kunskap om versmåtten**
Känner man till de olika versmåtten, speciellt blankvers och alexandrin, och kan hitta ett ledigt sätt att använda dem på, ger det en förbättring av talet även när det gäller prosatexter enligt *Jan Blomberg* och *Per Myrberg.*

Tankar runt röst

Gunilla Larsson:

Rösten hör ihop med ens person. Den speglar var man befinner sig i livet.

Birgitta Ulfsson:

Man måste sträva efter en inre harmoni. Man måste bli vän med sin egen gåta, med något väsentligt inom sig.

Ulf Friberg:

Rösten är själens spegel.

Ett sceneri kan föda känslan, känslan kan föda rösten. Man vet aldrig förrän man repeterat och prövat. Allt hänger ihop.

Det man lär sig som elev måste få studsa mot något. Därför var det bra att vi elever fick gå ut i skolorna med ett berättarprojekt.

Att läsa högt är mycket lärorikt.

Birgitta Ulfsson, Birgitta Vallgårda:

Lyssnandet är mycket viktigt, både på scenen och ute bland andra människor.

Agneta Ekmanner:

Rösten förmedlar mer än orden.

3

Rikssvenska och dialekt

I sin bok *Svenska dialekter* skriver Bengt Pamp om *språk, riksspråk* och *dialekt.* Enligt Bengt Pamp avser benämningen *språk* dels ”den mänskliga språkförmågan överhuvud”, en förmåga som skiljer oss från djuren, dels används den ofta som ”beteckning för ett nationalspråk, till exempel Det svenska språket”.

I den senare betydelsen menar Bengt Pamp att ordet ofta är synonymt med beteckningen *riksspråk,* ”en beteckning på den språkvariant i ett land som har högst status och som ofta i ett eller flera avseenden har officiell sanktion”.

Mot riksspråk står enligt samme författare dialekterna, som är regionala företeelser.

Dialekterna är äldre än riksspråket, och till skillnad från riksspråket, som är en ”konstprodukt” (B. Pamp), är de ”självständigt utvecklade former av fornspråket”.

Riksspråk är det som vi tallärare förväntas lära våra dialekttalande studenter. Man kan även höra benämningen scensvenska om det språk som bör talas på scenen. I detta arbete kommer jag att använda termen rikssvenska som motsats till dialekt.

Förutom dialekt, som är ett geografiskt fenomen, talar man om sociolekt. Sociolekt är ett språk, som tyder på tillhörighet i en viss samhällsgrupp. Det är en företeelse som inte ofta används på svenska scener, medan däremot engelska skådespelare utnyttjar denna språkskillnad mellan människor ur olika samhällsklasser. Flera av mina intervjupersoner har nämnt denna skillnad mellan engelska och svenska skådespelare och frågat sig vad den kan bero på. Kan det bero på att svenska pjäser sällan skrivs med inbyggd sociolekt, eller uppmärksammar vi i vårt land inte de språkliga skillnader som finns mellan olika sociala grupper, även om de inte är lika tydliga som i England?

Att lära sig tala – och acceptera – rikssvenska

Det är svårt att tala annorlunda än man brukar göra.
Det finns ett motstånd mot att ändra gamla vanor.
Anders Simonsson

Det finns ett krav att skådespelare inte skall tala dialekt på scenen utan behärska rikssvenska. Om en skådespelare talar dialekt på scenen kan det uppfattas som gestaltning. Sättet att tala berättar något om rollfiguren och då kan en dialekt ge fel signaler. Det är naturligtvis utmärkt att använda dialekt när så är lämpligt, men det måste vara ett val och inte bero på oförmåga att tala rikssvenska.

Om en rollfigur talar dialekt uppfattas det lätt som komiskt, så har det nog också använts ofta. Nog kan man använda dialekt med annat syfte än att framkalla komik och det har också gjorts.

”En familj på scenen bör tala samma språk, förutsatt att man inte har anledning att låta någon familjemedlem tala avvikande”, säger *Göte Fyhring.*

Att bara kunna tala sin egen dialekt är starkt begränsande. Att behärska rikssvenskan och kunna tala den på ett ledigt sätt ger fler uttrycksmöjligheter.

”Att inte behärska ljuden ger en okoncentration”, menar *Guje Palm* och *Sven Angleflod.*

Man bör komma ihåg att arbetet med rikssvenskan *inte skall ses som att man syftar till att ta bort en dialekt utan att man avser att lägga till ett språk*! Tvåspråkighet är idealet om än inte alltid möjligt.

Målet är att få ett levande och uttrycksfullt sceniskt språk. För att nå detta krävs oftast ett hårt och tålamodskrävande arbete, vilket många har vittnat om. Detta arbete består av olika faser.

Upplevelser av dialekt/rikssvenskearbetet

Att gå över till rikssvenska från en dialekt som man vuxit upp med är enligt många ett ansträngande och svårt arbete. Dialekten hör ihop med en persons rötter, vilket kan göra att arbetet med språket känns omvälvande.

Det kan finnas ett motstånd mot att använda de nya ljuden. Att tala på det nya sättet känns länge ovant, konstigt och fel. Ofta har jag fått höra ”Så kan jag väl inte tala!” när en elev efter ett långt arbete äntligen hittat det ”rätta ” ljudet. I början av rikssvenskeprocessen kan man faktiskt ha hjälp av att tänka:

Känns det fel, så är det rätt!
Känns det rätt, så är det bara det gamla vanliga sättet att tala!

Minnena från rikssvenskeundervisningen är starka, och jag har fått höra mycket om våndorna, när man fick slita med ö-ljud som inte fick låta som ”u”, ä-ljud som var för breda, a-ljud som satt för långt bak i munnen och så vidare. Sydsvenskarna fick också stifta bekantskap med ljud som inte existerar i deras språk.

Det är intressant att jämföra *Erland Josephsons* uttalande om att spela på ett främmande språk med användandet av rikssvenska. *EJ* har stor erfarenhet av att spela på ett främmande språk. Han talar om de sinnliga associationer som orden

ger, när man spelar på sitt eget språk. Ordet ”blå” till exempel ger honom minnen från barndomen, himlens färg under vackra sommarlovsdagar, färgen på en klänning, som modern bar vid speciella tillfällen och så vidare. Men motsvarande engelska ord, ”blue”, ger honom inga som helst associationer eller minnen. Så är det säkert med den egna dialekten och det nya språket rikssvenskan också. Åtminstone en tid. Man får kämpa på tills man känner sig hemmastadd i det nya språket.

Petra Brylander (Gällivare och Luleå) och *Anders Simonsson,* som också kommer norrifrån, vittnar om det hårda arbete de fick lägga ner. *AS* talar om ”ett hästarbete” och nämner också att det krävs ett känsligt öra för att få in de nya ljuden. Hans breda ä-ljud hängde med länge. *PB* kände sig länge tillgjord, när hon skulle använda de nya kunskaperna.

Anita Ekström fick, som de flesta stockholmare, kämpa med ”ö” och ”ä”, som ville bli ”u” respektive ”e”. ”Det dialektala satt i länge”, säger hon.

Birgitta Vallgårda (Luleå) fann dialektarbetet komplexfyllt. Hon upplevde språkbytet som en process. Hon tyckte att hon för en tid tappade bort sig själv.

Som nyutbildad fick hon arbete på Norrbottensteatern i hemstaden Luleå. Då gick hon in för att använda sig av rikssvenskan, trots att hon befann sig i sitt eget län. Hon ser nu inlärandet av rikssvenska som att lägga till ett språk.

”Att tappa bort sig själv”
Den opersonliga, uttryckslösa fasen

Birgitta Vallgårdas upplevelse av att tappa bort sig själv för en tid är något som de flesta känner när de går igenom den process som språkarbetet innebär. De har bekantat sig med nya ljud och kanske en ny språkmelodi och har börjat släppa sin dialekt men känner sig fortfarande främmande för rikssvenskan. Det kan vara nog så traumatiskt – men det är en fas som går över, med hårt arbete.

Under dialektsamtalen har just denna fas – och dess fasor – betonats gång på gång. Formuleringarna har skiftat men upplevelserna påminner starkt om varandra.

Barbro Oborg och *Sten Ljunggren:* ”I dialektarbetet förlorar man sitt språk. Det har att göra med hur orden växer i ett barn.”

Mariann Rudberg: ”Det känns som om man förlorar sin personlighet, när man arbetar bort sin dialekt.”

Agneta Ehrensvärd: ”Det är synd att man inte får tala sin egen dialekt... den egna dialekten gör att man får vara nära sig själv.”

Av dessa uttalanden kan man förstå att rikssvenskearbetet kan medföra stora kval. Man kan dock se en ljusning när man tar del av *Anita Björks* och *Jan-Olof Strandbergs* kommentar:

”Språket blir uttryckslöst *första tiden* efter ett dialektbyte!”

Alla har inte haft svårt med dialektbytet. *Anders Ahlbom Rosendahl* (Skåne) har aldrig haft problem med att använda rikssvenska. Han är språkintresserad och säger sig lätt kunna låta omgivningens språk ”skölja in” i sig. *Carina Boberg* och *Ulf Friberg* hade inte heller några svårigheter.

Småländskan *Ingela Olsson* bestämde sig själv för att inte bara tala småländska utan även behärska rikssvenska. Det gick lätt.

Annika Brunsten minns rikssvenskeundervisningen som ett intensivt arbete, som intresserade henne. Det arbetet gjorde henne medveten om ”instrumentet tal”. Hon upplevde att hon fick ett språk.

Att ta sig igenom den uttryckslösa, opersonliga fasen
Att acceptera det nya språket

Det är uppenbart och inte särskilt märkligt att man i språkbytet för en tid hamnar i en period, då man inte känner igen sig själv. Men känslan av att tappa bort sig, att förlora sin personlighet och så vidare, kan man ta sig ur. Man måste vara medveten om att språkbytet är en process och att känslan av främlingsskap är en naturlig del av inlärningen. Under den här tiden, innan man känner sig hemma med rikssvenskan, låter talet ofta opersonligt och uttryckslöst. Flera intervjupersoner har kommit med tips om hur man kan ta sig ur den här påfrestande tiden och så småningom hitta ett levande, uttrycksfullt sceniskt språk. Dessa tips liknar varandra i hög grad. Man talar om att våga överdriva och att leka med de nya, ovana ljuden.

”Ta ut de svåra ljuden till max!” *Ingrid Luterkort*

”Man måste tillåta sig att låta töntig en tid.” *Petra Brylander*

De råd som getts kan sammanfattas på följande sätt:

* Överdriv!
* Lek med ljuden!
* Tillåt att det känns fånigt!
* Bit huvudet av Skam!

Erland Josephson talar om det frigörande i att någon gång få använda sig av sin egen dialekt. Även andra har talat om det förlösande i att mitt under rikssvensketräningen, ägna en eller annan tallektion åt att låta eleven få tala på dialekt. Att få dyka ner i sitt eget språk under någon lektion har ofta en god inverkan på såväl röst som språk. Kanske kan eleven få tala sin dialekt under någon repetition. I ett senare skede är det intressant att pröva vad som händer om studenten, när det är lämpligt, kan spela på sin dialekt i något projekt.

”När han fick spela på sin dialekt lossnade allt”, säger *Jan-Erik Emretsson* om en kollega och flera har talat om den positiva effekten av att under en tid få vila sig i sitt eget språk.

När man väl kommit in i rikssvenskan är det inte alltid lika lätt att använda sig av sin dialekt i en roll. ”Det är inte bara att hoppa in i sitt gamla språk, utan det kräver förberedelse”, säger *Petra Brylander.* Flera har uttalat sig om denna speciella svårighet. Mer om det längre fram i detta kapitel.

Krister Henriksson har erfarenhet av det komplicerade med att gå från dialekt till rikssvenska. Han arbetade en gång med en skånsk elev. Det gick mycket bra så länge eleven fick använda sin dialekt. När man sedan skulle gå över till rikssvenska ”försvann hela hon”, säger *Krister Henriksson.*

Skådespelare med andra språk

Hur skall man förhålla sig till skådespelare, som kommer från ett annat nordiskt land, eller bryter på något mer eller mindre exotiskt språk? De som fått den frågan har haft inställningen att förståeligheten är det viktiga, inte rikssvenskan i detta fall.

