



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

NOLISP350

Mastergradsoppgave i nordisk språk

Våren 2021

Å være organisk som seg selv

-en kvalitativ sosiolingvistisk studie av det moderne scenespråket

Hanna Storstrand Reknes

Førord

Arbeidet med denne masteroppgaven har vært krevende, men også utrolig lærerikt. Jeg har oppdaget holdninger hos meg selv som jeg ikke ante jeg hadde, og jeg har fått en interesse for teater som ikke har vært fremtredende tidligere. Ikke minst føler jeg at jeg har skrevet om noe jeg kommer til å ha stor glede av å undervise om.

Jeg vil rette en stor takk til veilederen min Agnete Nesse, for at du med en stødig hånd har veiledet meg gjennom denne oppgaven. Din enorme faglige kompetanse og beroligende væremåte har vært til stor hjelp.

En som også fortjener en stor takk er biveilederen min, Ragnhild Gjefsen. Du har åpnet opp døren til teaterverdenen for meg, og din kunnskap har virkelig kommet til nytte i denne oppgaven. Takk for at du har vært så engasjert og motiverende hele veien!

Takk til informanten min Mattis Herman Nyquist, uten deg hadde ikke denne oppgaven latt seg gjennomføre.

Videre vil jeg takke lektorjentene på lesesalen, som har vært en enorm støtte dette året, og som har gitt meg mange fine stunder både i skolesammenheng og på fritiden. En spesiell takk må rettes til Madde og Katrine.

Madde - for uendelige mengder redbull konsumert, samtaler som lyser opp hverdagen, og ikke minst et vennskap som jeg vil ta med meg livet ut.

Katrine - for en "det årner seg"-holdning som riktignok krydrer livet med litt mer stress, men som også gir spontane påfunn som har blitt minner for livet. Alle skulle hatt en venn som deg!

Takk til lillebroren min Andreas, som "aldri i verden kunne blitt norsklærer", jeg er glad i deg.

Til slutt vil jeg takke mamma og pappa, som alltid står på sidelinjen og heier. Dere er, og vil alltid være, uvurderlige.

Innholdsfortegnelse

1. INNLEDNING	1
1.1 AVGRENSING AV OPPGAVEN OG PROBLEMSTILLING.....	1
1.2 NATIONALTHEATRETS HISTORIE MED FOKUS PÅ SPRÅK.....	2
1.3 SOSIOLINGVISTISK TILNÆRMING TIL SPRÅK.....	5
1.4 TIDLIGERE FORSKNING.....	7
1.5 OPPBYGNING AV OPPGAVEN.....	8
2. TEORI	10
2.1 DIALEKT.....	10
2.1.1 <i>Dialektene i stykket</i>	12
2.2 STANDARDTALEMÅL.....	14
2.3 PRESTISJEHIERARKI.....	17
2.4 TILPASNINGSTEORIEN/AKKOMODASJONSTEORIEN.....	18
2.5 SPRÅKHOLDNINGER.....	20
2.6 STEREOTYPIER.....	22
2.7 TRE ULIKE SYN PÅ SCENESPRÅKET.....	23
2.8 OPPSUMMERING.....	26
3. METODE	27
3.1 VALG AV INNSAMLINGSMETODE.....	27
3.1.1 <i>Kvalitativt forskningsintervju</i>	29
3.1.2 <i>Måle språkholdninger</i>	30
3.2 VALG AV PRIMÆRKILDE OG INFORMANT.....	31
3.3 INNSAMLING AV DATA.....	32
3.3.1 <i>Etiske perspektiv</i>	33
3.3.2 <i>Forberedelser</i>	33
3.3.3 <i>Gjennomføring</i>	35
3.3.4 <i>To ulike innganger til transkribering av materialet</i>	36
3.4 ANALYSERE DATA.....	37
3.5 FORSKNINGSKVALITETEN TIL OPPGAVEN.....	37
4. ANALYSE	40
4.1 PRESENTASJON AV KARAKTERENE I OPPSETNINGEN.....	40
4.2 SENTRALE MÅLMERKER I KARAKTERENES DIALEKTER.....	41
4.2.1 <i>Tonefall</i>	42
4.2.2 <i>Personlig pronomen entall</i>	42
4.2.3 <i>Nektningsadverbet "ikke"</i>	43
4.2.4 <i>Infinitivsendinger</i>	43
4.2.5 <i>Verbendinger som ikke er infinitiv</i>	44
4.2.6 <i>Palatalisering</i>	45
4.2.7 <i>Tjukk l</i>	46
4.2.8 <i>Hunkjønnsendinger i substantiv</i>	46
4.2.9 <i>Diftonger vs. Monoftonger</i>	47
4.3 PLANLAGTE DIALEKTER FOR SCENEUTRYKKETS SKYLD?.....	48
4.4 SPRÅKLIGE SÆRTREKK SOM IKKE ER KNYTTET TIL DIALEKT.....	48
4.5 REALISME I OPPSETNINGEN.....	50
4.6 STANDARDTALEMÅL.....	51
4.7 STEREOTYPISKE TREKK I OPPSETNINGEN.....	51

4.8 TILPASNING TIL ULIKE SAMTALEPARTNERE	52
4.9 OPPSUMMERING	54
4.10 FUNN I INTERVJUET	55
4.10.1 Moderne norsk.....	55
4.10.1 Pålagte retningslinjer.....	55
4.10.2 Dialektens funksjon:.....	56
4.10.3 Stereotypi.....	57
4.10.4 Realismekrav.....	58
4.10.5 Standardtalemål	59
4.10.6 Språket som funksjon.....	59
4.11 OPPSUMMERING	60
5.DRØFTING	61
5.1 MODERNE NORSK- ET DIALEKTALT MANGFOLD ELLER HVA?	61
5.1.1 Autentiske dialekter som modernisering	64
5.1.2 Mangfold og tilhørighet skapt ved dialekter i det moderne norske	65
5.2 DET REALISTISKE ASPEKTET VED SPRÅKET.....	67
5.2.1 Hverdagsspråket på scenen som realismeaspekt	69
5.2.2 Realisme skapt av tilpasningsteorien	71
5.2.3 Dialektens funksjon som geografisk og realistisk markør.....	73
5.3 STEREOTYPI SOM VIRKEMIDDEL PÅ SCENEN	76
5.3.1 Vestkantmålet, den sosiale eliten eller komiske antihelter?.....	78
5.3.2 Den enkle og fattige, eller den barske og tøffe nordlendingen?.....	80
5.3.3 Den snille og naive nordøstlendingen	82
5.3.4 Karakterenes personlighet og dialekter.....	83
5.3.5 Stereotypienes rolle og funksjon.....	86
5.4 ER OSLOMÅLET ET NØYTRALT UTTRYKK?	87
5.5. OPPSUMMERING AV DRØFTINGEN	91
6.KONKLUSJON OG VIDERE FORSKNING	92
LITTERATURLISTE.....	94
VEDLEGG 1: SAMTYKKESKJEMA	99
VEDLEGG 2: INTERVJUGUIDE	101
VEDLEGG 3: TRANSKRIPSJON AV INTERVJUET.....	102
VEDLEGG 4: UTDRAK FRA TRANSKRIPSJONEN AV OPPSETNINGEN	112
VEDLEGG 5: MÅLMERKETABELL	114
SAMMENDRAG.....	115
ABSTRACT	117
PROFESJONSRELEVANS:	119
LITTERATUR TIL PROFESJONSRELEVANS:	120

1. Innledning

Språk er så mye mer enn kun en måte å kommunisere på. I språk ligger identitet, og ikke minst holdninger man har til både sitt eget språk og til andres. Denne oppgaven skal ta for seg det planlagte scenespråket i teateret. På scenen får språk en viktig funksjon på lik linje med lys, musikk og scenografi, det brukes ikke kun for å kommunisere, men også for å bygge karakterer og skape realisme. I nyere tid har dialekter fått større og større plass på teaterscenen. Dette er for mange en stor glede, men det er også flere som er bekymret for denne utviklingen. Ola E. Bø uttaler om Hålogoland-teater i Tromsø, som har vært en pioner når det gjelder å benytte dialekt på scenen: ”I dag står denne patriotiske identiteten i veien for både innsikt og eit meir variert og moderne uttrykk. Å tvihalda på denne normalen, nærmast av prinsipp, er i dag ein avleggs og begrensande språkpolitikk” (Bø 2014). Teateret har i lang tid fungert som et danningscenter i det offentlige. Slik får teateret en funksjon som språkaktør, som kan gjenspeile samfunnet og dets holdninger til språket. I denne oppgaven ønsker jeg å finne ut av hvordan et moderne scenespråk ser ut på Nationaltheatret, og hvilke språkholdninger som kan ligge bak dette planlagte talemålet.

1.1 Avgrensning av oppgaven og problemstilling

Innenfor temaet språkbruk og planlagt språk er det mange ulike ting det hadde vært interessant å gå i dybden på. I en så avgrenset studie som dette er det mang ting som må velges vekk i arbeidsprosessen. Fokuset i denne oppgaven ligger på en enkelt oppsetning, istedenfor å se på det overordnede ved talemålet på teaterscenen. I dette legger jeg hvordan talemålet får en særskilt rolle i hvordan vi oppfatter stykket, og hvilke intensjoner som ligger bak språkbruken.

Primærkildematerialet til oppgaven er *Et dukkehjem* som gikk på Nationaltheatret høsten 2020. Før den ble satt opp ble det reklamert for at oppsetningen hadde en *moderne språkdrakt*. Dermed ble hovedfokuset mitt denne omtalelsen, for hva ligger i begrepet *moderne språkdrakt*? Ut ifra dette er problemstillingen min følgende:

Hvilken betydning har målet om en moderne språkdrakt for talemålet på scenen, og kan de valgte talemålene representere språkholdninger?

Problemstillingen min er altså todelt. For det første vil jeg se på hvordan talemålet på scenen blir fremstilt under omtalelsen *moderne språkdrakt*. For det andre vil jeg se om vi kan bruke talemålet på scenen til å forstå hvilke språkholdninger regissøren har. Jeg vil understreke at dette ikke er en språkholdningsundersøkelse i seg selv, men at jeg vil bruke regissørens uttalte språkholdninger for å forstå sammenhengen mellom mål og realisasjon.

For å belyse problemstillingen min har jeg tre forskningsspørsmål:

1. *Hvilke dialekter brukes i en oppsetning i Oslo der målet er å vise frem moderne språk?*
2. *Hvilken betydning får det for tolkningen av rollefigurene at de snakker som de gjør?*
3. *Hva er intensjonen til regissøren med de språklige valgene som er tatt?*

Forskningsspørsmålene mine er nært knyttet til den metodiske tilnærmingen min, hvor observasjon vil være med på å få svar på hvilke dialekter som brukes i oppsetningen og hvilken betydning talemålet har for tolkningen av rollefiguren. I tillegg til dette har jeg kvalitativt intervju med regissør, som vil belyse hvilken intensjon han har hatt med de språklige valgene.

1.2 Nationaltheatrets historie med fokus på språk

Bø (2014) skriver i sin artikkel: “Når det har vore teaterstrid i Noreg, har det stort sett handla om språk [...]” Dette er kanskje ikke så rart når vi ser på teaterets posisjon i samfunnet som danningssenter, og den politiske tilknyttingen teateret historisk har hatt. I denne oppgaven vil ikke et fullstendig omriss av teaterhistorien være nødvendig, men å få et lite innblikk i spesielt Nationaltheatret sin historie, er av relevans. Videre presenterer jeg et historisk omriss av dette, med et spesielt fokus på det språklige perspektivet teatret har vært gjennom.

Scenespråket har blitt diskutert i utallige år, fra hvilket språk som skulle snakkes, til hvilke varieteter og versjoner av norsk det var lov å bruke på scenen. På starten av 1800-tallet påvirket den dansk-norske unionen scenespråket, ved at få eller ingen norske skuespillere fikk stå på de store scenene, og dermed var det dansk som regjerte som scenespråk. Henrik Wergeland var en av de som så seg lei på at norske scener var en arena der man bare fikk høre tilgjort dansk tale. På midten av 1800-tallet fikk man gjennomslag for at nordmenn skulle få stå på scenen og tale sitt

eget talemål. Dette var ikke uproblematisk (Berg 2013). Hvordan skulle de snakke på scenen nå som dansk ikke var scenespråket? Språkstriden eksisterte i aller høyeste grad fortsatt, nå handlet den om graden av norskhet i scenespråket. Heller ikke bare graden av norsk, men hvilket av de nye, norske skriftspråkene som skulle ligge til grunn.

Den norske dramatiske Skoles Theater ble åpnet i 1852, og sto for den grundigste overgangen til norsk som scenespråk ifølge Thoralf Berg (2013). Knut Knudsen sto, sammen med andre språkmenn, for utformingen av det nye scenespråket. Han tok ikke utgangspunkt i det skriftspråksnære høytidsspråket, heller ikke i allmuespråket, fordi han mente at dette manglet enhet og var sterkt preget av dialekter. Det han endte med å basere seg på var den utdannede klassens “ukunstlede” dagligtale, som han betraktet som et dialektfritt talemål. Et annet argument var at dette målet ikke hørte hjemme i “noget enkelt Landskab”, altså at det ikke var geografisk plassert (Berg 2013).

Selv om Knudsens scenespråk nå omtrent ikke skilte seg fra den vanlige uttalen blant de dannede i hovedstaden var det fortsatt konservative krefter som ikke synes det nye talemålet var en suksess (Berg 2013). Samtidig var dette starten på å markere at norsk egnet seg ypperlig på scenen, og det ga seg utslag i at skuespillerne følte seg tryggere og opplevde en større frihet på scenen når de kunne ha et muntlig språk som lå nært deres eget talemål. Knudsen og hans språklige og kulturelle frigjøring fra det danske hegemoniet fikk en avgjørende betydning for utviklingen av teateret i Norge. I Bergen var utviklingen en litt annen, dansk sto ikke like sterkt her som i hovedstaden. Ole Bull var en stor pådriver til norsk scenespråk på scenen i Bergen, og i programerklæringen fra 1876 var det et fokus på at det skulle være et norsk scenespråk, norske skuespillere og norsk dramatik (Wiik 1987, 243). Derfor ble det tidligere utviklet et bergensbasert, og dermed norskbasert, talemål her enn på andre nasjonale scener.

I 1899 sto Nationaltheatret ferdig, og fikk Bjørnstjerne Bjørnson som sin første teatersjef (Lyche 1991, 124). På starten av 1900-tallet var landet preget av økonomisk, nasjonal og kulturell fremgang. Dette speilet seg også i teatrene, som gikk fra en liberalistisk økonomisk styring til å bli eid mer og mer av det offentlige (Lyche 1991, 170). Publikummet i byene gikk ofte i teater rundt århundreskiftet. I 1913 åpnet Det Norske Teatret dørene, og deres mål var å bringe det nye landsmålet ut til folket. Det var to språkpolitiske retninger i Norge på denne tiden, de som var for

det nye landsmålet, eller de som ville ha riksmålet. Disse retningene hadde nå forankret seg i hver sin ledende teaterinstitusjon, det allerede eksisterende Nationaltheatret, og det nyåpnede Det Norske Teatret (Bø 2019, 4). Bø skriver om Det Norske Teatret: ”Teateret skulle minna folk om at språket fanst, [...], men ikkje minst, det skulle skapa det nynorske talemålet ved at dialektar frå ulike landsluter fekk ”slipast mot kvarandre””(2013,26). Etter hvert når økonomien skrantet etter krisen i 1929, og for eksempel radio kom som et lettere tilgjengelig underholdningstilbud, sank teaterinteressen (Lyche 1991, 171). De som gikk på teater ble redusert til de såkalte intellektuelle, som var personer med høyere utdanning og frie yrker. Dette skapte en konflikt innad i teatret: skulle de ha et kunstnerisk eller et folkelig repertoar? Dette spørsmålet er ifølge Lise Lyche enda ikke løst.

Etter krigen og utover 1960-tallet var en tid hvor teatrene i Oslo ville markere sine profiler. Nationaltheatret sto i stor grad for satsningen på seriøse prosjekter, med teatersjef Arild Brinchmann som hadde som mål om å gjøre Nationaltheatret til et kunstnerisk og politisk radikalt teater (Lyche 1991, 214). 1980-årene var preget av en kommersialisering av repertoaret på teatret, og Nationaltheatret mistet litt sin rolle som nasjonal kulturinstitusjon (Lyche 1991, 236). Teatersjefen skjønnte at løsningen på de økonomiske problemene som lå og lurte var å satse stort på hovedscenen. Dette gjorde godt for økonomien til teatret, men det var nå økonomien som styrte hva som ble spilt, ikke de kunstneriske retningslinjene. Dette skulle de neste teatersjefene få kjenne på, og dette skulle også felle dem. Det var ikke lenger det kunstneriske og vågale som skulle settes opp, men det trygge og mer klassiske som ga fulle saler og penger til teatret. En satsning på store, internasjonale stykker ble viktig. I disse oppsetningene var ikke lenger språket et virkemiddel til å oppdage og formidle sider av den ukjente, norske kulturen. Nå ble språket mer et virkemiddel til å få internasjonal, velkjent kultur til landet. Sammen med dette ble også den sceniske teknikken viktigere enn språket (Lyche 1991, 241). Det som ga penger i kassen, var ikke det som representerte endringer i språk og utforsking av norsk kultur. I 1990 skulle Nationaltheatret bli et Ibsen-teater, og de satt i gang Ibsen-festivalen for første gang, som fortsatt arrangeres hvert andre år (Lyche 1991, 238). Teatret ble mer stabilt og ordnet opp innad med Ellen Horn som teatersjef fra 1991-2000. Da satset de på et "sikkert" repertoar, med disse Ibsen-festivalene, og repetering av kjente familiesuksesser som drar mye publikum om og om igjen (Larsen, 2020).

Nationaltheatret har ikke vært fremmed for å sette opp stykker som har vært kontroversielle i sin samtid, både politisk, moralsk og estetisk (Larsen, 2020). Dette gjelder stykker fra tidlig 1900-tall, men også på 2000 tallet er det blitt satt opp stykker som har blitt oppfattet som kontroversielle (Larsen, 2020). En slik nasjonalscene har mange oppgaver og forpliktelser, både kunstnerisk og kulturelt (Mürer, Solvang og Nationaltheatret 1997, 43). I Mürer og Solvang sin bok fra 1997 forteller dramaturg Gerd Stahl om Nationaltheatrets oppgave. Hun sier: "[...] Vi skal ivareta arven. Vi må alltid være et teater som kan formidle de store dramatikerne. [...] Men samtidig skal vi sørge for å ha kompetanse på alle områder av teaterkunsten. Vi skal- for å si det kort – fremme kunsten i vår tid" (Mürer, Solvang og Nationaltheatret 1997, 44). Hun påpeker også at de er på jakt etter dagens dramatik, det vil si de norske stykkene som kan engasjere og som avspeiler vår egen tid (Mürer, Solvang og Nationaltheatret 1997, 45).

Nationaltheatret følger i dag egne retningslinjer for samfunnsansvar. Her står det under formål: "Nationaltheatret skal være det ledende teatret i Norge, utvikle scenekunsten og anerkjennes internasjonalt. Kunsten skal være dristig og relevant i tillegg til at teatret skal være åpent og engasjerende ovenfor publikum" (Nationaltheatret, u.å). I retningslinjene sine nevner ikke Nationaltheatret noe om sitt språklige ansvar som en ledende teaterinstitusjon. Siden 1977 har teatret også drevet bydelsscenen Torshovteateret. Denne scenen har vært preget av et smalere repertoar enn på Nationaltheatrets scener. Det er en scene hvor skuespillerne på teatret kan prøve ut nye kunstneriske uttrykk og organisasjonsformer (Larsen, 2020). Her skal det altså være ny og moderne dramatik, både norsk og utenlandsk (Mürer, Solvang og Nationaltheatret 1997, 25). Dette er også scenen hvor stykket jeg skal analysere i denne oppgaven ble satt opp.

1.3 Sosiolingvistisk tilnærming til språk

På 1960-tallet kom det en ny retning i språkvitenskapen, nemlig sosiolingvistikken. William Labov regnes som grunnleggeren av denne retningen. Det var ideen om at det er en sammenheng mellom språk og samfunn som var bakgrunnen for dette, altså at det rundt oss påvirker hvordan vi velger å snakke. Edmund T. Spencer definerer sosiolingvistik som: "[...] a branch of linguistics which studies the ways in which language is integrated with human society, specifically with reference to such notions as race, ethnicity, class, sex and social institutions" (Spencer 2010, 1). Sosiolingvistikken handler altså om å se språket som et sosialt fenomen, og

undersøke hvordan språket blir brukt i en sosial kontekst. Reidunn Hernes presenterer to synspunkter innenfor sosiolingvistikken, via William Labov og Richard A. Hudson (Hernes 2005, 145-146). For Labov er språket et sosialt fenomen, men det er primært interessant på et kollektivt nivå. Derfor er det typisk å se på språklig variasjon i et språksamfunn, og hvordan de sosiale strukturene blir gjenspeilet i hvordan de ulike variantene i språket blir brukt (Hernes 2005, 146). Det vil si at man viser hvilken plassering man har i den sosiale strukturen gjennom hvilke varianter av språket man velger å bruke (Hernes 2005, 164). Som Spencer (2010, 1) viser til, innebærer disse forskjellene gjerne kjønn, etnisitet, klasse og sosiale grupperinger. Slik kan man bruke språket til å vise hva og hvem man identifiserer seg med, og for å føle tilhørighet til disse ulike domene. Sosiolingvistikken har gjerne brukt kvalitativ metode, hvor de har fokus på å etablere naturlige, autentiske og reelle samtalesituasjoner, hvor språket blir observert i faktisk bruk.

Hudson på sin side, mener at språket som sosialt fenomen må studeres med utgangspunkt i språkbrukeren. Det vil si at istedenfor å fokusere på språksamfunnet, må individet stå i sentrum for forskningen. Dette gjør individet til en aktør som bruker de språklige ressursene man innehar i interaksjon med andre (Hernes 2005, 146). Dette vil, ifølge Hernes, bety at språkbrukeren selv avgjør hvem som hører til i sitt eget språksamfunn (2005, 164). Brit Mæhlum (1994, 202) drar også frem denne retningen, som kalles den *interaksjonelle sosiolingvistikken*. Da legger man vekt på psykologiske og sosiale mekanismer som kan ha motivert språkbruken (Mæhlum 1994, 202). Her undersøker man gjerne hvordan språkbrukeren selv rapporterer egen språkbruk og hva slags forhold de har til dette.

Et viktig aspekt i denne oppgaven er bruken av dialekt. I sosiolingvistikken er det en *synkron* tilnærming til dialektstudier. Det vil si at man ikke er opptatt av hvordan en dialekt har blitt til, men hvordan den blir brukt her og nå (Hoel 1998, 55). Som sosiolingvist har man også gjerne et *dynamisk* syn på dialekter, altså at dialektene naturlig nok er i konstant endring (Hoel 1998, 56). Mæhlum trekker frem at i Nordisk sammenheng er det gjerne forholdet mellom dialekt og standard som er tatt for seg i sosiolingvistisk forskning, og dette blir også gjeldende for denne oppgaven (1994, 198).

1.4 Tidligere forskning

I arbeidet med denne oppgaven har jeg funnet få som tar for seg dialekt og språkholdninger på teaterscenen. Agnete Nesse (2015) har skrevet en artikkel som tar for seg bruken av dialekt og standardtalemål i offentligheten etter 1800. Trude Giseth skrev en masteroppgave i 2018, ”Jeg som meg, og jeg som deg- en sosiolingvistisk studie av språklige ideologier og praksiser i en skuespillerutdanning”, hvor målet var å kartlegge hvordan man jobber med dialekter og individuelt talemål under skuespillerutdanningen. Her tar hun for seg både dialekter og standardtalemål, og ser hvilke holdninger som er rundt talemålene blant de som skal lære bort skuespillerkunsten.

Elise Sundfør Erdal skrev i 2013 en masteroppgave med navnet “Språket som verktøy- Ein kvalitativ sosiolingvistisk studie om språket brukt i dramatikk”. Denne omhandler bruken av ulike varieteter i dramatikk, men tar ikke for seg et enkelt stykke. Hun har åtte ulike informanter som jobber med planlegging av språk, innenfor alt fra radioteater til dramaturger. Erdal ser spesielt på hvilken funksjon de ulike språklige varietetene kan ha og hvorfor disse blir valgt, i lys av språkholdninger og språkideologi. I sin analyse kommer Erdal frem til at ofte er det praktiske årsaker som blir avgjørende for hva slags varietet som blir brukt i planlagt språk. Samtidig ligger det flere funksjoner bak ifølge Erdal, hun trekker frem geografiske, realistiske og ideologiske, hvor alle drøftes og vurderes før det planlagte språket blir formidlet til et publikum.

Ragnhild Gjefsen (under publisering), som har teatervitenskap som sitt fagfelt, skriver for øyeblikket en doktorgrad. Her undersøker hun hvordan scenekunstnere bruker språkets sosiale og kunstneriske funksjoner for å skape fiksjon i teater, og hvordan det som kan omtales som en naturlighetskonvensjon, kommer til uttrykk i scenespråket i åtte forestillinger i perioden 1937-1999.

Samtidig er det flere som har forsket på planlagt språk i andre felt, som for eksempel tv og radio. Blant annet Nesse skrev i 2006 en forskningsartikkel om muligheten til å bruke radioprogram i

forskning av talemål. Her så hun på bruken av dialekt og standardtalemål i radiosendinger i Nordland.

I Guri Melby sin masteravhandling fra 2007 ser hun på forholdet mellom standardisert og bokmålsnært språk og dialekter. Ved å ta for seg sketsjene i programmet *Team Antonsen* i analysen får hun frem at det er et stort skille på hvordan karakterene med dialekt og standardtalemål fremstilles. Spesielt nordnorske dialekter får gjennomgå, hvor karakterene blir fremstilt som naive, dumme og enfoldige. Hun fant også ut at de som snakket standardtalemål ofte ble koblet til det intelligente, og har mer normale og mindre latterlige personligheter. Det er også dette talemålet programlederen alltid har. Her viser Melby hvordan standardtalemål blir koblet til det moderne og urbane, mens dialekter gjerne oppfyller stereotypier og kobles til stigmatiserende personlighetstrekk.

Christine Alexandra Nikolaisen skrev i 2013 sin masteroppgave, hvor hun forsket på hva slags språkholdninger NRK Super formidler. Hennes hovedfokus var på om det fremstilles et språklig prestisjehierarki. Ved å ta for seg flere ulike programmer som vises på NRK Super i sin analyse, konkluderte Nikolaisen med at det formidles et visst prestisjehierarki. På den ene siden mener hun at kanalen formidler at språkmangfold er viktig, og at ingen dialekter blir stigmatisert. På den andre siden blir bokmålsnært standardtalemål fremstilt som det normale og umarkerte. Hennes oppgave bekrefter altså det Melby fant i sin oppgave 6 år tidligere.

1.5 Oppbygning av oppgaven

Oppgaven handler om hva en *moderne* språkdrakt kan sies å være, og hvilke språkholdninger som ligger bak valgene av talemålet. Den omhandler også hvordan talemålet får noe å si for opplevelsen av stykket. Når man skal prøve å finne ut av disse spørsmålene er det flere teorier som er aktuelle å bruke. Første del av oppgaven, del 2, er satt av til begrepsavklaringer, og fremleggelse av teori. Denne delen tar jeg først for meg definisjoner av dialekt, en presentasjon og diskusjon rundt standardtalemål, så prestisjehierarkiet som dialektene er en del av, og videre teori om språkholdninger og stereotypi. Her har jeg også valgt å ta med et kapittel om ulike språkholdninger som er representert i dagens teaterverden for å belyse disse. Etter dette kommer del 3, som er en metodedel. Metodene som er brukt er kvalitativt intervju og observasjon. Ved å

ha to ulike innfallsvinkler i metoden åpner det for å både kunne undersøke det regissøren sier rundt språket, men også se hva som faktisk høres på scenen. Her forklares også valg av forskningsobjekt, prosessen med innsamling av materiale, og diskusjon rundt valg av metodebruk i denne oppgaven. Etter dette følger det en analysedel, del 4, hvor jeg presenterer en dialektanalyse av forskningsobjektene, og funn som er gjort i både observasjonen og intervjuet. Del 5 er et drøftingskapittel, hvor jeg tar for meg funnene i analysen kategorisk. Her er funnene samlet i fire drøftingsdeler, som omhandler moderne norsk, realisme, stereotypi og tanken om et nøytralt talemål. I del 6 konkluderer jeg, og lufter noen tanker om hva som kunne vært interessant å forske videre på.

2. Teori

Språk er ikke kun et kommunikasjonsmiddel, det er også noe som skaper et helt eget inntrykk, og bringer med seg assosiasjoner. Når vi snakker sammen, kan vi endre språket vårt etter hvordan vi vil bli oppfattet. Valgene kan være bevisste eller ubevisste, og ha flere forskjellige årsaker. Ønsker om å bli oppfattet på en viss måte, bli likere den man snakker med eller at man har negative holdninger til eget talemål kan være eksempler på grunner til å endre språket sitt. I denne oppgaven skal jeg se på planlagt språk, og da er det interessant å se hvilke teoretiske innfallsvinkler som gjelder ikke bare i dagligtale, men også på scenen. I dette kapitlet skal jeg ta for meg dialekt og standardtalemål, og vise at disse henger sammen i et prestisjehierarki. Videre presenterer jeg tilpasningsteorien, som er godt kjent i analyse av dagligtale, men som kanskje er mindre dratt inn i undersøkelser av planlagt språk. Så skal jeg se på språkholdninger, og hvordan dette kan føre til ulike stereotypiske oppfatninger etter hvordan vi snakker. Til slutt skal jeg presentere tre ulike syn på teaterspråk i dag.

2.1 Dialekt

Det å definere begrepet dialekt er ikke uproblematisk, da det er flere måter å både definere og bruke begrepet. Mæhlum påpeker at det kan være en smule paradoksalt at det ikke er en definitiv eller entydig begrepsavklaring av dialekt, med tanke på den sentrale posisjonen dialekt har i lingvistikken (2007, 38). Videre vil jeg diskutere litt rundt hvilke kriterier som ligger til grunn for å kalle noe en dialekt, og hvordan dette begrepet vil brukes i min oppgave.

Det er utbredt å regne dialekt som en term for en geografisk bestemt varietet, for eksempel bergensdialekt eller bodødialekt (Omdal og Vikør 1996, 14). Martin Skjekkeland påpeker at hvis vi skal kunne kalle et talemål en dialekt, må det være et språk som blir brukt av en gruppe mennesker (2010, 17). Dette kalles også geolekter, fordi det refererer til ulike geografiske forskjeller i det norske talemålet. Helge Sandøy skriver i boken *Talemål* at alle snakker dialekt, og dette er et syn som vil være gjeldene i denne oppgaven (1996, 11).

Lars Omdal og Helge Vikør fremmer en annen definisjon på dialekt, nemlig at dialekt er en varietet som ikke er normert og ikke blir skrevet (Omdal og Vikør 1996, 14). En dialekt kan da også defineres som et talemål som utgjør et fullstendig språk, men det er ikke formelt standardisert og har ikke et bestemt skriftspråk knyttet til seg (Skjekkeland 2010, 18). Ved å se på disse to ulike

definisjonene av dialekt vil talemålet i Oslo, spesielt vestkanten, defineres som dialekt etter definisjonen i forrige avsnitt, da det er en geografisk varietet. Siden varietetten knytter seg til et normert skriftspråk, og da ikke har avstand til riksmålet, vil den ikke etter det kriteriet til Omdal og Vikør bli regnet som en dialekt (Omdal og Vikør 1996, 14). Dette bryter da med Sandøy (1996, 11) sitt syn på dialekt, for ved denne definisjonen snakker ikke alle dialekt, kun de som har avstand fra det normerte. Mæhlum poengterer at dette også er et tema når vi snakker om standardtalemål: kan standardisert talemål ha geografiske lokaliserbare språktrekk eller ikke? (Mæhlum 2007, 39)

Peter Auer bruker også dialektbegrepet om de geografiske forskjellene innad i et språk, men hos han blir begrepet brukt som en motsetning til standardtalemål. Auer hevder at hvis vi ikke har dialekter, har vi heller ikke noe standardspråk, og omvendt (2005, 7). Sandøy peker også på at mange sier de snakker *mer* eller *mindre* dialekt enn andre, og dette viser til at dialekt blir regnet som noe avvikende fra det vi regner som standard (1996, 11). I Norge er det en felles enighet om at dialekter eksisterer, samtidig som det ikke er fastsatt et normert standardtalemål. Så hvis vi skal holde på synet om at Norge har dialekter, men ikke noe standardtalemål holder ikke Auers uttalelse om forholdet mellom dialekt og standardtalemål. Samtidig er det mange som mener at vi faktisk har et standardtalemål i Norge, f.eks. Mæhlum (2009), og da er Auers syn mer relevant og kan støtte under denne påstanden

Samtidig er det ikke slik at alle mennesker innenfor et og samme område snakker helt likt, selv om de i utgangspunktet har samme geolekt. Derfor er det nødvendig å utvide begrepet dialekt til å ikke bare omhandle de geografiske varietetene. Ulikheter i varieteter som kan samsvare med forskjeller i sosiale grupperinger, for eksempel alder, kjønn og yrke, eller som avhenger av ulike brukssituasjoner, kan vi omtale som *sosiolekter* (Sandøy 1991, 16). Miriam Meyerhoff peker på at disse ulikhetene i varieteter heller ikke er fastsatte. Hun bruker begrepene *interspeaker variation*, som betyr at det kan være ulike variasjoner mellom individene, og *intraspeaker variation*, som viser til at hvert individ varierer egen språkbruk i større eller mindre grad (Meyerhoff 2011, 19).

Begrepet dialekt rommer altså flere definisjoner, og det kan være vanskelig å peke på en som er absolutt korrekt. Hoel påpeker at dialektforskningen har flyttet seg fra å kun fokusere på

geografisk variasjon, videre til sosial variasjon i den labovske sosiolingvistikken, for så å bevege seg til individuell variasjon i den interaksjonelle sosiolingvistikken (Hoel 1998, 66). Det at dialektbegrepet kan romme så mye, gjør at Hoel mener det mest fruktbare er å se på dialektene som dynamiske istedenfor statiske.

Vi kan dermed si at begrepet *dialekt* blir en overordnet definisjon som omhandler både geolekter og sosiolekter, men også individuelle forskjeller som Meyerhoff viser til. Videre i denne oppgaven vil dialekt bli brukt hvis det ikke kreves et skille mellom to geolekter som ikke høres helt like ut. Da vil sosiolekt bli anvendt. Det blir et viktig skille, fordi noen av skuespillerne er fra samme geografiske område, men har forskjeller i talemålet sitt. Som nevnt tidligere støtter jeg meg også på Sandøys uttalelse om at alle snakker dialekt i denne oppgaven.

2.1.1 Dialektene i stykket

Det er en tradisjon i fagbøker å dele de norske dialektene inn i hovedgrupper med felles kjennetegn. Skjekkeland påpeker at flere innføringsbøker opererer med en firedeling, som da blir *østnorsk*, *trøndersk*, *vestnorsk* og *nordnorsk* (2010, 37). Han bruker selv en todeling i sin bok, da *østnorsk* og *vestnorsk*, hvor *trøndersk* faller inn under *østnorsk*, mens *nordnorsk* faller inn under *vestnorsk*. Mæhlum og Unn Røyneland trekker frem noen problematiske sider ved denne todelingen. For det første er disse termene i strid med vanlig språkbruk, nordnorsk blir sjelden eller aldri nevnt i andre sammenhenger som vestnorsk, og trøndersk regnes heller ikke som østnorsk. Det har vært diskusjon rundt hvilke språktrekk som er best egnet som inndelingskriterier. Disse kalles *målmerker*, ofte et lite utvalg av språklige kjennemerker (Mæhlum og Røyneland 2012, 27). Det kan være uheldig å basere en dialekt-inndeling på et, eller ytterst få målmerker (2012, 29). Legger vi mange målmerker til grunn, blir det vanskelig å argumentere for at en todeling er det beste å bruke, for det vil da være store, individuelle forskjeller innad i dialekt-inndelingen. Derfor vil jeg i denne oppgaven basere meg på en firedeling av dialektene, da vil Salten-dialekten bli nordnorsk og ikke vestnorsk.

