

# Naturleg nok

Naturlegheit og sosial variasjon i norsk scenespråk på 1900-talet

Ragnhild Gjefsen

Avhandling for graden philosophiae doctor (ph.d.)  
Universitetet i Bergen  
2024

UNIVERSITETET I BERGEN



# Naturleg nok

Naturlegheit og sosial variasjon i norsk scenespråk på  
1900-talet

Ragnhild Gjefsen



Avhandling for graden philosophiae doctor (ph.d.)  
ved Universitetet i Bergen

Disputasdato: 23.02.2024

© Copyright Ragnhild Gjefsen

Materialet i denne publikasjonen er omfattet av åndsverkslovens bestemmelser.

År: 2024

Tittel: Naturleg nok

Navn: Ragnhild Gjefsen

Trykk: Skipnes Kommunikasjon / Universitetet i Bergen

«skønt der i foredraget måske var vel megen naturlighed;  
jeg mener, – lidt mere, end der, strængt taget, turde  
kunne forenes med kunstens fordringer»

– TORVALD HELMER (Ibsen 1879, 74)



## Fagmiljø

Denne avhandlinga vart skriven i perioden 2017–2023, i all hovudsak ved teatervitskap på Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium ved Universitetet i Bergen. Hovudrettleiar har vore professor Keld Hyldig og birettleiar professor Agnete Nesse. Som stipendiat har eg vore tilknytt forskarskulen i litteratur, kultur og estetiske fag (LKE), og forskarskulen i språkvitskap og filologi (LingPhil). I tillegg har eg vore ein del av både forskargruppa for teaterhistorie og dramaturgi, og for forskargruppa sosiolingvistikk og språkending.



---

## Forord

I den lange og krunglete prosessen det er å skrive ei avhandling, har eg aldri gløymt kor heldig eg er som har fått moglegheit til å forske på noko som er så kult.

Scenespråk engasjerer ikkje berre meg. Litt av grunnen til at eg starta nettopp dette prosjektet, er at eg ønska å forske på noko folk lurer på. Og av alle dei fagelege spørsmåla eg har fått frå ikkje-teatervitarar, er det eitt som går att: Korfor snakkar norske skodespelarar så rart? Bak dette spørsmålet ligg som regel klare oppfatningar av kva som høyrer naturleg og truverdig ut, og bestemte meiningar om korleis dialektar burde presenterast på scenen.

Idear er gjerne barn av si tid, og i perioden rundt utviklinga av dette prosjektet dukka det stadig opp små kommentarar om språket til skodespelarar og kor vidt dette var naturleg. Norske tv-seriar som *Mammon*, *Heimebane*, *Skam* og *Lykkeland* engasjerte sjåarane – anten fordi det var for utydeleg tale, dårleg dialekt eller gode og truverdige replikkar. Ein stilte spørsmål ved korfor alle skurkane i NRKs julekalender snakka bergensk, medan bergensaren som spela julenissen, snakka austlandsk.

*Lisenskontrolløren* til NRK laga humor av gamle fjernsynsteaterdialogar, og språkvitarar funderte over korfor norsk filmdialog hadde vorte mindre «klein». I tillegg til desse kommentarane og artiklane var fagfolk som Ola E. Bø aktiv som foredragshaldar og med populærvitskapelege artiklar om norsk scenespråks historie.

Alt ligg til rette for å gjere eit slikt prosjekt no. Etableringa av eit forskingsfelt som undersøker planlagt og offentleg tale gjer at prosjektet mitt finn sin naturlege plass, sjølv om det er det fyrste av sitt slag i Noreg. Ei sterk oppmuntring i akademia om å jobbe tverrfagleg gjer det enklare å sjå moglegheiter og å våge å dykke ned i ein ny disiplin. Vidare har nyare digitaliseringsarbeid ved Nasjonalbiblioteket gjort arkivmaterialet langt meir tilgjengeleg enn tidlegare, og brukarvennlege digitale verktøy gjer det mogleg å undersøke overlevert framsyningsmateriale på nye måtar.

I det som vart ein til dels isolert skriveprosess, har dei få konferansane og kursa eg var på, vore kjærkomne lyspunkt. Nokre av desse innlegga har sprunge ut i egne tekstar, som på kvar sitt vis bygger på dette forskingsarbeidet. Artikkelen «Ei



tverrfagleg tilnærming til scenespråk» (Gjefsen 2019) omhandlar den metodiske tilnærminga i ein tidleg fase. Konferanseinnlegget «Social variation in Norwegian stage language» (upubl.), som bygger på analysen gjort av *En handelsreisendes død* (1951), vart gjort om til ein skriftleg versjon i 2021. Teksten er planlagt publisert saman med andre innlegg som skulle vorte presenterte ved konferansen EASTAP III i Bologna i 2020. I skrivande stund har eg òg så vidt byrja på ein artikkel til ein antologi om scenetekst, planlagt utgitt på Universitetsforlaget. Artikkelen har arbeidstittelen «Vel megen naturlighed», og blir eit lett omarbeidd utdrag frå denne avhandlinga (sentrert rundt kapittel 7.3.2) som ser på naturlegheit og spontanitet i *Et dukkehjem*.

Det er mange menneske (og to kattar) som skal ha sin del av æra for at denne avhandlinga eksisterer i dag. Den største takken går til rettleiarane mine. Til Keld Hyldig som har følgd meg tett frå start til slutt. Som hovudrettleiar har han vore ressursfull, nøye, motiverande, raus og støttande. Eg er djupt takksam og stolt over å ha han som rettleiar og god kollega. Og til Agnete Nesse, som med inspirasjon og tolmod har losa meg gjennom ein liten del av sosiolingvistikken. Eg er veldig glad for at ho takka ja til (det som da var) ein litt rotete prosjektidé i januar 2016.

Ein stor takk går òg til det teatervitskapelege fagmiljøet i Bergen. Takk til Keld (igjen), Knut Ove Arntzen, Tor Bastiansen Trolie, Anna Blekastad Watson, Linnea Reitan Jensen, Tove Jensen Holmås, Ulla Kallenbach, Clements Rätel, og Grethe Melby. Dei er viktige!

Tusen takk til det sosiolingvistiske miljøet – både i Bergen og nasjonalt – for ein hjarteleg velkomst frå dag éin. Det har verkeleg vore ei fin reise inn i eit nytt fagfelt, og eg har satt pris på alle konferansar og forskargruppemøte, alle artikkeltips og råd og vink.

Takk til Magnus Halsnes for avgjerande hjelp med prosjektskildringa. Takk til Per Sigmund Sævik Bøe for krasjkurs i Praat og diagramhjelp. Takk til Annelis Kuhlmann for ei nyttig meisterklasse. Takk til Truls Gjefsen for språkvask. Takk til Anna Borcharding for hjelp med omsett samandrag. Takk til Wenche Medbøe,

Barthold Halle og Henrik Mestad for inspirerende samtaler om norsk scenespråk. Og ein stor takk til Ingrid Saltvik Faanes som har passa på frontlosjefestivalen vår med stødig hand i fire år så eg kunne forske. Alle burde ha ei jobbkone.

Eg er evig takksam for kontor 360 og lunsjrom 309 med alt inventar. Eg har hatt mange gode kollegaer i løpet av denne tida, som har lyst opp dagane med skriveverkstadar, livsviktig lunsjprat, teams-møte, sjøbad og mental fyrstehjelp. Takk til Hannah Ackermans, Gunn Inger Sture, Marthe Hatlen Grønsveen, Samantha Smith og resten av lunsjklubben. Dette er ei gruppe menneske eg aldri ville ha klart meg utan.

Takk til alle vennar og kjente som held meg med selskap og gir mening til livet. Til Frontlosjefestivalen, Chr. Michelsens gate-familien, Bjørgvin Morgonlaugarlag, Bergen Dansesenter og Bergens teaterliv. Til gode og kunnskapsrike kollegaar i direktoratet, som gjer at eg stadig er stolt av å jobbe med scenekunst. Takk til alle de som sto på teatervitskapen si side i desember 2017 og i mars 2023, og som forsett kampen i alle byar for alle teatervitskaplege fagmiljø i all overskueleg framtid.

Til slutt rettar eg ein takk til favorittfamilien min. Til Astri, Truls, Ingeborg og Johanna. Ein spesielt stor takk til finaste John-Olav, som har halde ut og halde meg oppreist gjennom heile denne prosessen.

Ragnhild Gjefsen

Fossbråten, 20. november 2023



## Abstract

Stage language is rarely studied or mentioned in academia in Norway and abroad. The topic is seldomly analyzed in depth in theatre studies literature. Interest in researching planned language has increased within the sociolinguistics field in recent years, but still there are few linguistic courses that cover stage language in a Norwegian context.

This thesis studies how Norwegian performing artists from the 20<sup>th</sup> century have used linguistic devices in a deliberate attempt to achieve naturalness through stage language. The term *stage language* is used in this context to refer to the words spoken by actors within a theatre performance. Naturalness can be connected to an overarching convention which regulates stage language to seem credible, authentic, accurate, and close to the vernacular. A central aspect of this work has been to study the sociolinguistic variation applied by the performers – features that communicate social cues and provide the audience with information about the characters and their social standing without directly mentioning or commenting on it.

The use of sociolinguistic tools has been an essential method in this process of researching and analyzing stage language in the context of theatre studies. Through a systematic combination of methods from the two academic disciplines it has been possible to identify and make qualified assessments of how the performers apply various linguistic devices.

The bulk of the thesis consists of analyses of eight chosen performances from the time period 1937–1999. The examples were gathered from the National Theatre, NRK radio, and NRK TV. The acting style of all the performances is recognized as being within the realm of psychological realism. In my analyses I have studied three aspects of the stage language: 1) the use of sociolinguistic variation and the expression of sensibility and emotions in the stage language, 2) how the stage language contributes to characters and the staged fictional landscape, and 3) linguistic devices that stem from a convention of naturalness.

The qualitative and quantitative analyses of the stage language show how naturalness is expressed in the performances in a variation of ways. One common feature in the examples is the emphasis on a spontaneous and believable stage language and how this contributes to identifiable and relatable characters for the audience within the tradition of psychological realism.

The analyses uncover that the use of linguistic devices changes according to artistic, and to a degree, societal trends throughout the century. Throughout a period of approximately 60 years, the development has moved on from highlighting the individual character's psychology, through focusing on the psychological character's place in society, to allowing external factors to contribute to the portrayal of complex psychological characters. Simultaneously, there has been a gradual transition of how the inner life of the characters is expressed through stage language; first through expressive use of vibrato, followed by emphasized airstream of the voice, and ultimately by use of emotive physical gestures such as crying and laughter.

My empirical findings show that the occurrence of social variation largely transpires through a set of linguistic features that place the characters in a social environment in the performance. A dialect found in the West of Oslo is spoken in most of the material. The normalized language makes up an almost neutral point of departure for the characters to build upon. Based on my research on variables it is not possible to unanimously conclude that stage language of the National Theatre and NRK in the 20<sup>th</sup> century was conservative when compared to prevailing bokmål orthography at the time.

This thesis demonstrates how stage language can be an important point of access to understanding naturalness and the convention of naturalness in theatre. Based on my research I do not think we can speak of an accumulation of naturalness over time. Instead, we see a frequent change of focus and strategies throughout the decades.

The method developed in this project can be applied to different research projects and analyses of stage language in many forms. Similarly, the attached calculations and transcriptions make up separate works which allow for further study.

---

## Samandrag

Scenespråk er lite behandla og omtala i vitskapeleg samanheng, både i norsk og internasjonal forskning. Få teatervitskapelege tekstar analyserer scenespråket i detalj. Innanfor sosiolingvistik har det vore ei auka interesse for å forske på planlagt språk dei seinare åra, men framleis er det få lingvistiske studium som omhandlar scenespråk i ein norsk kontekst.

Denne avhandlinga ser på korleis norske scenekunstnarar frå 1900-talet bevisst har brukt språklege verkemiddel for å oppnå naturlegheit. Omgrepet scenespråk er her avgrensa til å gjelde det munnlege språket til skodespelarar innanfor rammene av ei teaterframsyning. Naturlegheit kan koplust til ein overordna konvensjon som er med på å regulere scenespråket til å verke truverdig, autentisk, passande og nær naturleg tale. Ein sentral del av arbeidet har vore å undersøke korleis aktørane nyttar sosial språkleg variasjon – språktrekk som er sosialt meiningsberande, og gir publikum informasjon om karakterane og deira sosiale forhold utan at det blir sagt eller kommentert direkte.

Eit sentralt metodegrep i dette forskingsprosjektet har vore å ta i bruk sosiolingvistiske verktøy for å analysere scenespråk i ein teatervitskapeleg samanheng. Gjennom ein systematisk kombinasjon av metodar frå dei to fagfelta har det vore mogleg å identifisere og gjere kvalifiserte vurderingar av korleis aktørane bruker ulike språklege verkemiddel.

Hovuddelen av avhandlinga består av analysar av åtte utvalde framsyningar i perioden 1937–1999. Eksempla er henta frå Nationaltheatret, NRK radio og NRK TV. Alle framsyningane er kjenneteikna av ein psykologisk-realistisk spelestil. I analysane har eg undersøkt tre sider av scenespråket: 1) bruken av sosial språkleg variasjon og uttrykk for sjeleliv og følelsar i scenespråket, 2) korleis scenespråket bidreg til karakter og miljø i den sceniske fiksjonen, og 3) verkemiddel som spring ut av ein naturlegheitskonvensjon.

Dei kvalitative og kvantitative analysane av scenespråket viser korleis naturlegheit kjem til uttrykk på fleire måtar i framsyningane. Eit fellestrekk i analyseeksempla er korleis vektlegginga av eit opplevd spontant og truverdig scenespråk bidreg til å gjere det mogleg for publikum å forstå og identifisere seg med karakterane innanfor ein psykologisk-realistisk tradisjon.

I analysane kjem det fram at bruken av verkemiddel endrar seg i takt med kunstnarlege og til dels samfunnsmessige trendar i løpet av hundreåret. I løpet av om lag 60 år har utviklinga gått frå å framheve den individuelle karakterens psykologiske indre, via fokus på den psykologiske karakterens plass i samfunnet, til så å la ytre sosiale forhold bidra i framstillinga av komplekse psykologiske karakterar. Samtidig har det skjedd ein gradvis overgang i korleis følelseslivet til karakterane blir uttrykt gjennom scenespråket: fyrst med ein ekspressiv bruk av vibrato, deretter gjennom å ta i bruk ekstra pust på stemmen og vidare til bruk av intime fysiske affektar som gråt og latter.

Mine empiriske funn viser at forekomst av sosial variasjon i hovudsak skjer gjennom bestemte språktrekk som bidreg til å plassere karakterane i eit sosialt miljø i framsyninga. Elles dominerer eit Oslo vest-mål i materialet. Det normaliserte språket utgjer nærmast eit nøytralt utgangspunkt, som dei ulike karakterane varierer ut frå. På bakgrunn av variabelundersøkingane mine er det likevel ikkje eintydig belegg i for å konkludere med at scenespråket på 1900-talet ved Nationaltheatret og i NRK var konservativt sett i forhold til gjeldande bokmål rettskriving.

Avhandlinga viser korleis scenespråket kan vere ein viktig inngang til å forstå naturlegheit og naturlegheitskonvensjonen i teateret. Ut frå undersøkingane meiner eg det ikkje er mogleg å snakke om ein akkumulasjon av naturlegheit over tid. Snarare ser ein ei stadig endring av fokus og strategiar gjennom tiåra.

Metoden som er utvikla i dette prosjektet kan tilpassast ulike prosjekt og analysar av ulike former for scenespråk. På same måte utgjer både talmaterialet og transkripsjonane som er vedlagte, eit sjølvstendig bidrag som opnar for vidare undersøking.

---

# Innhald

<b>Fagmiljø .....</b>	<b>5</b>
<b>Forord.....</b>	<b>7</b>
<b>Abstract.....</b>	<b>11</b>
<b>Samandrag.....</b>	<b>13</b>
<b>Innhald .....</b>	<b>15</b>
<b>1. Innleiing.....</b>	<b>21</b>
1.1 <i>Forskingsspørsmål .....</i>	22
1.2 <i>Naturlegheit i teateret og scenespråket .....</i>	24
1.2.1 Framveksten av ein moderne naturlegheitskonvensjon.....	25
1.2.2 Samspel mellom teatrale og sosiale konvensjonar.....	27
1.2.3 Om val av omgrep.....	28
1.3 <i>Forskningsposisjon – fagleg plassering og tilstøytande forskning.....</i>	29
1.3.1 Semiotisk inngang.....	31
1.3.2 Eksisterande forskning om scenespråk og stemmebruk .....	33
1.3.3 Historiografisk perspektiv .....	37
1.3.4 Sosiolingvistisk plassering .....	40
1.3.5 Avgrensing – rammene for prosjektet .....	43
1.4 <i>Dei ulike delane av avhandlinga .....</i>	45
<b>2. Om norsk scenespråk før 1930.....</b>	<b>47</b>
2.1 <i>1820–1860: Dansketid i teateret og ønsket om eit umarkert, konstruert ideal .....</i>	48
2.1.1 Språkforhold rundt 1800 .....	48
2.1.2 Dansk talemål og dansk lest på norsk .....	49
2.1.3 Bruk av dialekt for å bygge karakter i komedien .....	51
2.1.4 Frå dansk til norsk danna daglegtale .....	52
2.1.5 Balanse mellom normalisering og naturlegheit.....	55
2.2 <i>1850–1900: Naturleg = norsk .....</i>	56
2.2.1 Bort frå det deklamatoriske .....	56
2.2.2 Norsk dramatikkravde norsk språk.....	57
2.2.3 Konstruksjonen av eit norsk scenespråk – og standardtalemål.....	58



2.2.4	Bjørnstjerne Bjørnson og scenespråket.....	61
2.3	<i>1870–1930: Framveksten av psykologisk realisme</i> .....	63
2.3.1	Mellom realisme og naturalisme .....	64
2.3.2	Bjørn Bjørnson og naturlegheit i instruksjon og replikkføring.....	66
2.3.3	Psykologisk realisme i skodespelarkunsten.....	69
2.3.4	Språkforhold rundt 1900 .....	71
2.3.5	Språket på Nationaltheateret .....	73
2.3.6	Ein ny epoke .....	75
<b>3.</b>	<b>Teori og metode</b> .....	<b>77</b>
3.1	<i>Bestanddelar i analysemetoden</i> .....	79
3.1.1	Språklege verkemiddel og deira funksjon .....	79
3.1.2	Naturlegheit, karakter og miljø .....	88
3.1.3	Kontekstualiserande opplysningar .....	90
3.1.4	Analysemodell.....	91
3.2	<i>Teaterhistoriografi og framsyningsanalyse</i> .....	92
3.2.1	Tilnærming til det historiske kjeldematerialet.....	92
3.2.2	Framsyningsanalyse med fokus på kommunikasjon .....	96
3.3	<i>Teatersemiotikk som metodisk inngang</i> .....	101
3.3.1	Kommunikasjonspotensialet og teaterhendinga som semiosfære.....	102
3.3.2	Jakta på verkemiddel som indekserer sosial variasjon og naturlegheit.....	104
3.3.3	Ei overordna konvensjonsforståing.....	106
3.4	<i>Sosiolingvistisk inngang: Sosial språkleg variasjon</i> .....	110
3.4.1	Korleis kan sosiolingvistikk nyansere scenespråkleg analyse?.....	111
3.4.2	Teoretiske og metodiske val i forbindelse med variasjonsstudium.....	112
3.4.3	Språklege variablar .....	115
3.4.4	Register.....	116
3.4.5	Indeksikalitet .....	117
3.4.6	Registerdanning.....	120
3.4.7	Historisk sosiolingvistikk .....	127
3.5	<i>Praktiske metodiske forhold</i> .....	130
3.5.1	Datainnsamling og utval.....	131
3.5.2	Tekniske analyseforhold .....	139
3.5.3	Presentasjon av analysematerialet.....	147
<b>4.</b>	<b>Scenespråk på 1930-talet</b> .....	<b>151</b>
4.1	<i>Kontekst og språkforhold: moderne og normalisert</i> .....	151

4.2	<i>Opbrudd, NRK radio 1937</i> .....	153
4.2.1	Analyse av scenespråket i <i>Opbrudd</i> (1937).....	155
4.3	<i>Et dukkehjem, NRK radio 1939</i> .....	164
4.3.1	Analyse av scenespråket i <i>Et dukkehjem</i> (1939).....	166
4.4	<i>Hovudtendensar i 1930-talsmaterialet</i> .....	175
4.4.1	Psykologisk realisme og teksthierarki .....	175
4.4.2	Informasjon om følelsar og relasjonar.....	177
4.4.3	Naturlegheit og offentleg ideal .....	178
<b>5.</b>	<b>Scenespråk på 1950-talet</b> .....	<b>181</b>
5.1	<i>Kontekst og språkforhold: konflikt mellom nytt og gammalt</i> .....	181
5.2	<i>En handelsreisendes død, NRK radio 1951</i> .....	183
5.2.1	Analyse av scenespråket i <i>En handelsreisendes død</i> (1951).....	185
5.3	<i>Et dukkehjem, NRK radio 1953</i> .....	194
5.3.1	Analyse av scenespråket i <i>Et dukkehjem</i> (1953).....	194
5.4	<i>Hovudtendensar i 1950-talsmaterialet</i> .....	202
5.4.1	Overgangsperiode og generasjonsskilje.....	202
5.4.2	Spontanitetsstrategiar .....	203
5.4.3	Følelsar og psykologisk eksternalisering .....	204
5.4.4	Sosial språkleg variasjon .....	204
<b>6.</b>	<b>Scenespråk på 1970-talet</b> .....	<b>207</b>
6.1	<i>Kontekst og språkforhold: Opprør og regionalisering</i> .....	207
6.2	<i>To akter for fem kvinner, NRK Fjernsynsteatret 1976</i> .....	209
6.2.1	Analyse av scenespråket i <i>To akter for fem kvinner</i> (1976).....	211
6.3	<i>Et dukkehjem, NRK Fjernsynsteateret 1973</i> .....	223
6.3.1	Språkanalyse av <i>Et dukkehjem</i> (1973) .....	224
6.4	<i>Hovudtendensar i 1970-talsmaterialet</i> .....	239
6.4.1	Ålmenne følelsar og sosiologisk samanheng.....	239
6.4.2	Sosial variasjon og innslag av sosialrealistiske trekk.....	241
<b>7.</b>	<b>Scenespråk på 1990-talet</b> .....	<b>243</b>
7.1	<i>Kontekst og språkforhold: nye impulsar og meir dialekt</i> .....	243
7.2	<i>Beslutningen, Nationaltheatret/NRK drama 1994</i> .....	244
7.2.1	Analyse av scenespråket i <i>Beslutningen</i> (1994).....	246

7.3	<i>Et dukkehjem, Nationaltheatret 1999</i> .....	259
7.3.1	Analyse av scenespråket i <i>Et dukkehjem</i> (1999).....	260
7.4	<i>Hovudtendensar i 1990-talsmaterialet</i> .....	271
7.4.1	Postmodernistiske trekk.....	271
7.4.2	Fysiske uttrykk og spontanitet.....	272
7.4.3	Ein ny dimensjon av språkleg variasjon.....	274
7.5	<i>Endring i spontanitet hjå HELMER 1937–1999</i> .....	275
<b>8.</b>	<b>Analyse av variablar i framsyningane</b> .....	<b>281</b>
8.1	<i>Språkrøkt og institusjonsnorm</i> .....	281
8.1.1	Rettskriving.....	281
8.1.2	Talemålspraksis.....	285
8.1.3	NRK si språknorm.....	287
8.1.4	Språkpraksis ved Nationaltheatret og i teaterutdanninga.....	289
8.2	<i>Gjennomgang av variabelrealisasjonar</i> .....	291
8.2.1	Oversikt empiri.....	291
8.2.2	Bruk av dialekt og normalisert talemål i framsyningane.....	313
<b>9.</b>	<b>Refleksjonar rundt scenespråk og naturlegheit</b> .....	<b>317</b>
9.1	<i>Eit umarkert scenespråk?</i> .....	318
9.1.1	Passande og einskapeleg.....	318
9.1.2	Opplivinga av eit stagnert riksmål.....	319
9.1.3	Regional forankring og nasjonal standard.....	321
9.1.4	Mottakar- og sendarorientering.....	323
9.1.5	Dialektbruk på scenen og i kringkastinga.....	324
9.2	<i>Scenespråket og kunstnarlege trendar</i> .....	326
9.2.1	Psykologisk realisme mellom indre psykologi og sosial karakter.....	326
9.2.2	Variasjonar av naturlegheit: spontanitet, ytre detaljar og truverdige individ.....	327
9.2.3	Endring knytt til utdanning og tekniske nyvinningar.....	334
9.3	<i>Lyden av 1900-talet: Historisk distanse som synsvinkel</i> .....	336
9.4	<i>Ein metode for scenespråksanalyse</i> .....	338
9.4.1	Sluttsats.....	339
<b>10.</b>	<b>Vedlegg</b> .....	<b>341</b>
10.1	<i>Datasekk</i> .....	341
10.1.1	<i>Opbrudd</i> (1937).....	341

---

10.1.2	<i>Et dukkehjem</i> (1939).....	341
10.1.3	<i>En handelsreisendes død</i> (1951).....	341
10.1.4	<i>Et dukkehjem</i> (1953).....	341
10.1.5	<i>To akter for fem kvinner</i> (1976).....	342
10.1.6	<i>Et dukkehjem</i> (1973).....	342
10.1.7	<i>Beslutningen</i> (1994).....	342
10.1.8	<i>Et dukkehjem</i> (1999).....	342
10.2	<i>Transkripsjonar</i> .....	343
10.2.1	<i>Opbrudd</i> (1937).....	343
10.2.2	<i>Et dukkehjem</i> (1939).....	349
10.2.3	<i>En handelsreisendes død</i> (1951).....	358
10.2.4	<i>Et dukkehjem</i> (1953).....	363
10.2.5	<i>To akter for fem kvinner</i> (1976).....	369
10.2.6	<i>Et dukkehjem</i> (1973).....	377
10.2.7	<i>Beslutningen</i> (1994).....	389
10.2.8	<i>Et dukkehjem</i> (1999).....	398
10.3	<i>Variabelfunn</i> .....	407
10.3.1	Samla oversikt over alle framsyningane vist i prosent.....	408
10.3.2	<i>Opbrudd</i> (1937) på aktørnivå.....	409
10.3.3	<i>Et dukkehjem</i> (1939) på aktørnivå.....	410
10.3.4	<i>En handelsreisendes død</i> (1951) på aktørnivå.....	412
10.3.5	<i>Et dukkehjem</i> (1953) på aktørnivå.....	414
10.3.6	<i>To akter for fem kvinner</i> (1976) på aktørnivå.....	416
10.3.7	<i>Et dukkehjem</i> (1973) på aktørnivå.....	417
10.3.8	<i>Beslutningen</i> (1994) på aktørnivå.....	419
10.3.9	<i>Et dukkehjem</i> (1999) på aktørnivå.....	421
10.4	<i>Detaljert tabell for rettskriving</i> .....	423
10.4.1	Oversikt over språknormaler og ordlister.....	425
11.	<b>Kjelder</b> .....	<b>427</b>



---

## 1. Innleiing

«Det er ingenting naturleg ved å snakke naturleg framfor 1000 menneske», sa den erfarne regissøren Barthold Halle til meg (Halle 2019). Med det rører han ved kjernen av det som fascinerer meg ved eit «naturleg scenespråk»: for dersom det ikkje *er* naturleg, kva er det da som får det til å *verke* naturleg?

Det er kanskje enklare å peike på kva som *ikkje* verkar naturleg. Noko skurrar når karakterane pratar som om dei les rett frå manus, eller når vokabularet eller dialekta ikkje passar geografisk og kulturelt til karakteren. Vidare kan det vere vanskeleg å oppfatte språket som naturleg dersom skodespelarane har veldig overdriven diksjon, legg uvanleg mykje trykk på enkelte ord, eller uttrykker følelsar alt for tydeleg. Da kan scenespråket opplevast som langt frå verkelegheita. Samtidig vil vi heller ikkje at skodespelarane skal snakke akkurat slik som vi gjer til vanleg; ein går jo i teateret for å sjå noko anna enn kvardagen.

Denne avhandlinga tek for seg det munnlege scenespråket i norsk teater på 1900-talet. Eg undersøker korleis scenekunstnarar bevisst brukar språkets sosiale og kunstnarlege sider for å skape fiksjon i teateret, og korleis ein naturlegheitskonvensjon blir realisert i scenespråket. Her ser eg etter verkemiddel som gjer at scenespråket blir oppfatta som truverdig og naturleg (som eg kjem attende til i kapittel 3.1.1). Eg har tatt utgangspunkt i åtte utvalde framsyningar i perioden 1937–1999. Eksempla er henta frå Nationaltheatret, NRK radio og NRK TV, og nær på alle skodespelarane i materialet er tilknytt førstnemnte.

Eit viktig grep i mi tilnærming er å bruke metodar frå sosiolingvistikk for å analysere scenespråket. Sosiolingvistikk har systematiske metodar og teoriar som går spesifikt på talespråk, og vil derfor vere til stor hjelp for å vise kva som skjer reint språkleg på teaterscenen, når ein i tillegg sett det i samanheng med teaterspesifikke forhold og premiss.

I eit tverrfagleg forskingsarbeid er det fleire omgrep som treng å introduserast og forklarast, og nokre av dei mest sentrale kan det vere greitt å nemne allereie

innleiingsvis. Her vil eg starte med *scenespråk*, som i denne avhandlinga er avgrensa til å gjelde det munnlege språket til skodespelarar innanfor rammene av ei teaterframsyning. Det talemålet ein snakkar utafør scenen, ute i samfunnet, blir på si side omtala som *naturleg tale* – i tråd med sosiolingvistisk terminologi. Slik eg brukar omgrepet, omfattar det både kvardagslege og meir formelle talemåtar, og prat på ulike dialektar så vel som *normalisert tale*. Det siste viser til korleis ein tilpassar språket sitt til ei norm, anten eit skriftleg førebilete (bokmål, nynorsk eller riksmål), eller ein bestemt dialekt eller talestil. Ei tilpassing knytt til ein skriftnormal, og som blir oppfatta som eit normideal i eit samfunn, kan definerast som eit *standardtalemål* (Mæhlum 2007, 38–39; Vikør 2004, 18) I Noreg finst det ikkje noko talemål som har offisiell status som standardtalemål, men det er likevel rimeleg å seie at det eksisterer ei uoffisiell talespråksnorm blant norske språkbrukarar: normalisert bokmål med søraustnorsk uttale (Mæhlum 2007, 45). Ein slik uoffisiell standard samanfell med dialekta til mange av skodespelarane i materialet mitt. Sjølv om det ikkje nødvendigvis er gitt at den norma skodespelarane bruker, har status som standard, vel eg i hovudsak å snakke om standardstalemål heller enn normalisert tale i denne avhandlinga, da eg oppfattar dette som eit meir tilgjengeleg omgrep for den teatervitskapelege lesaren.

For å undersøke korleis kunstnarane tek med seg alle desse ulike variantane av naturleg tale inn i scenespråket, har eg sett meg inn i sosiolingvistiske studium av sosial språkleg variasjon. Her ser ein på korleis vi som menneske tilpassar måten vi snakkar på i ulike situasjonar, der orda vi vel å ta i bruk, bidreg til å syne sosial tilknytning – utan at vi treng å seie det eksplisitt. Dette fører med seg enda fleire fagomgrep, som eg introduserer i kapittel 3. Naturlegheit og naturlegheitskonvensjonen har fått sitt eget underkapittel (1.2).

## 1.1 Forskingsspørsmål

For å undersøke naturlegheit og bruk av sosial språkleg variasjon i scenespråket har eg valt ut eksempel som står i ein psykologisk-realistisk tradisjon, der arbeidet til skodespelarane og scenespråket er sentralt for å bygge menneskeleg og sosialt

---

truverd. Her er mi oppfatning at ein konvensjon om naturlegheit har vore viktig og regulerande i dette. Eg har utarbeidd ei rekkje konkrete forskingsspørsmål for å kunne kaste lys over korleis ulike sider av scenespråket har vorte forma av ein slik *naturlegheitskonvensjon*. Slik eg brukar dette omgrepet, betyr det ein overordna konvensjon som er med på å styre hendingane i ei framsyning til å bli oppfatta som truverdige og atkjennbare.

Dei fyrste spørsmåla er direkte knytte til naturlegheit og korleis dette kjem til uttrykk i dei ulike framsyningane. Det er ikkje eit mål å finne ut i kva grad framsyninga har *lukkast i* å bli oppfatta som naturleg. Snarare sett eg det som ein premiss, eller ein teoretisk hypotese, at det i mitt framsyningsmateriale er mogleg å spore ein naturlegheitskonvensjon – og at denne har endra seg i perioden frå 1930- til 1990-talet. Det er denne konvensjonen og korleis den har utvikla seg, eg forsøker å spore gjennom ein kombinasjon av teatervitskapelege og sosiolingvistiske metodar. Som ein del av det å gjere scenespråket truverdig og naturleg ventar eg å finne at skodespelarane i framsyningsutvalet aktivt varierer språket i karakterarbeidet, og at dette spelar inn på framstillinga og oppfatninga av karakter og sosialt miljø. Basert på dette stiller eg meg følgjande forskingsspørsmål:

1. Korleis får dei verkemidla eg har undersøkt, scenespråket til å framstå naturleg og truverdig?

Dette leiar igjen til tre konkrete underspørsmål:

- a) Korleis bruker skodespelarane sosial språkleg variasjon for å bygge karakter og miljø?
- b) Korleis brukast språklege verkemiddel for å uttrykke følelsar hjå karakterane?
- c) Korleis og i kva grad brukar skodespelarane det eg beskriv som spontanitetsstrategiar for å legge språket tettare opp mot naturleg tale?<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Spontanitetsstrategiar blir nærmare omtala i kapittel 3.1.1, i underkapittelet om verkemidlas funksjon.



Deretter kjem ei gruppe spørsmål knytt til historiografiske perspektiv der eg samanliknar dei språklege funna mine og undersøker korleis scenespråket blir variert, og korleis det blir endra i løpet av perioden.

2. Korleis endrar scenespråket seg over tid (diakront)?
3. Korleis endrar scenespråket seg i forhold til den generelle utviklinga i ein norsk psykologisk-realistisk spelestil?
4. Er det store forskjellar i scenespråket mellom ein klassikar som *Et dukkehjem* og framsyningane basert på samtidsdramatikk (synkront)?

Til slutt kjem eg inn på ei meir språkvitskapleg vinkling. Dette er fordi det i arbeidet med språkleg variasjon i norsk teater raskt melder seg spørsmål rundt bruk av dialekt og standardtalemål, eller normalisert tale, blant skodespelarane.

5. I kva grad er dialekt representert i materialet, og korleis blir det brukt?
6. Er det rett å kalle Nationaltheatret eit riksmålsteater?

Samla vil eg med desse spørsmåla kunne sjå scenespråket frå diakrone og synkrone perspektiv: eg kan undersøke endringar over tid og mellom ulike framsyningar, karakterisere språklege verkemiddel, og peike på korleis desse bidreg til å skape eit inntrykk av naturlegheit.

## 1.2 Naturlegheit i teateret og scenespråket

Naturlegheit er og har vore eit mål og førebilete for mykje teater sidan slutten av 1700-talet, ikkje minst innanfor ein borgarleg psykologisk-realistisk tradisjon (Fischer-Lichte 2002, 168–169; 1997, 31). I denne utviklinga spelar scenespråket ein heilt sentral rolle. Dersom ein jobbar ut frå eit prinsipp om at framsyningar med ein i hovudsak psykologisk-realistisk spelestil søker å oppnå naturlegheit, vil det òg vere mogleg å peike på bestemte naturlegheitssøkande trekk i scenespråket i ulike tidsperiodar. Eit fokus på naturlegheit i scenespråket vil vidare gjere det mogleg å seie noko om språkidealet både i og utanfor teateret i perioden.

---

Scenisk naturlegheit er kulturelt betinga og endrar seg over tid (Martin 1991, 29). Dette gjer at kva som oppfattast som naturleg på scenen, ikkje er så lett å gripe fast i, det vil kunne vere ulike uttrykk i ulike periodar eller innanfor ulike sjangrar. Rett nok veit vi at det finst eit stabilt konvensjonssett i europeiske teatertradisjonar – basert på aristoteliske dramakonvensjonar i kombinasjon med fyrst aristokratiske ideal og sidan borgarlege ideal – om at det som visast, skal bli oppfatta som naturleg. Opplevinga av naturlegheit avhenger av normene i samfunnet rundt. Men det er vanskeleg å peike på korleis uttrykka for naturlegheit endrar seg, fordi det for det meste verkar gjennom ureflekterte prosessar. Observatørar i samtida nøyer seg gjerne med å konstatere *at* noko er naturleg eller unaturleg, utan å forklare nærmare *korfor* det er slik. Like fullt gir historiske kjelder – i dialog med dagens samtidsforankra oppfatning av kva som kan vere og verke naturleg – innsikt i kva naturlegheit kan bestå av.

Som eit innleiande utgangspunkt for dette prosjektet har eg valt å definere det eg ser etter som eit scenespråk som søker å bli oppfatta som verkelegheitsnært, troverdig, autentisk og passande – og naturleg – av eit samtidspublikum. Spesifiseringa er gjort med språk i eit dramatisk og tekstbasert teater i tankane, utan at eg med det meiner at naturlegheit er fenomen som berre eksisterer innanfor dette området av scenekunsten.

### **1.2.1 Framveksten av ein moderne naturlegheitskonvensjon**

Den moderne naturlegheitskonvensjonen har utvikla seg sidan renessansen gjennom tolking og instrumentalisering av det som vart sett på som kunsten og kunstnarane sin oppgåve: å etterlikne verkelegheita. Dette er igjen ei samtidsforankra tolking og definisjon av *mimesis*omgrepet, som har røter attende til den antikke filosofien og særleg Aristoteles, som i *Om diktetkunsten* stadfestar at etterlikning ligg i diktetkunstens natur, og at karakterane i tragedien skal vere edle, passande, ha likskap og vere konsekvente (Aristoteles, Ledsaak og Børtnes 2004, 23–24, 47). I renessansen og tida som følgde, la ein vekt på korleis karakterane i teater og dramatik skal likne menneska i verkelegheita (fr.: *vraisemblance*), og dei skal vere tru mot sin eigen natur – altså passande og dydige (fr.: *bienséance*).

Gjennom det nye borgarlege idealet på 1700-talet vart kunsten, og teateret spesielt, i enno større grad forventa å vere ein imitasjon av naturlege menneske og handlingane deira, for slik å skape illusjon av verkelegheit: «The new ideal of life and art was ‘naturalness’.» (Fischer-Lichte 1991, 26) I løpet av dette hundreåret vart den klassisk forankra retorisk-deklamatoriske spelestilen med tilhøyrande konvensjonar delvis løyst opp i land som Frankrike, Tyskland og England. Dette skjedde til fordel for ein meir naturlegheitssøkande skodespelarkunst og eit scenespråk som låg nærmare dagleglivets konversasjon enn kunstnarleg deklamasjon (Martin 1991, 8–9). Alt i 1730 la Johann Christoph Gottsched fram prinsipp for eit nytt borgarleg teater i *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (1751). Der overklassas hoffteater dyrka det fantasifulle og kunstferdige gjennom sjantrar som opera og ballett, skulle ein kunstform for den borgarlege mellomklassa ekskludere alle urealistiske og unaturlege element. Orienteringa skulle i staden gå i retning av *fornuft* og *natur*, som var det Gottsched såg som grunnleggande for ein vanleg borgars forståing av seg sjølv og verda (Fischer-Lichte 2002, 147–148). Vidare var Gotthold Ephraim Lessing ein av dei fremste pådrivarane for det som skulle utvikle seg til ein psykologisk-realistisk spelestil, gjennom eigne dramatiske og teaterteoretiske tekstar og tysk omsetjing av mellom anna tekstane til Denis Diderot, som på fransk hadde formulert prinsipp for eit nytt borgarleg drama og ein ny skodespelarkunst (Fischer-Lichte 2002, 168).

Vidare inn på 1800-talet, med framveksten av realisme og naturalisme som kunstnarlege ideal, gjekk scenespråket gjennom store endringar. Framstillinga av folk på scenen som om dei var henta frå verkelegheita, gjorde at det ikkje lenger var rom for klassisk deklamasjon (Martin 1991, 27–28). Spesielt den naturalistiske tanken om at scenespråket skulle vere så likt naturleg talemål som mogleg, har hatt sterk påverknad, også innanfor andre moderne stilar i teateret (Martin 1991, 29). Òg individuell karakterisering, gjennom både ytre realistiske og indre psykologiske karaktertrekk, har vore avgjerande for den psykologisk-realistiske spelestilen slik den utvikla seg i Noreg og mange andre land frå slutten av 1800-talet.