Birgitta Ulfsson, som är finlandssvenska, är en person som när hon flyttade till Sverige ivrigt och ambitiöst gav sig i kast med att undersöka och ta in sitt nya hemlands språk. I boken *Mellan raderna - att nå in i orden* berättar hon: ”Öronen viftade på tåg, krogar och varuhus. Oanständigt slukade jag främmande människors samtal och inregistrerade retoriska förehavanden på gator och torg. Slogs nästan medvetslös (i alla fall bedövad) av byråkrati- och informationsspråket i mitt seminariefixerade och konflikträdda nya hemland och var måttligt imponerad, det medger jag villigt. Säger ingen vad han menar annat än i vardagsilskan: Ajjjj, se dig för!”

Hon samlade på de meningar, som hon oftast hörde och skrev upp dem. Den vanligaste var länge: ”Jag blir vansinnig”.

Hon ”svalkade sig” genom att lyssna på radio, på röster och berättare. Hon led länge av vardagens ”ordtorka”. Så småningom insåg hon att svensken är en blyg person.

Våra dialekter – en rikedom, men skådespelare måste behärska rikssvenska

Kravet att skådespelare skall kunna uttrycka sig på rikssvenska är stort, det står klart. Vi tallärare arbetar naturligtvis med detta, men det finns också flera skådespelare/scenframställningslärare, som kräver rikssvenska av de studenter de arbetar med. En sådan är *Guje Palm,* som är ”stenhård” i sitt krav. Hon vill att ”ljuden skall sitta” innan hon går vidare med textarbetet.

”Var rädd om våra rena vokaler!” säger *Ingrid Luterkort.*

”Ingen dialekt på scenen men gärna privat, det vill säga tvåspråkighet”, säger *Christer Strandberg*.

Andris Blekte har en annan inställning. Han säger sig aldrig ha förstått ”rikssvenskans fundamentalister”, men tillägger: ”Även jag menar, att språket måste vara förståeligt, där går gränsen!”

Trots det yrkesmässiga kravet på rikssvenska finns också en önskan om att vårda och bevara de svenska dialekterna. *Birgitta Vallgårda* talar om våra dialekter som folksjälen som måste bevaras. ”Dialekterna är en rikedom och en stor tillgång”, säger hon. *BV* anser att om en teater är förankrad i en bygd, är det en fördel om skådespelarna behärskar traktens dialekt. Men hon är också noga med att hennes studenter lär sig tala rikssvenska.

Iwar Wiklander tillhör också dem som anser att skådespelare inte bör glömma sina dialekter. ”Var rädda om era dialekter! Men de passar inte alltid på scenen.” säger han till dagens teaterhögskolestuderande.

Anders Simonsson återvände till sina nordliga trakter efter Teaterhögskolan. Han spelade huvudrollen Olov i Norrbottensteaterns föreställning av Eyvind Johnsons *Romanen om Olov*. Han förvånades mycket över att man inte spelade på dialekt då pjäsen utspelades i Norrland och man befann sig på en teater i Norrbotten. ”Vissa ord får ju en annan betydelse när man säger dem på rikssvenska”, säger han.

Kan man vara tvåspråkig?

Kan en skådespelare tala sin egen dialekt privat och ha en levande och uttrycksfull rikssvenska på scenen? En intressant fråga (och ett ideal), som bemötts olika. Det förefaller som om de flesta, när de väl tagit till sig rikssvenskan, håller sig till den även privat. Men det finns också de som skiftar mellan rikssvenska och sin dialekt. Det tycks mig som om skåningar har lättast för att vara tvåspråkiga, kanske för att det är så stor skillnad mellan språken? Andra dialekter ligger närmare rikssvenskan och då är det nog svårare att inte färgas av dialekten.

När våra skånska studenter väl lärt sig rikssvenska, kan man oftast höra dem tala sin dialekt privat och rikssvenska på skolan. En av våra före detta elever, *Joakim Narin* som är skåning, berättar att han under sin tid på skolan talade skånska hemma, men i samma stund som han öppnade skolans port övergick han till rikssvenska och omvänt när skoldagen var slut. Jag har de senaste åren ofta mött

honom och då alltid fått höra den mest genuina skånska. Men en dag träffade jag honom på Malmö Central och slogs av att han talade rikssvenska. Jag undrade hur det kom sig och fick till svar att han var på väg till Lund, där han skulle ha en föreställning, och nu som bäst gick in sig i rikssvenskan.

En annan skåning, *Göte Fyhring,* säger sig inte våga tala skånska privat men han använder sig gärna av sin dialekt på scenen.

Mera skånskt: *Anders Ahlbom Rosendahl* talar utan problem rikssvenska på scenen och ”en sorts halvskånska” privat. När jag ringde honom för att fråga om han ville vara med i det här projektet, svarade han först på rikssvenska. Allteftersom samtalet pågick gled han över i ”halvskånska”, och när vi började tala om Malmöskolan, där han gått, blev han helt skånsk.

Annika Brunsten är från Bohuslän. Hon föredrar att privat åtminstone delvis behålla sin dialekt ”för att inte utarma rikssvenskan”. Hon tycker att övergången till rikssvenska inför en föreställning är som ett reningsbad.

Petra Brylander säger sig använda ”blandspråk” hemma, men när hon talar med släktingar i telefon kommer dialekten fram.

Gunilla Larsson vill tala sin stockholmska privat men rikssvenska på scenen.

Det är mycket vanligt att man då och då faller tillbaka in i sin dialekt, även om man gjort sig hemmastadd i rikssvenskan.

Sif Ruud, som är halvnorska, säger att norskan kommer fram i upprörda situationer.

Iwar Wiklander talar om ”små fällor av göteborgska” som fortfarande finns, och *Anita Ekström* säger: ”I innerliga situationer går jag hem.”

Dialekters och före detta dialekters inverkan på tal och röst

En dialekt påverkar sättet att betona. Dialekter har olika melodi och detta visar sig i textarbetet.

Jan-Erik Emretsson (Dalarna) berättar att hans dialekt alltid ställt till problem för honom i textarbetet. Det gäller fortfarande, även om han inte talar utpräglad dialekt längre. Han har svårigheter när det gäller att hitta huvudord och måste arbeta mycket med textanalys samt stryka under viktiga ord för att få texten levande.

Agneta Ehrensvärd nämner en skånsk skådespelare, som har liknande problem. ”Han talar rikssvenska men har konstiga betoningar”, säger hon. Om en annan skådespelare säger hon: ”Även om han talar rikssvenska kan man höra att han *tänker* på sitt eget mål.”

Övergången till det nya språket kan också, åtminstone en tid, medföra förändringar i röstläget. *Birgitta Ulfsson* varnar för en alltför hård drill i språkarbetet. ”Det kan ge en spänd och metallisk röst”, säger hon. *Sven Angleflod* har också märkt röstförändringar i samband med språkbytet. ”Speciellt före detta skånsk dialekt kan ge en lite gäll röst”, säger han.

Man har också nämnt exempel på en levande röst och ett uttrycksfullt sceniskt språk, när rikssvenskan fått växa fram i sin egen takt. Vissa behöver mer tid än

andra för att känna sig hemma i det nya språket.

Slutsatsen blir:

* Stressa aldrig fram rikssvenskan.
* Ge utrymme för lek och överdrifter.
* Varje elev bör få den tid som behövs.

Dialekter har olika riktningar

Birgitta Vallgårda talar om dialekters ”olika riktningar”. Hon menar att vissa norrländska dialekter ”ligger bak i munnen och att en person från en sådan trakt lägger orden ifrån sig, talar i bågar, inte vill ockupera”. Rikssvenskan, däremot, upplever *BV* som rak och ockuperande. Göteborgskan tycker hon är en gungande dialekt, något som *Jane Friedmann* också nämnt.

Är det något speciellt med göteborgsdialekten?

Göteborgsdialekten har ofta nämnts i mina samtal. *Per Myrberg* säger att det förefaller som om just den dialekten tycks ha accepterats som scenspråk, inte bara under tiden från 1968 och några år framåt, då göteborgskan kunde uppfattas som ett manifest, en politisk tillhörighet (*Anita Björk* är en av dem som nämnt denna tid) utan även under mer ”dialektförbjudna” år.

Det är i och för sig en dialekt som är svår att komma åt, den har en speciell, mycket efterhängsen klang, men acceptansen har nog inte bara med det att göra. En del skådespelare (ej göteborgare) har meddelat att de av regissörer ombetts tala göteborgska, bland annat för att ge intryck av arbetarklass.

En annan dialekt som ofta nämnts är skånska. Många har sagt sig vara imponerade av skånska kolleger som behärskar rikssvenska så väl. Det har också påpekats vissa effekter av skånsk dialekt på språkmelodi och röst.

Att använda dialekt och sociolekt, egen eller annan, som gestaltning

Jag skulle vara sugen på att spela in nya melodislingor i min kropp!
Carina Boberg svarar på frågan:
Hur ställer du dig till användandet
av annan dialekt på scenen?

Staffan Göthe bär oss in i dialekten.
Iwar Wiklander

Inger Hayman och många med henne har talat om engelska skådespelares sätt att använda dialekt eller sociolekt på scenen för att uttrycka geografisk tillhörighet eller klasstillhörighet. Vi har ju inte samma sed, men kanske är vi på väg åt det hållet. Jag har mött ett intresse hos flera skådespelare, och även hos teaterhögskolestudenter, för att använda dialekt, egen eller annan, när så är lämpligt.

”Man kan leka lite med olika dialekter”, säger *Sven Angleflod.*

Ingela Olsson är road av att tala dialekt på scenen. Hon betecknar sig som ”dialektkameleont”, eftersom hon har mycket lätt för att plocka upp och använda sig av olika dialekter. Hon har som pigan Dorine i *Tartuffe* av Molière, använt sin egen småländska dialekt.

Andra menar att även den egna dialekten kan vara svår att få tag i på befallning. Det kan krävas en hel del arbete innan flödet och lättheten infinner sig och dialekten klingar äkta.

Birgitta Ulfsson har erfarenhet av att använda sig av olika dialekter. Hon tycker om att arbeta så, vill gärna överraska. ”Men det kräver mycket”, säger hon och fortsätter: ”När jag blev vän med min egen gåta vågade jag ta ut svängarna.” Hon lyssnar och härmar.

Lyssna och härma ! Lyssna in den aktuella dialektens språkmelodi!

Lyssna på specifika ljud och uttryck! Det är vanliga råd från dem som har erfarenhet av att arbeta med dialekter.

För *Birgitta Vallgårda* är lyssnandet alltid viktigt. I detta sammanhang är det viktigt för henne att lyssna på språkets klangfärg.

Sif Ruud tycker att det är svårt att spela på annan dialekt men hon har gjort det ibland. Inför inspelningen av Strindbergs *Hemsöborna* ”tjuvlyssnade” hon på bekanta från Dalarö och härmade sedan deras sätt att tala.

Ett bra sätt att komma in i en främmande dialekt är att arbeta med någon från den aktuella landsändan. Man lyssnar, härmar och får kommentarer.

Iwar Wiklander berättar att han, då han i samband med en radioteaterinspelning skulle tala småländska, fick hjälp av en studiotekniker från Småland. *Ulf Friberg* nämner att när man spelade Strindbergs *Gustav Vasa* på Stockholms Stadsteater, fick de skådespelare som spelade bönder hjälp att tala dalmål av en dalkulla.

I Mobergs *Din stund på jorden* spelade *Iwar Wiklander* huvudrollen, både som barn och vuxen. Pjäsen är skriven på småländska. Här valde *IW* att inte gå in för att låta småländsk utan vinnlade sig i stället om att ha en ”lantlig ton”.

Carina Boberg ser en träning i andra dialekter som något mycket värdefullt. Det

värdefulla menar hon skulle främst ligga i att *en sådan undervisning skulle ge en god träning i lyhördhet och känslighet för språket!*

Ingrid Luterkort och *Bergljót Árnadóttir* har liknande tankar, men de vill också framhålla att det är viktigt att det finns ”ett rent språk”, som *Ingrid Luterkort* uttrycker det, i botten.

Bergljót Árnadóttir betonar att det klart måste framgå att man har valt att använda dialekt, så att det inte tolkas som brister i rikssvenska.

