

Från purism till pluralism – om teatern och rikstalspråket

*Håkan Åbrink
HPS-akademin
Örebro universitet*

In this paper, I discuss the spoken norm used at the Royal Theatre Drama School in Stockholm, established in the 1790s. I use the word Theatrical Swedish for the norm, which has been of importance for the development of Spoken Standard Swedish. In the project A Voice for the Modern, I study the didactic use of the norm in the Drama School during the period 1890–1945. The main focus for the teaching of the norm at that time was the mastering of the voice. That meant total control of the body and the capacities of the voice (breathing techniques, articulation, eloquent reading ability). Of special importance for the acquisition of the norm was avoidance of regional and social variation. Even if the education was influenced by the development of medicine, phonetics and psychology, the Drama School as a whole was practical and normative in character. The idealisation of the spoken language contrasts to the general idea of the theatre performance as a creative process.

Nyckelord: teatersvenska, språkpolitik, språksociologi, teatervetenskap

1 Teatersvenskan och rikstalspråket

En av de minst undersökta språkliga varieteterna åtminstone i proportion till den betydelse den haft är *teatersvenskan*, dvs. den varietet som har använts inom teatern sedan 1700-talet och som utvecklades och praktiserades vid Kungl. Dramatiska teaterns elevskola, vilken inrättades efter direktiv av Gustaf III år 1787 och utvecklades 1964 när Statens scenskolor bildades (Luterkort 1998). Teatersvenskan har utgjort ett mönster inte bara inom teatern utan har påverkat utvecklingen av talspråket under en period när dialekterna fått allt mindre utrymme och inte minst haft betydelse för framväxten av den talstil som används av radio- och TV-medarbetare (Jonsson 1982). Teatersvenskan är samtidigt den enda variant av svenskt talspråk som det har bedrivits en fullständig, systematisk och kontinuerlig undervisning i under mer än två hundra år. Teatersvenskan har haft en särställning som en absolut norm (jfr Widmark 2000b; Teleman 2003; Åbrink 2006b; 2007).

Utvecklingen av teatersvenskan skedde parallellt med att tanken på ett talat riksspråk växte fram under 1800-talet. Begreppet *rikstalspråk* användes första gången av Gustaf Cederschiöld (1897) och kom en bit in på 1900-talet att mer allmänt användas om den

talade varianten av riksspråket (jfr Teleman 2003; Åbrink 2006a). Argumenten för ett rikstalspråk är bl.a. nationalstatens behov av ett överregionalt och över hela landet enhetligt talspråk och de symboliska och praktiska värden som ligger i detta inte minst för skolan och utbildningsväsendet, men också för statsförvaltningen och kommunikationen mellan olika landsdelar. Det var också de funktionella fördelarna som gjorde att det uppfattades som nödvändigt att radiomedarbetarna skulle använda ett neutralt språkbruk (jfr Jonsson 1982). Föreställningen om ett fungerande rikstalspråk som alla medborgare borde ha tillgång blir ett inslag i det moderna projektet.

Det finns flera föregångare till rikstalspråket, bl.a. kan nämnas det s.k. *hovspråket* som använts vid hovet och inom den högre förvaltningsapparaten i huvudstaden åtminstone sedan 1600-talet (se Widmark 2000a). Andra varieteter som utgjort förebilder är de bildade samtalsspråk som utvecklades vid universiteten i Uppsala och Lund. Även det umgängesspråk som användes av borgerskapet i städerna har haft betydelse (se Teleman 2003; jfr t.ex. Ingers 1957 om språket i Lund och den omgivande landsbygden). Språket i Stockholm var tidigt uppdelat i olika stilarter eller sociolekter (se Widmark 2000b; Kotsinas 1989), samtidigt som Stockholm som kulturellt och administrativt centrum fick betydelse för utvecklingen av rikstalspråket. Också den s.k. *boksvenskan*, dvs. det bokstavstroga läsuttal som användes i folkskolan, har påverkat utvecklingen i riktning mot ett rikstalspråk eftersom den innebar att talspråket anpassades efter skriftspråket. Barnen fick på så sätt tillgång till en annan talspråksvarietet än den egna dialekten (jfr Teleman 2003).