Også i teaterformer som ikkje er dramatiske eller tekstbaserte, kan ein finne eit ideal om naturlegheit i scenespråket. I episke, dokumentariske eller postdramatiske

---

framsyningar er det gjerne eit mål å verke autentisk og naturleg, anten for å vise samanhengen med verkelegheita, eller for å framheve her-og-no-elementet i framsyninga – i kontrast til dramatisk fiksjon og illusjon. Ein ser korleis fleksibiliteten i kva som blir oppfatta som naturleg, heng saman med estetiske konvensjonar, så vel som sosiale og politiske normer.

### **1.2.2 Samspel mellom teatrale og sosiale konvensjonar**

Det som til ei kvar tid blir rekna som naturleg oppførsel og språk i kvardagslivet, utgjer ei grunnleggjande referanseramme for naturlegheit på teaterscenen. Det handlar om samspelet mellom teatrale og sosiale konvensjonar, der det kunstnarlege blir oppfatta som realistisk når det byggjer på normer og konvensjonar folk er vande med (Mejerhold og Nag 1964, 25). Teateret er avhengig av og ein del av eit større sosiokulturelt heile, og i arbeidet med fortidas framsyningar må ein som forskar forstå korleis teateret både formar og blir forma av normene og konvensjonane i samfunnet rundt (Fischer-Lichte 1991, 20). For å undersøke naturlegheit i scenespråket har eg valt å sette meg inn i kva språkpraksis «folk er vande med» frå dagleglivet. Dette handlar om korleis folk formar språkidentitet i kvardagen og ein norsk språknormskultur. Andre moglege perspektiv som kunne gi eit godt innblikk i normer for scenespråk, er skodespelteori, der forventingar og praksis kjem til uttrykk gjennom læring og instruksjon (Fischer-Lichte 1991, 23). Dette hamnar på sida av dette avhandlingsprosjektet, da eg i denne omgang tek i bruk kjennskap til den psykologisk-realistiske spelestilen for å forstå korleis språklege verkemiddel bidreg til å vise fram det indre psykologiske og ytre sosiale i den sceniske fiksjonen.

I tillegg til normer frå kvardagslivet er dei kunstnarlege uttrykka knytte til eigne teaterspesifikke konvensjonar. Desse må publikum kjenne til for å kunne verdsette og forstå dei sceniske handlingane som tydingsberande – og som naturlege (Martin og Sauter 1995, 54). Konvensjonane oppstår og forsvinn over tid, noko som blir synleg når ein ser på kva verkemiddel som er brukte i dei ulike periodane i mitt materiale: På 1930-talet brukte skodespelarane for eksempel vibrato i stemmen for å uttrykke karakterane sine følelsar, framfor direkte affektuttrykk som gråt, som er eit langt meir intimt verkemiddel. På 1990-talet kunne ein derimot ofte oppleve at karakterane bryt

ut i krampegråt, medan bruk av vibrato ville bryte med samtidas oppfatning av kva som er naturleg.<sup>2</sup> Verkemiddel som vibrato minner oss om at naturlegheit ikkje utelukkande bygger på normer henta frå livet utanfor teateret. Sjølve det at teateret skal likne verkelegheita er ein kunstnarleg konvensjon; det planlagde scenespråket er ein skapt illusjon av naturleg tale (Burns 1972, 77).

Naturlegheit balanserer mellom det kunstnarlege på eine sida og det sosiale på den andre sida, mellom kunstnarlege og samfunnsmessige normer. Både sider må vere til stades for at scenespråket skal kunne oppfylle kravet om å vere både naturleg, autentisk, truverdig og passande. Ein kan òg seie at naturlegheit beveger seg i eit dobbelt landskap, der fiksjonen skal opplevast tett opp mot verkelegheita, men òg følge forventingar knytte til teaterhendinga som ei offentleg kunstnarleg hending.

### 1.2.3 Om val av omgrep

Det er ikkje gitt at det idealet som er omtala her, skal kallast for *naturlegheit*. Det er fleire andre omgrep som kan bli brukte for å femne om fenomenet som spelar på ei kopling mellom verkelegheit og scenisk fiksjon. Naturleg, realistisk, verkelegheitsnært, spontant, ekte og autentisk – alle desse omgrepa sett ord på det eg vil undersøke. Samtidig har dei ulike konnotasjonar som kan peike i andre retningar enn det fenomenet eg ønsker skildre, eller dei blir upresise og avgrensar for mykje – eller for lite. Det er for eksempel ikkje slik at ein kan snakke om at eit scenespråk er ekte versus uekte – alt scenespråk er både ekte og uekte.

Eit av dei mest nærliggande alternativa ville vere å snakke om eit realistisk scenespråk. *Realistisk* er eit mykje brukt deskriptivt allmenngrep, samtidig som det er eit ord som er sterkt knytt til realismen som epoke og stil. Det same kan ein kanskje seie om forholdet mellom det naturlege og naturalismen, men denne koplinga er ikkje like opplagt. Vidare er det ikkje nødvendigvis slik at eit scenespråk som oppfattast som naturleg, òg må vere realistisk. Fenomenet eg søker å skildre, er ikkje alltid – om enn ofte – knytt til denne stilen.

---

<sup>2</sup> Les meir om dette i analysekapittel 4 og 7.

---

*Autentisk* kunne òg ha vore eit aktuelt val, men det er igjen eit omgrep brukt i fleire ulike samanhengar. Det er òg spesifikt knytt til ei oppleving av noko som genuint og ekte, og fangar ikkje alltid opp det kvardagsnære. Autentiserande grep finn vi, i følgje sosiolingvistisk forskning, for eksempel i bruk av dialekt for å framstå som meir ektefølt og jordnær i offentlegheita og i media (jf. Coupland 2007, 180). Omgrepa autentisk og autentisitet blir vidare ofte sett i samanheng med scenekunst som ikkje er dramatisk og tekstbasert, for eksempel dokumentarisk teater og ikkje-spel – stilar og verkemiddel som ikkje dreier seg om det «å spele ei rolle» eller skape eit truverdig fiksjonsunivers. Autentisitet i språket heng tett saman med *spontanitet*, der det ektefølte gjerne blir knytt til eit inntrykk av at språket oppstår i augneblinken. Som med autentisitet, krev ikkje spontanitet i scenespråket at det som blir sagt faktisk er spontant: Spontanitet er ein villa verknad kunstnarane gir språket gjennom bruk av bestemte verkemiddel som nøling og munnleg setningsstruktur. Eit scenespråk som framstår som spontant, verkar også naturleg, sidan dette legg det planlagde språket nærmare naturleg tale.

Når eg til slutt har landa på å omtale det eg ser etter i scenespråket som naturlegheit, er det for å halde på konseptet om det naturlege inntrykket, det å «opptre naturleg». I tillegg spelar det opp til noko som søker å vere tett opp mot naturleg tale, som altså er det omgrepet språkvtarar ofte brukar om språket vi brukar i kvardagen.

«Naturalness» har blitt brukt av fleire teatervtarar for å beskrive fenomenet (sjå f. eks. Carlson 2006; Fischer-Lichte 1997), og eg finn at dette er eit omgrep som innanfor rammene av dette arbeidet kan romme både naturleg, autentisk og realistisk. Det samanfattar alle dei grepa og føresetnadane som legg opp til at publikum godtek framsyninga og scenespråket som naturleg, uavhengig av kor verkelegheitsnært det er ut frå objektive mål.

### 1.3 Forskingsposisjon – fagleg plassering og tilstøytande forskning

Eg meiner det i den akademiske teaterforskinga har vore for lite fokus på det munnlege scenespråket i teateret. Derfor er målet at denne avhandlinga bidreg til å

fylle eit tomrom i norsk teatervitskapleg (og dels språkvitskapleg) forskning. Sjølve omgrepet scenespråk, sett saman av *scene* og *språk*, inviterer til eit tverrfagleg studium. Meir forskning kan gi djupare kunnskap om eigen scenekunsttradisjon – gjennom auka forståing av språket sin kunstnarlege og kommunikative funksjon i teateret. Vidare ønsker eg å vise korleis teatervitskapelege analysar av scenespråk kan bidra med viktig kunnskap og innsikt i forskning på planlagt offentleg språk, gjennom ei grunnleggande forståing av scenespråkets performative natur. For å seie noko om korleis sosial språkleg variasjon fungerer i ei framsyning eller andre kunstnarlege former, er det viktig å forstå den konteksten språket er ein del av (jf. Hodson 2016). Kunstnarleg forståing gjer det enklare å identifisere korleis språkleg variasjon, slik vi finn det i samfunnet utanfor teateret, blir tatt aktivt i bruk for å uttrykke identitet og sosiale forhold hjå karakterane i teaterfiksjonen.

Scenespråk er lite behandla og omtala, både i norsk og internasjonal forskning. Få vitskapelege tekstar analyserer scenespråket i språkleg detalj. I teatervitskapen krinsar ein stort sett rundt temaet, eller behandlar det som del av samansette teaterhistoriske eller teaterteoretiske fenomen. I den grad det finst arbeid som behandlar scenespråk som eit eige fenomen, er det oftast knytt til stemmepedagogikk og vokal estetikk, typisk i forbindelse med Shakespeare-tradisjonen (sjå for eksempel Darnley 2019; Crystal 2013; Knowles 2003). Innanfor sosiolingvistikk har det, som eg kjem nærmare inn på, vore ei auka interesse for å forske på planlagt språk dei seinare åra. Likevel finst det få vitskapelege arbeid som omhandlar tematikken i ein norsk kontekst, og ingen større arbeid. Det norske språklandskapet med dialektar og to jamstilte skriftspråk som utgangspunkt for normalisering stiller oss i ein særposisjon i forhold til scenespråkleg praksis i mange europeiske land.

Sjølv om det finst lite direkte forskning om scenespråk, er det ikkje slik at dette forskingsprosjektet opptre i eit akademisk tomrom. Denne avhandlinga plasserer seg – gjennom historiske, teoretiske og metodiske aspekt – innanfor fleire fagområde. Undersøkinga og beskrivinga av ein naturlegheitskonvensjon i scenespråket fell inn under ei teoretisk forståing av omgrepa teatralitet og teaterkonvensjonar. Mine kvantitative og kvalitative språkfunn er eit bidrag til forskning på sosial språkleg

---

variasjon, og til kunnskap om planlagt og offentleg språk i Noreg, og til undersøkingar av korleis scenespråket formar karakter og miljø i teaterfiksjonen. Undersøkingane av det samla scenespråksmaterialet mitt utgjer eit bidrag til forståinga av den norske tradisjonen for ein psykologisk-realistisk spelestil.

I det følgjande vil eg tydeleggjere korleis eg plasserer meg innanfor teatervitskap og systematisk framsyningsanalyse, og innanfor sosiolingvistik og studium av planlagt språk.

### **1.3.1 Semiotisk inngang**

#### *Pragmatisk semiotikk*

I analysearbeidet har eg tatt i bruk ein pragmatisk teatersemiotikk, som undersøker teikn og kodar som del av ein flyktig sosial praksis, i tråd med ei postmoderne semiotikkforståing (de Toro 2008, 123). Her har eg konsentrert meg om teoretiske innfallsvinklar som er relevante i mitt arbeid. Nyare teatersemiotisk litteratur har ein tendens til å dvele ved ei historisk oppsummering fram mot det epistemologiske skiftet som finn stad rundt 1990, som reknast som den endelege bortgangen frå ei strukturalistisk (og semiologisk) tilnærming til framsyningsanalyse (jf. de Toro 2008; Meerzon og Rozik 2008). Samleverket *Theatre theory reader: Prague school writings* (Drozd, Kačer og Sparling 2016) har bidratt til å reaktualisere det som blir sett på som grunnarbeidet for teatersemiotikken, med omsetting av sentrale tekstar frå pragerstrukturalistar som Jiří Veltruský, Petr Bogatyrev og Jan Mukařovský. I *How Theatre Means* (2014) går Richard Knowles inn på samtidig bruk av teatersemiotikk, og korleis det komplementerer teoriar som fenomenologi (Knowles 2014, 82–91). Vidare kjem han med konkrete eksempel på korleis semiotiske innfallsvinklar kan vere nyttige i både framsyningsanalyse og praktisk teaterproduksjon. Ut over dette finn eg relativt lite litteratur (i ein vestleg, engelskpråkleg samanheng) som eksplisitt tek for seg det teatersemiotiske fagfeltet slik det har utvikla seg dei siste 30 åra. Noko av årsaka til dette, slik mellom anna Marvin Carlson ser det, er at mange teatervitarar på 1990- og 2000-talet unngjekk å bruke ordet «semiotikk» i forskingsarbeidet sitt – sjølv om det ofte er ein grunnleggande premiss i ei framsyningsanalytisk tilnærming (Carlson 2008, 130–131). Uavhengig om det er artikulert eller ikkje, er nye



semiotiske analyseperspektiv ofte å finne som delar av eller saman med andre teoretiske tilnærmingar. Eksempel på dette er fenomenologi og performativitet (Fischer-Lichte 2008b, 2008a) eller teaterframsyninga som kommunikativ hending (Martin og Sauter 1995; Sauter 2000). Sidan utvalet av nyare teoretiske arbeid om teatersemiotikk er avgrensa, har eg – i tillegg til å orientere meg i dei nemne verka – i stor grad brukt tidsskriftsartiklar som eit grunnlag for å forstå teatersemiotikk i dag, mellom anna frå eit temanummer av *Semiotica* (2008/168).

Sjølv om skiftet frå ein strukturalistisk til ein pragmatisk analysemetode innanfor teatervitskapen kjem med postmodernistiske og spesielt postrukturalistiske teoriar, ligg det opne kommunikasjonsperspektivet allereie i arbeidet til Charles Sanders Peirce (Carlson 2008, 134). Dette tyder òg at hans forståing av semiotikk ikkje er eksplisitt lingvistisk: «A sign, or *representamen*, is something that stands to somebody for something in some respect or capacity» (Peirce 1985). Denne triaden – beståande av teikn, interpretant og objekt – har lenge vore sett som relevant i teatersemiotikken, fordi interpretanten viser til ein aktiv tolkingsprosess der teikn er sett som som kulturfenomen og må studerast som kulturprosessar (Wiingaard 1993, 45–46). Vel vitande om at teatersemiotikk lener seg på arbeidet til både Peirce, Ferdinand de Saussure (2013), tradisjonen frå Pragerskulen, og sidan estetiske teoretikarar som Umberto Eco (1981) og Roland Barthes (1972), har eg i denne avhandlinga hovudsakleg orientert meg i nyare teori av teaterforskarar som Marvin Carlson (2006, 2018, 2008), Yana Meerzon (2011) og Patrice Pavis (1998). I ein framsyningsanalytisk samanheng er eg særleg opptatt av kommunikasjonsaspektet i teateret. Her trekk eg fram den heilskapelege tilnærminga Willmar Sauter (2008, 2000; 1995) har til kommunikasjonen i teaterhendinga, som rommar både semiotiske, performative og hermeneutiske perspektiv i analyseprosessen.

### *Felles plattform for det tverrfaglege*

I analysearbeidet fungerer òg semiotikk som eit tverrfagleg bindeledd mellom disiplinane. Teatersemiotikken er i seg sjølv tverrfagleg av natur og opnar for å undersøke scenespråket ved hjelp av både teatervitskapelege og sosiolingvistiske verkøy (De Marinis 1993, 7; Gjefsen 2019, 30). I sosiolingvistikk undersøker ein for

---

eksempel korleis språktrekk og ordval kan få meining i bestemte kombinasjonar, i ein kommunikasjonsituasjon som òg kan overførast til teateret. Eg meiner at undersøkingar av sosial språkleg variasjon passar godt inn i ein framsyningsanalytisk samanheng – da spesielt konseptet om indeksikalitet (sjå 3.4.5) og forståinga for korleis dette fungerer.

Min bakgrunn i teatervitskap er eit avgjerande utgangspunkt for dei språklege analysane og styrer korleis metodiske verktøy blir implementerte, og kva dei nyttast til. Det vil seie at eg tenker framsyningsanalytisk i møte med scenespråket. Med utdanning frå teatervitskap ved Universitetet i Bergen inneber det at eg tek utgangspunkt i den konkrete framsyningsopplevinga før eg dreg inn refleksjonar om intensjon og kontekst – òg når eg jobbar med inntrykk frå overleverte kjelder til historiske framsyningar (jf. Trolie 1996). Like fullt er den tverrfaglege komponenten sentral i forskingdesignet mitt. I dette ligg det at eg i utstrakt grad har overført sentrale metodiske grep – og tildels eit teoretisk rammeverk – direkte frå hjelpedisiplinen sosiolingvistik til det framsyningsanalytiske arbeidet med scenespråk. Dette styrker metoden min fordi språkvitskapen har meir velutvikla verktøy enn teatervitskapen på dette punktet.

### **1.3.2 Eksisterande forskning om scenespråk og stemmebruk**

#### *Direkte forskning på norsk scenespråk*

Dei enkeltartiklane som handlar direkte om scenespråk i norsk samanheng, tek gjerne for seg ein lang periode, frå tidleg 1800-tal (eller før) og fram til artikkelforfattarens notid. Dei omhandlar ofte språkpolitiske aspekt, knytt til dialekt og standardtalemål basert på ein av dei to skriftformene våre. Blant dei vitskapelege artiklane eg har brukt aktivt i mitt arbeid, er Roderick Rudlers teaterhistoriske artikkel «Scenespråk i Norge» (1987), Thoralf Bergs oversiktsartikkel «Striden om norsk scenespråk» (2013) og Didrik Arup Seips kapittel «Norsk teaterspråk før 1850» i *Gjennom 700 år: fra diskusjonen om norsk språk* (1954). I tillegg har Steinar Wiik (1987) bidratt med ei noko upresis oppsummering av norsk scenespråk fram til 1980-åra, og Tove Bull (1982) har skrive om scenespråket ved Hålogaland Teater.

For om lag 20 år sidan uttala språkvitaren Gjert Kristoffersen at norsk scenespråk som emne er «temmelig stemoderlig behandlet i studiet av norske talemålsvarieteteter» (Kristoffersen 2000). Sitatet er henta frå artikkelen «To err or not to err: litt om retroflektering i norsk scenespråk», eit sjeldant eksempel på ein språkvitskapeleg artikkel om emnet. Noko av årsaka til at scenespråket ikkje har vore i fokus, kan vere at språkforskarar i Noreg har vore mest opptatte av autentisk kvardagstale (Nesse 2006).

Blant språkstudentar ser det på si side ut til at scenespråket i teater og på skjerm har engasjert og inspirert, og det finst fleire masteroppgåver om emnet. Blant desse er Hanna Storstrand Reknes' kvalitative sosiolingvistiske studium av *Et dukkehjem* på Nationaltheatret i 2020 (Reknes 2021). Denne masteroppgåva ser dermed på språket i ei Ibsen-framsyning om lag 20 år etter det siste eksempelet frå mitt materiale. I tillegg til å analysere scenespråket i framsyninga har Reknes gjort intervju med regissør Mattis Herman Nyquist. Trude Giseth (2018) har i si masteroppgåve gjort intervju og undersøkt språklege ideologiar og praksisar ved ei norsk skodespelarutdanning. Elise Sundfør Erdal (2013) har gjort ein intervjubasert sosiolingvistisk studie om dramatisk språk, som ho definerer som «alle former for planlagt språkframføring» (Erdal 2013, 5). Christine A. Nikolaisen (2013) har sett på språkhaldningar formidla gjennom dialektbruken til karakterar i norsk barne-TV. Janne Sønnesyn (2011) har sett på bruk ulike engelske aksentar i Disney-filmar, som byggjer på ein sosiolingvistisk studie gjort av Rosina Lippi-Green (1997). Guri Melby (2008) har publisert ein artikkel i *Målbryting* basert på masteroppgåva om dialektbruk i humorserien Team Antonsen, medan Gunhild Hovden Kvangarsnes (2006) si oppgåve om språkleg identitet ved Det Norske Teatret er publisert i *Skrifter frå Ivar Aasen-instituttet*.

Elles er det fleire språkkonsulentar som har bidratt med meir populærvitskapelege tekstar på emnet, som Ola E. Bø (2013, 2010) og Dag Gundersen (1998). Desse oversiktsartiklane er relevante i den forstand at dei teiknar eit visst bilete av scenespråket si utvikling i Noreg, men kjem med få konkrete (empiriske) eksempel på kva scenespråket består av i seg sjølve– ut over å peike på at scenespråket på Nationaltheatret er eit konservativt riksmål med lite rom for dialektvariasjon.

---

### *Internasjonal forskning om stemmebruk og språk i teateret*

Om det finst lite litteratur om scenespråket spesifikt, så finst det meir faglitteratur som i ulik grad omhandlar språkpraksis og stemmebruk. Særleg finst det ein del praktiske lærebøker om stemmebruk og stemmetrening (mellom anna Turner og Morrison 2000; Mills 2009). Desse ser eg som tilstøytande forskning som av og til beveger seg tett på, men ikkje overlappar med, dette avhandlingsarbeidet.

Eitt av dei mest omfattande verka om scenespråk i vestleg teater, er Jaquelin Martins *Voice in modern theatre* (1991) – ei bok som opnar med å omtale det munnlege språket i teateret som «a much-neglected area of performance practice» (Martin 1991, xiii). Martin gjer ein solid innsats for å bøte på dette. I boka ser ho på bruk av stemmen i teateret («vocal delivery») – både i eit historisk (dels retorisk) perspektiv, og gjennom arbeidet til sentrale praktisk-teoretiske systembyggerar i teateret (som Stanislavskij og Brecht), teatergrupper og regissørar (som Ingmar Bergman, Ariane Mnouchkine, Robert Wilson m.fl.). Eg har dratt stor nytte av dette verket i arbeidet med å kartlegge ulike sider av ein scenespråkleg naturlegheitskonvensjon.

Gjennom å bruke sentrale Shakespeare-produksjonar som eksempel knyter Martin moderne stemmepraksis i teateret til Shakespeare-forskinga, som nok er eit av dei områda der ein har vore mest opptatt av scenespråk og framføring. Fokuset i den språklege Shakespeare-forskinga er sentrert rundt pedagogikk, uttale og handteringa av versemål i nyare tid (sjå mellom anna Darnley 2019; Jakobson og Jones 2015; Lichtenfels 2005; Knowles 2003; Barton 2001; Salmon og Burness 1987; Berry 1973). I tillegg har lingvistar og fonologar jobba for å finne fram til Shakespeares opphavslege uttale, gjerne kalla *original pronunciation* (jf. Crystal 2016, 2013, 2003).

Nyare sentrale teatervitskapelege bøker som på ulike måtar handlar om scenespråket, er Marvin Carlsons *Speaking in Tongues: Languages at Play in the Theatre* (2006) og Erika Fischer-Lichte, Torsten Jost og Saskya Iris Jains *Theatrical Speech Acts: Performing Language* (2020). Carlson ser på korleis språket i teateret fungerer i samspel med stilmessige, politiske og tematiske aspekt. Han bruker heteroglossia

(indre motsetnader og variasjon i språket) som inngang for å undersøke språk i framsyninga, som han sett i samheng med forholdet mellom standardspråk og dialekt, postkolonialisme og postmodernisme. Han ser vidare på korleis ulike språk blir tatte i bruk og kva sosiale og kulturelle problemstillingar som ligg bak, og tek i bruk teoretiske aspekt frå både språk- og kulturvitskap. *Speaking in Tongues* er interessant og inspirerande lesing, der Carlson i større grad enn meg går inn på kva verdiar og effekt bruk av sosial språkleg variasjon kan ha. Dei internasjonale eksempla skil seg likevel frå norske språkforhold, sidan dette er land som har langt sterkare tradisjonar for bruk av standardspråk enn Noreg. Òg i essaysamlinga *Theatrical Speech Acts* ligg fokuset på korleis scenespråk fungerer i ulike kontekstar, og korleis det kan ha politisk effekt. Eksempla er henta frå ulike språkkulturar, òg her med eit særleg blick på postkoloniale prosjekt. Det er interessant å lese om korleis bidragsytarane gjennom å sjå på teatrale språkhandlingar ser språk som ein performativ prosess i stadig endring. Men der både Carlson og Fischer-Lichte, Jost og Jain er opptatte av korleis scenespråket relaterer seg til samfunnet utanfor, gjennom ideologi og politisk effekt, nøyer eg meg i stor grad med å sjå på den framsyningsinterne funksjonen til verkemidla i scenespråket.<sup>3</sup>

Angela Pao (2004) skriv om tileigning og bruk av ulike dialektar og aksentar blant amerikanske skodespelarar. Ho tek mellom anna utgangspunkt i Hodge og Kress' (1988) definisjon av stereotyp som ein aksent av ein aksent, som reduserer ein måte å snakke på til enkle og attkjennbare trekk (Pao 2004, 360). Pao sett søkelys på korleis tileigninga av andre kulturelle aksentar enn den skodespelaren har sjølv, kan vere problematisk, særleg på tvers av etnisitet. Sjølv om fokus ligg på ideologi og effekt, er dette undersøkingar av sosialt betinga språkleg variasjon på scenen som har enkelte berøringspunkt med mitt prosjekt.

I ein skandinavisk kontekst er det få som har skrive utførleg om scenespråk. Det finst like fullt arbeid som fokuserer på stemmebruk og pedagogisk stemmetrening. Danske Thorvald Larsen gir i *Scenisk kunst* (1917) råd om stemmebruk til kommande

---

<sup>3</sup> Jamfør tekst-interne og tekst-eksterne forskingsfokus, sjå Hodson (2014, 10)

---

skodespelarar, og Karen Krogh (1965) skriv om dansk scenespråk på 1800-talet. I avhandlinga *Fenomenet Röst* (2011) ser Mikael Strömberg på stemmetreninga ved Teaterhögskolan i Stockholm. I ein norsk samanheng finst Tor Trolies (2005a, 2005b) historiske arbeid om skodespelarkunst, sett i lys av mellom anna tradisjon, utdanning og opplæring.

### 1.3.3 Historiografisk perspektiv

Dette avhandlingsarbeidet tek for seg åtte framsyningar frå førre hundreår, men er ikkje meint å gi ei samla historisk framstilling av scenespråket på 1900-talet. Analysane er teaterhistoriske punktnedslag og fordjupingar, som i seg sjølv ikkje utgjer ei kronologisk framstilling, men som kan kaste lys over historiske forhold og samanhengar. Derfor er det relevant å presentere dei teaterhistoriske og språkhistoriske rammene kring analyseeksempla mine, for å kunne sjå scenespråket og naturlegheitskonvensjonen i lys av teaterutviklinga, spesielt den psykologisk-realistiske spelestilen, og språklege endringar på scenen i lys av rådande rettskrivingsnormal. Den historiske konteksten og referanseramma bygger hovudsakleg på sekundærkjelder og bidreg berre indirekte som kjelder i scenespråkanalysane.

Eg har tatt utgangspunkt i sentrale teaterhistoriske arbeid om utvalde teater i hovudstaden over ein 200-års periode fram mot tusenårsskiftet. Ein sentral del av referanseramma er knytt til utviklinga som starta i perioden før framsyningane presenterte i denne avhandlinga, nemleg framveksten av den psykologisk-realistisk spelestilen i norsk teater. Dette er den teaterhistoriske tradisjonskonteksten eg gjer mine analysar innanfor, og dermed det fremste historiografiske kriteriet for utvalet av teaterhistorisk bakgrunslitteratur. Den psykologisk-realistiske spelestilen er ein tradisjon som kjem til syne i mykje av teaterhistorieskrivinga, men det er per i dag berre eitt verk som samanfatar og beskriv denne utviklinga eksplisitt: *Ibsen og norsk teater: Del 1: 1850–1930* (Hyldig 2019). Keld Hyldig har via store delar av forskinga si til Ibsen og norsk teaterhistorie. *Ibsen og norsk teater* (del 1 og ein kommande del 2) byggjer på eit stort materiale av primærkjelder i form av arkivmateriale frå teatera og teatermeldingar forstått og brukt som primærkjelder frå samtidige augevitne i form

av teaterkritikarar. Desse kjeldene inngår i utforminga av Hyldig sine egne analysar av historiske iscenesettingar. Den teaterhistoriske framstillinga fell i stor grad saman med andre verk som beskriv perioden (blant anna dei som er nemnt under), men samanfatar enno meir presist den tradisjonen og utviklinga eg ser etter og er langt meir grundig i kjeldeanvisninga. Historiografisk koplar Hyldig bruken av Ibsens samtidsdramatik i teateret nært til utviklinga av psykologisk realisme i teateret (Hyldig 2019, 15). Den omfattande gjennomgangen av Ibsen-tradisjonen – og i samanheng med dette den psykologisk-realistiske spelestilen slik den utvikla seg fram mot 1930 – gjer dette arbeidet til det mest relevante å vende seg til for den teaterhistoriske konteksten for denne avhandlinga.

For perioden 1830–1930 har eg i tillegg supplert den historiske rammeforståinga ved hjelp av verk som *Christiania Theaters Historie: 1827–1877* (Blanc 1899), *Bjørn Bjørnsons vej mod realismens teater* (Erbe 1976) og *Realisme, symbol og psykologi* (Hyldig 2000). Etter 1900 er norsk teaterhistorieskrivinga dominert av institusjonsmonografiar – både for teaterscenen og radio- og fjernsynsteater. Dermed har eg sett på korleis scenespråket blir omtala og den psykologisk-realistiske spelestilen kjem til uttrykk gjennom verk som *Nationaltheatrets historie: 1899–1999* (Ringdal og Falck 2000), *Nationaltheatret gjennom 50 år* (Rønneberg 1949), *Nationaltheatret 1949–1974* (Rønneberg 1974), *Det usynlege teatret: radioteatrets historie 1926–2001* (Hartenstein, Berentsen og NRK 2001), og *Fjernsynsteateret: til glede og forargelse* (Ørjasæter 1994). Også Hans Fredrik Dahls (1999) gjennomgang av norsk radios historie inneheld relevante opplysingar. Eg merkar meg at det blir stadig mindre av grundig sekundærlitteratur om Nationaltheatret ettersom vi nærmar oss notid. Dette heng nok saman med at den akademiske merksemda etter kvart flytta seg over på regionteatera og det frie feltet. For å finne konteksten til 1970- og 1990-talet har eg derfor orientert meg i forskingsartiklar om dei aktuelle institusjonane, som «Kan det skje noe nytt på Nationaltheatret?» (Arntzen 1986) og «Twenty Years with the International Ibsen Festival» (Hyldig 2011), kombinert med arbeid av andre teaterforskarar som Thoralf Berg (2013, 1996; 1976), Øyvind Anker (1968), Kristian Elster (1931), Berit Erbe (1976) og Live Hov (2007).

---

I den grad primærkjelder er inkluderte i framstillinga av den historiske bakgrunnen og introduksjonen før dei ulike analysane, er det i form av eksempel på direkte omtale av scenespråk i teaterkritikkar og kommenterande artiklar frå teaterdebatten i den aktuelle perioden. I dei tilfella scenespråket blir nemnt, er det i vage og ålmenne trekk, som sjeldan gir nøyaktig informasjon. Nokre informative sitat er det likevel mogleg å finne, og fleire av desse er også refererte til i sekundærkjeldene eg har sett til, både i teater- og språkhistoria. Spesielt Didrik A. Seip (1954) lener seg i stor grad på avisartiklar som kjelder i si framstilling av teaterspråket før 1850. Det er ei viss fare for å låse seg til eksisterande spor og oppfatningar ved å nytte velbrukte sitat, men her er nok tilfellet at det vesle som er omtala direkte, i stor grad er plukka opp av gode forskarar før meg. Når eg, særleg i kapittel 2 i avhandlinga, viser til utdrag frå avisartiklar, har eg konsentrert meg om kjelder der det er mogleg å seie noko om dialektbruk eller om naturlegheit i scenespråket. Dette har eg sett i samanheng med dei historiske framstillingane eg støttar meg på, for slik å kunne vise nokre eksempel på korleis tendensane eg skriv om, slo ut i praksis i scenespråket. I kapittel 2 er primærkjeldene henta frå samtidige stemmer som Ole Rein Holm (1828), Marcus Jacob Monrad (1850) og Bjørnstjerne Bjørnson (1859a–c). I tillegg har eg brukt memoarane til Bjørn Bjørnson (1937) for å vise konkrete eksempel på korleis det vart arbeidd med scenespråk i samtida. For 1900-talet viser eg stort sett til teaterkritikkarar i samband med dei bestemte framsyningane som er analyserte, mellom anna Hans Heiberg (1950, 1951) og IdaLou Larsen (1994, 1999). Utdraga frå primærkjelder er ikkje tilstrekkelege til at mi historiske samanfating kan sjåast som eit sjølvstendig bidrag til teaterhistorieforskinga. Den teaterhistoriske framstillinga skisserer den tradisjonen (den psykologiske realismen) som forskinga mi foregår innanfor, og skal slik støtte opp om mine hovudpoeng om scenespråket, språkleg sosial variasjon og naturlegheitskonvensjonen.

Til den språkhistoriske konteksten har eg i stor grad valt å støtte meg på det nyare samleverket *Norsk språkhistorie*, meir konkret bind III *Ideologi* (Bull 2018) og IV *Tidslinjer* (Nesse 2018). Desse oversiktsverka gir ein oppdatert, grundig og konsentrert gjennomgang av historiske opplysningar relevante for mitt prosjekt. I tillegg har eg orientert meg i språkhistoriske arbeid av mellom anna Seip (1954), Lars



Roar Langslet (1999), og Helge Sandøy (2015). Eit viktig aspekt i den historiske konteksten til dette prosjektet har vore dei konkrete offisielle og private rettskrivingsreformane og til dels ordbøker frå perioden. I tillegg har eg sett på nyare artiklar som kommenterer språkbruken i NRK (Sandøy 1998; Vinje 1998; Nesse 2014) for å få eit inntrykk av korleis norma der har utvikla seg, og om det har fellestrekk med dei kringkasta framsyningane i mitt materiale.

Eksisterande teaterhistoriske og språkhistoriske framstillingar gir både bakgrunnskunnskap og relevant kontekstualisering for analysane. Samtidig tillèt eg meg å peike på det eg meiner er eit manglande empirisk grunnlag og eit einseitig fokus på språkpolitikk i måten scenespråket har blitt framstilt på, både i dei nemnte oversiktstekstane og i norske teaterhistoriske verk generelt. I likskap med teaterkritikkane er det få presise skildringar av språkbruk her. Ofte har omtala av scenespråket i hovudstaden, særleg sidan 1970-talet, hatt eit negativt forteikn: mykje handlar om kor konservativt språket på Nationaltheatret er samanlikna med regionteatera. Dette gir meg informasjon om kva eg kan vente å finne i mitt materiale (eit konservativt bokmål og teatermessige konvensjonar i fjernsynsstudio), sjølv om mitt mål er å beskrive scenespråket deskriptivt, ikkje kome med ein moralsk eller politisk dom.

### **1.3.4 Sosiolingvistisk plassering**

#### *Sosial språkleg variasjon*

Dersom ein ser på den klassiske sosiolingvistikken, er det upåverka naturleg tale som har fått merksemd i forskinga, og som blir vurdert som området der ein kan finne relevante data (Mortensen, Coupland og Thøgesen 2017, 8). Men dei siste tiåra har det vore ei auka interesse innanfor sosiolingvistikk for å sjå på planlagt språk og aktiv sosial språkleg variasjon, som ein mellom anna kan sjå eit utval av i temanummeret «The Sociolinguistics of Performance» (*Journal of Sociolinguistics* 15/ 5, 2011).

Innanfor språkvitskapen plasserer eg meg i det feltet som forskar på aktiv bruk av sosial språkleg variasjon. Det finst fleire ulike tilnærmingar for å beskrive og uttrykke dei same fenomena, og kva omgrep ein vel å bruke, er med på å styre kva delar av

---

kommunikasjonsprosessen som er i fokus. Eg har kome fram til at konsepta om *indeksikalitet* og *registerdanning* kan vere fruktbare for mitt prosjekt. Desse omhandlar korleis språkbrukarar utnyttar ulike måtar å snakke på for å plassere seg i ein sosial kontekst, og korleis slike sosialt meiningsbærande språktrekk oppstår og held fram å eksistere (sjå kapittel 3.4). Av språkforskarar som tek i bruk desse omgrepa, har eg tatt utgangspunkt i forskinga til Asif Agha (2007), Silverstein (2003), Penelope Eckert (2016, 2008), Barbara Johnstone (2016) og Joan Beal (2019).

### *Planlagt tale: Teater, film, tv, radio og skjønnlitteratur*

Scenespråket er eit planlagt språk, underlagt standardar frå teaterteksten så vel som normer og forventingar hjå dei som høyrer på. Derfor har det vore relevant å orientere meg innanfor det området av sosiolingvistik som undersøker planlagt tale. Eg finn at forskning gjort på språk i film, TV, skjønnlitteratur, og radiospråk har relevans for og overføringsverdi til mitt arbeid.

### **Radiospråk**

I ein norsk samanheng er den mest sentrale forskinga på planlagt offentleg språk Agnete Nesse sine analysar av norsk radiospråk i mellom anna «Lyden av Norge. Språklig desentralisering og nasjonsbygging i NRK Radio» (2014), og «Kallemann og Amandus: The use of dialect in children's programmes on early Norwegian radio» (2016). Nesse sitt arbeid med radiospråk i eit historisk perspektiv har vore utgangspunkt for mitt eige utval av språklege variablar i den kvantitative analysedelen i denne avhandlinga. Det er fleire samanfall med dei språktrekka eg er på jakt etter i mitt arbeid med scenespråket.

Internasjonalt er det fleire interessante forskingsprosjekt knytt til radiospråk (sjå for eksempel Thøgesen 2016; Johnstone 2016; Coupland 2001). Slike studium fokuserer i stor grad på teknologiske aspekt, korleis språket blir mediert, og korleis det har påverkningskraft ut i samfunnet. I denne samanhengen ser dei òg på aspekt som sosialt betinga språkleg variasjon, som er mest nærliggande for mitt prosjekt.

I Danmark har Anna Lawaetz undersøkt dei performative og akustiske kvalitetane i stemmen til danske kanalvertar (speakers) i avhandlinga *Danmarks radios stemmer: Undersøgt gennem et studie af kanalspeakeren på P1 1925–2012* (2014). Lawetz har bakgrunn frå teater- og performancestudium ved universitetet i København. Trass i at ho og eg undersøker ulike aspekt av talespråket i ulike offentlege domene, har Lawaetz sitt tverrfaglege forskingsprosjektet fleire likskapstrekk med mitt. Det tek utgangspunkt i om lag same tidsperiode og er bygd opp med eit blanda metodetilfang. Tilnærminga er likevel annleis enn mi, sidan Lawaetz let kvantitative undersøkingar utgjere den største delen av arbeidet, medan det kvalitative supplerer. Mest interessant er likevel at dette er eit arbeid som i stor grad identifiserer eit naturleg og autentisk ideal i planlagd tale – eit ideal som får radikalt forskjellige uttrykk over tid, som følgje av samspelet med teknologien si utvikling (Lawaetz 2014, 209). Lawaetz finn at ideen om kva som er autentisk endrar seg – frå eit mål om å fjerne støy og alle tekniske påminningar, via den perfekte radiostemma, til ønsket om teknisk gjennomsiktighet og eit live-aspekt som gjer at det «ekte» mennesket bak teknologien kjem til syne (Lawaetz 2014, 50). Denne avhandlinga syner først og fremst at eg ikkje er åleine om framheve naturlegheit som eit fenomen som endrar seg over tid. Samtidig er arbeidet til Lawaetz ei viktig påminning om grensene for mitt eget prosjekt, der eit mangfald i teknologiske kjelder og eit hovudsakeleg kvalitativt analysearbeid gjer at eg i liten grad kan vurdere akustisk kvalitet på ein etterretteleg måte.

### **Planlagt språk i film, TV-seriar og litteratur**

Fokuset på naturlegheit finn eg att i forskning på filmspråk (sjå f. eks. temanummeret *Multilingua* 31/2–3, 2012). Det er spesielt i forbindelse med skodespel på skjerm at naturlegheit og truverde i dialogen blir undersøkt. Eg har særleg orientert meg i arbeidet til Jane Hodson (2014), som ser på korleis dialekt bidreg til å gi informasjon om karakter og miljø i film og litteratur, og korleis språket blir tilpassa kunstnarlege og kommunikative krav. Her kjem også film- og medievidarane på banen (sjå for eksempel Berliner 1999; Kozloff 2000). I forskning som fokuserer på ideal og normer om naturlegheit i planlagt tale, blir det fort tydeleg korleis planlagt spontanitet er eit sentralt verkemiddel – slik er det òg i mitt eige analysearbeid. Dette opptek mellom

---

anna forskarar som jobbar med dubbing og teksting av film og tv-seriar, noko «Prefabricated Orality: A Challenge in Audiovisual Translation» (Baños-Piñero og Chaume 2009) er eit godt eksempel på. Her ligg fokuset i stor grad på korleis nøye planlagt tale utnyttar ulike språklege verkemiddel for å skape inntrykk av eit spontant språk. Planlagt sosial språkleg variasjon er òg et tema for språkvtitarar som undersøker dialog i skjønnlitteratur, ofte med fokus på skriftleg framstilling av dialekt og korleis dette bidreg til autentisitet (mellom anna Hodson 2016; Leigh 2011; Hakala 2010; M. Thelander 2009; K. Thelander 2007, 2005).

