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].
Birgitta Abu Asab

Skådespelares tankar om röst tal text och språk

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


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 samtal 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

   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 sistaårselevens 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

<table>
<thead>
<tr>
<th>Personer som medverkat</th>
<th>Utbildning/Teaterbana</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Ingrid Luterkort</td>
<td>Dramatens elevskola 1932</td>
</tr>
<tr>
<td>Sif Ruud</td>
<td>Dramatens elevskola 1934</td>
</tr>
<tr>
<td>Erland Josephson</td>
<td>Köpmannen i Venedig 1939</td>
</tr>
<tr>
<td>Anita Björk</td>
<td>Dramatens elevskola 1942</td>
</tr>
<tr>
<td>Torsten Föllinger</td>
<td>Började undervisa, talröst, senare äv. sång 1942</td>
</tr>
<tr>
<td>Andris Blekte</td>
<td>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</td>
</tr>
<tr>
<td>Birgitta Ulfsson</td>
<td>Svenska Teaterskolan, Helsingfors 1948</td>
</tr>
<tr>
<td>Jan-Olof Strandberg</td>
<td>Dramatens elevskola 1948</td>
</tr>
<tr>
<td>Göthe Fyhring</td>
<td>Studion vid Munkbron 1948</td>
</tr>
<tr>
<td>Jane Friedman</td>
<td>Dramatens elevskola 1951</td>
</tr>
<tr>
<td>Emy Storm</td>
<td>Dramatens elevskola 1951</td>
</tr>
<tr>
<td>Hanna Landing</td>
<td>Norrköping, elevskola 1953</td>
</tr>
<tr>
<td>Käre Sigurdson</td>
<td>Norrköping, elevskola 1955</td>
</tr>
<tr>
<td>Per Myrberg</td>
<td>Dramatens Elevskola 1955</td>
</tr>
<tr>
<td>Inger Hayman</td>
<td>Dramatens elevskola 1955</td>
</tr>
<tr>
<td>Jan Blomberg</td>
<td>Royal Academy of Dramatic Art, London 1956 Dramatens Elevskola 1959</td>
</tr>
<tr>
<td>Ivar Wiklander</td>
<td>Calle Flygares Teaterskola 1957</td>
</tr>
<tr>
<td>Eva Feuer</td>
<td>Logoped. Röst/talpedagog på Dramaten</td>
</tr>
<tr>
<td>Leif Sundberg</td>
<td>Stockholms Studentteater, Narren, Fickteatern 1960</td>
</tr>
<tr>
<td>Irene Nord</td>
<td>Teatervetare, Stockholms universitet Sufflös Stockholms Stadsteater 1961</td>
</tr>
<tr>
<td>Anita Ekström</td>
<td>Statens Scenskolan, Göteborg 1963</td>
</tr>
<tr>
<td>Barbro Oborg</td>
<td>Statens Scenskola, Malmö 1964</td>
</tr>
<tr>
<td>Sten Ljunggren</td>
<td>Statens Scenskolan, Malmö 1964</td>
</tr>
<tr>
<td>Agneta Ekmanner</td>
<td>Statens Scenskola, Malmö 1965</td>
</tr>
<tr>