Den varietet som lärdes ut vid Kungl. Dramatiska Teaterns elevskola kan placeras ovanför alla andra varieteter eftersom den gjorde anspråk på att vara en neutral och överregional norm i absolut bemärkelse. Samtidigt var teatersvenskan i första hand ett yrkesspråk, där den grundläggande formen fungerade som en *basvarietet*, en språklig utgångspunkt från vilken skådespelaren vid instuderingen av en roll kunde förflytta sig socialt och regionalt. Basvarietetet används i alla sammanhang där inte rollens sociala situation hamnar i fokus. Ett regionalt eller socialt färgat språkbruk kommer till användning när vissa egenskaper hos rollfiguren ska lyftas fram. När andra varieteter än

basvarieteten används är det vanligen för att markera social underordning (tjänstefolk, arbetare).

Trots att teatersvenskan är en varietet som traditionellt utövas i en väl avgränsad språklig domän (på teatern) och av en speciell yrkesgrupp (skådespelare) som inte omfattar mer än mellan 500 och 1000 individer har den under hela 1900-talet fungerat som en överordnad norm för språket i samhället som helhet. Sin största betydelse hade teatersvenskan antagligen under radions storhetstid.

2 En röst för det moderna

Den studie som presenteras här ingår i projektet *En röst för det moderna*, som är en undersökning av teatersvenskans betydelse för utvecklingen av en nationell talspråksnorm under ett viktigt formativt skede av det moderna projektet, nämligen perioden 1890–1945. Projektet har som överordnat mål att beskriva hur teatersvenskan växer fram (konstrueras) och legitimeras som ett talspråkligt ideal vid den här tiden, och hur den förhåller sig till andra varieteter med liknande anspråk (rikstalspråket, boksvenskan, radiosvenskan).

Som ett led i detta har jag studerat undervisningen vid elevskolan under den undersökta perioden för att ta reda på hur det gick till att lära sig teatersvenska rent praktiskt. Det är också intressant att ställa frågan varför verksamheten bedrevs på ett visst sätt. Fanns det någon teoretisk förankring eller var utbildningen rent praktisk? Vilka bakomliggande idéer fanns det? Påverkades utbildningen av de krav på naturlighet som då och då framfördes?

I det här föredraget ger jag en sammanfattning av den del av undersökningen som avser innehållet i utbildningen vid elevskolan. Syftet är att belysa fyra centrala didaktiska inslag i skådespelarutbildningen, som jag grupperar med hjälp av begreppen *röst*, *tal*, *text* och *handling*. (Indelningen har inspirerats av Martin 1987 och Järleby 2002.) Dessa utgör fyra komplementära förhållningssätt till språk och teater som har betraktats som nödvändiga inslag i utbildningen, även om de fått olika utrymme under olika perioder

och i undervisningen haft andra benämningar (se Luterkort 1998; Järleby 2002). Det har inte varit möjligt att helt rekonstruera den faktiska tim- och ämnesfördelningen vid elevskolan. En viktig förändring skedde 1909 då skolan fick en fastare institutionell ram i samband med att det nya Dramatenhuset byggdes och undervisningslokaler inrättades i detta (Luterkort 1998).

Utöver litteratur om scenskolan stödjer jag mig på tal- och röstpedagogisk litteratur. Jag har även studerat skådespelares berättelser om tiden på elevskolan i självbiografiska böcker och intervjuer (i fortsättningen benämnd memoarlitteraturen). Jag är bl.a. intresserad av om det finns skillnader mellan manliga resp. kvinnliga skådespelares erfarenheter. Detta empiriska material ger stöd för den teori som presenteras, men av utrymmesskäl finns det inte möjlighet att här gå närmare in på de enskilda skådespelarnas berättelser. Skådespelarmaterialet ger kunskap om tilläggnandet av teatersvenskan ur individens perspektiv och de identitetsproblem och förhållningssätt som individen ställs inför, bl.a. språkbyte. Ytterligare ett material som jag använder som referendum i projektet är filminspelningar från 1930-talet och inspelningar ur Sveriges radios arkiv. Inte heller dessa är det möjligt att här gå in på, men de finns närvarande som en nödvändig kunskapsbas.