Leif Stinnerbom är konstnärlig ledare för värmländska Västanå Teater. Han berättar om problem som kan uppstå, när man försöker översätta en dialektskriven pjäs till rikssvenska. Gruppen försökte en gång göra det med en pjäs, skriven på värmländska. Det gick inte alls. ”Allt försvann!”, säger *LS*. Man prövade då att blanda det dialektala med ”lite rikssvenska”. Resultatet blev en ”scenisk värmländska” som fungerade.

Ännu en gång de vanligaste råden, om man vill använda främmande dialekter på scenen:

* *Låt en person, som är hemmastadd i den dialekt du skall tala, hjälpa till!*
* *Lyssna, härma och se till att få kommentarer !*
* *Ta reda på ljud och uttryck, som är typiska för den aktuella dialekten!*
* *Lyssna in språkmelodin!*

Observera att talet alltid måste vara förståeligt !

Sonja Lindblom fick i sin slutproduktion, Shakespeares *Macbeth*, i uppgift att använda såväl egen dialekt som rikssvenska. Dialekt skulle användas i rollen som portvakten, förutsättningen ur ”talsynpunkt” var att hon skulle klara av att behärska rikssvenska i rollen som Lady MacDuff. *SL* är från Kiruna och har fått kämpa en hel del med rikssvenskan.

SL:s dialekt, kirunadialekten är en mycket ung dialekt, knappt 100 år. Den är en blandning av samiska, tornedalsfinska och svenska. När *SL* skulle bestämma sig för *en* dialekt som hon ville använda, blev hon förvirrad. Hon beslöt att spela på en förenklad, koordinerad dialekt med inslag av Kirunamål.

Sonja Lindblom: ”Det svåra var att jag fått vänja mig av med de i min dialekt typiska ljuden, att i stället för att säga *Är* med ett stort, gapande *Ä* säga e. För att underlätta förvandlingen till den här norrländska varianten tog jag mig lite friheter med texten, gjorde om vissa meningsbyggnader, så att melodin skulle passa mig”.

SL fortsätter: ”Något, som var svårt med dialektrollen, var att göra en ’gröm norrländsk dialekt’ och samtidigt hålla mig trovärdig, att försöka lägga på en dialekt och samtidigt upptäcka situationer var svårt, det ena lade krokben för det andra”.

Den svårigheten tänkte *SL* på då hon gjorde sin första roll som färdigutbildad och såg en kollega arbeta. Kollegan skulle använda stockholmsdialekt och berättade att hon börjar med att försöka ta ut både dialekt och rörelser stort i början för att vänja sig och att hitta situationerna sedan.

SL: ”Det vill säga som vanligt: En sak i taget”.

Sonja Lindblom har funderat en del över detta, inte minst sedan hon sett en föreställning, där en av skådespelarna gjorde ”en skruvad karaktär med tics och ett intensivt tal”. ”Hur skall man som medspelare reagera på ett sådant spelsätt (såvida inte texten är skriven på ett sådant sätt)?”, undrar *SL.*

”Skall man slipa ner den karaktären till att balansera de andras, eller skall de andras karaktärer acceptera hans konstigheter som fullt normala eller kanske också de skruvas upp lika mycket?”, undrar *SL,* som anser att i den här speciella föreställningen kanske det sistnämnda hade varit bäst. ”Som publik förstod man den skruvade karaktären och den kändes mer konsekvent än de andras”.

Hur man skall förfara med sådana gestaltningar måste regissör och ensemble noga diskutera, menar *Sonja Lindblom,* som funderar vidare: ”Om min motspelare prövar en konstig röst, som hon/han inte är bekväm i, så upplever jag henne/honom som lågstatus, det påverkar scenen. Om sedan hon/han hittar sin ton kanske statusen svänger extremt och då blir hela tolkningen annorlunda. Bör man kanske hitta situationen först och ett extra uttryck sedan?”

För *Sonja Lindblom* gäller att hon vill känna sig så säker som möjligt i varje ögonblick för att inte börja ”halka mellan dialekterna”. ”Det hör ihop med rolltolkningen”, säger hon, ”Jag måste absolut veta varför jag säger varje replik eller gör en viss rörelse. Då blir jag lugnare, mer avspänd och mer närvarande och då kan texten och situationen utvecklas ännu mer, om än långsamt. Är jag osäker på situationen blir dialekten nästan omöjlig”.

Som jämförelse med dialektarbetet som Portvakten kändes arbetet med rikssvenskan som Lady MacDuff ganska problemfritt. ”Jag har ju övat i 4 år på att lägga bort dialekten och att göra det på en scen utan att anstränga mig för mycket. Så det var inga nya bud som gällde. Dock hade jag ibland svårt att förstå vad regissören var ute efter och en sådan osäkerhet hos mig gör att dialekt och magstöd börjar fladdra”.

Jag hade tillfälle att se *Sonja Lindblom* i *Danny Crow Show* av David Farr på Borås Stadsteater och slogs av att hennes rikssvenska var klart bättre än när jag hört henne i olika produktioner på vår skola. *SL* menade att detta kunde hänga samman med att hon bytt miljö.

I *Hobbyspaggens fru* av Cristina Gottfridsson spelade *Per Lasson* på skånska. Han är från Löderup i Skåne, där dialekten är bred. Eftersom han är tvåspråkig och lika ofta talar skånska som rikssvenska och dessutom befinner sig i Skåne, har han inga som helst problem med att använda sin dialekt på scenen.

Andreas Strindér spelade också i ovannämnda pjäs. Han spelade en person från ett annat land, i pjäsen kallat ”det gamla landet”. Hans rollfigur har varit i Sverige i två år och väntar på besked om uppehållstillstånd. Eftersom rollfiguren varit så kort tid i Sverige kan han naturligtvis inte behärska språket och *AS* skulle alltså bryta på ett annat språk. Han var noga med att hans rollfigur inte skulle behärska svenska uttryck. Han ändrade en del i texten för att inte låta ”för svensk”. En svårighet är att texten inte är skriven på bruten svenska. I pjäsen medverkade utländska skådespelare och regissören bad *AS* att lyssna på och härma en av dem. *AS* gjorde detta men upptäckte att den skådespelaren då blev alltför tydlig. Han arbetade i stället mycket på egen hand, men fick också hjälp med sättet att hantera språket under repetitionstiden.

Andreas Strindér har tidigare spelat på rinkebysvenska som han klassar som en dialekt. En dialekt med inslag av många olika språk, bland annat Stockholmsslang, och som ständigt förändras.

Vägen till tvåspråkighet och dess konsekvenser

När *Per Lasson* började på Teaterhögskolan i Malmö fanns tre andra skåningar i klassen. Alla fyra bestämde sig från början för att tala rikssvenska (fast språkträningen ännu inte börjat). De första veckorna hade klassen ett projekt med inledande övningar i scenframställning. De fyra skåningarna gick in för att uppfylla det krav att byta språk som de ställt på sig själva. De tänkte mest på talet, vilket gjorde att scenframställningen blev lidande.

Per Lasson säger sig ha gått igenom ”den opersonliga fasen”. Nu är han tvåspråkig och har inga problem med att skifta mellan språken. Men det är inte alldeles problemfritt att leva i Skåne och tala rikssvenska, något som för övrigt gäller alla som i sin hemtrakt börjar tala rikssvenska i stället för sin dialekt. Det blir reaktioner från omgivningen.

Omgivningens reaktioner (*PL* fick bland annat höra att han blivit ”spansk i flabben”) gjorde att *PL* under en tid bara svarade med ett mummel i telefonen tills han hört vem som ringt upp. Då visste han vilket språk han skulle använda!

Per Lasson berättar också att han märkt att han blir bedömd olika beroende på vilket språk han yttrar sig på. De som känner honom som skånsktalande tar honom mer på allvar när han talar sin dialekt än när han talar rikssvenska, medan det motsatta gäller för dem som känner honom som rikssvensktalande.

Andreas Strindér är från Stockholm. Även han har utsatts för hån från omgivningen i samband med språkbytet. I hans fall gällde det mest kommentarer om att han blivit tydlig och långsam i sitt tal. ”Då förstod jag att jag talat sluddrigt tidigare”, säger *AS.* Han upplever att rikssvenskan påverkar rösten till det bättre.

Dialektberättelser

Inger Hayman växte upp i Göteborg. Hon kom in på Dramatens elevskola när hon var 17 år. Hon talade dialekt och retades en del för det. Fick arbeta extra med rikssvenskan, vilket hon ambitiöst gjorde. När hon under loven besökte hemstaden fick hon höra att hon talade tillgjort.

Som utbildad kunde hon läsa i en recension, att hon talade ”sitt hemlands vilda tungomål”. I en senare recension stod det: ”Nu har hon fått bort sina dialektala a-ljud.”

Inger Hayman anser att recensenter och regissörer numera alltför sällan kommenterar skådespelares språk.

Bodil Mårtensson är född i Landskrona. Familjen flyttade till Kalix när *BM* var 9 år. Hon blev mobbad i skolan på grund av den skånska dialekten. *BM* bestämde sig då för att sluta svara på frågor i skolan. Hon var tyst i ett halvt år. När hon åter började tala hade hon ett perfekt Kalixmål! Hon hade aldrig övat, men lyssnat intensivt. När hon kom in på scenskolan i Stockholm fick hon extra tallektioner på grund av sin norrlandsdialekt! Detta arbete upplevde *Bodil Mårtensson* som traumatiskt. När norrländskan försvann, kom skånskan tillbaka! Numera kan hon lätt hitta skånska på scenen men däremot inte Kalixmål.

Två sistaårselevers berättelse om vägen mot rikssvenska

Tony Lundgren och *Jesper Åvall* gick sin sista termin på Teaterhögskolan i Malmö våren 2004. Tony är från en liten ort i Västergötland och Jesper kommer från Göteborg. Båda har fått kämpa mycket med sitt språk.

Tony Lundgren

Tony började sina studier med kraftig dialekt, men också med en stor ambition att ”bli av” med den. Han hade inga som helst ”psykologiska kval” av den art som många beskrivit. Han slet och arbetade med sin rikssvenska. Det var länge svårt för honom att höra skillnad på de dialektala ljuden och de nya, rikssvenska. Kort ö-ljud ville länge bli ett u-ljud utan att han hörde skillnaden. Så småningom kunde han höra skillnad på de enskilda ljuden men det var fortfarande svårt att höra skillnaden på ljuden när de förekom i ord och i meningar. ”Man måste arbeta med sitt språk hela tiden, det går inte att ta en bit i sänder”, säger han. En försvårande omständighet var att dialekten har en speciell klang, vilket förstås visade sig i rösten.

Han bestämde sig tidigt för att försöka använda rikssvenska privat. Detta medförde beska kommentarer när han besökte sin hembygd. Han framhärdade dock och vägrade i detta skede att tala västgötska med sina kamrater och sin familj. Priset han fick betala var att han av många ansågs ”märkvärdig”. Enligt honom är

västgötarna mycket stolta över sin dialekt, vilket förstärkte åsikten om honom som märkvärdig.

Trots att han när han besökte sitt hem, envisades med att använda den rikssvenska han hunnit ta till sig, smittades han något av sin hembygds tungomål, vilket gav anledning till kommentarer när han kom tillbaka till skolan.

Han hade stor hjälp av att talläraren var på honom ”överallt”. I hissen, i korridorer fick han höra, när han återföll. Detta är inte alltid att rekommendera, men han ville ha det så.

En instruktion, som han säger sig ha haft nytta av, är ”Håll ut hela meningen! Tänk färdigt!” Detta speciellt som västgötskan gärna sjunker på slutet av en mening.

Språket började kännas lättare efter två år. I samband med praktiken upplevde Tony att han lättare kunde använda rikssvenska. Då hade han gått vägen över stockholmska, som han ansåg påminde om rikssvenska.

Tony anser sig nu vara tvåspråkig. Nu kan han tala sin dialekt när han är hemma i Västergötland. Han är också intresserad av att använda sig av andra dialekter.

I diplomarbete 1 (första slutproduktionen), Wedekinds *Våren vaknar*, som man spelade under den tid detta samtal fördes, hade Tony flera roller. Han hade ombetts att använda sin egen dialekt i en av rollerna. Detta befanns vara svårt, speciellt som den rollen är skriven på ett sirligt, gammaldags språk. Han använde ljud som är typiska för västgötskan, till exempel ”r”, som i den dialekten ju är skorrande initialt men som är ett tungspets-r medialt. För att nå ut släppte han inte tonen i slutet av fraserna och använde också en annan röstklang än han skulle ha gjort om han inte stått på scenen. I en annan roll talade han göteborgska, men i övrigt rikssvenska. Just det att han fick tala rikssvenska gjorde att han vågade ta sig an andra dialekter.