I oppsetningen som er forskningsobjektet mitt møter vi to av disse overordnede dialektområdene, nemlig østnorsk og nordnorsk. Innenfor østnorsken er det flere ulike dialekter, som Mæhlum og Røyneland omtaler som *nordøstlandsk*, representert ved Solung-dialekt,

og *midtøstlandsk*, representert ved Oslo og Akershus-dialekter (2012, 54-55). I den nordnorske kategorien er det Salten-dialekten som blir snakket, og dette faller under *sørlig nordlandsk* (Mæhlum og Røyneland 2012, 112). Videre skal jeg se på hvilke typiske målmerker de ulike dialektene inneholder, for å videre kunne diskutere dette i analyse-delen. Her vil det altså være fokus på hvordan de tradisjonelt snakkes, og ikke sosiale og individuelle forskjeller. Som Mæhlum og Røyneland nevner kan det å bruke mange målmerker være nyttig når vi skal klassifisere dialekter, så dermed har jeg lagt inn flere målmerker som skal ses på for å få en oversikt over dialektene. Målmerkene jeg vil trekke frem i denne oppsummeringen er derfor: *tonefall, personlig pronomener entall, nektningsadverbet "ikke", infinitivsendinger, verbendinger som ikke er infinitiv, palatalisering, tjukk-l, hunkjønnsendinger i substantiv og monoftonger vs. Diftonger*.

Videre vil jeg kort skissere opp målmerkene dialektene i stykket "skal" ha. I kapittel 4.2 vil disse forklares nærmere, med eksempler fra stykket.

Salten-dialekten:

Denne dialekten har høytone med cirkumflekstønelag (Skjekkeland 2010, 38), og bruker *e* som personlig pronomener entall (Jahr og Skare 1996, 36). Nektningsadverbet som er knyttet til dialekten er *ikkje* (Mæhlum og Røyneland 2012, 109), den har apokope som infinitivsending, og har *a*-ending i perfektum partisipp (Mæhlum og Røyneland 2012, 106). Skjekkeland viser til at det både er palatalisering (2010, 48) og tjukk-l (2010, 40) i dialekten. I hunkjønnsendinger i substantiv er det *-a* (Jahr og Skare 1996, 30) og dialekten er preget av diftonger.

Solung-dialekten:

Denne dialekten har lavtone (Skjekkeland 2010, 38), bruker *je* som personlig pronomener entall, har nektningsadverbet *itte*, har kløyvd infinitiv og *-a* endinger i perfektum partisipp. Dialekten inneholder også palatalisering og tjukk-l. I hunkjønnsendinger i substantiv er det *-a* ending, og dialekten er preget av diftonger (Mæhlum og Røyneland 2012, 56-57).

Oslo-dialekten:

Her vil det legges frem målmerker knyttet til vestkantmålet, da det er dette de tre karakterene i oppsetningen snakker. Skjekkeland skriver at denne dialekten har lavtone (2010, 38) og bruker *jei* som personlig pronomen (2010, 50). Nektningssadverbet som blir brukt er *ikke*, infinitivsendingen er –e, endingen i perfektum partisipp er –et, og dialekten har verken palatalisering eller tjukk-l. I hunkjønnsendinger i substantiv er det –en endinger, og dialekten er preget av monoftonger (Mæhlum og Røyneland 2012, 61).

2.2 Standardtalemål

Mæhlum (2007, 38) definerer standardtalemål som: "[...] en varietet som gjerne er kodifisert (det vil si offisielt normert i grammatikker og/eller ordbøker), og som fungerer som norm eller normideal for et større språksamfunn, ofte et nasjonalt fellesskap". I sin artikkel i Nordisk Lingvistisk tidsskrift refererer hun til Milroy og Milroy (1985) sin uttalelse om at standard først og fremst må forstås som: "[...] an idea in the mind rather than a reality- a set of abstract norm to which actual usage will conform to a greater or lesser extent (Mæhlum 2009,9). Hun legger frem at fremveksten av standardtalemål er en sosiopolitisk seleksjonsprosess hvor en varietet blir valgt fremfor alle andre varieteter, og denne varietetet tilhører i utgangspunktet personer og grupper med høy sosial status (Mæhlum 2009, 9). Norge faller denne standarden gjerne sammen med varietetet de snakker i Oslo vest, et talemål som ligger tett opp til skriftspråket bokmål, og som i tillegg inneholder klare sørøstnorske språkdrag (Mæhlum 2007, 45).

Som Milroy og Milroy påpeker, kan man se på standardtalemål som en idé og en oppfatning, og Mæhlum skriver:

Det er nemlig en utbredt forestilling blant norske språkbrukere om at det er ett bestemt talemål i det norske språksamfunnet som står i en særstilling sammenliknet med alle andre norske talemålsvarieteter og at denne varietetet befinner seg på toppen av det nasjonale språklige prestisjehierarkiet (Mæhlum 2009, 13).

I Norsk Lingvistisk Tidsskrift sitt første hefte i 2009 er det en samling av argumenter for og imot om vi har standardtalemål i Norge. Som reaksjon til denne utgaven ga Eric Papazian ut en artikkel med navnet "Norge- riket uten riksmål?" i 2012. Her deler han synspunktene som blir gitt i NLT i to fronter: de som mener det ikke finnes noe standardtalemål, eller at det i hvert fall ikke påvirker talemålsendringene i Norge, og de som mener det finnes et standardtalemål og at

dette i stor grad påvirker talemålsutviklingen (Papazian 2012, 51). Mæhlum som dette delkapittelet starter med står på siden som mener det finnes et standardtalemål, mens blant annet Helge Sandøy og Gunnstein Akselberg mener at denne termen ikke holder mål. De mener også at dette talemålet ikke har den påvirkningskraften Mæhlum mener den har.

Sandøy har et annet syn enn Mæhlum på spørsmålet om vi har standardtalemål i Norge. Han mener at det andre definerer som standardtalemål heller bør defineres som en prestisjedialekt i Norge, og at dette ikke er noe nytt (Sandøy 2009, 28). Etter å ha drøftet hvilke kriterier som kreves i et standardtalemål, ender Sandøy opp med denne definisjonen: "Eit standardspråk er ein språkvarietet som det er eit mønster for at folk går over til i visse kommunikasjonsfunksjonar" (Sandøy 2009, 35). Han har altså lagt inn kommunikasjonsaspektet, og tatt vekk kodifiseringen som Mæhlum snakker om. Han legger også vekt på at kodeskiftet må inngå i et mønster, og rydder da vekk individer som forandrer talemålet sitt i alle kommunikasjonsituasjoner (Sandøy 2009, 35). Det vil si at hvis en person alltid velger å bruke denne språkvarieteten er det ikke et standardtalemål, men hvis alle bruker denne i det offentlige rom kan vi snakke om et standardtalemål. Her kan vi se en tendens i debatten som er krevende, nemlig at debattantene ikke engang er enige i hvordan et standardtalemål skal defineres.

Mæhlum skriver videre at standardideologien, som i korte trekk omhandler at oppfatningen av standard er den eneste riktige måten å snakke, *ikke* kan sies å prege det norske språksamfunnet. Dette betyr ikke, ifølge Mæhlum, at denne standarden ikke eksisterer eller har en funksjon som operativ norm som språkbrukerne i varierende grad velger å nærme seg (Mæhlum 2009, 15). Hun uttaler at i Norge tenderer det å være slik at jo høyere opp i det sosiale hierarkiet man befinner seg, jo sterkere vil de sosiale forventningene og sannsynligheten bli for at vedkommende vil bruke et standardisert talemål (Mæhlum 2009, 16).

På helt motsatt side i debatten står blant annet Gunnstein Akselberg. I sin artikkel presenterer han mange ulike definisjoner på standardtalemål, og viser virkelig hvor stort spenn og uenighet det er rundt begrepsavklaringen. Sammenhengen er at de gjerne legger vekt på status, overregional karakter og bruksområde (Akselberg 2009, 69). Han presenterer også at det er uenigheter om hvor åpen en standardtalenorm kan være (2009, 70). Akselberg peker på hvorfor det kan være problematisk å operere med begrepet standard, nemlig at det signaliserer noe sterkt preskriptivt

og homogent med lite rom for variasjon. Han vil heller bruke begrepet *normert talemål*, som gir mer rom for talespråklig variasjon (2009, 75).

Standardtalemålet påvirker også dialektene, ifølge Mæhlum. Hun peker på at *dialektnivillering* foregår i Norge. Det vil si at språktrekk som har en begrenset geografisk utbredelse har en tendens til å bli erstattet av språktrekk med et videre regionalt eller nasjonalt bruksområde (Mæhlum 2009, 17). En stor uenighet i debatten er hvor vidt denne dialektnivilleringen foregår på grunn av et overregionalt standardtalemål, eller av andre årsaker (Mæhlum 2009, 17). Sandøy mener at språkendringene i Norge må forklares med andre faktorer enn et standardtalemål. Norge sine tendenser innen språkutvikling passer dermed ikke helt inn standardfremstillingene av et standardspråksamfunn (2009, 44).

Sandøy konkluderer med at vi har kanskje standardtalemål i Norge, men at vi ikke kan plukke ut et enkelt talemål som får denne funksjonen. Vi har ifølge Sandøy flere standardtalemål. Sandøy er igjen uenig med Mæhlum, og uttaler at Frogner-dialekten mister standardfunksjon, og at det er normalmålene bokmål og nynorsk som får denne funksjonen (Sandøy 2009, 36). Vestkantspråket i Oslo er altså en prestisjedialekt, og ikke malen for standardtalemål i Norge (Sandøy 2009, 44). Språkholdninger ligger også tett opp mot bruken av begrepet standardtalemål, og ved å ta et standpunkt i debatten kan man sette seg i en posisjon hvor man styrker eller svekker bestemte mentale opplevelser av det norske talemålet (Akselberg 2009, 74).

Teateret opererer med dramatisk språk, og her finner vi standardiserte talemål. Som Sandøy (2009, 36) påpeker, gjelder dette både bokmål og nynorsk. Steinar Wiik viser til at det eksisterer en tanke om at scenespråket i for eksempel Tyskland fungerer som en opphøyd norm (1987, 239). Posisjonen scenespråket da har kan sammenlignes med posisjonen standardtalemål innehar. Talemålet på scenen kan ta få konnotasjoner til seg som noe som står over andre talemål, og som blir vist eksplisitt på scenen. Ved å analysere dagens moderne talemål på teateret kan vi muligens se om denne opphøyde normen og standardiserte talemålet står sterkt på norske scener. Akselberg er inne på hva standardtalemål kan føre med seg, nemlig et homogene talemål som gir liten plass til variasjon. Samtidig skal ikke standardtalemål være geografisk plassert, og dermed bringer det i teorien med seg en viss nøytralitet, som kan være ønsket på scenen. På en annen side, er det standardiserte talemålet er kanskje ikke geografisk

plassert, men det er helt klart sosialt plassert. Som Mæhlum peker på er det knyttet en høy status og prestisje til standardisert talemål, og er det dette teatret ønsker å formidle?

2.3 Prestisjehierarki

“Eg synest det er ei stor glede å leve i det norske språksamfunnet. Tenk at ein her i stor grad kan snakke dialekten sin utan at folk reagerer på det. Det synest eg er så flott. Likevel er det ingen tvil om at det er eit dialekthierarki i landet, og at det er enklare å bruke somme dialektar offentleg enn andre” (Gro 2015, 8).

Sitatet over er av Arne Torp. Her poengterer han at vi har et dialekthierarki her i Norge, og at dette kan påvirke hvilket talemål som brukes i offentligheten. Sandøy viser også til dette i sin artikkel *Utviklingslinjer i moderne norske dialekter*. I hans prestisjemodell står Oslo øverst, så kommer store byer som Bergen, Trondheim, Bodø og lignende. Under disse kommer igjen mindre bygder og byer rundt de aktuelle storbyene (2002, 356). Senere i en prestisjemodell viser han at bokmålsbasert talemål med østlandsk uttale står øverst i prestisjehierarkiet, og helt nederst finner vi bygdemål (Sandøy 2002, 363). Mæhlum forklarer fremveksten av et slikt prestisjemål som en sosiopolitisk seleksjonsprosess. I sin artikkel snakker hun om standardtalemål, men jeg mener prosessen kan sammenlignes. En dialekt blir valgt fremfor andre dialekter, og denne dialekten tilhører gjerne personer med status og prestisje i samfunnet, og blir så sett på som talemålet med høyest prestisje (Mæhlum 2009, 9). Dette inntrykket blir deretter forsterket gjennom ulike sosiale konvensjoner, og blir til slutt en del av det Mæhlum omtaler som språkbrukernes *habitus* (2009, 9). Med dette mener hun at hierarkiets eksistens blir en naturlig sannhet, som gjør språkbrukeren tilbøyelig til å handle og reagere på bestemte måter. Dette betyr at vi språkbrukerne er en viktig del av det å opprettholde det språklige hierarkiet. Det som er interessant med dette hierarkiet er at språket innehar en fremtredende sosial signalfunksjon, selv om det i utgangspunktet “kun” signaliserer geografisk tilhørighet (Mæhlum 2009, 16). Her peker Mæhlum i likhet med Sandøy på at ulike dialekter blir ilagt forskjellig symbolsk kapital.

Endre Brunstad poengterer at fra et lingvistisk og etisk synspunkt er det vanskelig å forsvare språkranget. Dette er fordi språket har en verdi for de menneskene som bruker det. “Å rangere språk, vert i røynda å rangere menneske og kulturar opp mot kvarandre.

Slike rangeringar er prinsipielt forkastelege” (Brunstad 2007, 37). Dette kan vi også føre over til dialekter, for dialekten vår er tett knyttet til identitet og hvordan vi oppfatter oss selv. Brunstad

peker også på at skole, media og andre institusjoner bygger opp under at visse talemål skal stemples som mindreverdige, mens språket til eliten skal stemples som mest verdt (2007, 37). Slik kan vi få motsetningspar som “pent” vs. “stygt”, og “dannet” vs. “udannet” (Brunstad 2007, 38). Dette ser vi også når en språkforsker som Finn-Erik Vinje i 2013 kan gå ut og kalle Fredrikstaddialekten “Norges styggeste dialekt” (Stephansen 2020). Spørsmålet er da om dette kommer av personlige preferanser, eller om denne vurderingen kommer av at Fredrikstaddialekten ligger lavt i prestisjehierarkiet. Dette er en dialekt som ligger tett opp mot standarden, men som avviker nok til å være en dialekt som blir opplevd som markert. Mæhlum (2007, 60) peker på er det gjerne slike dialekter som opplever størst stigma og minst aksept i offentligheten. Sandøy (2009,44) legger også frem et interessant funn, nemlig at prestisjedialekten på topp forandrer seg etter påvirkninger av dialekter uten prestisje. Dette støtter også Karine Stjernholm (2013, 51) i sin studie når hun ser at vestkant- og østkantmålet i Oslo nærmer seg hverandre, i det hun kaller Oslo-urban.

Det er også slik at prestisje ikke alltid faller sammen med gode konnotasjoner, heller tvert imot. Dialekten på toppen av hierarkiet kan ofte oppleves som lite sympatisk, dette viser Rasmus Rimestad til i sin masteroppgave ved å sitere Knight (2001) slik:

If your accent is "posh" you are immediately viewed with hostile suspicion, the implication being you are probably some ghastly plummy nob, your very existence confirming the fact that there are still people who sneer down their long well-bred noses at the plebs. You are also viewed with defensiveness [...] and with mistrust [...] (Rimestad, 2012)

Dette henger sammen med situasjoner og sammenhenger den blir brukt i, men det er et interessant aspekt. Dialekten kan ha høy prestisje, men fortsatt ha negative konnotasjoner knyttet til seg.

2.4 Tilpasningsteorien/akkomodasjonsteorien

I møte med andre mennesker er det ikke bare det geografiske området eller den sosiale grupperingen som avgjør hvordan man snakker. Eksempler på dette er at vi kan snakke mindre grammatisk korrekt til barn, eller kanskje slår over til et saktere tempo når vi snakker med noen som ikke har norsk som morsmål. Vi tilpasser, eller akkomoderer, altså talemålet vårt etter hvem

vi snakker med. Denne variasjonen i talemålet vårt har Howard Giles og Philip Smith forsøkt å forklare ved tilpasningsteorien. Tilpasningsteorien er et knippe med prinsipper som karakteriserer strategiene man bruker til å etablere eller vedlikeholde forhold gjennom tale (Meyerhoff 2011, 75).

To viktige begreper innenfor tilpasningsteorien er *konvergens* og *divergens* (Meyerhoff 2011, 75). Konvergens referer til prosessen hvor taleren tilpasser seg måten de snakker på etter hvem de snakker med (Giles og St Clair 1979, 46). Disse skiftene skjer for å oppmuntre til videre interaksjon og for å minske det oppfattede avviket mellom de talende. Når to mennesker møtes er det ikke bare en tendens til at de blir likere i språket sitt, men også i uttale, pauser, talehastighet osv. (Giles og St Clair 46). Meyerhoff understreker at dette ikke nødvendigvis er en bevisst handling (2011, 75).

Divergens er at man akkomoderer vekk fra måten samtalepartneren snakker. Dette fremhever forskjellen mellom partenes måte å snakke på, og får taleren til å høres mindre ut som den man snakker med (Meyerhoff, 2011, 75) Med tilpasningsteorien fokuserer altså ikke Giles spesielt på hvordan dialekten kan endres, men på alle mulige måter talemålet kan endres (Coupland 2007, 62). Nikolas Coupland poengterer også at tilpasningsteorien ikke fokuserer på noen spesielle kommunikasjonstrekk eller stil, men på graden av likhet eller ulikhet mellom talerne (2007, 62).

Giles og Smith presenterer fire sosiopsykologiske teorier på hvorfor vi velger å akkomodere: likhetsattraksjonsprosessen, sosialutvekslingsprosessen, den tilfeldige attribusjonsprosessen og prosessen med intergruppens særpreg (Giles og St Clair 1979, 47-51).

Likhetsattraksjonsprosessen går i korte trekk ut på at jo likere holdningene og verdiene dine er med samtalepartneren, jo mer sannsynlig er det at du vil tiltrekkes av dem. Konvergens er en måte å bli mer lik samtalepartneren, og da er det større sannsynlighet for at personen blir mer interessert i deg (Giles og St Clair 1979, 47). *Sosialutvekslingsprosessen* legger vekt på belønningen man kan få ved å konvergere, som større tiltrekning eller godkjennelse. Samtidig blir det lagt vekk på hvor mye det innebærer for taleren å konvergere. Det vil si at man overveier godene eller ondene man kan oppnå ved å konvergere, og tar valg ut ifra dette (Giles og St Clair

1979, 48). Den *Tilfeldige attribusjonsprosessen* foreslår at vi tolker andre menneskers oppførsel, og evaluerer personen, ut ifra motivene og intensjonene som vi ilegger dem. Ut ifra dette kan vi mistenkeligjøre og få negative tanker om de som konvergerer, eller vi kan tenke de har gode motiver for det, og dermed få positive reaksjoner ut av det (Giles og St Clair 1979, 50). *Prosessen med intergruppens særpreg* går ut på at man ofte føler en tilhørighet i en gruppe, og når man får kontakt med en annen gruppe mennesker, vil man prøve å vise tilhørigheten sin, og kanskje heve seg over de som ikke tilhører samme gruppe. Her kommer altså divergens inn, ved at man markerer ulikhetene og styrker sin sosiale identitet på samme tid (Giles og St Clair 1979,52).

Dette viser at det er flere faktorer enn geografisk og sosial plassering som er med å påvirke hvordan vi prater til hverandre. I hverdagen er det ikke tvil om at vi konvergerer og divergerer, ofte ubevisst, når vi prater til ulike mennesker. I denne oppgaven er det dramatisk språk som står i fokus, og dette språket er forankret i et manus. Er det likevel muligheter for at skuespillerne akkomoderer etter hvem de spiller mot, eller er det dramatiske språket så fastsatt og planlagt at dette ikke har noen betydning? Allan Bell og Andy Gibson legger frem at vi kan se flere likheter mellom hverdagsspråket og det planlagte, dramatiske språket:

“Everyday performance and staged performance have commonalities both linguistically and socially. They both involve identifiable performer and audience roles – in one case unscheduled, informal and transient, and in the other stated, institutionalized and of some duration” (2011, 557).

Hvis vi tenker at disse måtene å snakke på ligner både lingvistisk og sosialt må en regne med at tilpasningsteorien også kan gjøre seg gjeldene på en scene, til tross for at det ligger et manus i bunn.

2.5 Språkholdninger

Begrepet *holdning* hører først og fremst hjemme i psykologien. Det kan være et krevende begrep å definere, men det omhandler relasjoner mennesker kan stå i til andre mennesker, til fenomen eller omstendigheter i samfunnet eller omverdenen (Venås 1991, 242). Det kan også forklares som en indre, psykologisk tilbøyelighet hos mennesket, som kommer til uttrykk ved at individet vurderer ett eller annet i den ytre verden som mer eller mindre fordelaktig eller ufordelaktig

(Kulbrandstad 2015, 248). Dette kan som Kjell Venås påpeker være noe konkret, som en folkegruppe, eller noe abstrakt, som en politisk oppfatning. Personen som har holdningen trenger ikke være bevisst på hvordan den vurderer gjenstanden for holdningen, dette kalles implisitt holdning. Dette er holdninger personer kanskje ikke er klar over at de har, men som viser seg ved de valgene personen tar. Holdninger kan også være eksplisitte, altså at personer er bevisste over holdninger de har (Kulbrandstad 2015, 248). Det er rimelig å anta at det ligger helt egne holdninger til teaterspråk, og hvordan dette skal og ikke skal høres ut. Dette hadde også vært interessant å undersøke, men det faller utenfor rammene av min oppgave.

Selve vurderingen kan være kognitiv, altså at man tenker på holdningsgjenstanden som noe positivt eller negativt. Den kan også være affektiv, hvor man har negative eller positive følelser ovenfor den, eller konativ, som innebærer at man handler på en avvisende, negativ måte i møte med den, eller på en aksepterende måte. Venås forklarer dette helt enkelt som at vi kan dele holdningene inn i tanke, følelse og holdning (Venås 1991, 243). Det er viktig å påpeke at vurderingen kan romme alle tre aspektene samtidig (Kulbrandstad 2015, 249). Dette gjør at en også kan vurdere sin egen språkbruk, og ha positiv eller negativ respons til den, og eventuelt endre språkbruken sin for å tilfredsstille egne holdninger.

Setter vi på prefikset *språk-* før holdninger viser vi til holdninger et menneske har til språk, da gjerne hele varieteter eller språk (Venås 1991, 245). Lars Anders Kulbrandstad legger til at det omhandler våre vurderinger av språk, språkvarieteter og måter som språk og språkvarieteter blir brukt på (2015, 248). Språkholdninger er også, ifølge Kulbrandstad, noe som oftest er lært gjennom personlig erfaring eller gjennom innflytelse fra sitt sosiale miljø. Det vil altså si at språkholdninger har flere aspekter: vi er ikke alltid bevisst på at vi har dem, vi har gjerne blitt lært dem av andre og de kan føre til språkendring hvis de er negative. Spesielt det siste aspektet er interessant i denne oppgaven, fordi jeg skal se på hva som er blitt gjort med språket i oppsetningen. Hvis markerte språktrekk ikke kommer til syne i oppsetningen, kan språkholdninger ha vært med på å fjerne disse i bearbeidingsprosessen.

I Norge er det spesielt knyttet språkholdninger til de mange dialektene vi har i landet, og det jobbes med å få en mindre diskriminerende og mer forstående holdning til ulike dialekter og de som bruker dem. Språkholdninger blir gjerne overført til språket fra holdninger man har mot de

som bruker det (Venås 1991, 247). Dette er spesielt knyttet til sosiolekter, altså varieteter som kommer av samfunnslaget en tilhører. Samtidig kan det også påvirke en hel dialekt. Man kan gjerne ha holdninger om hvilket språk eller varietet som passer til ulike sammenhenger, og i denne oppgaven gjelder dette hvilke dialekter som er godtatt og brukes på scenen. Dette kan ofte forklares ut ifra historiske, politiske og sosiale forhold. Dette er noe vi kan se i teateret når vi går gjennom bakgrunnshistorien og dagens situasjon rundt talemålet på scenen.

Åge Steinset og Jo Kleiven legger frem en hypotese om at geografisk nære dialekter blir mer nedvurdert enn andre (1975, 125). Det vil si at for eksempel dialektene rundt Oslo blir sett på som simplere og kan presentere et klasseskille i lokalsamfunnet, mens dialekter fra Vestlandet ikke har en slik funksjon. Mæhlum peker også på at nærområder til hovedstaden som for eksempel Østfold (nye Viken) og flatbygdene i Oppland og Hedmark (nye Innlandet) stiller med et annet sosialt "handikapp" enn språkbrukere med mer definerte regionale identiteter å spille på (2007, 60). Dette er gjerne et syn som springer ut fra hovedstaden.

2.6 Stereotypier

Uttalelser som "sunnmøringer er så gjerrige" eller "bergensere er så brautende" er nok ikke så uvanlige i det norske samfunnet. Knutsen og Ludvigsen har til og med lagd stor suksess med en sang som handler om at de vil til Bergen, for der kan de snakke så høyt og mye som de vil. Disse uttalelsene, og sangen, er basert på stereotypier. Venås forklarer stereotypier som "en fastlåst oppfatning eller en fordom som gjelder visse folk eller visse personrelevante forhold" (1991, 252). Ingunn Indrebø Ims skriver at folk har lett for å karakterisere større grupper, kun baser på noen ganske få felles kjennetegn (2013,45). Stereotypiske oppfatninger trenger ikke omhandle språket, men i Norge er dialektbruk så omfattende at det kan bli vanskelig at dette ikke knyttes tett sammen til stereotypiske oppfatninger av individet. Meyerhoff legger også vekt på at stereotypiene er lett gjenkjennelig når hun definerer begrepet slik: "a linguistic feature that is widely recognised and is very often the subject of (not always strictly accurate!) dialect performance and impersonations (2011, 314). Mæhlum poengterer at dialekt har potensiale til å fremstå som det språklige uttrykket for en tradisjonsdimensjon (2007, 58). Slik vil bruken, eller imitasjonen, av en spesiell dialekt i seg selv kunne gi assosiasjoner og konnotasjoner i en retning,

uavhengig av om det faktisk gjelder de faktiske dialektbrukerne. Et spørsmål er om disse stereotypene bringer med seg så sterke negative holdninger at det kan føre til et alvorlig problem for de som bruker dialekt.

Det er vanskelig å vite hvordan de ulike stereotypene har oppstått, men de blir gjerne brukt i for eksempel massemedia, og slik blir de spredt og forsterket. Slik kan massemedia gjøre stereotypene til felles kultureiendom for hele landet (Sandøy 1996, 120). Ims forklarer at: “Språklige stereotyper og kategorier er ikke statiske, men opprettholdes eller endres gjennom reproduksjon og reforhandling” (2013, 39). Steinset og Kleiven skriver at stereotyper og språkholdninger knyttet til varieteter har gjort at Det Norske Teateret har vært varsomme med å bruke dialekter, og en dialektfri eller polert nynorsk har blitt et slags ideal (1975, 120). Her må jeg påpeke at Steinset og Kleiven ga ut dette i 1975, og denne oppgaven er med på å se om denne typen holdninger er i endring i teateret. Samtidig er det et interessant perspektiv, da dette tydeligvis har vært et direkte problem på teatret tidligere.

Ved å ha disse fastsatte stereotypene kan man oppfylle de forestillingene og fordommene som allerede eksisterer i folk med talemålet på scenen. På en annen side kan man også spille på at karakterene snakker helt annerledes enn det folk forventer, og dermed bryte med stereotypene. Dette kan være et effektivt virkemiddel i seg selv. Stereotypibruk i teatret kan da enten være med på å bygge opp under og bekrefte stereotypiske oppfatninger rundt språket, eller bryte ned disse, og kanskje skape en større aksept rundt bruken av ulike dialekter. Stereotypene blir da et kunstnerisk virkemiddel, ved kunne ilegge personlighetstrekk hos karakterene ut ifra hvordan de prater.

2.7 Tre ulike syn på scenespråket

Selv om dialektbølgen på 1970-tallet har gjort at dialekt er bredt akseptert i det offentlige rom (Nesse 2015), er det ikke slik at alle mener at dialekter ukritisk hører hjemme på en teaterscene. I dagens språkstrid i teateret er det gjerne tre standpunkt som diskuteres: skal det brukes standardisert bokmål, standardisert nynorsk eller dialekter? For å belyse denne debatten og argumentene rundt bruken av hvert av de tre talemålene, har jeg valgt å se på synene til språkveilederen Ola E. Bø, nordisk professoren Tove Bull og regissøren Kjetil Bang-Hansen sine

bidrag til debatten. Dette er aktuelt å ta opp fordi hvilket syn regissøren har i denne diskusjonen kan være avgjørende for hvordan scenespråket blir vist i det oppsatte stykket som er primærkilden min.

Bull er helt klar på hva hun mener om scenespråk. Hun skriver i sin artikkel at nordnorsk som scenespråk er like brukbart som riksmål eller "det-norske-teater-nynorsk» (1982, 232). Hun begrunner det med et argument som kan tolkes som et krav om naturlighet: "teaterspråk skal vere talespråk, ikkje tala skriftspråk" (Bull 1982, 234). Her viser hun til at realismekravet ikke kun skal gjelde handlingen, men også det språklige. Teaterspråket har som nevnt tidligere vært et høystatusspråk, og dette er Bull imot at skal være tilfellet i nyere tid. Hun mener at teaterspråket ikke lenger skal speile overklassen, men være med på å bryte med stereotypier og faktisk gjenspeile hverdagen folk lever i (1982, 234). Tradisjonelt er det slik at dialekter har fått sin tid på scenen, for å karakterisere en spesiell type sosial gruppe eller enkeltmennesker. For eksempel har de nordnorske dialektene ofte blitt benyttet for å karakterisere idioten eller tjenestepersonell i stykker. Ved å bryte med disse stereotypiene blir ikke bare teaterspråkets funksjon å formidle stykket, men også å ta tak i samfunnets holdninger rundt språket og mot de som bruker det (Bull 1982,234). For øvrig er det viktig å poengtere at Bull ikke kun mener dialekt kan brukes som scenespråk. Normert bokmål eller nynorsk kan brukes som et kunstnerisk virkemiddel når man ønsker å markere et spesielt personlighetstrekk (Bull 1982, 243). I sin artikkel viser hun til da de satt opp "Peer Gynt" på Hålogaland teater. Her lot de Per snakke nordnorsk dialekt da han var "hjemme", men da han dro ut i verden og ble en *verdensborger* skiftet han til et standardisert talemål. Dette språkskifte markerte at Per la sin bakgrunn og opphav fra seg da han var tjent med det. Bull forteller også at denne måten å bruke språklig variasjon som kunstnerisk virkemiddel kan gjøre skuespillet nytt, og åpne opp for skuespillets budskap på en ny måte (1982, 242).

Bø på sin side uttaler at dialekter kan fungere utmerket som teaterspråk, men at det har en problematisk side, nemlig at de er geografiske og sosialt plassert. Han mener at noen tekster krever et språk uten dialektfarging og lokalisering (Bø 2013, 27). Bø legger frem at det først og fremst må være den konkrete lesingen av stykket som avgjør de språklige grepene, fordi det ofte finnes en litterær tekst som gir klare føringer (2013, 27). Bø uttaler også at standardtalemål gjerne sammenfaller med høystatusspråket, og at dette kan være problematisk. Da vil språket være

sosialt plassert, noe som igjen kan svekke stykket. Hans største argument for å bruke standardisert nynorsk på scenen er fordi det ikke har noen klar sosial plassering, ei heller geografisk eller urban hovedbase (Bø 2014). Han hevder at nynorsk ikke har noen geografisk eller urban hovedbase, men dette er nok ikke en allmenn enighet. For mange vil nynorsk være noe de assosierer Vestlandet med, for det er her vi i størst grad finner brukere av det nynorske skriftspråket, og dialekter som ligger tett opp mot dette. Han mener at det nynorske talemålet er en samling av dialekter og at de glidende overgangene mellom privat talemål og det nynorske skriftspråket, blir et unnvikende språk som egner seg meget godt på scenen (Bø 2014).

Bang-Hansen mener at dagens språksituasjon på teatret er problematisk, fordi skuespillerne ikke har noen klar, felles språklig norm (1997, 32). Det har gått så langt at det normerte talemålet omtrent kan ses på som en karikatur. Dette er interessant, for tidligere i delkapittel 1.3 la jeg frem en påstand om at standardtalemål har en høy status. Der viste jeg også at det er stor enighet at standardisert talemål er øverst i dette prestisjehierarkiet, så at Bang-Hansen hevder at dette omtrent er en karikatur blir en motsetning til dette. Muligens viser Bang-Hansen til teateret, og at standardtalemålet der får en opphøyet funksjon som kan være mer karikert enn i det virkelige liv. Han mener at dette svekker ordets funksjon på scenen, og han vil ha et normert talemål slik at ordene kommer til sin rett. Han poengterer i sin artikkel at mangelen på standardtalemål ikke like mye er et resultat av den norske språkstriden som teaterets egen utvikling (Bang-Hansen, 1997, 35 og Giseth 2018). Han trekker frem gamle stykker av blant annet Oscar Wilde, og poengterer at disse må fremføres på en egen måte, da gjerne med et mer normert talemål, på grunn av den litterære teksten som ligger i bunn. Han ilegger tekstens form en verdi i seg selv. Han sier også at det er teatret og Teaterhøyskolen som må ta tak i dette, og få en mer enhetlig opplæring rundt språket (Bang-Hansen 1997, 35). Dette kan tolkes til at han vil ha opplæring i standardtalemål for skuespillerne, slik at dette brukes mer på scenen, og gir stykkene det preget Bang-Hansen mener teateret mangler.

Som vi ser, presenterer alle tre argumenter for hvorfor og hvorfor ikke de ulike scenespråkene bør benyttes. I vår samtid kan vi nok si at Bang-Hansen er den mest radikale, med tanke på at han mener at dialekter og sosiolekter ikke har så mye å gjøre på en scene. Tove Bull har et utgangspunkt i nord-norske dialekter, og drar ikke inn sosiolekter så mye. Som referert til tidligere er det gjerne sosiolekter og dialekter som avviker litt fra Oslomålet som er mest

stigmatisert i Norge, er det dermed slik at de heller ikke er like legitime på scenen? I min analysedel er dette noe av det jeg skal se på, da det er flere sosiolekter fra Oslo-området som er representert, en dialekt som ligger nært disse, og en dialekt som har stor språklig avstand til hovedstadsspråket.

2.8 Oppsummering

Når man skal se på planlagt språk er det flere vinklinger man må ta hensyn til. Dialektbegrepet og standardbegrepet er viktig å avklare, for å se både forskjellen mellom dem, men også hvordan de henger sammen. Språkholdninger er med på å påvirke de språklige valgene, hvor prestisjen språket innehar kan henge tett sammen med hvordan man vil presentere et språk på scenen. Stereotypier kan brukes som en språklig ressurs på scenen, men kan også føre med seg stigmatisering og fastsatte roller, så dette må også tenkes gjennom i en planleggingsfase. Tilpasningsteorien er et aspekt som jeg har valgt å ta med for å se likhetstrekk mellom dagligtale og det planlagte språket. Jeg har også lagt frem tre ulike syn på teaterspråket i dag, for å senere kunne se hvor regissøren av denne oppsetningen stiller seg i forhold til disse.

3. Metode

Steinar Kvale og Svend Brinkmann skriver at den opprinnelige betydningen av ordet *metode* er "veien til målet" (2015, 140). De skriver videre at forutsetningen for å kunne diskutere ulike metoder er at man har klart for seg hva målet er (2015, 140). Målet med denne oppgaven er å skaffe ny kunnskap om talemålet på scenen i moderne oppsetninger, samt hvordan dette talemålet kan gi innsikt i hvilke språkholdninger som ligger bak. Metoden, eller veien til målet, har vært å gå i dybden på en enkelt oppsetning. Dette valget er delvis begrunnet i at scenespråk – og holdninger til scenespråk – er lite utforsket i Norge. Det som finnes av tidligere forskning på planlagt språkbruk har som regel store utvalg i analysematerialet, som Nikolaisen (2013), eller så baserer det seg på intervjuer av personer som har vært med i en språkprosess, som Erdal (2013). I dette kapittelet skal jeg presentere hvilke metoder jeg har vurdert som hensiktsmessige for å nå målet. Det vil bli brukt en blanding av observasjon og intervju. Det blir en presentasjon av begge datasettene, både det som er basert på observasjon og det som er basert på intervju. Jeg skal også legge frem forskningskvaliteten til oppgaven min.