3 Den (o)naturliga rösten

Det var mycket som förändrades inom teatern under det moderna genombrottet i slutet av 1800-talet, inte minst innebar det en ny repertoar som behandlade vardagslivet på ett nytt och mer psykologiskt trovärdigt sätt, bl.a. problem i äktenskapet och barnuppfostran. Pjäserna krävde ett naturligare språkbruk och olika varianter av stockholmska som användes inom medel- och överklassen hade förmodligen stort inflytande på utvecklingen av teatersvenskan. Det fanns samtidigt en ambition hos dramatikererna att söka efterlikna naturligt talspråk (se t.ex. Strindbergs företal till Fröken Julie, jfr Åbrink 2007). De nya pjäserna krävde en mer realistisk spelstil och byggde på ensemblespel, vilket ledde till att regissörerna fick en starkare ställning än tidigare.

Det ställdes krav på naturlighet av skådespelarna, ett krav som för övrigt kan sägas gå som en röd tråd genom hela den undersökta perioden och som kan kopplas till det moderna projektet, från nationalstatens framväxt i slutet av 1800-talet till Folkhemmet på 1930-talet och i förlängningen till efterkrigstidens välfärdsamhälle. Naturligheten tycks dock representera lite olika saker under de olika perioderna. Det naturlighetsideal som växte fram under det moderna genombrottet kontrasterade mot den franska spelstil som hade dominerat under andra halvan av 1800-talet. I början av 1930-talet kritiserades skådespelarna på nytt för ”förkonstling och onaturlig röstbehandling” (Luterkort 1998) och det berodde antagligen på att skådespelarna inte hade anpassat sig till den nya tekniken (radion och ljudfilmen). Under 1960- och 1970-talet innebar kravet på naturlighet att undervisningen om röst och tal fick minskad betydelse, vilket ledde till kritik över att skådespelarna talade otydligt (jfr Järleby 2002).

Kravet på att skådespelarna skulle uppträda naturligt gällde i hög grad deras användning av rösten under en epok som ser radion födas, ett medium som är så starkt beroende av vad den mänskliga rösten förmår förmedla. Men redan i slutet av 1800-talet hade man mer medvetet börjat använda olika röstlägen och register som psykologiska verktygsmedel och inte enbart som stereotypa känslouttryck. Den tidigare dominerande deklamatoriska röststilen övergavs redan under 1700-talet och under 1800-talet fanns det flera röstideal som överlappade varandra under olika perioder, bl.a. romantikens ideal där det snarare var känsloutspelet i ansikte och gestik som var viktigare än diktionen. Mot detta ideal kontrasterade naturalismen som innebar att vältalighet började ses som en vetenskap snarare än en konstart (se Martin 1989: 4–9). Jag delar inte Jacqueline Martins syn att retoriken får minskad betydelse under 1900-talet genom att de äldre artikulatoriska röststilarna försvinner. Jag tror snarare att det är befogat att tala om framväxten av en ny retorisk stil (eller stilar) inom teatern, som bl.a. påverkades av de nya tekniska medierna (radion, filmen, televisionen) och kravet på naturlighet.

Mot bakgrund av den omfattande sociala och regionala talspråksvariationen i slutet av 1800-talet framstår teatersvenskan som en puristisk varietet, en konstruerad motpol som vid den här tiden började kunna göra anspråk på att vara vägledande för utvecklingen av en nationell talspråksnorm. På vilket sätt är då teatersvenskan puristisk?

Det som krävdes var en absolut behärskning med avseende på artikulation och en stark disciplinering av rösten. Det handlade om ”röstkontroll och exakt artikulation” skriver Carla Waal (1993: 40) i sin bok om den norsk-svenska skådespelerskan Harriet Bosse som hösten 1899 tog privatlektioner för att lära sig ett perfekt svenskt uttal för sin debut i Stockholm. Harriet Bosse debuterade vid en tidpunkt när röstpedagogiken hade moderniserats och kunde svara mot de krav som ställdes under det moderna genombrottet.