Jesper Åvall

Jesper kommer från Göteborg, något som man lätt kunde höra när han började sina studier vid Teaterhögskolan i Malmö. Från olika håll på skolan fick han snabbt klart för sig att just hans dialekt var mycket svår att komma tillrätta med. Han insåg snart att detta var sant. Trots en stor musikalitet fann han det svårt att höra skillnaden mellan dialektala ljud och rikssvenskan i sitt eget tal. Så till exempel var det länge svårt för honom att höra skillnaden mellan det tjocka Göteborgs-d:et och det tunna rikssvenska d:et.

Vändpunkten kom i Shakespeareprojektet under termin 4. Där gav den bundna texten honom stor hjälp. Jespers känslighet för scenens krav fick honom att lyfta språket; han insåg att det dialektala inte fungerade, utan att ett annat språk måste till.

Dessa tankar hade han med sig in i diplomarbete 1. Han har insett att det är viktigt att vara tydlig, att tala långsamt och att arbeta med språkmelodin.

Han anser sig nu vara ”lätt tvåspråkig”. Den dialektala melodin kan hänga kvar ibland. Även om han använder sin dialekt privat menar han att han inte har problem med att förhöja språket på scenen.

Om Jesper skulle bli ombedd att använda sin dialekt på scenen, något som han inser inte är helt lätt, skulle han börja med att lyssna in hur de olika samhällsklasserna i Göteborg använder sitt språk, för att sätta rollfigurens språk i dess rätta

sammanhang. Han talar om ”herrskapsgöteborgska” som han upplever som nasal (jämför *Birgitta Ulfssons* uttryck ”herrskapsnasalen”, sid 28). En annan företeelse, som han lagt märke till, är att man i högre samhällsklasser ofta talar med en sorts leendeinställning, att man har en ”stiff upper lip”.

Slutligen menar Jesper att det gäller att som göteborgare vara vaksam på den fälla som kan finnas kvar från tiden efter 1968, då just göteborgsdialekten kunde uppfattas som ett manifest (jämför *Per Myrbergs* kommentar om detta, sid 39).

4

Text och språk

Utdrag ur *Anders Ahlbom Rosendahls* anteckningar inför arbetet med Jan Sigurds monolog *Hjälten:*

> Skådespelaren möter texten. Tycke uppstår. Förbindelsen inledes. Läsandet, ätandet av orden, som via köttet skall bli ande. En organisk, intuitiv Process i det Omedvetna. På scenen ska ju repliken vara toppen på tänkandets och kännandets isberg resultatet av ett förlopp. Vägen alltså:
>
> ORD – KÄNSLODJUP
> +
> TANKEFÖRLOPP – VILJERIKTNING – ORD
>
> En nedsänkan för att nå tillbaka på en högre och djupare nivå. En väg till kunskap. Intellektet är redskapet men icke styrinstrumentet!
> För mig är Gestaltandets Väg Magi.
> Metamorfosen: Ord –> Kött –> Ande fascinerar mig.
> Att mötas i en berättelse är lustfyllt. Monologen blir ett slags dialog, publiken utgör den ensamme skådespelarens medspelare. Berättelsen är elementet i vilket vi vistas. Genom skådespelaren flödar Berättelsens levande kraft in i åskådarnas skiftande världar. Möten. Ny erfarenhet läggs till och blandas med gammal. I en monolog, där berättelsen, skrönan, är huvudsaken ska inte skådespelaren förlora sig i en alltför långt gången gestaltning med naturalistiska anspråk. Publikkontakten är A och O – den bärande balken.

Textarbetet

När skådespelare vet vad de säger och vad de vill med det, samt har ett lugn, en avspändhet och har rösten i kroppen, plus frasering, flöde...
Bodil Mårtensson
svarar på frågan: Vad är viktigt i arbetet med en text? Hur får man den att leva?

I likhet med röstämnet finns många komponenter när det gäller arbetet med text. Att man måste veta vad man säger och varför man säger det är självklart. Det har också nämnts av så gott som alla, men även annat måste till för att det rollfiguren säger skall uppfattas av publiken. Jag har försökt sortera de olika ingredienserna. Flera skådespelare har identiska eller liknande tankegångar, men eftersom uttryckssätten varierar väljer jag att ta med även upprepningar, då det kan vara intressant att ta del av hur de olika personerna resonerar. Olika prioriteringar förekommer också. Jag har inte ställt så många frågor när det gäller text, utan alla har fått tala om det de anser viktigt.

Tydlig tanke – viljan att berätta, att förmedla

Lusten till texten måste finnas.
Krister Henriksson

Lämna inte en enda del av texten obearbetad!
En genomarbetad text ger en tydlig tanke.
Iwar Wiklander

Att text är oupplösligt förenat med röst visar bland annat följande:

Torsten Föllinger brukar lyckas få fram en ”genomskinligare röst ” hos en elev genom att be eleven bli tydligare i sin tanke.

”Tanken föder tonen.” *Christer Strandberg.*

Torsten Föllinger och *Iwar Wiklander* tillhör dem som nämner en tydlig, klar tanke som en förutsättning för att publiken skall förstå vad en rollfigur säger. *Torsten Föllinger* säger att ”man skall få fram *varför* en person säger något, inte *att* den säger något”.

”Valet består i att välja bort”, säger Iwar Wiklander.

Gunilla Larsson: ”Det viktigaste är att jag vet vad jag säger samtidigt som jag känslomässigt erfar vad jag säger. Den intellektuella förståelsen måste kombineras med en känslomässig förståelse av texten.”

Inger Hayman: ”Man måste förstå vad man säger.”

Sven Angleflod: ”Man måste förstå vad man säger, annars förstår ingen annan det heller.”

Per Myrberg: ”För att kunna ge uttryck måste man förstå vad man säger.”

Christer Strandberg: ”Texten skall landa. Publiken förstår, om skådespelaren själv förstår vad han/hon säger.”

Annika Brunsten: ”Viktigt att alltid veta vad man gör.”

Ulf Friberg: ”Man måste veta vad man berättar, så att man inte hugger av. Man måste veta vart man skall.”

Jan-Erik Emretsson: ”För att beröra och påverka måste skådespelaren tro på vad han/hon säger och ha sammanhanget klart för sig. Ensemblen måste vara överens, så att man berättar samma historia. Om man inte är överens, berättar man olika historier och förvirring uppstår.”

Bergljót Árnadóttir: ”Det är viktigt att skådespelaren själv är levande och håller alla möjligheter öppna.”

Krister Henriksson: ”Texten måste få fäste i en själv.”

Agneta Ehrensvärd, Gunilla Larsson, Christer Strandberg och *Krister Henriksson* talar om att textarbetet måste vara lustfyllt. För att hitta lusten i textarbetet söker alltid *Gunilla Larsson* efter humor även i de mest allvarliga texter.

Leif Sundberg återkommer ofta till ordet ”förmedla”, när han talar om textarbete. ”Skådespelaren skall förmedla något till publiken. För att texten inte skall stanna hos skådespelaren, utan nå ut till publiken, måste det finnas en vilja att berätta, att förmedla”, säger *Leif Sundberg.*

Agneta Ehrensvärd: ”Att veta hur man förhåller sig till en text är en hel vetenskap.”

Huvudord

Man måste veta varför man säger något. Valet av huvudord beror på vad man vill ha sagt.
Kåre Sigurdson

Huvudord, de ord som en skådespelare bedömer som viktiga i en fras, ord som får fram det rollfiguren vill ha sagt, är något som många skådespelare anser viktigt att arbeta med.

Flera har sagt sig ofta sakna huvudord hos teaterhögskoleelever, åtminstone gällde det i början av 90-talet. Såväl *Erland Josephson* som *Jan-Olof Strandberg* och *Bodil Mårtensson* har påpekat detta. *Erland Josephson* säger, att elever ofta *tror* att de är tydliga med huvudord, men att det bör tränas upp. *Bodil Mårtensson* säger att brist på huvudord gör att allt blir lika viktigt. Liknande tankar har *Gunilla Larsson,* som säger: ”Om alla ord blir lika viktiga, förstår man inte vad skådespelaren säger. Man *hör*, men man *förstår* inte”.

Är möjligen användningen av huvudord en generationsfråga? 60-80-talen var kanske inte, åtminstone på sina håll, huvudordets decennier? Men jag tycker nog att man numera är mer ”huvudordsorienterad” än under 60-80-talen. De som utbildades under 60-talet och in på 80-talet talar numera, efter många år i yrket, oftast om huvudord.

Sif Ruud är mycket noga med huvudord. Hon säger att i välskrivna texter och goda översättningar finns de i rytmen. Hon menar också, liksom *Per Myrberg,* att

lika viktigt som det är att låta de viktiga orden komma fram, lika viktigt är det att släppa de ord som står mellan huvudorden. *Sif Ruud:* ”Man hör en skådespelare först när han/hon släpper de ord, som inte är viktiga. Råd: Tala från huvudord till huvudord, det andra fort undan!”

Anita Ekström arbetar också med huvudord. Hon säger sig vara ”betoningspolis”. Avskyr felbetoningar.

Hanna Landing får hjälp att hitta huvudorden genom att ta ut satsdelar.

Huvudord är viktiga för *Jan-Erik Emretsson,* som har samma tankar som *Gunilla Larsson.* Han vill att publiken skall *förstå* vad han säger, inte bara höra.

Anita Björk: ”Huvudord kan förskjutas och därmed ge en annan dimension.”

Mariann Rudberg säger sig inte vara ”huvudordsfixerad”. För henne känns det fel att börja textarbetet med att hitta huvudorden.

Sedan många år tillbaka arbetar *Irene Nord* med skådespelarna på Stockholms Stadsteater. Hon arbetar med text. *IN* vill inte använda termen huvudord, eftersom hon menar att man då lätt ”sätter sig” på ordet och därmed stryper flödet. I stället föredrar hon att tala om energiimpuls.

Musikalitet – rytm – frasering – andning

Musikalitet: Lyhördhet för de musikaliska bågarna. Broar, rytmiska sekvenser, avsedda att hållas ut och tänjas.
Birgitta Ulfsson

Att frasera väl är viktigt. Frasering har att göra med musik. Det är viktigt var pauserna ligger.
Barbro Oborg, Sten Ljunggren

Frasering – kärnan i all levande scenisk gestaltning.
Irene Nord

Musikalitet underlättar textarbetet, liksom röstarbetet, det har flera personer framhållit, bland andra *Annika Brunsten, Ulf Friberg, Per Myrberg, Anna Jankert, Leif Stinnerbom* och *Christer Strandberg.*

Birgitta Ulfsson, som jag citerat ovan, säger vidare om de musikaliska bågarna: ”Under repetitionsarbetet måste man se hur bågarna går för att kunna tolka en visa.” Hon börjar med att tolka som ”musikmänniskan tänkt sig”, men sedan menar hon att det är viktigt att få fram vad som skall sägas.

”Musiken och fraseringen måste tjäna berättelsen. Om musiken ger en felbetoning, måste man kunna ändra så att man kan följa tankegången.”

”Musikens villkor eller ordets?” frågar hon och ger själv svaret: ”Det bästa är om de möts på mitten.”

När *Leif Stinnerbom* regisserar, lyssnar han på texten som en musiker. Hans bakgrund är musik och dans. Han har forskat i folkmusik, folklig dans och folkkultur. Skådespelarna på Västanå Teater där han är konstnärlig ledare, får ofta läsa

sina rolltexter i polskatakt. Musiken, rytmerna i texten är viktiga för *Stinnerbom.* Medlemmarna i Västanå Teater har samma inställning. *Carina Ekman* och *Peter Jankert* säger att de upplever text som musik. Den intellektuella förståelsen av texten räcker inte, menar de. *Anna Jankert* säger att det är viktigt med musikalitet i texten, att man förhåller sig till olika rytmer. Hon tillägger: ”Om inte orden räcker för att uttrycka en stark känsla, kan man ta till dans eller musik.”

Staffan Göthe skriver med musik i språket. Han skriver för hand. Hans pjäser är skrivna som partitur. Varje ord, varje fras har sin musikaliska motsvarighet. Därför är det omöjligt att ändra något i hans pjäser. Han talar om ”notifiering”.