3.1 Valg av innsamlingsmetode

I valg av metode må man tenke gjennom hva man vil finne ut av, og hvordan man best mulig kan få svar på dette. Problemstillingen min baserer seg på hvordan talemålet på scenen blir påvirket av målet om en moderne språkdrakt, og om dette kan vise språkholdningene til den som har påvirket språket. På bakgrunn av dette har jeg valgt en kvalitativ tilnærming. "Kvalitative metoder er forskningsstrategier som egner seg for beskrivelse og analyse av karaktertrekk og egenskaper eller kvaliteter ved de fenomener som skal studeres" (Malterud 2002, 2468). Målet er å utforske sosiale fenomener og hvilket meningsinnhold som oppleves av de involverte (Malterud 2002, 2489). Jeg har valgt å ha en todeling innenfor den kvalitative tilnærmingen, ved å både ha observasjon og kvalitativt intervju. Dette er også knyttet sammen med forskningsspørsmålene mine, som er:

1. *Hvilke dialekter brukes i en oppsetning i Oslo der målet er å vise frem moderne språk?*
2. *Hvilken betydning får det for tolkningen av rollefigurene at de snakker som de gjør?*
3. *Hva er intensjonen til regissøren med de språklige valgene som er tatt?*

Det som er blitt observert er primærkilden til denne oppgaven, som ble valgt etter å ha sett på Nationaltheatrets nettsider, hvor de reklamerte for en oppsetning av *Et dukkehjem* med *moderne språkdrakt*. Da jeg så dette tok jeg kontakt med regissøren, Mattis Herman Nyquist, for å spørre om jeg kunne få følge en prøve og senere få se hele oppsetningen i sin helhet. Dette skal jeg forklare dypere i underkapittel 3.2. Min observasjon er dermed todelt: jeg har både observert en prøve av oppsetningen, og hele oppsetningen slik den ble satt opp i oktober 2020.

Grunnen til at observasjon som metode er relevant for min oppgave er fordi et av prinsippene ved observasjonsstudier er at observasjon av mindre enheter gir informasjon om generelle sammenhenger (Thagaard 1998, 62). Det vil si at observasjon av oppsetningen kan vise generelle tendenser i dagens teater, selv om det kun er en enkelt oppsetning som blir forsket på. Observasjon blir da det som skal gi meg funn til å besvare forskningsspørsmål 1 og 2. Når man bruker observasjon som metode kan man være deltaker, men i mitt tilfelle ble det en observasjon uten å delta (Thagaard 1998, 65). Dette gjorde jeg ved å både observere skuespillet under en prøve, og å se det ferdige stykket uten kommunikasjon med deltakerne. Under observasjonen av prøven ble det gjort feltnotater, det vil si at jeg skrev ned hva jeg observert under prøven, for å ha noe å støtte meg på da jeg så den ferdige oppsetningen. Jeg fikk observere en av de siste prøvene før de skulle sette opp stykket, og var der i fire timer. Det jeg noterte var for det meste målmerkene til skuespillerne, og sidenotater hvis regissøren ba de endre noe i språket. Jeg noterte også ned hvis det var språklige valg som stakk seg litt ut mens jeg hørte på. Den andre observasjonen min var av oppsetningen i sin helhet, som senere ble transkribert. Dette skal jeg utdype i kapittel 3.3.4. En fare ved slike observasjoner er at de blir subjektive, og at forskerens forutinntatte holdninger og forventninger kan påvirke resultatene. Samtidig er ikke dette en observasjon som kun baserer seg på mine subjektive oppfatninger, både fordi en del av det er et opptak og det er store deler av analysen som baserer seg på språklige trekk som er objektive.

Under mailkorrespondansen med Nyquist, spurte jeg også om han ville stille til intervju etter jeg hadde observert prøven og sett oppsetningen. Baktanken ved et kvalitativt intervju var å se om det Nyquist mente om språket ble gjenspeilet i talemålet på scenen. Slik blir intervjuet en inngang til å besvare forskningsspørsmål 3. En innvending mot denne typen intervju kan være at intervjuresultatene ikke kan generaliseres fordi det kun er en intervjuperson (Kvale

og Brinkmann 2015, 200). Dette kan legitimeres av formålet med oppgaven, fordi målet mitt er å finne ut hvordan språket brukes og hva dette kan si om språkholdninger i en enkelt oppsetning. Ved dette håper jeg å kunne overføre kunnskap fra den aktuelle situasjonen til en annen, det vil i min oppgave bety andre oppsetninger som settes opp i vår samtid. Intervjuet kan også brukes til å bygge opp under det som er observert, eller gi meg helt annen informasjon enn den som er observert. Begge disse utfallene er interessante å se på, og derfor konkluderte jeg med at kvalitativt forskningsintervju ville styrke denne oppgaven.

3.1.1 Kvalitativt forskningsintervju

"Det kvalitative intervjuet søker å forstå verden sett fra intervjupersonenes side" skriver Kvale og Brinkmann i sin bok *Det kvalitative forskningsintervju* (2015, 20). Personen man intervjuer er med på å skape mening og forståelse om et bestemt emne, og det er et mål å få frem betydningen av folks erfaringer (Kvale og Brinkmann 2015, 20). I en intervjusituasjon som dette er ikke situasjonen en konversasjon mellom likeverdige deltakere. Temaet er bestemt av intervjuer, som også har muligheten til å stille oppfølgingsspørsmål gjennom intervjuet (Kvale og Brinkmann 2015, 22). Jeg har valgt en delvis strukturert tilnærming i intervjuet mitt. Dette er den mest brukte i kvalitative intervjuer. Den kjennetegnes ved å ha temaene klare på forhånd, men rekkefølgen på dem bestemmes underveis. Da blir det en samtale mellom forsker og intervjuobjekt som styres av temaene som er relevante (Thagaard 1998, 81).

En slik delvis strukturert tilnærming kan føre til at man kan få grundigere svar på det man vil ha mer informasjon om, be om eksempler og dobbeltsjekke at det ikke er misforståelser. Man kan også få nye refleksjoner og tanker fra intervjuobjektet som oppstår under intervjuet. Dette er informasjon som hadde vært vanskeligere, kanskje umulig, å innhente ved bruk av andre metoder. Samtidig er det viktig å understreke at en og samme virkelighet alltid kan beskrives forskjellig og ha ulike perspektiver. Slik får intervjuerens eller forskerens perspektiv og posisjon betydning for hva slags kunnskap som kommer frem (Malterud 2002, 2469). I denne oppgaven vil min språklige bakgrunn fra Østfold være med på å farge hvilke svar jeg trekker ut av forskningen. Språket på teater er heller ikke mitt fagfelt, så mine forutinntatte holdninger til hvordan dette språket er kan også være med å påvirke hva slags informasjon som kommer frem.

Nyquist er en erfaren fagmann i teateret, både som regissør og som skuespiller, så hans dypere kunnskap om talemålet på teateret gjør at også dette spiller inn på informasjonen.

3.1.2 Måle språkholdninger

Det å skulle måle språkholdninger er ikke uproblematisk. I sin artikkel *Språkholdninger og undersøkelser av dem, en kritisk vurdering av metodebruk med utgangspunkt i tre ulike språkholdnings-undersøkelser* uttaler Inger Margrethe Hvenekilde Seim om måling av språkholdninger: "Hvordan kan man i det hele tatt måle noe så komplekst og situasjonsbetinget?" (2005, 46). Holdninger er nemlig ikke direkte observerbare. Som nevnt tidligere deler vi gjerne språkholdninger inn i eksplisitte og implisitte holdninger. Sistnevnte kan komme til syne på ulike måter, og i min oppgave vil dette gjerne omhandle hvilket talemål som blir vist på scenen. Det vil si at talemålet som blir presentert på scenen blir en representasjon for holdningen til personen eller personene som har avgjørelsene rundt det språklige.

For å måle de eksplisitte holdningene bruker man gjerne en direkte måling, slik jeg har gjort med et intervju. Ved en slik direkte måling skjuler man ikke for informanten hva slags data man ønsker å samle inn (Dahl 2003, 69). Da baserer jeg en del av studiet mitt på at når språkvalg blir tatt, er det de språkholdningene man er bevisste på som blir brukt i avgjørelsen. Denne direkte metoden å måle språkholdninger på møter også innvendinger. Den forutsetter blant annet at informanten er i stand til å avdekke sine egne holdninger. Dette kan være problematisk fordi det ikke er sikkert at de er i stand til å utrykke disse (Dahl 2003, 69). En kan også risikere at informanten kvier seg for å si sine ekte meninger, altså at de gir sosialt aksepterte svar istedenfor svar som faktisk gjenspeiler private oppfatninger (Seim 2005, 50; Dahl 2003, 69). Så er spørsmålet om det er problematisk at man ikke får all informasjon ut fra en slik direkte metode. Seim påpeker imidlertid at det nødvendigvis ikke trenger å være problematisk, fordi man kan se på de implisitte og eksplisitte språkholdningene som to ulike aspekter som på hver sin måte er interessante (2005, 50). Det er dette jeg baserer meg på i min oppgave. Det kunne vært nok å intervju regissøren og få informasjon om hva han tenker rundt språk, men jeg vil også se på om språket som brukes på scenen speiler holdningene som er uttalt.

Derfor blir observasjonen min det som skal gi meg svar på de implisitte språkholdningene. Hellevik legger frem at observasjon egentlig ikke egner seg til å undersøke holdninger (2006, 105). Samtidig er dette ikke en observasjon av et menneske hvor jeg skal oppfatte eller tolke vedkommende sine holdninger. Dette er en observasjon av språket som blir brukt, som jeg mener er representativt for holdningene til Nyquist. Dahl presiserer at et faremoment ved bruk av direkte metoder er at folk kan komme til å konstruere holdninger som egentlig ikke eksisterer (2006, 70). Derfor er det mange som mener at slike undersøkelser bør inneholde mer indirekte metoder også, og det er tanken bak å også observere språket som blir presentert på scenen. Hovedessensen i min oppgave er ikke å skulle undersøke alle holdningene Nyquist har. Samtidig blir et aspekt i det å se om hans holdninger til språket er med på å påvirke valg gjort rundt det språklige, og videre hvilken funksjon dette gir. Noe av identiteten og holdningene til Nyquist kommer frem i det planlagte språket som skuespillerne bruker på scenen. Med planlagt språk vil ikke språket være i kontinuerlig forandring etter omgivelsene rundt, men ved ønsket om å skape et troverdig hverdagspråk vil regissøren muligens ha påvirket språket såpass at man kan få resultater av å observere og analysere dette.

3.2 Valg av primærkilde og informant

Da jeg skulle begynne med denne oppgaven måtte jeg finne ut hva primærkildematerialet mitt skulle være. Ønsket var å finne et teaterstykke som jeg både kunne følge prøvene på og se som ferdig oppsetning, men på grunn av covid-19 var det en stund usikkert om dette var gjennomførbart. Da dette viste seg å gå, begynte letingen etter en oppsetning som kunne passe mitt formål. På forhånd hadde jeg bestemt meg for at jeg skulle fokusere på en enkelt oppsetning, ikke sammenligne ulike oppsetninger. For min del var det da viktig at jeg fant en oppsetning med flere karakterer, så jeg hadde mest mulig å analysere og innhente data fra. Samtidig ville jeg ha en oppsetning som baserte seg på et skrevet, litterært verk, slik at valgene som ble tatt rundt det språklige kom tydelig frem. Med dette mener jeg at det skulle ligge en tekst i bunn, gjerne en som var velkjent, så jeg også kunne ta en titt på den originalskrevne teksten. Under letingen kom jeg over "Et dukkehjem" på Nationalteatrets hjemmesider. Ikke bare var det basert på et litterært verk og hadde flere hovedpersoner med mye taletid, men følgende ble nevnt i reklamen for stykket: "[...] en moderne tolkning av Et dukkehjem, løsrevet fra tid, sted og rom, i en språklig

bearbeidelse som tilhører vår egen samtid" (Nationaltheatret, 2020). Dermed oppfylte stykket alle kriteriene som jeg hadde satt opp, og utpekte seg som et spennende forskningsobjekt ved at de allerede i reklamen for stykket viste til at det var lagt vekt på det språklige.

Målet for valget av informant var at jeg både kunne få innsikt i hvilke funksjoner talemålet var tiltenkt, og hvorfor akkurat disse talemålene ble brukt. Dermed ble det viktig å gjøre intervjuet med noen som var med på å ta avgjørelsene rundt det språklige, ikke de som utøvet talemålet på scenen. Noen ganger vil nok skuespillerne få ta del i hvordan de skal gjøre rollen troverdig og sin egen, men de arbeider som regel ut ifra et ferdig manus. Ved å velge denne oppsetningen ble det mest naturlige for min egen del å bruke regissøren som informant. Det var regissøren som hadde bearbeidet manuset fra Ibsens originaltekst, dermed kunne han svare på både hvilken funksjon de ulike språkvalgene hadde, og hvorfor disse språkvalgene var blitt tatt.

Intervjuobjektet jobbet med bearbeidning av språket, og hadde makten over hvordan det ble presentert på scenen. Ved å kun ha et intervjuobjekt mistet jeg muligheten til å få ulike innfallsvinkler og holdninger til hvordan man bruker planlagt språk. Samtidig gir det en grundig og dyp forståelse for hvordan språket blir brukt i akkurat denne oppsetningen, hvordan en representant for en av Norges nasjonale teaterscener oppfatter ulike måter å bruke språket på, og hvilke holdninger som ligger bak. På dette grunnlaget bidro regissøren med relevante data og informasjon til denne oppgaven, som er teoretisk interessant for å analysere hvordan språket brukes på teaterscenen i 2020.

3.3 Innsamling av data

Når en skal samle inn data til en studie som dette er det mye å tenke gjennom. Man må ta valg om hvordan man skal få samlet dataene sine, og når dette valget er tatt må man forberede seg slik at innsamlingen blir gjort på best mulig måte. Slik sikrer man seg relevant data som kan brukes videre. Når man har fått dataene må denne gjennomgås, og i mitt tilfelle var det transkripsjon som var kilden til kunnskapen jeg har fått. Etter dette skal funnene analyseres for videre bruk i oppgaven. Under hele prosessen er det viktig å tenke på at det er et etisk perspektiv knyttet til forskningen, og at dette skal ivaretas.

3.3.1 Etske perspektiv

Når man skal utføre en slik kvalitativ studie må man vurdere de etiske aspektene ved forskningen gjennom arbeidet. De etiske diskusjonene i forbindelse med observasjon har i stor grad vært knyttet til skjult observasjon, hvor deltakeren eller deltakerne ikke vet de blir observert. Mens det etisk vanskelige ved deltakende observasjon kan være at man knytter bånd med deltakeren, for så å trekke seg tilbake (Thagaard 1998, 77). I min oppgave har jeg observert prøver uten å egentlig delta, og sett opptak som alle involverte har vært klar over skal bli sett, og dermed har jeg verken skjult observasjonen min eller vært veldig deltakende under observasjonen.

En intervjuundersøkelse er en moralsk undersøkelse. "Etske problemer i intervjuforskningen oppstår spesielt på grunn av de komplekse forholdene som er forbundet med å "utforske menneskers privatliv og legge beskrivelsene ut i det offentlige"" (Kvale og Brinkmann 2015, 97). Man bør ta hensyn til mulige etiske problemer fra starten av undersøkelsen og helt til den endelige oppgaven foreligger (Kvale og Brinkmann 2015, 97). Min studie begynte med å ta kontakt med regissøren for å høre om det gikk an å få se på stykket hans allerede før det var satt opp, med en forklaring av hva oppgaven min gikk ut på, og hvorfor jeg ville se akkurat denne oppsetningen. Etter observasjonen fikk jeg tilsendt forestillingen, som var en tillitserklæring om at den kun skulle brukes til privat bruk. Ved å velge regissøren av stykket som informant forsvant i teorien hans mulighet til å være anonym. Han fikk allikevel tilsendt et informasjonsskriv om hva oppgaven min skulle handle om, sammen med et samtykkeskjema. Her fikk han muligheten til å bli omtalt uten navn, altså som "regissøren", men han samtykket til å bli referert til med fullt navn. At dette var helt uproblematisk for han henger nok sammen med at det ikke er sensitiv eller personlig informasjon som blir delt. Regissøren ble også informert om at jeg kunne gjennomføre oppgaven ved å kun observere stykket, og at han når som helst kunne trekke seg fra å gjennomføre intervjuet. Før intervjuet fant sted ble intervjuet sendt inn i Rette, og godkjent av UiB.

3.3.2 Forberedelser

Etter jeg hadde valgt meg ut hvilken oppsetning jeg ville se på, sendte jeg en mail til Nyquist for å spørre om jeg kunne få observere en prøve før første forestilling. Her informerte jeg kort om hvorfor jeg var interessert i stykket, og at jeg ville på observasjon for å se på språket

skuespillerne brukte på scenen. Jeg fortalte også at jeg var interessert i om han som regissør rettet mye på språket, og hvordan han arbeidet med det etter at manuset var ferdig. Før jeg skulle observere prøvende lagde jeg standardiserte skjemaer som inneholdt de vanligste målmerkene. Disse skjemaene hadde også blanke marger slik at jeg kunne legge inn notater om hvordan skuespillerne i prøveprosessen fikk tilbakemeldinger på språk. Det var også plass til å legge inn notater hvis det var noe spesielt jeg la merke til i språket til de på scenen. Disse skjemaene øvde jeg meg på å fylle inn ved å se klipp fra serier hvor to personer snakket samtidig, slik at jeg hadde kontroll på å fylle inn to ulike skjemaer på samme tid.

I etterkant fikk jeg tilsendt oppsetningen i sin helhet, slik at jeg kunne se på den. På grunn av opphavsrettigheter var det litt problemer med å få tilgang til denne videoen. Først fikk jeg beskjed om at jeg måtte komme til Oslo og se på den på et kontor på Nationaltheatret, men på grunn av Covid-19 situasjonen, og at analysen kunne komme til å ta lang tid, fikk jeg til slutt tilsendt en videofil av oppsetningen. Siden jeg hadde fått sett de samme scenene om og om igjen under observasjonen av prøven, fant jeg det mest nyttig å bruke flere av de samme passasjene som jeg hadde sett på der da jeg skulle transkribere en del av oppsetningen. Slik ble observasjonen av prøvene tiltenkt som noe å lene seg på i det senere transkripsjonsarbeidet. Som forberedelse til dette så jeg oppsetningen i sin helhet først. Da fikk jeg et bilde på om språket endret seg drastisk, eller hadde store forskjeller utenfor den passasjen som var tiltenkt å bli transkribert. Da jeg så at talemålet til karakterene var likt gjennom hele skuespillet fant jeg passasjen på 40 minutter som jeg ville bruke, det vil si at rundt 1 time av skuespillet ikke er brukt som analysemateriale.

I mailen til Nyquist spurte jeg også om jeg kunne få ha et intervju med han etter stykket var satt opp, og det sa han ja til. Som forberedelse til intervjuet utformet jeg en intervjuguide bestående av 11 spørsmål, alle med rot i hvordan språket blir brukt i dramatik. Denne ligger vedlagt som vedlegg 2. Her var det spørsmål om hva som regnes som *moderne språkdrakt*, noe Nationaltheatret hadde brukt i sin omtalelse av oppsetningen, om det er retningslinjer man må følge når det gjelder det språklige på Nationaltheatret, hvilke tanker regissøren hadde rundt funksjon og bruk av både dialekter og standardtalemål, bruk av stereotyper og hvordan språk påvirker realismen i stykket. Noe som var viktig å tenke på i utformingen av denne var at

spørsmålene var åpne, og ikke var utformet slik at de var ledende til svar jeg kanskje forventet å få (Grønmo 2004, 194).

Jeg valgte å sende intervjuguiden til informanten i forkant. Det ble gjort en vurdering rundt dette, hvor jeg drøftet om det kunne komme for planlagte svar som eventuelt ødela for spontane tanker under intervjuet. Jeg konkluderte med at spørsmålene var såpass tekniske innenfor språk at det var nødvendig at informanten hadde sett på dette på forhånd. Hvis ikke kunne jeg risikert at informanten ikke hadde noen konkrete meninger eller tanker rundt temaene, da de var såpass spesifikke innenfor det sosiolingvistiske at det muligens ikke er ting man tenker på når man skriver og bearbeider et manus.

3.3.3 Gjennomføring

Under observasjonen av prøvene hadde jeg som nevnt utarbeidet et observasjonsskjema, hvor dialektene til skuespillerne skulle noteres ned. Dette var et godt hjelpemiddel til å få svar på forskningsspørsmål 1. Ved bruk av et observasjonsskjema skal alle aktørene observeres likt, og derfor hadde jeg et standardskjema med målmerker hvor jeg kunne krysse av (Grønmo 2004, 184). Samtidig skrev jeg eksempler på ord og fraser slik at det var lett å finne igjen de ulike målmerkene da jeg observerte den ferdige oppsetningen senere.

Som beskrevet i kapittel 3.3.2 så jeg først på hele stykket uten å faktisk notere meg noe første gang jeg så den ferdige oppsetningen. Videofilen jeg fikk tilsendt hadde klare bilder, og lyden var god. Etter å ha sett hele oppsetningen i sin helhet begynte jeg å notere ned funn som kunne være interessante, og om passasjene jeg hadde observert på prøven fungerte i mitt prosjekt. Jeg utvidet denne noe, fordi det var viktig å finne passasjer der alle pratet, og dermed fikk vist sitt talespråk. Spesielt viktig var det å få et par av dem til å snakke med flere ulike personer, slik at jeg kunne se om dette påvirket talemålet deres. Jeg valgte å kun transkribere passasjene jeg skulle bruke, dette arbeidet vil bli utdypet i kapittel 3.3.4.

På grunn av covid-19 situasjonen fikk jeg ikke gjennomført intervjuet med Nyquist fysisk. Det ble derfor gjennomført over kommunikasjonsprogrammet Zoom i desember 2020. Intervjuet varte i rundt 45 minutter, og ble tatt opp via opptaksfunksjonen i Zoom. Jeg valgte å ta det opp

slik at jeg kunne fokusere på innholdet som ble formidlet der og da. Fordelen med dette var at jeg da fikk med meg alt informanten sa, noe som kunne blitt vanskelig hvis jeg kun skulle notert. Intervjuet ble delvis strukturert, hvor vi fulgte intervjuguiden som var blitt sendt på forhånd, men vi kom også inn på andre temaer på grunn av oppfølgingsspørsmål. På grunn av den digitale gjennomføringen var det noen steder hvor lyden ikke var helt god, men dette gikk ikke ut over hvilken informasjon jeg fikk ut av intervjuet.

3.3.4 To ulike innganger til transkribering av materialet

Jeg valgte en passasje på rundt 40 minutter av oppsetningen som jeg transkriberte. Denne transkriberte jeg ordrett, jeg tok altså med alle pauser, avbrytelser, småord osv. Dette mener jeg var relevant for å få den store helheten rundt det språklige. Dette er med på å vise kompleksiteten i scenespråket, og kan brukes til å se hvordan språket er bearbeidet. Disse elementene har altså en funksjon som jeg var interessert i å se på senere i analysen. Jeg valgte å ikke ha med noe lydskrift i min transkripsjon, men jeg fargekodet de ulike funnene jeg fant. Et eksempel på dette er tjukk-l, som kunne blitt markert med lydskrift. Ved å fargekode disse funnene ble arbeidet med gruppering av funnene til analysedelen lettere. Da kunne jeg også markere funn som er på et annet nivå enn fonologi, som bøyningssendelser. Kvaliteten på videoen gjorde at det var veldig enkelt å få med seg alle de språklige trekkene i transkripsjonen. Det var også nyttig at jeg kunne spole frem og tilbake som jeg ville, slik at jeg fikk hørt ord og setninger så mange ganger som jeg ønsket. Vedlegg 4 viser et utdrag av transkripsjonen av oppsetningen, for å vise hvordan dette ble gjort.

Etter intervjuet var gjennomført, transkriberte jeg det slik at det kunne brukes i analysen min. Med tanke på at jeg ønsker å se om Nyquist sine holdninger kan gjenspeiles i scenespråket, var det hans meninger og tanker som var viktig å få ut av intervjuet. Kvale og Brinkmann peker på at det ikke finnes en universell form eller kode for transkripsjon, og jeg valgte derfor å fokusere på innholdet i intervjuet, og ikke hvordan regissøren snakket (2015, 208). Flere steder i intervjuet avbrøt intervjuobjektet seg selv, hadde ufullstendige eller uviktige digresjoner, så disse er ikke transkribert ordrett ned. Pauser og ytringer som "eh" kan signalisere at den man intervjuer er usikker på enten hva han skal si, eller hvordan han skal formulere seg. Dette hadde, etter min

mening, ingen store betydninger i intervjuet, så dette er ikke tatt med. Noen steder er latter skrevet inn for å vise hvilken stemning utsagnet ble sagt i. Sitatene som blir brukt i analysen er skrevet om til normert skriftspråk, slik at det er lettere å lese dem. Transkripsjonen av intervjuet ligger som vedlegg 3.

3.4 Analysere data

På grunn av den todelte metoden min ved observasjon og kvalitativt intervju, har jeg også valgt å analysere dataene hver for seg. Analysen min er altså også todelt, og tar først for seg funnene i observasjonen, så fra intervjuet. Transkripsjonen som kom ut av observasjonen min av oppsetningen ble grunnlaget for en dialektanalyse som presenteres i 4.2 og underkapitlene videre til 4.3. Fordi observasjonen av prøvene ble brukt mest som støtte til å velge passasje og hjelp i å se på dialektene, er ikke denne vektlagt så mye. Etter at de dialektale funnene er lagt frem, er det flere underkategorier som tar for seg hvilken funksjon eller dimensjon dialektene har eller skaper på scenen. Eksempler på dette er stereotypi og realisme.

I del to av analysen er intervjuet med regissøren grunnlaget. Her har jeg gjort en innholdsanalyse av intervjuet med han, og dratt frem perspektiver fra samtalen som blir lagt frem i del en av analysen. I analysedelen min drøfter jeg ikke funnene, jeg legger de kun frem slik at de kan brukes senere i del 5, som er et drøftingskapittel. Her er ikke kategoriene like oppdelt som i analysedelen. De er lagt sammen under større overskrifter, som belyser hva slags funksjon scenespråket har, og andre interessante funn som ble gjort under analysearbeidet. Her blir funnene fra både del 4.2 og 4.3 i analysen brukt til å diskutere.

3.5 Forskningskvaliteten til oppgaven

Tradisjonelt har kvalitative studier hatt en induktiv tilnærming, det vil si at på grunnlag av analysen utvikler man et teoretisk perspektiv. For at de kvalitative metodene skal kunne brukes til undersøkelser, og at dataene man har samlet inn skal gi troverdig kunnskap må man vurdere forskningens kvalitet (Thagaard 1998, 169). Denne vurderingen knyttes til begrepene validitet, reliabilitet og generalisering i kvantitativ metode. I kvalitativ metode bruker man gjerne begrepene troverdighet, bekreftbarhet og overførbarhet for å fremheve den kvalitative

tilnærmingens særpreg (Thagaard 1998, 169). Ved å kun ha en informant var jeg bekymret for at troverdigheten og bekreftbarheten kunne svekkes, men ved å inkludere observasjon som metode føler jeg at dette ikke ble et problem.

Troverdighet omhandler at forskningen utføres på en tillitvekkende måte. I kvalitativ forskning hvor man ikke opererer med eksakte måleinstrumenter, ligger denne troverdigheten i hvordan forskeren legger frem sine fremgangsmåter, og i bakgrunnen for hvilke vurderinger og tolkninger som foretas (Kvernmo 2010, 68). Ved å ha tatt opp samtalen som en videosamtale fikk jeg både sett kroppsspråk og høre hva informanten sa. Dette gir et helhetlig og korrekt bilde, som ikke bare er hentet fra eget minne og blir husket subjektivt. Sammen med en grundig transkripsjon vurderer jeg dermed de innsamlede dataene mine fra intervjuet som troverdig. Det samme gjelder oppsetningen som jeg har på video og dermed kan se flere ganger, samtidig som en passasje er nøye transkribert. Vi snakker også om troverdighet i sammenheng med om intervjuobjektet ville endret svaret hvis en annen hadde intervjuet (Kvale og Brinkmann 2015, 276). Ved å ha åpne spørsmål og et delvis strukturert intervju mener jeg at jeg ikke har påvirket svarene i noen retning.

Bekreftbarhet knyttes til kvaliteten på tolkningen, det vil si at forskeren går kritisk gjennom egne tolkninger (Thagaard 1998, 170). Dette innebærer også om det som undersøkes virkelig gir informasjon som forskeren ønsker å studere (Kvernmo 2010, 68). En felle man kan gå i ved å bruke kvalitativt forskningsintervju er at man undersøker informantens evne til å uttrykke sine tanker og reaksjoner heller enn det faktiske innholdet i disse (Kvernmo 2010, 70). Ved å intervjuer personen som sto bak de språklige valgene i oppsetningen, er intervjuobjektet relevant. En innvending kan være at jeg ikke fikk bredde i svarene mine, men til gjengjeld fikk jeg dybde. Ved å ha en nøye gjennomtenkt intervjuguide og et delvis strukturert intervju fikk jeg også svar på det jeg trengte til denne oppgaven, og en mulighet til å få mest mulig tilleggsinformasjon som støttet opp under problemstillingen min. Siden transkriberingen av skuespillet hadde et lingvistisk perspektiv er denne transkribert talemålsnært fordi dette er av interesse her, til forskjell fra intervjuet med regissøren, hvor meningene er de som skal vektlegges og analyseres.

Det siste begrepet, overførbarhet, er knyttet til at forståelsen og kunnskapen man får ut av et prosjekt også kan være relevant i andre situasjoner. Målsettingen blir da at tolkningen skal ha

relevans ut over det enkelte prosjektet (Thagaard 1998, 170). Ved å intervju og observere en enkelt oppsetning er målet mitt å finne en tendens i hvordan teaterspråket brukes i samtiden. Ut ifra tidligere forskning kan man også finne tendenser til at språket i teateret følger tendenser i samfunnet. Med bakgrunn i dette kan overførbarheten til dette prosjektet ikke bare gjelde innad i teaterverdenen, men kanskje også belyse en tendens i samtidens språk og språkholdninger i samfunnet også.

4. Analyse

Som nevnt i metodekapittelet vil analysen min være todelt. Jeg ser på det som mest hensiktsmessig å skille funnene som gjort ved å observere oppsetningen, og funnene som kom frem i intervjuet. Dette er basert på den todelte problemstillingen min, og de tre forskningsspørsmålene. Først i denne analysen skal jeg presentere dialektale funn som er gjort under observasjonen av oppsetningen. Jeg vil legge frem et og et språktrekk, hvor jeg samler funnene som er gjort på alle personene. Slik får jeg svar på forskningsspørsmål 1. Flere av trekkene er satt i lys av dagens sosiolingvistiske situasjon i Norge. Videre skal jeg se på andre ting som kan være interessant ved språkbruken til karakterene. Her vil jeg presentere om det er planlagte dialekter for sceneuttrykkets skyld, språklige særtrekk som ikke er knyttet til dialekt, realisme i oppsetningen, standardtalemål, stereotypiske trekk i oppsetningen og tilpassing til ulike samtalepartnere. Dette vil være basen for å besvare første del av problemstillingen min, som omhandler hvordan talemålet blir påvirket av målet om *en moderne språkdrakt*. I denne delen av oppgaven vil jeg kun presentere funnene, mens diskusjon og tolkning vil komme i kapittel 5. I andre del av dette kapittelet vil informasjonen som kommer frem i intervjuet bli presentert.

4.1 Presentasjon av karakterene i oppsetningen

Under analysen vil jeg bruke navnene på karakterene i oppsetningen for å skille dem, og derfor ser jeg det som nødvendig å presentere disse før analysen begynner. Både rollekarakteren, men også hvor skuespillerne er fra, er relevant å ta med, slik at man får en forståelse for trekkene som er valgt ut. Stykket baserer seg på fem hovedpersoner: Nora, Torvald, Rank, Linde og Krogstad.

Nora og Torvald er plassert sosialt ut fra hans yrke som bankdirektør. Dette plasserer dem i øvre middelklasse, selv om det sosioøkonomiske ikke kommer like tydelig frem i oppsetningen fra 2020 som i Ibsens originalstykket. Nora er, i tråd med sedvanen i hennes sosiale klasse den gang stykket ble skrevet, hjemmeværende med barna deres, men fritatt husarbeid siden de har tjenerne. Skuespilleren som portretterer Nora er fra Kolbotn, og snakker Oslodialekt.

Torvald er gift med Nora, og har akkurat fått ny stilling som bankdirektør i stykket. Dette er en viktig stilling med mye makt, han er altså høyt oppe på rangstigen i firmaet. Skuespilleren som

spiller Torvald er fra Bærum i fylket Viken, så selv om han teoretisk sett ikke er fra Oslo, regnes gjerne denne bydelen som en del av vestkanten i Oslo. Det vil si at Bærum stereotypisk blir regnet som et sted med skriftnært talemål og hvor en stor andel av befolkningen har høy sosioøkonomisk bakgrunn.

Rank er bestekompien til Torvald, og har også et nært forhold til Nora, som han er forelsket i. Han er lege, altså høyt utdannet. Han er også dødssyk, og frykter gjennom oppsetningen at han straks skal dø. Skuespilleren som portretterer Rank, er fra Flisa i Innlandet fylke. Dette gir han en markant nordøstlandsk dialekt. Mæhlum og Røyneland peker i sin bok *Det norske dialektlandskapet* på at det er i dette området det er høyest frekvens i bruken av tradisjonelle dialekter (2012, 56).

Linde er ei gammel venninne av Nora, som vender tilbake til hjemstedet sitt etter at ektemannen døde. Vi får vite i skuespillet at hun giftet seg med denne mannen på grunn av hans økonomiske status. Tidligere har hun hatt et forhold til Krogstad. På grunn av mangel på arbeid og penger tar hun opp kontakten med Nora, for å søke lykken i banken hos Torvald. Skuespilleren som spiller Linde er fra Salten i Nordland, og har dermed en nordnorsk dialekt. Det er viktig å presisere at hun ikke er fra Bodø, så hun har ikke en by-versjon av saltendialekten.

Krogstad er en av Torvalds kollegaer i banken, som i stykket får sparken fordi Torvald har kommet til makten. Han har tidligere lånt penger til Nora, som ikke er ferdig nedbetalt, og har dermed en viss makt over henne. Han er utdannet advokat, men sliter med å finne jobb. Torvald forteller Nora at det er fordi han er en falsk mann som lurer folk. Krogstad er dermed desperat etter å få beholde jobben i banken. Skuespilleren som spiller Krogstad er fra Oslo, og har derfor Oslodialekt.

4.2 Sentrale målmerker i karakterenes dialekter

Målmerker er en effektiv måte å skille dialekter fra hverandre. Her vises konkrete forskjeller mellom dialektene, og målmerkene har i denne oppgaven to funksjoner. For det første å vise hvilke dialekter de ulike personene snakker, spesielt å skille de fire skuespillerne som har dialekter som faller under kategorien østlandsk. For det andre blir det å se om dialektene som

brukes på scenen inneholder korrekte målmerker, eller om de er blitt standardisert eller endret på noe vis. I fremleggelsen vil jeg forklare trekkene, og legge ved eksempler slik at disse blir belyst.

4.2.1 Tonefall

Det vi legg lettast merke til i talemålet når folk snakkar, er realisasjonen av tonem og setningsintonasjon. Ofte omtaler ein det som musikken, songen eller tongangen i språket. Etter dette draget er det vi oftast plasserer folk geografisk. Og dette draget er det òg som er vanskligast å endre om ein elles legg om dialekten (Sandøy 1996, 161).

Vi kan både snakke om setningsintonasjon og tonegangen i enkeltord. Typisk for Østlandet er at de har en stigning i tonen i utgangen av setningen, spesielt når de skal markere spørsmål (Skjekkeland 2010, 38). Dette finner vi da naturlig nok hos alle de fire objektene med østlandsdialekt. Når det kommer til de enkelte ordene, har østlendingene en lavere tone på den første stavingen av tostavellesord. Dette kaller vi *lavtone*, og dette har alle objektene fra Østlandet. Linde, som er fra Nord-Norge har *høytone*. Det vil si at hun har høyere tone på den første stavingen (Skjekkeland 2010, 38). Et fenomen som Linde også har i sitt talemål er cirkumflekstonelag. Dette henger sammen med et annet språklig trekk hun har, apokope. Dette er en tone som primært dukker opp i ord som er apokopert, altså mangler endevokal. Resultatet av cirkumflekstonelaget er at stavingen vil høres lengre ut, som om vokalen blir dratt ut. Dette kommer i ordformer som historisk sett har vært tostavellesord, men som nå mangler endevokal og tonen nå må realiseres på en staving (Mæhlum og Røyneland 2012, 113) Det vil si at ordet får beholde tonefallet til den fulle formen av ordet, selv om ordet er apokopert.