Operasångerskan och skådespelerskan Signe Hebbe hade något årtionde tidigare utvecklat *plastiken*, dvs. konsten att röra sig harmoniskt och uttrycksfullt. Signe Hebbe som hade fått sin egen utbildning på kontinenten, bl.a. i Berlin, Paris och Milano, anses under sin aktiva karriär ha fört in realismen på svensk teater. Hon tog med sig nya idéer om sång- och talteknik från kontinenten och betonade ständigt sambandet mellan röst och plastik. Den metod hon utvecklade syftade till kropps- och röstkontroll genom andningsteknik och magstöd (se Lewenhaupt 1988). Hon lade ner särskild vikt vid att utveckla det s.k. ”stödet” vilket gick ut på ”en s.k. djupandning, baserad på den naturliga andning vi har när vi sover, gäspar eller skrattar. Stödet söker hon i diafragman eller snarare nedanför naveln...” (Lewenhaupt 1988: 226). Bland hennes elever märktes Anders de Wahl som berättar att ”jag fick lära mig viska så att hon hörde över rummet fastän jag satt bakom en tillskjuten dörr” (Wennerholm 1974: 179).

Rösten sitter i kroppen och för att kunna behärska rösten måste skådespelaren lära sig var i kroppen den finns och hur hon kan påverka sin röst. Att arbeta med rösten kan renodlas från arbetet med talet, eftersom rösten inte med nödvändighet behöver kopplas till det verbala språket. Det kan därför vara en poäng i att under vissa skeden arbeta med röst och andning skilt från t.ex. artikulation och högläsning.

Rösten är också individuell. Det är på rösten vi känner igen varandra. Det är därför viktigt för skådespelaren att behålla sin individuella röst eftersom den hänger samman med vem han eller hon är som människa. Det kan märkas i sådant som klangfärg och tempo. Däremot kan rösten ha vissa störande eller rent sjukliga drag som borde arbetas bort om man ville bli skådespelare, t.ex. knarr. Den individuella rösten kan också utvecklas genom olika övningar. Signe Hebbe förordar den s.k. bukandningen som blir

vanlig vid den här tiden, även om bröstandning också har sina förespråkare. Plastiken handlar också om att kunna röra sig som en samtidigt både talande och kroppsligen uttrycksfull person. Det är därför viktigt att betrakta rösten som en del av det kroppsliga uttrycket och att låta kroppshållning, rörelseschema, gestik och ansiktsuttryck samverka för att skapa en helhet. Även om Signe Hebbe betonade vikten av dans och rörelse dröjde det flera decennier innan hennes idéer slog igenom vid elevskolan (se Luterkort 1998; Järleby 2002). Det handlade om att kunna använda rösten för viskningar, rop och skrik, utan att förlora kontrollen över kroppen. Sif Ruud berättar bl.a. om att hon aldrig fick någon egentlig träning i att gå över golvet, ta sig fram på scenen.

Undervisningen om rösten som jag här har skisserat kom under olika perioder att handhas av andra lärare än de som undervisade i tal (artikulation) eller i text (välläsning). Kunskapen om rösten och röstens betydelse växte under perioden inte minst genom framväxten av fonetiken som vetenskap. Perioden efter första världskriget framstår som mer vetenskapligt förankrad. Kunskapen om rösten och talorganen ackumuleras alltså vid den här tiden men det är svårt att säga i vilken utsträckning utbildningen vid elevskolan tar intryck av detta eftersom det i stort sett är samma lärare som undervisar. Det kan ändå vara rimligt att anta att undervisningen i slutet av perioden blivit mindre baserad enbart på de enskilda pedagogernas egna privata åsikter, värderingar och erfarenheter, utan tagit intryck av den kunskap om rösten och talorganen som utvecklats inom medicin, fonetik och psykologi.

4 Det exakt artikulerade talet

Det andra inslaget i utbildningen har jag kallat tal. Det representerar här den språkliga behärsknigen vilket innebar att eleven skulle lära sig uttala alla språkljud korrekt och i alla upptänkliga ljudkombinationer. Det innebar också att eleven skulle lära sig att tala utan hörbart inslag av dialekt. Det sistnämnda kan ju ur språksociologiskt synvinkel diskuteras eftersom teatersvenskan står närmare språket i Stockholm och Mälardalen än andra regioner.