Det har vore verdifullt for meg å orientere meg innanfor forskning på språket til skodespelarar i film og tv, sjølv om det i liten grad er brukt direkte i denne avhandlinga. Det er i hovudsak sosiolingvistar som har gjort denne typen analysar av mediespråk. Språkvtitarar har, samanlikna med teatervitarar, høg kompetanse på språk, men kanskje mindre innsikt i den kunstnarlege hendinga. Forsking på mediespråk har like fullt gitt meg viktig metodisk innsikt i korleis ein til no har jobba med undersøkingar av språkleg variasjon og spontanitet i planlagt språk. Og ikkje minst har eg funne interessante refleksjonar rundt kva som gjer at eit scenespråk verkar naturleg, autentisk og truverdig.

### **1.3.5 Avgrensing – rammene for prosjektet**

Val av fokus i denne avhandlinga er styrt av eit ønske om å undersøke *talespråket* i teaterframsyningar, kva verkemiddel som blir tatte i bruk for at dette skal bli oppfatta som naturleg, og korleis desse verkemidla endrar seg over tid. I den grad norsk scenespråk er behandla frå før, har det vore tett knytt til skodespelarkunst, teatertekst og språkpolitisk historieframstilling. Derfor har eg bevisst vald ein annan vinkel for å sette søkelys på nye område. Ved å ta i bruk verktøy frå sosiolingvistisk teori og metode kan eg kartlegge og karakterisere scenespråket på ein måte som opnar for vidare studium.

I arbeidet med denne avhandlinga har eg orientert meg breitt i tilstøytande forskning som dels overlappar, men ikkje dekker, det eg vil undersøke. Undervegs har det blitt klart at det er mange retningar ein kan ta i undersøkingar av scenespråk. Eg kunne for

eksempel ha fokusert meir på «speech acts» og performativitet, romlege akustiske forhold, eller prosodi og lydlege kvalitetar i scenespråket. Det kunne òg ha vore eit prosjekt med utgangspunkt i retoriske, språkfilosofiske, politiske eller sosiologiske teoriar. Det er alltid mogleg å forklare fenomen frå ulike vinklar. Men på eit visst punkt kjem ein dit at ein – i søken etter å presentere eit mest mogleg fullstendig bilete – endar opp med å komplisere heller enn å gjere ting klarare. Derfor let eg det vere opp til nokon andre å utforske dette, ikkje alt høyrer til innanfor rammene til akkurat dette prosjektet.

Det denne avhandlinga gjer, er å presentere og undersøke nye måtar vi kan analysere og forstå scenespråk og naturlegheit innanfor teatervitskapen. Eit viktig poeng for meg er det å sjå eit planlagt scenespråk som tale, og ikkje realisert tekst. Eg har i stor grad valt å reindyrke mine undersøkingar av scenespråk gjennom eit metodisk fokus på språkleg variasjon og språklege følelsesuttrykk. Gjennom av analysar av utvalde verkemiddel i scenespråket, undersøker eg korleis psykologisk realisme og naturlegheitskonvensjonen manifesterer seg i språklege uttrykk og korleis språket innanfor den psykologisk-realistiske tradisjonen har utvikla seg over tid. I tillegg ser eg potensialet for scenespråk som kjelde til studium av sosial språkleg variasjon i eit historisk sosiolingvistisk perspektiv.

Undersøkingar av punktnedslag over tid gir innsikt i mogleg endringsmønster, i den forstand at det kan antyde konturane av eit breiare landskap som i liten grad er kartlagd. Det er både ei avgrensing og nyttig at eg som forskar ikkje er ein del av samtidskonteksten til framsyningane. Avstanden kan gjere det enklare å peike ut ulike konvensjonar og verkemiddel. Ettersom vi nærmar oss eigen samtid, kan dette bli vanskelegare å kjenne ått, men da vil opparbeidd historisk kunnskap kunne fungere som verktøy for å forstå og beskrive notidas praksis.

I 1987 etterlyste Roderick Rudler eit doktorgradsarbeid om norsk scenespråk, gjerne av nokon som kombinerer språkstudium og teatervitskap (Rudler 1987, 96). 35 år seinare utgjer dette prosjektet eit svar på denne etterspurnaden, og med forskinga mi håpar eg å bli ei stemme i framtidias scenespråkforskning.

---

## 1.4 Dei ulike delane av avhandlinga

Denne avhandlinga kan delast inn i fire hovuddelar: innleiing og bakgrunn, teori og metode, analysar av scenespråk, og drøfting. I tillegg kjem eit appendiks med detaljar rundt utval og transkripsjonar.

Kapittel 2 gir ein oversikt over korleis norsk scenespråk utvikla seg i perioden før framsyningane som er undersøkte i mine analysar. Her har eg gått attende til 1800-talet, som kan reknast som dei formative åra i utviklinga av eit norsk profesjonelt scenespråk. Saman med innleiinga fungerer dette kapittelet som eit bakteppe og ei ramme for det som er kjernen i forskingsprosjektet: analysane og den teoretiske og metodiske refleksjonen knytt til desse.

Kapittel 3, «Teori og metode», utgjer ein omfattande del som tek for seg metodiske og teoretiske refleksjonar. Her er det først ein gjennomgang av analysemodell og dei ulike bestanddelane eg har valt å sjå etter i scenespråket, før eg ser på sentrale teoretiske aspekt. Til slutt går eg inn på bakgrunn for utval og meir praktiske aspekt knytt til gjennomføring av analysane og korleis desse er bygde opp.

Kapittel 4–8 inneheld dei scenespråklege analysane eg har gjort. Dei kvalitative analysane er delte inn etter kva tiår dei er henta frå, med to analysar i kvart kapittel. I tillegg er kapittel 4–7 ramma inn med kvar si innleiing som dreg fram relevante element frå ein historisk kontekst og ein fortløpande diskusjon som ser på hovudtrekk frå scenespråket i dei aktuelle framsyningane. Kapittel 7.5 gir ein prøve på korleis ein metode for scenespråkleg analyse kan brukast i samanlikning av utdrag frå ulike framsyningar, medan kapittel 8 er ein samla presentasjon og analyse av dei kvantitative variabelfunna frå dei åtte framsyningane.

I kapittel 9 drøftar eg analysefunna indirekte opp mot forskingspørsmåla. Eg peiker på typiske trekk for scenespråket i materialet eg har sett på, korleis det forhold seg til utviklinga i bokmålsrettskrivinga gjennom 1900-talet, og korleis bruken av verkemiddel endrar seg over tid. Avslutningsvis ser eg på potensiale for vidare forskning. I vedlegga i kapittel 10 er det inkludert ein detaljert oversikt over

variabelfunn og transkripsjonar av utdrag frå framsyningane i sin heilskap. Desse utgjer ein sentral del av bidraget i dette forskingsarbeidet.

---

## 2. Om norsk scenespråk før 1930

Historia om norsk scenespråk er historia om nasjonsbygging, språkpolitikk og framveksten av ein psykologisk-realistisk spelestil med ei ibuande norm om naturlegheit i norsk teater. I løpet av 1800-talet gjekk teater i Noreg frå å vere dansk til å vere norsk. Det utvikla seg i spennet mellom romantikk og realisme og i forlenging av den moderne, borgarlege skodespelarkunsten, som vaks fram frå midten av 1700-talet (Fischer-Lichte 2002, 168, 247; Trolie 2005a, 90 ff.). Også eit nytt samfunnsdrama kom til rundt midten av 1800-talet, med ønske om naturtru skildringar av karakter i eit samtidig miljø (Trine Næss 1994, 28). I tillegg ser vi i løpet av 1800-talet ein gryande moderne regikunst, som kjem til uttrykk i norsk teater fyrst med samfunns- og teateraktørar som Henrik Ibsen og Bjørnstjerne Bjørnsson, og sidan Bjørn Bjørnson. Alle desse forholda påverka det norske scenespråket, og med utviklinga av norsk teater og scenespråk vart ein ny norsk borgarleg naturlegheitskonvensjon etablert i siste halvdel av 1800-talet.

Eit av dei viktigaste aspekta i framveksten av eit norsk scenespråk har vore nasjonsbygging og språkideologi i norsk kultur- og samfunnsliv på 1800-talet. Teatera sto midt i fornorskingskampen, mellom anna gjennom ønsket om å utvikle eit scenespråk som kunne fungere som ein standardnorm til etterfølging for, i fyrste hand, hovudstadens borgarar (sjå mellom anna Seip 1954, 49 ff.; Christophersen 1959, 99). Språkideologien kom òg til uttrykk i dei samtidige kjeldene vi har om korleis skodespelarane snakka. Kommentrarar om scenespråk er knytte til spørsmålet om det å snakke dansk eller norsk, eller til om det var korrekt i høve til datidas estetiske krav, anten romantisk-idealistske<sup>4</sup> eller realistiske. Kjeldene frå denne perioden er ofte lite konkrete. Både dialekt, tilpassing og kvalitet blir nemnt, men utan å spesifisere kva lydar og ord som blir brukt, og utan inngåande teaterfaglege analysar. Talemål og skriftnær opplesingsstil vart oftast nemnt når kritikarane ikkje likte det dei høyrde (jf. Blanc 1899, 13–14; Seip 1954, 50–51). Like fullt er det

---

<sup>4</sup> Ein idealistisk estetikk prega ikkje berre det norske kunstfeltet tidleg på 1800-talet, men dukka opp i dei fleste estetiske diskusjonar gjennom heile hundreåret. Filosofen Marcus Jacob Monrad var ein av talspersonane for ein idealistisk filosofi og estetikk i Noreg (sjå Moi 2006, 107 ff. om idealistisk estetikk).



mogleg å finne konkrete observasjonar og analysar, som i tillegg gir eit innblikk i den subjektive opplevinga av framsyninga og scenespråket (Trine Næss 1994, 23). Mange av kjeldene vi har om tidlegare framsyningar, kjem nettopp frå teaterkritikkar, og denne typen tekstar er med på å forme inntrykket for ettertida. Formuleringar om fornorsking frå kritikkarar og sentrale kulturpersonlegdomar frå perioden, gir informasjon om kva som vart oppfatta som naturleg scenespråk i norske teaterinstitusjonars barndom.

## 2.1 1820–1860: Dansketid i teateret og ønsket om eit umarkert, konstruert ideal

For å vise kva føresetnadar norsk scenespråk har hatt, vil eit naturleg startpunkt vere dei fyrste teaterinstitusjonane i Christiania, med hovudfokus på det som har ei direkte utviklingslinje fram til Nationaltheatret si skiping i 1899: Christiania Theater (1837) og Kristiania norske Theater (1854).<sup>5</sup> Dette var ikkje dei einaste aktivitetane som påverka scenespråket i hovudstaden, mellom anna må Det norske Theater i Bergen kunne seiast å vere viktig for utvikling av scenespråk og skodespelarkunst frå 1850 av, ikkje minst fordi mange av dei fyrste norske profesjonelle skodespelarane i Bergen og Christiania starta si karriere der. Og seinare, når ein nærmar seg startpunktet for mine analysar på 1900-talet, er det fleire nye teaterverksemdar i hovudstaden som kunne ha vore nemnt ved sidan av Nationaltheatret. Her er det nærliggande å trekke fram Det Norske Teateret (1913), med normalisert landsmål (nynorsk) som scenespråk. Sidan det ligg ei avgrensing i at skodespelarane i analyse materialet mitt (med eitt unntak) er tilknytte nettopp Nationaltheatret, vel eg likevel å følgje linja frå Christiania Theater.

### 2.1.1 Språkforhold rundt 1800

Ved inngangen til 1800-talet var språkleg praksis i Noreg grovt sett delt inn i eit «høgspråk» som bygde på dansk skriftspråk som brukt i offentlege situasjonar, og eit «lågspråk» beståande av dialektar. Frå 1850-åra var ikkje lenger dansk slik det vart

---

<sup>5</sup> I denne teksten vel eg å omtale Kristiania norske Theater konsekvent med 'K', som ikkje er uvanleg i teaterhistorisk praksis (f.eks. Erbe 1976; Rudler 1987; Hyltdig 2019).

---

uttala i København, den viktigaste norma, og ønsket om å ha eit standardtalemål førte til mange diskusjonar om korleis det nye standardtalemålet skulle høyrast ut (Nesse 2015, 89, 90). Dersom ein går nærmare inn på språkforholda, kan ein òg dele det inn i fem ulike talemålstypar: 1) dansk riksmål snakka av danske innflyttarar, 2) eit skriftbasert høgtidsspråk, 3) den danna daglegtalet, som var kvardagsspråket i heimar der ein hadde utdanning, 4) bydialektar og 5) bygdemål (Haugen 1969, 26).<sup>6</sup> Det er med utgangspunkt i denne inndelinga eg vil plassere det norske scenespråket, slik det utvikla seg på 1800-talet.

I Christiania fanst rundt 1800 eit eige bymål, som var i nær slekt med bygdedialektane i området. I tillegg ser det ut til at bymålet alt var sosialt lagdelt; i tillegg til høgtidsspråket, som var den norske leseuttala av dansk skriftmål brukt i formelle og offisielle situasjonar, utvikla overklassen eit talemål til kvardagsleg bruk som skilte dei frå vanlege folk (sjå A.B. Larsen 1907, 10 ff. om språkutviklinga i Kristiania). Dette overklassespråket vart kalla *den danna daglegtalet*.<sup>7</sup> Det vart forma i spenningsfeltet mellom høgtidsspråket og dialektane i dei norske byane; skriftnært talemål nytta som naturleg tale er noko som vaks fram i bysamfunn (Torp 2018, 422–423; Vikør 2018b, 366). Da den norske staten vart grunnlagd i 1814, var det vanleg å sjå på skriftspråket som felleseigedom, som kunne realiserast gjennom norsk eller dansk uttale. Det var altså ein tanke om at det eksisterte eit norsk standardspråk, som seinare vart utfordra ettersom interessa for gammalnorsk og ulike dialektar tiltok (Hoel 2018, 429).

### 2.1.2 Dansk talemål og dansk lest på norsk

Frå 1780 til om lag 1830, perioden før dei offentlege teaterinstitusjonane vart etablerte i Noreg, fanst det ei rekkje private dramatiske selskap i Christiania og fleire norske byar. Medlemmane i selskapa var norske amatørar som jobba med

---

<sup>6</sup> I tillegg fantes det ikkje-nordiske språkminoritetar og marginalt innslag av framandspråk. Desse er ikkje vektlagde her.

<sup>7</sup> Ein del av litteraturen eg har lest held fast på uttrykket «danna daglegtale» for å vise til det språket skodespelarane på Nationaltheatret brukte (mellom anna Rudler 1987). Daglegtale er slik å finne som omgrep i tekstar opp til vår eiga samtid. I mitt tverrfaglege prosjekt vel eg å halde på det meir presise omgrepet naturleg tale for å beskrive det talemålet som blir brukt til kvardags ute i samfunnet (jamfør kapittel 1). Danna daglegtale blir brukt for å vise til det konkrete fenomenet omtala på desse sidene.

danskspråkleg dramatik og med danske førebilete. Det dansk-nære scenespråket i dei dramatiske selskapa vart eit viktig identitetsmerke for embetsfolk og danna borgarar (Rudler 1987, 97). Vi veit lite om korleis uttala var, men ein reknar med at framføringa var utprega deklamatorisk, som vil seie tydeleg og vakkert, med eit ideal nære høgtidstalen (Sandøy 2018, 232; Hyldig 2019, 28).

Den fyrste perioden med norske institusjonsteater i hovudstaden, frå 1827 til 1863, blir gjerne kalla dansketida i norsk teater. Fram til 1850-åra var norsk teater prega av omreisande danske teatertruppar og aktørar. Christiania Theater hadde fast dansk ensemble frå 1828, og eksisterande teaterhus som Komediehuset på Engen i Bergen (bygd 1800), det gamle teatret i Trondheim (1816) og Fredrikhalds teater (1839) vart leigd ut til danske aktørar som snakka dansk riksmål. Gjennom store delar av 1800-talet var norsk teater avhengig av og utvikla seg gjennom samspelet med dansk skodespelarkunst. Det var stor likskap mellom dansk og norsk teater heilt fram til 1863 (Hyldig 2019, 63). Ein slik felles kulturell marknad mellom dei to landa var det òg innanfor musikk, litteratur og biletkunst.

Dei fleste sentrale samfunnsdebattantane og kulturpersonlegdomane i perioden var einige om at dei på sikt ønska eit norsk scenespråk, men det var ueinigheit om korleis og kor fort dette skulle skje. Dette var ikkje unikt for teateret: Nettopp spørsmålet om kva *norsk språk* var, var ein diskusjon gjennom heile hundreåret (Hoel 2018, 430). Like fullt var arbeidet for eit spesifikt norsk teater alt i gang da det fyrste profesjonelle teateret i Christiania dukka opp i 1827, under leiinga av den svenske teatermannen Johan Strömberg.<sup>8</sup> Men allereie kort tid etter oppstart vart Strömbergs norske skodespelarar, som han hadde trena og instruert, kritiserte for å vere keitete og ukultiverte, med eit språk prega av «fransk» stivheit og mangelfull deklamasjon. Årsaka skulle langt på veg vere at dei norske skodespelarane kom frå «de mindre dannede samfunnslag» og ikkje fekk tilstrekkeleg kyndig instruksjon (Blanc 1899, 13–14). Kravet om at dei skulle ha vore både meir danna og meir naturlege i språk og

---

<sup>8</sup> Det finst dokumenterte tilfelle på bruk av norsk dialekt på scenen før dette, da i Trondhjem (Rudler 1987, 98).

---

oppførsel, vitnar om eit krav om kunstnarleg kvalitet dei norske skodespelarane ikkje levde opp til.

### 2.1.3 Bruk av dialekt for å bygge karakter i komedien

Til ein produksjon av *Jeppe på Bierget* på Strömbergs teater i 1828, kommenterte kritikaren Ole Rein Holm scenespråket. I *Christianias Aftenblad* 5. februar 1828 skriv han at skodespelar Poul Olsen Boiflin i rolla som JEPPE ikkje var «dannet for Rollen», men at det var «reent Aggerhusisk Pøbelsprog i Stedet for at det skulde være Sjællandsk Bondesprog» (Holm i Seip 1954, 50–51). Dette er kommentarar som går ut over kravet om høveleg og danna scenespråk generelt, og seier noko om kva som vart oppfatta som naturleg for karakteren i forbindelse med skodespelets fiksjonsmiljø. Det Holm skriv, viser at det var brukt attkjendbare dialekttrekk på scenen i 1828, og at ein i samtida såg på den eine dialektforma som meir passande enn den andre i framstillinga av ein bestemt karakter. Haldninga kjem ikkje minst fram gjennom karakteriseringa av dei to talemåtane, der den norske dialekta er *pøbelspråk*, medan den danske er *bondespråk*. Dette støttar òg opp om korleis bydialektene ikkje nødvendigvis vart inkluderte i det nasjonalromantiske idealet. Når det gjeld bruken «Aggerhusisk Pøbelsprog», er det vanskeleg å seie i kva grad Boiflin faktisk snakka dialekt frå Akershus<sup>9</sup> eller om det berre var lagt inn bestemte trekk frå Aker-målet i eit elles normalisert språk for perioden.<sup>10</sup> Uansett viser kommentaren at språket hadde nok attkjennbare trekk til å bli oppfatta som Aker-mål av Holm på tidspunktet, noko som i seg sjølv er verdifull kunnskap. Forventinga om Jeppe som ein sjællandsk bonde slik Holberg framstilte det, syner korleis sjanger og typekonvensjonar var viktig i teateret, og at brot med dette kunne svekke truverdet.

Ein ny borgarleg komediestil byrja utviklinga i siste halvdel av 1700-talet i Danmark, og var ein språkleg forfina stil som skilte seg frå tidlegare stereotype rollefigurar. Satiriske, outrerte typar vart dempa i eit forsøk på å gjere Holberg-universet meir

---

<sup>9</sup> Akershus amt omfatta Christiania fram til 1842, så det er ikkje heilt klart om Holm siktar til bydialekta til lågare samfunnsklasser eller bygdemålet i området rundt byen.

<sup>10</sup> I ei teatermelding av *Den paadigtede Galskab* frå 1829 vart for eksempel Boiflin kritisert for å skarre meir enn kva som egna seg for eit «dannet Sprog» (Morgenbladet 1829). Dette gir rett nok ingen klar indikasjon på om han skarra på r-ane også i 1828, men er interessant å merke seg.

realistisk (Wiingaard, Risum og Kvam 1992, 166). I komediesjangeren brukte skodespelarane stemmen på ein mindre regulert måte enn i seriøse drama, og gammaldagse uttrykk og talemåtar vart erstatta av meir moderne ord og vendingar (Hyldig 2019, 58, 237). Dette gjorde at komediane verka tettare på publikums kvardag, og fekk eit meir realistisk preg.

På Det Kongelige Theater i København var det på byrjinga av 1800-talet vanleg å nyansere typene i Holberg-komediane gjennom språkleg variasjon: «De begynte å individualisere rollene og gjøre forskjell mellom for eksempel Arv som en sjællandsk bondeknøl og Henrik som en mer dannet by-tjener» (Hyldig 2019, 56; sjå òg Wiingaard, Risum og Kvam 1992, 165–166). Dette er eit eksempel på korleis scenespråkelege val, i dette tilfellet bruk av dialektar forbunde med sosiale karakteristikkar, kan vere viktige verkemiddel i prosessen med å skape individuelle karakterar. Den tiltakande realismen i komediespelet koplar Hyldig til individualisering og psykologisering av spelet, som blir viktig for den scenespråkelege linja eg følgjer (Hyldig 2019, 56).

#### **2.1.4 Frå dansk til norsk danna daglegtale**

Strömbergs teater starta som ein teaterskule for å utdanne norske skodespelarar og utvikle eit norsk scenespråk. Dette språket skulle ikkje ligge for tett opp til naturleg tale, men konstruerast kunstnarleg. Som vist, reflekterte kommentarar om scenespråket i fyrste halvdel av 1800-talet det eksisterande idealet om eit normalisert, danna scenespråk. Men overgangen frå dansk og høgtidsspråk med bokstavrett uttale til eit norsk standardspråk tok tid. Da Christiania Offentlige Theater (Christiania Theater frå 1837) vart etablert i 1828 i det som hadde vore Strömbergs teater, dominerte danske skodespelarar fullstendig. Scenespråket til dei danske skodespelarane styrka den høge språksosiale statusen som dansk tale alt hadde i samfunnseliten, og teateret var den staden munnleg dansk tale vara lengst (Hoel 2018, 470; Nesse 2015, 100; Nygaard 1945, 37).

Dansk riksmål vart framheva som eit «mønster for ungdommen og en vederkvegelse for resten av publikum» (Nesse 2015, 100). Likevel var det ikkje slik at kritikarane

---

nødvendigvis ønska rein dansk uttale også hjå dei få norske skodespelarane som var aktive på teateret i 1830-åra; dei ville berre ikkje ha såkalla vulgær norsk uttale (Seip 1954, 49–50). Dette skulle skjje ved å tilpasse den norske uttala i retning av den danske: «den norske Udtale maa ikke opofres, men alt i den skal afslibes» (Blanc 1899, 28). Ole Rein Holm kom for eksempel med oppfordringar til Strömberg om nettopp å gi ein betre instruksjon i det norske språket. Her spår Holm at det kanskje med tida da vil vere mogleg å «opnaae at faae høre et Sprog fra vor Scene, der forenede den Norske Dialects Correcthed og Kraft med den Danske rigtige og behagelige Tonefald» (Holm i Seip 1954, 52). Dette peiker mot eit scenespråk konstruert som ei blanding mellom norsk og dansk, samtidig som sitatet viser korleis ulike kulturelle og sosiale verdiar blei tillagte dei to språka: dansk er danna i klassisk forstand, medan norsk blir tillagt romantiske verdiar gjennom si «urkraft». Den dialektfrie språknorma skulle gjelde både norske og danske skodespelarar. Skodespelarane vart kritiserte både for å snakke for dansk og for Christiania-uttale (Seip 1954, 54). Andre dialektar høyrde heller ikkje heime på scenen, i april 1828 meinte Holm at Jomfru Møllers scenespråk var «en uheldig Sammensætning af det trondhjemske og det mest affecterede kjøbenhavnske, og er som en Følge deraf for det meste ganske uforstaaeligt for vore uøvede Øren» (Holm, 1928). Møller var langt frå åleine i å bli kritisert for dialekttrekk – eit år etter følgde truleg same skribent i *Critica* opp med å antyde at madam Boiflin ikkje var «den eneste af det quindelige Personale, hvis Dialect man kunde ønske rensset [...]» (*Critica*, 1929).

Etter at Christiania Theater på slutten av 1840-talet fekk dei fyrste norske skodespelarane, skreiv filosofen Marcus Jacob Monrad to artiklar i *Den norske Rikstidende* 1850 (nr. 5 og 6) med tittelen «Om norsk Udtale», tileigna dei tre nyttilsette kvinnene. Monrad meinte at ein naturleg plass for utviklinga av eit standardtalemål var teateret, «der iblandt andet har den Opgave, kunstnerisk at hæve Talesproget til Skjøndhed, saa at derfra igjen kan udgaae en forædlende Indflydelse paa det dannede Folks Tale» (Monrad 1850). Skodespelarane skulle utvikle eit språk som beholdt det karakteristiske norske, men utan all den lokale variasjonen og «støyen» frå ulike dialektar (Christophersen 1959, 99).

Når dette nøytrale og konstruerte scenespråket fekk så mykje fokus, er det fordi det heng så tett saman med utviklinga av eit norsk standardtalemål. Ettersom ønsket om norsk scenespråk auka, var det nettopp dei skodespelarane som snakka såkalla geografisk umarkert som vart framheva som gode alternativ til det danske. I dette ligg det omtalte generelle kravet til det normaliserte og korrekte, men òg eit meir situasjonsspesifikt krav om det nøytrale og einskapelege; det vart oppfatta som unaturleg dersom språket på scenen varierte for mykje. Antydningar til denne typen haldningar kjem fram i ulike kritikkar, for eksempel i Monrads omtale av skodepelaren Helene Thalia Dahm. Ho debuterte ved Christiania Theater i sesongen 1848, og ser ut til å ha brukt trekk frå Drammensdialekta på scenen. Men det var ikkje berre dialekt som var uønska:

Enhver hørte, at hendes Tale stak uheldigt af mod de øvrige  
Skuespilleres; Nogle meente, det kom deraf at hun talte drammensisk;  
men Sagen var, at hun talte intet naturligt Sprog af Verden, men et  
forunderligt stivt Bogsprog, omtrent som naar Skolebørn opramse en  
Lectie, dog ogsaa med kjendelig Tendens til at danisere. (Monrad 1850)

Scenespråket kunne med andre ord bli for kunstig og opplest, noko som fleire kritikarar peika på i tidsperioden. Da Laura Svendsen (seinare Gundersen) frå Bergen spela Emmeline i *Den første Kjærlighed* på Christiania Theater i 1850, hadde ho i følge ein teaterkritikk i *Morgenbladet* same problem som Dahm: «Hun har en altfor stærk bergensk Dialekt, og hun taler ofte som om hun læste op af en Bog.» (*Morgenbladet*, 1850) Igjen ser vi korleis korkje dialekt eller bokspråk vart oppfatta som naturleg scenespråk rundt 1850. Dette kjem òg Monrad inn på i sine artiklar om skodespelarars uttale: «De erindre, at De på Theatret ikke skulle forestille Bøger, men levende Mennesker, af hvilke kun enkelte Caricaturer have Privilegium paa at ‘tale som en Bog’.» (Monrad 1850) Eitt av dei elementa som ville gi scenespråket «Efterligningens Præg» ville vere forsøket på dansk uttale. Overordna var mottoet heller god norsk enn dårleg dansk; eit norsk teater med norsk scenespråk var viktig for den nasjonale utviklinga. Monrad tilsto at det ikkje ville vere bra å høyre «tvende Mundarter paa Scenen», men at det likevel ville vere naudsynt i ein overgangsfase

---

(Monrad 1850). Som eit tillegg til dette trakk han fram at ein overvurderte problemet med dansk og norsk på same scene – den kombinasjonen var ein da vant til i dagleglivet òg. Å gå gradvis frå dansk til norsk kom ikkje på tale, han meinte i det heile tatt at det danske teateret hadde utspelt sin rolle (Christophersen 1959, 179; Morgenbladet 1858). Kritikken av det oppleste og daniserte scenespråket vitnar om at det tidlegare høgtidsspråket ikkje lenger var eit ideal i teateret. Monrad meinte at norsk språk ville fremme naturlegheit på scenen, og at skodespelarane ikkje kunne lukkast med å oppnå «Djervhed og Troverdighed» så lenge dei ikkje snakka sitt eige (normaliserte) språk (Monrad 1854, 22).

Språkstridsspørsmålet og fornorskinga i teateret fortsette å engasjere i siste halvdel av hundreåret. I tillegg til fleire norske skodespelarar ser ein ein tiltakande bruk av norsk dramatikkk på Christiania Theater på 1850-talet og framover. I fyrste omgang i form av syngespel med norsk handling og nasjonalhistorisk dramatikkk, og sidan, frå slutten av 1870-talet, den nye norske samtidsdramatikken av Bjørnstjerne Bjørnson og Henrik Ibsen (Hyldig 2019, 40).

### **2.1.5 Balanse mellom normalisering og naturlegheit**

Sett frå eit naturlegheitsperspektiv handla diskusjonane rundt scenespråket på 1800-talet om mykje meir enn kor vidt skodespelarar skulle snakke dansk eller norsk. Kva som vart oppfatta som naturleg, var ein balansegang mellom idealistiske ideal og krav om realisme og verkelegheitsnærheit. På 1800-talet var dette òg ein balanse mellom eit scenespråk som verka behageleg og passande i teateret, og eit naturleg språk som ikkje verka opplese og stivt. Dels handla det om å oppfylle krava til talemål i offentlege samanhengar – scenespråket skulle passe til den konkrete situasjonen så vel som stilen, sjangeren og innhaldet i framsyninga.

Jakta på ei norsk norm var òg eit spørsmål om kva som var oppfatta som passande i tråd med ein europeisk scenespråktradisjon. Her må ein sjå til kva tradisjon teateret i løpet av det føregåande hundreåret var på veg bort frå, men likevel sto i samheng med: den retorisk-deklamatoriske skodespelarkunsten. Scenespråket i Europa har vore knytt til ein standard uttalenorm, som var kunstnarleg forma og samtidig skulle



fungere som eit godt språkleg førebilete for publikum. Fram til om lag 1850 var naturlegheitskravet i stor grad eit einskapskrav, knytt til ei oppfatning av at kunst var verkelegheit avbilda i danna og idealisert form. Så når publikum opplevde «tvende Mundarter» på Christiania Theater, verka det kan hende unaturleg for mange og som eit brot med eit truverdigheitskrav nettopp fordi det ikkje var passande i høve til den språklege einskapen med dei andre skodespelarane. Kritikken av tendensar til bokspråk viser likevel at ønsket om eit konstruert standardtalemål ikkje sto i motsetnad til kravet om eit spontant og munnleg språkleg uttrykk. Den naudsynte språklege overgangen Monrad snakkar om, var ikkje berre eit ønske om å fjerne dansk språk. Det er òg eit uttrykk for eit gradvis skifte av vektlegging i naturlegheitskonvensjonen, som i løpet av 1800-talet går frå einskapskrav til eit ideal om naturleg norsk tale.

## 2.2 1850–1900: Naturleg = norsk

### 2.2.1 Bort frå det deklamatoriske

Tida rundt 1850 vart ei brytningstid mellom romantikk, idealisme og realisme. Scenespråket i perioden utvikla seg mellom desse ulike estetiske ideala. Fram til midten av hundreåret hadde scenespråket framleis eit deklamatorisk preg (Hyldig 2019, 48). For mellom brotet med den retoriske tradisjonen og realismen ligg romantikken, der ein la vekt på eit klangfullt og vakkert scenespråk. På 1800-talet var framleis omgrepet *deklamasjon* i aktiv bruk, først på ein beskrivande måte som omgrep for scenespråket til skodespelarane, sidan aukande grad som eit negativt predikat. Deklamasjon heng historisk saman med retorikken som ei kunstnarleg framføring av lyriske og dramatiske tekstar utan særleg grad av fysisk gestikk. Attende på 1700-talet vart deklamasjon stadig meir forstått som ein språkleg måte å uttrykke affektar på. I denne konteksten var *affektar* å forstå som ytre og universelle karaktertrekk, noko ein skodespelar kunne representere heller enn eit uttrykk for rollas indre sjeleliv (Roselt 2009, 39–40). I same hundreår vart den retorisk-deklamatoriske skodespelartradisjonen utfordra av nye naturlegheitsideal, noko som markerte starten for utviklinga av den moderne borgarlege skodespelarkunsten. Det

---

kom nye krav om meir realistisk individualisering av karakterane. Også vektlegginga av affekt endra seg, frå den ytre, klassisk retoriske affektforståinga, til framstilling av følelseslivet hjå meir individualiserte karakterar (Roselt 2009, 44).

Teateret kom gradvis tettare på publikum sin kvardag, som mellom anna kom til uttrykk gjennom eit scenespråk som låg nærmare naturleg tale enn den retoriske forgjengaren. I løpet av 1800-talet mista den retorisk-deklamatoriske tradisjonen den dominerande posisjonen som førebilete for scenespråket (Martin 1991, 10). Denne vendinga bort frå det deklamatoriske skjer samtidig som ein gradvis overgang til eit norsk scenespråk, og vi har alt sett konturane av korleis dette vart forankra i eit moderne borgarleg naturlegheitsideal.<sup>11</sup> Sjølv om ein ny naturlegheitskonvensjon i europeisk teater på mange måtar vaks fram allereie midt på 1700-talet, er det i ein norsk samanheng meir på sin plass å rekne skiftet som skjer hundre år seinare som startpunktet for den naturlegheitskonvensjonen eg undersøker i mitt arbeid.

## 2.2.2 Norsk dramatikk kravde norsk språk

På byrjinga av 1800-talet vart den såkalla nordiske tragedien ein populær sjanger fyrst i Danmark og deretter i Noreg (Lyche 1991, 66; Hyldig 2019, 53). Folkedikting og sagalitteratur inspirerte til ein ny dramatisk stil som henta inn norske dialektuttrykk i skriftspråket, noko den tidlege nasjonalhistoriske dramatikken til Ibsen og Bjørnson er tydeleg påverka av (Hoel 2018, 474). Sagastilen kom kanskje spesielt fram hjå Ibsen i *Hærmendene på Helgeland*, som rett nok vart kritisert av Bjørnson for å vere påklistra og kunstig, og sidan i *Kongsemnerne*, der sagatonen var meir integrert som eit element i Ibsens eigen skrivestil (Seip 1914, 158–159).

Sagatida og det norrøne vart viktig som historisk referanseramme for utviklinga av norsk identitetsfølelse, der teateret vart brukt som arena for samtidas kulturhistoriske nasjonsbyggingsprosjekt (Hyldig 2019, 130, 132). Med skodespel som omhandla norske folk og norske forhold, i både fortid og notid, auka behovet for eit språk som følgde innhald, tematikk og stil i dramatikken. Eit eksempel på eit skodespel som

---

<sup>11</sup> Søken etter eit autentisk folkespråk har røter i den romantiske rørsla, og var eit europeisk fenomen, ikkje berre norsk (jf. Bucholtz 2003, 399).

stilte uttalte krav om samanheng mellom språk og geografisk miljø i framstillinga på teateret, var *Fjeldeventyret* av Henrik Anker Bjerregaard frå 1824. Da stykket vart satt opp på Christiania Theater i 1850, var norske skodespelarar viktig for å skape nasjonalt truverde og autentisitet hjå karakterane. Dramatikaren brukte fleire særnorske ord, og alt i 1832 hadde Henrik Wergeland argumentert for korleis syngespelet var med på å vise behovet for eit norsk ensemble på scenen: «Det gikk ikke an å la de studentene som forekom der, tale dansk. Enda urimeligere var det å la norske fjellbønder, som vi har dem i Bjerregaards stykke, tale dansk.» (Seip 1954, 59–60). Her handlar det altså ikkje berre om å snakke eit språk som eigna seg for scenen, ein såg òg på val av talemål opp mot kva sosiale særpreg karakterane i framsyninga skulle ha – jamfør forventinga til Jeppe som dansk bonde i 1828.

Med kravet om norske skodespelarar følgde eit krav om eit meir ledig og naturleg scenespråk. Der omsettinga av dansk dramatik gjerne ga eit bokleg preg på uttala, bidrog mellom anna Ibsens skodespel til ein kjappare og meir ledig talemåte på scenen, meir i tråd med norsk språkrhythme (Rudler 1987, 98–99). Da Ibsen gjekk til Gyldendal forlag i 1865, modererte han rett nok språket sitt for å ta omsyn til eit dansk publikum. Heller enn å ta del i eit revolusjonært målstrev, la han seg på ei meir fellesskandinavisk linje og følgde det som vart kalla nordisk rettskriving. Men i samtidsdrama lagt til norske bymiljø, let Ibsen karakterane ligge tettare opp mot naturleg «norsk bytale» med omsyn til ordstilling og språkfølelse (Seip 1914, 156–157, 163).

Den norske dramatikken spela ei viktig rolle i utviklinga av ein norskspråkleg teatertradisjon. Fornorskingprosessen vart knytt til eit krav og ønske om at språket skulle uttrykke identiteten til karakterane og på same tid ligge tettare på naturleg tale. Her ser vi igjen eit uttrykk for skiftet frå vektlegginga av estetiske kvalitetar til å sette truverde og autentisitet i sentrum for scenespråket.

### **2.2.3 Konstruksjonen av eit norsk scenespråk – og standardtalemål**

Overgangen frå dansk høgtidsspråk til danna daglegtale som eit norsk standardtalemål skaut for alvor fart frå midten av 1800-talet. Slik var det òg på teatera

---

og i scenespråket der. I løpet av 1840-talet hadde både Ivar Aasen og Knud Knudsen byrja utarbeidinga av forslag til reform av det danske skriftspråket, som i løpet av dei to neste tiåra skulle kome til å manifestere seg som dei konkurrerande målformene *landsmål* og *riksmål*. Knudsen publiserte i 1850 ein artikkel der han tok til orde for ei systematisk oppnorsking av det danske skriftspråket i Noreg, ikkje berre leksikalsk, men òg fonologisk (Hoel 2018, 476). Da hadde han alt lansert korleis han ville at rettskrivinga, eller ortografien, skulle vere styrt «*efter den almindelige Udtale af Ordene i de dannedes Mund*» (K. Knudsen 1845, 73).

Rundt 1850 oppsto det to viktige teaterinstitusjonar som fekk mykje å seie for utviklinga av norsk scenespråk, også på Christiania Theater. I 1850 opna Ole Bull Det norske Theater i Bergen, som vart erklært som det fyrste norsk-nasjonale teateret i Noreg. To år seinare følgde Christiania etter med Den Norske dramatiske Skoles Theater (som frå 1854 av vart Kristiania norske Theater), som ein norsk konkurrent til det danskspråklege Christiania Theater (Hyldig 2019, 41, 105).

Kristiania norske Theater (1852–1863) hadde eit nasjonalt og pedagogisk mål om å vere «*en Forberedelseskole for de Indfødte, som maatte have Anlæg for og ønskede at betræde Skuespillerbanen, men savnede Anledning til at erhverve saamegen Uddannelse, at de med et kunne optræde paa Christiania Stadstheater*» (Blanc 1899, 145). Ein sentral og særleg krevjande del av dette var å utvikle eit norsk scenespråk. Ein av lærarane ved teaterskulen var Knud Knudsen, som vidare fungerte som språkkonsulent på Kristiania norske Theater saman med mellom anna Marcus J. Monrad (Hyldig 2019, 105). Knudsen leia komiteen som utarbeidde Kristiania norske Theaters språkmal i 1852, som baserte seg på «*den dannede classes 'ukunstlede' dagligtale*» (Berg 2013). I denne beskrivinga av eit norsk ideal, ligg det i tillegg eit ønske om eit naturleg og ikkje-kunstnarleg uttrykk på scenen. Som språkkonsulent fekk Knudsen brei innflytelse, med ansvar for å regulere språket, og dermed òg ein viktig del av personinstruksjonen (Hyldig 2019, 125). Frå 1852 til 1862 lærte han opp skodespelarar i det som vart rekna som radikal norsk uttale, med harde konsonantar

og norske former som «*sjø* og *skog*» (Seip 1914, 145–146).<sup>12</sup> Knudsen hadde ikkje eit språkreformprogram med konkrete framlegg enno, men nettopp teateret vart ein arena for å teste ut endringane han ønskte i samfunnet generelt (Hoel 2018, 479).