Han menar också att man som skådespelare borde vinnlägga sig om att arbeta mer med musikaliteten och sinnligheten i språket.

Sif Ruud talar också om noter. Hon notsätter rolltexten och bygger sina repliker på rytmen, ”rytmiserar dem”.

Jan Blomberg: ”En bra text och en god översättning ligger nära till hands att behandla musikaliskt.”

Torsten Föllinger ser det som ett krav att skådespelare skall kunna använda ett musikaliskt, kultiverat språk.

Irene Nord, som arbetat mycket med sångteknik, använder ibland musikaliska termer i sitt textarbete.

”Frasering är viktig för förståelsen”, säger *Christer Strandberg*. ”Man måste planera sin andning så att man inte bryter en bild på fel ställe, då skapas ett brott i texten. Man måste vara mycket klar över var pauserna ligger.”

Irene Nord och *Ulf Friberg* talar om språket som en levande organism, som inte får bli mekanisk och monoton.

IN: ”Språket hos en figur är en levande organism, som det gäller att vaska fram. Förnuft, tanke och känsla krävs. A och O är: Vad innehåller språket? Språket skall ges kropp.”

> *Det är viktigt att hitta språkets rytm vare sig det är vers eller prosa.*
>
> Per Myrberg

Per Myrberg talar om textens rytmkurva som han, liksom *Sif Ruud,* finner genom att släppa de ord som står mellan de viktiga orden, huvudorden. Hans tallärare var ytterst noga med andningen och rytmen i en text. Vid vårt samtal hade *Per Myrberg* med sig övningstexter från scenskoletiden där han ritat in cesurer. Han demonstrerade hur man får texten ”klar” genom att vara noggrann med rytm och huvudord. ”Det gäller att hitta ett legato”, säger han. I textarbetet har *Per Myrberg* stor nytta av sin musikalitet, rytmkänsla och tonsäkerhet.

Sven Angleflod, Carina Boberg och *Guje Palm* minns ett grekprojekt bäst från talundervisningen. ”Det var ett svårt arbete”, säger de, ”men det var nyttigt att arbeta med grektexter, där rytmen skall göra att tanken kommer fram.”

Sven Angleflod och *Guje Palm* menar också att rytmen kan vara avgörande för vilken valör språket skall ha. Jag kommer längre fram att redovisa inställningen till scenspråkets vardaglighet respektive förhöjning, men vill redan här ta upp en del av den frågan eftersom rytmen spelar in. Det gäller till exempel uttalet av ordet ”att”. På min fråga om detta ord bör uttalas ”att” eller mera vardagligt ”å” fick jag av *SA* och *GP* svaret: ”Frasens rytm får avgöra om att- eller å-uttal.” Det handlar

alltså enligt dem inte bara om pjäsens grad av vardaglighet.

Ulf Friberg säger att man måste uppmärksamma att språket innehåller rytm, och att man genom att experimentera med rytmen kan hitta sådant som man annars inte skulle ha kommit på. Rytm och flöde är viktigt för honom.

Bergljót Árnadóttir blir störd, om man i en monolog gör för många nedslag rent rytmiskt. Hon menar att allt sceniskt arbete skall ha en lätthet. ”För många betoningar gör att lyssnarna upplever texten som tung”, säger hon. *BA:* ”Strindbergs texter är rytmiskt skrivna, därför är det omöjligt att lägga till eller dra ifrån några ord.” Hon nämner Staffan Göthe och Kent Andersson som exempel på moderna dramatiker som skriver rytmiskt.

Agneta Ehrensvärd: ”Så fort man ställer sig på en scen med en skriven text måste man hitta det signifikativa för den texten, dess rytm, dess andning.”

Olika rollfigurers andning, rytm och sätt att tala

Lägg märke till och ta vara på författarens andning
och den andning han ger varje rollfigur.
Leif Sundberg

Många intervjupersoner har nämnt att i välskrivna texter och goda översättningar har rollfigurerna olika sätt att tala, olika andning, talrytm och sätt att uttrycka sig. Det är viktigt att man uppmärksammar och använder sig av detta. I mindre välskrivna texter finns oftast inte dessa skillnader och översättare uppmärksammar inte alltid språkliga olikheter.

Sif Ruud, Mariann Rudberg och *Agneta Ehrensvärd* har påtalat rollfigurers olika sätt att använda talet och att översättningar ofta ger problem med detta. *Sif Ruud* poängterar att socialt begåvade personer talar på ett annat sätt än mindre socialt begåvade gör. Detta gäller såväl ordval som hela sättet att tala.

Mariann Rudberg: ”Översättare är inte alltid känsliga för olika karaktärers språk, därför får ofta alla karaktärer samma sätt att tala”.

Även *Birgitta Vallgårda* och *Christer Strandberg* tar upp detta och påpekar hur viktigt det är att studenterna får öva upp sin känslighet för nyanser i språket.

Birgitta Vallgårda framhäver också att det inte bara finns individuella olikheter utan att samma person har olika andning och rytm, beroende på den situation han/hon befinner sig i. ”Man har en helt annan rytm och andning efter en språngmarsch eller vid oro än när man sitter bekvämt tillbakalutad i en fåtölj med ett glas vin eller en bok. Lägg märke till dessa skillnader både hos dig själv och i rolltexten”, råder *Birgitta Vallgårda* studenterna.

Interpunktion

Annika Brunsten, Ulf Friberg, Erland Josephson och *Leif Sundberg* talar om interpunktionens betydelse i arbetet med en text. *Annika Brunsten* skulle i en undervisningssituation göra eleverna uppmärksamma på interpunktionen. ”Hur låter ett ord före en punkt, hur låter ordet efter en punkt?” frågar hon.

Ulf Friberg menar att interpunktionen kan ses som ett sceneri.

”Man får regi om man följer interpunktionen”, säger *Erland Josephson* om Strindbergs *Ett drömspel*. *Leif Sundberg* har använt samma pjäs i ett ”interpunktionstest” med teaterhögskolestudenter. Han gav studenterna ett avsnitt ur pjäsen, där alla skiljetecken tagits bort. Studenterna fick i uppgift att sätta ut skiljetecken. Det visade sig att studenternas interpunktion stämde väl överens med Strindbergs.

Leif Stinnerbom: ”Man kan förändra interpunktionen och se vad som händer.”

I sin textundervisning använder *Christer Strandberg* något som kan kallas skiljeteckenövningar. En av dessa övningar går till på följande sätt: Med manus i hand går studenten omkring i rummet och läser högt. Vid varje skiljetecken skall studenten ändra riktning och fortsätta att gå tills nästa skiljetecken kommer, ny riktning och så vidare. Denna övning gör inte bara studenten medveten om interpunktionens betydelse, den ger också ett flöde i texten och även energi och nyanser i rösten.

Språket på scenen – vardagligt eller förhöjt?

En mycket viktig och intressant fråga är huruvida språket på scenen skall vara så vardagsnära som möjligt eller förhöjt i någon grad. Det är uppenbarligen inte så enkelt som att en realistisk pjäs skall ha ett vardagligt språk medan till exempel en Shakespearepjäs bör ha en språklig förhöjning, även om det i stort ligger till på det sättet. Språket måste ju stämma med pjäsen, men att scenen kräver ett annat språk, ett annat sätt att tala än vardagslivet är något som betonats gång på gång i mina samtal. Det krav på äkthet och realism som präglade 60-70-talen märks nästan inte alls i de samtal jag haft. Man tillåter sig att ”lyfta språket”, att ha en riktning. Att det är skillnad på det språk man talar till vardags och scenens språk har jag ofta fått höra samt att denna skillnad är nödvändig för att nå ut. Att även pjäser med realistiskt språk kräver en viss grad av förhöjning har framhållits ett antal gånger. Man har framfört att inte bara pjäsens innehåll och rollen är avgörande för hur språket bör vara, utan även teaterlokalens storlek, scenografin, textens rytm med mera spelar in.

Språket på scenen måste alltid ha en viss grad av förhöjning. Även i pjäser med vardagligt språk måste det sceniska språket vara aningen förhöjt för att nå ut.
Jan-Erik Emretsson

Ej allmänt prat på scenen, utan tal.
Guje Palm

Vardagsspråket fungerar inte som scenspråk. Språket måste redigeras och rytmiseras.
Staffan Göthe

Aldrig köksrealism på scenen. Det når inte ut.
Irene Nord

Anders Ahlbom Rosendahl har samma tankar som *Staffan Göthe* när han säger att språket på scenen kräver en annan struktur än vardagsspråket för att det skall verka naturligt. ”Det är annorlunda med film”, säger han.

”Scenen kräver ett helt annat språk än vardagslivet”, säger också *Barbro Oborg* och *Sten Ljunggren.*

*Anita Ekström: ”*Vardagsspråk går inte på scenen, någon förhöjning måste finnas”.

Christer Strandberg använder sig av termen ”gatans språk”, något som han menar är omöjligt på scenen, där det alltid krävs någon form av förhöjning.

Sådana tankar finns också hos *Sven Angleflod, Ulf Friberg* och *Guje Palm* som menar att det sceniska språket bör vara ”ett snäpp över det vardagliga”. De är överens om att ett naturalistiskt språk inte fungerar på teatern. ”Vardagligt språk i en vardaglig pjäs, men inte för naturalistiskt”, säger *Guje Palm,* och *Ulf Friberg* menar att det handlar om att vara naturlig men ändå ta ett steg till.

Agneta Ekmanner: ”Självklart att man lyfter språket. Alltför naturalistiskt språk

fungerar inte på teatern, möjligen på film. Men *intrycket* skall vara att skådespelaren spelar och talar naturligt.”

Ingrid Luterkort säger att på en scen måste språket bredas ut för att nå ut till publiken. ”Eftersom skådespelaren måste breda ut talet går det inte att göra de hopdragningar av ord, som vi gör till vardags”, fortsätter *Ingrid Luterkort. Emy Storm* och *Göte Fyhring* hör också till dem som anser att man inte bör göra hopdragningar av ord på scenen. *GF* nämner som exempel att finalt och initialt ’s’ inte får dras ihop (till exempel ”vindens styrka”).

Kåre Sigurdson menar också att skådespelarens språk aldrig skall vara realistiskt, inte heller på TV. Han talar om Lars Noréns språk, som han inte anser vara realistiskt utan poetiskt.

Bergljót Árnadóttir och *Bodil Mårtensson* har båda uttryckt sin förvåning över att det ibland förekommer att man använder vardagsspråk i pjäser med förhöjt språk.

Inger Hayman säger att på en stor scen måste det till en förhöjning av språket medan man på en mindre scen kan arbeta mer med nyanser.

Iwar Wiklander om hur man bör handskas med språket i en vardaglig pjäs:

”Om texten är skriven på gatans språk måste man komma ihåg att det är berättelsen vi skall förmedla. Personerna i pjäsen är språkbrukare, vi skådespelare är språkvårdare.”

Andris Blekte menar att liksom vardagsspråket är felaktigt ur grammatikens och språkforskarens synvinkel bör det också vara så i så kallad köksdramatik och liknande realistiska pjäser, även om en av teaterns uppgifter är att vårda språket. Han hänvisar till den gamle farsmästaren Feydeau som sagt att scenens språk aldrig får vara litterärt. Enligt Feydeau kan överdriven renlärighet *förta komiken* liksom också onödig röststyrka och tryck kan göra det i en komisk replik eller enskilda ord.

Andris Blekte tillägger att rollerna har sitt eget språk. Han anser att det bör finnas en ”överraskande mix” av mera vardagligt och sceniskt språk, av rikssvenskan och ”dess systerdialekter”.

”Skådespelare är de enda konstnärer som håller fast vid realismen! Det gör man till exempel inte inom måleriet.” Det är *Per Myrbergs* ord. Beträffande valörer i språket menar han att valet av valörer beror på formen, men att det alltid krävs en viss förhöjning. Han är noga med att inte dra ihop ord på scenen. *PM* kan ibland välja uttal utifrån estetiska skäl. Så föredrar han till exempel att uttala ordet ”strategi” med g-uttal eftersom han anser att det är ”snyggare” än om man använder sje-ljud.

”Rollarbetet ger språket”, säger *Sif Ruud.* ”Rollfigurens bakgrund och sociala begåvning är sådant som är avgörande för hur han/hon behandlar språket.”