Följande citat av Allan Edwall (som visserligen representerar en senare generation skådespelare) ger uttryck för att det inte var alldeles okomplicerat att lära sig teater-svenskan för en dialektalande:

Jo, jag kommer ju från Jämtland. Numera tycker jag att det känns lite onaturligt att prata jämtska. Men på den tiden, när jag var tvungen att övergå till rikssvenska kändes det som ett ingrepp i ens identitet. Språket och intellektet är ju intimt förknippade med ens uppväxt och karaktär. Jag gick på Dramatens elevskola och där fick inte förekomma några dialekter. Man skulle tala ett slags normalsvenska, Nyköpingsmål sa man. Det tycker jag är ett vackert språk så det talar jag gärna. (Edwall & Wittström 1988.)

Undervisningen om talspråkets artikulation har en betydligt längre obruten tradition än den röstpedagogiska som jag tog upp i föregående avsnitt och kan spåras tillbaka till 1700-talet. Bakgrunden var att det i första hand gällde att lära sig en teknik som gjorde det möjligt att tala med så hög röst som möjligt, vilket berodde på den dåliga akustiken i teaterlokalerna men också på repertoaren och den deklamatoriska spelstil som användes. Det fanns därför ett tydlighetsideal redan på 1700-talet. Att prata med teateröst har också ofta förknippats just med en stark stämma. Stig Torsslow (1958) har påpekat att grundprincipen i den diktation som användes var ett överdrivet uttal av vokaler i betonad ställning, något som gav en viss musikalitet eller rytm åt framförandet och som påminde om predikospråket.

Teatern var också länge franskorienterad. På 1700-talet spelades teater på franska i Sverige, men också det svenskskrivna pjäsmaterialet var franskorienterat (se Carlborg-Mannberg & Hjerstrand-Malmros 1991). Det franska inflytandet märktes också i att franskt uttal av franska lånord praktiserades långt in på 1900-talet. Fraseringstekniken var direkt kopierad efter mönster från Comédie française i Paris.

Det finns också en lång tradition när det gällde utformningen av övningar i artikulation som sträcker sig från Carolina Bock på 1830-talet till Kerstin Forsmark på 1970-talet och senare. Många av de övningar som ursprungligen utarbetades för scenskolan har kommit att användas i många sammanhang, t.ex. i läroböcker i skolan ("packa pappas kappsäck", "sju sjösjuka sjömän", se t.ex. Forsmark 1977). Carolina Bock som är mamma till många klassiska artikulationsövningar hade tidigare varit sångerska och

skådespelerska när hon började som lärare vid elevskolan 1831. Hon blev avskedad på 1850-talet för sin stränghet men har haft stort inflytande på att det finns ett så starkt krav på artikulatorisk tydlighet förknippad med teatersvenskan. Enligt henne själv var hennes viktigaste uppgift ”vården om vårt klangrika, härliga språk” (Luterkort 1998 :24f.).

Samtidigt innebar utvecklingen av fonetiken att tal- och röstpedagogiken kring sekelskiftet får en förnyelse. Den blir mer exakt utformad, från att tidigare varit kopplad till den enskilde lärarens olika praktiska tips blir den mer systematisk och faktabaserad. Under början av 1900-talet ökar intresset för talvård och talpedagogik markant och en mängd läroböcker ges ut. En av de första, dessutom av en elev till Signe Hebbe, var Anna Bergström-Simonssons *Taltekniska övningar* som kom med sin första upplaga 1917 och gavs ut i nya upplagor ända in på 1960-talet. Det tycks ha funnits ett visst allmänintresse för talpedagogisk litteratur under perioden och radiokurser anordnades (se t.ex. Gjerdman 1933 och Nygren 1958).

Den talpedagogiska litteraturen kan ge sken av att innebörden i riksspråksnormen är självklar. I själva verket rörde det sig om en ganska komplicerad normeringsprocess (se Widmark 1972; Elert 1989). Att uttalsnormen utvecklas under den här perioden framgår om man jämför uttalsmarkeringarna i den äldsta uttalsordboken av Lyttkens & Wulff från 1889 med moderna uttalsordböcker. Detta utvecklingsperspektiv berörs inte alls i den talpedagogiska litteraturen.