4.2.2 Personlig pronomen entall

Personlig pronomen entall er et av de mest markerte målmerkene i norsk, med svært mange varianter. Dette språktrekket er derfor velegnet til å signalisere geografisk, og i noen grad sosial tilhørighet. Fire av forskningsobjektene er fra Østlandet, og dette er et av målmerkene som er med på å skille disse dialektene innad. Nora, Torvald og Krogstad representerer oslodialekt med *jei*. Rank representerer nordøstlandsk og har pronomet *je*. Linde, som er nordlending sier *e*. Her kunne det blitt sagt *æ*, da bymålet i Bodø bruker *æ* og denne varianten holder på å bre

seg over hele Saltenområdet (Jahr og Skare 1996, 36). Under er eksempler fra en samtale mellom Nora og Rank, og Nora og Linde:

Nora: Jei har alltid tid til dei jei vettu

Rank: Så bra. Det skal je benytte mæi av så lenge je kan

Nora: jei vet ikke, det er bare en tanke jei har, det er sikkert teit. En drøm. At alt blir nytt, jei vet ikke

Linde: men e kan jo snakk med han Krogstad e

4.2.3 Nektningssadverbet “ikke”

Et annet språktrekk som er velegnet til å plassere dialekten geografisk er hvordan man sier nektningssadverbet *ikke*. Også her faller forskningsobjektene fra Osloområdet sammen og sier *ikke* alle tre. Linde sier også *ikke*, noe som i teorien skiller seg ut fra normen i dialekten fra Salten, hvor de sier *ikkje*. Samtidig har det vært en spredning i bruken av *ikke* i Bodø, som også hører til Saltendialekten, og at det kan være en påvirkning fra bymålet som gjør at Linde velger denne formen. Dette ser vi blant annet i en samtale med Nora:

Linde: så du har ikke lånt av han?

Nora: nei det kunne ikke falt meg inn

Rank plasserer seg igjen inn i det nordøstlandske-dialektområdet, og skiller seg ut fra oslomålet, ved å ha formen *itte* som nektningssadverb.

Rank: Itte driv å skap deg, bare fortejll mæi det du du skjull sei

Nora: Nei, ikke nå lenger

4.2.4 Infinitivsendinger

Infinitivsendinger kan også brukes til å gi et tydelig signal om hvor dialekten er fra. Den kan skille store dialektområder, som vestnorsk og østnorsk, men den kan også vise forskjellen innad i et dialektområde. I dette stykket er både e-infinitiv, kløyvd infinitiv og apokopert infinitiv med cirkumfleks tonelag representert: Forskningsobjektene fra Oslo har alle e-ender i infinitiv.

Nora: Har du mye å gjøre?

Torvald: Ja, jei har allerede fått fullmakt av styre jei nå til å komme med forslag til endringer

Rank bruker kløyvd infinitiv, og bytter mellom å ha a-ender og e-ender etter hvilket ord som blir sagt. Han sier *å gjerra* og *å komma*, men også *å tenke* og *å trekke*.

Rank: Det er det ingenting å gjerra med det

Rank: Da kommer je til å trekke mæ litt unna, skjerme dæ og Torvald litt

Kløyvd infinitiv har vært et sentralt dialekttrekk i flere østlandsdialekter, men ser nå ut til å forsvinne til fordel for e-ender flere steder. Dette trekket har også vært assosiert med lav utdanning og sosioøkonomisk status i Osloområdet (Røyneland 2018, 50). Linde har apokopert infinitiv, som *å treff*.

Linde: Isteddenfor å treff anner?

4.2.5 Verbendinger som ikke er infinitiv

Det er ikke kun i infinitiv vi kan få indikasjoner på hvor dialektene er fra, i flere verbformer vil de ulike dialektene ha forskjellige endinger. Spesielt interessant kan dette trekket være for å plassere oslodialektene, da det er store forskjeller på endinger blant annet i perfektum partisipp etter hvilken del av Oslo dialekten er fra. I perfektum partisipp får Nora, Torvald og Krogstad -et endinger i ord som *forfalsket*, *snakket*, *skrevet* og *mistet*.

Torvald: jeg har snakket med kontoret om det og.

Nora: jei har forfalsket en underskrift.

Krogstad: Jei har skrevet et brev til Torvald

Nora: Jei tror pappa hadde mistet jobben

Det sterke verbet *skrive*, kunne blitt uttalt *skrivi* eller *skrevi*, noe som tidligere har vært vanlig på østkanten (Mæhlum og Røyneland 2012, 61). Det svake verbet *miste* kunne fått en –a ending som også er et trekk fra østkanten. Krogstad sier riktignok *pressa* et sted i passasjen, som bryter med –et endingene han bruker resten av tiden.

Krogstad: Når han blir pressa litt

Både Rank og Linde har –a endinger i disse verbformene.

Linde: e har jo aldri helsa på han før

4.2.6 Palatalisering

Palatalisering er gjerne forbundet med midtnorske og nordnorske dialekter. Her får de lange alveolarene n, l, d og t en j-klang i uttalen. Linde har palatalisering i sin tale, selv om den ikke er veldig fremtredende. Dette skjer hos Linde i ord som *han* og *mann*. Palataliseringen er markert i transkripsjonen med en *j* foran konsonanten.

Linde: e hajnn hær ofte?

Linde: og koffor e ein rik oppegåenes majnn her heime hos dæ heile tia?

I flere byområder i Nord-Norge skjer det en avpalatalisering, hvor palatalene blir erstattet med retroflekser (Røyneland 2018, 251). Dette sprer seg også til bygdene rundt, og en grunn til denne avviklingen kan være at palatalene blir oppfattet som breie og bondske (Røyneland 2018, 251). Også Rank har palatalisering, men denne kommer ut ved ulike alveolarer enn hos Linde. I ord som slutter med dobbel l, for eksempel *fortell* og *skull*, uttaler han l palatalt, mens de andre østlendingene i stykket har alveolar uttale.

Rank: Itte driv å skap deg, bare fortejll mæi det du du skjull sei

Det vil si at verken Torvald, Nora eller Krogstad har dette trekket.

Torvald: Tenk dei hvis han skulle vært det moralske kompasset her i verden

4.2.7 Tjukk l

Tjukk-l er også et trekk som er vanlig i østlandske dialekter. Den tjukke l-en, særlig av *rd* ser ut til å forsvinne i flere dialekter til fordel for r-uttale (Røyneland 2018, 250). Dette er Krogstad, Torvald og Nora eksempler på, ved å ha denne r-uttalen. De har heller ikke tjukk-l av tradisjonell l. I Salten har man tradisjonelt bare tjukk-l av opprinnelig l (Jahr og Skare 1995, 22), og dette stemmer overens med Linde i oppsetningen. Også Rank har dette språktrekket i sin dialekt.

4.2.8 Hunkjønnsendinger i substantiv

Substantivendinger kan være en god indikasjon på hvor noen er fra, spesielt kan dette skille ulike dialekter på Østlandet, hvor det historisk sett har vært stor forskjell på dette. Det er spesielt –en endingene i hunkjønn som er forbundet med talemålet på Oslos vestkant. Nora har mye –en endinger i hunkjønnene sine, men flere steder i stykket bryter hun sitt eget mønster og har a-ender. Dette skjer i ord som *klokka*, *stemninga* og *stua*. Et påfallende funn er at disse ordene får a-ending, men ordet *mor* får -en ending hos Nora, selv om det er et veldig feminint substantiv som fint kunne fått en a-ending.

Nora: nei det var noe med formuleringen da

Nora: Hvorfor akkurat moren?

Nora: Jei hørte ikke klokka.

Torvald har også et flertall av –en endinger, men sier *kona*, noe som ikke henger sammen med resten av endelsene han bruker. Samtidig faller dette sammen med *mi*, noe som er et mer fastsatt uttrykk enn andre hunkjønnsst substantiv.

Torvald: Du skjønner at kona mi vil så gjerne at han skal beholde jobben likevel.

Samtidig har det skjedd en utvikling i vestkantmålet hvor a-ending har blitt mer vanlige i de bestemte hunkjønns substantivene, spesielt hos yngre folk (Røyneland 2018, 50). Krogstad har også -en endinger i hunkjønnene sine, som *venninnen*.

Krogstad: Hun venninnen din

Rank har bare et hunkjønns substantiv i sin passasje, men her sier han *hemmeligheten*, med -en ending.

Rank: Det som er den store hemmeligheten da?

Linde har -a ending i sine substantiv, som *oppmerksomheta*. Man kan også høre endingsvokalen -o i saltenmålet, men dette er på vei bort. Dette trekket faller sammen med de eldre språkbrukerne, og er sjelden blant de yngre (Jahr og Skare 1996, 30).

Linde: No tar du oppmerksomheta hajnnes med ett eller ajnna

4.2.9 Diftonger vs. Monoftonger

Bruken av diftonger kan være med på å plassere en dialekt, spesielt relevant er dette for de tre forskningsobjektene med oslodialekt. Tradisjonelt sett har monoftonger tilhørt vestkantmålet, mens østkantdialekten i større grad har bevart diftonger. Krogstad, Torvald og Nora har alle tre monoftonger, som for dem er dialekttypisk. De sier ord som *mer*, *si*, *vet* og *mener* alle tre.

Krogstad: så han ikke mer glad i deg enn det.

Nora: hva mener du?

Rank derimot, som har en nordøstlandsk dialekt har en hyppig bruk av diftonger ved å si for eksempel *meir*, *sei*, *heilt* og *veit*.

Rank: det er heilt topp, jo meir jo berre, og du kan stole på mæ, det veit du

Linde sitt Saltenmål inneholder også diftonger i ord som *sei* og *mein*.

Linde: Joda, men du, e det nå du ikke sei her?

4.3 Planlagte dialekter for sceneuttrykkets skyld?

Som nevnt i avsnittet om tonefall kan man få et godt inntrykk av hvor folk er fra etter hvilket tonefall de har. Dette er noe som lett kan brukes for å etterligne en dialekt. For mange vil det være nok å høre tonefall og noen typiske målmerker for å “godta” at noen snakker en viss dialekt. Dette er noe som kan brukes som et virkemiddel i oppsetninger for at publikummet skal få følelsen av at noen snakker en dialekt, uten at de nødvendigvis gjør det. For en fra Østlandet vil en person eksempelvis kunne høres nordnorsk ut både ved å si *fesk* og *fæsk*, mens en fra Nord-Norge kunne reagert på “feil” ordbruk med tanke på dialekten som snakkes. Da er spørsmålet: Er dialektene i stykket reelle, eller er de pålagt?

Tabellen som ligger som vedlegg 5 viser målmerkene til de ulike karakterene. Her kan vi se at karakterene fra Oslo har helt like målmerker, og at avkrysningen viser at de har et typisk vestkantmål. Rank skal ha Solung-dialekt, fordi han er fra Flisa. Også han fyller de typiske målmerkene for sin dialekt. Linde har også mest avkrysninger som er typiske for Salten, selv om det er noen atypiske trekk i dialekten hennes. Målmerkene er en god indikasjon på hva slags dialekt en person har, men ved et påtatt talemål kan det glippe i ord som ikke er typiske målmerker. Senere i drøftingsdelen vil jeg se på hva situasjonen er i denne oppsetningen med hensyn til dette.

4.4 Språklige særtrekk som ikke er knyttet til dialekt

Hvis vi ser på de tre karakterene fra Osloområdet, observerer vi at alle tre bruker de samme variantene av målmerkene jeg har presentert over. Likevel snakker de ikke helt likt, det vil si at vi må se etter andre trekk enn det vi tradisjonelt omtaler som dialekt-trekk når vi skal analysere språket til karakterene i stykket. Det er spesielt Torvald som skiller seg fra de to andre, ved å flere språklige trekk de to andre ikke innehar.

Et språklig fenomen som karakteriserer Torvalds språk, er sammentrekninger. Dette skjer både med to ord etter hverandre, men også tre. Typiske sammentrekninger han bruker er *erru*, *vettu*,

hakke, jæ'kke og ekki, istedenfor å si *er du, vet du, har ikke, jeg ikke og er ikke*. Han sier også *sku'du'kke* istedenfor *skulle du ikke*.

Torvald: åsså *sku'du'kke* si noe til mei om det?

Torvald: alle kan gjøre feil *vettu*

Nora og Krogstad har kun en sammentrekning hver i hele passasjen som er transkribert, og bruker heller hele ord for å utrykke seg, utdragene under er ikke en samtale mellom de to, men to frittstående eksempler.

Nora: *vet du* hva, jei har lyst til å gjøre noe ulovli i dag

Krogstad: Hva det er? Hva det er? Du *har ikke* fått med dei at Torvald har sakt mei opp?

Sammen med disse sammentrekningene har også Torvald ord hvor endelsen blir kuttet av, uten å trekkes sammen med neste ord. Eksempler på dette er ord som *no, sku* og *ska*, i stedet for fullformene *noe, skulle* og *skal*. Dette er fraværende hos både Krogstad og Nora.

Torvald: *Sku* han ha dei til å legge inn et godt ord for han da?

Torvald: å det er *no* styregreier faktisk.

Nora: nei. Kristine er innom, hun hjelper mei bare med å justere *noe* på kjolen

Både Nora og Torvald bruker småord gjennom stykket som ikke har en direkte mening, men som blir en funksjon ved at de bruker det konsekvent i talen sin gjennom hele passasjen. Det blir veldig tydelig at de har et forskjellig ord som er frekvent, Nora sier *lissom* mye, mens Torvald bruker *assa*.

Torvald: ja men det gjorde ikke Krågstad *assa*

Nora: men det kan jo hende at

Torvald: (avbrytning) men hør da. *Assa* når man håller på sånn som han gjør

Her ser vi at Torvald i løpet av to setninger sier *assa* to ganger. Vi kan også se på dette småordet som en forkortning av *altså*, men setningen hadde betydning akkurat det samme selv uten dette ordet. Det samme kan vi se når Nora legger inn ordet *lissom*. Disse småordene eller støtteordene er noe Krogstad ikke bruker i sitt språk.

Nora: ja det er *lissom* en morsom greie mellom Torvald og meg.

Som vi ser er det små forskjeller mellom de tre, men de er såpass markante at det skaper en forskjell på hvordan karakterene høres ut.

4.5 Realisme i oppsetningen

I teateret møter man flere ulike komponenter, som sammen bidrar til å skape en troverdig forestilling. Her spiller scenografi, klær og mimikk en stor rolle, men språket er også en viktig del av realismeaspektet på scenen. For det vi ser på teateret er ikke virkelighet, det er en historie som fortelles. Samtidig har teateret opp igjennom, og i dag, gjerne gjenspeilet samfunnet vi lever i, og dermed har man gjerne en viss forventning til at man skal kunne tro på det som vises på scenen, i hvert fall i et skuespill som *Et dukkehjem*. På grunn av dette kan det være lett å henge seg opp i detaljer som kunne vært gjort mer realistiske, og det språklige er noe som lett kan enten ødelegge eller redde dette inntrykket. I drøftingsdelen vil dette bli diskutert, her skal jeg kort legge frem aspekter jeg mener kan være med på å skape eller bryte det realistiske.

I denne oppsetningen mener jeg at det er to aspekter ved streben om realisme som bør kommenteres: for det første forskjellen mellom talemålene til karakterene, og for det andre hvordan dialogene og språket er lagt opp for å gjenspeile et hverdagsspråk. Det første aspektet omhandler at tre av karakterene snakker osломål, mens de to andre snakker dialekter som ikke er fra Oslo-området. Deres relasjoner blir da et viktig poeng rundt om dette bryter med realismen. Rank er en venn av Torvald og Nora, som vi ikke vet når vennskapet har blitt påbegynt. Linde derimot, blir vi fortalt at har vokst opp med Nora, selv om de har to helt ulike dialekter.

Det andre aspektet omhandler hvordan de prater, uavhengig av dialekt. Over lengre tid har det vært en tendens i teateret til å ville lage dialogene så gjenkjennelige og realistiske som mulig

(Hyldig 2006, 6). I denne oppsetningen er det spesielt sammentrekninger, småord, avbrytelser og innslag av muntlig syntaks som blir brukt som virkemidler for å skape dette hverdagsnære språket som publikum kan kjenne seg igjen i.

4.6 Standardtalemål

Som diskutert i teorikapittelet er det stor uenighet rundt om vi kan snakke om et standardtalemål i Norge. Samtidig er det ubestridt at standardisert tale har vært representert på teatrene gjennom årene. I denne oppsetningen har de tre største rollene standard østnorsk som talespråk. Sammen med dette får tilskuerne litt nordnorsk og ruralt østnorsk, noe som skaper en kontrast og en variasjon av talemål på scenen.

De tre skuespillerne fra Oslo-området har altså et talemål som vi, ifølge Mæhlum (2007, 45) kan se på som et standardtalemål i Norge. Som Sandøy (2009, 28) viser til, kan vi muligens ikke snakke om et standardtalemål i Norge, men at vi helt klart kan snakke om en prestisjedialekt, som faller sammen med vestkantmålet i Oslo. Hvis vi ser på det slik som Sandøy gjør, vil de tre objektene fra Oslo snakke dialekt på lik linje som de to fra Salten og Flisa. Da vil det som kan oppfattes som et standardisert talemål for de som hører på, i realiteten være dialekten og ikke noe som er bevisst standardisert for disse tre rollene. Denne dialekten er også gjerne noe som oppleves som umarkert norsk, både for de tre som snakker slik, men også for de som hører på. Denne umarkertheten faller også for mange sammen med det nøytrale.

Ved å ha to rollefigurer med en annen dialekt enn vestkantmål kan kontrasten mellom det markerte og umarkerte bli veldig tydelig. På bakgrunn av at dette er en oppgave om holdning til språk og dialekt, mener jeg det å omtale vestkantmålet som en prestisjedialekt er det mest fruktbare. Uavhengig om man velger å bruke begrepet standardtalemål eller prestisjedialekt så er det slik at dette vestkantmålet gjerne blir assosiert med ulike sosiale eliter. Dette er et perspektiv jeg skal presentere videre, da denne assosiasjonen kan være med å bygge under stereotypiske oppfatninger i oppsetningen.

4.7 Stereotypiske trekk i oppsetningen

I denne oppsetningen er det tre forskjellige dialekter, som alle kan bli brukt i stereotypiske sammenhenger. Av østlandsdialektene markerer gjerne vestkantdialekten velstand og overklasse, mens Solung-dialekten kan gi rurale konnotasjoner. Her har gjerne naivitet og dumskap blitt koblet sammen med talemålet. Tove Bull peker på at nordnorsk gjerne har blitt brukt på scenen i små roller, da gjerne som idioten i stykket eller tjenestepersonell (1982, 234). I dette stykket er det ikke direkte overdrevne karaktertrekk som blir tillagt de ulike karakterene pga. dialekten deres, men samtidig kan det være trekk av stereotypi i rollebesetningen. Nora, Torvald og Krogstad, som tydelig er øvre middelklasse har vestkantmål, mens Linde som må kripe tilbake til hjemstedet sitt og be om arbeid har nordnorsk dialekt. Rank, som er høyt utdannet, men som er håpløst forelsket i sin venns kone og alltid stiller opp for ekteparet, har en nordøstlandsk dialekt.

4.8 Tilpasning til ulike samtalepartnere

I teorikapittelet presenteres akkomodasjonsteorien, og det settes spørsmålstegn ved om denne kan påvirke et planlagt, dramatisk språk. I oppsetningen skal skuespillerne både samspille med hverandre, men de skal også samspille med et publikum. De fire sosiopsykologiske faktorene som ble nevnt i kapittel 2.4, spiller nok ikke en like stor rolle på scenen som i kommunikasjonen utenfor teateret, men det betyr ikke at akkomodasjon er utelukket i teater av den grunn. I stykket er det flere funn som kan tyde på at det skjer konvergens og divergens, både mellom skuespillerne og fra skuespillerne til publikum. Dette kommer til uttrykk ved valg av tempo, hvilke ord som blir brukt, endinger som endrer seg etter hvem som snakker med hvem, og diksjonen til skuespillerne. Først vil jeg vise noen eksempler på endinger som endres etter samtalepartner. Nora får -a ending i hunkjønns substantiv både med Linde og Rank, som har ulike dialekter enn henne selv:

Nora: Hei! Jei hørte ikke *klokka*. Så godt at du kom

Linde: Nånn på hotellet sa du hadd vørr der og sport etter me, du kunne jo bærre ringt

Rank: det går bra til slutt, å dø

Nora: nei slutt, nå må vi få opp *stemninga*

Rank: ja det må vi

Nora får også en –a ending i preteritum med Rank, som er utypisk henne som pleier å ha –et ending.

Nora: det er ikke noe du kan gjøre for mæi nå, det var jæi som *rota*, jæi trenger ikke hjelp

Rank: neivel, skal je gå da? Skal je slutte å komma hit?

I samtalen mellom Nora og Rank får også han en ending som er noe utypisk for dialekten sin, nemlig –en ending i hunkjønns substantivet *hemmelighet*.

R: Det som er den store *hemmeligheten* da?

N: Ja. Kan ikke du gå inn til Torvald så skal jei bare fikse oppi det her

Nora sier ordet *liten* både med Torvald og Linde, men har forskjellig uttale. Med Torvald er det en lang vokal, mens med Linde blir vokalen kort og det blir uttalt med en dobbeltkonsonant.

Nora (i samtale med Torvald): ja, nei jei tenkte at jei lurte på om jei kunne be dei om en *liten* tjeneste?

Nora (i samtale med Linde): men du, kunne jei be dei om en *litten* ting

Tempoet i talen til skuespillerne henger naturlig nok sammen med hva slags uttrykk scenen skal gi, men likevel kan man se noen sammenhenger her. Spesielt Nora har et tydelig temposkifte gjennom stykket. Gjennom oppsetningen har hun et normalt tempo i replikkene sine, men når hun snakker med Linde endrer dette seg. Her skrus tempoet betraktelig opp. Linde har et høyt tempo gjennom hele skuespillet, og dette legger Nora seg etter i samtalene mellom dem. Dette er også de to med muligens den jevneste maktbalansen og relasjonen i skuespillet.

Diksjonen er også varierende mellom skuespillerne. I dagens teater har man gjerne mygger, små mikrofoner som er festet på siden av ansiktet, som gjør at publikum hører skuespillerne bedre. Dette gjør at man lettere kan slippe unna med utydelig diksjon enn man kunne tidligere på

scenen. Krogstad og Nora er de to med helt klart tydeligst diksjon. Spesielt i scenene med Torvald blir kontrasten mellom de to tydelig.

Ranks dialekt bryter med standardisert østlandsk. Det er flere uttrykk og ord som for et publikum kan være vanskelig å forstå, spesielt når skuespillet er satt opp i Oslo. Dialektord og dialektuttrykk brukes gjennom hele stykket, og kan kanskje tolkes som divergens mot publikum.

Rank: Det e itte nødvendigvis tull, ein undersøkelse tell nå, så får je svar på *hessen* det blir.

Rank: som ville gjort *hær* som helst for dæ

Eksemplene over viser blant annet ordene *hessen* og *hær*, som for mange ikke er intuitivt hva betyr. Disse spørreordene skiller seg markant ut fra både standardisert østlandsk og et flertall av dialektene man finner på Østlandet. Flere steder i stykket kunne Rank valgt å konvergere, noe som kunne gitt et mer forståelig og det mange ville oppfattet som et mindre markert, og da kanskje mer teatervennlig, språk.

4.9 Oppsummering

I denne delen har jeg startet med å legge frem dialektale funn. Dette blir et grunnlag for å vise hvordan de ulike karakterene faktisk prater på scenen. Dette er viktig for å kunne diskutere hvordan disse talemålene får en funksjon på scenen. Realisme og stereotyper er også en konsekvens av det dialektale mangfoldet som blir presentert, og dette skal jeg drøfte videre, i lys av de dialektale funnene som er blitt gjort. Videre har jeg dratt inn aspektet om dialektene er planlagte eller reelle og at det er forskjeller mellom karakterene i deres talemål, selv mellom de som i utgangspunktet har lik dialekt. Dette vil få en betydning for både inntrykket talemålet gir fra scenen, men også hvilke språkholdninger som kommer til syne ved at de prater slik de prater. Standardtalemålsdebatten er også et element inn i dette: Hvilken funksjon bringer denne talemåten eventuelt med seg, og hvordan står den i forhold til dialektene? Tilpasningsteorien har også fått en egen underoverskrift, fordi det er interessant å se på hvordan denne fungerer i et planlagt språk, og hva som eventuelt blir konsekvensene av å konvergere eller divergere.

4.10 Funn i intervjuet

I den neste delen vil jeg presentere funn som er gjort i intervjuet med regissøren av oppsetningen, Mattis Herman Nyquist. De vil bli delt opp i kategorier etter hvilke spørsmål Nyquist fikk i intervjuet. Jeg vil presentere hans tanker om moderne norsk, retningslinjer på Nationalteatret, dialektens funksjon, stereotypi, realismekrav, standardtalemål og språket som funksjon. Jeg vil presisere at dette er en presentasjon av funnene, og at uttalelsene vil bli drøftet og sammenlignet med funnene i observasjonen i kapittel 5. Dette blir grunnlaget for å besvare forskningsspørsmål 3, om hva de uttalte intensjonene til Nyquist er med språket i denne oppsetningen.

4.10.1 Moderne norsk

Dette teaterstykket ble presentert som en oppsetning hvor det språklige var bearbeidet og presentert i en *moderne språkdrakt*. Da er det interessant å se hva Nyquist legger i dette begrepet. Han poengterer riktignok i intervjuet at det ikke er han som har brukt dette begrepet, men kommunikasjonsavdelingen på Nationalteatret. Samtidig har han tanker rundt hva det vil si at språket er moderne. Et poeng han trekker frem er at alle som lever «i nuet» snakker moderne norsk, og moderne norsk inkluderer sosiolekter, multietnolekter og alle aspekter av norsk som finnes i samfunnet vårt i dag. Videre sier han: “[...] jeg mener man ikke skal ivareta det norske språket ved å forhøye det som fantes. Jeg mener det å ta vare på det norske språket er å utvikle det som finnes”.

Han forteller videre at folk gjerne har sett gamle riksteaterstykker, og tenker at slik skal språket være i oppsetningen av *Et dukkehjem*, at det språket som brukes der må bevares. Dette er Nyquist sterkt uenig i, og utdyper: “Man skal bevare innholdet, men hva i all verden skal vi bevare språket for”. Han forteller at hans idé bak denne oppsetningen var at hvis man først tolker eller moderniserer en setning, kan man like gjerne ta hele stykket.

4.10.1 Pålagte retningslinjer

Da jeg begynte arbeidet med dette prosjektet hadde jeg en forventning om at Nationalteatret var litt konservative i teaterspråket sitt, og så kanskje for meg noe av dette stereotypiske

teaterspråket. Nyquist retter på meg her, og påpeker: “Apropos dialekter som blir parodierte, så er det en institusjon som blir parodierte”. Han medgir at den spillestilen man kanskje forbinder med Nationaltheatret selvfølgelig har funnet sted, og at de selv kanskje har vært med å bygge opp under dette inntrykket ved å bruke et konservativt språk i mange oppsetninger. Slik er det ikke lenger forklarer Nyquist. Det har, ifølge han, vært et generasjonsskifte, og de som nå ønsker å bruke et tilbakeskuende språk blir gjerne ikke hørt. Han påpeker også at det ikke kun er språket som er i utvikling, men hele det scenekunstneriske uttrykket.

Nyquist fikk spørsmål om han får noen retningslinjer han er nødt til å følge når det kommer til det språklige i sine oppsetninger på Nationaltheatret. Her forteller han at det har han ikke fått, men at det alltid er en dramaturg som er med i arbeidet med scenespråket. Det er også en strategiplan fra departementet at man skal ivareta det norske språk. Her poengterer han, som nevnt over i kapittel 3.10.1, at dette skal ifølge han ikke skje ved å forhøye det som fantes. Han forteller at hvis noen i et teater skulle mene at du ikke kan snakke sånn, ville han opponert mot det og ikke gjennomført det av prinsipp. Dette handler om at stykket må ses på som en levende organisme, som krever et språk, som til og med kan være et språk som ikke finnes.

4.10.2 Dialektens funksjon:

Nyquist peker på at dialekter kan utrykke et mangfold i oppsetningen. I likhet med Bø (2013, 27) peker han også på hvordan dialekter kan føre med seg en geografisk plassering av handlingen i stykket. Eksempelet han drar frem er at hvis alle snakker østnorsk dialekt, så får man en følelse av at handlingen foregår på Østlandet, selv om dette ikke var intensjonen fra regissørens side. I motsetning til Bø poengterer han at bruken av ulike dialekter sammen i en oppsetning kan bryte denne geografiske bestemtheten: “Men hvis man får inn tre-fire dialekter, i en oppsetning, [...] så kan man få [...] en allmenn universell appell som er underbevisst”.

Nyquist trekker også inn at en av funksjonene til dialekt er å heve kvaliteten på fremførelsen til skuespillerne. Dette argumenterer han for ved å dra inn at han synes det er påfallende hvor ofte folk er bedre skuespillere på sin egen dialekt. Han bygger videre på dette argumentet ved å poengtere at det tilfører en emosjonell kvalitet, for man har vokst opp med og er knyttet til dette talemålet: “[...] man kan utvaske en bergensdialekt eller en nordnorskdialekt med årene, men den

ligger nære, kontra at man har lært seg østnorsk”. Videre sier han at han ikke er interessert i å presse på skuespillerne en dialekt som nesten sitter, da er det heller viktig at skuespilleren er troverdig, og ikke hemmes av en dialekt hun eller han ikke behersker helt. “[...] for det andre vil jeg at skuespilleren på best mulig måte skal være organiske som seg selv innenfor rammen av det de skal spille, og da vil jeg ikke presse på en dialekt som kanskje sitter nesten bra.”

Han trekker frem karakteren Nora, hvor han forteller hvordan han arbeidet med skuespillerens talemål. Han ønsket å vise Noras økende frihetstrang via språket. Her kunne en mindre formell og mer dialektal stil bidra til dette, ifølge Nyquist. “La oss si du er en pen riksmålsbruker, du kan bruke det som identitetsmarkør, som er i min verden kanskje et uttrykk for redsel, av at alle skjold man holder oppe så bruker man språket til å distansere seg fra østkanten, eller en stereotypi som ligger der”. Han ville altså at hun skulle få et mer dialektalt preg på språket sitt for å ikke falle inn i en slik kategori, og fordi det ifølge Nyquist ofte er stigma rundt det å gjøre store, kvinnelige Ibsen roller.

Han trekker også frem Rank når vi snakker om dialekter. Han påpeker at skuespilleren snakker så bred dialekt han han flere steder omtrent er uforståelig. Nyquist forteller at han tok det med i beregningen, at Rank kanskje er en type hvor man ikke hører alt. Han forteller også at språket til Rank er litt moderert, men at Nyquist selv aldri sa til han at ”nå må du endre noe, for dette er det ingen som skjønner”. Han sier videre: “Jeg kan heller bruke at de andre synes det er artig med dialekten hans i spill, og heller se på det som en kvalitet.”

4.10.3 Stereotypi

“Så kan man jo påstå at det er en større felles norm at for eksempel nordnorske folk er sløyere og banner mer, at vestlendinger er gjerrige, at østlendinger er idioter og sørlendinger er milde” sier Nyquist. På spørsmålet om bruken av dialekt for å skape stereotypi svarer han at det må man gjerne gjøre. Samtidig legger han til at han selv ikke har satt opp noe hvor han ønsker at noen skal passe inn i en stereotypi. “Hvis noen snakker en dialekt, eller en sosiolekt [...] og la oss påstå at man sitter med en kulturell bagasje eller en evne til å tolke omgivelsene rundt seg, så sier det jo noe om personen, basert på sine egne, kanskje ikke fordommer, men antagelser om omgivelsene da.” Her kommer Nyquist inn på at dialekter også kan være med på å ilegge karakterene

stereotypiske trekk. Samtidig sier han at hans bruk av dialekter ikke er viktig for å bekrefte noen stereotypier, men blir brukt som en “bitteliten knappelås” for å åpne stykket som fort kan bli sentrert et visst sted. Han peker også på at det ikke nødvendigvis trenger å være noe negativt knyttet til stereotypier, men at man kan bruke dialekt for å spille på eventuelle antagelser eller kollektive stereotypier man har mot noen.

4.10.4 Realismekrav

“Det er ingen realisme ved en scenekunstoppsetning” uttaler Nyquist. Videre sier han at det er ingenting, utenom at man er mennesker, som er realistisk ved en oppsetting. Samtidig poengterer han at man kan etterstrebe det realistiske. Det blir som all annen kunst, mener Nyquist, at i det man stiller ut noe blir det forhøyet. I denne oppsetningen blir dette en forhøyning eller utstilling av et hjem fylt av mennesker med ulike relasjoner seg imellom. Språket kan gjenspeile hverdagsspråket, men det viktigste er ifølge Nyquist at vi kan lese oss inn i den mellommenneskelige relasjonen, selv om det nødvendigvis ikke er slik man hadde hatt en dialog selv. “Teateret har et poetisk handlingsrom, som ikke nødvendigvis skal etterligne det virkelige livet, men kan etterligne totalt sett i formspråket sitt det indre livet til de som ser på”.

Nyquist legger også frem at han aktivt spekulerer i språklige feil. Han poengterer at når man møtes på gata så er ikke språket feilfritt. Ikke bare er det avbrytelser, det er også sjeldent fullstendig sammenheng i tankelinjene. Det vil si at man kan ha digresjoner, avbryte seg selv i setninger eller ytre setninger som grammatisk kanskje ikke henger helt på greip. Som han sier selv: “Det språket er umulig nesten å etterprøve på en scene”.

Videre forteller Nyquist at det var en diskusjon rundt det at Linde var fra Nord-Norge og Nora fra Oslo, selv om de skal ha vokst opp sammen. Dette er et premiss publikum fint kan akseptere påstår Nyquist, fordi man vet at det kan være ulike grunner til at de har forskjellig dialekt, og at disse historiene finnes i virkeligheten. Samtidig påpeker Nyquist at det er en påstand som kanskje ikke står sin prøve, men at det er det de påstår, og valgte å gjennomføre.

4.10.5 Standardtalemål

I samtalen om standardtalemål fikk Nyquist spørsmål om hvordan han stilte seg til bruken av standardisert bokmål på scenen. I forklaringen av spørsmålet ble han introdusert for tanken om at det kan være med på å gi det beste uttrykket på scenen. Dette er Nyquist uenig i, og han poengterer at man ikke kan ta et element som språk og påstå at det i seg selv gir et bedre uttrykk. Samtidig er språk med på å bedre et inntrykk, hvor standardisert talemål til tider kan passe bra. Det standardiserte blir en måte å opphøye noe på. Det kan altså markere en tilhørighet, eller en særstilling. Standardtalemål kan også være en identitetsmarkør på karakteren, ifølge Nyquist.

Han poengterer også at standardtalemål kan være med på å heve kvaliteten, men også senke den. Det som bestemmer valget av talemål er hva som er poenget med stykket, altså hva man ønsker å oppnå med det. Her drar han spesielt frem den standardiserte nynorsken som finnes på Det Norske Teater. Det er da gjerne snakk om nynorsk med østlandsk klangbunn, som ikke er et faktisk talemål. Dette blir en veldig tydelig markør, som kan passe utmerket i visse stykker, for eksempel i Jon Fosse sine dramatiske verk, men som kan bli veldig malplassert i andre stykker, forteller Nyquist.

Nyquist uttaler om hverdagsspråket: “Og det språket er umulig nesten å etterprøve på en scene. Men vi kan lage metoder for å nærme seg, og det er nesten å ødelegge språket. Anførselstegn på å ødelegge.” Hvis vi ser på hverdagsspråket vårt slik, altså at det ikke er fysisk mulig å få satt opp på en scene, kan det være en løsning å ha standardisert tale som scenespråk.

4.10.6 Språket som funksjon

Det er tydelig at Nyquist har tenkt nøye gjennom mye av språkbruken i sin oppsetning av *Et dukkehjem*. Hans inngang til det språklige handler om at det er stykket som setter rammene for hvor det språklige tar veien. “Det starter for min del ikke i det språklige, det starter i innholdet, [...] på samme måte som det ikke starter i lyset eller hvordan det skal se ut på scenen. Det må komme som en konsekvens av innholdet som skal virke på et publikum”. Han sidestiller altså her språket med andre virkemidler på scenen. I denne oppsetningen forklarer han at han ville gi dem mye språk, med fremmedord og vanskelige ord som skulle serveres kvikt og naturlig. Han påpeker at det å bære et språk kan si mye om et menneske, på samme måte som det å ha et veldig

begrenset språk kan fortelle oss noe om karakteren. Nyquist forteller at: “Jeg hadde lyst i denne sammenhengen her, å gi dem en høy rapiditet i språket sitt som kan si mye om intelligensen og selvsikkerheten [...] men det skal se veldig lett ut, som om de finner det på der og da”. Han påpeker også at han har vært med i produksjoner hvor det finnes de/dem og han/ham debatter, og at dette etter hans kunstneriske betraktninger er feil sted å starte. Dette er, ifølge Nyquist, det minste problemet de har når de skal sette opp moderne Ibsen stykker.