<td>Anders Ahlbom Rosendahl</td>
<td>Statens Scenskola, Malmö 1967</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Institution</td>
</tr>
<tr>
<td>------------------</td>
<td>--------------------------------------------------</td>
</tr>
<tr>
<td>Staffan Göthe</td>
<td>Statens Scenskola, Göteborg</td>
</tr>
<tr>
<td>Krister Henriksson</td>
<td>Statens Scenskola, Malmö</td>
</tr>
<tr>
<td>Mariann Rudberg</td>
<td>Statens Scenskola, Göteborg</td>
</tr>
<tr>
<td>Bodil Mårtensson</td>
<td>Statens Scenskola, Stockholm</td>
</tr>
<tr>
<td>Bergljót Árnadóttir</td>
<td>Statens Scenskola, Stockholm</td>
</tr>
<tr>
<td>Jan-Erik Emretsson</td>
<td>Statens Scenskola, Malmö</td>
</tr>
<tr>
<td>Gunilla Larsson</td>
<td>Statens Scenskola, Malmö</td>
</tr>
<tr>
<td>Guje Palm</td>
<td>Statens Scenskola, Göteborg</td>
</tr>
<tr>
<td>Agneta Ehrensvärd</td>
<td>Statens Scenskola, Stockholm</td>
</tr>
<tr>
<td>Christer Strandberg</td>
<td>Folkhögskola, Kompletteringsutbildning</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>Statens Scenskola, Stockholm</td>
</tr>
<tr>
<td>Carina Boberg</td>
<td>Statens Scenskola, Göteborg</td>
</tr>
<tr>
<td>Peter Jankert</td>
<td>Statens Scenskola, Malmö</td>
</tr>
<tr>
<td>Birgitta Vallgårda</td>
<td>Teaterhögskolan i Malmö</td>
</tr>
<tr>
<td>Sven Angleflod</td>
<td>Teaterhögskolan i Göteborg</td>
</tr>
<tr>
<td>Annika Brunsten</td>
<td>Teaterhögskolan i Malmö</td>
</tr>
<tr>
<td>Ingela Olsson</td>
<td>Kurserr. Teater Sargasso</td>
</tr>
<tr>
<td>Ulf Friberg</td>
<td>Teaterhögskolan i Malmö</td>
</tr>
<tr>
<td>Leif Stinnerbom</td>
<td>Gävle 80-talet, Västanå Teater</td>
</tr>
<tr>
<td>Anna Jankert</td>
<td>Amatörteater, dans. Västanå Teater</td>
</tr>
<tr>
<td>Carina Ekman</td>
<td>Geijerskolan. Amatörteater, Västanå Teater</td>
</tr>
<tr>
<td>Petra Brylander</td>
<td>Teaterhögskolan i Malmö</td>
</tr>
<tr>
<td>Anders Simonsson</td>
<td>Teaterhögskolan i Malmö</td>
</tr>
<tr>
<td>Dennis Sandin</td>
<td>Teaterhögskolan i Malmö</td>
</tr>
<tr>
<td>Aksel Morisse</td>
<td>Teaterhögskolan i Malmö</td>
</tr>
<tr>
<td>Per Lasson</td>
<td>Teaterhögskolan i Malmö</td>
</tr>
<tr>
<td>Andreas Strindér</td>
<td>Teaterhögskolan i Malmö</td>
</tr>
<tr>
<td>Sonja Lindblom</td>
<td>Teaterhögskolan i Malmö</td>
</tr>
<tr>
<td>Tony Lundgren</td>
<td>Teaterhögskolan i Malmö</td>
</tr>
<tr>
<td>Jesper Åvall</td>
<td>Teaterhögskolan i Malmö</td>
</tr>
</tbody>
</table>