I tiåret Kristiania norske Theater eksisterte, vart det utgangspunkt for fleire kontroversar om språk i pressa. Dermed spela teateret ei rolle i avklaringa av kva som var akseptabelt som normeringsgrunnlag for skriftspråket (Hoel 2018, 487). Men det normaliserte scenespråket må ha vore innlært, og ikkje del av det naturlege talemålet til skodespelarelevane, sidan dei fleste kom frå det Monrad kalla «en mindre dannet og et slet Sprog talende Samfunnsklasse» (Monrad i Hoel 2018, 487).

Da Christiania Theater vart slått saman med Kristiania norske Theater i 1863, markerer det den endelege fornorskinga av teaterlivet i hovudstaden. Dette skjedde meir enn eit tiår etter at ein på Vestlandet fekk det fyrste heilnorske teateret i 1850. På Det Norske Theater i Bergen var alle skodespelarane norske, og snakka «byens dannede talemål» (Nygaard 1945, 38). Men dette regionalt prega standardtalemålet i vest var ikkje så langt frå samtidas scenespråk i hovudstaden som det gjerne blir framstilt: Det var i praksis snakk om dansk med bergensk uttale (Nesse 2015, 101). Dette erfarte mellom anna Knud Knudsen, som etter eit besøk ved teateret vart «dypt skuffet» over at skodespelarane snakka det han opplevde som dansk (Lund 1925, 5). Også på Det norske Theater låg altså dansk skriftspråk til grunn, sjølv om den bergenske uttala gir eit anna resultat enn dansk lest opp med austnorsk uttale. Men uansett om replikkane vart framført med bergensk skarre-r eller austnorsk tonefall, var eit normalisert norsk talemål i ferd med å ta over på teaterscenen. Og innan 1860-åra hadde oppfattinga av norsk på scenen gått frå at det var upolert og udanna (men med ei ibuande urkraft) til å bli det som gjer scenespråket godt og sant.

---

<sup>12</sup> Alternativa var *sø* og *skov*.

## 2.2.4 Bjørnstjerne Bjørnson og scenespråket

Kritikken mot det danskdominerte Christiania Theater var eit ledd i prosessen for å finne ein naturleg nasjonal eigenart og identitet, og Bjørnstjerne Bjørnson var blant dei som engasjerte seg i utviklinga av ein slik nasjonal scenekunst. Særleg mot slutten av 1850-talet tok han tydeleg avstand frå dansk som scenespråk, og meinte at skodespelarane heller skulle vere lydhøre for sitt eget naturlege språkinstinkt (Rudler 1987, 99). I ein artikkel i *Aftenbladet* frå november 1859 skriv Bjørnson at kvar skodespelar kunne ta utgangspunkt i eigen dialekt i arbeidet for eit meir einsarta scenespråk: «man hører, hvorfra den stammer, men der er dog noget i den, som Alle ejer» (Bjørnstjerne Bjørnson 1859a). Like fullt foreslo Bjørnson bergensk som hovudmal for ei einsarta norm. Bergen var byen med «den længste Dannelsens Historie», med ei dialekt «som har vunnet mest af det Fælles og saakaldte Dialektfrie [...]». Enhver nogenlunde dialektrenset Udtale ligger den mere og mindre nær» (Bjørnstjerne Bjørnson 1859a).

Da Bjørnson verka som sceneinstruktør i Bergen i 1857–1859, arbeidde han med å finne fram til kva som var naturleg og «sant» for skodespelarane: å vere seg sjølv vart forstått som det same som å vere nasjonal (Hyldig 2019, 172). Her kopla han naturlegheit og autentisitet til noko som er grunnleggande norsk, og talemålet var ein sentral del av dette. Om sin eigen personinstruksjon skreiv Bjørnson i *Bergensposten* at det ikkje var snakk om eit universelt system, men heller at han jobba individuelt med utgangspunkt i den enkelte skodespelarens språk og identitet: «Saa maa man faa ham til at høre bedre efter i sig selv, og ofte kan man fange det for ham naturlige, før han selv kan gjøre det.» (Bjørnstjerne Bjørnson 1859b) Det skodespelarane skulle finne i seg sjølv, var det norske, og at «det blot kommer an paa at faa denne til at tale istedenfor den paatvungne, den efter Gehøret tillærte» (Bjørnstjerne Bjørnson 1859b). Det verkar som det å luke ut «dansk Bydannelse» frå språket var ein del av det å søke ei truverdig norsk karakterframstilling.

For Bjørnstjerne Bjørnson sto ikkje arbeidet for å utvikle ein nasjonal teatertradisjon i motsetnad til arbeidet for å forankre norsk teater i ein europeisk og klassisk teatersamanheng, snarare tvert imot. Han gjekk inn for ei norsk forståing av både

norsk og utanlandsk dramatikk, men var samstundes opptatt av å gi denne dramatikken ei moderne (og meir realistisk) iscenesetting i tråd med samtidige internasjonale strøymingar i teateret (Hyldig 2019, 120–121). Den overleverte romantisk-deklamatoriske spelestilen, som no vart forbunde med det danske ein ville lausrive seg frå, måtte «vige for en stille dunkel Trang, der søger efter Livet i beskednere, sandere, mere jordbundne Afbildninger» (Bjørnstjerne Bjørnson 1859c). Replikkane skulle framførast med «større Karakteristik og mindre Skrig ... saa at altsaa ikke Stemmens Styrke, men dens særegne Anvendelse løfter Publikum op til den ideale Synshøide, som forlanges.» (Bjørnstjerne Bjørnson 1859c) Med «særegne Anvendelse» sikta Bjørnson til den individuelle, og dermed nasjonale, karakteriseringa, som han meinte hadde ein ibuande idealitet. Det nasjonalt særeigne og det universelt ideelle var for Bjørnson to sider av same sak. Det er tydeleg at dei estetiske ideala hang tett saman med dei politiske hjartesakene til Bjørnson i perioden.

Bjørnson meinte at ein meir realistisk og naturleg spelestil var noko som kravde bevisst og målretta arbeide med tragedieforma, medan det ville oppstå naturleg av seg sjølv i komediesjangeren. Dette viser at han meinte det var enklare for skodespelarane å utvikle norsk språkidentitet i komediar og lystspel enn i alvorlege og tragiske stykke, sidan skodespelarane her kunne bygge direkte på det eigne og heimlege (Hyldig 2019, 121–123). Med tanke på scenespråket kan det vere verdt å gjenta at komediesjangeren òg gav rom for å bruke ulike dialekttrekk for å skape klare typar og karakteristikkar, som for eksempel dei ulike holbergske tenarane frå by og land.

Ved å ta i bruk eit slikt klassisk skilje mellom høgare og lågare dramatikk, verkar det som Bjørnson greip attende til teaterhistorien for å forankre norsk teater i ein større europeisk tradisjon. Først argumenterer han på klassisk vis for skiljet mellom dei to hovudsjangrane, for så å kome fram til at det er i ferd med å viskast ut i takt med bortgangen frå den deklamatoriske spelestilen. At denne distinksjonen var i ferd med å gå i oppløysing, og forsvann meir eller mindre i løpet av 1870-åra, er noko som særleg vart synleg i scenespråket:

---

Med de tiltakende realistiske og naturalistiske idealer i 70- og 80-årene ble den tradisjonelle deklamasjonen stadig oftere kritisert for å være ‘affektert’ og ‘unaturlig’, og skuespillerne begynte å regulere sitt scenespråk i retning av dagligspråket. Slik kan vi i løpet av perioden 1850–1899 iakttå en oppløsning av den tradisjonelle distinksjonen mellom en høyverdig deklamatorisk spillestil og komediespillet. I stedet kom en bredere og mer generelle kategori av realistisk orientert skuespillerkunst med et tydelig nasjonalt preg. (Hyldig 2019, 238)

Her blir det tydeleg korleis scenespråket si utvikling spela ei sentral rolle i overgangen til realisme og, vil eg legge til, for etableringa av eit nytt naturlegheitsideal. Å gå bort frå deklamasjonen var ei vending bort frå noko som i aukande grad vart oppfatta som unaturleg. I staden vart ei tilnærming til naturleg talemål framheva som avgjerande i ein moderne og realistisk orientert skodespelarkunst. På bakgrunn av dette har Hyldig argumentert for at ein moderne norsk realistisk karakteriseringskunst på 1850- og 60-talet delvis utvikla seg via komediens nasjonale typar og med ulike gradar av karikeringar (Hyldig 2019, 238). Her ser vi igjen korleis det naturlege og realistiske blir kopla saman med det samtidige, noko som er nært og relaterbart for publikum.

Som sceneinstruktør ved Det norske Theater, og sidan som rolleinstruktør i Christiania, fekk Bjørnstjerne Bjørnson avgjerande innflytelse på utviklinga av det norske scenespråket (Rudler 1987, 99). Mange i den fyrste generasjonen av norske skodespelarar kom frå Bergen, og vart viktige bidragsytarar til det Hyldig karakteriserer som «en nasjonalt preget realistisk spillestil» (Hyldig 2019, 123).

### 2.3 1870–1930: Framveksten av psykologisk realisme

Dei siste tiåra av 1800-talet markerte starten på ein ny epoke i norsk teater, med ein ny spele- og iscenesettingsstil. Sentralt her var byrjinga av ein psykologisk-realistisk spelestil, som etter kvart utvikla seg til å bli dominerande på Nationaltheatret på 1930-talet. Naturlegheitskravet i perioden vart formulert gjennom realistiske og



naturalistiske ideal, mellom anna av teaterkritikarar. Eksempla dei kom med, gjer det mogleg å seie noko om det scenespråklege idealet i perioden. Også samtidas dramatikarar søkte eit meir naturleg scenespråk, der August Strindberg jobba for å unngå symmetriske og konstruerte replikkar, medan Ibsen etterspurte ein naturleg og uanstrengt dialog i iscenesettingane på Christiania Theater (Martin 1991, 28). Det nasjonale held fram med å sette sitt merke på teateret, og det norske vart stadig nær knytt til kva som vart oppfatta som naturleg. Men det skjer eit skifte i vektlegging: Der språkstriden i dei foregåande tiåra i stor grad var eit spørsmål om dansk eller norsk, var språkspørsmåla i teateret no meir eksplisitt knytt til eit krav om naturleg framfor deklamatorisk scenespråk.

### **2.3.1 Mellom realisme og naturalisme**

I siste halvdel av 1800-talet fann det stad ei omfattande kulturell vending frå romantisk-idealisticke idear til ei realistisk og naturalistisk samtidsorientering i kunsten. Særleg den naturalistiske bevegelsen fekk konsekvensar for scenespråket og naturlegheitskrav knytt til dette. Den franske naturalismens far, Émile Zola, meinte at den nye dialogen skulle formidle karakteranes individualitet (Martin 1991, 27–28). Realisme og naturalisme som kunstnarlege ideal påverka både dramatik, instruksjon og skodespelarkunst. Den nye samtidsdramatikken til Bjørnstjerne Bjørnson og Henrik Ibsen vart avgjerande for utvikling av ny realistisk spelestil (Hyldig 2019, 249). Dette påverka også scenespråket.

Det skulle likevel ta tid før naturalismen<sup>13</sup> og ein meir psykologisk spelestil for alvor fekk fotfeste på Christiania Theater, mykje på grunn av den konservative idealistiske linja til teatersjefane Ludvig Josephson (1873–1877) og Hans Schrøder (1879–1899) (Hyldig 2019, 195–197, 248). I løpet av 1870-åra vart ein realistisk – og nasjonalt prega – spelestil for alvor etablert, i samsvar med Bjørnstjerne Bjørnson sine ideal og intensjonar på 1850- og 60-talet. Skodespelarane skapte nasjonale typar og karakterar

---

<sup>13</sup> Her følgjer eg den gjengse norske definisjonen av naturalisme, forstått som ein avgrensa periode på slutten av 1800-talet. Der ein i mellom anna dansk teaterhistorisk skriving foretrekk *naturalistisk* som ei gjennomgåande og overordna omtelning (som reflektert i arbeidet til Berit Erbe), brukar norske teatervitarar gjerne *realistisk* for å beskrive same fenomen (Hyldig 2019, 284).

---

som mellom anna inkluderte eit norsk standardspråk, tilpassa dei ulike rollenes karaktereigenskapar.

Eit auka realisme- og naturlegheitskrav kjem tydeleg fram dersom ein ser på arbeidet til sentrale teaterkritikarar i perioden. Danske Edvard Brandes introduserte dei nye naturalistiske ideane i teaterkritikken. Blant norske kritikarar med stor innverknad i denne perioden, kan ein nemne Johan Irgens Hansen og Gunnar Heiberg.<sup>14</sup> Desse var opptatte av truverdig psykologisk portrettering hjå skodespelarane og kritiserte dei for langsamt og stivt språk. På 1880-talet hadde truleg scenespråket til mange skodespelarar framleis eit deklamatorisk preg – i alle fall i dei historiske stykka – men det ser samtidig ut til at det var eit tilløp til ein norsk naturalistisk spelestil (Hyldig 2019, 236, 246–249). Etter eit besøk i Kristiania i 1889 publiserte Edvard Brandes eit reisebrev i Politiken, der han skildra opplevinga av Christiania Theater slik:

‘Naturlig’ vil i det Hele være det Ord, der kommer En paa Læberne, naar man taler om Kristiania Teaters Fremstilling af et hvilket som helst Stykke. Dets Skuespillere naar sjældent saa langt som vore bedste; til Gengæld strander de ikke paa Deklamationens Skær eller – mere rentud – de er ikke saa affekterede som vore. (Politiken 27. mai 1889, her gjengitt i Hyldig 2019, 331)

Da hadde han mellom anna sett ei oppsetting av *Fruen fra havet* og var begeistra over korleis skodespelaren Laura Gundersen sa replikkane sine heller enn å *deklamere* dei. Dei nye naturalistiske ideala fekk heilt konkrete følgjer for scenespråk og replikkframføring i teateret (Hyldig 2019, 323–324). I eit overordna teaterhistorisk perspektiv argumenterer likevel Hyldig for korleis 1880-åras tendensar til ein naturalistisk spelestil blant skodespelarar på Christiania Theater aldri fekk fullt gjennomslag, men smelta snarare saman med den allereie etablerte nasjonalrealistiske spelemåten (Hyldig 2019, 276). Ei blanding mellom nasjonalrealisme og

---

<sup>14</sup> Både var tilsette ved Den Nationale Scene, der spesielt Heiberg blir rekna som den som innførte ein psykologisk-realistisk spelestil der. Heiberg var teatersjef på DNS 1884–1888, og Hansen i perioden 1890–1895.

naturalistiske og psykologiske tendensar fortsette å prege den norske spelestilen heilt fram til 1920-talet. Ei viktig årsak til dette var Bjørn Bjørnson.

### **2.3.2 Bjørn Bjørnson og naturlegheit i instruksjon og replikkføring**

Bjørn Bjørnson, med utdanning og bakgrunn frå Burgtheater i Wien og det innflytelsesrike ensemblet til Hertugen av Meiningen, verka som skodespelar og sceneinstruktør på Christiania Theater i perioden 1884–1893. Sidan var han teatersjef ved Nationaltheatret frå 1899–1907, og så igjen i 1923–1927. Han var aktiv i teateret nesten heilt fram til sin død i 1942. Slik påverka han skodespelarar inn i den perioden som dette avhandlingsarbeidet omhandlar. Liv Strømsted som spela NORA i *Et dukkehjem* i 1953 (sjå kapittel 5.3), var ein av dei siste elevane som las med Bjørnson mot slutten av trettiåra (Tindholt 1999, 18).

Med regi- og instruksjonsarbeidet sitt skreiv Bjørnson seg inn i den nasjonalt prega tradisjonen som faren Bjørnstjerne var ein viktig bidragsytar til etableringa av. Språket var ein viktig del av dette, og måtte klinge naturleg og ligge nærme «dagliglivets rappe tale» (Erbe 1976, 214). Der faren føretrekte bergensk, vendte sonen seg til eit austnorsk førebilete. I si erindringsbok om tida på Christiania Theater skriv Bjørn Bjørnson om korleis han reagerte på skodespelarar som sa «ud»<sup>15</sup> og «gå bårt» (heller enn «ut» og «bort»), og at han hadde eit mål om å fjerne restane av norsk-dansk uttale: «Jeg lovet mig selv [...] at jeg skulde sette i dem de hårdeste norske konsonanter jeg kunde opdrive. [...] Da jeg efter ni år forlot Christiania Theater, fikk jeg i ‘Verdens Gang’ en takk fra de hårde konsonanter fordi jeg hadde sluppet dem til.» (Bjørn Bjørnson 1937, 18).

På 1880-talet hadde Bjørn Bjørnson i følge Berit Erbe ambisjonar om å innføre naturalistiske prinsipp i norsk teater, noko han viste i sin eigen spelestil. Kritikarar omtala scenespråket hans som naturleg i positiv forstand, men det vart òg nemnt at talen kunne bli for hurtig eller utydeleg (Erbe 1976, 285). Som eksempel her kan ein

---

<sup>15</sup> «Ud» var spesifikk dansk-norsk uttale, danskane sa «oð».

trekke fram Bjørn Bjørnson i tittelrolla til *Peer Gynt* (1892), der han snakka med austnorsk dialekt og la Ibsen sine rim tettare opp til naturleg tale (Hyldig 2019, 283).

Ekstra interessant i denne perioden er det å sjå korleis ein avisartikkel frå *Morgenbladet*, som detaljert tok for seg scenespråket på Christiania Theater, ga eksplisitt uttrykk for at det var forventa å *tilpasse* scenespråket til det sosiale miljøet som vart skildra i skodespela.<sup>16</sup>

Dette Talesprog kan lægges til høiere og lavere, alt eftersom Stykkets Natur og den Sfære, hvori dets Personer bevæger sig, fordrer det; men helt at synke ned i den slurvede Dagligtales Trivialiteter maa det aldrig udenfor det Lavkomiskes Enemærker. At denne gyldne Regel ikke altid følges paa Christiania Theater, er noget, som enhver Theatergjænger ved. (*Morgenbladet* 28.07.1891)

Her ser vi eksplisitt at scenespråket vart brukt som verkemiddel for å byggje karakter og miljø i fiksjonen, og at Bjørnson kanskje la inn meir variasjon enn ønskeleg. Slik språkleg variasjon skjedde både gjennom å legge inn eit meir uformelt språk (hurtig og mindre tydeleg diksjon) og ved å hente inn markørar frå ulike sosiale miljø. Men det var tydeleg ei grense for kor langt ein kunne gå. Scenespråket skulle framleis vere passande – og mogleg å forstå for publikum. Før kringkastingsmediet var det ikkje like vanleg å høyre ulike dialekter i kvardagen, og desse var i tillegg meir ulike kvarandre enn det norske dialektar er i dag (jf. Røyneland 2009, 13).

Ein viktig del av korleis scenespråket skulle verke meir naturleg og nær naturleg tale, var bruken av ulike dialekttrekk på scenen. I framsyninga *Svein Uræd* (1890) vart Bjørnsons talemåte som SVEIN skildra som «Naturens egen, og der var dette ubeskrivelige ægte, som vi kalder norsk, i hans Humør og Vid» (*Dagbladet*

---

<sup>16</sup> Artikkelen i *Morgenbladet* 28.07.1890 inneheld mange interessante refleksjonar rundt scenespråk i perioden. Den er signert B-, og har fleire tematiske likskapstrekk til Bjørnstjerne Bjørnsons skrivi om norsk scenespråk i 1859, om bergensk og austnorske dialektar, eit einskapeleg scenespråk, og om bruk av dialekt i det lavkomiske. Det er mogleg at dette er Bjørnstjerne Bjørnson som kritiserer sonen Bjørn Bjørnson. Viss ikkje, viser det at Bjørnstjerne Bjørnson sin forståingsmåte hadde fått fotfeste òg hjå andre.

06.03.1890). Skribenten *B*– meinte likevel at framsyninga, til trass for at skodespelet fordra til bruk av dialekt, enda som eit drastisk eksempel på språkforvirring:

Ingen Dødelig er istand til at sige, paa hvilke Kanter af Norges Land dette Stykkets Handling foregik. Svein Uræd og Mestermanden var ægte Østlændinger, en af Bønderne i Mestertyvens Følge talte kavende Trøndersk, Kokken paa Kongsgaarden talte Dølemaal, Bygdevægteren et Slags stiliseret Vossemaal og Lensmandsdatteren udpræget Jædersk (*Morgenbladet* 28.07.1891).

Her er *B*- tydeleg irritert over at dei mange dialektene hindrar eit truverdig miljø. På dette tidspunktet låg dialektene lenger frå kvarandre og levde meir atskilte liv enn det dei gjer i dag, men det er uvisst kva grad talemåla i framsyninga var normaliserte. Førekomsten av dialekttrekk på scenen vart til dels møtt med kritikk i pressen, og *B*-gjekk så langt som å seie at bruken av talemål frå heile landet viste at Christiania Theater ikkje aspirerte å vere eit *teater* for heile landet:

Hvis der hos de Ledende var en Følelse af, at Christiania Theater er et Nationaltheater og som følge deraf en literær Anstalt, saa vilde saadant Sammensurium ikke blive taalt. Nu taales det desværre, – ja, siden Bjørnson fikk saa stor Magt dernede paa Bankpladsen, synes den pleibeiske Sprogbehandling ikke alene at være *taalt*, men tildels endog at blive *fordret* af Instruksjonen. (*Morgenbladet*, 28.07.1891)

Dette peiker attende på korleis det naturlege talemålet til overklassa i byane vart oppfatta som eit geografisk nøytralt standardtalemål, og det er vel òg meir enn antyda kva kunstnarlege og språklege ideal denne *Morgenbladet*–skribenten meinte eit nasjonalt teater burde ha. For meg framstår dialektinnslaga som eit tydeleg grep for å oppnå naturlegheit og ein truverdig illusjon. Det er samtidig tydeleg eksempel på at kva som oppfattast som naturleg, varierer. Ein dialekt er gjerne heilt naturleg for dei som har den sjølv, men kan vere unaturleg for alle andre. Når alle skodespelarane pratar standardtalemål, er det litt naturleg (og litt unaturleg) for alle.

---

I sin streben etter ein naturleg spelestil anbefalte Bjørn Bjørnson skodespelarane å «vere seg sjølve» på scenen og å bli eitt med rolla for å skape verknaden av autentisk liv (Hyldig 2019, 303). Verkelegheitsillusjonen ville da oppstå nettopp fordi rollene, i likskap med skodespelarane, sprang ut av den norske verkelegheita (ibid.).

Naturlegheitskravet var òg knytt til karaktertype og geografisk miljø i fiksjonen. I si skildring av arbeidet med *Vildanden* på Christiania Theater i 1885, gir Bjørn Bjørnson fleire eksempel på dette (Bjørn Bjørnson 1937). Han meinte mellom anna at språket til skodespelar Lucie Wolf vart for fint saman med ei elles god rolletolkning av GINA EKDAL: «Men hun kom ikke op fra den jordbunn dikteren har gitt henne. Så var hun jo heller ikke fra Østlandet. De par ord fra den dialekten hun hadde å si hos Ibsen, de hang i luften. Hun virket som hadde hun vært en finere bergensk husjomfru.» (Bjørn Bjørnson 1937, 104) Løysinga på problemet var ikkje å få Wolf til å snakke tettare på Kristiania-målet, men snarare sitt eget talemål. Dermed foreslo Bjørnson for Wolf at ho måtte «spille henne på en bergensk dialekt. En mindre fin en», noko skodespelaren stilte seg svært negativ til: «Før vil jeg dø.» (Bjørn Bjørnson 1937, 104). Denne erindringa er nok eit eksempel på korleis det var rom for å variere talemålet sjølv om språket var normalisert i retning av overklassetalemål, og at det spela ein viktig rolle både for å individualisere karakterane og plassere dei i eit meir naturleg miljø.

Bjørn Bjørnson spela ein viktig rolle for den nye generasjonen skodespelarar som vaks fram på 1880-talet. Hans detaljerte realisme i regi og instruksjon skapte, i samspel med teaterkritikaranes naturalismekrav, rom for at enkelte skodespelarar ved Christiania Theater kunne utvikle seg i ei meir psykologisk retning. Dette gjalt spesielt i arbeid med samtidsdramatikken til Ibsen.

### **2.3.3 Psykologisk realisme i skodespelarkunsten**

I tillegg til gjennom ytre mimetiske (etterliknande) former, som bruken av ei bestemt dialekt, er det fleire måtar scenespråket kan oppnå naturlegheit på. Truverde og autentisitet kan òg skapast gjennom indre karakterarbeid. Det var nettopp gjennom det indre rollearbeidet skodespelarane utvikla ein meir psykologisk spelestil, spesielt i

Ibsens samtidsdramatikk. Tidlege sentrale skodespelarar i denne utviklinga var Didi Heiberg, Contance Bruun og Johanne (Juell d.y.) Dybwad.

Fokus på det indre sjelelivet var ikkje noko nytt; interessa for psykologi i kunst og teater fanst allereie som eit framtrédande element i romantikken (Hyldig 2019, 276). Den deklamatoriske skodespelartradisjonen slik den utvikla seg i løpet av romantikken, opna for det inderlege og lyriske, der rollas indre liv vart uttrykt gjennom såkalla lyrisk deklamasjon og tilsvarande kroppsuttrykk. Dette var på 1880- og 90-talet, i tillegg til den etablerte realistiske spelestilen, eit viktig utgangspunkt for den nye psykologisk-realistiske spelestilen (Hyldig 2019, 278–279).

Eit viktig steg i retning av den nye stilen skjedde med Christiania Theaters oppsetting av *Et dukkehjem* (1890). Etter premieren var det fleire kritikarar som omtala spelet til Johanne Juell d.y. i rolla som NORA som «naturesandt». Hyldig beskriv framsyninga som gjennombrøtet for ei psykologisk forståing av samtidsdramatikken til Ibsen (Hyldig 2019, 257, 333). Nettopp Ibsens samtidsskodespel fremma utviklinga av den nye spelemåten. Med tolkinga av NORA og andre Ibsen-roller i 1890-åra markerte Juell (gift Dybwad i 1891) ein ny naturalistisk og psykologisk spelemåte (Hyldig 2019, 256, 324). Frå rolledebuten ved Den Nationale Scene i 1887 fram til oppsettinga av *Et dukkehjem* på Nationaltheatret i 1906 perfeksjonerte og grunnla Johanne Dybwad ein psykologisk og individualiserande tolking av NORA som kom til å danne norm langt inn på 1900-talet. Her vart NORAs individualitet og sjølvforståing sett i sentrum i staden for å fokusere på rolla som kvinne, kone og mor i samfunnet (Hyldig 2019, 335, 467). Den nye spelestilen, som kravde individuell innleving i kvar nye rolle, sette høge arbeidskrav til den enkelte skodespelar, så vel som krav om meir og betre instruksjon, noko som var ei mangelvare ved teatera med store repertoar og stadig nye oppsettingar (Hyldig 2019, 278).

Ein av dei som vart sentrale i framveksten og utviklinga av psykologisk realisme i teateret, var dramatikaren og kritikaren Gunnar Heiberg. Dei analysane og vurderingane han kom med i sine teaterkritikkar og sidan gjennom sitt arbeid som sceneinstruktør ved Den Nationale Scene (1882–1889), gjorde at han både direkte og

---

indirekte fungerte som ein instruktør for mange skodespelarar, spesielt i Ibsen-repertoaret (Hyldig 2019, 247). Frå 1917 til 1920 var hans innsats som regissør ved Nationaltheatret eit viktig bidrag til utviklinga av ein moderne psykologisk-realistisk spelestil. Gjennom Heibergs Ibsen-forståing vart mellom anna erotiske motiv gjort sentrale i det indre rollearbeidet og den psykologiske forståinga av samtidsdramatikken (Hyldig 2019, 396, 429, 526). Etter kvart, rett nok ikkje gjennom Heibergs innsats, kom òg inspirasjonen frå Sigmund Freud og psykoanalysen til å bli viktig i utviklinga av det psykologiske karakterarbeidet til norske skodespelarar.

Sjølv om Nationaltheatret, og norsk teater for øvrig, vart stadig meir prega av ein psykologisk-realistisk spelestil frå hundreårsskiftet av, må ein likevel fram til 1920- og 30-åra før det vart den dominerande spelestilen ved Nationaltheatret. Dei fyrste par tiåra var det ein nasjonalt prega realisme som dominerte dette teateret, mykje på grunn av Bjørn Bjørnson sin innsats.

Dersom ein ser på korleis naturlegheitskonvensjonen kom til uttrykk i siste halvdel av 1800-talet, var ikkje dette reindyrka verkelegheitsnært på same måte som ein finn det i naturalismen. I realismen er det rett nok fokus på ein ytre attgiving av den sosiale og historiske verkelegheita. Men samtidig førte eit psykologisk fokus i spelestilen til at naturlegheit òg kom til uttrykk på realismeoverskridande vis: Gjennom ein psykologisk realisme skal det byggast opp ein truverdig karakter som synleggjer det indre livet for publikum. Dette krev visse eksteraliserande<sup>17</sup> og ikkje-realistiske grep, som på kunstnarleg vis bidreg til truverde og autentisitet.

### **2.3.4 Språkforhold rundt 1900**

Endringane som skjer i norsk skriftspråk og offentleg talemål på 1800-talet, inkludert språket i teateret, var i stor grad eit resultat av ønsket om å finne fram til eigne nasjonale uttrykksformar. Ved overgangen til 1900-talet trer etter kvart òg sosiale argument fram i det generelle ordskiftet om språkforhold. Det vart eit spørsmål om by

---

<sup>17</sup> Her viser omgrepet *eksteralisering* til dei verkemidla som nettopp er brukt for å tilgjengeleggjere det indre psykologiske livet til karakterane for publikum. Dette er ofte uttrykk for følelsar, for eksempel ved hjelp av vibrato, latter eller gråt (sjå meir om verkemiddel i kapittel 3.1.1.).



eller land, og om statusen til ulike sosiale lag. På 1900-talet vart bevisste språkplanleggingstiltak hyppig debatterte og gjennomførte, noko som blir tydeleg gjennom dei mange reformane av skriftnormalane (Rambø 2018, 503, 506, 543).

Spesielt rettskrivinga til riksmålsnormalen (etter kvart bokmål) er relevant å sjå til for å fullt ut forstå scenespråkspraksisen på Nationaltheatret (sjå meir om dette i kapittel 8.1). Da teateret vart skipa, låg riksmålet framleis tett opp mot dansk skriftspråk.

Dette endra seg med den offisielle rettskrivingsreforma som kom i 1907. Her var dei øvre klassenes naturlege tale brukt som normeringsgrunnlag, i tråd med Knud Knudsens tankar om fornorskinga av skriftspråket (Vikør 2018b, 369). I praksis var ikkje endringane så store, men dette er likevel eit viktig prinsipielt skifte: no var det norsk tale – ikkje dansk skriftspråk – som låg til grunn for rettskrivinga av riksmål (Rambø 2018, 531, 532).

Også munnleg hadde det naturlege talemålet til overklassa tatt over for dansk som førebilete. Denne var basert på riksmål, og ikkje på bydialektene, som vart rekna som ureine blandingsformer, eller som slurvete variantar av skriftnorma. Talemålet til det øvre sosiale sjiktet vart rekna som norsk standardtalemål av mange i Noreg, sidan talemålet vart nytta over heile landet, rett nok med lokale variasjonar i fonologi (f.eks. skarre-r) og prosodi (Rambø 2018, 519 ff., 557). Dette normaliserte talemålet vart òg forma av ein auka mobilitet blant folk, der dei som flytta inn til byen, valde å tilpasse seg måten å snakke på (Nygaard 1945, 39; Vikør 2018b, 367)

Den fyrste vitskaplege undersøkinga av Oslo-måla var Amund B. Larsens *Kristiania bymål: vulgærsproget med henblik på den utvungne dagligtale* (A.B. Larsen 1907). Som det går fram av tittelen, kalla han dei to variantane av bymålet for «vulgærspråket» og «den utvungne daglegtale» (A.B. Larsen 1907, 15, 25). I dag nyttar vi aust- og vestkantmål for å beskrive varietetane som markerer det geografiske og kulturelle skiljet som tradisjonelt har eksistert i byen.

Da ei ny språkreform for både riksmål og landsmål vart lagt fram i 1917, var det med eit mål om at dei to målformene skulle gjerast meir like. Dette vart gjort gjennom valfrie formar, der ein kunne velje ei konservativ eller radikal linje.

---

Normeringsarbeidet som tok til med 1907-reformen, vart no fullført, og dei obligatoriske endringane (utan valfrie former) førte til at riksmålet anno 1917 reflekterte det øvre middelklasse-målet i Oslo nesten fullstendig (Rambø 2018, 554, 557). Dei valfrie folkemåls-formene møtte på si side stor motstand, og mot slutten av 1920-talet var dei i praksis nesten trengt ut (Vikør 2018b, 417). På bytjinga av 1900-talet var det framleis vanleg å nytte eit normalisert språk på scenen og i andre offentlege samanhengar (Rambø 2018, 520). Slik var det Oslo vest-målet som dominerte teateret i hovudstaden i perioden før – og etter – at Nationaltheatret vart skipa. Bymålet, det vulgære Vika-målet, hørde revyscenene til.

### 2.3.5 Språket på Nationaltheateret

Da Nationaltheatret opna dørene i 1899, var det som ein direkte overgang frå Christiania Theater, som vart lagt ned same år. Teatersjef Bjørn Bjørnson ville at det skulle vere eit teater for heile folket, viktig for både by og land (Rønneberg 1949, 18). At skodespelarane ved Nationaltheatret spegla talemålet til overklassen i Oslo, gjorde at teateret etter kvart vart knytt til riksmålssida i språkstriden. Det at Nationaltheatret berre unnataksvis presenterte framsyningar på landsmål, var noko av bakgrunnen for at Det Norske Teatret vart skipa i 1913, for å rette opp skeivfordelinga og bidra til utviklinga av normaluttale for landsmålet (Rambø 2018, 560, 561).

Det at mange av skodespelarane i hovudstaden starta karrieren ved Den Nationale Scene, bidrog til å gi scenespråket på Nationaltheatret ein bergensk tone, og gjorde at Kristiania-publikummet var vande med å høyre vestnorsk aksent på scenen. Dette kan peike i retning av at bergensk standardtalemål vart mottatt som umarkert – det vil seie at så mange snakka slik at publikum ikkje tenkte over det. Bergen med tilhøyrande dialekt hadde høg status nasjonalt på 1800-talet, noko vi mellom anna har sett i språkengasjementet til Bjørnstjerne Bjørnson (jf. *Aftenbladet* 26. november 1859). Men i teaterkritikkane er det fleire eksempel på at talemålet har blitt lagt merke til, og at bergensk derfor ikkje alltid vart oppfatta som nøytralt. På eitt vis er dette eit uventa funn eg ikkje har sett kommentert i annan forskingslitteratur, sjølv om det er naturleg at publikum har nærast forhold til sitt eget talemål. I Sigurd Bødtker sin kritikk av *Vildanden* på Nationaltheatret i 1904, kan ein sjå korleis dialekta til skodespelaren

kunne spele inn på oppfattinga av karakteren. Bødtker er tydeleg begeistra for Kristiania-tonen til Ragna Wettergren i rolla som Gina Ekdal, som han meiner passar betre enn ein bergensk språktone:

Enderlig har Gina Ekdal fundet sin skuespillerinde. Allerede den utprægede Kristiania-tone, som gir Ginas replikker en egen klangfarve og hendes væsen en eiendommelig robust troværdighed, hindret den bergenske fru Wolf fra at komme helt inn i rollen; hun kredset stadig utenom den. Fru *Ragna Wettergreens* spil dækker fuldstændig ‘Vildandens’ Gina; der er intet at ønske bort og intet at lægge til. [...] i et og alt sanddru billede av det jævne virkelighetsmenneske [...] (Bødtker 1923, 160).

I tillegg til at dette sitatet viser korleis bergensk ikkje var umarkert for alle, er det eit tydeleg eksempel på korleis dialektbruk på scenen vart knytt til klare sosiale og kulturelle verdiar. Her blir bruken av Kristiania-mål framheva som ei av årsakene til at karakteren blir truverdig og sann: det er det som skal til for at Gina skal få «robust» truverde, sjølv om Ibsens skodespel ikkje er geografisk stadbunde.

Det var derimot iscenesettinga av Oskar Braatens *Ungen* i 1913. Men sjølv om handlinga var lagt til Kristiania austkant, var det fleire skodespelarar med bakgrunn frå DNS på scenen. I *Nationaltheatret gjennom femti år* omtalar Anton Rønneberg framsyninga slik: «På Nationaltheatret falt ikke språket alltid like naturlig, men menneskene fra vår egen by virket lyslevende» (Rønneberg 1949, 58). Kva som gjorde at språket ikkje var naturleg, går han ikkje vidare inn på, men det er fristande å legge to og to saman når han sidan omtalar oppsettinga av *Ungen* i 1932: «Instruktøren [Halfdan Christensen] hadde denne gangen lagt stor vekt på å gjennomføre en østlandsk språktone – sist hadde flere av skuespillerne vært vestlendinger.» (Rønneberg 1949, 233) Her blir riktig språktone knytt til de sosiale og geografiske forholda i fiksjonen.

Eit anna eksempel som peiker på ein aktiv bruk av dialekttrekk for å skape ein truverdig karakter i fiksjonen, er oppsettinga av *Jeppe på Bierget* i 1918. Her vart

---

Hauk Aabels JEPPE omtala som ein lys levande skikkelse som, «uten egentlig å forandre teksten, [hadde] gitt språket en kraftig farge av Toten-mål som gjorde den komiske og forkomne bonden enda ektere» (Rønneberg 1949, 51). Her er det ikkje berre eit austnorsk tonefall, men trekk frå eit spesifikt talemål utanfor Oslo. I motsetnad til Aker-målet til JEPPE attende i 1828, blir den norske bondedialekta i 1928 framheva som naturleg og autentisk, og ikkje eit brot med skodespelets opphavelige danske miljø. Dette viser korleis det nasjonale fokuset på 1800-talet har ført til at det no var oppfatta som meir naturleg å føre handlinga over til lokale forhold. Framleis er det verdt å merke seg kommentaren om at Aabel i liten grad forandra teksten, som viser at det nok mest var setningsmelodi og enkelte språklege markørar som skulle til for å plassere JEPPE i ei norsk bondekontekst. I tillegg tyder det på at Aker-målet og totning hadde ulike konnotasjonar – der det eine vart sett på som pøbelspråk, var det andre sett på som komisk.

### **2.3.6 Ein ny epoke**

I 1927 gjekk Bjørn Bjørnson av som teatersjef for siste gong, og Ibsen-jubileet i 1928 blir rekna som eit historisk vendepunkt ved Nationaltheatret (Rønneberg 1949, 167). 1929 var elles det året dei to målformene i landet bytte namn til nynorsk og bokmål, og ved inngangen til det nye tiåret var dei fyrste teaterframsyningane kringkasta i radioen. Ensemblet ved Nationaltheatret vart i stor grad fornya med unge kreftar, den psykologisk-realistiske spelestilen var på høgda, og Halfdan Christensen gjekk inn for ei målretta fornying av Ibsen-framstillinga ved teateret (Rønneberg 1949, 51).

Der vi no står på terskelen til den perioden som er i fokus for mitt avhandlingsarbeid, er det tydeleg å sjå korleis scenespråket og naturlegheitskonvensjonen har blitt påverka av og har endra seg i takt med både nasjonsbygging, språkideologi, estetiske straumdrag og den nye dramatikken. Bakgrunnen for scenespråket til skodespelarar tilknytte Nationaltheatret heng tett saman med utviklinga av realismen innanfor teateret, med vekt på naturalistiske og psykologiske trekk. Realismen og naturalismen stilte krav om å gå bort frå klassisk deklamasjon og over til eit meir kvardagsnært språk, medan den lyriske tradisjonen med rot i romantisk skodespelarkunst, og

seinare den psykologisk-realistiske spelestilen gav rom for språklege verkemiddel som kunne eksternalisere det indre livet til karakterane.

Arbeidet for eit sjølvstendig norsk språk og norske skodespelarar i teateret gjorde at scenespråket etter kvart vart arena for vestkant-målet i hovudstaden. Vidare låg uttalen i offentlege samanhengar, som i teateret og seinare radio, gjerne tett på skriftspråket. Arbeidet for eit offentleg nasjonalt og einskapeleg talemål hadde vore sentralt for utviklinga på 1800-talet. Men sjølv om scenespråket i all hovudsak vart normalisert, har ein i teateret alltid hatt eit bevisst forhold til dialektar. Bruk av eit talemål tilpassa karakter og sosialt miljø i fiksjonen var viktig for å bygge autentisitet og truverde – særleg dersom handlinga var lagt til Austlandet, som låg nærmast publikum i salen på Nationaltheatret.