”Man skall vara en fri människa, fri att använda det språk som passar just då”, menar *Sif Ruud* vidare. Med det vill hon också säga att man även kan använda skriftspråk när så är lämpligt.

Sif Ruud vill starkt betona att ”de mina”, ”de dina”, ”de våra” inte skall uttalas ”dom mina” utan ”de mina” och så vidare.

”Språket ger information om rollfiguren”, säger *Agneta Ekmanner,* som tillhör dem som läser pjästexten gång på gång inför ett arbete. Till dem hör också *Inger Hayman.*

En varning från *Jan Blomberg*: ”Småordstillägg” är direkt förödande när det gäl-

ler bunden text, men det förstör även rytmen i prosatexter. Det är inte så ovanligt att det smyger sig in extra ord i realistiska texter, vilket bör bekämpas eftersom det suddar i texten enligt *JB*.

Något om språket hos Shakespeare, Molière och Strindberg

Molières språk – en tuktad fransk trädgård.
Shakespeares språk – en vildvuxen engelsk trädgård.
Per Myrberg

Shakespeare, Molière och Strindberg skriver på ett skådespelarspråk. Man får lätt upp ett första spår.
Christer Strandberg

Flera har uttryckt samma åsikt som *Christer Strandberg,* till exempel *Jan Blomberg* och *Ulf Friberg*, som båda har påpekat att texter av dessa författare är lätta att minnas. De menar att texterna har en naturlig rytm som är lätt att hitta och komma ihåg. ”Strindberg skriver talspråksmässigt och dramaturgiskt lätt”, enligt *Jan Blomberg,* och *Ulf Friberg* menar att Strindbergs språk känns naturligt och ger starka bilder.

För studenterna kan språket hos såväl Shakespeare som Molière och Strindberg tyckas svårt i början och därför ge ett visst motstånd. Hos dagens studenter upplever jag dock ofta en kärlek till det gamla språket som de finner vackert och som de gärna vill arbeta med. Många vill till och med behålla pluralformerna hos Strindberg, vilket annars inte är vanligt, inte ens om man i övrigt arbetar texttroget.

Jag minns en elev som i samband med ett Molièreprojekt länge kämpade med alexandrinen som hon fann mycket svår, trots en tids versundervisning. Så småningom hittade hon rytmen och flödet och fick med innehållet, men vägen dit var lång och svår. Nästa projekt var en realistisk pjäs. Då hörde jag ovannämnda elev utbrista: ”Vilket konstigt språk! Så LITET det känns!”

Jan-Erik Emretsson, som har den vanliga åsikten att även språket i en realistisk pjäs måste vara aningen förhöjt, säger med många andra, att Shakespeare kräver ytterligare förhöjning. Han berättar, hur han tidigare hade svårt för, som han då tyckte, ”högtravande Shakespearetexter”. Nu finner han samma texter njutbara.

”Språket hos Shakespeare kan i början tyckas obekvämt, men det är aldrig tillgjort”, säger *Guje Palm* och *Sven Angleflod.*

Christer Strandberg: ”Klassiska texter är lätta. Man känner rytmen. Dåligt skrivna texter måste kompenseras.”

Inger Hayman:”Shakespeare – en kick!”

I pjäser med större krav på förhöjt språk gäller en viktig regel, som noga betonats:

Språket skall ha en förhöjning. MEN det skall ha ett flöde och av publiken uppfattas som lätt. Det får absolut inte låta konstlat och uppstyltat! Att nå dit kräver

mycket träning.

Strindberg har gett tillåtelse till vissa ändringar, men man skall absolut inte ändra okänsligt!
Ingrid Luterkort

Att Strindberg själv, som bland andra *Ingrid Luterkort* och *Anita Ekström* nämnt, tillåter vissa ändringar, betyder inte att man kan ändra hur som helst, det har klart framgått under mina samtal. Både ovan nämnda skådespelare och andra manar till varsamhet och känslighet. Att verbens pluralformer ändras till de verbformer vi använder i dag tycks vanligt och accepterat men i övrigt har jag mött ett kraftfullt motstånd mot ogenomtänkta och mekaniska ändringar.

Ingrid Luterkort, Anita Ekström och *Erland Josephson* tillhör dem som påpekar att i Strindbergs pjäser förekommer ofta 'inte', 'icke' och 'ej' i samma fras. "Dessa negationer har olika värden, som man förlorar om man endast använder sig av 'inte'", säger *Ingrid Luterkort.*

Erland Josephson menar också att man bör uppmärksamma och behålla dessa valörer. "Var känslig och förnuftig", säger han. *E J* nämner dessutom att Strindberg kan använda formerna "gråter" och "gråta" i samma replik.

"Var lika inkonsekvent!" är hans råd.

Guje Palm: "Ändra inte av bekvämlighet! Det finns en mening med språket som det är skrivet."

Barbro Oborg och *Sten Ljunggren*: "Man bör inte ändra för mycket i Strindbergs språk. Eventuellt kan man ta bort pluralformerna, om det inte är ett värde i dem. Man kan ändra 'ty' till 'för' men inte om det är ett värde i formen 'ty'." Alltså ännu en uppmaning till känslighet och lyhördhet.

Vid intervjutillfället spelade *Anita Ekström* i *Ett drömspel* på Stockholms Stadsteater. I den uppsättningen var man mycket texttrogen. Språket användes exakt som det är skrivet. *Anita Ekström* menar att språkbruket skiftar med olika uppsättningar, men känslighet är viktigt för henne.

Bergljót Árnadóttir talar om 60-70-talen, då det var vanligt att man ändrade i pjästexterna. "Man ändrade i Strindberg, i Shakespeare, ja i allt", säger hon och menar att detta var ett tecken på hänsynslöshet. *BA* kräver respekt för författaren och för ordet. Hon anser att man absolut inte skall ändra i texten för att man tycker att ett ord eller uttryck låter konstigt. För att motverka detta menar hon att eleverna måste få vänja sig vid olika slag av texter och olika språkliga valörer.

Här vill jag påminna om *Staffan Göthes* uttalande om att minsta ändring i hans pjäser innebär en förskjutning i rytmen. Detta bör man ha i åtanke när man vill modernisera språket hos Strindberg. *Bergljót Árnadóttir* och *Jan Blomberg* har påpekat just detta. "Att ändra *ej* till *inte* är ett ingrepp i rytmen", säger de.

Inger Hayman: "Det gamla språket är vackert. Det kan vara ett värde i att behålla formen 'I' i stället för 'ni'."

Ändra aldrig i en text! Så föll orden! Personen sa *så, hur det än ser ut!*
Iwar Wiklander

Det har framhållits att man inte behöver och inte bör ändra i välskrivna texter. I dem finns ett flöde och en lätthet i språket, och i bästa fall får de olika figurerna sitt eget sätt att tala. När det gäller översättningar har man oftast en annan inställning. I sämre skrivna texter och i dåliga översättningar (där översättaren inte har fått med de olika karaktärernas egenheter utan låter alla ha samma språk) kan man ändra, är en åsikt som jag fått höra gång på gång.

Inger Hayman: ”Man kan ändra i översättningar som kanske inte är så känsligt gjorda, för att få språket att ligga väl i munnen.”

Skådespelare - språkvårdare?

Teatern är nästan det enda medium, där man kan höra förhöjt språk.
Bodil Mårtensson

Rollfigurerna är språkbrukare medan vi skådespelare är språkvårdare.
Iwar Wiklander

Andris Blekte: "Ej blot til lyst står det över scenöppningen på Det Kongelige i Köpenhamn och en av teaterns möjligheter är ju som bekant att vårda språket och så långt som möjligt bromsa en successivt framskridande försämring."

Iwar Wiklander menar att man måste skilja något på valören i rollfigurens språk och språket hos den skådespelare som gestaltar honom, helt i linje med det som så många skådespelare sagt, att scenen alltid kräver en viss grad av språkligt lyft. "Det är berättelsen vi skall förmedla", säger han.

Dramaten är känd för att vara en språkvårdande teater, något som bekräftats av flera personer. *Eva Feuer,* logoped på Dramaten, berättar att teatern fick sin första talpedagog, Karolina Bock, på 1800-talet. Hennes porträtt hänger ännu i *Eva Feuers* arbetsrum. *EF* berättar vidare att dramatencheferna alltid intresserat sig för språket. *Sif Ruud* talar också om Dramaten som en språkvårdande teater, liksom *Anita Björk, Agneta Ehrensvärd* och *Inger Hayman.* Den sistnämnda säger att Dramatens ideal är att skådespelarna skall höras och att de skall vårda sitt språk. *Agneta Ehrensvärd* påpekar att just detta vårdande av språket ibland har kritiserats, man har ansett språket vara alltför "teatralt". Även *Anita Björk* tar upp detta, när hon berättar att så kallat dramatental ibland har häcklats, kanske speciellt under "den politiska tiden" närmast efter 1968, men att det i viss mån kan förekomma fortfarande.

Några som vill se skådespelarna som språkvårdare är *Sven Angleflod, Göte Fyhring, Erland Josephson, Emy Storm, Bergljót Árnadóttir* och *Gunilla Larsson.*

Sven Angleflod beklagar att dagens vardagsspråk har blivit ett löpsedelsspråk, ett korthugget, snabbt språk, fyllt av amerikaniseringar. Han menar att man som skådespelare bör vara noga med sitt språk, att man är en förebild.

Även *Bodil Mårtensson* talar om dagens språk, som hon tycker är förflackat. Därför menar hon att skådespelare bör inse att de har en fostrande uppgift.

Gunilla Larsson nämner ett ord som "oupphörligen uttalas felaktigt – utom kanske av äldre skådespelare vid institutionerna", nämligen ordet *vänlig. GL* påpekar att detta ord inte skall uttalas med långt 'ä' som om det skulle bygga på ordet *fager* utan med kort 'ä' eftersom det bygger på ordet *vän* (kamrat). Hon påpekar också att uttalet med långt 'ä' är dialektalt och att det förekommer bland annat i Norrland. Hon har lagt märke till detta uttal ända sedan sin egen skoltid.

Även *Iwar Wiklander* har tagit upp detta uttal. Han menar att talspråket börjat närma sig skriftspråket, man har börjat uttala orden som de stavas. I detta sammanhang nämner han just ordet *vänlig* med uttalet långt 'ä'. Han talar också om nya uttryck som kommit till, exempelvis *bry sig* i stället för *bry sig om.*

Vikten av att läsa mycket

Anita Ekström berättar, att hon inte läste mycket i unga år men att hon alltid haft lätt för att läsa högt, vilket utnyttjades i grundskolan. Hon fick ofta läsa för sina klasskamrater. Även vid konfirmationen togs denna hennes begåvning till vara och hon var den i kullen som fick läsa i kyrkan. *AE* har ett stort intresse för text.

Birgitta Vallgårda, en annan textintresserad skådespelare, har alltid läst mycket och har genom det utvecklat ett intresse för språket. ”Diktläsning bör börja på dagis”, säger hon.

Även *Sven Angleflod* och *Guje Palm* talar om hur viktigt det är att redan i barndomen grundlägga språkutvecklingen. ”Att läsa mycket ger stort ordförråd”, säger de.

Leif Stinnerbom började ganska sent med teater, men han har alltid läst mycket.

Ulf Friberg, som haft problem med stavning och läsning, säger sig ha haft stor hjälp av att läsa för sina barn. Att tänka i stora sjok, att omfatta en hel mening när han läst sagor, har hjälpt honom i hans textarbete som skådespelare. Han råder andra med dyslexi att läsa mycket.

Skall textarbete/textinterpretation finnas som eget, fristående ämne?

Man kan aldrig arbeta tillräckligt mycket med text. Teatern är ORDET. Självklart att textarbete skall vara ett fristående ämne.
Inger Hayman

Textinterpretation är inget man lär sig en gång för alla.
Carina Boberg

När det gäller denna fråga råder mycket stor enighet. Många är de som tycker att det är självklart att textinterpretation bör finnas som ett fristående ämne och inte enbart rymmas inom ämnet scenframställning. Ämnet existerar också på teaterhögskolorna under olika benämningar och möjligen också på olika sätt. Det finns en viss förvirring när det gäller benämningen på ämnet. *Gunilla Larsson:* ”Textinterpretation - ett fint namn på något som ingen vet vad det är...”. Hon har ett namnförslag: ”Att tolka en text”. Ett annat namnförslag kommer från *Ulf Friberg:* ”Att bära ut en text”.