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


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.


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 Sigurđson* 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 scen-disciplin, som var vanlig under den här tiden. De nämner också att scenskoleelever ofta hade en negativ och fördömande attityd gentemot Stadsteatrens 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”.


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

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

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


*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 vältäthet 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 pjäsenas 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 rytme, och den känslighet för rytme, 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 behärssa sin röst och sitt tal i sceniska sammanhang.


”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 löjlige. Ett nytt samhälle omöjliggjorde det sättet att tala.

Staffan Göthe

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

Gunilla Larsson


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.


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.


Trendkrafter styr, då spelar det ingen roll om tallära- ren 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. Åktheten betonades starkt och det gällde att tala så nära verkligheten som möjligt. Kanske var scenskolan i Malmö den ”röstångsligaste” 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 röstträningsinriktning 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 stämmar 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


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....

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-talisters. 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-talisters 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.


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

Agneta Ekmanner


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.


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, tålmod (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 ÅVSLAPPNINGEN i hela kroppen – i vatet tillstånd. AVSPÄNNINGEN definerar 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.


Avspänningen kräver (och uppövar därmed) koncentration – icke att förväxla med ansträngd ”gå på”-ambition, som ökar spänningsarna i stället för att minska dem.
Den så skenbart enkla avspänningen är verkligen svår och kräver 2/3 av undervisningstiden. Det är meningslös att gå vidare innan förmågan att slappa av uppnåtts. Denna första tid är inåtvänd – eleven närvarar vid och observerar sina kroppsdelar och muskler. Succes-

Avspänningen lär eleven att använda och kontrollera sina kroppsde-
lar oberoende av varandra, vilket för övrigt all konstnärlig ekonomi
kräver. Den avslöjar också hållningsfel, rörelsemänér 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 främ-
jar röst, tal och sång.

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

Avspänningsens betydelse för talet

Avspänningsens betydelse kan överhuvud inte överskattas. Avspänning-
en berör en persons psyke lika mycket som hennes/hans muskler och eftersom många röst- och talsvårigheter uppstå på grund av psykiska
hämningsar är det uppenbart att just avspänningen kan frigöra en elev
och hjälpa henne/honom att bli av med den för personen ofta omed-
vetna 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.
Avspänningsstekniken – 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 känslolagret – 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

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.


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


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 (atminstone 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:


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.


Petra Brylander och Anders Simonson har hjälp av fysiska röstövningar som uppvärming 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 vitaen 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 morgentränning.

”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: bäcknet, bröstet och huvudet. Hon menar att man, om man har spännings i halsregionen, kan ha hjälp av att tänka sig att rösten skall gå ut genom bröstet.

Agnete Ekman: ”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 Emretsosn hade stor nytta av den avspännings 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 rytmor. 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.


*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 slitage på rösten sker! TF har erfarenhet av att uppmunningen ”Kan du bli tydligare i din tanke?” ger en ”genomsnittligare 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.


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".

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.


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 befinner oss i, medan berättelsens rum kanske är mindre.
Iwar Wiklander


"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 tydlighet 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 förmedla orden, för då når tanken inte ut.


"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 Tegners 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.


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 ”läss 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 Sigurðson** 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 räka 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**


_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.

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 låta kännas akustiken i hela rummet. Därför springer han runt i lokalens, 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.


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 artikulationsramor 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.


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.

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


"sceniska röstmissbruk" och talet har alltid nått ut.


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 nyfiker 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.

Agnete 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 motspeleters 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 nämntes:

* **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 nytigg, 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.
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.
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 tallitare 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.


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 ideatet 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.

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 vändorna, 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

Petra Brylander (Gällivare och Luleå) och Anders Simonsson, som också kommer norrifran, uttrycker att det hårda arbetet 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.


Som nyutbildad fick hon arbeta 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, uttryckslösafasen


Under dialektomfattningen 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 dialekten.”

Agneta Ehrensvärd: ”Det är synd att man inte får tala sin egen dialek... den egna dialektalen 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 ljudning 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 dialektbyte. Anders Abilbom Rosendahl (Skåne) har aldrig haft problem med att använda rikssvenska. Han är språkintresserad och säger sig lätt kunna låta omgivningens språk ”sköljta 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 behärskta rikssvenska. Det gick lätt.


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


‘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 rikssvensknäringen, 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 uttalandet sig om denna speciella svårighet. Mer om det längre fram i detta kapitel.

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 män-niskors 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 vardagensilskan: 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 tal- lärare arbetar naturligtvis med detta, men det finns också flera skådespelare/scenframställningssällskap som kräver rikssvenska av de studenter de arbetar med. En sådan är Guje Palm, som är ”stenhard” 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 förstätt ”rikssvenskans fundamentalister”, men tillägger: ”Även jag menar, att språket måste vara förståeligt, där går gränsen!”


Ivar 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.


Kan man vara tvåspråkig?


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.


Göteborgs- och frihetsmästaren, Petter Brylander, säger sig använda ”blandspråk” hemma, men när hon talar med släktningar i telefon kommer dialekten fram.

Annika Brunsten, som 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, som är halvnorska, säger att norskan kommer fram i upprörda situationer.