---

### 3. Teori og metode

Som eg gjorde greie for innleiingsvis, er målet i analysearbeidet å undersøke korleis scenekunstnarar bevisst nyttar språkets sosiale og kunstnarlege funksjonar for å skape **fiksjon** i teateret, og korleis **naturlegheitskonvensjonen** kjem til uttrykk i scenespråket i åtte framsyningar. Det vil igjen gi ein peikepinn på korleis språket i dei psykologisk-realistiske framsyningane endrar seg i takt med teater- og språkhistoria i perioden.

For å finne ut av dette har eg gjort eit utval av bestemte språklege verkemiddel som gjer det mogleg å undersøke korleis aktørane gjennom scenespråket prøver å oppnå eit **verkelegheitsnært** språk tett opp mot naturleg tale, korleis og i kva grad dei jobbar for å få språket til å verke **spontant**, og i kva grad måten dei snakkar på gir **informasjon** som bidreg til fiksjonen. Dessutan ser eg på i kva grad dei utvalde verkemidla forhold seg til **kunstnarlege** konvensjonar, først og fremst innanfor den psykologisk-realistiske tradisjonen og naturlegheitskonvensjonen. Utvalet består av nokre verkemiddel som blir brukte som uttrykk for følelseslivet til karakterane, medan andre plasserer dei i ein sosial kontekst. Desse blir presenterte i gjennomgangen av dei ulike bestanddelane i analysemetoden.

Sjølve analysearbeidet dreg på teori og metode frå både teatervitskap og sosiolingvistik. Den metodiske hovudinnfallsvinkelen er å sjå på scenespråket etter prinsipp henta frå ein teatervitskapeleg framsyningsanalyse. Her har teatervitaren Willmar Sauters modell for teatral kommunikasjon vore eit sentralt metodisk-teoretisk utgangspunkt (Sauter 2000, 6–11). Dette er ei analytisk tilnærming som har i seg både hermeneutiske, semiotiske og performativitetsteoretiske perspektiv. I samsvar med Sauters modell ser eg kommunikasjon som eit viktig aspekt i eit historisk-analytisk arbeid med scenespråk, òg for mine undersøkingar. Av dei tre perspektiva er det **semiotikk** som spelar den mest sentrale metodiske rolla i denne avhandlinga. I delen om teatersemiotikk kjem det fram korleis eg nærmar meg verkemidla som teikn med kommunikasjonspotensiale. Semiotikk ser eg som ein pragmatisk metodisk inngang til å undersøke språklege verkemiddel. Vidare kan

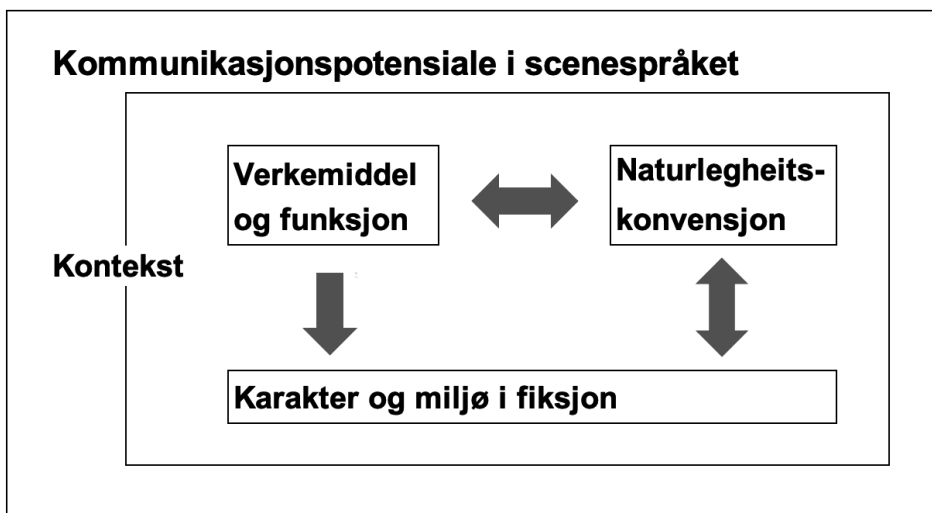
semiotikken fungere som teoretisk-metodisk bindeledd til analyseverktøya eg hentar frå sosiolingvistik. Sist, men ikkje minst, kan semiotikk vere et godt verktøy til å forstå naturlegheit i scenespråket som ein kunstnarleg konvensjon og korleis denne har utvikla seg over tid.

I analysane undersøker eg korleis aktørane nyttar **sosial språkleg variasjon** til å skape fiksjon i framsyninga. Dette er språktrekk som er sosialt meiningsberande, og gir publikum informasjon om karakterane og deira sosiale forhold utan at det blir sagt eller kommentert direkte. Det er òg verkemiddel som kan auke det autentiske og verkelegheitsnære inntrykket av scenespråket, og av framsyninga som heile, for publikum. I delkapittelet om sosial språkleg variasjon går eg meir detaljert inn på korleis ein kan nærme seg scenespråket som sosialt meiningsberande, og korfor dette er ein god idé å nytte i framsyningsanalysar.

Analysane fungerer som sjølvstendige kartleggingar av scenespråket i dei åtte ulike framsyningane. Dei blir i liten grad direkte samanlikna, men kontekstualiserast gjennom å bli sett i lys av kvarandre og sentrale trekk i teater- og språkhistoria. Med ulike framsyningar frå både radio, tv og teaterscene er det på mange måtar eit svært heterogent materiale eg har tatt for meg. Samtidig er alle framsyningane vald ut frå same sett kriterium, basert på det eg ønsker å undersøke: Naturlegheitskonvensjonen slik den manifesterer seg i eit psykologisk-realistisk scenespråk framført av skodespelarar knytte til Nationaltheatret. Slik utgjer framsyningane uavhengige punkt i historia, samtidig som dei er typiske for den perioden eg har sett på og kan settast saman til å vise konturar av utviklingslinjer i norsk scenespråk. I siste del av dette kapittelet vil eg gå nærmare inn på den konkrete prosessen rundt datautval og analytisk framgangsmåte, og dessutan kommentere dei vala som er gjort, og moglegheiter og avgrensingar knytt til dette. Sjølve talmaterialet og dei transkriberte utdraga frå framsyningane er inkluderte i sin heilskap i vedlegget (kapittel 10).

### 3.1 Bestanddelar i analysemetoden

For å kunne vise kva teknikkar og verkemiddel som kan bli sette i samanheng med ein overordna og regulerande naturlegheitskonvensjon, gjer eg kvalitative analysar av lydopptaka til dei åtte framsyningane i utvalet. Utgangspunktet er ein systematisk gjennomgang som er lik for alle eksempel, men òg fleksibel i møte med den enkelte framsyninga. Analysemetoden har eg valt å visualisere i ein modell som eg trinnvis forklarar i det følgjande. Modellen gir ei oversikt over kva språklege verkemiddel som blir undersøkte, for å kunne seie noko om korleis scenespråket bidreg til å skape karakter og miljø, og korleis det bidreg til (og regulerast av) naturlegheitskonvensjonen. Som ein del av prosessen har eg henta inn element frå ein større teater- og språkhistorisk kontekst for å auke forståinga i analysane. Med dei skisserte hovudmomenta, vil utgangspunktet for modellen sjå slik ut:



**FIGUR 3.1.** Visualisering av hovudmomenta i analysemetoden, sjå fullstendig analysemodell i kapittel 3.1.4, FIGUR 3.2.

#### 3.1.1 Språklege verkemiddel og deira funksjon

Undersøkingane tek utgangspunkt i utvalde verkemiddel som representerer både sosiale, følelsesmessige og dynamiske sider av språket. Der dei to fyrste verkemiddelgruppene er knytt til framstilling av ytre sosiale og indre psykologiske



forhold i fiksjonen, har språkleg dynamikk både ein verkelegheitssøkande og estetisk funksjon for scenespråket. Eit sentralt utval av verkemidla er lista opp i tabellen under, etterfølgt av ei kort forklaring på korleis eg definerer dei, og korleis dei blir nytta.

<b>Verkemiddel</b>	<b>Forklaring</b>
<b>Sosial språkleg variasjon</b>	
<i>Variablar</i>	Ulik realisering av enkeltord. <i>Sjå eige avsnitt under Sosial språkleg variasjon</i>
<i>Register</i>	Ulike situasjonsavhengige måtar å snakke på (stil, dialekt) som gir meir-informasjon. <i>Sjå eige avsnitt under Sosial språkleg variasjon</i>
<b>Følelsesuttrykk</b>	
<i>Affekt</i>	Fysiske, autentiske uttrykk for følelsar. I hovudsak latter og gråt
<i>Vibrato</i>	Hurtig svinging i pitsj / bevegelse i stemmebandet i eitt eller fleire ord
<i>Pust</i>	Ekstra luft på stemmen medan aktøren snakkar, ut over normaltale
<b>Dynamikk<sup>18</sup></b>	
<i>Pausering</i>	Planlagt bruk av pause mellom ord og setningar i replikkveksling
<i>Tempo</i>	Planlagt tempoveksling i uttale av ord, men òg heile replikkar og replikkvekslingar
<i>Volum</i>	Lydstyrke og variasjon i denne – relativt sett ut frå medium og normaltale
<i>Diksjon</i>	Kor tydeleg aktørane snakkar
<i>Trykk</i>	Emfase. Vektlegging av bestemte stavingar og ord for å understreke eller framheve
<i>Overlapp</i>	Fleire aktørar som snakkar samtidig, anten ved delvis overlapp i start og slutt av ulike replikkar, eller at fleire startar simultant

<sup>18</sup> Sjå kapittel 3.5.2 for tabell med meir detaljert oversikt over språklege element knytt til dynamikk og spontanitetsstrategiar.

<i>Forlenging og nøling</i>	Når bestemte lydar blir forlenga, anten for å understreke eitt ord eller for å verke nølande
-----------------------------	--

### *Følelsesuttrykk og dynamikk*

Dei overordna grupperingane i denne gjennomgangen av bestanddelar i analysemetoden er ikkje absolutte, og fleire av verkemidla eg ser på, får ulike funksjonar. Verkemidla som ligg under følelsesuttrykk og dynamikk, kan på same tid vere knytt til følelsar, eit kvardagsnært språk og den estetiske heilskapsopplevinga. Volum blir for eksempel ofte brukt som uttrykk for følelsar hjå karakteren, medan vibrato og pust kan ha dynamisk effekt.

Dei dynamiske verkemidla spelar inn på den estetiske opplevinga av scenespråket, men er òg interessante å sjå på fordi dette er sentrale verkemiddel for å forme eit scenespråk som ligg tett opp til naturleg tale. Overlapp i tale, forlengingar, pausering og diksjon kan vere med på å maskere inntrykket av at replikken er innøvd og opplezen. I tillegg kan dynamikken vere ein viktig støttespelar for å formidle innhaldet i replikken og for å bidra med informasjon om karakter, situasjon og miljø. Bruk av ein tydeleg diksjon er knytt til kva som er passende for situasjonen (mellom anna at publikum skal høyre kva som blir sagt), medan ein meir avslappa diksjon kan vere sentralt for at språket skal verke kvardagsnært og spontant. Kva som blir vektlagd mest, varierer mellom ulike framсыningar og over tid.

Språklege følelsesuttrykk er sentralt for å gi informasjon om det indre livet hjå karakterane, samtidig som det er medverkande for å oppnå naturlegheit. I boka *Klassisk skuespilkunst: stabile konventioner i skuespilkunsten 1700–1900* (1975), framhevar Svend Christiansen endringar i affektframstillinga som sentralt for endringane som skjedde i skodespelarkunsten på 1800-talet. I den romantiske perioden vart mange av dei klassisk-deklamatoriske og retorisk forankra verkemidla erstatta av nye, samtidig som det var ei auke i bruk av språklege følelsesuttrykk. Dette vart vidareført og vidareutvikla i den realistiske og etter kvart psykologisk-realistiske spelestilen (Christiansen 1975, 6). Christiansen peiker på dynamiske verkemiddel, som tempo, volum, trykk og pausering som sentrale i verbal formidling av følelsar (Christiansen 1975, 7). Eg har i tillegg vektlagt det eg definerer som fysisk

affekt, i form av ytre autentiske følelsesuttrykk som gråt og latter. I tillegg kjem indre og psykologiserande verkemiddel som vibrato og pust. Dei ulike verkemidla for følelsesuttrykk blir ofte brukte i kombinasjon for å forsterke og tydeleggjere dei indre følelsane som blir portretterte.

### *Sosial språkleg variasjon: variablar og register<sup>19</sup>*

#### **Språklege variablar**

*Variablar* er språktrekk (inkludert enkeltord) som kan bli realiserte på forskjellige måtar. Meiningsinnhaldet blir det same, men ulike variantar kan sende ut ulike typar signal. Eg har valt å sjå etter seks typar variablar: fire leksikalske (ordforråd) i tillegg til direkte tiltale og teljemåte. Desse kan både gi informasjon om sosiale forhold, og om bruk av normalisert tale.<sup>20</sup>

<b>Variabel</b>	<b>Variantar/realisering</b>
NO (inkl. adverb, ekskl. interjeksjonar)	nu/nå
MYKJE	meget, megen / mye
KORLEIS	hvorledes/hvordan/åssen
ETTER	etter/etter
Teljemåte	gammal / ny  tital til slutt / tital først  syvogtyve/tjuesju
Pragmatiske ord i direkte tiltale	Formell / uformell  De, Dem – seg / du – deg  Dere/dere  etternamn, sivil-, yrkestittel / fornamn, slekts- og familiepronomen

<sup>19</sup> Les meir om dette i kapittel 3.4.

<sup>20</sup> Sjå meir informasjon om det kvantitative utvalet i kapittel 3.5.1. Eg kjem attende til variablar og funn i kapittel 8.2.1.

---

Denne delen av analysearbeidet mitt er kvantitativ. Ein oversikt over realiseringa til desse variablane vil hjelpe meg å systematisere og sjå mønster i materialet, og gir eit konkret talgrunnlag som kan fungere som ein slags lakmustest for dei kvalitative analysane av sosial språkleg variasjon i scenespråket.

Variabelundersøkingane indikerer informasjon om sosiale forhold i fiksjonen, for eksempel kva tidsperiode handlinga er lagt til, eller det sosiale klassetilhøyret til karakterane. Eit eksempel her er bruken av pragmatiske ord: formell tiltale (avstandsmarkerande) er stadig i bruk på norske scener også etter at bruken av *herr*, *fru* og *De/Dem* har forsvunne frå naturleg tale. Dersom desse pragmatiske orda opptre i kombinasjon med andre daterte uttrykk, som *skilling* i staden for *kroner*, forstå tilskodaren at handlinga er lagt eit stykke attende i tid. Ved å telle korleis eit utval av variablar realiserast, er det òg enklare for meg å seie noko sikkert om den språklege utviklinga i framsyningane – både innanfor materialet og i lys av ein større språkhistorisk/-politisk kontekst.

### **Register**

*Register* er ein viss måte å snakke på, og omfattar både dialekt og stilar som ungdomsslang eller legesjargong (sjå kapittel 3.4.4). Vi har ofte fleire register i språkrepertoaret vårt, som vi brukar for å kommunisere betre i ulike samanhengar. Det er vidare slik at vi forstår og kjenner att fleire register enn dei vi sjølv beherskar – det er for eksempel mogleg å kjenne att ein bergensar ut frå talemåte sjølv om tilhøraren kjem frå ein annan kant av landet.

Med andre ord kan register gi oss informasjon om visse verdiar eller identitetstrekk, eller om bestemte geografiske eller sosiale miljø. Dette treng ikkje alltid vere ein gjennomført bruk av ein heil dialekt eller stil, ofte kan bestemte ord eller uttrykk vere nok til å skape assosiasjonen mellom språkleg uttrykk og ønska effekt (sjå mellom anna Johnstone 2016, 634). Nokre gonger kan eit dialektregister knyte personar frå eit geografisk område til visse typar eigenskapar, som førestellinga om den gjerrige sunnmøringen (sjå f. eks. T.B. Olsen 2005). Det kan altså handle om konkrete stereotypar – positive og negative. På same måte kan den nemnte kombinasjonen av ord som «skilling» og formell tiltale markere ein «gammaldags» stil.

I teateret (så vel som film, tv og skjønnlitteratur) kan språkleg variasjon vere ein effektiv måte for å gi tilskodarane sosial bakgrunnsinformasjon for karakteren, der typiske dialekttrekk kan gi eit innleiande inntrykk av karakterens geografiske tilhøyre, etnisitet, eller sosiale klasse (Kozloff 2000, 82). Eg leiter etter eksempel i materialet mitt der register blir brukt bevisst av skodespelarane til å skape karakter og miljø i fiksjonen. I tillegg til å sjå på korleis desse verkemidla gir informasjon om fiksjonen, bygger eg meg opp eit samla inntrykk av bruken av sosial språkleg variasjon i scenespråket. Dette er for å kunne seie noko om kva type språk publikum vart presenterte for i teateret og rikskringkastinga, om det var høg grad av normalisert tale eller brei representasjon av ulike dialektar.

### *Samhandling mellom teater og språk, og mellom indre og ytre verkemiddel*

I mine tilnærmingar til språklege verkemiddel har eg som nemnt tatt i bruk både eit teatervitskapeleg og eit historisk sosiolingvistisk perspektiv, med dei teoretiske og metodiske verktøya som desse fagfelte bringer med seg. Dei to innfallsvinklane er òg synlege i utvalet av verkemiddel, der ein del av dei byggjer på språkbruk og språklege konvensjonar henta frå livet utanfor teateret, medan andre høyrer til ein meir eksplisitt estetisk tradisjon (jf. kapittel 1.2.2). Og nokre av dei – nærmare bestemt dei som fell inn under dynamikk – ligg ofte midt mellom i ei slik inndeling: nøling, tempo og volum er element brukt i all naturleg tale, men kan òg ha ein eksplisitt estetisk eller følelses-eksternaliserande effekt. Ved ei slik inndeling av verkemiddelutvalet er det viktig å vere tydeleg på at dei alle er teatrale; den språklege variasjonen står ikkje i motsetnad til det kunstnarlege, men fungerer som artistiske grep i teateret.

Ei anna, kanskje meir fruktbar, inndeling av variablane er å sjå på kva funksjon dei har med omsyn til karakter og miljø. Der nokre er eit uttrykk for karakterens *indre* – som ei eksternalisering av psykologiske og følelsesmessige forhold – er andre verkemiddel meir *ytre* beskrivande for karakter og miljø. Her er vibrato og andre følelsesuttrykk klare eksempel på indre, medan sosial språkleg variasjon er eksempel på ytre verkemiddel. Igjen er det eit spørsmål om kvar det er best å plassere enkelte

av dei andre verkemidla – affekt i form av gråt er for eksempel ei ytre handling, men viser til og er eit uttrykk for karakterens indre. Også høyrer utvalet av dynamikk- verkemiddel høyrer til på båe sider av inndelinga, ettersom dei er uttrykk for stemning og følelsar, eller kan ha ein funksjon for å auke inntrykket av spontanitet som legg språket nærmare naturleg tale.

<b>Ytre sosiale verkemiddel</b>	Variablar, register, dynamikk
<b>Indre psykologiske verkemiddel</b>	Vibrato, pust, affektar, dynamikk

I den psykologisk-realistiske spelestilen er det eit samspel mellom det psykologisk indre og det sosiale ytre. I analysane mine kjem det fram korleis vekta skiftar mellom dei to i materialet, samtidig som uttrykka for psykologisk inderlegheit i seg sjølv endrar karakter over tid. Dette samspelet er òg kopla til korleis naturlegheitskonvensjonen balanserer på ein skala mellom samfunnsliv på den eine sida og kunst på den andre (jf. kapittel 1.2.2). Det indre psykologiske opnar for innleving og identifikasjon gjennom dei eksternaliserande verkemidla, og er slik med på å skape truverde. Dei ytre sosiale verkemidla gir ytterlegare informasjon om karakter og miljø. I tillegg aukar nyansar i språkleg variasjon autentisiteten gjennom å legge scenespråket tettare opp mot naturleg tale, som òg bidreg til identifikasjon og truverde. Desse verkemidla kan, som bidrag til truverde av karakter og miljø, i neste ledd vere med på å styrke inntrykket av naturlegheit i scenespråket.

### *Verkemidlas funksjon*

Sidan oppfatninga av naturlegheit er skiftande og implisitt, har eg vald å utkrystallisere heilt konkrete kriterium for kva som kan reknast som naturleg. Målet er å undersøke som verkemiddel bidreg til å skape eit truverdig, passande og autentisk scenespråk, som har i seg potensialet til å teikne eit bilete av karakter og miljø. Med dette i tankane har eg valt å sjå verkemidla opp mot fire ulike kategoriar, eller funksjonar verkemidla har, som spissar analysane i retning av dei overordna måla mine og den overordna naturlegheitseffekten.

Funksjon	Verkemiddel
Verkelegheitsnært	Variablar, register, affektar
Spontanitet	Pust, pausering, volum, tempo, register, diksjon, overlapp
Informasjon	Vibrato, pust, volum, variablar, register, affektar, trykk
Kunstnarleg	Vibrato, pust, pausering, tempo, volum, affektar, register, diksjon, trykk

### Verkelegheitsnær funksjon

Det verkelegheitsnære scenespråket ligg tett opp til naturleg tale i samtida. Her ser eg både på vokabular (inkludert i, men ikkje avgrensa til, variabelutvalet) og språkleg register (kva dialekt dei nyttar, og korleis språkleg stil tilpassast og er medskapande av karakteren). Dette heng saman med både fiksjon og naturlegheit, samtidig som det gir ein indikasjon på i kva grad språket i framsyningane korrelerer med og blir endra i takt med hovudtendensar i språksamfunnet elles.

### Spontanitetsfunksjon

Spontanitet er tett knytt opp mot det verkelegheitsnære, men verkemidla som gir scenespråket eit spontant preg, er òg så sentrale som kunstnarleg praksis og strategi i materialet at det er nødvendig å skilje spontanitet ut som eigen spesifikk funksjon – ein funksjon som gir vidare effekt at scenespråket verkar autentisk og nær naturleg tale. I dette arbeidet konsentrerer eg meg fyrst og fremst om aktørane bevisste praksis: den strategiske bruken av verkemidla som bidreg til dette inntrykket av spontanitet. Når eg i avhandlinga snakkar om spontanitetsstrategiar, er det ei praktisk nemning som viser til korleis aktørane tek i bruk bestemte kunstnarlege verkemiddel som gir planlagt språk inntrykk av å vere spontant (altså som om det blir sagt for fyrste gong, som i ein vanleg samtale). I valet av kva slike verkemiddel eg undersøker, har eg tatt utgangspunkt i eksisterande forskning på planlagt språk (jf. kapittel 1.3.4). Her handlar det i stor grad på om korleis nøyte planlagt tale, òg kalla «prefabricated orality», utnyttar ulike lingvistiske ressursar for å skape inntrykk av

---

spontanitet i språk, gjennom avslappa artikulasjon, fyllord, nøling, og munnleg setningsoppbygging (Baños-Piñero og Chaume 2009). I denne avhandlinga legg eg til grunn at dette er kjende spontanitetsstrategiar, og eg undersøker fleire slike verkemiddel.

Bruken av spontanitetsstrategiar er sentral i den psykologisk-realistiske spelestilen fordi dei kan få språket til å verke som ein naturleg del av, eller eit naturleg uttrykk for, personlegdomen til karakteren og miljøet i fiksjonen. Eg legg til grunn at bruk av spontanitetsstrategiar er ei viktig side av den overordna naturlegheitskonvensjonen.

### **Informativ funksjon**

Verkemiddel med informativ funksjon tilbyr tilskodaren informasjon som kan fungere medskapande av karakter og miljø i framsyninga, og som bygger på kunnskap ein kan anta at publikum hadde kjennskap til. Dette gjeld informasjon som blir gitt om sosiale forhold (som bruk av formell tiltale), så vel som informasjon om følelsar og stemning (som bruk av vibrato eller gråt). Verkemidla som blir nytta her, gir ein peikepinn på kva som skapte ein truverdig og overtydande fiksjon, og kva autentiserande detaljar som vart vektlagde for å oppnå naturlegheit.

### **Kunstnarleg funksjon**

Verkemiddel med kunstnarleg funksjon plasserer scenespråket innanfor estetiske og teaterspesifikke konvensjonar. Med andre ord er gjerne dette dei verkemidla som er knytte til den spesifikke teatrale situasjonen. Språklege verkemiddel har eller kan ha ein kunstnarleg funksjon gjennom a) å vere ein sentral del av den performative og sensoriske opplevinga, b) vere spesifikt teatrale og ikkje-realistiske, men samtidig kunne bidra til opplevinga av naturlegheit, for eksempel gjennom synleggjering av indre liv, og c) vere knytt til sjanger- og stilkonvensjonar, der publikum ventar språklege verkemiddel som passar situasjonen.

Vibrato, pust, pausering og volum får ofte ein a) kunstnarleg eller estetisk effekt. Her er det ikkje berre konvensjon knytt til psykologisk realisme som gjeld, men òg meir overordna performative inntrykk av språket, med vekt på den estetiske språkopplevinga. Da kjem ein fort inn på prosodi og stemmekvalitet. Desse aspekta



ligg i hovudsak utanfor rammene til dette prosjektet, men sidan språklege verkemiddel heng tett saman, er det likevel naturleg å nemne den estetiske opplevinga som ein del av analysearbeidet. Dermed er det først og fremst punkt b) eg konsentrerer meg om når eg ser på kunstnarlege aspekt av scenespråket. Eit verkemiddel som vibrato er ikkje nødvendigvis verkelegheitsnært, men kan like fullt ha ein naturlegheitsfunksjon gjennom å auke truverde og identifikasjon med karakteren. I tillegg er eg opptatt av korleis scenespråket må vere c) passande for situasjonen for å bli oppfatta som naturleg. I ei kunstnarleg hending forventar publikum noko meir eller anna enn verkelegheita, mellom anna underhaldningseffekten knytt til det artistiske handverket.

Elementa som bidreg til det verkelegheitsnære og spontane inntrykket, knyter seg til dei sidene av naturlegheitskonvensjonen som krev truverde og autentisitet. Verkemidla spesifikt knytt til det kunstnarlege – og den overordna teatrale konvensjonen – kan på si side vere med på å vise korleis scenespråket balanserer mellom kunstnarlege og samfunnmessige krav innanfor ein psykologisk-realistisk tradisjon, og kva som blir rekna for å vere passande her.

### 3.1.2 Naturlegheit, karakter og miljø

Dei utvalde verkemidla, sett i lys av dei fire omtala fokuspunkta, blir undersøkte med omsyn til to analytiske hovudmål. Det eine målet, som går på karakter og miljø, har igjen ein todelt funksjon. På den eine sida er det interessant i seg sjølv å undersøke korleis språklege verkemiddel blir medskapande for karakter og miljø. På den andre sida er det eit steg på vegen for å undersøke det andre hovudmålet: naturlegheit i scenespråket.

<b>Naturlegheit</b>	Passande, truverdig, autentisk. Balanse mellom kunst og samfunn.
<b>Karakter og miljø i fiksjonen</b>	Verkemiddel som gir informasjon om - karakter (indre og ytre) - spenning og stemning - geografiske og sosiale rammer i fiksjonen

---

### *Naturlegheit<sup>21</sup>*

Naturlegheit handlar om korleis aktørane jobbar for at scenespråket skal bli oppfatta som truverdig og verkelegheitsnært for publikum, i tråd med ein (psykologisk-)realistisk tradisjon. Her er det ofte dei ytre sosiale verkemidla som blir framtrédande, men ikkje dei åleine: ytre, indre og dynamiske verkemiddel verkar saman for å skape naturlegheit. I ein psykologisk-realistisk tradisjon er det for eksempel nettopp ei forventning om at publikum skal få ei forståing av karakteranes indre, ein innsikt som gjerne byggjer på identifikasjon og truverde. Kva som blir oppfatta som passande, er knytt til slike stilforventingar, men òg til kva som eignar seg i situasjonen (ei offentleg samling i eit teaterrom) og ønsket om å oppleve teater med eit visst kunstnarleg nivå (både med tanke på estetisk oppleving og dyktig handverk). I det å oppleve noko som naturleg ligg òg forventingane publikum har til teaterframsyninga som sosial situasjon og kunstnarleg oppleving, jamfør avsnittet om estetisk funksjon. Eg ser på korleis naturlegheitskonvensjonen i scenespråket balanserer mellom kunstnarlege og samfunnsmessige normer, og korleis vektlegginga skiftar mellom ulike framsyningar og over tid. Naturlegheit er like fullt sterkt knytt til om fiksjonen blir oppfatta som truverdig og autentisk.

### *Karakter og miljø*

Fiksjon viser til det fiksjonsrommet eller den fiksjonsverda som oppstår i teaterhendinga, og dermed innanfor rammene av den teatrale konvensjonen. Framsyningane eg ser på, høyrer til den psykologisk-realistiske tradisjonen og er eksempel på dramatisk fiksjonsteater. Her eksisterer det ei underforstått einigheit om at handlingane til aktørane finn stad på to nivå, der publikum går med på at handlingane og orda til skodespelarane skapar ei fiksjonsverd (Burns 1972, 31). Eg fokuserer mest på sider av scenespråket som gir informasjon om karakterane som individ, med indre psykologiske og ytre sosiale sider. I tillegg ser eg på korleis det sosiale miljøet rundt dei blir skapt i fiksjonen, i form av historiske, geografiske og sosiale forhold.

---

<sup>21</sup> Naturlegheitskonvensjonen vart omtala meir inngåande i kapittel 1.2.

### 3.1.3 Kontekstualiserande opplysningar

For å forstå språklege element og variablar i dei enkelte framsyningane er det viktig å løfte blikket og hente inn ein større teater- og språkhistorisk kontekst som del av analysane og diskusjonen rundt dei. Her har eg valt å fokusere mest på element som påverkar dei delane av språket eg jobbar med, som er konvensjonar og rådande normer i norsk språkpraksis og innanfor ein psykologisk-realistisk spelestil og teaterinstitusjonelle rammer.

<b>Teaterhistorisk</b>	Sjangerkonvensjon, spelestil, kritikk og omtale, informantintervju
<b>Språkhistorisk</b>	Rettskrivingsnorm, institusjonsnorm, språkpolitikk, forskning på offentlig språk

Dette er moment som er sentrale for å kunne svare på dei forskingsspørsmåla som er knytte til endring over tid i materiale, relasjonen mellom språk og spelestil, og ikkje minst for dei meir språkspesifikke spørsmåla.

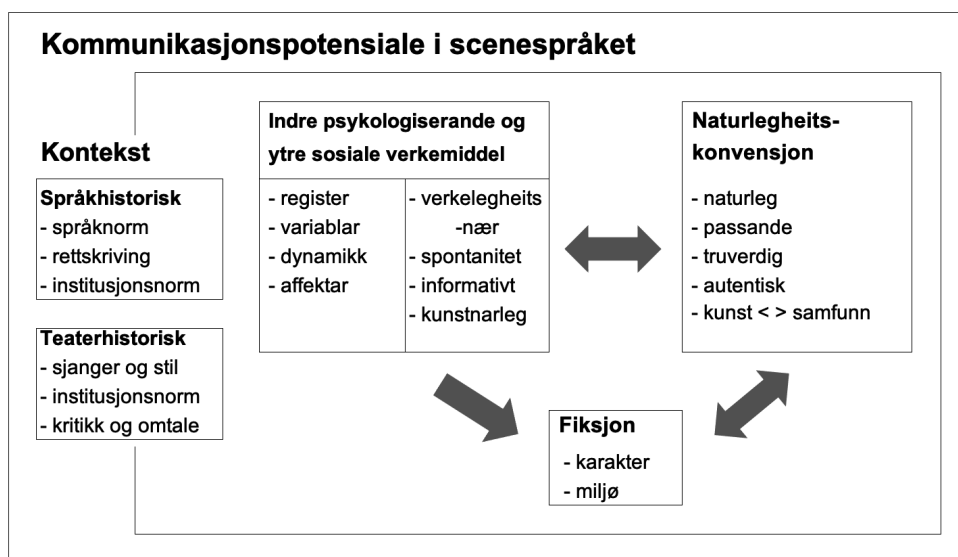
Sjølv om dei åtte framsyningane eg har sett på, ikkje kan seiast å vere representative for alt av teater og skodespelarkunst i perioden, er det gjennom dei kvalitative analysane og variabelundersøkingane mogleg å få ein peikepinn på korleis scenespråket endrar seg i takt eller utakt med den generelle språkutviklinga i Noreg, basert på rettskrivingsreglar og språknormene til NRK. Det vil òg vere mogleg å seie noko om i kva grad scenespråket er normalisert.

Kritikk og omtale av scenespråk i samtida bidreg til å styrke inntrykket av kva naturlegheitskrav som vart stilte til scenespråket i ulike periodar, og kva som vart vektlagd. Vidare vil den kjennskapen eg har om den psykologisk-realistiske spelestilen og regitrendar i norsk teater på 1800- og 1900-talet, påverke korleis eg oppfattar scenespråket. Dette er med på å forklare dei språklege verkemidla estetisk og historisk, samtidig som funna i dei åtte framsyningane supplerer den kunnskapen vi alt har om psykologisk realisme på 1900-talet.

I drøftingsdelen av analyseprosessen ser eg på dei bestemte eksempla og språklege funna opp mot kvarandre, kombinert med innhenta kunnskap frå forhold utanfor den konkrete framsyninga. Dette gjer eg for å tydeleggjere korleis dei språklege verkemidla blir kombinerte likt og ulikt i dei fire tiåra, fordi kva som skal til for å oppnå naturlegheit, endrar seg. Det vil òg synleggjere om kva som er naturleg, skil seg mellom framsyningar baserte på historisk og samtidig dramatikkk. Her er det scenespråk i ein psykologisk-realistisk tradisjon som er gjenstand for undersøking – den enkelte handlinga og typen framsyning blir ikkje samanlikna.

### 3.1.4 Analysemodell

Dersom eg plasserer alle dei momenta eg gjekk gjennom over, inn i modelloppsettet, kan ein visualisere den metodiske innfallsvinkelen til framsyningsmaterialet slik:



**FIGUR 3.2.** Visualisering av analysemoment. Modellen og framgangsmåten er utvikla med tanke på dramatisk teater, men kan i prinsippet tilpassast undersøkingar av naturlegheit i scenespråket til andre typar teaterhendingar.

Dette er eit skjematisk oppsett gjort på grunnlag av ei pragmatisk semiotisk tenking. Modellen viser ikkje heile den teatrale kommunikasjonprosessen, men konsentrerer seg om kommunikasjonspotensialet i utvalde språklege verkemiddel. Figur 3.2 er meint som ein praktisk måte å legge fram ein komplisert – og til dels abstrakt –

prosess på, som ei visualisering og hugseliste av bestanddelar i analysen. Derfor er det viktig å sjå modellen i lys av den større metodiske og teoretiske konteksten min (les meir om praktiske metodiske forhold i kapittel 3.5).

## 3.2 Teaterhistoriografi og framsyningsanalyse

### 3.2.1 Tilnærming til det historiske kjeldematerialet

#### *Historiografisk posisjon*

Dette prosjektet er ein historisk «case study» av scenespråket i åtte enkeltstående framsyningar henta frå ulike periodar. Metoden er ikkje historiografisk, men analysane inngår (og må bli forståtte i) ein historisk kontekst. Mine historiske premisser for undersøkingane har vore: 1) fokus på scenespråk med brei nasjonal anerkjenning og påverknad, 2) utviklinga innanfor ein norsk psykologisk-realistisk teatertradisjon, og 3) relasjonen til endringar i den norske språknormeringa. Dette gjer at scenespråket eg undersøkar, høyrer til institusjonar med ei sterk definisjonsmakt i samtida, og som nådde ut til mange menneske. Det at eg tek utgangspunkt i ein spelestil heller enn ein epoke eller sjanger, gjer at eg vektlegg språket som noko meir enn opplesen dramatik, og som del av ein bestemt tradisjon for korleis ein skaper karakterar og sosialt miljø på scenen. Vektlegging av ein annan spelestil ville kunne gi andre resultat i scenespråklege analysar, sjølv om tidsrommet for undersøkingane var det same. Med fokus på korleis ulik grad av normalisert tale blir tatt i bruk på scenen, kan analysane mine òg seie noko om planlagt offentleg tale generelt i Noreg. Hovudmålet er like fullt å beskrive korleis verkemiddel i scenespråket bidreg til å skape karakter og miljø innanfor ramma av den psykologisk-realistiske teatertradisjonen. Sjølv om analysane djupast sett berre kan seie noko om dei konkrete eksempla, meiner eg at det er mogleg å sjå dei i samanheng – både innanfor materialet og som del av ulike historiske kontekstane skisserte her.

Historieforskning er òg eit samtidsprosjekt. Tolking av historisk materiale bidreg ikkje berre til forståing av fortida, men òg til ei notidsforståing, og ei forståing av kva vi trur framtida vil bringe (Warnke 2006, 80). Ved å seie noko om scenespråket i det førre hundreåret ønsker eg òg å belyse naturlegheitskonvensjonen i dag. Kjennskapen

---

til språket i fortidas teater bidreg til ei djupare forståing av språket i samtidas teater, der historisk kunnskap kan bli eit konkret verktøy for å kjenne att konvensjonar og verkemiddel i eigen kulturell kontekst. Vidare vil erfaringar frå sjølvopplevde framsyningar og min generelle kjennskap til teater bli nytta aktivt i det historiske analysearbeidet. Uansett om forskinga dreier seg om sjølvopplevde eller historiske framsyningar, blir alltid framsyningsanalysen gjort innanfor ein samtidshorisont nettopp fordi analytikaren vendar seg til eit publikum i si eiga samtid (Hyldig 2000, 6).

### *Teater som hending*

Teaterframsyningar er hendingar det ikkje er mogleg å fryse eller reprodusere for ettertida (jf. Fischer-Lichte 1997, 344). Forståinga av framsyninga som hending, eller «event», vektlegg kommunikasjon og rammesetting av situasjonen som teater (Sauter 2000, 12). Den direkte kommunikasjonen mellom menneske i teateret er hovudårsaka til at scenespråket ikkje kan reduserast til opplesen tekst. Dette utgjer ei sentral historiografisk problemstilling innanfor teatervitskap: I møtet med historiske teaterhendingar står eg i ein posisjon der eg ikkje har moglegheit til å oppleve framsyninga sjølv, og dermed ikkje har tilgang på heile hendinga. Derfor vil analysearbeidet i stor grad berre kunne nærme seg delar av ein kommunikasjonsprosess. Mine undersøkingar av scenespråket forsøker ikkje å sjå scenespråket frå alle sider, men framhevar dei semiotiske elementa – vel vitande om at dei i teaterhendinga heng uløysleg saman med dei performative og fenomenologiske sidene av scenespråket. Denne metodiske avgrensinga tillèt at eg fokuserer på korleis verkemiddel blir tatte i bruk og får meirtyding.

Eg vel òg å sjå på dei teknologisk formidla NRK-framsyningar som hendingar i kraft av at dei var tidsavgrensa og situasjonsbestemte. Dei førehandsinnspelte opptaka vart ramma inn som ei teatral hending, på eine sida gjennom korleis framsyningane vart presenterte som eingongshending, og på den andre sida korleis publikums blick (og hørsel) rammar inn opplevinga som teatral (Féral 2002, 97). Den individuelle opplevinga til publikum som satt i kvar si stove, var eit unikt møte med framsyninga. Ikkje ein gong fullstendige radioteater-opptak kan gi meg den same opplevinga som

den hadde for lyttarar i 1937 eller 1953. Her beveger vi oss over mot grunnlagsproblematikk knytt til kjelder og forskingsposisjon i møte med eit historisk materiale.

### *Opptak som kjelde*

Hovudkjeldene for dei åtte framsyningane som blir analyserte, er digitaliserte lydopptak. Desse gir eit godt inntrykk av scenespråket eg ønsker å undersøke, men utgjer ikkje sjølve hendinga. Også eit lydopptak i seg sjølv kan utgjere ulike typar kjelder, avhengig av situasjonen rundt og formålet med opptaket som er gjort. Her kan vi ta utgangspunkt i ei grunnleggande kjeldeinndeling av opptak, som den gjort i *The Cambridge introduction to theatre studies* (Balme 2008). Videoopptak deles her inn i arkivopptak gjort av teateret sjølv, i tillegg til tre typar profesjonelle opptak: liveopptak under framsyning, studioopptak, og tilpassa opptak for film eller tv (Balme 2008, 139). I dag er det naturleg å legge til opptak og videooverføringar som utgjer ein del av sjølve framsyninga. Grunnen til at det er viktig å skilje mellom ulike opptak, er at dei er kjelder som i ulik grad står på avstand til den opphavslege teaterhendinga. Det er forskjell på opptak som utgjer dokumentasjon av ei framsyning (f.eks. på Nationaltheatret), og opptak som utgjer det endelege uttrykket (f. eks i radio).