4.11 Oppsummering

Disse funnene er plukket ut fra intervjuet med Nyquist, og jeg har lagt det slik at temaene sammenfaller med funnene jeg gjorde i analysen av skuespillet. Her er de oppdelt etter spørsmål fra intervjuguiden, men de vil bli mer flettet sammen i drøftingen slik at de dekker større temaer. Ut ifra intervjuet med Nyquist er det tydelig at han har mange tanker rundt språket på scenen, og at mange av språkvalgene er nøye tenkt over og diskutert. I denne presentasjonen av funn er det også tydelig at Nyquist er åpen for flere ulike språklige valg, og han er klar på at det er det litterære verket, altså stykket, som bestemmer hvilken vei det språklige beveger seg.

5. Drøfting

Når vi bruker språket vårt i hverdagen, er funksjonen å kommunisere med andre. Vi tilpasser oss, leser situasjoner, og har et komplekst system for hvordan vi prater med de rundt oss. På teater er også språkets funksjon å kommunisere, men bak det planlagte språket ligger det enda mer. Ved å putte det på en scene blir språket et viktig virkemiddel i oppsetninger. Det er også slik at vi gjerne ilegger språket enda mer betydning når det blir en del av en teateroppsetning. Dette kapitlet er lagt opp etter forskningsspørsmålene mine, derfor vil jeg ha et fokus på hva slags effekt talemålet som blir vist på scenen har for publikum. Det vil også ilegges et stort fokus på dialekt, både for å belyse forskningsspørsmål 1 som omhandler hvilke dialekter som blir vist i oppsetningen, men også forskningsspørsmål 2 som omhandler hva dialektene får å si for hvordan vi tolker karakterene.

I analysen la jeg frem konkrete funn, og disse vil brukes i drøftingen for å underbygge poeng. Jeg har valgt å ha fire ulike overskrifter i dette kapitlet, for å besvare forskningsspørsmålene mine, og underbygge problemstillingen min. Funnene fra analysen vil da bli flettet inn i hverandre, og kapitlet vil ikke ha en like rigid fremstilling av funn som i analysen. Den første overskriften tar for seg hva en *moderne språkdrakt* kan sies å være, basert på talemålet som blir representert i oppsetningen. De to neste overskriftene tar i hovedsak for seg hvilken funksjon dialektene og det generelle talemålet til skuespillerne får på scenen. Her er det først snakk om realisme på scenen, og deretter stereotypi. Til slutt skal jeg drøfte rundt tanker og oppfatninger knyttet til Osломålet, om det er nøytralt slik mange oppfatter det. Underveis vil dette knyttes sammen med språkholdninger som kan ha ført til disse språklige valgene, og jeg vil se om Nyquist sine uttalte holdninger er de samme som jeg oppfatter av å se på oppsetningen. Slik blir forskningsspørsmål 3 dratt inn, om hans uttalte intensjoner blir realisert.

5.1 Moderne norsk- et dialektalt mangfold eller hva?

Som Nyquist påpeker i kapittel 4.10.1, har det vært en trend på Nationalteatret at de bruker et mer konservativt språk, noe som man kanskje ikke forbinder med dialektalt mangfold. Her er det også endringer på gang, med et generasjonsskifte som vil modernisere språkuttrykket. Hvis vi ser den generelle tendensen i samfunnet er det en vekst av bruk i dialekten i det offentlige rom, men

også i radio og TV (Nesse 2015; Nesse 2006). Dermed vil det være naturlig å tenke at det å modernisere språket på teateret også omhandler større aksept for bruk av ulike dialekter, uten at disse skal bli stigmatisert. Nyquist trekker frem strategiplanen fra departementet som sier at man skal ivareta det norske språk. Han poengterer at dette gjør man ved å utvikle det språket som allerede finnes.. Dette kan vise at Nyquist mener at det å bruke dialekter og ulike talemål på scenen blir å utvikle scenespråket mot det språket vi allerede møter i mange andre sektorer. Så er spørsmålet hva Nyquist legger i denne moderniseringen? Er det å få mer åpne og aksepterende holdninger inn i teateret, slik som Bull (1982, 234) snakker om? Eller omhandler moderniseringen å gå vekk fra originalspråket i Ibsen sitt stykke, og gjøre det til et språk som er lettere å forstå og kjenne seg igjen i? Ved å se hvordan språket blir fremstilt på scenen under omtalen *moderne språkdrakt* kan vi få svar på hvordan Nyquist stiller seg til talemålssituasjonen på teateret.

I sin tolkning av moderne norsk legger Nyquist vekt på at dette er språket som snakkes i samtiden. Det er gjerne en tolkning som de fleste ikke-lingvister er enige i. Vi er nå vant til ulike dialekter, sosiolekter og multietnolekter i samfunnet rundt oss, og det er en økende aksept for dette. Spørsmålet i denne sammenhengen er hvordan dette vises på en scene, og hvordan oppsetningen viser frem det de kaller en *moderne språkdrakt*. Nyquists utsagn om å ikke forhøye det norske språket er aktuelt her, for der viser han at han er interessert i å gjenspeile språket vi møter i hverdagen. Ved å da bruke tre ulike dialekter i oppsetningen viser Nyquist en forståelse for det mobile samfunnet vi lever i, hvor personer med ulike talemål lever side om side (Røyneland 2017, 93). Her viser altså Nyquist en positiv holdning til bruk av dialekter, og hvordan dette blir et aspekt i moderniseringen av scenespråket.

Det norske språket har kontinuerlig gått gjennom en endring, og ved å utvikle dette videre kan man vise at man er moderne og dagsaktuell. Nyquist har ikke etter min mening revolusjonert dette i sin oppsetning hvis vi skal se på det store bildet, ved å for eksempel ta med en karakter med multietnolekt, eller ha et så utfordrende språk at man reagerer. Vi møter tross alt tre hovedpersoner med et standardnært talemål, og to mindre roller med litt rurale dialekter. Samtidig er språket bearbeidet på en slik måte at det er ord og uttrykk som vi aldri hadde møtt i Ibsen sin originale oppsetning, som viser utviklingen i det norske språket. Her ser vi en annen del av moderniseringen som jeg nevnte tidligere, at gamle og “uforståelige” ord i originalen er byttet

ut. Dette, sammen med kortere dialoger, er med på å gi stykket et mer moderne preg. Det er også rekvisitter som mobiltelefoner som gjør at stykket fremstår moderne, men det er ikke interessant i denne diskusjonen. Stykket inneholder også engelske ord, som har blitt blandet inn i det norske språket ved den voksende globaliseringen. Disse fungerer som en markering mellom det nære og det fjerne- dialekter representerer det nære for oss, mens fremmedordene det fjerne. Vi er kanskje vant til å høre engelske ord i hverdagen, men det blir fortsatt et brudd i språket vårt. Nora i 1879 hadde aldri spurt Torvald om råd til å *se hot nok ut*, og Torvald hadde ikke uttalt at han hadde *muskler nok til å deale med dette*.

Et interessant aspekt i Nyquists holdning til denne moderniseringen er når han forklarer at han ikke ser verdien i å bruke eldre språk i oppsetninger som baserer seg på eldre stykker. Han ser tydelig språket som et viktig virkemiddel i teateret, og eldre språk kan også være et tydelig virkemiddel. Da virker det som at dette må vike i hans visjon av det moderne, altså at søken av modernitet overgår funksjonen det eldre språket kan føre med seg. Dette viser at Nyquist er mer opptatt av tekstens innhold enn tekstens form. Bang-Hansen (1997) står derimot på en mer tekstnær linje, hvor formen har verdi i seg selv. Samtidig kan vi se at Nyquist har lekt seg med Ibsens språk, for to veldig gjenkjennelige referanser fra originalstykket er med: *ekornet og det vidunderligste*.

Nora: Kunne det lille ekornet ditt, neida, hehehe, få spørre dei om en liten ting?

Torvald: ja, det er bare for det lille ekornet å spørre i vei det. Men det ikke det som vi snakka om i dag tidlig?

Nora ler vekk sitt eget kallenavn, og har en tydelig ironi når hun omtaler seg selv som det lille ekornet. Nyquist har altså lagt inn en referanse til originalstykket, men modernisert situasjonen som vi også møter i den originale teksten til Ibsen.

Nora: hvordan skal du kunne forstå det? Jei tenker at det er, ja, det er kanskje det vidunderlige, kanskje det som vil skje nå

Linde: (avbryter) hehehe, ja det var voldsomt

Linde: unnskyld, ka mein du med det vidunderlige?

Igjen har Nyquist lekt med en referanse, for den kommer ikke i scenen hvor Nora velger å gå fra Torvald, men i en samtale med Linde. *Det vidunderlige* blir fremstilt som noe surrealistisk. Noras situasjon er fortsatt gjenkjennelig den dag i dag, men det å ta tak i en dårlig relasjon med sin ektemann er i dag noe annet enn da stykket ble skrevet. Det at *det vidunderlige* må skje for at ting skal ordne seg blir derfor ledd vekk av Linde i denne oppsetningen. I sin modernisering har Nyquist altså fulgt sine egne prinsipper: han har beholdt mye av innholdet, men språket er ikke slik som i originalen.

5.1.1 Autentiske dialekter som modernisering

I kapittel 4.3 satte jeg spørsmålstegn ved om dialektene i stykket er autentiske, eller om de er påtatte dialekter. Hovedgrunnen til at dette aspektet er tatt med, er fordi det kan skje i teateret at man får tildelt en rolle som skal ha en viss dialekt. Dette med autentiske dialekter og representasjonen av disse, mener jeg ligger under moderniseringen av språket. Dette er på bakgrunn av den økende toleransen rundt dialektbruk, og at det er mer radikalt å mene at kun det standardiserte målet passer på en scene. Nyquist poengterer også i 4.10.1 at denne holdningen til språk er blitt skiftet ut med den nye generasjonen på Nationalteatret. Flere teaterinstitusjoner har fokus på dialekt, men også disse kan være påtvungne og ikke være helt autentiske. Et eksempel på dette er Det Norske Teater hvor det skal spilles på et muntlig nynorsk eller dialekter. Også flere regionale teater har et fokus på at det skal spilles på dialekten som tilhører området, noe Tove Bull (1982) viser til i sin artikkel om Hålogaland teater. Da risikerer man at talemålet ikke blir like autentisk, selv om man fokuserer på det dialektale mangfoldet og representasjon.

Ut ifra Nyquist sine tanker om det moderne språket vil jeg si at han har en positiv holdning til dialekt. Nyquist mener at det generelt blir en bedre oppsetning når skuespillerne benytter sin egen dialekt. Med dette i bakhodet er det interessant å se om dialektene i denne oppsetningen er autentiske og ikke påtatt. I teateret får ting ilagt en enda større effekt enn i hverdagen, vi blir mer bevisste på hva ulike virkemidler symboliserer. Det holder for eksempel at det står en sofa og et bord på scenen, så godtar vi gjerne premisset om at det er en stue vi ser. Det samme kan gjelde språket, hvor noen dialektord, tonefall eller bøyningsendinger kan være nok til å bli oppfattet som at de snakker en dialekt. Som vi ser i vedlegg 5, er målmerkene til hver av dialektene i stykket

kryset av som man ville forventet av dialekten. Gjennom grundig analyse av dialektene opp mot de ulike målmerkene, kom jeg frem til at skuespillerne har de typiske kjennetegnene som “hører til” dialekten sin. Gjennom hele stykket er det ord, tonefall og bøyningmønstre som hører til dialekten. Dette i seg selv gir en god indikasjon på at de snakker sin egen dialekt.

Ved å også ha en observasjon av en prøve har jeg fått tilleggsinformasjon som kan være med på å bekrefte at skuespillerne spiller på sin egen dialekt. Dette ble som nevnt i 3.3.2 brukt mest til å støtte under transkripsjonen og observasjonen av hele oppsetningen. Derfor har dette ikke blitt presentert i analysedelen, eller blitt brukt stort i drøftingsdelen. Her vil jeg dra det inn kort, slik at det kan bygge under min påstand om at dialektene er autentiske. I samtaler med hverandre, regissør og meg hadde alle den samme dialekten som de bruker i oppsetningen. Hun som spiller Linde fortalte meg at hun snakket helt likt som hun gjorde på fritiden, og at hun merket det spesielt godt fordi hun i en annen oppsetning hadde brukt et mer standardisert nordnorskmål. Der hvor det har sneket seg inn noen avvik i dialektene til skuespillerne, oppleves det autentisk, dette blir diskutert i kapittel 5.2.2. Dette kan også være en indikasjon på at det er autentiske dialekter, for vi har alle sosiolekter og særtrekk som vil påvirke måten vi snakker på (Sandøy 1996, 16; Meyerhoff 2011, 19). Ved å ha slike små avvik fra geolekten kan det fungere slik at det styrker troverdigheten i dialekten. Veldig få mennesker snakker helt likt som målmerkene vil, og det er som Hoel (1998, 66) påpeker lite fruktbart å se på dialekter som noe statisk som ikke inneholder endringer og variasjon.

5.1.2 Mangfold og tilhørighet skapt ved dialekter i det moderne norske

I denne oppsetningen vil jeg altså konkludere med at ja, skuespillerne bruker sin egen dialekt på scenen. Samtidig er det et kjent fenomen at man kan bli ilagt et annet talemål enn sitt eget i oppsetninger. Dette kan ha flere forskjellige årsaker og funksjoner. Senere i kapittel 5.2 viser jeg at realisme og geografisk tilhørighet er to av disse. Språk kan også markere et mangfold. Dette er Bull (1982, 234) inne på, ved å poengtere at en funksjon teaterspråket har er å ta tak i samfunnets holdninger til språket. Ved å vise et mangfold av dialekter på scenen kan man være med på å bryte ned fastlagte holdninger som finnes mot brukerne av ulike dialekter (Kulbrandstad 2015, 248). Det er også en fin måte å vise frem noe av det som virkelig er unikt med det norske

språksamfunnet, det at vi har så mange dialekter. Som Grov (2015) siterer Torp på, så har vi også en stor aksept for dialekter i Norge. Nettopp det at det blir vist et mangfold av disse på blant annet teaterscener, kan være med å bygge under denne aksepten. I sin master har Erdal (2013) poengtert denne tanken via en av hennes informanter: “Vi ønsker å gjenspeile flere lag, og flere deler av et samfunn, så da er vi jo nødt til å bevege oss utover Oslogryta”. Så selv om denne oppsetningen er satt opp på en scene i Oslo, blir flere deler av samfunnet gjenspeilet ved å ha en nordøstlandsk og en nordnorsk dialekt med i miksen. Samtidig er det viktig å påpeke at det er i birollene mangfoldet blir representert, og at dette veldig vanlig. Det hadde gitt en enda større effekt og påvirkningskraft hvis en av hovedrollene med mest replikker hadde snakket en annen dialekt.

Vinje(1998, 150) argumenterer for at standardnært talemål fungerer som noe nasjonsbindene, og at flere kan kjenne seg igjen i dette. Dette utsagnet tolker jeg også som at det kan være vanskelig for folk å identifisere seg med dialektbrukerne på scenen hvis de snakker en annen dialekt enn deg selv. Mitt syn på dette er at det er todelt: ja, for mange vil det standardnære språket føles umarkert og kanskje være lett å identifisere seg med, fordi det muligens ikke ligger like mye konnotasjoner der som hos de som bruker dialekt. Dette skal diskuteres i kapittel 5.3 og 5.4. På den andre siden kan det å høre dialekt på scenen, uavhengig om det er din egen eller noen andres, være noe man kjenner seg igjen i. Mange vil muligens føle at de har mer til felles med en annen markert dialektbruker enn med en som har vestkantmål. Slik vil kanskje en fra Østfold føle mer likhetstrekk med en stril fra Austevoll enn en fra Oslo når det kommer til talemålet. Steinset og Kleiven (1975, 125) peker på akkurat dette, at regionale talemål som avviker fra bymålet oftere blir sett ned på, og dette kan også føre til, mener jeg, at brukere av disse talemålene føler de har mer til felles.

Venås (1991, 247) drar frem at man kan ha sterke meninger om hvor ulike dialekter passer å bruke. Steinset og Kleiven (1975, 125) og Mæhlum (2007, 60) legger frem at områdene rundt Oslo stiller med et sosialt handikapp i denne sammenhengen. Ved å bruke autentiske dialekter i oppsetningen, slik som Rank sin nordøstlandske, kan man åpne opp for mer positive språkholdninger. Selv om språkholdningene ikke alltid blir vist eksplisitt, har mange meninger rundt bruken av dialekter. Som vist til i delkapittel 2.7 er det store uenigheter innad i teaterverdenen om hvordan teaterspråket høres se ut. Med sin modernisering og uttalte holdninger

til språk vil jeg plassere Nyquist et sted mellom Bull (1982) og Bø (2013; 2014). Han viser en stor aksept for dialekter, og poengterer at å ha med disse er å modernisere det sceniske uttrykket. Samtidig er han litt mer tilbaketrukket enn Bull, og legger ikke like stort fokus på det mangfoldet og representasjonen som hun ønsker. Han ser også begrensninger, slik Bø (2013, 27; 2014) gjør, spesielt når det kommer til den geografiske plasseringen dialekter kan gi. Bang-Hansen (1997) og hans syn på scenespråk står i kontrast med Nyquist sitt, for Nyquist mener absolutt ikke at språket trenger å standardiseres for å fungere som et scenespråk.

Jeg stilte spørsmålsteget ved hva som kommer til syne under Nyquists modernisering av språket, er det et ønske om å gå vekk fra originalspråket og gjøre språket mer gjenkjennelig, eller er det å vise et dialektalt mangfold og aksept for de ulike talemålene? Jeg vil si at det er en god blanding av disse. Det ligger helt klart et ønske om å distansere seg fra originalspråket til Ibsen, og gjøre det til noe autentisk som vi kunne hørt i en samtale mellom venner den dag i dag. Dette viser han både ved de engelske ordene, de kortere dialogene, og ved de generelle ordvalgene han tar. Det kommer også frem i at han har med referanser og dialoger som har et nikk til originalteksten, men som er skrevet om og satt i andre sammenhenger. Samtidig vil jeg si at Nyquist sin modernisering av stykket også viser generelt positive holdninger til bruk av dialekter i teateret. Ved å representere tre ulike, autentiske dialekter og la skuespillerne spille på eget talemål viser Nyquist at det viktigste er å kunne lese seg inn i situasjonen som vises på scenen, og føle at den er reell. Ved å modernisere språket i oppsetningen til et språk som er lett gjenkjennbart i 2021 og representere to andre dialekter enn Oslomålet, viser han et syn på teaterspråk som reflekterer samfunnets økende aksept for dialekter. Det er også spennende å se hvordan moderniseringen til Nyquist leker med referanser til Ibsen, samtidig som det er såpass virkelighetsnært og inkluderende i det språklige.

5.2 Det realistiske aspektet ved språket

Teater består av flere ulike komponenter, og en av disse er det planlagte språket. Utviklingen i teaterspråket har gått fra å være preget av retoriske og deklamatoriske former, til å tilstrebe mer realistisk språkføring på scenen. På midten av 1800-tallet var Ibsen opptatt av at scenespråket skulle være naturlig og spontant, og Bjørnson strakk seg etter at talemålet på scenen skulle være likt som det samtidsmennesket snakket (Hyldig 2006, 2). Hvis vi i dag hadde sett disse

teaterstykkene ville vi kanskje ikke tenkt på språket som autentisk, fordi hva dette idealet streber etter har endret seg med tiden. Det vi ser på teateret er ikke virkelighet, det er fiksjon som fortelles. Selv om prinsippene for historien ikke er sann, kan det være lett å henge seg opp i detaljer som kunne vært gjort mer realistiske. Ved å unngå et brudd i denne realismen kan man skape et univers seerne tror på, og mye av dette henger sammen med språket.

Tidligere i oppgaven har jeg brukt definisjonene realisme og realistisk, dette er også begrepene Nyquist brukte i intervjuet med meg. Dette henger ikke sammen med den litterære og teatervitenskapelige epoken realisme, som er forbundet med Georg Brandes uttalelse om å sette problemer under debatt, og at handlingen skulle være autentisk og virkelighetsnær. I sin bok *Norsk litteraturhistorie* skriver Per Thomas Andersen: “Det er ikke virkeligheten selv som forteller slik. Det er ikke noe naturlig ved realismen, den er like kunstig som all annen kunst” (2012, 211). Teateret var under realismen preget av et ønske om å se virkeligheten representert på scenen, gjerne i form av autentisk gjengivelse av psykologiske, sosiale og materielle forhold i samfunnet (Nagel 2008, 35). Det var også viktig at rollen fremsto som et sannsynlig og gjenkjennelig menneske (Hyldig 2006, 10). I teateret snakker de også om realistisk stil, som omhandler både scenekunsten og språket. I den realistiske stilen snakker man i en naturlig, autentisk dialog som ikke inneholder vers eller poetisk stil. Realistisk og realisme videre vil altså referere til at det er autentisk og virkelighetsnært.

I kapittel 4.10.4 i analysen sier Nyquist seg enig med Andersen, med at all kunst er kunstig. Uavhengig av hvor mye man ønsker å fremstille det autentisk og hverdagslig, vil det alltid være noe forhøyet når man stiller det ut på en scene, forklarer Nyquist. Forhøyet og kunstig kan i mange sammenhenger ses på som noe negativt, men jeg forstår utsagnet til Nyquist som at det er noe som står over det hverdagslige. Altså at det har en sammenheng med at det alltid vil ha et preg av å skulle etterligne noe som eksisterer. En måte man kan etterstrebe dette realistiske uttrykket på, er ved å prøve å lage et hverdagslig språk, selv om Nyquist poengterer at dette nesten er umulig å etterprøve på en scene. Han påpeker også at det ikke nødvendigvis er selve dialogene man skal kunne kjenne seg igjen i, men den mellommenneskelige relasjonen mellom karakterene. Uavhengig av dette kan vi se at Nyquist har jobbet med språket på en metodisk måte som gjør at det oppfattes hverdagsnært. En slik tilnærming vil gi publikum en mer realistisk følelse enn hvis oppsetningen er veldig poetisk eller deklamatorisk. Dette er et viktig poeng, man trenger

nødvendigvis ikke greie å gjenskape hverdagspråket helt nøyaktig for at noe skal oppfattes som realistisk. I hverdagen er det for eksempel ingen som snakker på rim eller har lange, poetiske monologer. Ved å fjerne slike elementer gjør man i det minste det språklige så hverdagsnært man har mulighet til, og dermed mer realistisk for tilskuerne.

Et interessant aspekt med holdningen Nyquist har til språket på scenen er at han mener kvaliteten til skuespillerne kommer best frem når de bruker sin egen dialekt. Her viser han at hovedinntrykket man sitter igjen med er viktigere enn om det nødvendigvis er et stort, dialektalt mangfold i stykket. Dette viser både en positiv holdning til bruk av dialekter, for det er ingen som presses på et talemål de ikke egentlig snakker, og det viser at han er opptatt av at språket skal høres autentisk ut. Det er så enkelt at hvis personen passer til rollen, så skal den spilles på skuespillerens dialekt, altså verken standardisere eller bli påtvunget et annet talemål. Nyquist belyser også at det er et emosjonelt aspekt ved å bruke sin egen dialekt. I et leserinnlegg i *Aftenposten* forteller skuespilleren Per Tofte (2020): “Den gang misunte jeg kolleger fra Oslo-området som kunne «hvile» i sitt morsmål på scenen. Og jeg husker hvilken trygghet det ga meg da jeg omsider kunne bruke min egen dialekt som den unge Peer i *Peer Gynt* på Gålå”. Ved å ha skuespillere som er trygge på sitt eget talemål kan dialogene virke mer realistiske. Da har de også mer tid og energi på å forstå og bygge ut rollen, slik at de blir så komplekse som mulig.

I denne oppsetningen er det spesielt to innfallsvinkler om hvordan språket enten opprettholder eller bryter realismen i historien som blir fortalt, som er interessante. For det første er det selve språkføringen, altså hvordan karakterene snakker. Under dette vil jeg både trekke frem hvordan det er en higer etter å skape et slags hverdagspråk som Nyquist nevner, men også dra inn tilpasningsteorien. For det andre blir den geografiske og sosiale tilhørigheten utfordret ved valg av talemål.

5.2.1 Hverdagspråket på scenen som realismeaspekt

Tove Bull uttaler: “Teaterspråk skal vere talespråk, ikkje tala skriftspråk” (1982, 234). Det vil si at det skal være et språk som kan gjenkjennes som et språk vi selv snakker, ikke et språk som er så skriftnært at det blir unaturlig. Bell og Gibson (2011, 556) siterer Baumann (2000) sitt syn på scenespråk:

[...] Here, performance is understood as a special mode of situated communicative practice, resting on the assumption of accountability to an audience for a display of communicative skill and efficacy. In this sense of performance, the act of expression is put on display, objectified, marked out to a degree from its discursive surroundings and opened up to interpretive scrutiny and evaluation by an audience.

Her ser vi at Baumann legger vekt på at språket får en særlig oppgave når det er et planlagt språk. Han legger vekt på at språket skal være kommuniserende og effektivt, og det dras frem at språket i seg selv blir en funksjon. Scenespråket skal åpnes for gransking og evaluering av publikum. Dette blir da i samme bane som Bull, ved at språket bør være mulig for publikum å kjenne seg igjen i. Det åpner også for at man skal kunne være kritisk og evaluere scenespråket som blir presentert for oss, og hvilken betydning det får.

I denne oppsetningen ser vi at det er en higen etter å skape realisme ved hjelp av språket. Denne søken etter å skape et språk som minner om hverdagspråket kommer frem på ulike måter. Ved å inkludere sammentrekninger, småord, avbrytelser og muntlig preget syntaks flere steder blir det skriftnære språket brutt opp og det blir skapt et språk som gjenspeiler det man bruker i hverdagen. Vi forbinder hverdagspråket med frekvente ord og uttrykk, gjerne enkel syntaks og det er ofte en større aksept for språktrekk som regnes som feil i skriftlig fremstilling. Sammentrekningene er med på å myke opp språket. Dette blir også en måte å effektivisere språket på, istedenfor de lange, vanskelige setningene man kanskje assosierer med teateret. Småord er noe de fleste frekvent bruker i hverdagen, selv om det ikke skrives i formelle tekster. Ord som *lissom* og *assa* er fyllord uten noe eget innhold, men de har en effekt på hvordan vi opplever språket. Slik blir de meningsbærende i sammenhengen de brukes, og igjen fjerner dette noe av det mer formelle og skriftnære preget. Syntaksen i stykket er også verdt å påpeke. Det er flere ufullstendige setninger, og setninger som er bygd opp på en måte som ville vært regnet som feil i formell, skriftlig stil. Dette tar vekk det deklamatoriske og forhøyede inntrykket. Avbrytelser er også med på å gjøre dialogene mer realistiske. I en vanlig samtale er det ikke vanlig å få snakke helt uavbrutt over en lengre periode. Ved å legge inn bekræftende ord som *ja*, eller avbryte setningen helt for å si noe selv, blir samtalene mer troverdige. Nedenfor viser jeg til to steder i stykket hvor avbrytelser blir brukt.

Nora: jo. Pappa sin. Den gangen. Assa hvis jeg skulle miste det helt nå så

Linde: (avbrytning) men men Nora, slutt. Du har handla i bæste meining

Nora: nei, det er mitt ansvar. Det er min skyld.

Her ser vi et utdrag fra en alvorlig samtale mellom venninnene Nora og Linde. I slike samtaler har man gjerne en tendens til å ville legge inn betryggende ord, eller ufarliggjøre situasjonen.

Nora: men det kan jo hende at

Torvald: (avbrytning) men hør da. Assa når man holder på sånn som han gjør, og juger i alle mulige retninger.

Her diskuterer Nora og Torvald, og igjen ser vi at det skjer en avbrytelse, som gjør diskusjonen mer realistisk. I en opphetet samtale er det ikke unormalt at partene avbryter hverandre for å få frem poeng, eller hindre motparten i å få sagt det den skal si. Dette med avbrytelser er ikke en ny trend i teateret. En slik skuespillerkunst ble mer og mer vanlig under den psykologiske realismen, hvor det deklamatoriske idealet ble byttet ut (Hyldig 2006, 10). Dette med å bryte opp lange replikker blir da et virkemiddel som gjør språket mer realistisk. Det er også en stor endring fra førsteutgaven til Ibsen, som også inneholdt avbrytelser, men som består av mye lengre replikker.

5.2.2 Realisme skapt av tilpasningsteorien

Tilpasningsteorien er også med på å skape en illusjon om et hverdagsspråk. Som Giles og St.Clair (1979, 46) påpeker, skjer akkomodasjon i flere ledd enn bare likhet i talemålet til de som snakker sammen, det gjelder også pauser og talehastighet. Fordi dette er et planlagt, dramatisk språk, er det kanskje mest naturlig å tenke at det kun er pauser og talehastighet som eventuelt blir påvirket av akkomodasjon fordi skuespillerne forholder seg til et manus. Samtidig viser Meyerhoff (2011, 75) at tilpasningen ikke trenger å være en bevisst handling, og dermed kan tilpassing oppstå selv med et manus til grunn. Nora er et godt eksempel på dette i teksten, altså at hun akkomoderer språket sitt, ikke bare i pause og talehastighet. Når Nora har –a endinger i hunkjønns substantiv kun med Linde og Rank kan dette være et eksempel på en ubevisst konvergens. Det samme gjelder Rank når han får en –en ending i samtale med Nora. Dette er to karakterer som skal bety mye for hverandre, og er nære venner. Dette kan da være et resultat av det Giles og St Clair kaller

likhetsattraksjonsprosessen (1979, 47). Et annet eksempel på dette kan være måten Nora uttaler ordet *liten*. I samtale med Torvald sier hun *liten* med lang vokal og enkel konsonant. Sammen med venninnen Linde, som også har en annen dialekt enn henne selv, sier hun *litten*. Dette kan vise at hun vil skape en likhet mellom seg selv og Linde, i hvert fall når hun tidligere har sagt det samme ordet til Torvald med ulik uttale.

Som Coupland (2007, 62) presiserer, fokuserer ikke tilpasningsteorien spesielt på hvordan dialekten kan endres, men på alle mulige måter talemålet kan endres. Dette ser vi også eksempler på i stykket. Nora har flere temposkifter i talen sin etter hvem hun snakker med. Denne tempoendringen med Linde kan igjen trekkes til likhetsattraksjonsprosessen (Giles og St Clair 1979, 47). Det at hun konvergerer flere steder når hun snakker med Linde kan både vise oss at det er en kjær relasjon mellom dem, men også at selv med planlagt språk er former for akkomodasjon.

Ved en slik oppsetning er det ikke bare samtalepartnerne som skal få noe ut av dialogen, men også publikum. Linde og Rank er de to i stykket med en annen dialekt enn Oslodialekten, en dialekt som mange av tilskuerne trolig vil ha, siden stykket er satt opp på Torshov. På bakgrunn av dette kan man kanskje forvente at det skjer en konvergering til publikum når disse to snakker. I min analyse har jeg ikke funnet tegn på dette, heller tvert imot. Linde har et ikke-typisk målmerke ved å si *ikke* istedenfor *ikkje*, men dette er kommet nok heller av dialektutvikling i Salten enn av Oslopublikummet. Det er ingen tegn til at Linde prøver å konvergere verken til medskuespillerne sine, eller til publikum. Hva så med divergering? På grunn av den store forskjellen på nordlandsdialekten og Oslodialekten er det vanskelig å trekke frem noen klare steder Linde divergerer, rett og slett fordi skillet er så stort fra før.

Rank derimot kan vi se at har en tendens til å divergere fra publikum. Fordi han er fra et ruralt strøk utenfor hovedstaden kunne vi lett lagt merke til om han konvergente til både samtalepartnerne og publikum. For det første har Rank en dialekt som ligger langt nede i prestisjehierarkiet. Det hadde derfor ikke vært merkelig om han valgte å konvergere nærmere standardtalemålet for å heve statusen sin. Samtidig er historien som oppsetningen tar for seg at det er fem bekjente i en stue, som lever ut livene sine. Så hvis vi ser det fra et karakterperspektiv er det kanskje ikke så rart at karakteren Rank ikke føler for å heve noen status i talemålet sitt. For

det andre kunne han gjort seg lettere forstått ved å konvergere. Nyquist poengterer at det er flere steder det er vanskelig å skjønne hva Rank sier på scenen. Derfor mener jeg at han divergerer, ved å holde på markerte dialektord og bruke disse frekvent gjennom oppsetningen. Disse vet mange ikke intuitivt hva betyr, og de kan derfor være vanskelig å forstå for Oslopublikummet. Slik opprettholder han forskjellen mellom sitt eget talespråk, medspillernes talespråk og publikum. Dette er også med på å forsterke det realistiske aspektet av talemålet på scenen. Selv om vi ofte tilpasser oss samtalepartneren, viser akkomodasjonsteorien at vi også bruker talemålet for å vise et skille mellom oss selv og den vi snakker til.

Vi ser at Nora har en stor tendens til å konvergere, og disse tilpasningene mener jeg er med på å forsterke inntrykket av at språket på scenen er hverdagsnært. Dette gjør det ved å vise ulike aspekter ved rollekarakterens språk, som ikke vil være helt likt i alle situasjoner i hverdagen. Dette gjelder også Rank sin divergens, som viser hvordan vi kan bruke språket vårt til å ta avstand fra de man snakker med. Hvis skuespillerne hadde snakket i samme tempo, med samme diksjon og lagt fra seg dialekt-typiske ord hadde man kanskje sittet igjen med et annet inntrykk av oppsetningen. Språket hadde hatt mindre liv i seg, og muligens gjort samtalene mer monotone. Det monotone uttrykket kunne igjen gitt inntrykk av et innøvd scenespråk, som kan bryte illusjonen om at man ser inn på en gjeng som lever ut livene sine i et hus.

5.2.3 Dialektens funksjon som geografisk og realistisk markør

Det andre aspektet angående realisme i stykket henger sammen med dialektene, og hva de markerer geografisk og sosialt. Bø (2013, 27) trekker frem en mulig problematisk side ved dialektbruk på scenen, nemlig at de er geografisk og sosialt plasserte. I kapittel 5.3 skal jeg diskutere hvordan de ulike dialektene kan bli plassert i et sosiale hierarki. Dialektene til spesielt Torvald, Krogstad og Nora er med på å plassere de i en sosial overklasse, sammen med rollene de innehar. Etter min mening er det ingen dialekter her som virkelig utfordrer realismen i stykket når det kommer til det sosiale. I 2021 er man fullstendig klar over at man kan høre til hvilken som helst sosial klasse uavhengig av talemålet sitt.

Det som er mer spennende å se på, er det geografiske som Bø (2013, 27) snakker om. Nyquist påpeker også i kapittel 4.10.2 at dialekter gjerne skaper et geografisk bilde. De som ser

oppsetningen har en tendens til å tenke at hendelsen foregår på det stedet der dialekten på scenen kommer fra. Hadde dette vært en oppsetning med kun trøndere er det vanskelig å ikke få et bilde av at handlingen foregår i Trøndelag. Hvis de hadde gjort et poeng ut av at det skulle vært et annet sted hadde det for mange brutt det realistiske bildet, for assosiasjonene våre med dialekt er gjerne byene eller tettstedene de kommer fra. Samtidig legger Nyquist frem at man kan bryte den geografiske tilknytningen ved å bruke ulike dialekter, altså skape en “allmenn universell appell” ifølge han. Det vil si at en selv lager seg en mening og oppfatning om hvor stykket foregår, og graden av realisme vil da muligens variere fra person til person. Når det gjelder denne oppsetningen er jeg usikker på om dialektene får en slik funksjon, altså at de gjør det geografiske nøytralt og ubestemmelig. Ved å ha tre hovedkarakterer som snakker samme dialekt, sitter man igjen med en følelse av at dette stykket er sentrert i Oslo. Det er viktig å poengtere at dette ikke nødvendigvis er en negativ ting. For det første er det ikke viktig hvor handlingen foregår i denne oppsetningen, og for det andre kan det skape en mer realistisk stemning fordi Oslo er en by hvor man veldig ofte finner andre dialekter enn Oslomålet.