Sif Ruud, som undervisade på Dramatens elevskola, var den första textläraren i Sverige. Ämnet kallades i början ”Sifs ämne”. På Teaterhögskolan i Stockholm bedrivs textundervisning av *Stina Ekblad* och *Cecilia Berefelt*. *SE* innehar en professur benämnd ”textinterpretation och språklig gestaltning” och *CB* kallar sitt ämne ”läsning” (oftast grekiska texter).

På Teaterhögskolan vid Göteborgs universitet kallas ämnet ”talgestaltning”. *Iwar Wiklander* har innehaft en professur i ämnet och undervisar fortfarande då och då. *Christer Strandberg* undervisar på Teaterhögskolan i Malmö i ämnet ”text”, tidigare benämnt ”textinterpretation”.
Anita Ekström som ”älskar text” menar att det är fel att tro att textarbete automatiskt fås i scenframställning. ”Det förekommer naturligtvis, men långt ifrån alltid”, säger hon.

Bergljót Árnadóttir anser att eftersom, som hon uttrycker det, vi utarmade vårt scenspråk på 60-70-talen, är det viktigt, att studenterna får arbeta mycket med språket och med olika former av text.

Bodil Mårtensson anser som *Inger Hayman* att man inte kan få nog av textarbete.

Krister Henriksson fick ingen textundervisning under sin utbildning, något som han saknat. ”Man klargjorde inte textens värde för mig”, säger han.

Ulf Friberg fick textundervisning, något som han uppskattar. ”Man nosade på texter.” Råd och önskan från *Ulf Friberg*: ”Mer textundervisning på teaterhögskolorna.”

Eftersom *Jan-Erik Emretsson* haft och har problem med textarbetet på grund av att dialekten sätter hinder i vägen för honom, även om den numera inte är så påtaglig, är han en varm förespråkare för text som eget ämne.

”Vers- och textundervisning måste finnas”, säger *Birgitta Vallgårda. Anders Ahlbom Rosendahl* sällar sig också till dem som förespråkar textundervisning. Själv fick

han ingen sådan undervisning utan har tillägnat sig den efter utbildningen.

”Textinterpretation bör självklart vara ett eget ämne”, säger *Annika Brunsten.*

Sven Angleflod, Guje Palm: ”Bra med fristående textlektioner. Textarbete skall inte bara vara knutet till det sceniska.”

Jane Friedmann: ”Textarbete sker ju i repetitionsarbetet men det är bra om ämnet finns på teaterhögskolorna.”

Idéer om vad textundervisning kan innehålla

Carina Boberg har en del idéer om vad lektioner i ämnet text kan innehålla. Främst betonar hon två inslag som måste finnas: Lek och Lust. Hon föreslår att man använder sig av Shakespearetexter, som inte är bundna till scenframställningsämnet. Med dessa texter kan studenterna få arbeta fritt, vrida och vända på dem och på det viset hitta olika saker som de senare kan överföra och använda i det sceniska arbetet.

Man kan också, fortfarande enligt *Carina Boberg,* låta några studenter få samma Shakespearemonolog, ge dem olika förutsättningar och efter att de arbetat en tid låta dem visa sitt arbete för kamraterna och läraren.

Jan-Erik Emretsson föreslår att man låter studenterna arbeta med långa, komplicerade meningar och med ”begagnade repliker” från något tidigare scenframställningsprojekt.

Birgitta Vallgårda hävdar att det är viktigt att studenterna får möta olika slag av texter. Hon påpekar också vikten av att studenterna får träna upp en känslighet för olika språkliga valörer. *BV* är noga med att man håller sig till den ”språkdräkt” en viss pjäs har och hon kräver en lyhördhet för denna, så att inte moderna ord och uttryck kommer in i en pjäs där de inte hör hemma.

Agneta Ekmanner, Agneta Ehrensvärd och *Torsten Föllinger* anser det vara ytterst viktigt att studenterna får arbeta med olika former av lyrik. *Agneta Ekmanner* talar om att genom lyrik utveckla en formkänsla, *Agneta Ehrensvärd* säger att eleverna bör få träna sig i att hitta uttryck i olika dikter. ”I poesin är texten ett koncentrat”, säger hon. *Torsten Föllinger* menar att man skall låta studenterna få arbeta med verk av olika goda författare och nämner som exempel på sådana Povel Ramel och Anna Maria Lenngren.

Att arbetet med grektexter är utvecklande har redan nämnts och det bör enligt många vara ett självklart inslag i textundervisningen.

Birgitta Ulfsson förespråkar estradkunskap som ett viktigt ämne. ”Det är nyttigt att inte alltid gömma sig bakom en roll, utan att stå där bara med sig själv och en dikt eller en sång”, säger hon. *Birgitta Ulfsson* har något av en trädgårdsmästare i sig. Hon talar mycket om att man måste ”vattna”. Man måste vattna elevernas olika sidor, deras nyfikenhet skall vattnas och så vidare. Hon talar också om att ”duscha sitt språk rent” från slanguttryck och andra mindre väl valda uttryck.

Bilder

Några personer har talat om värdet av att använda sig av bilder i textarbetet. Så säger till exempel *Sven Angleflod* och *Guje Palm* att studenterna bör få vänja sig vid att läsa en novell, en dikt så att åhörarna får egna bilder när de lyssnar. ”Om man själv ser bilder när man läser, ger det bilder till andra”, säger de.

Christer Strandberg tänker på samma sätt. Han talar mycket om att ha egna bilder och att ge bilder till publiken. Han är noga med att studenterna inte styckar upp texten och därmed bryter en bild, vilket kan hända om man inte noga planerat och övat på var man skall andas.

Att våga använda starka ord och ”stora texter”

För att studenterna fullt ut skall våga använda sig av Shakespeares språk krävs en innötning. En innötning, så blir det främmande inte så skrämmande.
Jan Blomberg

Skådespelet sätter upp ramar, inom dessa har man frihet – observera, ramar, inte hinder!
Christer Strandberg

En speciell svårighet att övervinna är en rädsla för att använda starka ord och uttryck. Även om den rädslan var större under 60- och 70-talen, då man ville vara så realistisk som möjligt, kan man stöta på den även i våra dagar. Shakespeare, Molière och grekerna bjuder på fraser och uttryck som med sin kraft kan kännas obekväma i munnen på en svensk skådespelarelev.

Christer Strandberg berättar att det kan vara svårt att få studenter att säga de starka orden, man vill gärna släta över. Det händer att man värjer sig för ord som *Ack! Ve!* och så vidare. På textlektionerna har man möjlighet att följa *Jan Blombergs* råd att ”nöta in” det ovana, kraftfulla språket, så att det inte blir så skrämmande.

Gunilla Larsson: ”’Ack och ve’ är känslouttryck mer än ord.”

”Det är viktigt att skådespelare behärskar stora texter, annars förflackas språket”, säger *Agneta Ehrensvärd,* som menar att det var arbete med grekiska texter som gjorde att hon alls fattade något när det gäller text. Hon nämner lyssnande, riktningar, som gjorde att arbetet blev naturligt. I arbeten med grekiska texter efter skoltiden förstod hon bättre hur hon skulle angripa en text bland annat genom andningen. ”Man skall inte vara rädd för ordet”, säger hon.

Anders Ahlbom Rosendahl talar också om att vara modig, ”att våga ta ut ordentligt”.

Jag vill här påminna om *Torsten Föllingers* uttalande: ”Man skall kunna använda sig av ett musikaliskt, kultiverat språk.”

Sif Ruud har ett råd till dem som inte vågar ge sig på de stora, starka orden:

”Tänk FAAN..... och säg OH! VE!”

Mariann Rudberg har ett råd i samma stil när det gäller Strindberg:

”Tänk INTE..... och säg ICKE!!”

Att leka med språket

Att genom textlektioner leka med språket – att ta ut, överdriva, förvränga, lyfta – har föreslagits som ett sätt att hitta lust till och förmåga att använda sig av språket på olika sätt.

Flera har nämnt att skådespelare i andra länder tycks mera intresserade av att leka med sitt språk än vad som är vanligt i Sverige. Engelska skådespelares sätt att använda sitt språk på scenen har nämnts, men även i Finland och på Island finns en språkglädje och en djärvhet som inte är så vanlig hos oss, även om jag kan uppleva, att vi är på väg mot större mod. Isländskan *Bergljót Árnadóttir* berättar att i hennes hemland är man stolt över sitt gamla språk och man leker gärna med det på scenen. ”Det tillhör kulturarvet”, säger hon. Hon säger vidare: ”I Sverige är man inte lika intresserad av det gamla språket, man ville länge ta ner det på gatunivå.” Hon önskar att eleverna ges tillfälle att arbeta mycket och lustfyllt med språket och dess valörer på teaterhögskolorna.

Ja, mycket kan ingå i textlektioner – att skapa lust och glädje till språket, att bli lyhörd för valörer, nyanser, att våga överdriva, att läsa, läsa, läsa och, som *Iwar Wiklander* säger, att noga undersöka texten: ”Lämna inte en enda del av texten obearbetad.”

Några olika sätt att närma sig en text

Ingela Olsson vill hitta en ton, som kan ”kommunicera i vår tid”. I början av ett textarbete använder hon texten i situationer som är lite störande, till exempel framför TV:s barnprogram, i tvättstugan, när hon är trött, när hon lagt sig och så vidare. Detta för att inte ”lägga fast” för tidigt.

Birgitta Ulfsson beskriver sig själv som en misstänksam hund. ”Med nosen mot tiljan, vädrande efter textens valörer, ilsken och otålig. Dyrkande Beckett, Molière och Shakespeare.” (Ur *Mellan raderna*. *Att nå in i orden*.)

Hon talar om hur hon försöker locka ur replikerna deras hemligheter, hur hon aktar sig för att tugga sönder dem, att hon vill ”skydda dem”.

Birgitta Ulfsson menar, att det inte finns några givna regler för betoningar. ”Tänker du riktigt i rollen brukar du också betona rätt”, säger hon och tillägger: ”trots allt silar du allt som skall framföras genom din egen unika skådespelarkropp”. Hon påpekar också att repetitionsprocessen ser olika ut för olika individer och att en eventuell ersättare i en roll betonar på sitt sätt.

Agneta Ekmanner läser pjäsen upprepade gånger i sin loge. Hon har utvecklat ett stort intresse för text och språk och menar att rollens språk ger mycket information om rollfiguren. I boken *Försök om teater* skriver hon: ”Det första en skådespelare möter är språket. Det är ju faktiskt någonting man kan skåda, se, där det står på papperet. För pjäser skrivna i bunden form är det förstås särskilt viktigt hur språket ser ut på papperet - verserna, interpunkteringen. Språket i historiska praktkläder från en annan tid.” *AE* talar om skillnaden mellan sitt eget språk och rollfigurens. Hon vill att denna skillnad skall finnas, hon menar att den gör henne lyhörd för rollfigurens språk. Pjäsens text är för henne som en hud, som hon måste tränga igenom, in i pjäsens språkvärld. Hon talar om arbetet som dels teknik, dels inlevelse. ”Tunneln skall byggas från två håll.”

”Det tekniska arbetet är ett bökigt munarbete. Att till att börja med läsa högt om och om igen. Att känna i kroppen var vokalerna har sin plats.” (Ur *Försök om teater*)

Fler tankar om text och textarbete

Bergljót Árnadóttir: ”Texten är aktiv. Den är en del av scenframställningen. Det ständiga dilemmat är att integrera texten i handlingen.”

Carina Boberg: ”Vad betyder det jag säger för mig själv?”

Iwar Wiklander: ”Man måste renodla, göra tydbart för publiken. Publiken är inte tankeläsare, den ser vad skådespelaren tänker genom det skådespelaren gör. Berättelsen utspelas inte nu, den återges nu.”

Pregnans är viktigt för *Krister Henriksson,* som också säger: ”Man får inte bli för upptagen av inlevelsen.”

Birgitta Ulfsson: ”Repetitionerna är en lek, att samla i ladorna. Föreställningen är att berätta.”

Viktiga ord för *Birgitta Ulfsson:* Vattna! (sin nyfikenhet, sina olika sidor och så vidare). Inre balans. Man måste bli vän med sin egen gåta.