Under en period på 1910-talet fanns det en särskild lärare anställd för att arbeta bort dialekt hos eleverna, men både tidigare och senare har stor möda lagts ner på detta. Detta är ett område som ofta berörs i memoarlitteraturen. Skådespelarna tycks ofta ha någon liten egenhet som de har fått arbeta med, ofta kopplad till deras sociala eller regionala bakgrund.

Det kan vara befogat att diskutera skådespelares inläring av teatersvenskan ur ett andraspråksinlärningsperspektiv. Teatersvenskan kan betraktas som ett andraspråk, och det kan i vissa fall, jfr Edwallcitaten ovan, vara motiverat att beskriva utvecklingen som

ett språkbyte. Teatersvenskan torde inte som andra yrkesregister vara lika enkel att koppla på och av, eftersom en skådespelare är känd genom sitt yrke också utanför scenen och det därför kanske krävs att teatersvenskan blir den varietet som han eller hon använder också i andra sammanhang utanför teatern, men då förmodligen i en modifierad talspråksform.

5 Den vällästa texten

Artikulation övades i regel på texter eller ordlistor som var konstruerade för att lyfta fram ett språkdrag eller en språksvårighet i taget, t.ex. konsonantkluster i initial ställning. Högläsning av autentiska texter tillhörde däremot långt fram i tiden en annan lärares område. Verksamheten har gått under olika benämningar, bl.a. deklamation, väl-läsning, recitation och textinterpretation (Luterkort 1998). Arbetet med texter sker också i två steg i utbildningen, varav det första steget mer har att göra med den språkliga formen (men inte enbart) i texter från olika genrer medan det andra innebär arbete med dramatexter. Under det första steget arbetar man ofta med skönlitterära texter bl.a. dikter som eleverna har valt själva, och arbetet är inriktat mot diktläsning och högläsning som färdighetsträning. Stor del av tiden ägnas åt övningar i att läsa blankvers (se Martin 1989; Luterkort 1998; Järleby 2002).

Det mest grundläggande textstudiet innebär att man ska tillägna sig färdigheten i att lära sig läsa högt och framföra en text med korrekt frasering. Medan uttalet av de enskilda språkljuden och ljudmöten tillhörde den lärare som undervisade i tal så blev det med nödvändighet en viss överlappning med läraren i läsning. Läsläraren arbetade med att eleven skulle tolka texter och olika sätt att framföra en text behandlades. Det var långt fram i tiden praxis att talläraren inte skulle använda de texter som användes för lektionerna i läsning. Det fanns också sedan gammalt en tradition att använda konstruerade texter för uttalsövningar, en tradition som verkade fortgå fram till efterkrigstiden. En radikal förändring blev det först när Sif Ruud i början av 1950-talet började som lärare i ett nytt ämne som kallades textinterpretation och som överbyggade en del av de problem som uppdelningen mellan olika lärarkategorier hade förorsakat (Luterkort 1998). Längre fram i tiden tog det interpretativa över ytterligare och mycket av den

gamla artikulations- och välläsningstraditionen försvann nästan helt från utbildningen (Järleby 2002).

Det andra steget i textstudiet menar jag är när man går över till att studera dramatexter för att framföra dem på scen. Det handlar alltså om arbetet med kollationering och in-studering av en text och där man arbetar med andra yrkesgrupper inom teatern (regissörer, scenografer) och där textstudiet handlar om undertexter och textförståelse på olika nivåer. Det förefaller som om utbildningen under den period jag undersökt var upplagd så att fokus låg på behärskningen av det formella, dvs. fullständig röstbehärskning och disciplinering av de kroppsliga uttrycksmedlen, absolut kontroll över artikulationen och förmåga att genom frasering tolka en texts konventionella innehåll (se Martin 1989; Luterkort 1998; Järleby 2002, även memoarlitteraturen ger belägg för detta). Senare under 1900-talet, framför allt efter 1960-talet läggs tonvikten istället på den andra delen av textstudiet, på bekostnad av diktion och tydlighet.