*Et dukkehjem* (1999) er eit reint arkivopptak frå hovudscenen gjort frå bakarst i parkett. *Beslutningen* (1994) er òg ein Nationaltheater-produksjon, men opptaket eg brukar, er gjort i forbindelse med ei overføring gjort av NRK drama. *To akter for fem kvinner* (1976) og *Et dukkehjem* (1973) er produserte for Fjernsynsteateret, der opptaket utgjer formidlingsformatet. Desse fire er videoopptak med varierende bildekvalitet. Dei fire eldste framsyningane er frå NRK radio, der opptaka utgjer formidlingsformatet. Sidan desse ikkje var knytte til ein visuell komponent opphavsleg, ligg lydopptaka som kjelde enda tettare opp til framsyninga slik ho var. I kartlegginga av kva type kjelder lydopptaka utgjer, kan det òg vere verdt å nemne verdien nokre av dei har ut over dette: både *Opbrudd* (1937), *Et dukkehjem* (1939), *En handelsreisendes død* (1951) og *To akter for fem kvinner* (1976) er i ulik grad versjonar av tidlegare Nationaltheatret-produksjonar, tilpassa eit nytt medium. Dette

---

var ein vanleg praksis på 1900-talet, der teaterproduksjonar vart spela inn for kringkastinga og spreidde til ein større del av landet.<sup>22</sup> Sceneframsyninga og radioteaterframsyninga er to forskjellige kunstverk i sin eigen rett, og det er ikkje mogleg å vite sikkert kor stort samanfall der er mellom versjonane sjølv om store delar av den kunstnarlege staben er den same. Likevel: i ein situasjon der ein ikkje har tilgjengelege lydopptak av Tore Segelcke som NORA i den teaterhistorisk viktige oppsettinga av *Et dukkehjem* i 1936, er eit opptak av Segelcke i same rolla med same regi i 1939 ikkje ubetydeleg som historisk kjelde òg for den tidlegare iscenesettinga.<sup>23</sup> I forlenging av dette er det òg verd å nemne at òg dei performative sidene av ei framsyning (altså måten det vart framført på) er berar av kunstnarleg og kulturell kunnskap, og gjer det mogleg å spore tradisjonar, konvensjonar og historiske linjer (Taylor 2003, 16, 20). Vi veit at både rolletolkingar og spelestil vart traderte, og at Segelckes NORA står i ein tradisjon attende til Johanne Dybwads tolking på slutten av 1800-talet, samtidig som ho sjølv vart tradisjonsfornyande gjennom si framstilling (Hyldig 2000, 226, 281). I dette tilfelle er radioteaterframsyninga fyrst og fremst eit eksempel på Segelcke si eiga tolking av karakteren. Tolkinga er ikkje heilt lik frå framsyning til framsyning, år til år eller medium til medium. Men i ein situasjon der det ein forskar på ikkje lenger finst, gir eit radioopptak verdifull innsikt også i teaterversjonen av framsyninga. Det er ikkje det same, men kunnskap om framsyningane i ulike medium kan informere kvarandre og saman bidra til ei meir detaljert og djupare forståing: Vi har lyden frå radioteateret og kritikane og omtalene frå Nationaltheatret.

### *Den arkiverte stemmen*

Digitaliseringa av lyd, bilete, film og video har tilgjengeleggjort materiale og ført til nye moglegheiter for teatervitskapeleg forskning. Dette tyder òg at forskarar i stadig aukande grad har reflektert over det digitaliserte materialets karakter – ikkje berre kva type kjelde det er i relasjon til hendinga, men òg kva type opptak det er snakk om,

---

<sup>22</sup> Jamfør filmatiseringa av *Ungen* i 1974, sjå kapittel 3.4.6.

<sup>23</sup> Framsyninga *Et dukkehjem* (1936) vart i følgje framsyningsarkivet til Nationaltheatret framført sju gonger i perioden 1939–1940, som styrker sannsynligheta for ei direkte kopling til radioteaterversjonen.



korleis det har vorte arkivert og kva tekniske verktøy forskaren brukar. Igjen viser det attende til korleis den lyden som møtte tilhøyrarar frå radioapparatet på 1930- og 50-talet, ikkje er den same som eg opplever på kontoret i dag, der eg med mine støyreducerande hovudtelefonar hoppar fram og attende i waw-filar spela av i det spesialutvikla dataprogrammet Praat (jf. avsnitt om lytteforhold i kapittel 3.5.2).

Den danske teater- og radioforskarer Anna Lawaetz er ei av dei som har vektlagt kor mykje det tekniske avspjelingsutstyret har å seie for korleis «den arkiverte stemmen» opplevast, spesielt i eit performativt perspektiv (Lawaetz 2014, 51–52). Lawaetz peiker i si doktorgradsavhandling *Danmarks Radios stemmer – Undersøgt gennem et studie af kanalspeakeren på P1 1925-2012* på fleire av dei same problemstillingane som eg har møtt i min prosess. Dette er kunnskap eg har tatt med meg inn i analysearbeidet, men utan å vektlegge det eksplisitt. For der Lawaetz sett teknologien sentralt i sine undersøkingar av akustiske kvalitetar i den offentlege stemmen, fokuserer eg på skodespelarens scenespråk som formidlar av karakteranes indre psykologi og ytre sosiale forhold – i teaterframsyningar på tvers av ulike formidlingsplattformer.

Mangel på homogenitet i råmaterialet er ein premiss for denne typen forskning (anten det gjeld radio- eller scenespråk), og eg er einig i Lawaetz sin konklusjon om at det derfor er viktig å gjere utvelgingsstrategien gjennomsiiktig slik at atterhalda blir synlege (Lawaetz 2014, 113). I mitt tilfelle gjer utvalet av framsyningar frå ulike medium at eg ikkje har moglegheit til å gjere kvalitative vurderingar av den akustiske stemmebruken på tvers av eksempla, samtidig som utvalet opnar eit breitt grunnlag for å undersøke verkemiddel det er mogleg å kjenne att (langt på veg) uavhengig av teknologiske føresetnader.

### **3.2.2 Framsyningsanalyse med fokus på kommunikasjon**

Den metodiske inngangen til og analysemodellen for å sjå på scenespråk i dette prosjektet spring ut frå eksisterande teatervitskapelege teoriar for framsyningsanalyse. Eg har valt eit smalt fokus på scenespråket som framsyningsselement. Mine analysar utgjer derfor ikkje fullstendige framsyningsanalysar, og avgrensinga i kva eg

---

undersøker, blir òg ei bevisst avgrensing i kva eg seier noko om. Her vil eg ta eit skritt attende og sjå prosjektet mitt i ein større framsyningsanalytisk samanheng.

Analysemodellen for prosjektet tek utgangspunkt i teori som konsentrerer seg om kommunikasjonsprosessen og teateraktøren, og byggjer særleg på grunnprinsippa i Willmar Sauter si forskning på framsyninga som hending. Her har eg særleg sett til hans modell for teatral kommunikasjon (Sauter 2000, 6–11). Det er ei tilnærming til framsyningsanalysen som set den teatrale kommunikasjonsprosessen og den flyktige situasjonen i møtet mellom tilskodar og utøvar i sentrum. Dette samsvarer godt med undersøkingar av scenespråk og korleis språket gjennom bestemte signal til publikum bidreg til fiksjonsdanning og inntrykk av naturlegheit i framsyninga.

Sauter opererer med ei inndeling av den teatrale kommunikasjonen på tre nivå: sensorisk, artistisk og eit symbolsk nivå / fiksjonsnivå.<sup>24</sup> Tanken om at vi oppfattar aktøren på ulike nivå, finn vi òg hjå andre og eldre teaterteoretikarar.

Opplysningsfilosofen Denis Diderot delte for eksempel skodespelarprosessen i fire delar: den private personen, artisten, modèle idéal (idealmodell) og karakteren (Balme 2008, 21). Estetikkteoretikaren Otakar Zich opererte med ei tilskodarbasert tredeling, der han meinte at den kunstnarlege illusjonen av karakteren oppstår i samspel mellom fantasien til tilskodaren og aktørens medfødde stemmeklang i kombinasjon med den kunstnarlege og konvensjonsregulerte stemmebruken (Zich 2016, 42, 43; Volek 2012, 177).

### *Modell for teatral kommunikasjon*

Hjå Sauter blir dei tre nivåa i den teatrale kommunikasjonen visualiserte og sett i ein modell med ei presentasjonsside og ei mottakarside. Dette gjer det mogleg å kople aktør-handling og mottakar-reaksjonar til dei ulike nivåa, og undersøke kva nivå som er i fokus på ulike tidspunkt i framsyninga. Mine analysar av scenespråket byggjer ikkje direkte på kommunikasjonsmodellen til Sauter, men det er mogleg å gjere ei

---

<sup>24</sup> Sauter let etter kvart omgrepet *symbolsk* erstatte det opphavslege *fiksjon* for å gjere modellen anvendeleg òg for framsyningar og hendingar utan tradisjonell fiksjonsdanning (Sauter 2000, 6). Sidan alle framsyningane eg har jobba med bygger på fiksjonsdanning, ser eg det som hensiktsmessig å i denne samanhengen snakke om fiksjon heller enn eit symbolsk nivå.

kopling mellom min modell og enkelte delar i denne modellen. Gjennom denne koplinga kan eg tydeleggjere korleis undersøkingane av scenespråket utgjer ein spissa analyseprosess av éin bestemt del av framsyninga, og kvar dette utsnittet finn sin plass i den heilskapelege teatrale kommunikasjonen.

På det sensoriske nivået finn vi det det konkret kroppslege og sanslege: stemmen til aktøren og korleis den sanslege (auditive) opplevinga skapar intuitive og emosjonelle reaksjonar hjå mottakaren i form av tiltrekking, forventning og atkjenning. Det sensoriske er avhengig av baa partar i kommunikasjonssituasjonen, og er til stades gjennom heile framsyninga (Martin og Sauter 1995, 79, 80, 91; Sauter 2000, 7).

På det artistiske nivået ligg det kunstnarlege handverket til skodespelaren eller aktøren. Det er på dette nivået dei sceniske – og dei språklege – handlingane blir koda og eit tydingspotensiale oppstår. På dette nivået kan scenespråket få meirtyding i kombinasjon med andre performative element, som aktørane sine fysiske framferd og visuelle element som kostyme. Nokre av kodane på det artistiske nivået er kulturbetinga, andre tidsspesifikke og andre er sjangerbestemte (Sauter 2008, 53). Dette er det nivået der tilskodarane evaluerer det dei ser, og vurderer i kva grad det er passende (Martin og Sauter 1995, 91).

Vidare står både det sensoriske og artistiske nivået i samspel med det tredje og siste nivået: fiksjonsnivået, eller det symbolske nivået. Det er opplevinga gjennom dei to fyrste som gjer det mogleg for fiksjonen å oppstå i bevisstheita til tilskodaren – som tolkar, vurderer og identifiserer seg med karakterane og det som skjer (Martin og Sauter 1995, 82, 91; Sauter 2000, 6–7). I overgangen til dette nivået er det mogleg å undersøke korleis verkemiddel i scenespråket kan få meirtyding (ut over direkte formidling av handling), og slik bidra til ei styrking av fiksjonen.

Det er fleire aspekt ved kommunikasjonsmodellen som gjer at den kunne fungere som utgangspunkt og for ei spesifikt scenespråkleg analyse. Fokuset på aktørane gir rom for å undersøke konvensjonar og teknikkar som blir nytta i scenespråket – ikkje berre reint skodespelarteknisk, men og i kommunikasjon med mottakarsida, inkludert

---

forskaren som betraktar (Martin og Sauter 1995, 85). Samtidig er det slik at eg med mitt historiske materiale vanskeleg kan seie noko om den opphavslege publikumsresepsjonen, og mitt prosjekt konsentrerer seg hovudsakleg om å undersøke dei koda handlingane til aktørane. Dette gjer at eg har valt ei justert tilnærming til kommunikasjonsprosessen, der kommunikasjonsmodellen har fungert som inspirasjon for min eigen skreddarsydde modell.

### *Kommunikasjonspotensiale*

Sidan eg arbeider med materiale frå framsyningar eg ikkje sjølv har opplevd i samtida, fokuserer eg i analysearbeidet på sjølve scenespråket, slik det vart presentert og kunne bli oppfatta av publikum. Michael Eigtved omtalar dette som potensielle erfaringar og tolkingar publikum kan gjere gjennom opplevinga, med ulike opplevingsideal (forventingar til korleis opplevinga burde vere) som ligg til grunn (Eigtved 2003, 58; 2007, 121). Det er heller ikkje mogleg å oppnå fullstendig oversyn som tilskodar, eller forstå alt av meiningsberande element i den komplekse kommunikasjonsituasjonen i teateret (Martin og Sauter 1995, 61). I dette avhandlingsarbeidet vel eg å snakke om eit potensielt kommunikasjonsutbyte i teaterhendinga, eit *kommunikasjonspotensiale*, sidan eg undersøker kva informasjon som vart gjort tilgjengeleg for tilskodaren gjennom scenespråket. Eg er opptatt av kva som vart presentert, og går i mindre grad inn på korfor det vart slik.

### *Performativitet i scenespråk og kommunikasjonsituasjon*

I undersøkinga av kommunikasjonen og tydinga som oppstår i samspelet mellom utøvar og tilskodar, har eg latt meg inspirere av korleis Sauters modell bygger på både semiotiske, hermeneutiske, fenomenologiske og performative perspektiv. Alle desse teoretisk-metodiske perspektiva har relevans for mine spesifikke scenespråksanalyser, men eg fokuserer spesielt på teatersemiotikk. Både analyseprosessen og den historiske forskingsprosessen er hermeneutiske prosessar, der del- og heilskapstenkinga er eit viktig grunnprinsipp i framsyningsanalyser. Mest sentralt står likevel det historisk hermeneutiske aspektet, med teoretisk refleksjon rundt min posisjon som forskar i møte med dokumenterte fragment av historiske teaterhendingar. I likskap med hermeneutikk er teori om performativitet ein viktig

hjørnestein i teatervitskapleg teori og forskning, og disiplinen har frå starten av vore opptatt av den mellommenneskelege utvekslinga mellom aktør og tilskodar som grunnleggande for teater (Fischer-Lichte 2008b, 29, 32–33).

Gjennom poststrukturalismen har det blitt utvikla ei meir performativ teiknforståing innanfor semiotikken, der både teikna sin materialitet og performative foranderlegheit har vorte framheva, slik det spelar seg ut i kommunikasjonen mellom utøvar og publikum. Omgrepet har vore sentralt innanfor lingvistikken, særleg med utgangspunkt i «speech acts»-teorien utvikla av John L. Austin (1975), og sidan John R. Searle (1969) som meinte ein kunne sjå alle språklege ytringar som performative (Carlson 2018, 67–69).<sup>25</sup> Seinare har speech acts-teorien blitt kopla til teatersemiotikk av mellom anna Eli Rozik (1993), Keir Elam (2002), og no nyleg Fischer-Lichte, Jain og Jost (2020) (jf. kapittel 1.3.2). I denne avhandlinga er eg likevel først og fremst opptatt av korleis performativitet er eit nyttig omgrep for å forstå teaterets eigenart som ei kommunikativ hending (Fischer-Lichte 2006, 18). Performativitet blir mellom anna av Fischer-Lichte framheva fordi dette omgrepet betre, enn for eksempel ei semiotisk forståing av verkemiddel i teateret, fangar opp den sensoriske eigenarten hjå deltakarane i teaterhendinga. Dette kroppsleg fokuserte performativitetsomgrepet har ein tydeleg samanheng med det sensoriske, slik Sauter beskriv det og har integrert det i sin kommunikasjonsmodell. Fischer-Lichte meiner performativitet er eit viktig komplement til andre analytiske perspektiv, som hermeneutikk og semiotikk (Fischer-Lichte 2008b, 181).

Slik eg ser det, må ein pragmatisk semiotikk vere open for performative sida av scenespråket. I denne avhandlinga kjem ikkje performativ teori eksplisitt fram i analysemetoden, men ligg der som eit grunnleggande prinsipp for forståinga av scenespråk som forskingsobjekt. Performativitet blir òg relevant i kraft av at det er ei avgjerande side av ei sosiolingvistisk forståing av språk som handlande og

---

<sup>25</sup> Gjennom sitt arbeid flytta Austin og Serle fokus frå semantisk tyding og over til «[...] concerns with the intentions of the speaker, the effects on the audience, and the analysis of the specific social context of each utterance» (Carlson 1996, 61). Sjølv om den kunstnarlege og teatervitskaplege definisjonen av performativitet – som legg vekt på «[k]unst som handling og gøren, ikke som tegn og vøren» (Fischer-Lichte 2006, 3) – skil seg noko frå bruken i språkvitskap, handlar det djupast sett om korleis performativitet er omgrep for fysiske handlingar og hendingar.

---

kontekstavhengig. Dette er noko av kjernen i undersøkingar av språkleg variasjon som har sosiale føresetnader, der eg ser på korleis aktørane bevisst vel bestemte måtar å uttrykke seg på i kommunikasjonen med publikum. Scenespråket er slik sett ein del av dei fysiske handlingane i teaterets her-og-no-situasjon, men ikkje det åleine – dei *bidreg òg til å skape* karakter og sosialt miljø i fiksjonen. Scenespråket som performativ ytring spelar – som alle verkemidla i teateret – inn på dei ulike nivåa i ei framsyning, og bidreg aktivt (performativt) til fiksjonsdanninga. Dermed blir dei konkrete handlingane til aktøren, som jo ifølgje Sauters kommunikasjonsmodell skjer på det sensoriske og artistiske nivået, transformert til eit fiksjonsnivå i møte med tilskodaren (Martin og Sauter 1995, 89).

I mitt analysearbeid fungerer først og fremst performativitet som ei presisering av den mellommenneskelege og fysiske betinga kommunikasjonen i framsyninga, som ligg til grunn for måten eg som teatervitar nærmar meg scenespråket på andre premisser enn det tekstlege. Dette er likevel ikkje ein performativ studie, som tek for seg den sensoriske opplevinga av scenespråket. Denne sida av den teatrale kommunikasjonen blir i liten grad fanga opp i mine analysar. Ei hovudårsak til at dette ikkje er med, er at eg ikkje har opplevd framsyningane slik dei vart presenterte i samtida (jf. kapittel 3.2.1).

### 3.3 Teatersemiotikk som metodisk inngang

Kommunikasjonspotensialet til verkemidla i scenespråket kan bli sett på som semiotiske prosessar, som gjer det naturleg å bruke ein pragmatisk semiotikk som metodisk inngang til analysane.<sup>26</sup> For å understreke mitt pragmatiske og selektive fokus på delar av scenespråket som formidlar naturlegheit og informasjon om karakter og miljø, har eg vald å konsekvent snakke om *verkemiddel* framfor å nytte teiknomgrepet i sjølve analysearbeidet. Sidan det er kommunikasjonsprosessen som

---

<sup>26</sup> Pragmatisk semiotikk skiftar fokus frå struktur over til performativitet og funksjon i språket (Carlson 2018, 69). Det vart fyrst definert av Charles Morris som «the science of the relation of signs to interpreters» (Morris 1938, 30)

er gjenstand for analyse, og ikkje framsyninga som ein heilskapeleg teiknstruktur, blir analyseobjektet automatisk meir performativt, og teikna mindre stabile.

Den semiotiske inngangen er styrande for tre nivå i analysearbeidet: 1) dei konkrete verkemidla i scenespråket, 2) forståinga av framsyninga som hending, og 3) forståinga av konvensjonanes funksjon i sosiale, kulturelle og estetiske fenomen (som psykologisk realisme, registerdanning, og naturlegheitskonvensjonen). I det følgjande vil eg derfor greie ut om korleis eg metodisk nærmar meg scenespråket i den teatrale kommunikasjonsprosessen, korleis eg brukar semiotikk som metodisk verktøy og korleis språklege teikn er regulerte av kodar og konvensjonar, som igjen påverkar korleis den teatrale dobbeltheita med fiksjon og verkelegheit er grunnleggande for å forstå ein naturlegheitskonvensjon meir spesifikt.

### **3.3.1 Kommunikasjonspotensialet og teaterhendinga som semiosfære**

Vi har sett korleis Sauters kommunikasjonsmodell kombinerer semiotiske, hermeneutiske og performative sider av teaterhendinga. Eit slikt integrert syn har vore vanleg i teatersemiotikk og framsyningsanalyse dei siste 30 åra. Særleg har det performative, det handlande og skapande i kombinasjon med den fysiske opplevinga til kvar enkelt mottakar, blitt vektlagt. I ei slik forståing av framsyninga som hending utgjer semiotiske prosessar berre ein del av eit komplekst heile.

For å fange opp hendings-forståinga i semiotiske analysar, har Yana Meerzon foreslått å ta i bruk konseptet om ein sosial og kulturell *semiosfære* for å beskrive kommunikasjonen innanfor ei teaterhending (Meerzon 2011, 237). Omgrepet har sitt opphav hjå kultursemiotikaren Yuri Lotman (1990), og Meerzon definerer på bakgrunn av dette semiosfære som «the multi-channel space of human communication to replace the binary communicative schema involving addresser, addressee, and the channel linking those together» (Meerzon 2011, 244). Semiosfæren er altså kommunikasjonsprosessen forstått som eit makronett av semantiske og kontekstuelle moglegheiter, der kvar enkelt deltakar har si unike erfaring. Meerzon meiner semiosfæren kan definere ei teaterhending «as a dialogue of various interpreting practices simultaneously taking place in the space of the stage, the space

---

of the audience, and between the two» (Meerzon 2011, 245). Vidare heng dei mange parallelle kommunikasjonsprosessane i teatersemiosfæren saman med ideen om kommunikasjonspotensialet – som moglege, men ikkje absolutte sosiale og kulturelle koplingar. I prinsippet er det like mange tydingspotensial som det er tilskodarar. Hjø medlemmar i same (språk)samfunn oppstår det likevel felles kodar i kommunikasjonen mellom scene og sal; utan eit felles forståingsgrunnlag vil ikkje aktør og tilskodar kunne kommunisere meningsfullt. I dette ligg den grunnleggande teatreale konvensjonen, som blir omtala om litt.

Også for framsyningar i kringkastingsmediane er det mogleg å snakke om semiosfære. Her er er den mellommenneskelege kommunikasjonsituasjonen ein litt annan enn i teatersalen, med meir avstand og utan gjensidig utveksling mellom tolkingsromma til avsendar og mottakar. Da får tolkingsprosessen som finn stad i publikumsrommet, meir plass. I radio er det heller ikkje eit visuelt kommunikasjonsaspekt involvert i det semiosfæriske makronettet, men det er framleis relevant å snakke om kvar enkelt deltakars unike erfaring. I den forstand at publikummet til desse framsyningane er enno meir spreidde – fysisk og dels kulturelt – i sitt møte med framsyninga, er tydingspotensialet kanskje enno meir mangslungent enn i den lokale teatersalen, fordi kontekstane publikum står i, er fleire.

I undersøkinga av scenespråket i historiske framsyningar er omgrepet semiosfære nyttig fordi det bygger bru mellom semiotiske og fenomenologisk-hermeneutiske perspektiv, og gjer det enklare å undersøke det komplekse fenomenet som teaterhendinga utgjer (Meerzon 2011, 243–244). Dette understreker korleis dei semiotiske aspekta som har fokus i dette prosjektet, ikkje er uavhengige av, men snarare uløyseleg knytte til, dei performative og fenomenologiske sidene av scenespråket. Språklege verkemiddel er noko som blir tatt i bruk, og bruken av ord og verkemiddel får skapande og handlande effekt (som speech acts). Desse eigenskapane forsvinn ikkje ved å vektlegge scenespråket som semiotiske prosessar, men den metodiske inngangen styrer samtidig kva type informasjon analysane kan gi. Eg har vore opptatt av å finne og utvikle verktøy som kan analysere scenespråket på talespråkets premiss. Sentralt i denne samanhengen står indeksikalitet, eit omgrep



henta frå sosiolingvistik som eg vil kome attende til i det følgjande og i kapittel 3.4.5. Her vil eg nøye meg med å vise korleis det speglar teatersemiotisk teori.

### **3.3.2 Jakta på verkemiddel som indekserer sosial variasjon og naturlegheit**

Indeksikaliteten til språklege verkemiddel kan gi informasjon om både indre psykologiske og ytre sosiale forhold hjå karakterane. I tillegg kan verkemidla indeksere naturlegheit. I dette arbeidet nyttar eg omgrepet slik det har vorte utvikla innanfor sosiolingvistik, med røter attende til Peirce si inndeling av teiknomgrepet i kategoriane symbol, ikon og indeks (Peirce 1998, 9). Som språkvitenskapelig omgrep og verktøy ligg indeksikalitet likevel tett på ein semiotisk teateranalytisk praksis, da det er ein metode for å identifisere korleis språklege verkemiddel inneheld meirtyding som er felles for ei større gruppe menneske. I staden for å snakke om indeksikaliteten til teikn i scenespråket kan ein, i lys av den semiotiske tradisjonen frå Louis Hjelmslev, velje å snakke om som den konnotative (meirtyding) sida til teiknet – til forskjell frå denotative (direkte) tydingar (som skildra i Elam 1977, 152). I språkvitenskapen seier ein at språket har ei forside og ei innhaldsside. Denne dobbeltheita i potensiell tyding er typisk for teateret generelt, og er òg det eg er ute etter å skildre i scenespråket ved hjelp av sosiolingvistisk metode: det som blir sagt utan å seie det direkte. Indeksikalitet kan altså bli omtala som den konnotative tydinga til språkteiknet.

#### *Indeksikalitet som språkleg gestus*

Indeksikalitet kan òg koplust til det Roland Barthes omtala som sosial gestus, der måten teiknet lesast på, er knytt til ei felles sosial forståing (Barthes 1991, 193). Det er Bertolt Brecht sitt konsept om gestus Barthes siktar til, der dei sosiale rollene og makthierarkiet kjem til syne (Barthes 1972, 41; 1991, 93–94). I eit teatersemiotisk perspektiv skildrar Patrice Pavis gestus som eit bevisst signal frå skodespelaren som indikerer karakterens sosiale haldning og oppførsel (Pavis 1982, 41). Det er noko som knyter individet til ei større sosial gruppe, klasse eller miljø, og er med på å karakterisere karakterens haldningar til verda. Slik bidreg gestus til å skape mening gjennom å sette det i ein større sosial kontekst (Pavis 1982, 44, 47–48). Her er Pavis

---

opptatt av at det ikkje er sånn at den minste gestus blir til eit viktig signal, slik det kan vere med andre kodar og konvensjonar i teateret. «the spectator (and the actor) is constantly invited to select a few details from the gesture in order to have them reveal a social conduct which is not delivered in its definitive form but remains the object of critical appraisal» (Pavis 1982, 44). Gestus er ikkje nødvendigvis konvensjonelle eller fastsette teikntydingar, men er ulike uttrykk for meining i ein flyktig sosial prosess (ibid.) Eg meiner likevel at graden av indeksikalitet kan variere, og at enkelte gestusar kan få så sterk (konvensjonell) kopling til bestemte sosiale forhold at dei fungerer også utanfor spesifikke kontekstar. Det som er verd å merke seg, anten ein vel å kalle det sosiale kodar eller gestusar, er at det er verkemiddel som får tyding i kraft av kva dei indekserer. Her kan eg syne til Mark Fortier si forståing av sosiale kodar i opningsscenen til *Et dukkehjem*: Uniforma til STUEPIKEN er ikkje viktig fordi ho etterliknar verkelegheita, men fordi kostymet er ein sosial kode som peiker mot bestemte sosiale høve mellom karakterane (Fortier 2002, 29–30). Det er nettopp denne typen indeksikalske verkemiddel eg ser etter i språket.

For meg er det tydeleg at dei undersøkingane eg har gjort av sosialt tinga språkleg variasjon, ofte kjem til uttrykk som noko vi òg må kunne omtale som *språkleg gestus*. Her er det rett nok viktig å understreke at det er snakk om gestus i utvida forstand, som famnar om den sosiale plasseringa og tilhøyret til karakteren generelt, ikkje berre i lys av maktrelasjonar og politiske aspekt. Både Barthes og Brecht framhevar at gestus handlar om maktrelasjonar spesifikt, men eg tenker på det som noko ein kan sjå i alle sosiale relasjonar. Det handlar om dei felleskulturelle konvensjonane vi har i samfunnet, og korleis desse kan bli nytta i teateret for å bygge truverdig karakter og miljø.

Koplinga til Brechts teatrale omgrep gestus er nyttig for å synleggjere korleis teateret ofte vel få, men tydingsfulle teikn som indekserer sosiale høve – òg i scenespråket. I dette avhandlingsarbeidet vil eg halde meg til indeksikalitetsomgrepet. Vi er enno meir sensitive for indeksikalitet i teateret enn i kvardagen elles, da den teatrale situasjonen skapar ei ekstra-kvardagsleg forventning om meirtyding (Martin 1991, 29). Dette skal vi sjå igjen i analysedelen, der skodespelarane i

eksempelframsyningane ofte nøyer seg med enkelte markørar framfor å ta i bruk eit komplett språkleg register.

### 3.3.3 Ei overordna konvensjonsforståing

Konvensjonar er viktige semiotiske konsept for å forklare dei mekanismane i scenespråket eg ønsker å kaste lys over. Ein del av undersøkinga av verkemidla er nettopp knytt til korleis desse blir regulerte gjennom den psykologisk-realistiske stilkonvensjonen, den overordna teatrale konvensjonen og ikkje minst naturlegheitskonvensjonen. Som andre konvensjonar er denne eit dynamisk omgrep knytt til tidsbestemte normer for kva som blir sett på som naturleg (sjå òg kapittel 1.2).

I *Theatricality. A study of conventions in the theatre and in social life* (1972), byrjar Elizabeth Burns med å stadfeste at «[...] a convention is simply a mutual understanding about the meaning of action, which include gesture and speech» (Burns 1972, 28). Denne gjensidige forståinga myntar igjen på normer og reglar som alle partar har akseptert. Konvensjonane gjer at kunnskapen og forståinga av gitte kodar ikkje er avhengig av individet åleine; dei utgjer kollektive og sosiale system (Burns 1972, 28, 29). Dermed er det ikkje naudsynt med ei eksplisitt avtale om korleis noko skal bli forstått, men utan konvensjonen vil det heller ikkje kunne oppstå forståing (Burns 1972, 29). Dersom vi forstår framsyninga som ein semiosfære med mange moglege og parallelle kommunikasjonsprosessar, er det klart at eg som forskar ikkje kan slå fast kva publikum opplevde i samtida. Så når det likevel er relevant og mogleg å peike på eit kommunikasjonspotensial, handlar det om korleis indeksikaliteten til verkemidla er henta frå den kulturelle konteksten som publikum er ein del av.

#### *Teatralitet krev ulike konvensjonar i spel*

Den teatrale konvensjonen mogleggjer semantisering eller semiotisering av teaterrommet og teaterhendinga. Den sett ei kognitiv og teatral ramme som gjer at det kan oppstå noko meir, noko anna enn det kvardagslege. Josette Féral peiker på at ei slik rammesetting kan springe ut frå både rommet, aktøren og tilskodaren. Men

---

blikket til sistnemnte er avgjerande gjennom å sjå, ramme inn og forstå noko som teatralt og fiksjonelt (Féral 2002, 97). Teatralitet er ein prosess som verkar gjennom å sjå og bli sett (og, vil eg legge til, høyrte): «theatricality is the result of a perceptual dynamics linking the onlooker with something or someone or something that is looked at» (Féral 2002, 105). Det som er viktig å understreke her, er korleis eg i denne avhandlinga forstår teatralitet som ein prosess som definerer teaterhendinga, og ikkje som noko som står i motsetnad til det som er truverdig, ekte eller realistisk.

I sin definisjon av konvensjonar i *Dictionary of the Theatre* (1998), påpeiker Patrice Pavis korleis det eksisterer for mange konvensjonar i spel til å gi ei uttømmande liste (Pavis 1998, 79). Konvensjonar i teateret kan vere både store og omfattande, og mindre og spesifikke: lengre tradisjonar og spelestilar, så vel som konkrete spele- og tydingsreglar som er unike for ei bestemt framvisning. I tillegg til ei inndeling i overordna («characterizing») og konkrete («operational») konvensjonar, vel Pavis å dele inn konvensjonar i fire hovudgrupper: a) konvensjonar for representert verkelegheit, b) resepsjonskonvensjonar, c) spesifikt teatral konvensjonar og d) konvensjonar knytt til ein bestemt sjanger eller form (Pavis 1998, 79).

I mitt arbeid er det særleg a) konvensjonar for representert verkelegheit, som peiker seg ut som relevant. Når eg ser på korleis språklege verkemiddel byggjer fiksjon, er det nettopp som ein representasjon av noko i verkelegheita, der konvensjonen er knytt til «understanding a character's psychology, identifying his social status, having an idea of the ideological rules of the milieu represented» (Pavis 1998, 79). Dette går på mine undersøkingar av korleis publikum kan forstå og lese karakteren inn i ein sosial kontekst gjennom sosial variasjon, og korleis aktørane nyttar ytre (og autentiske) affektuttrykk og indre verkemiddel for å formidle karakterpsykologi.

Også dei andre konvensjonsgruppene spelar ei rolle for at eit scenespråk skal bli oppfatta som naturleg: resepsjonskonvensjon spelar for eksempel inn på diksjon og volum med krav om språkleg tilgjengelegheit, og publikum må kjenne til og godta bestemte teatral konvensjonar, som bruk av monolog. Ikkje minst er konvensjonar knytt til sjanger, form og spelestil relevant for at språket skal verke naturleg og

passande. I dette tilfellet gjeld det særleg den spesifikke psykologisk-realistiske konvensjonen. I eit studium av scenespråk over tid vil det dessutan vere relevant å snakke om periodekonvensjonar; kva uttrykksformer eller effektar tilskodaren godtar, og ei felles forståing for korleis desse skal tolkast.

Burns vel å gjere ei inndeling mellom *retoriske* og *autentiserande* konvensjonar, der det Pavis omtalar som konvensjonar for representert verkelegheit, blir skild frå kategoriane knytt til situasjon, sjanger og form. Der dei retoriske konvensjonane handlar om korleis aktørane må overtyde tilskodaren om grunnpremissane for den teatrale situasjonen og omfattar alt som bidreg til denne forståinga, handlar dei autentiserande om å gjere sjølve fiksjonen overtydande (Burns 1972, 31–32, 41). Teater som ei dobbel sosial hending krev ulike konvensjonar i spel: sjølve det å gå i teateret, og fiksjonen som skapast (Burns 1972, 30). Her er vi attende til den grunnleggande dobbeltheita som ligg i teatraliteten. Som Féral framhevar, er det eit paradoks i både endar av kommunikasjonsprosessen: «The paradox of the actor is also the paradox of the spectator: to believe in the other without completely believing in him.» (Féral 2002, 100). Tilskodaren må vere bevisst den teatrale situasjonen for at den skal kunne fungere teatralt.

### *Ekstra- og intra-teatrale uttrykk*

Eg har arbeidd parallelt med to tilnærmingar til scenespråket, som utgjer eit møte mellom språk og teater, mellom kvardag og kunst. For å peike på funksjonen til dei ulike verkemidla, er det hensiktsmessig å snakke om *ekstra-teatrale* og *intra-teatrale* uttrykk (Martin og Sauter 1995, 99–102). Desse teiknar eit skilje mellom uttrykk som tilskodaren dekodar gjennom kjennskap frå samfunnet generelt (*ekstra-teatrale*), og dei som berre nyttast i og som høyrer til ein kunstnarleg tradisjon (*intra-teatrale*). Ein psykologisk-realistisk spelestil legg mykje vekt på *ekstra-teatrale* uttrykk, men verkemidla i teateret kjem alltid frå baa felt og verkar saman innanfor den teatrale konvensjonen.

Ein del av dei verkemidla eg har fokusert på, byggjer på språkbruk og språklege konvensjonar henta frå livet utanfor teateret. Blant det eg kategoriserer som ekstra-

---

teatrale uttrykk, er den språklege variasjonen. I den intra-teatrale kategorien plasserer eg verkemiddel som pust og vibrato. Ei slik inndeling fell i stor grad saman med skiljet eg brukar i analysane, mellom ytre og indre verkemiddel. Det er likevel ikkje full overlapp: fysiske affektar som latter og gråt vil her falle inn under det ekstra-teatrale. Dei dynamiske verkemidla (som pausering, tempo, diksjon og volum) kan på si side vere både ekstra- og intra-teatrale uttrykk, etter korleis dei blir tatte i bruk. Pavis gjer ei liknande inndeling ved å snakke om «specific codes» (teatrale), «non-specific codes» (allmenne) og «mixed codes», for å fange opp det som ligg i spennet mellom dei to (Pavis 1998, 58–59).

Særleg kategorien ekstra-teatral er nyttig for å vise korleis dei sosiolingvistiske undersøkingane av register og variabelbruk passar inn i teatervitskapleg omgrepsbruk og analysemetode. Inndelinga understreker korleis verkemidla som er henta spesifikt frå den sosiale sfæren, og det sosiolingvistikken beskriv som naturleg tale, òg fungerer teatralt utan å stå i motsetnad til det kunstnarlege. På same tid er det ei utfordrande todeling, der det er vanskeleg å definere kvar skiljet går. Eg opplever det likevel som eit nyttig teoretisk skilje som tydeleggjer korleis naturlegheit i teateret og scenespråket ikkje lener seg på ekstra-teatrale verkemiddel åleine. Snarare er samspelet mellom ekstra- og intra-teatrale uttrykk ein premiss for naturlegheitskonvensjonen.

### *Samspelet i naturlegheitskonvensjonen*

Samspelet mellom det ekstra- og intra-teatrale er sentralt i arbeidet mitt med å beskrive og forstå korleis naturlegheitskonvensjonen verkar i scenespråket. Dei ulike inngangane til å gruppere og forstå konvensjonar er uttrykk for det same fenomenet: Akkurat som den teatrale situasjonen bygger på ei samspel mellom det ekstra- og intra-teatrale, står Burns autentiserande konvensjonar i uløyselig samspel med dei retoriske. For at det skal vere naturleg, er det ikkje nok i seg sjølv med eit scenespråk som ligg tett opp til naturleg tale; dersom dei ytre retoriske konvensjonane slår sprekkar, vil likevel ikkje fiksjonen og scenespråket opplevast som truverdig. Kompleksiteten og paradokset som ligg i den doble teatrale hendinga, gjeld òg for naturlegheitskonvensjonen.

Scenespråket må vere passande for teatersituasjonen med sine kunstnarlege og moralske kodar (Burns 1972, 40). Det skal vere passande for epoke-, stil- og sjangerkonvensjonar. I tillegg er det svært påverka av konvensjonar og normering av offentleg språk (språknorm og institusjonsnorm). Møtet mellom krava til det verkelegheitsnære fiksjonsspråket på den eine sida, og kva språk som er passande for teatersituasjonen på den andre, er noko av det eg er mest opptatt av i scenespråket. Dette krinsar attende til naturlegheitskonvensjonens balansegang mellom samfunn på den eine sida og kunst på den andre. Igjen gjer paradokset seg gjeldande – mellom fiksjon og verkelegheit, mellom kvardagsleg tale og offentleg språk, gjennom indre og ytre verkemiddel. Teatralitet opnar for transformasjon, og skapar den dobbeltheita som gjer undersøkinga av naturlegheit i teateret og scenespråket så spennande: det er både konkret fysisk her og no, og fiksjon samtidig.

### 3.4 Sosiolingvistisk inngang: Sosial språkleg variasjon

Sosiolingvistisk metode kan hjelpe meg som teatervitar å spore, men òg forstå korfor språklege verkemiddel fungerer som dei gjer. Det er eit fagfelt som på fleire område ligg tett opp til måten vi analyserer framsyningar på i teatervitskapen. Dei elementa eg vel å bruke i mine analysar, har klare parallellar til eller ligg tett opp mot teatervitskap, men tilfører òg noko anna: eit utvida og presist omgrepsapparat og systematiske tilnæringsmetodar for å undersøke aspekt ved språket. Allan Bell og Andy Gibson forklarar bruk av sosial språkleg variasjon i teateret slik:

The social-theoretic dimensions of structure and agency are basic to any consideration of language performance. Performance assumes the operation of agentive action, of intentional representation of language and other modalities in the service of social meaning. But it also assumes a semiotic backdrop of existing meanings and associated forms against which the performance is enacted and from which it draws significances. Performers are in varying degrees both innovating originals and bearers of traditions – often simultaneously. (Bell og Gibson 2011, 559)

---

Talespråket slik det utspeler seg i framsyninga, gir informasjon om språkleg praksis i offentlegheita og kunstnarlege (teatrale) språkkonvensjonar. Samtidig reflekterer det sosial språkpraksis i samtida gjennom bruken av ekstra-teatrale verkemiddel i scenespråket. Aktiv bruk av sosial språkleg variasjon får ekstra tyngd i dramatisk og tekstbasert teater, både fordi kunstnarane jobbar bevisst med å forme karakterar, og fordi tilskodarane er meir sensitive for signala i den teatrale kommunikasjonsituasjonen enn i ein kvardagssituasjon. Samtidig kan undersøkingar av scenespråk vere eit nyttig tilskot til sosiolingvistikken.