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

Agnete Ehrensvarth 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 skånska dialekt kan ge en lite gäll röst”, säger han.

Man har också nämnt exempel på en levande röst och ett uttrycksfulfill 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 manifést, 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 impone-rade 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 dialeken.
Ivar 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 hålet. Jag har mött ett intresse hos flera skådespelare, och även hos teaterhögskolestuder, för att använda dialekt, egen eller annan, när så är lämpligt.

"Man kan leka lite med olika dialektter", säger Sven Angleflod.

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

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


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 dialektter.

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

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.

Ivar Wiklander berättar att han, då han i samband med en radioteaterspeling 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 Ivar 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 dialektter som något mycket värdefullt. Det
värdefulla menar hon skulle främst ligga i att en sådan undervisning skulle ge en god träning i hjärteligt 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.


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

* Låt en person, som är hemmastadd i den dialekt du skall tala, hjälpa till!
* Lyssna, hörma och se till att få kommentarer!
* Ta reda på ljud och uttryck, som är typiska för den aktuella dialektken!
* 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 portvaken, förutsättningen ur ”talsynpunkt” var att hon skulle klara av att behålla rikssvenska i rollen som Lady MacDuff. SL är från Kiruna och har fått kämpa en hel del med rikssvenskan.


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

SL fortsätter: ”Något, som var svårt med dialektrollen, var att göra en ’grön 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 medespelare 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/hon 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 dialektarbeitet 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 hörde 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 har tidigare spelat på rinkebyssvenska som han klassar som en dialekt. En dialekt med inslag av många olika språk, bland annat Stockholmslang, 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.


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 hörde 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 Strinder 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**


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.


**Två sistaårselevers berättelse om vägen mot rikssvenska**


*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 hörta 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 framhärtrade 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 förstärkade 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 västgötsskan gärna sjunker på slutet av en mening.


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 ombett 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 västgötsskan, till exempel ”r”, som i den dialeken 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


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 ”lått 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 omedd att använda sin dialekt på scenen, något som han inser inte är helt lått, 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".

Text och språk

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


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.

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 fraserings, flöde...

Bodil Mårtensson

svarar på frågan: Vad är viktigt i arbetet med en text? Hur får man den att leva?


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.
Ivar Wiklander

Att text är ouppåplåsligt förenat med röst visar bland annat följande:
Torsten Föllinger brukar lyckas få fram en ”genomsiktig röst ” hos en elev genom att be eleven bli tydligare i sin tanke.
”Tanken föder tonen.” Christer Strandberg.
Torsten Föllinger och Ivar 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 Ivar 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.


Agneta Ehrensvärd: "Att veta hur man förhåller sig till en text är en hel vekenskaps".

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.


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 repetitionsarbete 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

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 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.  


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


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 rymten skall göra att tanken kommer fram."  

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 störjd, om man i en monolog gör för många nedslag rent rytmiskt. Hon menar att allt sceniskt arbete skall ha en läthet. ”För många betningar 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.

_Agnete 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 uppmärksammer inte alltid språkliga olikheter.

_Sif Ruud, Mariann Rudberg och Agnete 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 sprängmarsch 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


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?


"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

"Vardagspråket 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: ”Vardagspråk 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 Sten 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 *intrylek* skall vara att skådespelaren spelar och talar naturligt."


*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 vardagspråk 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.

*Ivar 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 värda 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".


"Rollarbetet ger språket", säger *Sif Ruud*. "Rollfigurens bakgrund och sociala begävning 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 uttalias "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 skådespelerspråk. Man får lätt upp ett första spår._
_Christer Strandberg_

Flera har uttryckt samma åsikt som Christers Strandberg, till exempel Jan Blomberg och Ulf Friberg, som båda har påpekat att texter av dessa författare är lätt att minnas. De menar att texterna har en naturlig rymt som är lätt att hitta och komma ihåg. ”Strindberg skriver talspråksamssättigt och dramaturgiskt lätt”, enligt Jan Blomberg, och Ulf Friberg menar att Strindbergs språk kännas 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 närlek 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.