I denne oppsetningen er det benyttet tre ulike dialekter. Denne blandingen trenger som nevnt ikke å gjøre det språklige noe mindre realistisk. Det er ikke uvanlig at man kan høre flere ulike dialekter i dagens samfunn. Røyneland påpeker at vi lever i en tid med økende mobilitet og at det dermed blir vanskeligere å holde på tanken om dialekter som hjemmehørende i ett bestemt territorium (2017, 93). Derfor kan denne forskjellen i dialekter være med på å bygge opp under realismen i stykket, ved å speile denne mobiliteten og mangfoldet i samfunnet. Som nevnt er hovedvekten av karakterene fra Oslo, mens Rank og Linde har ulike dialekter, både fra hverandre og fra de tre andre. Dette i seg selv er altså ikke noe uvanlig eller noe som gjør at vi sitter igjen med en følelse av at dette bryter med realiteten. Det som er interessant er relasjonen mellom dem. Rank er venn med Torvald og Nora, men vi får ikke vite når starten på dette vennskapet fant sted. Derfor er det lett å akseptere premisset med at de snakker ulikt. Linde derimot, blir vi fortalt at har vokst opp sammen med Nora, selv om de har to helt ulike dialekter i oppsetningen. Dette kan muligens skape et brudd i realismen, for vi er jo vant til at folk som er vokst opp på samme sted har samme dialekt. På en scene vil små ting som denne dialektforskjellen muligens være noe vi legger enda bedre merke til enn vi hadde gjort i virkeligheten, fordi ting på scenen gjerne får en enda større effekt.

På bakgrunn av dette mener jeg det er lettere å akseptere at Rank har en annen dialekt enn de andre enn Linde. Man kan fort ende med å henge seg litt opp i hvorfor Linde og Nora har så markant forskjellige dialekter når vi vet de skal ha vokst opp sammen. Vi får også vite at de bodde samme sted helt til Linde giftet seg, noe som gjør at vi får et bilde på at det ikke kun var da de var små barn. Erdal (2013) har i sin masteroppgave hentet informasjon fra flere som jobber med planlagt språk, og skriver følgende: “Alle informantene seier at dei prøver å hindre at det kjem eit realistisk brot dersom dette brotet ikkje har ein funksjon, og at det er eit poeng i handlinga at det skal vere slik”. I denne oppsetningen har ikke de forskjellige dialektene til Nora og Linde en planlagt funksjon fra regissørens side, og det at de snakker forskjellig kan da være med på å gjøre relasjonen mindre realistisk enn hvis de hadde snakket likt. Samtidig er dette ikke nødvendigvis noe som ødelegger opplevelsen av realisme for de som ser på. For mange vil det være nok å bli fortalt at de er fra samme sted, og dermed er de med på dette premisset, uavhengig om de har ulike talemål. Hvilken dialekterfaring de har, og om de har vært borti et lignende fenomen før, vil nok ha mye å si for om denne dialektforskjellen gjør at det blir et brudd i realismefølelsen til publikum.

Nyquist poengterer at det var en diskusjon om situasjonen rundt Lindes og Noras oppvekst sammen. Han forteller at de landet på at dette var noe publikum kunne greie å akseptere uten noen større problemer. Han påpeker også at dette kanskje ikke stemmer, men at det var noe de var villige til å risikere. Min oppfatning er at Nyquist har et poeng her. Ved å gjøre språket så hverdagsnært, ha en rapiditet i replikkvekslingen, og ha flere ulike dialekter er nok ikke denne språkforskjellen noe man henger seg veldig opp i. Ved å være en nordiskstudent som forsker på språket deres, tror jeg at jeg lettere legger merke til slike ting enn et alminnelig teaterpublikum.

Som vi ser i dette kapitlet er det flere ulike komponenter som er med på å påvirke hvilket inntrykk vi sitter igjen med etter vi har hørt talemålene på scenen. Nyquist forteller at de ville lage en oppsetning som var virkelighetsnær og gjenkjennelig i det språklige. Dette mener jeg de har lyktes med. Ved å ha avbrytelser og småord får vi en følelse av at det ikke er så poetisk, og det fører med seg assosiasjoner til hvordan vi selv prater i hverdagen. Dette, sammen med den naturlige akkomodasjonen mellom skuespillerne, og mellom skuespillerne og publikum gjør at språket føles virkelighetsnært og mindre påtatt. Det store “realismebruddet” kan sies å være

Linde og Noras forskjellige dialekter, men dette fjerner ikke, etter min mening, inntrykket man har av at talemålet på scenen er realistisk.

5.3 Stereotypi som virkemiddel på scenen

Stereotypiske oppfatninger er noe vi ofte møter i hverdagen. Enten representert ved personer vi møter, eller gjennom massemedia som Sandøy (1996, 120) påpeker. Stereotypier er fastlåste oppfatninger eller fordommer (Venås 1991, 252), og får leve videre når de brukes. Ims (2013, 39) forklarer at stereotypiene ikke er statiske, men opprettholdes eller endres gjennom reproduksjon og reforhandling. I denne oppsetningen møter vi stereotypiene i dialektene som brukes. Mæhlum (2007, 58) viser at dialekter har potensiale til å fremstå som det språklige uttrykket for en tradisjonsdimensjon. Slik kan bruken av en spesiell dialekt gi konnotasjoner i en retning, uavhengig om dette faktisk gjelder dialektbrukeren. Mæhlum (2007, 58) og Steinset og Kleiven (1975, 120) er også inne på at stereotypier er så fastlåste og innehar en så stor makt, at det kan bli problematisk for dialektbrukerne. For mange blir stereotypi forbundet med karikerte figurer, som vi gjerne ser på TV, revyer og sketsjer. For meg i denne oppgaven blir det mer interessant å se på hvordan disse stereotypiene som følger med dialektene, sammen med de forutinntatte holdningene påvirker hvordan vi kan tolke rollekarakterene.

Nyquist er ganske rett frem når det gjelder sin holdning til stereotypier, nemlig at man gjerne må bruke dem. Han forteller også at det ikke trenger å være negative trekk som knyttes til stereotypiene, men at det kan være et effektivt verktøy å bruke dialekt for å spille på antagelser eller kollektive stereotypier publikum sitter med. Dette er et viktig perspektiv når det kommer til teater: stereotypier kan aktivt brukes til å gi karakteren dybde og personlighet som det kanskje ikke er rom for i dialogen eller bakgrunnshistorien. I kapittel 2.6 presenterer jeg en tanke om at vi enten kan bryte med eller opprettholde disse stereotypene ved å bruke dialekter, og i et intervju i sin master understreker Erdal dette:

Det bergenske er en assosiasjon av akademi, storbykultur, den mest internasjonale byen i Norge, var, i hvert fall. Mens det nordnorske er mer urkraft, det mytiske, mystiske, drivkraft og utlevelse, så de to står litt mot hverandre. Hvis man går mot det, at man tar en akademiker som snakker kvadnorsk, og en pøbel som er fra Bergen, så kan

en bruke noe av det også, men hvis man vil gjøre det enklere, så tar man en akademiker fra Bergen og en rå naturkraft fra Nord-Norge. (Erdal 2013)

Her ser vi altså at intervjuobjektet, som arbeider med planlagt språk, mener den enkle løsningen er å bekrefte stereotypiene, og dette er et poeng. For hvis man skal utfordre stereotypier kan dette også forvirre publikum til en viss grad. Denne avkreftelsen av stereotypiene er nok ofte tilsiktet av regissør, men kan muligens skape en forvirring som er “unødvendig”. Samtidig er det kanskje viktig å ikke undervurdere publikummet: for hvor mange forutinntatte holdninger har vi egentlig til språk? Dette vil selvfølgelig variere, men for mange er det nok ikke dialekten som bestemmer hele karakteren, det er nok heller slik at dialekten er med å bygge den. Språket får en stor effekt på scenen, men ved å ha andre identitetsmarkører som klær, kroppsspråk og lignende er dette også med på å bygge opp under inntrykket vi sitter igjen med etter å ha sett oppsetningen.

I teateret er det et planlagt språk, hvor karakteren gjerne bygges først, enten ved å skrive manus eller at det ligger en litterær tekst i bunn for oppsetningen. Da kan man bruke dialektale stereotypier som en ressurs for å skape og gi liv til disse karakterene best mulig. Som nevnt i analysen i kapittel 4.10.7, sidestiller Nyquist det språklige med lys og scenografi, og poengterer at det må komme som en konsekvens av innholdet som skal virke på et publikum. Dette leser jeg som at det språklige, hvilke dialekter eller sosiolekter som skal brukes, kommer etter regikonseptet er satt. Det er altså ikke bygd opp noe rundt språket, men talemålet kommer som en naturlig konsekvens som utvikler seg i prosessen. I *Et dukkehjem* har Nyquist fem skuespillere som får snakke dialektene de bruker til vanlig. Det vil si at han ikke aktivt har lagt opp til dialektbruk ved å få noen av dem til å endre talemålet sitt. Dette kan vise til at hovedpoenget hos han er å finne skuespillere som passer til rollen, så får denne rollen talemålet til skuespilleren uten at dialekten aktivt blir brukt som språklig ressurs.

Det som er interessant i intervjuet med Nyquist er at han sier han selv aldri har satt opp en oppsetning hvor han spiller på stereotypi. Senere uttaler han i kapittel 4.10.7 at han hadde lyst til å gi skuespillerne en høy rapiditet i språket, fordi det kunne si noe om intelligensen og selvsikkerheten til karakterene. Dette er da også en stereotypi i den grad ordrappe og veltalende mennesker assosieres med høy utdannelse eller intelligens. Her kan vi ane at Nyquists perspektiv på sin egen bruk av stereotypier ikke harmonerer med perspektivet han gir uttrykk for når det

gjelder hans arbeid med språket til karakterene. Nyquist forteller også at han aktivt jobbet med dialekten til Nora, noe som viser at han innehar holdninger og meninger om dialekter, og hvordan disse oppfattes. Det var nemlig slik at han ville ha henne til å snakke mindre *pent* og *stilistisk*. Etter å ha sett oppsetningen vil jeg tro Nyquist ilegger begrepet stilistisk en stivhet og litt deklamatorisk stil. Han mener at det å være det han omtaler som pen riksmålsbruker, kan brukes som identitetsmarkør, ved at det uttrykker en redsel og at det kan vise at man tar avstand fra østkanten og dens stereotypier. Ved å få en mer dialektal stil mente han at Nora kunne bryte ut av en slik forestilling, samtidig som hun viser sin økende frihetstrang. Det må påpekes at dette gjelder Nora fordi hun forventes å bruke et umarkert talemål som vestkantmålet gjerne blir oppfattet som, det gjelder altså ikke alle dialektbrukere. Igjen viser Nyquist at han har en tanke om hvordan talemål blir oppfattet og har konnotasjoner knyttet til seg, selv om han selv uttaler at han ikke spiller på stereotypi.

Ved første øyekast kan det virke som om de ulike dialektene i denne oppsetningen er helt tilfeldige. De kan også tolkes som ressurser som er brukt til å spille på, og bygge de ulike karakterenes personligheter. Det er nemlig slik at flere av rollene har fått dialekter som er nokså stereotypiske med tanke på deres personlige egenskaper. Det kan være vanskelig å skille mellom det å utnytte stereotypier aktivt, og det å bruke dialekter som har stereotypiske trekk knyttet til seg. Derfor er det vanskelig, og heller ikke et stort poeng i, å "ta" Nyquist på å bruke stereotypier aktivt, men det kan være interessant å se om dialektene han har brukt i oppsetningen blir en ressurs for å bygge karakterene. Derfor skal jeg videre presentere ulike stereotypiske trekk som kan knyttes til dialektene i oppsetningen, for så å greie ut om hvordan dette påvirker karakterene.

5.3.1 Vestkantmålet, den sosiale eliten eller komiske antihelter?

Tre av oppsetningens karakterer har vestkantmål. Jeg velger å se på dette talemålet som dialekt, selv om det også argumenteres for at det kan regnes som et standardtalemål. Dette gjør jeg både fordi de flere steder bryter med det vi kan kalle standardtalemål, og fordi dialekten de bruker regnes som en prestisjedialekt, se for eksempel Sandøy (2002, 356) som viser til prestisjehierarkiet, og Sandøy (2009, 28) som mener vi ikke har standardtalemål i Norge, kun

prestisjedialekt. Det er slik at vestkantmålet gjerne blir assosiert med ulike sosiale eliter, og det er akkurat dette som blir realisert i denne oppsetningen. Mæhlum påpeker:

Også i Norge tenderer det å være slik at graden av dialektbruk er tilnærmet omvendt proporsjonal med språkbrukernes sosiale status og prestisje. Det vil si at jo høyere opp i det sosiale hierarkiet et individ befinner seg, jo sterkere vil de sosiale forventningene – og likeså sannsynligheten – være for at vedkommende vil bruke et standardnært talemål (2009, 16).

Vinje kommer med en påstand om at det nøytrale og umarkerte talemålet som representeres ved standardtalemål er noe alle forstår, og som fungerer nasjonsbindene (1998, 150). Dette kan tolkes som at flere kan identifisere seg med karakterene, og at de ikke har like mange konnotasjoner knyttet til seg som dialektbrukere utenfor hovedstaden. Dette synes jeg er diskuterbart, da mange vil ilegge også de med et talemål som ligger tett mot standarden egenskaper og forutinntatte holdninger. Spesielt tenker jeg her på den prestisjen som språkbrukerne blir ilagt, og at det forbindes med høy utdanning og det dette fører med seg. Samtidig er det et språk som mange oppfatter som umarkert og nøytralt, dette skal diskuteres senere i underkapittel 5.4. Nikolaisen (2013) viser i sin masteroppgave at det er et bredt spekter av personligheter og karakterer i tv-serier som har dette standardiserte talemålet. Her viser hun også til at standardtalemål muligens gjør karakterene mindre morsomme, eller i hvert fall at de komiske figurene ofte snakker et annet talemål.

Det at prestisjen og eliten snakker standardisert talemål er noe vi har fått presentert i teater og tv over lengre tid, og det har blitt oppfattet som et opphøyet talemål, ikke noe som representerer mannen på gata (Bull 1982, 234). Hvis vi ser på nyutgitte serier hvor de presenterer vestkantfolk, så mener jeg at vi kan se en forflytting av hvordan man ser på vestkantmålet, fra å være umarkert til å bli markert. Min oppfatning rundt dette, og om Oslomålet kan sies å være nøytralt lenger skal jeg diskutere i kapittel 5.4. Seriene *Hvite gutter* og *Førstegangstjenesten* har hatt et massivt publikum blant de unge, og her kan vi se en bruk av stereotypi på vestkantrollene som ikke har vært like utbredt før. Begrepet *pappagutt* har blitt et kjent begrep blant ungdommen, og det er dette *Hvite gutter* tematiserer, og det er et av fenomenene *Førstegangstjenesten* tar for seg. Begrepet omfatter gutter som før gjerne ville blitt kalt *sosser*. De har rike pappaer og forventer at disse skal gi dem et godt liv. *Hvite gutter* handler om fire menn på snart 30, som bor i

kollektiv sammen og lever som om de fortsatt skulle gått på videregående skole. Den eneste grunnen til at de fungerer i hverdagen, er fordi foreldrene deres har opparbeidet seg store formuer. Flere som møter guttene, og vi som ser på, får en medfølelse med disse antiheltene fordi hele situasjonen deres er tragikomisk. Et aspekt ved denne serien er også at de ser ned på den ene kompisen deres som er fra Sarpsborg, både ved å se ned på stedet generelt, men også på hvordan folk der snakker. I episoder der de møter venner og familie av denne rollefiguren, uttrykker de at de ikke skjønner hva de sier engang, siden de snakker østfolddialekt. Riktignok blir disse karakterene fra Østfold også fremstilt som veldig stereotypiske. Her får vi se karakterer med biler som er mekket på, voksne som ikke kan lese eller skrive, og folk som ikke kan motstå å handle billig bacon i Sverige. Ved å snakke ned disse karakterene og vise tydelig misnøye, vises “ovenfra og ned” holdningen guttene innehar. De er altså på toppen av prestisjehierarkiet ifølge dem selv, mens de som ser serien sitter igjen med et annet inntrykk.

I *Førstegangstjenesten* tar også Herman Flesvig i bruk blant annet denne *pappagutt* stereotypien som er vokst frem. En av hans karakterer, Preben Lohregren, har en virkelighetsoppfatning som i svært liten grad harmonerer med verden rundt han. Det eneste som betyr noe for han er russetiden, dyre vaner og at pappa fikser alt som ikke går helt på skinner i livet. Også han fremstår som en komisk karakter fordi hans syn på livet krasjer med de fleste andres. Når vi ser disse karakterene, kan man kanskje ense en endring i de klassiske stereotypiene ved at det ikke fremstår at det er like mye prestisje for alle andre at man er fra vestkanten, som en opplever selv. Det faktumet at manusforfatterne har valgt å gi slike tragikomiske figurer vestkantdialekt tyder på at assosiasjonen mellom vestkantdialekt og prestisje er i ferd med å slå sprekker. Plutselig er det de komiske karakterene som innehar en vestkantdialekt, og ikke motsatt, som Nikolaisen (2013) viser til. Randi Solheim viser også til en slik trend, når hun forteller om et forskningsobjekt som endrer vestkantmålet sitt og får inn flere “folkelige normer” for å slippe at folk har negative, forutinntatte holdninger til henne (2009, 152).

5.3.2 Den enkle og fattige, eller den barske og tøffe nordlendingen?

Også den nordnorske dialekten bringer med seg flere stereotyper. I kapittel 2.7 viser Bull (1982, 234) til hvordan nordlendinger gjerne har spilt tjenestefolk og fattigfolk i teateret. Ottar Brox uttaler om å være nordlending:

Mine foreldre hadde under oppveksten holdt meg uvitende om "nordlendingens" primitivitet, uvitenhet, og de egenskaper som ellers tillegges oss, eller i alle fall i 1949 ble tillagt oss, av vanlige folk sørpå. Det var litt av et sjokk å komme ned på jorda, og møte folk som regnet med at jeg var praktisk talt analfabet når de hørte dialekten min (1992, 59).

Det har vært en holdning og tankegang hos mange i Norge at folk i nord er inkompetente, og på 1990-tallet forsterket Carl I. Hagen dette. Han uttalte at finnmarkinger hadde sugerør i statskassa, og at de oppførte seg som barn, ved å kun sutre og klage (Fjellheim 2000). Sitatet av Brox er fra midten av 1900-tallet, og Hagens uttalelse er også eldre, men Melby skrev i 2007 en masteroppgave om bruken av dialekt i *Team Antonsen*. Her viser hun til at nordlendinger blir fremstilt som enkle, naive, fattige og dumme, men at de har godt humør. Dette støtter både under Bulls uttalelse om hvordan den nordnorske dialekten har blitt brukt i teater, og hvordan folk har oppfattet folk fra Nord-Norge i tidligere år.

Tone Beathe Gusland (2013) viser også til en fastsatt nordnorsk stereotypi i sin masteroppgave: at de banner mye og er hissige. I sin oppgave viser hun til en reklame for Tine melk der kuene er rolige, men geita med Lofoten-dialekt har et hissig lynne og bruker flere banneord. Nesse har også dratt frem dette elementet av nordlendinger i sin bok *Bydialekt, Riksmål og Identitet*: "[...] den robuste nordlendingen som – i hvert fall ifølge mytene – anser grov banning som en del av den alminnelige høflighet" (2008, 134). Dette kan dras videre i en annen stereotypi, nemlig at nordlendingene er tøffe, barske og tåler alt. I 2015 hadde NRK Nordland en artikkel med navn "Gjett hvem som er nordlending?". Den omhandlet at turistene kledde godt på seg i det kalde været, mens nordlendingene gikk i shorts, for 12 grader var tross alt sommervær (Fredriksen og Nygård, 2015). Et annet eksempel er en reklamefilm av Signal Bredbånd AS (2015), hvor de spøker med nordlendinger. Her får vi se nordlendinger i flere situasjoner, og spesielt en av disse blir veldig stereotypisk for de barske folkene i Nord. Dette er en scene hvor en gjeng sitter i en båt når det er veldig dårlig vær, hvor fortellerstemmen sier: "Nordlendinger er kjent for å bevar roa i utfordranes situasjona". Videre ser vi nordlendingene padle i uværet og si: "Ja, vi kan nu være glad vi ikkje e på fjellet i dag". Filmen slutter med sitatet "Alle burde ha en nordlending".

Der hvor Melby har delt opp nordlendingene i det vi kan kalle stigmatiserte grupper, viser Nesse (2008) at det er flere dimensjoner i bildet av nordlendingene. Hun har tre kategorier: *den robuste nordlendingen*, *den poetiske nordlendingen* og *nordlendingen i pakt med naturen*. Her viser hun til at det robuste både omfatter det fysiske og det psykiske. Den psykiske definisjonen omhandler muligheten til å takle ulike livsforhold, og er den dimensjonen Signal Bredbånd spiller mye på i sin reklame. I den poetiske nordlendingen viser Nesse til myten om den bekymringsløse nordlendingen, som har tid og krefter til å skape poesi i språket (2008, 142). Under nordlending i pakt med naturen trekker hun frem stoltheten som ligger i det å mestre gjenstridig natur, og en selvsikkerhet til å se naturen som en følgesvenn (2008, 143).

Vi ser altså at stereotypene faller sammen, selv om de ved første øyenkast kan virke motstridene. Uttrykkene dum, fattig og naiv som Melby viser til, kan kanskje supplere robust, hardbarket og et fargerikt språk. Man kan si at man enten har det i hodet eller bena, og det er nok et passende uttrykk for den nordnorske stereotypien.

5.3.3 Den snille og naive nordøstlendingen

Den nordøstlandske dialekten vil for mange være tydelig geografisk plassert. Spesielt personlig pronomen 1.person og nektningsadverbet skiller seg ut fra standard østnorsk. *Je* og *itte* er former som får de fleste til å tenke på Innlandet med en gang de hører disse ordene. Toten er et område det er stereotyper knyttet til, og disse stereotypiene blir ofte kommersielt brukt. Siden Solung-dialekten, som Rank har, ligger tett opp mot denne dialekten antar jeg at folk flest har samme assosiasjoner til hans dialekt som til Toten-dialekten. Som nevnt møter man denne dialekten i flere reklamer, blant annet for pommes frites og syltetøy. Hoff sine “Opphøgde potteter” er et eksempel på hvordan nordøstlandsk brukes i reklame. De har også skrevet navnet på produktet på dialekt, ved å ha *potteter* istedenfor *poteter*, en skrivemåte som skal signalisere en uttale med trykk på første stavelse i ordet. Ordvalget med *opphøgte* er neppe tilfeldig, det er mer dialektalt enn *oppskårede*. Ved å ha et slikt navn på produktet viser de at det ikke er noe jålete og fransk med deres produkt, men at det er folkelig og norsk. Hoff-fabrikken ligger i Gjøvik, så ved å bruke lokal dialekt skaper de troverdighet til produktet. Her kan vi se at nordøstlandsk forbindes med det ujålete og enkle. I Nora (2009) sin reklame for hjemmelagd blåbærsyltetøy blir det også spilt på stereotyper mot Innlandet. Her ser vi en flokk med barn som skal ut å plukke

blåbær til syltetøy, mens de spiller Alf Prøysens “Blåbærturen” som bakgrunnsmusikk. Alf Prøysen er en forfatter mange forbinder med dialektene i Innlandet, og mange har gode assosiasjoner til sangene hans, og denne sangen handler om å plukke blåbær. Slagordet til Nora i slutten av reklamen er: “Nærmere natur’n kjæm du itte”. Igjen ser vi at de skriver på dialekt, for å virke autentisk og folkelig. Nora spiller også på konnotasjonen til matproduksjon og tradisjon i området.

Ved å bruke nordøstlandsk i slike reklamefilmer får man gjerne en assosiasjon til dialektbrukerne som enkle, ujålete, godhjertede og kanskje litt naive. Gusland (2013) skriver også i sin master at ordet *trivelig* er noe som går igjen når folk skal forklare denne dialekten. Skuespilleren og totningen Gustav Nilsen forklarer at han får henvendelser om å gi stemme til reklamer for produkter som ikke er fra området engang. Rundt dette tenker han at det skyldes at dialekten blir oppfattet som litt koselig (Nipen, 2013). Dette viser også radioprogrammet Radioresepsjonen som i mange år har gått på P3 og senere P13. Tidligere hadde de tre radiovertene og Oslo-guttene Steinar Sagen, Tore Sagen og rogalendingen Bjarte Tjøstheim noe de kalte *vitsespalten*. Hvis det kom inn en grov vits leste de den på lufta med noe de kalte *totenfilter*. Dette betyr at de leste den opp på totendialekt, selv om ingen av dem var fra området. Dette viser at dialekten blir forbundet med noe trivelig og jovialt, for selv en grov vits ble ansett som mindre støtende bare den ble lest opp på totendialekt.

5.3.4 Karakterenes personlighet og dialekter

Karakteren Nora snakker vestkantdialekt. Hun holder en stor hemmelighet skjult for mannen sin, Torvald. Dette kan få henne til å virke utpekulert, og muligens litt kald. Hun snakker lite om at hun har dårlig samvittighet for pengene hun har lånt av Krogstad, og i hvert fall for å ha forfalsket underskriften til faren sin. Som Rimestad (2012) viser til kan vestkantmålet knyttes sammen med lite sympatiske mennesker. Det å bruke vestkantdialekt på en slik rollefigur kan da hjelpe til med å male et bilde av en finansfrue som tar i bruk ulovlige midler for å beskytte familien sin. Naiv, utpekulert og kald er nødvendigvis ikke stereotypier som er knyttet til vestkantmålet. Dialekten er med på å forsterke karakteristikken av Nora som vestkantfrue med penger, mens de andre personlighetstrekkene er mer knyttet til hvordan hun oppfører seg. Det er to aspekter ved dialekten til Nora som peker seg ut slik jeg ser det. For det første er dialekten

hennes såpass markert vestkantmål at man kan få inntrykk av at den er påtatt. Det at dialekten gir dette inntrykket henger nok sammen med den deklamerende måten hun snakker på. Denne måten å prate på kan virke som et skjold for å skjule hvem hun egentlig er, at hun spiller en rolle som denne familiemoren. Som Mæhlum (2009, 15) påpeker er det en sterk sosial forventning til at folk i høyere sosiale klasser bruker vestkantmål, på bakgrunn av dette er det slik jeg ser det en forventning til at Nora har et slikt talemål. Det vi da kan se, er en dame som gjør alt for å overleve og holde oppe fasaden om det perfekte familielivet og rollen hun er pålagt.

For det andre hadde man kanskje sittet igjen med et litt annerledes inntrykk av Nora hvis hun hadde hatt en annen dialekt, dersom man tar utgangspunkt i de presenterte stereotypene for dialektene over. Hvis det var her den nordnorske dialekten hadde blitt representert, kunne man kanskje fått et bilde av en dame som er tøff og gjør alt for å redde familien sin fra en vanskelig situasjon. Det hadde muligens fjernet det litt kalde og utspekulerte inntrykket vi får av Nora, og gjort henne til en tøff dame som bare vil overleve. Hadde hun hatt nordøstlandsk dialekt hadde vi kanskje tenkt på henne mer som en naiv dame som desperat vil redde mannen sin. Da hadde man kunne tenkt at disse valgene kun er tatt i beste mening, og følt litt mer omsorg for Nora.

Torvald har stilling som bankdirektør, og med dette følger det prestisje. Det at han snakker vestkantdialekt bekrefter også stereotypien om at den høyt utdannede mannen med godt betalt jobb selvfølgelig snakker et standardlignende talemål. Han befinner seg så høyt i det sosiale hierarkiet at dette er en sannsynlig forventning til denne rollekarakteren. Her kunne altså Nyquist valgt en dialekt som utfordret den stereotypiske oppfatningen vi har av slike folk. Samtidig kan man sitte igjen med en følelse av at Torvalds sosiolekt, som vist til i kapittel 4.4, er såpass fremtredende at den endrer litt av inntrykket vi får av han. Ved å ha de sammentrekningene han har, og en litt mindre deklamatorisk stil, vil jeg argumentere for at han viser en selvsikkerhet og trygghet som Nora mangler, som presentert i forrige avsnitt. Sammentrekningene og de gjentagende småordene som han bruker gjennom hele oppsetningen, gir han et uttrykk for at selv om han har en dialekt som regnes som prestisje, er han ikke redd for å myke opp dette inntrykket litt.

Krogstad er sistemann med vestkantdialekt. Også han er høyt utdannet og har hatt en god jobb. Samtidig innehar han den rollen vi lettest kan forbinde med skurken i oppsetningen. Stereotypisk

sett har skurker i oppsetninger og på tv gjerne en annen dialekt enn østlandsk, blant annet bergensdialekten er brukt mye til slike roller (Grindem, 2016). Krogstad fremstår som nok så likegyldig til det som skjer i Noras liv. Igjen kan Rimestad (2012) sitt poeng om at de som har dialekter som ligger høyt i prestisjehierarkiet kan fremstå som lite sympatiske. Det kan også være slik at det er lite tillitt knyttet til de med denne dialekten (Rimestad 2012), og dette passer til Krogstad. Torvald tror ikke Krogstad er en mann som man kan stole på, og for publikum blir det også malt et bilde av Krogstad som både en lite sympatisk og uærlig person. Vestkantmålet hans blir da med på å understreke det stereotypiske med Krogstad, nemlig hans høye utdanning og lite sympatiske personlighet.

Rank, som også har en østlandsdialekt, er høyt utdannet. Her bryter oppsetningen med den stereotypiske holdningen til at utdanning og prestisje henger sammen med en mer standardisert østlandsdialekt. Samtidig sitter man igjen med en ømhet og omtanke for Rank etter man har sett oppsetningen. Rollen hans er bestevennen som er håpløst forelsket i en gift kvinne, som uttrykker at han ikke skjønner hvorfor hun ikke kan velge å være sammen med han istedenfor. Sitatene under er fra oppsetningen, og min oppfatning er at dialekten til Rank er med på å gi publikum en medlidenhet for han.

Rank: ikke håll på sånn? Du veit jo hæ ei føler ferr dæ, je gidder itte gå rundt og late som og det burde itte du heller

Rank: itte driv å straff mæi for at je lot mæ rive litt med her, berre, je vil hjelpe dæ, og je kan hjelpe dæ.

Dialekten hans skaper et stereotypisk bilde av en litt naiv, men godhjertet mann. Dette er helt klart personlighetstrekk rollefiguren innehar, men dialekten han har forsterker dette inntrykket. Det er nødvendigvis ikke dialekten som farger hele bildet av Rank og hans håpløse forelskelse, men det kan helt klart være med på å gjøre han mer jovial, og en vi heier på istedenfor Torvald.

Linde er den andre personen i stykket som ikke har vestkantmål. Hun har lidd en tragisk skjebne der hun har vært nødt til å gifte seg til penger, og må som enke krype tilbake til byen for å be om arbeid. Den nordnorske dialekten har som tidligere nevnt blitt forbundet med idioten eller tjenestepersonell i teateret. Hvis vi ser på denne stereotypien, passer dialekten til Linde perfekt. Den nordnorske dialekten blir også en ekstra markør ved at hun snakker en annen dialekt enn barndomsvenninnen Nora. Hvordan dette kan bryte med det realistiske aspektet i

oppsetningen har jeg diskutert i 5.2.3. Det at de har ulike dialekter kan være med på å vise oss forskjellen mellom de to venninnene enda tydeligere. Nora på en side med vestkantdialekt, en vellykket familie og et liv uten, tilsynelatende, økonomiske problemer. Linde på den andre siden med nordnorsk dialekt, sin triste skjebne ved å ha mistet sin ektemann, og som nå sliter økonomisk.

På en annen side kan man se på Linde som en sterk og tøff dame. Hun giftet seg for penger for å få et verdig liv, hun tok vare på sine brødre da moren døde, og gjør nå alt i sin makt for å komme seg tilbake i arbeidslivet. Disse egenskapene passer til den robuste nordlendingen Nesse (2008, 134) snakker om. Dermed kan man også lese dialekten hennes som en forhøyning av hennes personlighet, som en grepa dame som ikke er avhengig av noen for å lykkes. Samtidig er det også en oppfatning om at nordlendinger banner mye og er hissige. Dette er ikke trekk Linde innehar. Igjen kan det at Linde og Nora har to ulike dialekter bli et bilde på de to ulike damene: Linde har allerede tatt grep om eget liv og jobbet hardt, Nora derimot venter helt til slutten av stykket med å bryte fri og ta eierskap over sitt eget liv.

5.3.5 Stereotypienes rolle og funksjon

I teoridelen min under kapittel 2.6 la jeg frem at teateret kan oppfylle de forestillingene og fordommene som allerede eksisterer blant folk, eller at man kan bryte disse ved å gi en karakter et språk som ikke passer sammen med de fastsatte stereotypene. Ved å bruke tre ulike dialekter i oppsetningen har det helt klart blitt vist en aksept for ulike dialekter på scenen, samtidig som rollene også lett faller innenfor stereotypiske oppfatninger. Man kunne også vist en aksept for dialekter ved å la alle snakke samme dialekt, da en som hadde blitt oppfattet som markert i Oslo. Slik kan det bli lettere å ikke knytte dialekt til personlighetstrekk, fordi alle karakterene snakker likt.

Nyquist sin uttalelse om at han aldri har spilt på stereotyper blir ikke bekreftet av min analyse av denne oppsetningen. Det er unektelig slik at karakterene kan ilegges personlige egenskaper ut fra hvordan de snakker, fordi det passer til rollene deres. Samtidig er ikke dette en oppsetning hvor stereotyper er blitt brukt for å latterliggjøre eller overdramatisere forutinntatte holdninger man har til de ulike talemålene. Fordi det er gjort en analyse, og jeg har sett skuespillet flere ganger, vil nok jeg som forfatter av denne oppgaven legge enda mer merke til disse tingene enn et vanlig

publikum. Samtidig sitter publikum med holdninger ovenfor dialekter som kan påvirke hvordan de ser på karakterene på bakgrunn av talemålet deres. Det er uansett interessant å se at karakterene har de egenskapene og de talemålene de har. Selv om Nyquist uttaler at han ikke har benyttet seg bevisst av stereotypier kan dette være et eksempel på en implisitt holdning som kommer til syne ved å analysere oppsetningen (Kulbrandstad, 2015, 248). Som nevnt tidligere er det ikke noe mål å ta Nyquist på dette, men det kan vise til de implisitte holdningene han har. Det viktigste er hvordan disse dialektene som har ulike stereotypier knyttet til seg ender opp som en viktig funksjon i stykket. Jeg vil argumentere for at dialektene i dette stykket ender opp med å være en ressurs som bygger under karakterene og deres personligheter, som jeg har vist til i dette kapittelet. Dette er ikke nødvendigvis gjort med viten og vilje av Nyquist, men det er mulig at flere i publikum sitter igjen med samme inntrykk som meg. Dette tenker jeg spesielt kan knyttes til at oppsetningen er blitt vist i Oslo, hvor de muligens knytter enda flere konnotasjoner til dialekter (Mæhlum 2007, 60; Steinset og Kleiven 1975, 125).

5.4 Er Oslomålet et nøytralt uttrykk?

I kapittel 4.10.2 siterer jeg Nyquist på at Rank har en “artig dialekt”, og at den kan oppleves som uforståelig. Det skal påpekes at han mener dette kan være en kvalitet, men jeg hang meg opp i omtalen av dialekten. Mæhlum (2007, 58) peker på at assosiasjonene vi får til dialektbruken henger sammen med en tradisjon, og som vist i drøftingen rundt stereotypi er det ofte slik at den nordøstlandske dialekten henger sammen med snillhet og naivitet. Det at denne karakteren da blir ”artig” å høre på viser til assosiasjonene og språkholdningen som er rettet mot denne dialekten. Som Sandøy (2002, 363) og Mæhlum (2007, 60) påpeker, vil en dialekt fra Flisa, som Rank har, ligge langt nede i prestisjehierarkiet for dialekter. Gjennom hele prosjektet viser Nyquist en positiv holdning til bruk av dialekter på scenen, men her kommer det kanskje frem en implisitt språkholdning som viser hvordan også Nyquist setter dialekter i et hierarki (Kulbrandstad 2015, 248; Sandøy 2002, 363). Ved å ha et perspektiv på en dialekt som artig, kan man sette spørsmålstegn ved om dette betyr at Oslomålet som er representert i oppsetningen innehar en funksjon til å nøytralt formidle noe. Altså at dette talemålet ikke har det uforståelige og morsomme aspektet Nyquist nevner at den nordøstlandske dialekten har. I kapittel 4.10.6 forklarer han at man ikke kan ta et element som språk og si at dette automatisk gir et bedre

utrykk. Samtidig sier han at språk kan være med på å *bedre* et inntrykk, gjelder dette da Oslomålet som ikke innehar egenskapene til den nordøstlandske? For å kunne diskutere videre om Oslomålet er nøytralt vil jeg vise til store norske leksikon sin definisjon av begrepet nøytral, som vil være gjeldene i min gjennomgang:” En nøytral [...] talemåte er objektiv og saklig uten å formidle følelser, holdninger eller verdier” (*Store norske leksikon*, “Nøytral” 2021).