6 Den framförda texten

Det sista inslaget eller momentet i utbildningen i teatersvenskan är att använda teatersvenskan på scen. Härigenom övergår teatersvenskan till att bli en språkhandling som ska fungera i ett samspel med andra deltagare och i relation till en publik. Skådespelaren ställs här inför andra ramverk, om än fortfarande artificiella, som kräver en språklig anpassning av den teatersvenska normen. Det förefaller som om skådespelarna fick mycket lite utbildning i språket som handling under den undersökta perioden. Långt fram i tiden fick de under elevtiden bara uppträda i små biroller med korta repliker. De fick inte heller vara närvarande vid repetitioner vid teatern.

Även om praxis har varit något olika under olika perioder, är det på den här punkten som kritiken mot elevskolan har varit som starkast, dvs. att utbildningen mer syftade till behärskning av en språklig (konstruerad) varietet än att spela teater. Det är inte möjligt att här diskutera framförandepraktiker från den undersökta perioden, men det förefaller som om det finns vissa återkommande inslag i kritiken av teatersvenskan över tid bl.a.

påtalas onaturlighet, förkonstling och brist på anpassning till samtida talspråk (Luterkort 1998; Järleby 2002).

7 Från purism till pluralism

Jacqueline Martin (1987) skiljer mellan form och text. *Form* står för röstens uttrycksfärgning, det sätt på vilket de konnotativa aspekterna hos yttrandet kommuniceras, medan *text* är det som kommuniceras. En sådan indelning innebär att form var närvarande genom alla de fyra inlagen i teaterutbildningen, men att text inte hade en lika framträdande betydelse. Det som är påtagligt i beskrivningen av elevskolan, inte minst i memoarlitteraturen, är betonandet av det praktiska, själva hantverkskunnandet. ”Det gick inte an att säga ’å’ i stället för ’och’ eller ’dom’ i stället för ’de’...” (Wennerholm 1974: 40).

Jag har kallat den här artikeln *Från purism till pluralism*. Detta kan förstås på två sätt. För det första kan de olika inlagen i skådespelarutbildningen betraktas som fyra olika aspekter på teatersvenskan som representerar en inlärningsordning med överordnat syfte att tillägna sig en absolut norm. Genom att först ha lärt sig normen (det puristiska idealet) kan skådespelaren i sin yrkesutövning praktisera den i ett oändligt antal variationer (pluralism), dvs. det krävs kunskap om innehållet i normen för att kunna frångå den i medvetet syfte att gestalta en viss roll. För att kunna tolka och använda språket som handling krävs någon form av identifikation, och här kan skådespelaren använda flera språkliga resurser än som ryms i det puristiska idealet. Det måste därför finnas en pluralism inbyggd i teatersvenskan för att den ska kunna gestalta mångfalden av identiteter och tillstånd.

För det andra ger de olika inlagen i skådespelarutbildningen uttryck för tanken på en överordnad varietet som utgör en konstruktion och ett puristiskt ideal eftersom det inte är någons modersmål men en varietet som används inom teatern (diglossi). Teatersvenskan står då i ett slags spegelförhållande till tanken på ett gemensamt rikstalspråk. Utbildningen i teatersvenska visar att det är möjligt att arbeta bort alla sociala och regionala avvikelser för att lära sig ett felfritt och exakt språk. Innebörden i detta kan

givetvis diskuteras, men tanken är att teatersvenskan/rikstalspråket ska fungera som en talad version av det skrivna riksspråket. I viss utsträckning kan detta puristiska ideal sägas ha legat bakom utformningen av modersmålsundervisningen, men där givetvis inte resultatet varit lika långtgående som inom skådespelarutbildningen. Det historiska perspektivet har emellertid visat att det är teaterns uppgift att demonstrera att alla språkbruk är lika värda att lyfta fram och förevisa på teatern.