For å vise korleis det er relevant å vende seg til språkvitskap i akkurat dette arbeidet, vil eg starte med å legge fram nokre problemstillingar henta frå *Et dukkehjem*-materialet eg har jobba med – før eg går nærmare gjennom teori og metode som kan hjelpe meg å finne svar på dei.

### **3.4.1 Korleis kan sosiolingvistikk nyansere scenespråkleg analyse?**

I møte med scenespråket dukkar det opp problemstillingar som åleine ikkje let seg løyse med framsyningsanalyse og teatersemiotikk, men som krev kunnskap om det norske språklandskapet og systematiske omgrep for dette. For kva vil det seie når NORA i 1939 seier «nå» til ungane sine, medan ho seier «nu» til alle andre? Og er det verdt å merke seg at KROGSTAD har bergensk tonefall i 1953? Kva er det som skal til for at språkleg variasjon òg er sosial variasjon? I *Et dukkehjem* frå 1973 bruker dei mange eldre formar når dei snakkar. Men vil det seie at Ibsen-oppsettinga er konservativ og stiv samanlikna med naturleg tale i perioden, eller er det heilt naturleg fordi stykket går føre seg i gamledagar? Og korfor er variantane av dei variablane eg har sett på, meir konservative i 1999-versjonen enn i 1973?

I *Et dukkehjem* frå 1999 snakkar dessutan HELMER ei markant anna dialekt enn dei andre. Eit vestnorsk tonefall treng ein rett nok ikkje ha språkvitskapeleg kompetanse for å legge merke til, og det skal lite undersøking til for å finne ut at dette har vore eit aktivt kunstnarleg val – da aktøren Henrik Mestad kjem frå Oslo og oftast snakkar austnorsk i teaterframsyningar. Men er eg som teaterforskar i stand til å forstå kva effekt dette hadde i samtida? Vidare vel aktøren å snakke riksmål med vestnorsk



aksent, snarare enn å snakke ei bestemt dialekt. Tyder det at folk i Oslo på slutten av 1990-talet ikkje var så gode til å kjenne att dialektar, eller ligg det noko anna til grunn? For å forstå og forklare slike språkspesifikke spørsmål kan det løne seg å først ta eit skritt attende og introdusere dei ulike konseptane eg hentar frå sosiolingvistikken og norsk normeringshistorie.

### 3.4.2 Teoretiske og metodiske val i forbindelse med variasjonsstudium

Sosiolingvistiske variasjonsstudium utgjer eit breitt felt med røter attende til 1960-talet og har gått gjennom fleire fasar.<sup>27</sup> Inspirert av nyare variasjonsstudium har eg kome fram til teori og metodiske verktøy eg meiner er hensiktsmessige å bruke i mine undersøkingar av scenespråk. Dette er innfallsvinklar eg har valt fordi dei kompletterer teatervitskapeleg metode, samtidig som sosiolingvistiske omgrep ikkje så lett kan forvekslast med teatervitskapeleg terminologi.

Sosiolingvistikkk gir innblikk i og kan forklare prosessen bak korleis vi bruker språket for å kommunisere sosialt tilhøyre utan å seie det direkte. Teoriar om kva informasjon det er mogleg å lese ut av planlagt språk, kan gi forståing av kva grep aktørane gjer for å få språket til å verke spontant og nær naturleg tale. Undersøkingar av **variablar** og **register** (sjå 3.4.3 og 3.4.4) kan identifisere kva type språk det er snakk om, og på kva område det ligg tett opp til naturleg tale – eller ikkje. Kombinert med teaterfagleg kjennskap kan det òg bidra med innsikt i korleis ulike konvensjonar knytt til sjanger og teaterhendinga påverkar scenespråket for at det skal vere passande. **Indeksikalske felt** og den **indeksikalske skalaen** (3.4.5) er eit naturleg supplement til teatersemiotikken, og eit intuitivt og hensiktsmessig system å ta i bruk når eg som

<sup>27</sup> Kort fortald er dette studiar av korleis språkbrukaren tek i bruk og bidreg til språkleg variasjon, til forskjell frå å sjå på lydlege endringar som noko presosialt – altså at folk automatisk har ein gitt daglegtale dersom dei tilhøyrer eit visst sosialt sjikt. Denne innfallsvinkelen byggjer på tradisjonen i sosiolingvistiske studium som utvikla seg i førre hundreår. Labov sine undersøkingar av talemålsvariasjon i New York i 1960-åra (sjå Labov 1966) utgjer startpunktet for fyrste bølge. Sidan kom den andre bølge og såg nærmare på samanhengen mellom språkleg stil og bevisst tale og fokuserte meir på kva rolle stil spelar i konstruksjonen av sosiale kategoriar (Eckert 2016, 69). Den tredje bølge flyttar altså fokuset eitt steg vidare frå makro- til mikronivå, og ser på korleis individet påverkar og formar register: «It is in the links between the individual and the macrosociological category that we must seek the social practices in which people fashion their ways of speaking.» (Eckert 2008, 463)

---

teatervitar skal undersøke scenespråket spesifikt – ein situasjon der teiknet ikkje er ei konstant eining, men noko som har tydingspotensiale i gitte samanhengar.

**Historisk sosiolingvistik** (3.4.7) ligg òg nært korleis ein i teatervitskapen ser på framsyningar i historisk kontekst, og tek høgde for korleis ein undersøker eit fenomen og ein kommunikasjonssituasjon som ikkje lenger eksisterer. Det sosiolingvistiske blikket kan hjelpe meg å sjå velkjend teaterhistorie frå ein ny ståstad.

Teaterframsyninga er ikkje eit isolert fenomen, men relaterer seg til og må forståast i samanheng med den samtida og konteksten ho står i. Derfor er det nyttig å trekke inn språkhistorisk kunnskap for å auke forståinga av nettopp scenespråk. Når for eksempel den norske Ibsen-tradisjonen har vore skulda for å bruke eit gammaldags språk, kan **variasjonsstudium** gi konkrete empiriske funn som peiker i retning av i kva grad dette er tilfelle.

I den følgjande utgreiinga skal eg gå vidare inn på utvalde omgrep og perspektiv frå sosiolingvistikken som på kvar sin måte finn sin plass i mitt analytiske og historiske arbeid, her i oppsummert form:

Omgrep	Forklaring	Relevans
<b>Variablar</b>	Ulike måtar å uttrykke det same på (variantar). Det kan vere uttale, eller bruk av bestemte ord. Slike variasjonar i språket er naudsynt for at vi skal kunne ta i bruk sosial språkleg variasjon.	Variabelundersøkingar gir kvantitative analytiske funn. Dei gir ein oversikt, systematiserer og avdekkjer mønster. Slik fungerer det som ein lakmustest som kan korrigere og supplere kvalitativ analyse.
<b>Indeksikalitet</b>	Indeksikalitet omhandlar korleis ein person kan bli assosiert med visse trekk gjennom språklege val.	Indeksikalitet gjer at eg kan systematisere, sjå samanhengar og forstå prosessar der språktrekk får sosial mening både i det bestemte tilfellet og over tid i eit samfunn.
<b>Indeksikalske felt</b>	Indeksikalske felt kartlegg kva samanheng tydinga til eit teikn oppstår i, og tydeleggjer det komplekse og flyktige i situasjonen.	
<b>Indeksikalsk skala</b>	Den indeksikalske skalaen syner gjennom tre steg korleis indeksikalitet oppstår, og kva som skal til for at vi tek den i bruk.	
<b>Register</b>	Register er eit lingvistisk repertoar, for eksempel ein dialekt eller ein stil.	Kjennskapen til registerdanningsprosessar gjer det mogleg å identifisere funksjonen til språktrekk, dialekt eller stil i framsyninga. Ein kan undersøke i kva grad aktørar bruker det, og korleis.
<b>Registerdanning</b>	Registerdanning er prosessen rundt danninga av eit lingvistisk repertoar og blir knytt til sosiale verdiar og eigenskapar.	
<b>Historisk sosiolingvistikk</b>	Tilnærming til og vurdering av bruk av sosial variasjon attende i tid, gjennom å aktivt bruke kjennskap til prosessane over, og bruk av metapragmatiske kjelder.	Nyttig for å identifisere indeksikalske prosessar, og samtidig unngå anakronistiske konklusjonar.

Min metodiske innfallsvinkel byggjer på arbeidet til eit knippe teoretikarar innanfor sosiolingvistikkk, som på kvart sitt vis er sentrale i å belyse dei konseptane eg bruker i analysearbeidet: variasjon, indeksikalitet og registerdanning. Michael Silverstein (2003) og Asif Agha (2007, 2003) har utvikla teoretiske og systematiske rammeverk som gjer det enklare å sjå korleis lingvistiske teikn får og opprettheld sosial tyding, eit arbeid som Barbara Johnstone (2016) vidarefører gjennom å sjå på korleis dialekt kan få sosiale verdiar. Penelope Eckert (2016, 2012, 2008) har gitt eit viktig bidrag til forståing av indeksikalske felt, medan Joan Beal (2019) knyter det heile opp til undersøkingar av registerdanning i historisk samanheng (Johnstone 2016, 633; Beal 2019, 8). Ingunn Ims (2013, 2014) og Karine Stjernholm (2014; 2019) hentar indeksikalitet til norske forhold, og er forskarar som har sett på korleis språktrekk som tradisjonelt indekserer aust- og vestkantmål, blir tatte i bruk for å skape identitet i oslomålet. Bell og Gibson (2011) ser på dei språkvitskaplege prosessane opp mot ein framsyningskontekst.

### 3.4.3 Språklege variablar

For at språkbruk i seg sjølv skal få sosial meining, må det eksistere variasjon, altså at det finst fleire alternative måtar å uttrykke det same på. Denne språklege variasjonen kjem til uttrykk gjennom det som blir kalla variablar (abstrakt eining), der dei språklege einingane vi kan velje mellom, blir kalla variantar – altså den konkrete realiseringa (Røynealand 2019, 17). Eit eksempel på ein variabel er spørjeordet *korleis*, som i mitt materiale realiserast som variantane *åssen*, *hvordan* og *hvorledes*. Men det kan òg vere anna type variasjon, som uttale av – eller fråvær av – lydar (Wardhaugh og Fuller 2015, 149). Eit eksempel på dette er om ein brukar rulle-r eller skarre-r. Nektingsadverb har mellom anna variantane *ikkje*, *ikke*, *itte*, *inte* og *itj* i norsk, og kan fortelje oss noko om kvar ein person kjem frå. Denne variabelen er først og fremst geografisk, men slike trekk kan òg få sosial meirtyding. Variablar er ein av grunnsteinane i sosiolingvistisk forskning, som nettopp ser på lingvistisk variasjon opp mot sosial variasjon. Desse koplingane finn sosiolingvistane ved å sjå den lingvistiske variasjonen opp mot kvantitativt målbare sosiale trekk. Når det teiknar seg eit mønster i samanhengen mellom variasjon og sosiale forhold, kan ein snakke om sosialt betinga språkleg variasjon. Mange variablar i språket er sosialt

meningsbærande, der kombinasjonen av ulike variantar er med på å formidle informasjon om språkbrukaren – eit teiknsystem som kontinuerlig gir sosiale opplysningar utan at det er naudsynt å uttrykke dei med ord (Eckert 2016, 68, 70). Eit tydeleg eksempel på korleis variasjon er kopla til sosiale forhold, som òg er høgrelevant for det materialet eg har undersøkt, er korleis den tradisjonelle inndelinga mellom aust- og vestkantmål i Oslo indekserer arbeidar- versus overklasse. Bruk av a-endingar (*mora* i motsetnad til *moren*) er eit språktrekk som kan plassere oslomålet på austkanten (Stjernholm og Ims 2014, 109). Bruk av a-endingar åleine er likevel ikkje eintydig med Oslo aust-dialekt, men i kombinasjon med andre variantar som *åssen* (heller enn *hvordan*), *veit* (heller enn *vet*) og *trur* (ikkje *tror*) blir den indeksikalske koplinga tydeleg.

#### **3.4.4 Register**

Asif Agha definerer språkleg register som eit lingvistisk repertoar: ei klynge språktrekk som skil seg ut og blir attkjende som eit register med sosial tyding eller verdi (Agha 2003, 231). Dialekt er eit tydeleg eksempel på eit slikt register. I tillegg gjer vi fortløpande sosiale tilpassingar i språket vårt, det vi gjerne omtalar som *stil*. Stil kan vere knytt til både grupper og individ, på same måte som vi knyter ulike stilartar til periodar, retningar og individ innanfor kunsten (Eckert 2008, 455). Sjølv om vi endrar språket aktivt, er det ikkje alltid noko ein tenker over. Det kan vere automatiske små skift ein gjer i språket i møte med menneske som snakkar annleis enn ein sjølv. Ofte når folk tek i bruk slike stilar, bruker vi måten dei snakkar på, til å plassere dei i ein sosial kontekst. Når eg i denne avhandlinga snakkar om register, er det med andre ord eit samleomgrep som kan omhandle både dialekt og språkleg stil.

Dersom ein går vidare og ser på korleis desse registra oppstår og blir knytte til bestemte sosiale tydingar, og korleis nye språktrekk blir registrerte inn i eksisterande repertoar, snakkar ein om at det finn stad ei registerdanning (sjå 3.4.6). Men for fullt ut å forstå registerdanningsprosessar og korleis ein kan sjå på desse i framsyningssamanheng, må vi først sjå nærmare på korleis språkbrukarane blir medvitne om variasjon og byrjar å knyte dei til sosiale kategoriar og verdjar.

### 3.4.5 Indeksikalitet

Indeksikalitet utgjør den potensielle tydinga som eit språktrekk peiker mot (òg omtala i 3.3.2). Det gir meg høve til å undersøke korleis bestemte språktrekk kan utløyse ulike meiningspotensiale i gitte kontekstar, og indeksikalitet er derfor eit dekkande omgrep for den prosessen der ei framsyning «provides a forum where an audience's attention can be drawn to indexical relationships, reinforcing some social meanings and reinterpreting others» (Bell og Gibson 2011, 560–561). Med andre ord er dette prosessar som vi allereie undersøker i framsyningsanalyse, spesielt dei med eit teatersemiotisk utgangspunkt. Akkurat som indeksikaliteten til bestemte teikn er hyppig brukt i sceneri og lydkulissar – anten det er lyden av eit tog som får oss til å forstå at vi er på ein jernbanestasjon, eller ein spaserstokk som viser at karakteren som bruker den, er ein gammal person – kan bestemte teikn i det munnlege språket gi publikum sentrale opplysningar om karakter og miljø. Og språkvitarane tyr gjerne til eksempel frå teaterverda for å tydeleggjere korleis den indeksikalske verdien til språkteikn oppstår:

Because the sound of thunder evokes storminess in this way, thunder noise can be used to evoke a storm in a staged play. Likewise, if hearing a particular word or structure used or a word pronounced a particular way is experienced in connection with a particular style of dress or grooming, a particular set of social alignments, or a particular social activity, that word, structure, or pronunciation may evoke and/or create a social identity, eventually even in the absence of other cues.

(Johnstone 2016, 633)

I tillegg til samanlikninga som blir gjort med andre teatrale verkemiddel, kan det igjen passe å minne om korleis små språklege teikn kan seiast å fungere som gestus, der bestemte verkemiddel gir informasjon om sosiale forhold ut over karakteren som individ (sjå 3.3.2).

### *Indeksikalske felt*

Tyding oppstår ikkje utan kontekst, og den same spaserstokken peiker ikkje lenger til «gammal» dersom ein kombinerer den med ein flosshatt, eller med ein tursekk. På same måte er koplinga mellom språkleg variabel og sosial tyding i konstant endring, utanfor så vel som på scenen. Det same språktrekket kan gi publikum assosiasjonar både til overklasse og arbeidarklasse, avhengig av kombinasjonen med andre sosiale teikn: andre språktrekk så vel som kostyme, gestar, lyd og scenografi. For å kunne seie noko om kva ein gitt variabel tyder i ein gitt kontekst, må ein analysere komponentane i samanheng. Penelope Eckert omtalar dette som eit *indeksikalt felt* med potensiell tyding. Dette er ein konstallasjon av samansette teikn knytt til bestemte sosiale kvalitetar – tydingar som kan bli aktiverte i bestemte kombinasjonar (Eckert 2008, 454).

Igjen kan Oslo aust eller Oslo vest brukast som eksempel – ei språkleg todeling som i dag kan handle vel så mykje om (sosio)kulturelt tilhøyre som geografisk plassering (Stjernholm 2019, 27). Eit godt eksempel på korleis desse fungerer i eit indeksikalsk felt, finn vi hjå dei ulike karakterane i dei norske komediefilmene om Olsenbanden (Teamfilm 1968–1999). Dei kriminelle heltane EGON, BENNY og KJELL har sin base på Kampen i Oslo, og snakkar utprega austkantdialekt. KRIMINALBETJENT HERMANSEN og dei andre autoritetane snakkar normalisert vestkantmål. Dialekt brukast slik aktivt for plassere karakterane i eit sosialt miljø.

Akkurat som teikna ikkje er statiske, er heller ikkje det indeksikalske feltet det. Det reproduserast som følgje av at språkbrukarar bevisst tek i bruk – og produserer nye – sosialt ladde språktrekk for å forme og uttrykke sin identitet (Eckert 2008, 457, 463). Når ein språkbrukar identifiserer den sosiale effekten til eit språktrekk, blir dette ein ressurs vedkommande kan velje å ta i bruk og integrere i sin eigen stil: «The use of a variable is not simply invocation of a pre-existing indexical value but an indexical claim which may either invoke a pre-existing value or stake a claim to a new value.» (Eckert 2008, 464) Over tid kan dette føre til at nye språktrekk blir lagt til eit register, eller at det bestemte språktrekket endrar indeksikalitet.

Som det nemnte sitatet til Eckert indikerer, kan ein person òg velje å nærme seg nye sosiale sjikt ved å kjenne att og ta i bruk nye register (ibid.). Dersom ein på 1700-talet ønska å bli assosiert med eit lærd samfunnslag, kunne ein for eksempel ta i bruk ein stil som bruker mange latinske ord, og slik bruke språket for å omskape seg frå Rasmus Berg til Erasmus Montanus. Notidige akademikarar ville kanskje heller vende seg til engelsk, men hovudpoenget er at måten vi snakkar på, ikkje åleine er bestemt ut frå kvar vi bur, eller kva sosioøkonomisk lag vi tilhøyrrer – det er òg eit resultat av aktive val vi tek i kommunikasjonsprosessen. Slik er både språktrekket og registeret det blir integrert i, i stadig endring (Eckert 2008, 457). Skodespelarar bruker desse ressursane meir bevisst enn språkbrukarar flest; dei tilpassar ikkje berre korleis deira eigen identitet framstår, men skaper heilt nye karakterar.

Det indeksikalske feltet viser noko av kompleksiteten og fleksibiliteten som ligg bak når språkbrukaren bevisst tek i bruk sosial variasjon for å skape identitet. Denne metodiske tilnærminga til meiningsproduksjon, finn eg at eignar seg for å undersøke verkemiddel i scenespråket og teateret.

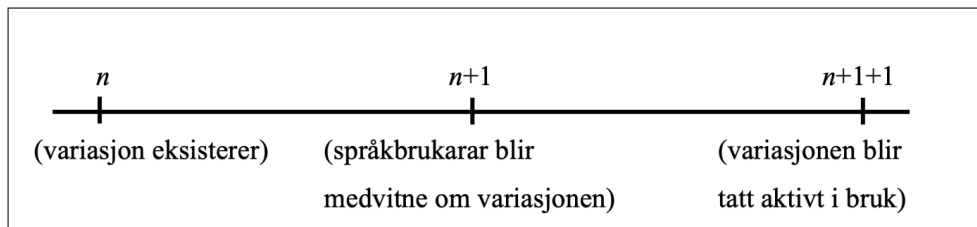
### *Ein indeksikalsk skala*

I scenespråket er det altså språktrekk knytt til eit større indeksikalsk felt som gjer at publikum får ekstra informasjon om karakter og miljø. Men at det finst ulike måtar å realisere ein variabel på i språket, tyder ikkje automatisk at vi knyter det til ulike geografiske eller sosiale kvalitetar – kanskje vi ikkje ein gong legg merke til variasjonen. For å forklare prosessen der lingvistisk variasjon blir eit verktøy for sosial variasjon, kan vi sjå til Michael Silversteins (2003) «order of indexicality».<sup>28</sup> Dette er ein tre-steps skala som syner korleis indeksikalitet oppstår, og kva som skal til for at vi tek den i bruk – altså i kva grad dei som høyrer og bruker språket, er medvitne om assosiasjonar mellom språktrekk og sosial karakteristikk (Beal 2019, 8). For at teiknet i heile tatt skal ha meining, må det eksistere (*n*). Deretter må språkbrukaren bli bevisst denne variasjonen, og til dels kva assosiasjonar som følgjer

<sup>28</sup> Det finst fleire måtar å skildre denne prosessen på innanfor det sosiolingvistiske fagfeltet, men her har eg valt å halde meg til Silverstein sin definisjon. Eg omsett omgrepet «order» til «skala» for å understreke korleis oversikten ikkje er meint som ei hierarkisk rekkefølge. [Det handlar ikkje om verdi, men funksjon eller grad av medvit]



med kva språktrekk ( $n+1$ ). Først da kan den språklege variasjonen bli tatt aktivt i bruk for å oppnå noko: formidle sosiale signal og forme identitet («perform identity») ( $n+1+1$ ):



**FIGUR 3.3.** *Mi framstilling av Silversteins «order of indexicality», visualisert som ein skala.  $n$ -verdien syner til grad av indeksikalsk kopling (Silverstein 2003).*

Det er språktrekk som tilhøyrrer det tredje stadiet ( $n+1+1$ ) som er mest interessante å undersøke i scenespråket, det Bell og Gibson omtalar som «awareness that a certain stylistic variant operates as an index for a certain social meaning» (Bell og Gibson 2011, 559). Teateret er eit tydeleg eksempel på korleis vi er i stand til å kjenne att, ta i bruk og kommunisere gjennom sosial språkleg variasjon.

Kjennskap til den indeksikalske skalaen hjelper meg å skilje ut dei språktrekka som skodespelarane bevisst bruker for å formidle informasjon om sosiale forhold. I mitt arbeid ser eg på korleis skodespelaren bruker allereie eksisterande variasjon som publikum kjenner til og tolkar sosialt. Eg undersøker korleis dei blir tatte aktivt i bruk, reproduserte og reforhandla – og kva effekt det har. Indeksikalitet er nyttig for å syne korleis ein person – eller ein karakter – kan bli assosiert med visse sosiale verdiar gjennom språket.

### 3.4.6 Registerdanning

Som vi alt har sett, opptrer ofte språktrekk som indeksere sosiale verdiar saman i etablerte klynger, eller register. Når slike register får ei felles indeksikalsk tyding for ei større gruppe menneske, eller når eit nytt språktrekk blir lagt til eit eksisterande repertoar, finn det stad ei *registerdanning*. Registerdanning, kalla «enregisterment» på engelsk, er eit omgrep lansert av Asif Agha (2003). Det skildrar og hjelper oss å identifisere den prosessen som finn stad når lingvistiske former blir knytt til ei

---

bestemt sosial meining, og sidan fortsett å eksistere som eit kulturelt fenomen over ein viss periode innanfor gitte sosiale grupper i befolkninga (Agha 2003, 231–232; Johnstone 2016, 159). Slik heng registerdanning tett saman med konseptet om indeksikalske felt og vegen mot  $n+1+1$  i den indeksikalske skalaen. Alle talemål er plasserte inn i slike kulturelle register. Nokre av registera er så etablerte at dei får egne namn, som «byråkratisk språk» eller «slang» (Agha 2007, 79). Det å kjenne att og sette slike metalingvistiske merkelappar på språkbruk er ein av dei mest openberre måtane registerdanningsprosessar kjem til uttrykk på (Ims 2013, 44). Igjen kan eg bruke variasjonen i oslomålet med merkelappane «aust» og «vest» som eksempel. Osломålet som heilskap beveger seg i dag i retning av ei meir einskapleg dialekt, men Stjernholm peiker i artikkelen «Variasjon som virkemiddel – hiphop, språkvalg og identitetskonstruksjon i Oslo» (2019) på korleis rap-artistar i hovudstaden utnyttar den eksisterande språklege variasjonen som kunstnarleg verkemiddel i tekstane sine. Dette er med på å bidra til å forsterke den sosiale funksjonen og tydinga til desse språktrekka (Stjernholm 2019, 28). Slik blir bruken av språktrekk som indekserer aust eller vest i rap-musikk del av ein registerdanningsprosess: «Helt konkret kan det bidra til å forsterke den sosiogeografiske tilhørigheten til noen språklige variabler i Oslo, noe som igjen kan bidra til å opprettholde og videreføre et språklig og sosialt skille mellom øst- og vestkanten i byen.» (Stjernholm 2019, 28)

Som språkbrukarar har vi eit repertoar med ulike register vi kan veksle mellom, der vi tek på oss bestemte roller og er i stand til å kjenne att andre sine roller. Ei stor register-rekkjevidde kan gi ein person meir sosial mobilitet, med tilgang til bestemte soner i den sosiale sfæren (Agha 2007, 146–147). I teateret blir dette sett i system, og aktivt brukt for å formidle personlegdom og sosialt miljø. Det kan vere små indikatorar på sosial status, som for eksempel bruk av formell tiltale i *Et dukkehjem*, eller bruk av verkemiddel frå eit register forbunde med arbeidarklasse, som vi skal sjå er tilfelle i *En handelsreisendes død* (1951). Eit meir uttala eksempel er Hålogaland Teater, som frå starten av brukte nordnorsk på scenen for å markere geografiske og sosiale forhold hjå karakterane, og skape attkjenning hjå publikum (T. Bull 1982, 234). Bevisst registerbruk kan òg hjelpe publikum å forstå kven som er «oss» og «dei», for eksempel ved å la skurkane snakke ei anna dialekt enn kva heltane gjer. I

sin artikkel om sosiolinvistiske tilnærmingar til scenespråk, oppsummerer Bell og Gibson korleis registerdanning i teateret viser til den prosessen der «a style becomes engraved in the public mind as indexing certain social personas or ‘characterological figures’. [...] Characterological figures can be biographical or fictional individuals [...] or the members of iconic social groupings» (Bell og Gibson 2011, 561). Kunstnarane bruker register publikum allereie forbind med ein sosial kategori (n+1+1) som verkemiddel for å skape ein sosial kontekst for karakteren.

Eit eksempel på ei kjelde som viser eksplisitt bruk av dette i arbeidet med rolla, er å finne i Bjørn Bjørnsons *Det gamle teater: kunsten og menneskene* (1937). I denne erindringsboka nemner Bjørnson ein instruksjon han gav til skodespelaren Henrik Klausen i forbindelse med *Vildanden* på Christiania Theater i 1885:

Da han begynte på den ‘blekfete’, sa jeg et navn til ham. Et fint fra Drammensveien. Han kjente det. Og straks hadde han den måten å snakke på som særlig var fin i Christiania – med ‘Ch’ – dengangen. ‘R’-et lå bløtt og litt affektert inne i munnen. Som vilde den bare antyde sin tilværelse. (Bjørn Bjørnson 1937, 103)

Her ser vi korleis Bjørnson kjem med eit konkret eksempel på ein person frå Oslo vest som gir konnotasjonar til høg sosioøkonomisk status. Dette viser at kunstnarane var bevisste om korleis register kan gi meir informasjon om karakteren – som kanskje er spesielt effektivt for ei lita rolle som DEN BLEKFETE HERRE. Det viser òg at desse trekk nok hadde sterk indeksikalitet (i n+1+1-enden av skalaen) i samtida.

Kjennskap til registerdanningsprosessar hjelper meg å stille dei riktige spørsmåla til materialet i analyseprosessen; eg treng ein sosiolingvistisk innfallsvinkel for å finne ut om scenespråket er gjenstand for slik registerdanning, og korleis ein gitt registerdanningsprosess artar seg. Ikkje alle beskrivingar av ei registerdanning treng å famne om alle aspekta i prosessen, men Barbara Johnstone understrekar korleis det likevel er viktig å vere bevisst om kompleksiteten vi står overfor, og ikkje let oss freiste til å sjå strukturane som meir stabile eller ålmenngyldige enn dei er (Johnstone 2016, 641). Slik er det mogleg for meg å vurdere i kva grad den bergenske aksenten

---

til KROGSTAD i 1953 er uttrykk for aktiv sosial variasjon, eller om det er snakk om at skodespelaren tilfeldigvis kjem frå den kanten av landet – noko som er tilfellet i den aktuelle framsyninga. Da er saka ei anna i det andre framsyningseksempelet frå 1950-talet, der meir subtile språklege variasjonar er med på å plassere dei ulike karakterane i *En handelsreisendes død* sosialt. Handlinga er lagt til Brooklyn, men omsettaren og skodespelarane har tilpassa språket til norske forhold. Bruken av bestemte språktrekk frå Oslo aust-målet knyter hovudkarakterane til arbeidarklassa – språktrekk som dei meir velbemidla karakterane i framsyninga ikkje bruker (sjå 5.2.1 for analyse av framsyninga).

Grunnen til at eg snakkar om register*danning*, og ikkje berre register eller indeksikalske felt, er for å trekke merksemda mot kva mekanismar som er i sving, heller enn å tenke på register som statiske storleikar (Eckert 2008, 456). Den teater- og språkhistoriske dimensjonen i dette avhandlingsarbeidet bidreg sterkt til at registerdanning, heller enn beskrivingar av register i samtida, blir eit viktig omgrep. Det peiker på ein prosess som omfattar kva som skjer, og korfor. For at eit register skal halde fram med å eksistere og ha eit meiningspotensiale folk er kjende med, må det bli brukt. Dermed står vi overfor ei form for konvensjonsdanning: Gjennom bruk blir språktrekka produserte, reproduserte, sementerte eller reforhandla, og får verdiar og bruksnormer knytt til seg gjennom ei rekkje sosiale prosessar (Agha 2003, 231–232). Når nokon skriv og snakkar eit register eller ein stil eller dialekt, bidreg det til registerdanningsprosessen – for eksempel når aust/vest-indeksikaliteten blir brukt i dei norske Olsenbanden-filmene. Både scene, radio og fjernsyn når som medium ut til mange menneske, og vil derfor forsterke forbindelsen mellom språktrekk og sosial verdi i eit samfunn. Framsyninga vil både utnytte det eksisterande indeksikalske feltet og samtidig bidra til forsterking av verdikoplinga ( $n+1+1$ ) i ein fortsatt registerdanningsprosess.

Når eg i mine analysar undersøker korleis aktørane tek i bruk register i karakterarbeidet, veit vi at dette er ein bevisst, ofte aktiv bruk av ulike språktrekk i kommunikasjon med tilskodaren. I sosiolingvistikkk ligg ofte fokus på å avdekke mønster som tydar på sosial variasjon og å årsaksforklare desse mønstera. Dette er

ikkje målet for mine undersøkingar. Både i variabelinnsamlinga og undersøkinga av registerdanningsprosessar har eg vald å arbeide med kjende storleikar. Det handlar altså ikkje om å avdekke nye prosessar, men å undersøke kva register som blir tatt i bruk og presentert for publikum. Det er ikkje *fenomenet* sosial språkleg variasjon som eg undersøker; eg bruker teorien om registerdanning for å undersøke scenespråk.

### *Tett på tilskodaren sin kulturelle horisont*

Dersom ein språkbrukar skal kunne ta i bruk registerdanning som verktøy, er det ein føresetnad at samtalepartnarane er kjende med registeret – og knyter dei same sosiale verdiane til det. Ofte er brukarane av ei bestemt dialekt eller ein stil medvitne om at det har funne stad ei registerdanning, men ikkje alltid; ei registerdanning treng ikkje vere universell (Eckert 2008, 467). Derfor kan den same varianten indeksere ulike ting for ulike grupper menneske. Haldningar og verdiar knytt til forskjellige register fører ofte til motstridande interesser og oppfatningar av kva som er korrekt (Ims 2013, 45). Eit registrert dialektspråktrekk kan bli forbunde med lågare utdanning for nokre, og fornuft og jordnærheit for andre. Austkantmålet til kjeltringane i Olsenbanden er på den eine sida ein «skurkedialekt», men samtidig er det desse karakterane publikum identifiserer seg med, medan makta og «politidialekta» er den sjølvgode (og tidvis dumme) fienden.

Vi kjenner att fleire register enn dei vi er i stand til å ta aktivt i bruk sjølv, og evna til å oppfatte registerdanning er avhengig av kva ein er vant til å høyre. John C. Wells forklarar det slik:

a Liverpool working-class accent will strike a Chicagoan primarily as being British, a Glaswegian as being English, an English southerner as being northern, an English Northerner as being Liverpudlian, and a Liverpudlian as being working-class. The closer we get to home, the more refined are our perceptions (Wells 1982, 33).

Jo meir kjennskap vi har til eit register, jo fleire nyansar oppfattar vi. I dette eksempelet er det først blant dei som er tettast på registeret, at det oppstår ein indeksikalitet som er sosial, og ikkje berre geografisk. For å oppfatte alle

---

indeksikalske trekk som følger med språket, må tilhøreren ha kjennskap til måten ein snakkar på geografisk (og sosialt) i dette området (Johnstone 2016, 636, 638). Det at eit register er «close to home», er likevel ikkje avgrensa til at tilhøreren er «tett på» registeret reint geografisk. For som Nesse påpeiker: «alle som er sosialisert inn i norsk språkvirkelighet kan skille mellom Oslo vest og Oslo øst» (Nesse 2015, 104). Her kan ein òg legge til at lokale tilhøyrarar ikkje nødvendigvis opplever at dei lokale språktrekka har sosial indeksikalsk verdi, fordi dette er ein nøytral måte å snakke på i deira kvardag.

Overført til ein teatersamheng vil «tett på»-fenomenet seie at aktørane på scenen gjerne bruker registerdanningsprosessar som er kjende i publikum sin kulturkrins – og at nyansane blir større og viktigare jo tettare talemålet er på tilskodaranes daglegliv. I *En handelsreisendes død* (1951) må tilskodaren kjenne att dialekten frå Oslo aust, og vite at dette området er forbunde med arbeidarklasse, for at dialekttrekket skal ha effekt som språkleg verkemiddel. Folk utan denne kulturelle kjennskapen vil kanskje ikkje merke seg denne informasjonen, medan dei som har registeret tett på seg, ikkje berre ville ha oppfatta nyansen, men òg reagert dersom skodespelaren brukte «feil» Oslo-mål. Dersom ein bruker Oslo-teatera som eksempel, tydar det på at det har vore viktig å ta i bruk dei lokale dialektnyansane òg før dialektvariasjon vart vanleg på scenen. Regissør Barthold Halle fortel at dette var viktig både når fiksjonen var lagt til heimbyen, som i musikalen *Ungen* på Det Norske Teatret i 1973,<sup>29</sup> og når karakteren tilhørte arbeidarklassa, som var tilfelle i *Teenage Love* på Oslo Nye Teater i 1963. I båe tilfelle vart det brukt austkantmål, frå respektive Sagene og Vålerenga (Halle 2019). Kva register skodespelarane tek i bruk, er avhengig av felles referansar mellom scene og sal, og jo meir ein zoomar inn på språkkartet, jo fleire detaljar må fram.

Så kan ein jo spørje seg om dette endra seg når dei same skodespelarane som jobba ved Nationaltheatret, gjekk over til radio- og fjernsynsteater, med ei nasjonal publikumsmålgruppe. Sikker kunnskap om dette vil krevje eit meir målretta studium,

---

<sup>29</sup> Musikalen *Ungen* vart filmatisert i 1974. Filmen bygger direkte på innstuderinga gjort for teaterscenen, mellom anna for å kutte ned på innspelingskostnadane (Halle 2019).

men det er nærliggande å tru at når aktørane sjølve kjenner til skiljet, vil dei ta det i bruk. Dette peiker òg framsyningane frå 1951 og 1976 i dette materialet i retning av. Vidare må sentral-austlandsk (standard)talemål kunne blir rekna som eit register som eit samla kringkastingspublikum hadde god kjennskap til (jf. kapittel 1). Sidan dette var målforma som dominerte mediet, vart ho ofte høyrte, og truleg rekna som passande i situasjonen. Her kan eg òg peike attende til korleis hovudnyansane i Oslo-målet, mellom aust og vest, er noko dei fleste i Noreg vil kunne oppfatte.

Når det gjaldt bruk av andre dialektar, var nok nyansekravet eit anna. Skodespelar Wenche Medbøe fortel korleis ho som BORGHILD i *Kranes konditori* (NRK Fjernsynsteatret, 1963) berre trengte å tileigne seg «eit slags nordlandsk», i hovudsak gjennom setningsmelodien, for at publikum skulle forstå kva geografisk tilhøyre ho hadde (Medbøe 2019). Dersom ho hadde snakka rein dialekt, ville det ha skilt seg for mykje frå språket til aktøren som spelte mora til BORGHILD (Medbøe 2019). Ut frå dette eksempelet ser det ut til at framstilling av andre dialektar var avhengig av færre nyansar for at publikum skulle kjenne att registeret, også når publikumsmålgruppa var nasjonal (i alle fall på 1960-talet). Her kan det òg vere mogleg å snakke om ulike språknivå, der intonasjon er nok når det ikkje er sentralaustnorsk, medan Oslo-målet tek i bruk enkeltord som ber i seg sosial informasjon. Ei anna, kanskje like relevant forklaring her, er at det er snakk om eit normalisert talemål tilpassa bokmål skriftnorm. Dette vil skilje seg meir merkbart frå utgangspunktet til Tromsø-dialekten enn frå Oslo-målet. Attende på Nationaltheatret i 1999 kan det ved fyrste blick verke som kjennskapet til fjerne dialektområde framleis ikkje stilte krav om nyanserte kjenneteikn, sidan karakteren HELMER snakkar normalisert bokmål med vestnorsk uttale. Men her er det snarare snakk om eit normalisert språk med utgangspunkt i ei dialekt, ein måte å snakke på som er i bruk og ein del av det norske dialektlandskapet. Resultatet er eit register som skil seg tydeleg frå dei andre karakterane, men som likevel er normalisert og tett på for det lokale publikummet. Det er fleire dialekttrekk enn intonasjoin til stades i talemåtel til HELMER, der dei som har detaljert kjennskap til vestnorske dialektar, vil oppfatte fleire av nyansane.

---

Desse refleksjonane opnar for eit fokus på dei språkideologiske funksjonane til teateret, og ei mogleg oppretthalding og spreiding av Oslo-målet som eit normalisert talemål. I denne omgang vil eg nøye meg med å observere kva type registerdanning som er tatt i bruk i dei åtte framsyningseksempela, og reflektere over kva indeksikalske verdiar som ser ut til å ha vore «tett på» for kjernemålgruppa i samtida. Dette er mellom anna relevant fordi det kan avdekke i kva grad framsyningar produserte i hovudstaden bruker andre dialektar enn dei geografisk nære, om desse er detaljert gjengitt, og kva funksjon dei har for framsyninga. «Tett på»-teorien er ikkje minst viktig å ha kjennskap til for å forstå mi avgrensing som forskar, og korleis eg både geografisk og kulturelt kan vere hindra i å forstå alle nyansane som språktrekk har hatt i ein historisk kontekst.

For meg er gradane av indeksikalsk atkjenning (om det er tett nok på til at publikum kjenner kodene) eit spørsmål om kommunikasjonspotensialet, der eg i analysane ser etter moglege indeksikalske band utan å definere det som éin mogleg måte å forstå verkemiddelet på. Eg kan ikkje vite sikkert om det eg oppfattar som intenderte indeksikalske trekk, vart oppfatta slik av publikum i samtida. Samtidig er det jo nettopp eksisterande registerdanning og konvensjon som er grunnlaget for at verkemidla er lagte inn i utgangspunktet, og derfor er det truleg at tilskodarar i målgruppa var utstyrte med den naudsynte kulturelle og sosiale kjennskapen til dei aktuelle verkemidla.