Annika Brunsten och *Birgitta Ulfsson* har tagit upp ett fenomen som jag själv funderat mycket över. Det gäller skillnaden i elevers inställning till tal respektive sång. *Birgitta Ulfsson* talar om en ”hämning i munnen”, som hon upplevt att teaterhögskoleelever har när det gäller tal men som inte finns i sång. *Annika Brunsten* säger att det är ett problem att vi i vardagslivet alltid använder vanliga ord och vanlig röst, och att det därför kan kännas konstlat att ’lyfta’ orden när vi talar på scenen. Hon jämför med sång, där det inte finns samma risk att orden nöts ut.

Själv har jag stött på detta, inte så ofta numera, men förr märkte jag denna skillnad tydligt. Rör det sig om en inställning? Är man mer inställd på att sång kräver något utöver det vardagliga, vilket gör att man lättare accepterar en förhöjning.

För mig har detta problem minskat eftersom eleverna numera accepterar att det sceniska språket måste lyftas något.

Vers

Jag känner mig aldrig så fri som med bundet språk.
Iwar Wiklander

I den bundna formen finns mycket som är ursprunglig teater.
Agneta Ekmanner

Hanteringen av vers har ungefär samma utveckling som röst och tal, det vill säga även i detta fall kan man tydligt märka pendelsvängningar. *Erland Josephson* berättar att det fanns en period (60 - 70-talen) då versen skulle döljas, publiken skulle inte märka att en pjäs var skriven på vers. Detta, menar han, var en reaktion på den ”väldigt prononcerade versläsning” som tidigare fanns på institutionsteatrarna, precis som det realistiska sättet att tala på scenen var en reaktion på den talteknik man kom att uppleva som övertydlig och konstlad. Enligt *EJ* finns nu ett ”rimligt” förhållande till versen. ”Versen är underbar att åka på och den är lättare att komma ihåg än prosan”, säger han.

Även *Bergljót Árnadóttir* har uttalat sig om den tid då versen skulle döljas. Hon talar om 70-talets rädsla för form och menar att den berodde på en sorts lättja. ”Ingenting kan existera utan form på scenen”, menar hon. *BA* jämför med att hälla vatten i en kruka, där versformen är krukan.

En annan som uttalat sig om vershanteringens svängningar är *Andris Blekte.* Han säger: ”Resultatet av versarbetet på teaterhögskolorna tycks mig ha blivit bättre, först och främst i fråga om känsloäkthet, jämfört med till exempel 50-talet.” *AB* anser att genom att tekniken förr tilläts dominera blev resultatet en perfekt, ofta övertydlig diktion, ett rigoröst versmått men med brist på känsloäkthet.

Andris Blekte: ”På scenen kunde flöda ren musik men utan innehåll, ibland sövande och till och med oförståelig. Vad menade han? Vad var det han sa? frågade man sig inför denna välinstrumenterade tomhet.” *AB* vill dock framhålla att även under denna tid fanns ”positiva undantag”.

Beträffande dagens versbehandling anser *Andris Blekte* att äktheten i regel finns men att man kan önska tillbaka något av forna tiders teknik, som han menar är av största vikt, men den måste alltid vara uttrycksfull och innehållsrik.

Vad gäller ren versrecitation anser *AB* att dagens skådespelare ”oftare lyckas avstå från det annars vällovliga behovet att dramatisera och spela”. Därigenom anser han att diktens egenart har lättare att nå fram. Här talar han inte om vissa mer dramatiska diktarter, där ”spelandet” kan ha sin plats.

En svårighet när det gäller vers som *AB* vill påpeka är att nyansera diktens eller versreplikens enskilda delar utan att tappa helheten. Han menar också att studenter och skådespelare lättare hittar rätt i versen om man inte gör ”för stor affär av verslärans inbillade eller påstådda svårigheter.”

Per Myrberg: ”Shakespeare drar på, struntar lite i formen, råkar vara ett geni.” *PM* påpekar också att hos Shakespeare uttrycker sig ofta ”fina personer på blankvers medan enklare människor använder prosa”.

Anita Björk och *Iwar Wiklander* talar om vikten av att skandera i början av ett

versarbete. ”Det hjälper en att hitta rytmen och är också en hjälp att minnas texten”, säger de.

”Versen måste få gunga”, säger *Jan-Olof Strandberg.*

Christer Strandberg har en gång medverkat i en Molièrepjäs, skriven på alexandrin men där man gjort om texten till prosa. Han upplevde att det inte alls fungerade att göra den förändringen. ”Såväl språket som konflikterna planades ut, allt blev platt”, säger han.

Jag har funnit att de som fått utbildning i de olika versmåtten och fått träna versanvändandet i Molière- och/eller Shakespeareprojekt är nöjda med att ha fått den kunskapen, till exempel *Dennis Sandin* och *Anders Simonsson.*

Påfallande är också, att de som inte fått versundervisning kommit att sakna en sådan. *Krister Henriksson* uttrycker en viss oro för att använda blankvers, och även *Gunilla Larsson* känner en osäkerhet när det gäller vers. *Annika Brunsten* säger att hon först efter många år i yrket hittat ”verssäkerheten”.

En åsikt som ofta återkommit: Verskunskap är utvecklande och befrämjar också ett bättre scental när det gäller prosa.

Slutkommentar

Det har varit ytterst intressant, lärorikt och roligt att ta del av de medverkandes tankar och åsikter.

Man kan lätt se att det råder stor enighet när det gäller vissa frågor, till exempel hur Strindbergs språk bör behandlas, scenspråkets förhöjning med mera.

Jag finner det intressant att de som fick sin utbildning på 60- och 70-talen så gott som genomgående har utvecklat ett stort intresse för röst och språk.

Det är mycket glädjande att man förordar textundervisning som ett eget, fristående ämne.

Med lättnad och glädje konstaterar jag att man i de flesta fall anser att taltekniken utvecklats till det bättre på senare år, jämfört med 60- och 70-talen, vilket sannolikt inte bara beror på en mer ”utåtriktad” undervisning utan också att det finns en annan inställning hos studenter och lärare och större möjligheter till samarbete mellan de olika lärarkategorierna.

Teaterföreställningar

I samband med samtalen har jag försökt se en föreställning med den eller de skådespelare jag skulle träffa. Detta lyckades ofta. De skådespelare jag inte hade möjlighet att se har jag i de flesta fall sett tidigare.

Föreställningar

Kärleksbrev av Albert Ramsdell Gurney
Dramaten, turné — Anita Björk, Jan-Olof Strandberg

Hemkomsten av Harold Pinter
Dramaten — Jan-Olof Strandberg, Krister Henriksson

Köpenhamn av Michael Frayn.
Dramaten, turné — Anita Björk, Jan-Olof Strandberg

Resor med moster Augusta av Graham Greene
Dramaten, turné — Jan-Olof Strandberg

Vigseln av Witold Gombrowicz
Dramaten — Krister Henriksson, Per Myrberg, Staffan Göthe, Sten Ljunggren

Gustav Vasa av August Strindberg
Stockholms Stadsteater — Sten Ljunggren, Ulf Friberg

Nicholas Nickleby av Charles Dickens
Stockholms Stadsteater — Sten Ljunggren

*Ett drömspe*l av August Strindberg
Stockholms Stadsteater — Ulf Friberg, Anita Ekström

John Gabriel Borkman av Henrik Ibsen
Dramaten — Per Myrberg

Misantropen av J.B.P. Molière
Dramaten — Agneta Ekmanner

Gengångare av Henrik Ibsen
Helsingborgs Stadsteater — Agneta Ekmanner

Hjälten av Jan Sigurd
Teater 23, Malmö — Anders Ahlbom Rosendahl

Hedda av Henrik Ibsen
Stockholms Stadsteater — Anders Ahlbom Rosendahl, Jane Friedmann

Hjälten på den gröna ön av J.M.Synge
Stockholms Stadsteater — Anders Ahlbom Rosendahl

En handelsresandes död av Arthur Miller
Nya Grupp 98, Galeasen. Teaterbiennalen 1997 — Jane Friedmann

Titta en älg av Kristina Lugn
Teater Brunnsgatan 4. Teaterbiennalen 2001 — Jane Friedmann

Idlaflickorna av Kristina Lugn
Dramaten — Sif Ruud

Kan du vissla Johanna av Ulf Stark
Dramaten — Sif Ruud

Människor i solen av Jonas Gardell
Dramaten — Sif Ruud

Markurells i Wadköping av Hjalmar Bergman
Dramaten, turné — Sif Ruud

Lika för lika av William Shakespeare
Dramaten — Jan Blomberg

Vintersagan av William Shakespeare
Dramaten — Jan Blomberg, Krister Henriksson

Vem är rädd för Virginia Woolf av Edvard Albee
Helsingborgs Stadsteater — Bergljót Árnadóttir

Top Dogs
Orionteatern — Bergljót Árnadóttir

Visor medan man lever ”Lyrik och visor om liv och död och kärlek...”
med texter av Tove Jansson, Erna Tauro, Eeva Kilpi med flera
Turné Birgitta Ulfsson

Din stund på jorden av Vilhelm Moberg
Uppsala Stadsteater Iwar Wiklander

Speer av David Edgar
Göteborgs Stadsteater, Teaterbiennalen 2003 Iwar Wiklander, Mariann Rudberg

Solitärer med texter av Katarina Frostensson, Stig Larsson, Erik Beckman
Galeasen Ingela Olsson

Cabaret av Masteroff/Ebb/Kender efter en roman av Christopher Isherwood
Göteborgs Stadsteater Guje Palm, Sven Angleflod

Lilla Boye av Agneta Elers-Jarleman
Göteborgs Stadsteater Carina Boberg

Hästen och tranan av Sara Lidman
Orionteatern. Teaterbiennalen 1997 Birgitta Vallgårda, Leif Sundberg

Den blinda drottningen
Västanå Teater, Värmland Anna Jankert, Peter Jankert, Carina Ekman

Nils Holgersson av Selma Lagerlöf
Västanå Teater Anna Jankert, Peter Jankert

Hamlet av William Shakespeare
Västanå Teater Anna Jankert, Peter Jankert
Samtliga produktioner på Västanå Teater i regi av Leif Stinnerbom

West Side Story av Robbins/Laurents/Bernstein
Malmö Opera och Musikteater Kåre Sigurdsson, Christer Strandberg

Linje Lusta av Tennessee Williams
Studioteatern, Malmö Christer Strandberg

Hamlet av William Shakespeare
Studioteatern, Malmö Christer Strandberg

The Danny Crowe Show av David Farr
Borås Stadsteater Sonja Lindblom

Hobbyspaggens fru av Cristina Gottfridsson
Malmö Dramatiska Teater Per Lasson, Andreas Strindér

Jungfruleken av Jean Genet
Arbete med regielever, Teaterhögskolan i Malmö Hanna Landing, Emy Storm

Olika föreställningar på f.d. Malmö Stadsteater
Hanna Landing ,Emy Storm, Kåre Sigurdsson, Göte Fyhring

Produktioner på Teaterhögskolan, Malmö
Jesper Åvall, Tony Lundgren, Sonja Lindblom, Andreas Strindér,
Per Lasson, Petra Brylander, Dennis Sandin

Litteraturlista

Försök om teater. Agneta Ekmanner med flera
(Bonnier, Stockholm, 1998). ISBN 91 0056 755 8

Berit Gullberg: *Samtal med 12 skådespelare*
(Bokförlaget Trevi, Stockholm, 1990). ISBN 91 7160 953 0

Erland Josephson: *Rollen*
(Brombergs, Stockholm, 1989) ISBN 91 7608 607 0

Erland Josephson: *Sanningslekar*
(Brombergs, Stockholm, 1990). ISBN 91 7608 495 7

Ingrid Luterkort: *Skådespelarens utbildning*
(Entré, Riksteatern, 1976). ISBN 91 85472 00 X

Ingrid Luterkort: *Om igen, herr Molander!*
(Stockholmia, 1998). ISBN 91 7031 085 8

Mellan raderna. Birgitta Ulfsson med flera
(Tre Böcker Förlag AB, Stockholm, 1994). ISBN: 91 7029 143 8

Bengt Pamp: *Svenska Dialekter*
(Natur och kultur, Stockholm, 1978). ISBN 91 2700 344 2

Sif Ruud - Elisabeth Sörenson: *Ett liv*
(Brombergs, Stockholm, 1988) ISBN 91-7608-410-8