Bang-Hansen er en legende innenfor norsk teater, og mener dagens språksituasjon på teatret er problematisk (1997, 32). I dette legger han at skuespillerne ikke har noen felles språklig norm, og at dette svekker ordets funksjon på scenen. Hans mening er altså at et normert talemål gjør at ordene kommer til sin rett. I disse uttalelsene leser jeg at Bang Hansen mener at det normerte talemålet er nøytralt og allment godkjent, og derfor fungerer best som scenespråk. Vinje uttaler at man henger seg opp i *hvordan* ting blir sagt, og ikke i *hva* som blir sagt (1998, 144). I disse uttalelsene viser både Bang Hansen og Vinje sine språkholdninger meget tydelig. Som Venås (1991, 243) påpeker deler vi holdningene inn i tanke, følelse og holdning. Så er spørsmålet om hvilket av disse aspektene som ligger bak uttalelsene deres. For Bang Hansen ligger teateret nært følelsesmessig, og han har vært med på reisen hvor dialekter er blitt mer akseptert. Tidligere skuespiller Per Tofte (2020) uttaler også at han mener et standardnært talemål er det beste teaterspråket, og viser til at dialektene kan ta fokusert vekk fra det som blir formidlet. Han påpeker at oppmerksomheten ved språket blir dominerende, og at dette da avleder fra innholdet i replikken. På bakgrunn av uttalelsene deres, kan vi se at fokuset skal ligge på hva som blir formidlet, ikke hvordan det blir formidlet. Da regner disse det standardiserte målet som det beste.

Hoel legger frem i sin artikkel at det er stor sannsynlighet for at en bokmålstalende nordmann blir fornærmet hvis noen sier personen snakker dialekt. Likevel er det en stor sjanse for at personen også blir fornærmet hvis man påstår at han ikke har noen dialekt (1998, 64). Dette kan både peke til prestisjehierarkiet (Sandøy 2002, 363), men også vår personlige identitet og oppfatning av eget talemål. Hoel (1998,54) og Vikør og Omdal (1996, 14) presenterer en definisjon på dialekt hvor oslomålet ikke kan regnes som dialekt, fordi den ikke har avstand fra riksmålet. Dette mener jeg ikke er en holdbar definisjon for dialekt, for talemålet i Osloregionen er geografisk plassert på lik linje som talemålet i Bergen eller Kristiansand. Som vist til i kapittel 5.2 har Tofte uttalt seg om dialektbruk på scenen i sin tid som skuespiller. Her viser Tofte (2020) at han ikke tenker på

Oslomålet som en dialekt, for han uttaler at dialektbruk på scenen var utenkelig, men de fra Oslo fikk bruke sitt eget talemål. Dette er også et eksempel på at Oslomålet oppleves så umarkert og nøytralt at det kan brukes som et standardisert mål på scenen.

Det er nok slik at store deler av landet oppfatter Oslomålet som umarkert, og det er et talemål man lenge har forholdt seg til, uavhengig av hvor i landet man bor. Det at det er nøytralt er jeg mer uenig i, hvis vi ser på definisjonen som sier at nøytralt ikke fremmer holdninger eller verdier. Ved å se på alle stereotypiene denne dialekten har knyttet til seg, blir det vanskeligere å argumentere for denne nøytraliteten. Samtidig er det ikke feil å trekke frem at den er umarkert, og for mange dialektbrukere kan den oppleves som *mer* nøytral enn en nydelig markert dialekt rent språkmessig. Samtidig vil det alltid ligge et eller annet bak i talemålet som blir brukt. Dette poenger også en av informantene til Erdal (2013) som hun siterer i sin master: “Språket er aldri allment. Det er alltid spesifikt. Samme hva du gjør, så betyr det noe”.

Mæhlum viser til at språkvarieteter kan ha en dobbel signalverdi, ved å både være geografisk nøytralt og geografisk markert talemål (2009, 14). Papazian er derimot uenig med Mæhlum i dette, og sier det ikke er mulig å være geografisk markert og umarkert samtidig (2012, 86). Han påpeker at dette målet helt klart er geografisk knyttet til Østlandet, og dermed automatisk ikke kan være geografisk nøytralt. Her er jeg enig med Papazian, jeg oppfatter ikke Oslomålet som geografisk nøytralt, for med dette talemålet vil folk få en oppfatning av at du er fra Østlandet, om de så ikke knytter deg direkte til en by eller et tettsted. Solheim (2009, 152) viser til dette når hun har en informant som legger til “folkelige normer” i talemålet sitt for å ikke ilegges verdier og holdninger hun selv mener hun ikke har. Igjen viser dette til at vestkantmålet ikke kan sies å være nøytralt- talemålet blir ilagt holdninger og verdier, noe som bryter med definisjonen av nøytral.

Nyquist er også inne på dette i kapittel 4.10.6. Her påpeker han at standardtalemål kan fungere som en identitetsmarkør for å opphøye noe. Igjen ser vi at det standardiserte talemålet eller vestkantdialekten blir ilagt en verdi, da er det ikke lenger nøytralt. Nyquist poengterer også at det er vanskelig å få språket på scenen til å fremstå som et hverdagsspråk, kan det da være like greit å standardisere for å bli kvitt dette trøbbelet? Hvis språket er allment godkjent som noe forhøyet, og blir sett på noe som er over vårt vanlige talemål kan det hende publikum hadde reagert mindre når de møtte denne talemåten i teateret.

Et annet perspektiv på dette såkalt nøytrale målet er inntrykket man sitter igjen med etter å ha hørt det på scenen. Selv om tre av personene i oppsetningen har vestkantmål, oppfattes de ikke likt. Akselberg (2009) er inne på dette i sine tanker rundt standardtalemål, for dette begrepet signaliserer noe homogent med lite rom for variasjon. På grunn av disse ulikhetene blir det da vanskelig å kalle talespråket deres for standardtalemål, i hvert fall hvis vi skal se det i lys av Akselberg. Som Meyerhoff (2011, 19) viser til er det både forskjell mellom individene, men også ulike variasjoner som blir brukt av individet selv. Sandøy (1996, 16) peker også på at sosiale grupperinger, alder og kjønn som påvirker sosiolekten vår, og derfor vil heller ikke alle fra Oslo høres like ut hvis de ikke standardiserer. Som vist i analysekapittelet gjelder dette også for Nora, Torvald og Krogstad.

Hernes har skrevet en doktoravhandling om talemål i endring. Der poengterer hun at ofte er det sitt eget talemål man opplever som “vanlig” og “nøytral”, mens talemålet til noen andre fremstår som markert (2006, 176). Dette er noe jeg, som dialektbruker fra et sted rett utenfor Oslo, kan kjenne meg igjen i, og som vil farge mitt syn på Oslomålets nøytralitet. Ord som *hytten* og *jenten* blir for meg meget markerte, da alle i gamle Østfold ville sagt *hytta* og *jenta*. Det vil derfor alltid være ting i Oslomålet som ikke blir umarkerte, og jeg vil tro at hovedgrunnen til at mange har en følelse av at Oslomålet er nøytralt henger sammen med hvor tett det ligger til skriftmålet.

Som vist til i starten av kapittelet kan det virke som Nyquist også har et innebygd dialekthierarki. Det er ikke direkte sammenfallende med at dialekter ikke fungerer på scenen, slik som Bang-Hansen (1997), Vinje (1998) og Tofte (2020) viser til, men det kan fortsatt vise at ikke alle dialekter har like stor prestisje på scenen. Det er en oppfatning som deles av mange om at replikkens innhold forsvinner i dialekten på scenen, og at det standardnære talemålet derfor passer bedre som scenespråk. Påstanden om at det er fordi det er nøytralt, har jeg argumentert for at jeg ikke mener er holdbar. Det ilegges verdi, holdninger og følelser i et slikt talemål på lik linje med dialekter som har stor avstand fra Oslomålet, selv om det kan regnes som et standardnært talemål. Mange er også blitt mer eksponert for dette talemålet, og har dermed en holdning om at dette er nøytralt, selv om det er vanskelig å argumentere for at det faktisk er det.

5.5. Oppsummering av drøftingen

Teaterspråket er komplekst, og det er mange faktorer som spiller inn på det endelige produktet som blir presentert på scenen. Språket blir et virkemiddel på lik linje med lys, musikk og scenografi. På grunn av den sentrale rollen språket innehar, er det viktig å være klar over hva de ulike valgene man tar rundt språket fører til, og at man formidler det man vil formidle. I dette tilfelle ville Nationalteatret formidle et språk som kom i en *moderne språkdrakt*. Dette har Nyquist løst på to måter. Han har tatt avstand fra originalspråket til Ibsen, og gjort språket til et som vi kunne hørt i en samtale i vår egen samtid. Samtidig har han vist at Nationalteatret bruker dialekter på scenen som en modernisering. Hvilket talemål som snakkes er ikke det viktigste, det er historien som blir fortalt og at vi kan lese oss inn i det mellommenneskelige samspillet mellom karakterene. Derfor har skuespillerne fått snakke på sin egen dialekt.

Ved denne moderniseringen kommer effekten de språklige valgene har til syne, ikke bare i at språket er mer moderne. Språket påvirker hvordan vi opplever oppsetningen, og hvordan vi tolker karakterene som er med i den. Moderniseringen henger tett sammen med realismeaspektet i oppsetningen. Ved å ha flere ulike dialekter, lage et muntlig språk preget av avbrytelser og småord og ha en naturlig akkomodasjon mellom skuespillerne, får språket til Nyquist en realisme over seg som får betydning for hvordan vi oppfatter stykket. Stereotypier er utbredt i samfunnet, og for mange henger disse holdningene og tankene om folk sammen med talemålet. Disse holdningene får dermed en påvirkning på hvordan vi tolker karakterene. Det vanskelige med stereotypier er at det verken er automatisk negativt eller positivt at vi får disse konnotasjonene. I teateret kan det være en ressurs for å bygge karakterer, og i denne oppsetningen er det denne funksjonen stereotypi har fått. Fordi ulike talemål henger tett sammen med konnotasjoner, har Oslomålet for mange fungert som noe nøytralt og umarkert. I denne oppsetningen ilegges det verdier, holdninger og følelser i dette talemålet. Sammen med konnotasjonene som er knyttet til dette talemålet holder ikke påstanden om at Oslomålet er nøytralt. Nettopp ved å blande dette talemålet og to rurale dialekter, har Nyquist skapt et levende språk, som bygger opp under alle karakterene.

6. Konklusjon og videre forskning

Denne oppgaven har tatt for seg hvilken betydning målet om en *moderne språkdrakt* har hatt for talemålet på scenen, og om de valgte talemålene kan representere språkholdninger. Som vist i analyse og drøftingen er talemålet i oppsetningen preget av dette uttalte målet. For det første er det et dialektalt mangfold som blir representert. Dette viser en utvikling i takt med samfunnet hvor dialekter er mer og mer akseptert i domener som tidligere har vært forbundet med standardnært talemål. Et av mine forskningsspørsmål var hvilke dialekter som blir brukt i en oppsetning i Oslo hvor målet er å vise frem moderne språk. Disse blir vist gjennom tre med vestkantmål, en med Salten-dialekt og en med Solung-dialekt. Nationalteatret ligger i Oslo, og det er ikke så rart at en overvekt av karakterene snakker talemålet som er mest utbredt i regionen. De har valgt å inkludere en dialekt fra Innlandet, ved Solung-dialekten. Dette er en dialekt som har mange likhetstrekk med oslomålet, men også markante forskjeller. De har også tatt med Salten-dialekten som har en stor avstand til vestkantmålet, i alt fra tonefall til bøyningendinger. Her skaper de en stor kontrast til de fire andre karakterene.

For det andre er talemålet i oppsetningen preget av avbrytelser, småord, fyllord og en muntlig syntaks. Dette er også en del av moderniseringen, selv om det ikke er et nytt fenomen å legge til slike språklige virkemidler for å få et mer hverdagsnært språk. Nyquist har gjort disse grepene slik at språket vi får presentert speiler vår egen samtid, og ikke 1879 som var året Ibsen skrev stykket. Det bringer inn en annen side av *moderne språkdrakt*, nemlig at språket tar avstand fra originalspråket i teksten. Handlingen er lik, og dialogene tar for seg mye av det samme innholdet som Ibsens originaltekst, men språket er som sagt lagt i vår samtid. Dette viser Nyquist spesielt ved de engelske ordene han har lagt inn, og ved å ha lekt med velkjente referanser fra stykket i sin oppsetning. Mitt andre forskningsspørsmål var hvordan talemålet får en betydning for hvordan vi tolker karakterene i oppsetningen. Spesielt stereotypiene som er ilagt de ulike dialektene spiller en stor rolle her. Dette kan være positivt ved at vi får en dybde i karakterene som ikke kan spilles ut i dialogen, men det kan også være negativt hvis vi ilegger karakterene egenskaper de ikke er ment å ha. Dette vil også variere fra person til person, etter hvilke stereotyper de er kjent med, og deres holdninger til disse. Samtidig har dialektene i stykket ganske utpregende stereotyper knyttet til seg, og vil for mange påvirke hvordan man ser på karakterene. Talemålet til karakterene er hverdagsnært og realistisk, og dette kan gjøre at

relasjonen mellom dem blir mer gjenkjennbar. Språket blir ikke en barriere mellom handlingen og publikum, men heller noe som hjelper oss med å kunne tolke relasjonene som blir spilt ut mellom karakterene, og handlingene de foretar seg.

Ved å se på talemålet kan vi få et innblikk i språkholdningene til Nyquist. Han viser at han har aksept for dialekter på scenen, og at han ikke er en av de som mener standardtalemål er det eneste fungerende scenespråket. Skuespillerne får snakke på sine egne, autentiske dialekter. Dette viser at det ikke er *hvilken* dialekt skuespillerne har som er viktig, og at de ikke skal påtvinges en dialekt som ikke er deres egen. Samtidig kan man også få en anelse om at prestisjehierarkiet dialektene er en del av, spiller en rolle i denne oppsetningen. Det er en hovedvekt av oslomål på scenen, og det er biroller som har fått tildelt oppdraget å vise frem andre dialekter enn oslomålet. Ved å ha en slik inndeling viser man at det er en aksept for dialekter, men at de enda ikke er sidestilt med hverandre som scenespråk. Det siste forskningsspørsmålet mitt tok for seg hvilke uttalte intensjoner Nyquist hadde. For Nyquist handlet det om å skape et gjenkjennelig språk, at han skulle la skuespillerne snakke sin egen dialekt og at opplevelsen av hele oppsetningen samlet sett var viktigere enn språket som en isolert faktor. Han har også reflektert rundt at spesielt Nora kunne bli et offer for en stereotypi, og at Noras og Lindes forskjellige talemål kunne bli et realismebrudd i oppsetningen. I drøftingen og oppsummeringen ser vi at Nyquist sine intensjoner i stor grad blir vist på scenen, og at hans arbeid med språket har vært nøye gjennomtenkt.

Språkbruk i teateret og planlagt språk generelt er ikke noe som forskningen innenfor sosiolingvistikken har fokusert så mye på. Derfor er det flere ting som hadde vært interessant å se på. I forlengelse av eget prosjekt hadde det vært interessant å følge prosessen rundt språket fra før regikonseptet er blitt satt. Hvordan velger de ut hvilke dialekter som skal være på scenen, hvordan jobbes det med å få teksten som oppsetningen er basert på over i et manus? Det hadde også vært interessant å se på hvordan målet om en moderne språkdrakt hadde påvirket talemålet i de regionale teatrene. I forlengelse av dette hadde det også vært spennende å se hvilken funksjon dialektene hadde fått i en regional oppsetning i forhold til i hovedstaden.

Litteraturliste

- Andersen, Per Thomas. 2012. "Norsk litteraturhistorie". Oslo: Universitetsforlaget
- Akselberg, Gunnstein. 2009. "Et det fruktbart å applisera termen *standardspråk* på norske talemålstilhøve?" *Norsk lingvistisk tidsskrift* 27(1): 67-78
- Auer, Peter. 2005. "Europe's Sociolinguistic Unity, or: A typology of European dialect/standard constellations." I *Perspectives on Variation. Sociolinguistic, Historical, Comparative*, redigert av Nicole Delbecque, Johan van der Auwera og Dirk Geeraerts, 7-42. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Bell, Allan og Andy Gibson. 2011. "Staging language: An introduction to the sociolinguistics of performance." *Journal of Sociolinguistics* 15(5): 555-572
- Berg, Thoralf. 2013. "Striden om norsk scenespråk" *Språknytt* 40(3): 18-22
- Brox, Ottar. 1992. "Nordlendingen." I *Hva er "identitet"? Rapport fra et tverrfaglig seminar ved Institutt for språk og litteratur, Universitetet i Tromsø 7.-8.mai 1992*, redigert av Brit Mæhlum. Tromsø: Institutt for språk og litteratur. Universitetet i Tromsø.
- Brunstad, Endre. 2007. "Språkverdiar". <https://bora.uib.no/bora-xmloi/bitstream/handle/1956/3864/5%20Brunstad.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Bull, T. 1982. "Hålogaland Teater - eit nordnorsk teater i nordnorsk språkdrakt". I *Nordnorsk. Språkav og språkforhold i Nord-Noreg*, redigert av Tove Bull og Kjellaug Jetne, 231-247. Oslo: Det Norske Samlaget
- Bø, Ola E. 2013. "Scenespråk frå då til nå" *Språknytt* 41(1): 24-27
- Bø, O.E (2014) *Scenespråk og språkpolitikk*. NTO <http://www.nto.no/Presserom/Tillit-og-selvtillit-artikkelsamling/Scenesprak-og-sprakpolitikk>
- Coupland, Nikolas. 2007. *Style: Language Variation and Identity*. Cambridge: University Press
- Dahl, Marianne. 2003. "Språkholdningsundersøkelser" *Norskraft: tidsskrift for nordisk språk og litteratur* (106): 59-78.
- Erdal, Elise Sundfør. 2013. "Med språket som verktøy- ein kvalitativ sosiolingvistisk studie om språket brukt i dramatikk." Masteroppgave, Universitetet i Oslo.
- Fjellheim, Skjalg. 2000. "Hagens nordlendinger." *Dagbladet*, 09.september 2000. <https://www.dagbladet.no/nyheter/hagens-nordlendinger/65638820>

- Fredriksen, Benjamin og Øystein Nygård. 2015. "Gjett hvem som er nordlending." *NRK-Nordland*, 1.juli 2015. <https://www.nrk.no/nordland/gjett-hvem-som-er-nordlending-1.12436222>
- Giles, Howard. Og Robert St Clair. 1979. *Language and social psychology*. Oxford: Basil Blackwell
- Giseth, Trude. 2018. "Jeg som meg, og jeg som deg- En sosiolingvistisk studie av språklige ideologier og praksiser i en skuespillerutdanning". Masteroppgave, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
- Grindem, Karianne. 2016. "Bergensere har en veldig påståelig dialekt. Mage høyprofilerte bergensere som Hans-Wilhelm Steinfeld og Davy Wathne er jo litt brautende". *Dagbladet*, 27.oktober 2016. <https://www.dagbladet.no/kultur/bergensere-har-en-veldig-pastaelig-dialekt-mange-hoyprofilerte-bergensere-som-hans-wilhelm-steinfeld-og-davy-wathne-er-jo-litt-brautende/64031140>
- Gjefsen, Ragnhild. Under publisering. "Naturleg nok. Om naturlegheit og sosial variasjon i norsk scenespråk på 1900-talet. Doktorgrad, Universitetet i Bergen
- Grov, Astrid Marie. 2015. "Joker-Arne." *Språknytt*, 43(3):6-9
- Grønmo, Sigmund. 2004. *Samfunnsvitenskapelige metoder*. Oslo: fagbokforlaget
- Gusland, Tone Beathe. 2013. "Vi må jo bare si "mø" : En sosiolingvistisk analyse av reklamefilmer for melk". Masteroppgave, Universitetet i Oslo.
- Hernes, Reidun. 2005. "Kvar i verda finst språket? Ei drøfting av sosiolingvistikken sitt studieobjekt-i spenningen mellom individ og kollektiv" *Målbryting* (7): 145-168.
- Hoel, Oddmund Løkensgard. 1998. "Dialektar og sosiolingvistikk. Ei drøftning av kva nyare sosiolingvistikk har hatt å seie for synet på kva ein dialekt er" *NOR-skrift*. (98): 51-67.
- Hyldig, Keld. 2006. "Ibsen-tradisjonen i norsk teater" *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* (3-4): 6-11
- Ims, Ingunn Indrebø. 2013. "Språklig registerdanning og verditilskrivning: Betegnelser på nye måter å snakke norsk på i Oslo" *NOA norsk som andrespråk* 29(2): 37-71
- Jahr, Ernst Håkon og Olav Skare. 1996. "Oversyn over nordnorske dialektar- kart og målprøver." I *Nordnorske dialektar*, redigert av Ernst Håkon Jahr og Olav Skare, 9-77. Oslo: Novus forlag

- Kulbrandstad, Lars Anders. 2015 "Språkholdninger" *NOA norsk som andrespråk* 30(1-2): 247-283
- Kvale, Steinar, Svend Brinkmann, Tone Margaret Anderssen, og Johan Rygge. *Det Kvalitative Forskningsintervju*. 3. Utg. ed. Oslo: Gyldendal Akademisk, 2015.
- Kvernmo, Gerd. 2010. "Intervju som metode-barn/unge som informanter." I *Studenten som forsker i utdanning og yrke. Vitenskapelig tenkning og metodebruk*, redigert av Erik Arntzen og June Tolsby, 66-80. Lillestrøm: Høgskolen i Akershus
- Larsen, Svend Erik Løken. 2020. "Nationaltheatret." Store norske leksikon. <https://snl.no/Nationaltheatret>
- Lyche, Lise. 1991. *Norges teaterhistorie*. Asker: Tell forlag a.s
- Malterud, Kirsti. 2002. "Kvalitative metoder i medisinsk forskning – forutsetninger, muligheter og begrensninger." *Tidsskrift for Den norske legeforening* (25): 2486-2472
- Meyerhoff, Miriam. 2011. *Introducing sociolinguistics*. London: Routledge.
- Melby, Guri. 2008. "Språk og symbolsk makt i *Team Antonsen*." *Målbryting* (9): 35-68
- Mürer, Annette, Frits Solvang og Nationaltheatret. 1997. *Vel Møtt I Nationaltheatret*. Oslo: Boksenteret
- Mæhlum, Brit. 1994. "Norsk og nordisk sosiolingvistikk- en historisk oversikt." I *Studies in the development of linguistics in Denmark, Finland, Iceland, Norway and Sweden. Papers from the conference on the history of linguistics in the nordic countries, Oslo, November 20-22, 1994*, redigert av Carol Henriksen, Even Hovdhaugen, Fred Karlsson og Bengt Sigurd. Oslo: Novus
- Mæhlum, Brit. 2007. *Konfrontasjoner. Når språk møtes*. Oslo: Novus AS
- Mæhlum, Brit. 2009. "Standardtalemål? Naturligvis! En argumentasjon for eksistensen av et norsk standardtalemål" *Norsk lingvistisk tidsskrift* 27(1): 7-26
- Mæhlum, Brit og Unn Røyneland. 2012. *Det norske dialektlandskapet*. Oslo: Cappelen Damm.
- Nagel, Lisa Marie. 2008. "Teatralitet og troverdighet Om forholdet mellom teatralt teater og barns dramatiske lek i Suzanne Ostens barnetragedier". Masteroppgave, Universitetet i Oslo
- Nationaltheatret. U.å. "Retningslinjer for samfunnsansvar." Lest 21.januar 2021 <https://www.nationaltheatret.no/om-oss/samfunnsoppdrag/retningslinjer-for-samfunnsansvar/>

- Nesse, Agnete. 2006. ”Radioprogram: en ny mulighet for talemålforskningen” *Målbryting* (8): 29-45
- Nesse, Agnete. 2008. *Bydialekt, Riksmål og Identitet- Sett fra Bodø*. Oslo: Novus
- Nesse, Agnete. 2015. ”Bruk av dialekt og standardtalemål i offentligheten i Norge etter 1800” I *Talemål etter 1800 - norsk i jamføring med andre nordiske språk*, redigert av Helge Sandøy, s. 89-112. Oslo: Novus
- Nikolaisen, Christine Alexandra. 2013. "Den snille, den slemme og den dumme- en sosiolingvistisk analyse av språkholdninger som formidles gjennom dialektbruk i NRK Super." Masteroppgave, Universitetet i Oslo
- Nipen, Kjersti. 2013. "Toten-dialekt er god reklame". *Aftenposten*, 22.juni 2013. <https://www.aftenposten.no/kultur/i/9vlqd/toten-dialekten-er-god-reklame>
- Nora. "Hjernelaget blåbærsyltetøy". Video, reklamefilm. Høsten 2009. https://www.youtube.com/watch?v=H53ptr_T3Vw
- Omdal, Helge. og Lars Vikør. 1996. *Språknormer i Norge. Normeringsproblematikk i bokmål og nynorsk*. Oslo: Cappelen Damm akademisk
- Røyneland, Unn. 2017. "Hva skal til for å høres ut som du hører til? Forestillinger om dialektale identiteter i senmoderne Norge." I *Ideologi, identitet, intervention. Nordisk dialektologi 10*. Redigert av Jan-Ola Östman, Caroline Sandström, Pamela Gustavsson og Lisa Södergård, 91-107. Finland: Helsingfors universitetet: Finska, finskugriska och nordiska institutionen.
- Røyneland, Unn. 2018. “Geografisk og sosial variasjon” i *Norsk språkhistorie II: Praksis*, redigert av Brit Mæhlum, 240-256. Oslo: Novus
- Sandøy, Helge. 1991. *Norsk dialektkunnskap*. Oslo: Novus AS
- Sandøy, Helge. 1996. *Talemål*. Oslo: Novus AS
- Sandøy, Helge. 2002. ”Utviklingslinjer i moderne norske dialekter.” *Folkemålsstudier* 39: 345-348
- Sandøy, Helge. 2009. "Standardtalemål? Ja, men ...! Ein definisjon og ei drøfting av begrepet" *Norsk lingvistisk tidsskrift* 27(1): 27-48
- Seim, Inger Margrethe Hvenekilde. 2005. "Språkholdninger og undersøkelser av dem. En kritisk vurdering av metodebruk med utgangspunkt i tre ulike språkholdningsundersøkelser" *Målbryting*. (7): 45-61

- Signal Bredbånd AS. "Alle burde ha en nordlending". Video, reklamefilm. 13.januar 2015.
<https://www.youtube.com/watch?v=EP0BubezD-o>
- Skjekkeland, Martin. 2010. *Dialektlandet*. Kristiansand: Portal forlag
- Solheim, Randi. 2009. "Språkleg standardisering i kompelse situasjonar- om lokal tilpassing, posisjonering og makt." *Norsk lingvistisk tidsskrift* 27(1): 67-78
- Spencer, Edmund T. 2010. *Sociolinguistics*. Hauppauge: Nova Science Publishers, Incorporated
- Steinset, Åge. og Jo Kleiven. 1975. *Språk og identitet*. Oslo: Det Norske Samlaget
- Stephansen, Erik. 2020. "Oppgjør med en avgått språknisse på beste vest" *Nettavisen*, 18.november 2020. <https://www.nettavisen.no/nyheter/oppgjor-med-en-avgatt-sprakniss-pa-beste-vest/s/12-95-3424047894>
- Store norske leksikon*. "Nøytral". Hentet 31.mai 2021, <https://snl.no/n%C3%B8ytral>
- Stjernholm, Karine. 2013. "Stedet velger ikke lenger deg, du velger et sted Tre artikler om språk i Oslo." Doktoravhandling, Universitetet i Oslo.
- Thagaard, Tove. 1998. *Systematikk og innlevelse*. Oslo: Fagbokforlaget
- Tofte, Per. 2020. " "Alle" skuespillere insisterer på å bruke sin egen dialekt på scenen. Det er et problem". *Aftenposten*, 21. Februar 2020. <https://www.aftenposten.no/meninger/debatt/i/BREqo7/alle-skuespillere-insisterer-paa-aa-bruke-sin-egen-dialekt-paa-scenen>
- Papazian, Eric. 2012. "Norge- riket uten rikstalemål?" *Norsk lingvistisk tidsskrift* 30(1): 50-115
- Venås, Kjell. 1991. *Mål og miljø*. Oslo: Novus AS
- Vinje, Finn-Erik. 1998. "Talemålsnormering i NRK" I *Normer og regler: festskrift til Dag Gundersen 15.januar 1998*, redigert av Ruth Vatvedt Fjeld og Boye Wangensteen, 143-157. Oslo: Nordisk forening for leksikografi
- Wiik, Steinar. 1987. "Scenespråket. Bokmål." I *Vårt eget språk. B. 2: Talemålet*, redigert av Egil Børre Johnsen, 238-250. Oslo: Aschehoug

Vedlegg 1: Samtykkeskjema

Vil du delta i forskningsprosjektet ”Språkholdninger vist i scenespråk?”

Dette er et spørsmål til deg om å delta i et forskningsprosjekt hvor formålet er å se hvordan språkholdninger kan observeres via det talte språket i teateret. I dette skrivet gir vi deg informasjon om målene for prosjektet og hva deltakelse vil innebære for deg.

Formål

I dette prosjektet er formålet å se hvordan det norske scenespråket i dag blir representert ved et skuespill, og hvilke språkholdninger som kan hentes ut fra dette. Dette gjøres ved å se hvilket språk som blir representert på scenen, og hvilke tanker som ligger bak språkvalgene som er gjort.

Problemstillingen som jobbes etter er: ”*Hvilken betydning har målet om en moderne språkdrakt for talemålet på scenen, og kan de valgte talemålene representere språkholdninger?*”

For å fordype dette har jeg disse forskningsspørsmålene:

1. Hvilke dialekter brukes i en oppsetning i Oslo der målet er å vise frem moderne språk?
2. Hvilken betydning får det for tolkningen av rollefigurene at de snakker som de gjør?
3. Hva er intensjonen til regissøren med de språklige valgene som er tatt?

Dette prosjektet er en masteroppgave.

Hvem er ansvarlig for forskningsprosjektet?

Universitetet i Bergen er ansvarlig for prosjektet.

Hva innebærer det for deg å delta?

Hvis du velger å delta i prosjektet innebærer det et intervju over zoom, lengden blir avgjort etter hvor lange svar som avgis. Dette intervjuet vil bli tatt opp.

Det er frivillig å delta

Det er frivillig å delta i prosjektet. Hvis du velger å delta, kan du når som helst trekke samtykket tilbake uten å oppgi noen grunn. Alle dine personopplysninger vil da bli slettet. Det vil ikke ha noen negative konsekvenser for deg hvis du ikke vil delta eller senere velger å trekke deg.

Ditt personvern – hvordan vi oppbevarer og bruker dine opplysninger

Vi vil bare bruke opplysningene om deg til formålene vi har fortalt om i dette skrivet. Vi behandler opplysningene konfidensielt og i samsvar med personvernregelverket. Det er kun jeg og eventuelt min veileder som vil ha tilgang til opptaket. I arbeidet vil det kunne gjenkjennes at det er deg, kryss av i boksen i samtykke-delen hvis det er greit at du blir omtalt ved fullt navn i oppgaven.

Hva skjer med opplysningene dine når vi avslutter forskningsprosjektet?

Opplysningene anonymiseres når prosjektet avsluttes/oppgaven er godkjent, noe som etter planen er 15.mai. Opptaket vil da slettes.

Dine rettigheter

Så lenge du kan identifiseres i datamaterialet, har du rett til:

- innsyn i hvilke personopplysninger som er registrert om deg, og å få utlevert en kopi av opplysningene,
- å få rettet personopplysninger om deg,
- å få slettet personopplysninger om deg, og
- å sende klage til Datatilsynet om behandlingen av dine personopplysninger.

Med vennlig hilsen

Hanna Storstrand Reknes

Samtykkeerklæring

Jeg har mottatt og forstått informasjon om prosjektet *Språkholdninger vist i scenespråk* og har fått anledning til å stille spørsmål. Jeg samtykker til:

- å delta på intervju
- å bli omtalt ved fullt navn i oppgaven

Jeg samtykker til at mine opplysninger behandles frem til prosjektet er avsluttet

(Signert av prosjektdeltaker, dato)

Vedlegg 2: Intervjuguide

1. I beskrivelsen av stykket brukes begrepet "moderne norsk", hva legger du i dette?
2. Må du forholde deg til noen retningslinjer fra teatret angående språket i stykket?
3. Har du noen tanker om hva slags funksjon bruk av ulike dialekter kan ha i stykket?
4. Er det noen dialekter som ofte går igjen i karakterer som har flere likhetstrekk?
5. Hva tenker du rundt bruken av dialekter for å fremme en stereotypisk oppfatning?
6. Tar du noen hensyn til realismepreget i handlingen når du planlegger språket?
7. Hva er dine tanker rundt bruken av standardisert/normert talemål på scenen, både nynorsk og bokmål?
8. Kan dialekter være med på å heve kvaliteten av et stykke?
9. Kan standardtalemål/ normert språk være med på å heve kvaliteten av et stykke?
10. Har du noen tanker rundt hvilken påvirkning språket i teatret kan ha?
11. Er det noe angående språket og språkvalget i teatret vi ikke har snakket om, som du synes er viktig å påpeke?

Vedlegg 3: Transkripsjon av intervjuet

(H er for Hanna, M er for Mattis)

H: Det første spørsmålet der er jo det at i beskrivelsen på av skuespillet på Nationalteatret så står det at stykket er på moderne norsk. Og da lurer jeg litt på hva du legger i uttrykket moderne norsk da

M: Står det på en hjemmeside?

H: Ja, det står på reklamen for skuespillet på Nationalteatret

M: For skuespillet? Et dukkehjem?

H: Ja

M: oi. Hvis det står, det har ikke jeg lest da. Det som er problematisk med sånn kommunikasjon er at man tror man sier ting tydelig og hvordan ting skal være, også kommer det ut fra et kontor på en annen måte.

H: ja

M: Jeg har aldri tenkt på det som moderne norsk. Jeg ville aldri sagt det. Jeg ville sagt norsk. Man kan si norsk i vår egen samtid som er 2020 da som er for oss standard. Men moderne norsk, der har jeg litt problemer med det begrepet, moderne norsk. For det ligger jo implisitt i at man er i live i et øyeblikk, man er moderne i seg selv. Uavhengig om, hvis moderne er det at det liksom er noe fremoverlent, kult, eller mote skal påstå å være, så er det annerledes. Du snakker moderne norsk, en fyr som ikke kan så godt norsk snakker moderne norsk. En person jeg møter på gata som jeg ikke snakker med en gang snakker moderne norsk. Jeg tar avstand fra den påstanden. Det er skummelt, det er et minefelt, for hver gang man skal uttale seg om noe som helst, hva handler dette stykket om, så skal man formulere seg på to setninger. Jeg har store problemer med å drive med sånn for-kommunikasjon til et stykke. Samtidig som jeg skjønner at man må det, så kan det kun bli unyanserte og banale overskrifter. Det kan være en trøst for mange at det ikke blir som gammel Ibsen, for det leste jeg på vgs. Da kanskje de legger ved "moderne norsk", men da kunne de spandert på seg noe om språklig samtid eller noe sånt. Vet ikke om du fikk svaret på det jeg.

H: Det er fint det. For det var setningen som dro meg inn i ditt skuespill, så det var jo fint å få vite at du tar avstand fra det, hehe.

M: haha, da må du få med i oppgaven at når jeg sier jeg tar avstand fra det så er det humoristisk ment. Men jeg mener at jeg aldri ville brukt det begrepet selv

H: Nei

M: det er en forestilling som settes opp i en språkdrakt som forhåpentligvis tilhører den verdenen vi er i nå, derav 2020. Moderne norsk er sånn, da våkner ligvisten i meg, og protesterer litt mot begrepsbruken. Jeg hadde nektet å ha det på en plakat, selv om det lokket inn deg da.

H: Ja det lokka inn meg, det lokka inn lingvistene på UiB.

M: ja. Så da er de bedre på sin jobb enn det jeg er, de som jobber på kommunikasjonsavdelingen. Det er godt å høre.

H: Ja er jo det som er deres jobb, så kan du regissere så kan de styre på med det.

H: Okei. Det her skal jo handle litt om språk og språkholdninger også. Så da lurer jeg på om du har noen fastsatte linjer som er trekt opp når det kommer til språket og hvordan det skal brukes på scenen

M: Om jeg har det eller om teateret har det?