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, ”högtavande 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 lätt. Man känner rytmen. Dåligt skrivna texter måste kompenseras.”_

_Inger Hayman: ”Shakespeare – en kick!”_

I pjäsar 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 uppstiltat! Att nå dit kräver
mycket träning.

*Strindberg har gett tillstånd till vissa ändringar, men man skall absolut inte ändra okänsligt!*

Ingrid Luterkort

Att Strindberg själv, som bland andra Ingrid Luterkort och Anita Ekström nämnd, 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 värdet, 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 nämnner dessutom att Strindberg kan använda formerna ”gräter” 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.”


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 hänsynsloshet. 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 Staffans Göthes uttalande om att minsta ändring i hans pjäser innebär en förskjutning i rymten. 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 rymten”, 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!*

Ivar 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.

Ivar 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."

Ivar 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.


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

Sven Angleflod beklagar att dagens vardagspråk 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 ”oupphörliken 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 fäger utan med kort ’a’ 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 Ivar Wiklander har tagit upp detta uttal. Han menar att talspråket börjar 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 Angleflood 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 sjök, 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


*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 Berfelt.* SE innehåller 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 innehåft en professur i ämnet och underviser fortfarande däruppre. *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.


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 Åbom 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 Anna Brunsten.
Sven Angelflod, Guije Palm: "Bra med fristående textlektioner. Textarbete skall inte bara vara knuten 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


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, kompliserade 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 viken 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 Ehrensvard 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 Ehrensvard 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 Ulfison 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 Ulfison 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 värden 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* Shakespeare’s 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 räddan 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 ovan, 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 förlackas språket”, säger *Agneta Ehrensvard*, 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 orden”, 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 lustfullt 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 överdra, att läsa, läsa, läsa och, som Ivar 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.


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 Ulfson* 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.


”Det tekniska arbetet är ett böjdig munarbete. Att till att börja med läsa högt om och om igen. Att kännas 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?”

Ivar 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 Ulfison: ”Repetitionerna är en lek, att samla i ladorna. Föreställningen är att berätta.”


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.

Ivar Wiklander

I den bundna formen finns mycket som är ursprunglig teater.

Agneta Ekmaner

Hanteringen av vers har ungefär samma utveckling som röst och tal, det vill säga även i detta fall kan man tydligt märka pendelsvävningar. 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 "vädligt 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 konstnad. 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.


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 känslöaktighet, jämfört med till exempel 50-talet." AB anser att genom att tekniken förr tillåts dominera blev resultatet en perfekt, ofta övertydlig diktion, ett rigoröst versmått men med brist på känslöaktighet.

Andris Blekte: "På scenen kunde flöda ren musik men utan innehåll, ibland sövande och till och med oförståeligt. Vad menade han? Vad var det han så? 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 af forna tiders teknik, som han menar är av största vikt, men den måste alltid vara uttryckssfull 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 drama-tiska diktarter, där "spelandet" kan ha sin plats.

En svårighet när det gäller versen ses av 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 drama-tiska diktarter, där "spelandet" kan ha sin plats.

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 drama-tiska diktarter, där "spelandet" kan ha sin plats.

En svårighet när det gäller versen ses av 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 drama-tiska diktarter, där "spelandet" kan ha sin plats.

Anita Björk och Ivar 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 versanvandet 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

*Kärlekbrev* 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 Görthe, Sten Ljunggren

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

*Nicholas Nickleby* av Charles Dickens
Stockholms Stadsteater Sten Ljunggren

*Ett drömspel* av August Strindberg
Stockholms Stadsteater Ulf Friberg, Anita Ekström

*John Gabriel Borkman* av Henrik Ibsen
Dramaten Per Myrberg
**Misanthropen** 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

**Idlafllickorna** 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 Ivar Wiklander

Speer av David Edgar
Göteborgs Stadsteater, Teaterbiennalen 2003 Ivar 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 Käre 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

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*

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

Bengt Pamp: *Svenska Dialekter*

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