Referenser

- Bergström-Simonsson, A. (1917). *Tal tekniska övningar*. Stockholm.
- Carlborg-Mannberg, E. & E. Hjerstrand-Malmros, (1991). *Gustaf III:s skötebarn. Dramatens första skådespelartrupp*. Stockholm.
- Cederschiöld, G. (1897). *Om svenskan som skriftspråk*. Lund: Gleerups Förlag.
- Edwall, A. & B. Wittström (1988). *Allan och hans värld. Allan Edwall berättar om sitt liv och sin konst. En bok av Bengt Wittström byggd på fem radioprogram*. Sveriges Radios Förlag.
- Elert, C.-C. (1989). Förändringar i svenskt uttal under de senaste hundra åren. *Svenskläraryrkeförbundet årskrift 1989*. (SLÅ 89). Svenskläraryrkeförbundet skriftserie nr 203. Stockholm.
- Forsmark, K. (1977). *Sa du nåt? En bok om röst- och talvård*. Malmö: Liber.
- Gjerdman, O. (1933). *Svensk uttals- och välläsningslära*. Stockholm: Norstedts.
- Ingers, I. (1957). *Språket i Lund*. Svenskt riksspråk i regionala skiftningar 1. Skrifter utgivna av Nämnden för svensk språkvård 17. Stockholm: Läromedelsförlagen Svenska Bokförlaget.
- Jonsson, Å. (1982). *Den omsorgsfulle ordmålaren. Studier i Sven Jerrings radiospråk mot bakgrund av radions allmänna syn på språket under de första decennierna*. Acta Universitatis Umensis 48. Umeå.
- Järleby, A. (2002). *Från lärling till skådespelarstudent. Skådespelarens grundutbildning*. Stockholm.
- Kotsinas, U.-B. (1989). Stockholmsspråk genom 100 år. *Tijdschrift voor Skandinavistiek* 10, 14–37.
- Lewenhaupt, I. (1988). *Signe Hebbe (1837–1922). Skådespelerska, operasångerska, pedagog*. Stockholm.
- Luterkort, I. (1998). *Om igen, herr Molander! Kungl. Dramatiska teaterns elevskola 1787-1964*. Stockholm: Stockholmia Förlag.
- Lyttkens, I. A. & F. Wulff, (1889). *Svensk uttalsordbok*. Lund.
- Martin, J. (1987). *Eloquence is action. A study of form and text's influence on the vocal delivery style of Shakespeare in Sweden 1934–1985*. Inst. för teater- och filmvetenskap. Stockholm.
- Nygren, Å. (1958). *Att tala väl*. Radioskolan 6. Stockholm.
- Teleman, U. (2003). *Tradis och funkis. Svensk språkvård och språkpolitik efter 1800*. Stockholm: Norstedts.
- Torsslow, S. (1958). *Den språkliga traditionen vid Dramatiska teatern*. 5–7. Nämnden för svensk språkvård. Årsberättelser 1957.
- Waal, C. (1993). *Harriet Bosse*. Stockholm.
- Wennerholm, E. (1974). *Anders de Wahl. Människan bakom maskerna*. Stockholm: Bonniers.
- Widmark, G. (1972). *Om uttal och uttalsnormering*. Lund: Studentlitteratur.
- Widmark, G. (2000a). Hovspråket – en talarts uppgång och fall. *Språk och stil* 9 (1999), 21–34.
- Widmark, G. (2000b). *Boksvenska och talsvenska*. Ett urval uppsatser samlade till författarens 80-årsdag 31 juli 2000. Skrifter utgivna av Institutionen för nordiska språk vid Uppsala universitet 50. Uppsala.
- Åbrink, H. (2006a). ”Talövningens ändamål, att bibringa oklanderlig rikstalsvenska” Om talspråksnormering ur ett ideologiskt perspektiv. I: *Svenskans beskrivning* 28, 379–388. Red. P. Ledin et al. Örebro universitet.

- Åbrink, H. (2006b). ”Olyckligtvis har vi två slags språk: ett städadt och ett slurfvigt” Om det svenska rikstalspråkets uppgång och fall. I: *Fackspråk och översättningsteori. VAKKI XXVI*, 331–341. Vasa universitet.
- Åbrink, H. (2007). Röstkontroll och exakt artikulation. Om teatersvenskan och rikstalspråket. I: *Det moderna genombrottet – också en språkfråga?* Studier i svensk språkhistoria 9. Skrifter utgivna från Svenska institutionen vid Åbo akademi 5, 278–284. Red. L. Wollin, A. Saarukka & U. Strohwallin. Åbo.