H: nei altså om teateret pålegger deg noen retningslinjer da

M: nei, ikke for min del. Det sitter alltid en dramaturg der da, som ofte har ansvar for, det står i strategiplanen fra departementet at man skal ivareta det norske språk. Og det kan jo godt hende, men jeg mener man skal ikke ivareta det norske språk ved å forhøye det som fantes. Jeg mener det å ta vare på det norske språk er å utvikle det som finnes. Og dessverre, om man kan si det, hvor fattig det språket er, som sikkert vil bli fattigere og fattigere norsk. Men jeg tenker at sånn det er stykket, hjertet i materiale som må diktere hva slags språk dette er. Og hvis noen i et teater skal mene at du ikke kan snakke sånn, så ville jeg opponert mot det og ikke gjennomført det av prinsipp. Det ville jeg tatt med meg til siste slutt, fordi det må være en levende organisme. Det kan til og med være et språk som ikke finnes, vi kan godt finne på et språk om det er det materialet krever. Jeg får ingen retningslinjer, men det finnes retningslinjer. En dramaturg kan man kalle en ivare-taker av det språklige, men jeg kan havne litt i konflikt der da, ved at man ville ikke sagt det sånn, eller ordellingen er feil. Eller grammatiske strukturen er feil, men da mener jeg det er riktig. Jeg spekulerer aktivt i disse grammatiske og orddelingsfeilene, for det er slik vi snakker på gata når vi møter hverandre. Uavhengig av sosiale lag og klasser, kanskje noen steder er strengere enn andre, så skifter vi sosiolekt, vi stokker om på logistikken, det er ingen sammenheng som regel, veldig sjeldent det er sammenheng i tankelinjene. Men vi forstår hverandre på andre ting, som er kropp og intensjon og relasjonen vi har fra før. Og det språket er umulig nesten å etterprøve på en scene. Men vi kan lage metoder for å nærme seg, og det er

nesten å ødelegge språket. Annførselstegn på ødelegge. Men jeg snakker mye mer om intensjonene ved en relasjon eller en scene, eller målene på karakterene. Det dikterer det språklige da. Men så er jeg personlig interessert i språk, jeg er ikke interessert i å lage et fattig språk. Så i for eksempel et dukkehjem i den grad det er mulig, gi dem masse språk. Og gi dem ganske mye, tidvis, litt mindre, eller, jeg ga dem mer knirkete språk, eller jeg gjorde dem litt mer språkmektige i manuset enn de ville være. For eksempel noen fremmedord, eller vanskeligere ord, syntes de var litt for vanskelige å komme seg rundt. Mens jeg ville at de skulle servere dem sånn (knipser fort), noe de gjorde veldig mye også. Som en selvfølgelighet, for selvfølgeligheten av å bære et språk sier mye om et menneske eller en karakter, eller det kan si mye om et menneske. Samme som det å ha et veldig begrenset språk kan si noe om et menneske. Og da hadde jeg lyst i denne sammenhengen her, å gi dem en høy rapiditet i språket sitt, som kan si mye om intelligensen og selvsikkerhet osv, og gjerne og gjøre det vanskelig for dem, men det skal se veldig lett ut, som om de finner det på der og da. Det er målet da liksom. Men jeg har vært med i produksjoner hvor det finnes de eller dem debatter når det settes opp moderne Ibsen stykker. Og det er for meg, i mine kunstneriske betraktninger er det feil sted å starte. Det er det minste problemet vi har, om det er han eller ham.

H: Enig. Der er vi på ganske lik linje. Også videre, har du noen tanker om hva vi kan bruke dialekter til i et stykke? Assa hva funksjonen av ulike dialekter kan være da?

M: Tar du utgangspunkt i norsk nå?

H: Ja, jeg tar utgangspunkt i norsk.

M: Ja. Jeg tror at det kan, nei altså det har jo veldig sterk funksjon. Hvis vi tar utgangspunkt i Norge, og noen snakker en dialekt, eller en sosiolekt, eller en måte å prate språket på, og la oss påstå at man sitter med en kulturell bagasje eller en evne til å tolke omgivelsene rundt seg, så sier det jo noe om personen, basert på sine egne, kanskje ikke fordommer, men antagelser om omgivelsene da. Så kan man jo påstå at det er en større felles norm at for eksempel nordnorske folk er sløyere, banner mer, at vestlendingene er gjerrige, at østfoldinger er idioter, og sørlendinger er milde. Det finnes jo mange sånne stereotyper på språk, at oslo-vest da er man en sånn type liksom. Dette blir jo parodiert i alle sånne Stoltenberg og Herman Flesvig videoer og sånne ting. Så det begrepet har man jo også der. Så hvis man skal sette opp et stykke som er morsomt, eller alvorlig, eller i et annet ærend enn komedie da, drama! Så sånn sett kan man jo bruke det for å tegne en farge basert på de eventuelle antagelsene eller kollektive stereotypiene

man har mot noen da. Trenger nødvendigvis ikke være negative, men kan være i en drama sammenheng. Mange bruker jo dialekter for det, det er jo påfallende når østlendinger skal lage en humoristisk karakter på tv eller revy så kommer de ikke fra Østlandet lenger men et eller annet sted. For da vet de at her i Oslo hvor de er avsendere, de trenger ikke være derfra en gang, men de bor her, så vet de at det er deres ståsted, når de ser verden utenifra. Og derfor bruker man det som begrep. Og jeg kan tenke meg at er du fra Bergen parodierer man en østlending, for da er det kanskje det dummeste menneske du kan tenke deg på jordkloden. Jo nærmere ring 1 du kommer. Men det er en ting, men man kan også. Jeg velger å se på det språklige, hvertfall i det jeg har satt opp selv, at det er en selvfølgelighet i å bære det språket. Så de skuespillerne som har et språk, som er sin egen dialekt for eksempel, så synes jeg det er påfallende hvor ofte de er bedre skuespillere på sin egen dialekt. Nettopp fordi at det er emosjonell kvalitet, det er du vokst opp med, la oss kalle det emosjonelt nervesystem, er knyttet opp mot det språket, som for øvrig kan være vasket vekk, man kan utvaske en bergensdialekt eller en nordnorsk dialekt med årene. Men den ligger nære, kontra at man har lært seg østnorsk. Jeg har ikke noe språkpolitisk utgangspunkt jeg hvertfall, men han i stykket for eksempel snakker en veldig bred totning dialekt som boarderline ikke forståelige til og med. Men da tar jeg det med i beregningen i skuespillet hans også, så er han en type hvor man kanskje ikke hører alt. For jeg har liksom, jeg kjenner han fra før, når han snakker privat er det helt på tur, så han modererer det litt. Men jeg sa aldri fra til han at nå må du, akkurat den er det ingen som skjønner, men heller bruke at de andre kan synes det er artig med den dialekten hans, i spill, se heller på det som en kvalitet. Så kan dialekter også utrykke et mangfold, hvis alle snakker østnorsk dialekt, så får man enten om man vil eller ikke følelsen av at det foregår på Østlandet. Men hvis man får inn tre-fire dialekter, i en oppsetning, så syns jeg, hvis det ikke er et poeng at det er i Oslo eller Bergen, så kan man få, i mitt hode hvertfall, en allmenn universell apell, som er underbevisst. Så hvis man ikke kommenterer det, at de dialektene bare er der, det sier litt mer om det potensielle geografien i det miljøet, og det er også en historie ikke sant. Men på NT er det ikke så veldig mange år siden det var helt uhørt, eller var et rødt flagg å snakke dialekt. Det finnes fortsatt tror jeg et par som kan arrestere noen sånne stavangerfolk for eksempel om de skal snakke sånn. Skjønner ikke hva de sier. Mens den nye generasjonen, hvertfall de, jeg vil si alle under 60 kanskje, er på en annen vei enn det da.

H: en av mine vinklinger er at NT er litt mer konservative når det kommer til bruk av dialekt

M: men hvem?

H: Det er akkurat det. Jeg skal se på om teatret åpner for dette her da. Og det har jeg fått se med ditt skuespill, hvor det er et par ganske markante dialekter som blir brukt.

M: nei jeg tror, blant annet den myten du sier der. I og med at det er flere myter om den institusjonen, apropos dialekter som blir parodierte, så er det en institusjon som blir parodiert. (med tullestemme) "Åh du er fra NT osv" ikke sant. Som de sikkert har vært med på å bygge opp under selv. Og det har jo selvfølgelig funnet sted, den spillestilen som man forbinder med noe å parodierte. Den finnes selvfølgelig over alt, det er bare at NT har en større synlighet enn Holågoland teater osv, også Det Norske for så vidt, i folks hukommelse. Selv om DNT kanskje har flere besøkende. Det er nok et generasjonsskifte i det språket der, for jeg kjenner ingen, eller av de som jeg jobber med av noenlunde yngre folk, la oss kalle yngre rundt 50, kanskje under 60, det er også kanskje fordi de som kanskje kunne vært i stand til å adressere sånne språk ting har skjönt at det kanskje ikke er så kult. Og at det heller er vår oppgave, vi er nok Oslo-vest teater som det er, det er billettprisen sin skyld, ikke hva vi spiller der. Billettene koster 650kr, så det er for bemidla folk, enten du vil eller ikke. Det er for øvrig en tragedie. Nei så jeg tror at alle, jeg vet ikke, det er kanskje fordi det scenekunstneriske uttrykket har utviklet seg videre på samme måte som at det er mye flatere struktur i jobbinga nå, for eksempel hvis jeg har regi så er det jo jeg som har ansvaret for å styre det, men jeg er selv interessert i opplevelsen av flat struktur. For å få alle på banen, jeg tror ikke på ideen at det sitter en i salen som har svaret på alt, og de andre skal føle det, som var litt mer greia før. Og kanskje det også er med på, også det at folk, jeg vet ikke. Jeg vet ikke om det går flere fra distriktet på teaterskolen, jeg vet ikke om det er derfor. Jeg tror kanskje det er som meg, før f.eks for 15 år siden når de satt opp Et dukkehjem at det var viktig å komme fra Vinnern. Men jeg ville aldri tenkt det nå, for det første bryr jeg meg ikke om det, for det andre vil jeg at skuespillerne på best måte skal være organiske som seg selv innenfor rammen av det de skal spille, og da vil ikke jeg presse på en dialekt som kanskje sitter nesten bra. Da er det mye viktigere at skuespilleren er et levende menneske, som er en eller annen retning isteden, ikke språket, at det dialektiske skal hemme

H: nei supert. Neste spm var vi innom i stad, det med dialekter som går igjen. Hopper over den.

Du var litt innpå det i stad, det du tenker om bruken av dialekt for å skape en stereotypi

M: jeg tenker at man gjerne må skape en stereotypi. Jeg har ikke satt opp noe hvor jeg aktivt har brukt en stereotypi for så vidt, men, jeg må innrømme at jeg foreløpig har, jo her om dagen, jeg

har jobbet med et annet stykke. Han ene var nordlending, og det stykket (navn), har vi skrevet selv. Det tar utgangspunkt i Skien, og hva er et sted, og hva som binder de sammen osv. Det gjelder alle steder, men vi har gjort researchen i Skien. Og da tenker man implisitt at de er fra Skien, men det var ikke noe viktig for meg. De menneskene i stykket var fra et sted, om det er Oslo, Bø, Skien, Bergen, spiller ingen rolle. Da lurte han på om han skulle snakke på østnorsk sånn som de to andre. Og da sa jeg jo at det vil jeg overhode ikke at han skulle. En, fordi han spiller bedre på sin egen dialekt, og to da blir det et poeng for meg i stykke at han har en annen dialekt. Fordi det er folk fra Nord-Norge som flytter til Skien. Sikkert ikke så mange, men det er garantert noen. Og da ble det viktig for meg. Men da er det ikke viktig for å bekrefte noen stereotypier, men det er en bitteliten knappenål for å åpne stykket som var veldig sentrert i Telemark/Vestfold. Jeg vil ikke si jeg bruker det noe aktivt, men jeg tror at hvis man jobber i revy og lignende ting popper dette opp som et veldig aktuelt tema hele tiden. Humorscenekunst, der er det mye.

H: yes, for nå var du litt innpå neste. For vi snakker om dette realismekravet til språket. Når man setter opp og planlegger språket. Tar du noen hensyn til dette kravet når du setter sammen skuespillerne og bestemmer hvordan de skal snakke, eller om det kommer i andre rekke da?

M: ehm. Jeg etterprøver realisme, jeg vil jo at de skal prate som de prater. Men det er ingen realisme ved en scenekunst oppsetning på en måte. For meg har det mer til felles med et maleri enn med en film, for det er på en måte, teater kan aldri på noe som helst måte gjøre det filmen kan. Den kan være dokumentarisk og nære, og faktisk være som vi er. Men på scenen må man, nå er det en liten scene på Torshov da, men man må på en eller annen måte totalt sett speile av det som finnes av det indre liv opp mot en publikum der, og faktisk høres av dem, selv om man bruker mygg. Og som publikum sitter du ved siden av noen, det gjør du ikke i det virkelige liv, det er noen lyskastere, det er ingenting, utenom at man er enige om at man er mennesker, som er naturalistisk ved dette her. Så for meg, man kan godt etterprøve det naturalistiske, men sånn totalt sett handler det for meg, igjen, hva er hjertet i dette manuset, hva slags virkemidler kan man bruke for å opphøye dette så det blir, som med alt kunst, så er det sånn at dette finnes, dette vanlige øyeblikket, med en gang man holder det opp blir det noe annet. Det er det samme som samtidskunst-utstillinger, (holder opp en kopp), sekundet jeg stiller ut denne blir det noe annet enn en kopp. Det er litt det samme der, vi kan holde opp et bilde av dette dukkehjemmet, eller et hjem, med mennesker som har en relasjon. Og jeg vil selvfølgelig ikke at de skal snakke veldig

rant, men kan man få dem, kan vi forstå, kan vi lese oss inn i den mellom-menneskelige relasjonen, selv om det ikke nødvendigvis er sånn jeg ville stått og pratet ellers, for i den forestillingen så er det jo veldig sånn, de snakker og snakker, men de er veldig stiliserte i sine handlinger. Så de er veldig låst også. Men det er det jeg mener, at teateret har et poetisk handlingsrom, som ikke nødvendigvis skal etterligne det virkelige livet, men kan etterligne totalt sett i formspråket sitt det indre livet til de som ser på. Så svaret på spørsmålet : nei.

H: Sidekommentar, for sånn som i stykket ditt. Hun Kristine Linde er jo fra Nord-Norge, mens Nora er fra Oslo. Det hører man godt, men de skal være fra samme sted i barndommen. Er det noe man har sett på som problematisk, eller er det bare sånn okei, de snakker forskjellig men de har vokst opp sammen.

M: Vi snakker mye om det, om alle sinnsyke detaljer, masse om det der blant annet. Men vi konkluderte i dette tilfellet at vi aksepterer at vi ikke trenger å ha hele slektstreet til fru Linde, la oss si at de vokste opp i Nittedal, og vi kan akseptere at hun ble med mor eller far ned dit da hun var tre år, uten at vi må kommentere det. Vi kan akseptere hva som helst, men vi må passe på at vi ikke henger oss opp i at hun snakker nordnorsk fordi fetteren til kusina til halvbroren osv. En publikummer får ikke det med seg, men publikummet kan få med seg at de er vokst opp på samme sted, men de snakker forskjellige dialekter, jeg aksepterer premisset fordi jeg vet at de historiene finnes. Men det kan jo være en påstand som ikke står sin prøve, men det er vår påstand. Det flyttes mye, og det er ikke unormalt at man har en venninne på barneskolen som har en annen dialekt enn deg fordi de har flytta.

H: Nei supert. Ehm, også var det litt det med bruken av standardisert bokmål, eller nynorsk for den saks skyld, på scenen. Hva tenker du rundt bruken av det?

M: Jeg skjønner ikke helt spørsmålet, hva jeg tenker rundt bruken av det?

H: Nei, for eksempel på DNT så er det gjerne den konstruerte nynorsken som er standardisert

M: Med østnorsk klangbunn, med mindre du har en annen dialekt. Da får du ofte fripass, sorry jeg avbrøt spørsmålet

H: Nei, det med sosiolekt for eksempel i ditt stykke. Der får de snakke sosiolekt, men du kunne jo sagt til de at du får ikke trekke sammen de ordene der, du får ikke lov til å ha den a-endingen fordi på standardisert bokmål ville vi ikke sagt det. For det er noen innenfor teateret som jeg har skrevet om i min oppgave som mener at det standardiserte språket er det beste på scenen, det er det som gir det beste uttrykket. Så jeg vet ikke om du har noen tanker rundt det?

M: Ja, da er jeg kanskje litt mer uenig med det. Fordi atte, jeg mener jo at man ikke kan ta ut et element som språk og påstå at det i seg selv gir et bedre uttrykk. Det er totalen av alt som eventuelt gir et bedre inntrykk. Selvfølgelig kan språk være med, altså nynorsk da, med østnorsk klangbunn, som ikke er et talespråk. Ja, det får definitivt et uttrykk, og noen ganger passer det veldig bra, for det blir en måte å opphøye. Andre ganger passer det ikke så bra, middagsselskap på Vinnern på nynorsk med østnorsk klangbunn blir veldig rart, for du vet så godt at på Vinnern snakker de ikke nynorsk med østnorsk klangbunn. Hvertfall hvis stykket påstår å være noe veldig realistisk som ble skrevet i foregårs. Jeg vet at Ulfsby gjør visse unntak, f.eks med en konseptduo, som jobber veldig biografisk. Som lager nærmest dokumentarteater, da får de spille på østnorsk, fordi prosjektet krever at de skal det. Nei jeg kan godt finne på å rette på du må si det sånn, eller jeg vil at du skal bruke a-ending. For eksempel til hun som spilte Nora, jeg var opptatt av at hun skulle sløye til språket sitt, for å ikke gå i en stivere felle. Jeg hadde lyst til å løsne henne opp. Hun må godt være fra den hardeste oslo-vest for min del, men det kan si noe om friheten hennes. De som kanskje er derfra som er frie og vokst opp med det språket tør kanskje å slippe det opp, nettopp fordi de kan. Noen kan bruke språket som, la oss si det sånn, Oslo- vest som eksempel, la oss si du er en pen riksmålsbruker, du kan bruke det som en identitetsmarkør, som er i min verden kanskje et uttrykk for redsel, av at alle skjold man holder oppe så bruker man språket til å distansere seg fra østkanten, eller en stereotypi som ligger det. Og da kan det være et interessant trekk. i dette tilfelle har det ikke vært sånn, her ville jeg at hun skulle være sløyere. Jeg oppfordret til å være sløyere i språket, fordi atte, i Ibsen ting, og ikke minst store kvinnelige Ibsen roller kommer med et stigma fordi de representerer så mye historisk. Og det er alltid en Ibsen forsker eller en gammel skuespillerinne som skal si om du gjorde det bra eller dårlig som Nora. Så har du sett noen gamle riksteaterstykker med Nora, og tenker at slik skal språket være, det må bevares. Men jeg tenker at det skal man ikke, man skal bevare innholdet, men hva i all verden skal vi bevare språket for, hvis vi skal sette opp Ibsen da må vi sette opp en til en uten et minste tolkningsrom på den språklige delen, hvis man tolker en setning, eller moderniserer det, så har man i det prinsippet ødelagt det verket. Hvis man begynner med noe fortolkning kan man ta hele, det var hvertfall min ide bak dette her. Men, nei jeg mener at prosjektets natur, og hjerte og ærend må definere hva slags språkdrakt det kommer i. for min del er det helt uinteressant å snakke om dialekt, si at jeg er fra Oslo vest, det er sannsynlig at det er flere e-ender enn a, men så finnes det også mange som bor på Oslo vest som ikke snakker

sånn, men snakker Finnmarks-dialekt også. Men det henger kanskje tidvis igjen, i de stereotypiene, at de på vestkanten går med silkeskjerf og de på østkanten går med et eller annet sånt rutete skjorter eller noe skittent, eller hva faen man gjorde i Oscar Bråthens tid. Så kanskje det henger litt igjen. Sånn åh du er nordlending, de går med ullgenser med de. Og bare skjeggete og røffe. Da er vi i gang

H: Kan dialekter eller standardisert talemål være med på å heve kvaliteten på stykket, eller om det ligger utenfor hvordan man prater eventuelt?

M: nei jeg er enig i at det kan heve kvaliteten, men det kan også senke kvaliteten, det er alt ettersom hva som er poenget med, hva vi ønsker å oppnå med stykket. F.eks skal du sette opp Jon Fosse på hovedscenen på DNT, så er det åpenbart, kanskje, at det er viktig å gjøre språket enda mer opphevet. Kan jeg spørre hvem som har påstått det? Det er ikke noe farlig, men da kan jeg tydeligere forstå hva det menneske har tenkt, for kanskje jeg kjenner det mennesket.

H: Med hevet kvalitet? Det er fra en samling med Bang-Hansen

M: Med Kjetil Bang-Hansen? Ja da kan jeg godt forstå når han sier det, for han er jo 80 år.

H: Ja, og det er jo også et av poengene mine i den oppgaven her, når jeg har litt sånn sider av syn på teaterspråk som har vært i "nyere tid"

M: han kommer fra en kultur hvor det var, men min generasjon kommer fra en tid hvor man bruker mygg, fordi teknologien har kommet lenger. Før måtte man stå på scenen og rope det mer. Det gjør man ikke så mye nå, for mange etterprøver det mer naturalistiske i det. For har man mygg kan man gjøre begge deler, man kan bruke det teatreale virkemiddelet ved å være høylytt i språket. Volummessig kan det være høyt, men du kan også være mer pianistisk, det er derfor mange bruker det

H: Om du har noen tanker rundt hvordan språket på teateret kan påvirke utover på de som ser på?

M: en gang til?

H: om hvordan språket kan påvirke de som ser på, eller de som hører det da?

M: nei det kan vel påvirke dem sånn at, jeg vet ikke helt om språket i seg selv kan påvirke, men språket er med som en, det er mye språk, er med å påvirke som et annet element, kanskje mer enn lys, scenografi og kostymer. Men språket kommer jo fra en indre, fra et indre liv hos en karakter, så det indre livet hos den karakteren, og forholdet den karakteren har til sine omstendigheter, og til de mellommenneskelige forholdene de forholder seg til, det er uansett, det er det som er

interessant, ikke det språklige i seg selv, i min bok. Med mindre det skulle vise seg å være et stykke som har et konseptuelt ærend ved å dyrke språklige klanger liksom. Det kan også finnes, det finnes jo stykker hvor det kan være et poeng å snakke veldig rart for eksempel. Da blir jo det språklige et veldig stort poeng. Men igjen, uten å kunne dikte meg inn i hva det skulle være, kommer fra det man dypest sett prøver å si med det stykket, det ærende som er utenfor det språklige, selv om man skulle sette opp det språklige på en måte.

H: Ja, nei, supert. Alle spørsmålene blir litt firkanta og tekniske her, men det er for at de skal passe inn med min teoridel og hva jeg skal drøfte videre i oppgava mi. Men det var egentlig de planlagte spørsmålene mine, så vet jeg ikke om du har lyst til å kommentere noe mer på det språklige som du mener vi ikke har fått snakka om som er viktige å få frem?

M: jeg kan si igjen at jeg tror det språklige er motivert fra det innholdet i det kunstneriske verket man skal sette opp, så er det det som setter rammene for hvor det språklige skal ta veien. Det starter for min del ikke i det språklige, det starter i innholdet, og så på samme måte som det ikke starter i lyset eller hvordan det skal se ut på scenen. Det må komme som en konsekvens av innholdet som skal virke på et publikum.

Vedlegg 4: Utdrag fra transkripsjonen av oppsetningen

Nora: hei. **Jei** hørte ikke **klåkka**. Så gått at du kom

Linde: **nån** på hote**lle** sa du **hadd** vørd der og **sport** etter me, du kunne jo **bærre** ringt

Nora: nei det var bare helt tilfeldig, **jei** gikk bare forbi

Nora: men du, kunne **jei** be dei om en **litten** ting. **Jei** trenger å sy ut denne herre bitte litte granne.

Vi skal på fest i kveld også har torvald og **jei** hatt en greie om at han skal velge kjole. Og det har han gjort for å si det mildt. Den er fra vi var på kapri. Der lærte **jei** å **danse** en litt sånn spesiell dans, og nå fåreslo han at **jei** skulle slå til med den igjen da

Linde: du **ska** du **ska** gå i den dær?

Nora: ja det er liksom en morsom greie mellom torvald og mæi. Her er den, her er **drakten**

Linde: fyfaen

Nora: haha **ikke** sant

Linde: tusen takk for i går **førræsten**. Det var jo så hygg**li**

Nora: nei det var **ikke** like hyggli som det pleier syns **jei**

Linde: nei du det var **vældi** hyggli, men **hajnn** rank, **hajnn verka** jo nesten, litt sånn, **ka ska e sei, lej sæ**

Nora: neida, han har fått noen prognoser som **ikke** er helt bra, men **jei** tror det går bra. Han har nok bare blitt litt redd, han er jo ung, så **jei** tipper det årner seg **assa**

Linde: e **hajnn** hær ofte?

Nora: ja, hver bidige dag. Han er jo bestevennen til Torvald, og min venn åsså. Han hører **lissom** til her

Linde: bra fyr?

Nora: hvorfor spør du om det?

Linde: nei **e berre** la merke til at da e **helsa** på **hajnn** i går så **hadd hajnn** jo hørt så mye om mæ, men **hajnn** torvald ante jo **ikke kem e va**, så da **tenkte** e kanskje at **hajnn** rank var litt sånn falsk. **e** har jo aldri **helsa** på **hajnn** før

Nora: nei men det er bare det at **jei** ikke har fortalt torvald så mye om dei. Det er **lissom** rank **jei** har **samtaler** med. Ja torvald han begynner allti å stresse når **jei** snakker om de der hjemme, om hvor **jei** kommer fra. men rank er allti interessert

Linde: no **skakke** e b i sånn besserwisser type assa men e **trukke** du skal **lek** **førr** mye med det vènnskape der.

Nora: hva mener du?

Linde: neei, e bare **fekk** det på **følelsen**. Og i går sa du jo at du **hadd** drømt om at en rik beundrer **sku** kom å gi **dæ** **pænga**

Nora: **jei** bare tulla

Linde: har **hajnn** rank **pænga**?

Nora: ja det har han

Linde: og **hajnn** har **bærre** sæ sjøl?

Nora: ja det sa **jei**

Linde: og **hajnn** e her **kver** einaste dag?

Nora: ja

Linde: og **koffor** e ein rik oppegåenes **majnn** her heime hos **dæ** **heile** **tia** istedenfor å treff **anner**?

Nora: hæ

Linde: tror du **ikke** e skjønne kem du har lånt de **pængan** av?

Nora: er du helt gæren. Tror du **jei** ville satt mei i en situasjon hvor **jei** hadde lånt penger av han? Men tenk dei da, den daglige pinlige stillheten.

Linde: så du har **ikke** lånt av **hajnn**?

Nora: nei det kunne **ikke** falt meg inn

Linde: takk gud for **da**

Nora: men jeg er ganske sikker på at han ville lånt mei dem viss jeg hadde spurt

Linde: uten at **hajnn** torvald hadde fått **veta** no da?

Nora: men når alt er betalt så får man jo gjeldsbrev og sånt tilbake

Linde: jaja

Nora: ja da er det bare å legge det bak sei og ja

Linde: joda, men du, e det nå du **ikke** sei her.

Nora: kan du se det på mei?

Linde: syns liksom det har skjedd ett eller anna sia vi **snakka** sammen i går

Nora: du, nå kommer torvald. Kan **ikke** du bare vente litt, så snakkes vi etterpå

Vedlegg 5: Målmerketabell

	Tonefall	Personlig pronomenentall	Nektningsadverb- et ikke	Infinitivse- ndinger	Verbendinger som ikke er infinitiv	Palataliser- ing	Tjukk-l	Hunkjønns endinger i substantiv	Monoftonger vs. diftonger
Nora	lavtone	jei	ikke	E-ending	Et- ending	Nei	Nei	Mest en- endinger, noen a- endinger	Monoftonger
Torvald	lavtone	jei	ikke	E-ending	Et-ending	Nei	Nei	Mest en- endinger, en a- ending	Monoftonger
Krogstad	lavtone	jei	ikke	E-ending	Et-ending	Nei	Nei	En- endinger	Monoftonger
Rank	lavtone	je	itte	Kløvd infinitiv	A-ending	Ja	Ja	En- ending	Diftonger
Linde	høytone	e	ikke	apokope	A-ending	Ja	Ja	A-ending	Diftonger

Sammendrag

Masteroppgave i nordisk språk

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium

Universitetet i Bergen

Våren 2016

Student: Hanna Storstrand Reknes

Veileder: Agnete Nesse

Biveileder: Ragnhild Gjefsen

Tittel: Å være organisk som seg selv

Undertittel: En kvalitativ sosiolingvistisk studie av det moderne scenespråket

Denne masteroppgaven tar for seg hva målet om *moderne språkdrakt* har å si for talemålet på teaterscenen, og om talemålet kan være en indikator på hvilke språkholdninger som ligger hos den som har jobbet med språket. Her er et fokus på hvilke dialekter som blir brukt, og hvordan dette påvirker hvordan karakterene tolkes. Regissørens uttalte intensjoner blir brukt som et hjelpemiddel for å se forskjellen på mål og realisasjon. Primærkildematerialet er oppsetningen *Et dukkehjem*, som Nationaltheatret satt opp høsten 2020, regissert av Mattis Herman Nyquist. Teorigrunnlaget inneholder ulike områder fra sosiolingvistikken, fordi oppgaven ikke er forankret i et enkelt område i dette forskningsfeltet.

For å belyse problemstillingen er det brukt kvalitativ metode, både ved observasjon og kvalitativt intervju. Dataene er blitt transkribert, slik at det enklere lot seg gjøre å behandle og bruke funnene. Dermed er funnene enten fra observasjon av oppsetningen, eller fra kvalitativt intervju med regissøren.

I min forskning på talemålet i denne oppsetningen har jeg kommet frem til at moderniseringen Nyquist har gjort består av både det å ta avstand fra originalspråket i Ibsens stykke, men også å representere ulike dialekter. Fordi stykket er satt opp i Oslo er det naturlig nok en overvekt av dette talemålet, men det er to andre, ulike dialekter som blir representert. Alle dialektene bringer med en dimensjon til hvordan vi tolker rollekarakterene, spesielt stereotypier blir en ressurs for å gi disse en større dybde. Denne miksen av dialekter gjør også at språket blir et realistisk språk,

spesielt fordi de er autentiske og språket er hverdagsnært. Ved å se på talemålet på scenen kan vi se at Nyquist er positiv til dialektbruk, selv om det nok fortsatt er et prestisjehierarki som påvirker dialektene som blir brukt på scenen. Dermed kan denne oppgaven vise en tendens av at dialekter er akseptert på scenen, men at de ikke er fullstendig sidestilt enda.

Abstract

Master thesis in Nordic Language

Department of Linguistic, Literary and Aesthetic Studies

University of Bergen

June 2021

Student: Hanna Storstrand Reknes

Tutor: Agnete Nesse

Co-tutor: Ragnhild Gjeffen

Title: To be organic as oneself

Subtitle: A qualitative sociolinguistic study of modern stage language

This Master thesis addresses how the goal of *modern language* affects spoken language on the theatre stage, and whether this language can be an indicator of the attitudes to language the person who has worked with language has.

There is emphasis on which dialects are being used, and how this affects the interpretation of the characters in the play. The stated intentions of the director are used as an aid to see the difference between goals and realisation. My primary source is the dramatization of *A Doll's House*, staged in the autumn of 2020 by the National Theatre, directed by Mattis Herman Nyquist. The theoretical framework contains several areas from sociolinguistics, as the thesis is not anchored in one single area of research.

To gain insight into the research question, a qualitative method has been used, with both observation and interview. The data has been transcribed, making it easier to process and to use the findings from the research. Thus, the findings are either from an observation of the production, or from a qualitative interview with the director.

In my research of spoken language in this production, I have concluded that the modernisation Nyquist has made consists of both distancing the language from the original language in Ibsen's play, but also of representing the different dialects. Because the play is staged in Oslo, there is a natural predominance of this dialect, but there are two other, different dialects that are also

represented. The different dialects bring a dimension to how we interpret the characters, and especially the stereotypes help give them greater depth. This mix of dialects makes the language realistic because it is authentic and represents everyday life. By looking at the spoken language on stage, we can see that Nyquist is positive to the usage of dialects, although there is still an existing prestige hierarchy of dialects affecting which dialects are being used on stage. Hence, this thesis shows that there is a tendency towards dialects being accepted on stage, but that they are not completely juxtaposed with each other yet.

Profesjonsrelevans:

Under arbeidet med denne masteren har jeg hele veien vært bevisst på at jeg går lektorstudiet, og hvorfor det er relevant med en masteroppgave i slutten av løpet på studiet. Jeg føler meg faglig trygg innenfor emnet etter et slikt dypdykk inn i sosiolingvistikken som jeg har gjort dette året. Ved å ha skrevet en master som fokuserer på språk, og holdninger til språket, kan jeg ta med mye av denne tematikken inn i undervisningen. Jeg har også måttet ta stilling til hvordan jeg selv forholder meg til språk, hvilke stereotyper, holdninger og fordommer jeg innehar. Det er viktig å kunne reflektere over sine egne holdninger for å kunne bryte med dem, eller ta de videre med inn i arbeidet. Dette er noe elevene også bør trenes opp til, å kunne reflektere og være bevisste på både sine egne og andres holdninger. I et danningsfag som norsk blir dette et viktig tema.

Ved å studere for å bli lektor kvalifiserer jeg meg til å ha 8.-13.trinn. Jeg vil derfor trekke frem to læreplanmål som omhandler språkbruk og språklig bevissthet, først fra 10.klasse, og deretter fra 3.klasse studieforbereende. Etter endt grunnskole skal eleven kunne “utforske språklig variasjon og mangfold i Norge og reflektere over holdninger til ulike språk og talespråksvarianter” (Utdanningsdirektoratet 2020c). Her vil språkholdninger og stereotypi være helt sentrale temaer. Det samme gjelder etter 3.klasse på studieforbereende, hvor elevene skal kunne “gjøre rede for endringer i talespråk i Norge i dag og reflektere over sammenhenger mellom språk, kultur og identitet” (Utdanningsdirektoratet 2020d). Ved å utfordre elevenes språklige bevissthet vil de lære at språklige valg får betydning for egen identitet, og andres opplevelse av deg. Ved å ha en innfallsvinkel til språkholdninger og talemålsvarianter via et skuespill, åpner også for at jeg kan gjøre lignende ting med elevene mine. Ved å ha nye innfallsvinkler som muligens appellerer mer til ungdommen enn presentasjoner, håper jeg på å få temaet språklig bevissthet interessant og gjenkjennbart for elevene.

I 2020 ble fagfornyelsen innført i norske skoler, og ved en kjapp gjennomlesning av denne, ser man at flere av aspektene i min masteroppgave kan overføres til undervisningen i skolen.

Under *fagets relevans og sentrale verdier* finner vi blant annet dette målet: “Gjennom arbeid med faget norsk skal elevene bli trygge språkbrukere og bevisste på sin egen språklige og kulturelle identitet innenfor et inkluderende fellesskap der flerspråklighet blir verdsatt som en ressurs” (Utdanningsdirektoratet 2020a). Her legges det også vekt på flerspråklighet, men det er

ingen tvil om at det også innebærer dialektmangfoldet i Norge, og hvordan disse er med på å gi kulturell kapital, og fungere som en identitetsskapende faktor. Videre skriver fagfornyelsen under *kjerneelementer* at: “Elvene skal ha kunnskap om dagens språkbruk i Norge og utforske dens historiske bakgrunn. De skal ha innsikt i sammenhengen mellom språk, kultur og identitet og kunne forstå egen og andres språklige situasjon i Norge”(Utdanningsdirektoratet 2020b). Igjen settes det krav til både min og elevenes språklige bevissthet, som denne oppgaven har belyst.

Litteratur til profesjonsrelevans:

Utdanningsdirektoratet. 2020a. ”Norsk (NOR01-06): Fagets relevans og sentrale verdier.”

Oppdatert 1.august 2020. <https://www.udir.no/lk20/nor01-06/om-faget/fagets-relevans-og-verdier?lang=nob>

Utdanningsdirektoratet. 2020b. ”Norsk (NOR01-06): Kjerneelementer.” Oppdatert 1.august

2020. <https://www.udir.no/lk20/nor01-06/om-faget/kjerneelementer?lang=nob>

Utdanningsdirektoratet. 2020c. ”Norsk (NOR01-06): Kompetansemål og vurdering:

Kompetansemål etter 10.trinn.” Oppdatert 1.august 2020. <https://www.udir.no/lk20/nor01-06/kompetansemaal-og-vurdering/kv111?lang=nob>

Utdanningsdirektoratet. 2020d. ”Norsk (NOR01-06): Kompetansemål og vurdering:

Kompetansemål etter Vg3 studieforbereende utdanningsprogram.” Oppdatert 1.august 2020. <https://www.udir.no/lk20/nor01-06/kompetansemaal-og-vurdering/kv115?lang=nob>