### **3.4.7 Historisk sosiolingvistikk**

Så lenge ein er bevisst om at det fører med seg visse utfordringar og avgrensingar, er det mogleg å sjå på registerdanningsprosessar attende i tid. Historisk sosiolingvistikk fokuserer på språkbruk sett i lys av det samfunnet språket vart brukt i, og korleis variasjon har ført til endring (Nesse 2020, 1–2). Joan Beal (2019) dreg fram Silversteins indeksikalske skala for å tydeleggjere korleis ein går fram i forskingsprosessen for å avdekke språkleg sosial variasjon, meir spesifikt registerdanning, attende i tid: Finst det språkleg variasjon i kjeldene, veit vi at fyrste trinn (n) eksisterer. For å kunne slå fast at folk var medvitne om forskjellen eksisterte (n+1), må det vere kommentert for ettertida. Med andre ord må ein som forskar finne



metalingvistisk og metapragmatisk kjeldemateriale som kommenterer språket og koplinga mellom lingvistisk form og sosial kontekst. I mitt arbeid kan dette vere teaterkritikkar, biografiar og memoarar som kommenterer scenespråket direkte, som Bjørnsons nemnte instruksjon av Klausen. Det kan òg vere meir generelle kjelder: institusjonshistorie, rettskrivingsreglar og språkpolitiske føringar kan vere gode dokument. Framsyninga kan i seg sjølv fungere som ei kjelde for språk, sidan bestemte språklege grep brukte i kulturuttrykk gjerne reflekterer generelle språklege verdiar i samfunnet. Mi forskning kan derfor fungere som eit tilgjengeleggjort metapragmatisk materiale som via scenespråket gir informasjon om norske språkhaldningar.

Men kan dokumentasjon på bevisstheit ( $n+1$ ) bevise at dei òg tok variasjonen aktivt i bruk ( $n+1+1$ )? I historisk sosiolingvistisk forskning er det ofte nyansane mellom desse to ledda som er vanskeleg å slå fast: det å ha ei kjelde på at folk var klar over variasjonen, beviser ikkje at den vart brukt aktivt som sosial variasjon (Beal 2019, 12). Her vil eg argumentere for at eg som teatervitar gjennom analysearbeidet vil kunne gjere langt på veg kvalifiserte vurderingar av om aktørane bruker sosial variasjon aktivt – òg i tilfella der eg ikkje har direkte metapragmatisk dokumentasjon. Dette blir mogleggjort gjennom ein systematisk kombinasjon av metodar frå dei to fagfelta.

Gjennom teatervitskapeleg analyse kan eg sjå på kva funksjon og effekt språktrekka har i teaterhendinga, og vege verknad i heilskapen av framsyninga opp mot kor sannsynleg det er at språkbruken er eit resultat av at baa partar i kommunikasjonssituasjonen er bevisste om dei indeksikalske kreftene i sving. Vi veit at skodespelarar bruker språkleg variasjon i arbeidet sitt. Framsyningsanalyse kombinert med teaterhistorisk kunnskap om konvensjonar og skodespelarteknikk vil derfor langt på veg kunne slå fast eksempel på at dette er tilfelle i mitt framsyningsmateriale. Kjennskapen til registerdanning og indeksikalske felt er på si side viktig for i det heile tatt å kjenne att det eg er på jakt etter, og for å forstå mekanismane bak dei ulike prosessane. Ved å inkludere ein historisk sosiolingvistisk innfallsvinkel kan eg finne kjelder som peiker i retning av bevisst og aktiv bruk av

---

sosial språkleg variasjon i samfunnet og teateret, som aukar reliabiliteten til funna mine. Slik vil eg vere i stand til å tydeleggjere kva informasjon som kan reknast som sikker, og kva som er mitt analyseperspektiv.

I tilfellet med HELMER i 1999, går det an å tolke dialektbruken i framsyninga på ulike måtar. Eg har til no slått fast at det er eit bevisst kunstnarleg val, og at eit vestnorsk standardtalemål ville vere lett tilgjengeleg for eit austnorsk publikum. Men korleis verka registervalet i samtida? For meg som tilskodar i dag, vil dialektmangfald kanskje først og fremst verke truverdig – eg er vand ved å høyre mange dialektar privat, i media og på scenen, og det er noko eg ville forvente òg på Nationaltheatret. Men effekten kan ha vore ein annan på 1990-talet. Det kunne for eksempel ha blitt oppfatta som ei naturleg normalisering i retning av talemålet til dei andre karakterane. Her gir ein metapragmatisk kjelde frå perioden informasjonen eg treng. I eit intervju med Mestad i Dagbladet (1999) kjem det fram at registeret med vestnorsk tonefall vart assosiert med Kjell Inge Røkke, ein skipsreiar og forretningsmagnat frå Molde som vart hovudeigar i Aker ASA på 1990-talet og ofte var å sjå i media. Også nokre av kritikarane som såg framsyninga gjorde denne koplinga, i tillegg vart «Bondevik-aksent» nemnt i Dagsavisen (Paulsen 1999). Ut over dette var det visst litt vanskeleg å plassere talemålet nøyaktig – og kritikarane beskriv det som både riksmål med vestlandsk tonefall, kav sunnmørsdialekt, naturalisert sunnmørsk og nordmøredialekt (I. Larsen 1999; Rygg 1999; Rossiné 1999; Paulsen 1999). I Dagbladet-intervjuet kjem det vidare fram korleis assosiasjonen til Røkke ikkje var planlagt frå kunstnarane si side, og at det var Bømlo i Hordaland som låg til grunn for talemåten. Her fekk altså variasjonen ein annan indeksikalitet enn det som var intendert frå kunstnarane sjølve, i alle fall dersom ein skal støtte seg på opplysningane frå Dagbladet (1999). Seinare har Mestad forklart det språklege valet med at HELMER er ein oppkomling, som har gjort ei klassereise og tileigna seg registeret til dei rundt seg (H. Mestad 2021). Desse opplysningane viser tre ting: 1) bokmål med vestnorsk aksent var gjenstand for ei sterk registerdanning på tampen av hundreåret, der  $n+1+1$  på den indeksikalske skalaen har blitt til ein konkret «Røkke-type», 2) Oslo-publikummet (i alle fall fleire av kritikarane) var ikkje i stand til å skilje mellom tonelaget i Hordaland

(Mestad/HELMER) og Møre og Romsdal (Røkke), og 3) den medvitne bruken av verkemiddelet viser ei forventning om at publikummet kjente igjen talemålet som standardisert. Det kan altså verke som skodespelaren i dette tilfellet ønska å kommunisere éin ting med verkemiddelet, medan tilskodarane oppfatta noko anna. Men «oppkomling» og «Røkke-type» kan òg lesast som to uttrykk for same sosiale fenomen: den kjende storleiken frå media er nettopp ein som har starta på golvet og jobba seg oppover til toppen.

Dette eksempelet viser korleis metapragmatiske kjelder kan gi verdifull tilleggsinformasjon til analysen. Den konkrete opplevinga av scenespråket i framsyninga opnar for vidare undersøking av kva effektar det gir å la ein av aktørane snakke ein annan dialekt enn sin eigen. Igjen vil ein kombinasjon av sosiolingvistisk kunnskap – om kva register eg faktisk står overfor, og kva mekanismar som utløysast av språkleg variasjon – i kombinasjon med analyse av språket i ein scenisk kontekst, hjelpe meg vidare. Som det kjem fram i analysen av *Et dukkehjem* 1999 (7.3.1), blir dialektbruken eit grep for å bygge karakter. Når HELMER i affekt byrjar å snakke sin barndoms dialekt, brukar skodespelar Mestad scenespråket for å vise korleis HELMER mistar sjølvkontrollen. Her speler verkemiddelet på oppfattinga om at vi har ein *eigentleg* talemåte, den opphavelige og ekte måten HELMER snakkar på når han let den normaliserte og formelle maska falle. I naturleg tale er det gjerne meir komplisert enn at språket blir «meir autentisk» når sterke følelsar er involverte, men ifølgje Jane Hodson er denne typen emosjonelt stilskifte eit vanleg grep i fiksjon: «characters become more dialectal when under pressure» (Hodson 2014, 175).

### 3.5 Praktiske metodiske forhold

Innleiingsvis i dette kapittelet gjekk eg gjennom dei ulike bestanddelane av analysemetoden min. I det som kjem, vil eg gå meir i djupna på framgangsmåte gjennom å gjere greie for sentrale praktiske val rundt datainnsamlingsprosessen og sjølv analyseprosessen.

---

Dette er eit prosjekt som brukar metodeblanding («mixed methodes»), med både kvalitative og kvantitative analysekomponentar. Hovudmetoden for avhandlinga er kvalitativ, med analysar basert på *opplevde kvalitetar* av verkemidla eg ser etter. Dette er basert på lydopptak av framsyningshendinga, frå eit tenkt tilskodarperspektiv. I arbeidet med historiske hendingar vil ein likevel alltid forsøke å lappe saman eit inntrykk, og supplere med samtidige inntrykk, merknadar frå kritikarar og kunstnarar. Som ein del av dette arbeidet har eg gjennomført tre bakgrunnssamtalar med sentrale utøvarar i teaterfeltet frå perioden eg har undersøkt. Informasjonen frå desse levande kjeldene etterprøver historiske sekundærkjelder eg støttar meg til, og har vore til god nytte sjølv om dei i avgrensa grad er synlege i det ferdige arbeidet. Regissør Barthold Halle (2019) og skodespelarane Wenche Medbøe (2019) og Henrik Mestad (2021) har supplert bakgrunnsinformasjon og bekrefte det biletet eg har danna meg av teateret i perioden.<sup>30</sup>

Dei lingvistiske variabelundersøkingane eg har gjort, fungerer som eit systematisk verktøy for å samle inn informasjon om og etterprøve analysane av scenespråk. Dette kvantitative aspektet er verdifullt fordi dei konkrete variabeltala er uavhengige av det inntrykket som blir skapt av språket i framsyninga ut frå min samtidige horisont. Det kan korrigere fyrsteintrykk og avdekke mønster som ikkje er openbare ved vanleg gjennomlytting. Eg har sett på variablane for seg i kapittel 8, men det kvantitative materialet har òg påverka – og blitt vidare undersøkt i – dei kvalitative analysane i kapittel 4–7.

### **3.5.1 Datainnsamling og utval**

#### *Innsamlingsprosess – framsyningsmateriale*

Kartlegging og innsamling av data har vore eit sentralt fyrste steg i prosjektet, der fleire forhold ligg til grunn for det endelege utvalet av framsyningar og verkemiddel.

Fyrste fase av datainnsamlingsprosessen gjekk ut på å gjere ei mest mogleg fullstendig kartlegging av framsyningar ved aktuelle institusjonar i perioden. Alle

---

<sup>30</sup> Referat av samtale er meldte inn til og godkjende av Norsk senter for forskingsdata (NSD). Alle tre samtalepartnarar har godkjend sitatsjekk før ferdigstilling av avhandlinga.

digitale radioteaterframsyningar vart kartlagde gjennom søk i Nasjonalbibliotekets nettbaserte arkiv. Eksisterande kronologiske oversiktar over Fjernsynsteateret og NRK drama har ligge opent tilgjengeleg på NRK sine nettsider heile forskingsperioden (i form av framsyningane sjølve), det same gjeld det fullstendige registeret av alle framsyningar på Nationaltheatret. Ut frå desse tre registera danna eg meg eit bilete av kva som eksisterte, og det endelege utvalet vart gjort på bakgrunn av denne oversikten.

Neste fase var å gjere ei fyrste innsnevring av framsyningar som kunne vere aktuelle for å oppfylle krava til prosjektet. Høyrespel skrive spesifikt for radio vart tidleg ekskluderte, det same vart lydopptak som ikkje var av ei fullstendig framsyning.

Tredje fase besto av å finne ut kva som var digitalisert og tilgjengeleg for analyse. Innanfor TV og radiomediet var dette allereie gjort – registeret for radioteateret tok allereie utgangspunkt i det som har blitt bevart for ettertida. Gjennom samtale med arkivansvarleg på Nationaltheatret kombinert med eit fysisk besøk i lydarkivet til teateret fekk eg ein oversikt over kva lydopptak det var mogleg å oppdrive frå scenen.

Fjerde fase i innsamlingsprosessen av var valet av konkrete framsyningar. Etter ei brei kartlegging av fysisk tilgjengelege opptak kunne eg igjen la prosjektets behov og kriterium avgjere utvalet. Her landa eg på åtte framsyningar frå fire ulike tiår.

### *Bakgrunn for utval av framsyningar*

Da eg skulle finne analysemateriale til dette prosjektet, ønska eg å jobbe med framsyningar som kan reknast for å vere karakteristiske for samtida og dermed også samtidas scenespråk. Det vil seie at eg har søkt etter framsyningar som ikkje nødvendigvis peika seg ut som representantar for noko nytt eller marginalt, men som er typiske oppsettingar for ein større institusjon. Grunnen til dette var eit ønske om å undersøke scenespråk som vart presentert for eit breitt publikum.

Eg har ønska å undersøke språket i perioden etter nasjonsbygginga på 1800-talet, etter at språkdiskusjonen om eit normalisert scenespråk vart tona ned. Slik har prosjektet hatt eit mål om å auke innsikt i korleis scenespråket utvikla seg etter at

---

målformene utvikla seg. Ein del av dette har vore eit ønske om å sjå på korleis normeringa av riksmål/bokmål fekk direkte konsekvensar for det planlagde scenespråket. På same tid ville eg heller ikkje hamne for tett på eiga samtid og oppfatning av scenespråksideal. Og som eg alt har understreka: Gjennom å samle historisk kunnskap får ein verktøy for å forstå og avdekke samtidige konvensjonar (jf. kapittel 1.3.5). Ut frå desse innleiande vala, utarbeidde eg følgjande kriterium:

1. Framsyningane skal vere frå 1900-talet
2. Framsyningane skal vere knytte til skodespelarar som arbeidde i same region, gjerne same teater, gjerne med stor innverknad
3. Framsyningane skal vere spreidde over tid
4. Framsyningane skal høyre til same spelestil og sjanger
5. Framsyningane skal vere typiske for samtida og representere ein brei institusjonsteaterrend
6. Det skal eksistere eit fullstendig lydopptak av framsyninga

Med desse kriteria peika hovudstaden og Nationaltheatret seg tidleg ut som representant for eit scenespråk med brei anerkjenning og innverknad. For å auke rekkevidda på publikumskretsen falt valet på skodespelarar *knytte til* Nationaltheatret, i framsyningar på scenen, men òg i radio- og fjernsynsteater. Dette utvalet opna for fleire moglegheiter i prosjektet. Det gjorde at eg kunne stå friare i valet av framsyningar, sidan det da eksisterte fleire ulike lydopptak heilt attende til 1930-talet – mogleggjort av den digitale tilgjengeleggjinga gjennom Nasjonalbiblioteket. Dersom eg berre hadde undersøkt lydopptak frå sceneframsyningar, ville eg ikkje kunne gått like langt attende i tid og samstundes undersøkt framsyningar i same sjanger og spelestil. Ved å inkludere framsynignar frå kringkastinga veit eg i tillegg at dette var eit scenespråk som vart presentert for ein stor del av det norske folket, ikkje berre ein liten krets i hovudstaden. Det som òg er eit viktig argument for å velje kringkasta teater, er at det i stor grad kan ha påverka grunnlaget for korleis vi som kultur hugsar «lyden av» scenespråket på 1900-talet. I eit slikt perspektiv er det ikkje avgjerande om scenespråket i radio eller tv var heilt likt som på ein scene. Men vi

veit at det gir ein peikepinn på korleis det var (mellom anna på grunn av trading), og ikkje minst korleis vi oppfattar at det var. I ettertid kan minnet om, og ikkje minst lydopptak av, scenespråket i kringkastingsframsyningane smelte saman med opplevinga av scenespråket på Nationaltheatret. Dette gjer at det kan finne stad ei overlevering av ein historisk kunnskap om scenespråk som også dei som ikkje levde i den aktuelle perioden, har med seg vidare. Derfor har slike opptak stor forskingsverdi.

Avgjerda om å bruke framsyningar frå ulike medium gjer at funna mine vil utgjere eit mindre konsekvent heilskapsbilete, sidan føresetnadene blir meir komplekse. Utfordringa som ligg i å velje ikkje berre tre ulike institusjonar, men ulike medium, er at det avgrensar kva verkemiddel eg kan sjå etter i arbeidet grunna romlege og akustiske høve, men òg institusjonsspesifikke normer og konvensjonar. Eg meiner likevel det er rett å undersøke scenespråket over fleire flatar, sidan fleire av dei språklege verkemidla eg ønsker å undersøke ved scenespråket, kan reknast å vere samanfallande på scenen og i radio og tv. Eit meir stringent materiale ville ikkje mogleggjort dei undersøkingane eg har gjort på same måte.

For å oppfylle kriteriet om at framsyningane skal vere spreidde i tid, landa eg på å sjå på to framsyningar i annakvart tiår fram til 1990-talet. Dette har gjort mengda av framsyningsmateriale overkommeleg, samtidig som det å få litt avstand mellom dei ulike periodane har gjort det enklare å oppdage endringar. Det at materialet og analysar innanfor formatet av ei avhandling uansett ikkje vil vere omfattande nok til å slå fast ei tydeleg utviklingslinje, opnar for å vektlegge breidde i utvalet og sjå på ulike sider av scenespråket i ein tradisjon som i seg sjølv famnar breitt. Ved å velje ulike typar samtidsdrama, medium og regissørar unngår ein å presentere éi bestemt linje som einaste representant for eit psykologisk-realistisk scenespråk. Like fullt, og særleg sidan det var eit mål å finne karakteristiske og typiske framsyningar for institusjonsteater i dei aktuelle tidsromma, var det naturleg å ha med framsyningar basert på Ibsen sine skodespel. Ibsen-tradisjonen har vore ein viktig del av det norske institusjonsteateret i førre hundreår, og er mellom anna sentral i utviklinga av ein

---

norsk psykologisk-realistisk spelestil – som er den estetiske tradisjonen som er vald ut som konstant for alle framsyningane eg analyserer scenespråket i.

Framsyningar baserte på skodespel av Ibsen kan reknast som klassikarar i teateret, men utgangspunktet skil seg frå den samtidige språkpraksisen på 1900-talet. Dette opnar for å undersøke korleis og i kva grad kunstnarane vel å gjere scenespråket samtidig, og korleis dei eventuelt brukar eldre språklege variablar for å legge fiksjonen attende i tid i iscenesettingar av klassikarar. I analysane har det i tillegg vore viktig å inkludere representantar for framsyningar baserte på skodespel lagt til og skrive i nær samtid, inntil fem år før premieredato. Her er det ikkje eit element av gammalt språk som må tas omsyn til, og det er mogleg å undersøke eit moderne scenespråk. Det å inkludere framsyningar med utgangspunkt i både klassikarar og samtidige scenetekstar i materialet synleggjer korleis naturlegheitskonvensjonen ikkje alltid handlar om at scenespråket skal ligge så tett opp mot naturleg tale som mogleg, fordi det sosiale miljøet i fiksjonen òg påverkar kva som verkar naturleg. Det har vidare mogleggjort å undersøke om koplinga mellom skriftnorm og scenespråk var tettare i iscenesettingar av samtidsdramatikk enn av eit klassisk historisk skodespel.

Etter ei kartlegging av framsyningane i perioden falt valet på å bruke *Et dukkehjem* gjennomgåande som representant for klassikartradisjonen. Desse kan bli undersøkte individuelt uavhengige på same måte som dei andre framsyningane, samtidig som det å ha fire ulike eksempel med utgangspunkt i det same skodespelet mogleggjer ei meir direkte samanlikning og kartlegging av endring over tid. I utvalet av framsyningar baserte på samtidsdramatikk har det ikkje vore mogleg å bruke same skodespel gjennomgåande, fordi det ikkje lenger er eit samtidsskodespel 20, 40 eller 60 år seinare. Her valde eg ein annan strategi som sikra meir breidde i materialet, med representantar for ulike sider i ein psykologisk-realistisk tradisjon. Samtidig var eg opptatt av å velje typiske framsyningar for samtida, baserte på skodespel og dramatikarar som ofte vart iscenesette på teatera i åra før og etter mitt eksempel.

På same måte som eg ikkje har låst meg til å sjå på framsyningar av same regissør, har eg heller ikkje vald å avgrense scenetekstgrunnlaget basert på dramatikar. I



omtale av framsyningsutval er det naudsynt å seie noko om skodespela som ligg til grunn, men det er òg på sin plass å minne om at det i denne avhandlinga er scenespråket i framsyninga som er gjenstand for analyse, og ikkje realiseringa av sceneteksten eller ei samanlikning av ulike tekstar. Med denne refleksjonen som bakteppe, vart resultatet av utvalet følgjande åtte framsyningar frå perioden 1937–1999, her oppført etter tiår og type framsyning:<sup>31</sup>

År	Framsyningar basert på samtidsskodespel	Framsyningar basert på ein klassikar
1937	<i>Opbrudd</i> , NRK Radio	
1939		<i>Et dukkehjem</i> , NRK radio
1951	<i>En handelsreisendes død</i> , NRK Radio	
1953		<i>Et dukkehjem</i> , NRK radio
1976	<i>To akter for fem kvinner</i> , NRK Fjernsynsteateret	
1973		<i>Et dukkehjem</i> , NRK Fjernsynsteateret
1994	<i>Beslutningen</i> , Nationaltheatret/NRK	
1999		<i>Et dukkehjem</i> , Nationaltheatret

Kombinasjonen av to ulike framsyningar i kvart tiår bidreg til eit breitt og meir konsistent inntrykk av scenespråket i den psykologisk-realistiske tradisjonen, samtidig som utvalet mogleggjer å sjå på korleis dei same språklege verkemidla kjem

<sup>31</sup> Sjå detaljar i vedlegg, kapittel 10.1. Brotet i kronologi i tabellen heng saman med valet om å skile mellom type framsyning, som i denne samanhengen er meir sentral enn rekkefølga mellom framsyningane innad i tiåret.

---

til uttrykk både i ei klassikar-framsyning og framsyningar baserte på samtidsdramatikk over tid.

### *Bakgrunn for utval av språklege verkemiddel*

For å velje ut verkemiddel som ein kan knyte til naturlegheit i scenespråket, brukte eg tre ulike innfallsvinklar der eg såg etter a) kva kritikk og omtale av scenespråk har framheva som naturlegheitsfremmande element (metakommentarar), b) kva nyare forskning har vektlagt som naturlegheitssøkande i planlagd språk, og c) kva eg sjølv opplever som eit naturleg scenespråk. Her teikna det seg tidleg eit bilete av korleis spontanitet var viktig, men òg at det skulle vere passande for situasjonen og formatet. Vidare fann eg at truverde i fiksjon, gjennom psykologiske karaktertrekk og «riktig bruk» av talemåte i forhold til sosialt og geografisk miljø, ofte vart framheva. Korleis scenespråket bidreg til informasjon om karakter og miljø, har sidan starten vore eit sentralt element i prosjektet. I tillegg er eg opptatt av krava som vart stilte til talespråket både i fiksjonen og den konkrete kommunikasjonshendinga (den teatrale dobbeltheita). Derfor vart det naturleg å fokusere på sosial språkleg variasjon – i seg sjølv og som ein del av naturlegheitskonvensjonen. I tillegg ser eg det som relevant å undersøke språklege framstillingar av følelsar som del av å skape truverdige psykologiske karakterar.

Sidan avhandlinga spring ut frå eit ønske om å betre forstå scenespråk i dag, er dette noko dei historiske analysane peiker fram mot. Endringar i scenespråket i dei ulike framsyningane over tid er òg noko som har påverka kva verkemiddel eg ser på. Her har eg sett på korleis verkemiddel som er brukte i materialet dukkar opp, forsvinn og endrar seg i dei ulike framsyningane. Det er lett å legge merke til verkemiddel som ikkje lenger er i bruk, som vibrato eller ekstra pust på stemmebandet. Ved å sjå på når og korleis dei blir brukt, kan ein i ei seinare framsyning finne tilsvarende parti i scenespråket og lytte etter kva alternative verkemiddel som er brukte for å formidle same type informasjon. For meg har dette historiske perspektivet vore eit konkret verktøy for å avdekke språklege verkemiddel som eg elles ikkje ville ha tenkt over som teatrale grep, fordi dei ligg tett på ein praksis og konvensjonar eg sjølv er vant med og ein del av.

Når det gjeld den praktiske teljinga av språklege variablar, vart dette gjort manuelt ved lytting og notering i fleire rundar for å minimere feilmarginar. Andre verkemiddel knytt til sosial språkleg variasjon vart òg kartlagd ved lytting, men her har målet vore å notere ei representativ mengd snarare enn ein fullstendig oversikt over førekomstar.

### **Variabelutval (talmateriale)**

Dei lingvistiske variablane er delvis valte ut på førehand på bakgrunn av eksisterande sosiolingvistiske studiar som reflekterer nokre av dei mest markante språkendingane på 1900-talet (Nesse 2014), og som eg har antatt at dukkar opp ofte nok i naturleg tale til at eg vil få eit mest mogleg representativt utval i dei åtte framsyningane.

Her har eg vore opptatt av å få med variablar som indekserer eit tilhøyre til riksmål eller bokmål, og i ei forlenging av dette: Oslo vest- eller aust-mål. I det innleiande utvalet vurderte eg variablane *no* (realisert som *nå/nu*), *mykje* (*mye/meget*), *etter* (*etter/efter*), *fram/frem*, *kveld/afte*n, i tillegg til bruk av direkte tiltale (*dus/dis*) og ny eller gammal tellemåte (*tjuesju/syvogtyve*). Siden merka eg meg at varianten *megen* òg var i bruk i materialet, og at det var tre ulike realisasjonar av spørjeordet *korleis*. Som tidlegare presentert, landa eg til slutt på direkte tiltale, tellemåte og fire leksikalske variablar: *no* (*nå/nu*), *mykje* (*mye/meget/megen*), *etter* (*etter/efter*) og *korleis* (*åssen/hvordan/hvorledes*). Det endelege utvalet er gjort på bakgrunn av observasjon i materialet, der eg stilte krav om at kvar variabel må dukke opp minst éin gong i kvar framsyning. Sjølv om eg i denne avhandlninga i hovudsak undersøker variablane på framsyningsnivå, er kvar førekomst knytt til den som har ytra dei. Dette gjer det mogleg å bruke variabelmaterialet i analyse av språket til enkeltkarakterar, og gir fleire moglegheiter dersom ein vil bruke materialet i vidare forskning. Gjennomgang av variablar og funn blir gjort i kapittel 8, og fullstendig oversikt over talgrunnlag finst i vedlegget (kapittel 10.3).

Variabelundersøkingar påviser endringar over tid, men enkelte variablar held fram med å eksistere side om side (Eckert 2016, 82). All språkleg endring forutset variasjon, men ikkje all variasjon fører til endring. I eit kvantitativt sosiolingvistisk

språkstudium undersøker ein vanlegvis om sosiale variablar korrelerer med språklege variablar. Dei sosiale variablane er konstante og gitte på førehand (utdanning, kjønn, alder), og det er dei språklege variablane ein vil finne ut noko om. Fordi scenespråket eg ser på, er eit planlagt kunstspråk, bryt teateret den direkte koplinga mellom talemål og samfunn. I ei undersøking som ser på eit munnleg scenespråk basert på ein litterær scenetekst, vil iscenesettingspraksisen og fleire ulike bidragsytarar i det kunstnarlege teamet styre i kva grad replikkar blir endra. Mitt prosjekt forsøker ikkje å avdekke nye koplingar mellom sosiale og språklege variablar, men undersøker snarare om – og korleis – sosial språkleg variasjon vi kjenner frå samfunnet, òg blir brukt i teateret. Variabelfunna i dette prosjektet er ikkje statistisk signifikante – til det er materialet det bygger på, for lite. Like fullt gir funna informasjon om korleis språkleg sosial variasjon vart presentert i dei ferdige framsyningane, eit medium som har potensiale til å reflektere og forsterke språkbruken i samfunnet. Sjølv om prosjektet ikkje forsøker å seie noko om prosessen bak korleis sosial språkleg variasjon vart tatt i bruk, og sjølv om funna vil vere meir komplekse enn i naturleg tale, vil det like fullt kunne gi eit inntrykk av kva publikum kunne oppleve i sluttproduktet, og korleis dette varierer over tid.

### 3.5.2 Tekniske analyseforhold

Analysane og transkripsjonane av framsyningane i denne avhandlinga er baserte på lydopptak og mi lyttaroppleving av desse. I det følgjande vil eg gjere greie for måten eg har lytta på, og måten eg har notert på. Her vil eg legge mest vekt på det transkripsjonstekniske, men òg gjere kort greie for lydtekniske forhold.

#### *Transkripsjon av scenespråk*

Transkripsjonsmetoden i denne avhandlinga støtter seg på Christopher Joseph Jenks' *Transcribing Talk and Interaction: Issues in the representation of communication data* (2011), som samanfattar grunnleggande retningslinjer for transkripsjonsfaget. Her finst det ikkje éin universell praksis for transkribering, men fleire ulike tradisjonar og strategiar som varierer mellom ulike fagtradisjonar og prosjekt (Jenks 2011, 3–4). Mitt metodologiske rammeverk og empiriske behov har styrt fokus og seleksjon i utdraga, og eg har i hovudsak føretatt ein «lukka transkripsjon» i den

forstand at eg på førehand avgjorde kva eg skulle sjå etter og markere i transkripsjonane (Jenks 2011, 9, 12).<sup>32</sup> Det betyr at eg har markert verkemiddel som lengre pausar, gråt og vibrato, medan element som er utanfor mitt fokusområde – for eksempel intonasjon og pitch – ikkje er vektlagd.

Ut frå dette har eg utvikla og tilpassa ein transkriberingsform som passar mitt prosjekt. Dei gjennomgåande utdraga som er med som eksempel i analysane, er transkriberte med ei blanding av normalisert skrift og ei såkalla munnleggjering av språket, eller «eye dialect» (Jenks 2011, 19). Her landa eg på å bruke bokmål, da dette allereie ligg tett opp mot det sentral-austnorske talemålet til fleirtalet av skodespelarane, og fordi eit bokmålsnært talemål tradisjonelt har dominert offentlege medium på 1900-talet (Nesse 2014, 84). Dei gongane eg avvik frå standard skriftnorm, er det nettopp for å framheve språklege element i scenespråket knytte til register og sosiale språklege markørar. Eksempel på dette kan vere bruk av samantrekkingar eller tjukk *l*, eller når eg vil markere korleis HELMER i 1999 vekslar i uttale av enkeltord. Her melder behovet seg for å skilje mellom «deg» og «dæi», sjølv om eg ikkje har gjort dette tidlegare (da for å lette lesaropplevinga). Eg har vidare valt å unngå bruk av det fonetiske alfabetet for å gjere utdraga mest mogleg tilgjengelege for ei teatervitskapeleg primærmålgruppe. Av same grunn har eg valt å berre markere dei språktrekka som eg kommenterer i aktuelle eksempel. Utdraga med fullstendig transkripsjon av alle vektlagde verkemiddel er vedlagte for interesserte (kapittel 10.2).

### **Oversikt over språktrekk og teiknsetting i transkripsjonar**

Kva type detaljar som er vektlagde i ein transkripsjon, deles gjerne inn i fem typar, knytt til handlingsforløp, ortografi, interaksjon, paraspråk og multimodale element (Jenks 2011, 43). Dei transkripsjonsdetaljane eg vektlegg i analysane, er i hovudsak dei som er knytt til interaksjon (som pausar og overlappende tale) og dels

---

<sup>32</sup> Jenks skiljer mellom open og lukka transkripsjon, der ein open prosess er opptatt av å starte analyseprosessen med datamaterialet og utforme forskningsspørsmål ut frå dette, er ein lukka transkripsjon meir selektiv og søker å kaste lys over trekk som er relevant for eksisterande interessefelt og hypotesar (Jenks 2011, 12)

paralingvistiske trekk, som omhandlar lydlege kvalitetar (som forlenging av lydar, trykk og volum).

Følgjande tabell viser kva fenomen eg har markert i transkripsjonane, med tilhøyrande teiknsetting. Her følgjer eg i grove trekk notasjonsmetoden til to av dei mest sentrale tradisjonane innanfor transkripsjonsfaget: dei fleste er henta frå CA-tradisjonen (conversation analysis), medan eg har valt å markere volum og tempo i henhold til GAT-tradisjonen (GAT 2, Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem) (som presentert i Jenks 2011, kapittel 4).<sup>33</sup> I eit par tilfelle har eg utvikla eigne teikn for å markere fenomen eg ønsker. Tabellen kan òg lesast som ein detaljert oversikt over verkemidla eg undersøker, da den nyanserer særleg spontanitetsstrategiar og verkemiddel nytte til dynamikk.

Fenomen/språktrekk	Forklaring	Teiknsetting
<b>Simultan tale</b>	Når to eller fleire aktørar byrjar å snakke samtidig. Markert med doble klammer for gjeldande del av ytringa.	[[ytring]]
<b>Overlappande tale</b>	Når ein ny aktør byrjar å snakke over ein annan. Markert med klammer for gjeldande del av ytringa.	[ytring]
<b>Samanhengande ytringar</b>	Når eit ord, ein lyd eller ei ytring følgjast av eit/ein/ei anna. Eigentleg gjeld dette heile tida i tale, men konvensjonen i transkripsjonar er å markere to bestemte tilfelle: når to ulike personar snakkar samanhengande, eller når det skjer med same ytrar, men to ulike linjer. Her indikerer '=' flyten i overgangen mellom to ytringar.	ytring= =ytring
<b>Tidsbestemte pausar</b>	Markert bruk av pausar på meir enn eit halvt sekund. Desse markerast i tidelar inne i ein enkel parentes. Pausene er rekna mellom verbale ytringar, og førekomstar av inn- og utpust er	(1.2)

<sup>33</sup> Desse vil ikkje bli gått nærmare inn på i denne avhandlinga, ut over at eg vel å tydeleggjere for lesarar som alt er kjende med tradisjonane, når eg bruker dei ulike notasjonsmetodane i mine transkripsjonar.

	ikkje rekna som brot på pause (sjå eksempel på korleis eg reknar ut lengda ved hjelp av det visuelle lydsporet i FIGUR 3.4)	
<b>Mikropausar</b>	Pausar på mindre enn eit halvt sekund, markert med punktum i ein enkel parentes	(.)
<b>Forlengingar</b>	Når ein lyd varar lenger enn i normaltale, blir dette markert med kolon i etterkant. I dette tilfellet har teiknet relativ verdi, og ikkje ein absolutt lengde.	ytri:ng
<b>Brå stopp</b>	Når ein aktør kuttar eit ord brått, typisk for å gi plass til nokon andre eller for å omformulere seg. Markert med bindestrek på slutten av ordet.	ytri-
<b>Trykk</b>	Vektlegging av bestemte ord eller stavingar blir understreka.	<u>ytring</u>
<b>Volum</b>	Høgare og lågare volum i forhold til øvrig tale. Vinkelklammar markerar dei orda det gjeld, medan bokstavteikn indikerer om det er høgt ( <i>forte</i> ) eller lågt ( <i>piano</i> ), stigande ( <i>crescendo</i> ) eller fallande ( <i>diminuendo</i> ).  Den gjeldande delen av ytringa står i vinkelklammer, med teikn for valøren i forkant.  Vurderinga av volum er basert på kvalitative inntrykk, og slik sett relative.	<<valør> ytring>  <<f> høgare ytring>  <<p> lågare ytring>  <<cresc> stigande ytring>  <<dim> fallande ytring>  <i>merk: GAT</i>
<b>Tempo</b>	Endringar i tempo samanlikna med øvrig tale. Igjen kan eg markere om det er raskare ( <i>allegro</i> ) eller langsamare ( <i>lento</i> ), akselererande ( <i>accelerando</i> ) eller avtagande ( <i>rallentando</i> ).  Den gjeldande delen av ytringa står i vinkelklammer, med eit teikn for valøren i forkant.  Vurderinga av tempo er basert på kvalitative inntrykk, og slik sett relative.	<<valør> ytring>  <<all> raskare tempo>  <<len> saktare tempo>  <<acc> akselreande tempo>  <<rall> avtagande tempo>  <i>merk: GAT</i>

<b>Stakkato</b>	Ord eller setningar der stavingande opplevast som knappe, hakkete eller støtvis uttala.	<<stac> ytring>  <i>merk: eiga teiknsetting</i>
<b>Pust</b>	Ekstra luft på stemmebandet ut over det som er naudsynt i normaltale. Blir markert med vinkelklammer i same stil som volum og tempo, men med teiknet for pust ('hh').	<<hh> ytring>  <i>merk: eiga teiknsetting</i>
<b>Inn- og utpust</b>	Inn- og utpust som skjer før, undervegs eller etter ei ytring. Desse blir markert med 'h', der innpust i tillegg har punktum i forkant. I dette materialet blir dette markert i forlenging av bruk av pust som verkemiddel.	.hh hh
<b>Vibrato</b>	Hurtige svingingar i stemmebandet. Ord uttala med vibrato markerast med '≈' i forkant.	≈ytring  <i>merk: eiga teiknsetting</i>
<b>Tjukk l</b>	Variant av språklyden /l/. Den retroflekse lyden er vanleg mellom anna i austnorske dialekter, og markerast ofte som L i tekst.  Eks.: Ordet «bord» uttala som «boL», eller «hull» som «høL»	L  <i>merk: eiga teiknsetting</i>
<b>Realisering av personleg pronomen</b>	Når same karakter vekslar i uttala av personleg pronomen, blir austnorsk uttale av orda «jæg», «meg» og «deg» markert med endinga -æi for å markere skiljet. (Relevant i kapittel 7.3.)	jæi, mæi, dæi eg, meg, deg  <i>merk: eiga teiknsetting</i>
<b>Intonasjon</b>	Ikkje i fokus ut over trykk. Likevel er det relevant å nemne korleis vanleg teiknsetting i skrift viser til nettopp dette: punktum indikerer fall i intonasjon, komma ein svak oppgang, og spørsmålsteikn ein markert oppgang i intonasjonen til eit ord.	. , ?



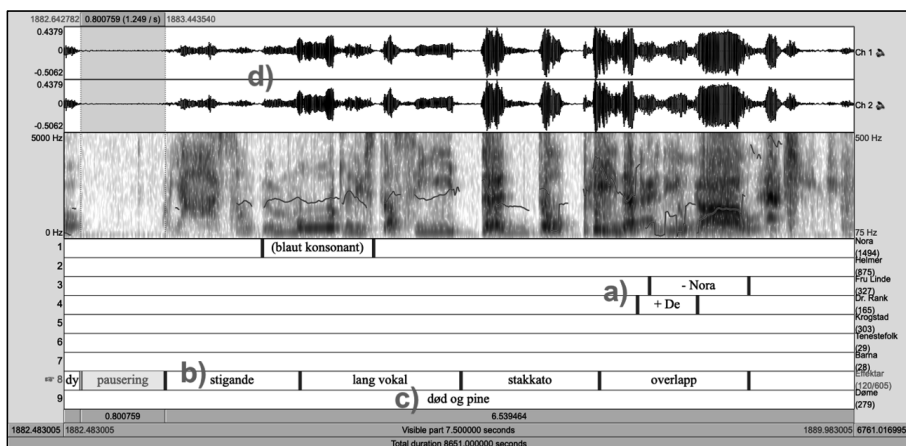
<b>Utydeleg tale</b>	Når det er vanskeleg å seie sikkert kva ord som blir sagt, står dette i parentes. Uforståeleg tale vil bli markert i form av tre punktum.	(ytring)  (...)
<b>Andre stemmekvalitetar og fenomen</b>	Fenomen som optrer sjeldan i materialet, eller som er verdt å merke seg. Dette kan for eksempel vere latterkvalitet, gråt og mumling, eller andre typar fenomen som er verdt å nemne. Desse merknadane står i dobbel parentes.	((kommentar))

### *Lytteforhold og gjennomføring av analysar*

Alle kjeldene som er brukte i analysane, er konverterte til lydfiler i waw-format. Desse er spela av i software-programmet Praat,<sup>34</sup> lytta til gjennom høyretelefonar med lydkansellerande funksjon for å oppfatte mest mogleg. Dei fire radioteaterframsyningane har eg fått tilsendt frå Nasjonalbiblioteket sitt digitale radioarkiv. Dei tre framsyningane sende på fjernsyn, har eg fått oversendt frå arkivet til NRK, medan framsyninga frå hovudscenen på Nationaltheatret er overført til data frå DVD.

Sjølve lytteprosessen er gjort i fleire omgangar, der eg har tatt for meg éi framsyning i gongen. Her har avspjelingsprogrammet, Praat, vore eit sentralt verktøy. Dette har gjort det mogleg for meg å visualisere lydspora, samt ta notat knytt direkte til lyd kjelda. I figur 3.4 er det mogleg å sjå korleis eg har notert a) førekomstar av variablar fordelt på karakter, b) eksempel på sentrale verkemiddel, og c) representative sekvensar for næranalyse og eksempel. I tillegg har d) det visualiserte lydsporet støtta det subjektive inntrykket av pausering og volum.

<sup>34</sup> Praat er utvikla av Paul Boersma og David Weenink ved universitetet i Amsterdam. Dataprogrammet er laga for fonetisk analyse, syntetisering og manipulering av talefiler. Det blir vanlegvis brukt til kortare lydfiler enn dei fullstendige framsyningsopptaka eg har arbeidd med. Heimeside: [www.praat.org](http://www.praat.org)

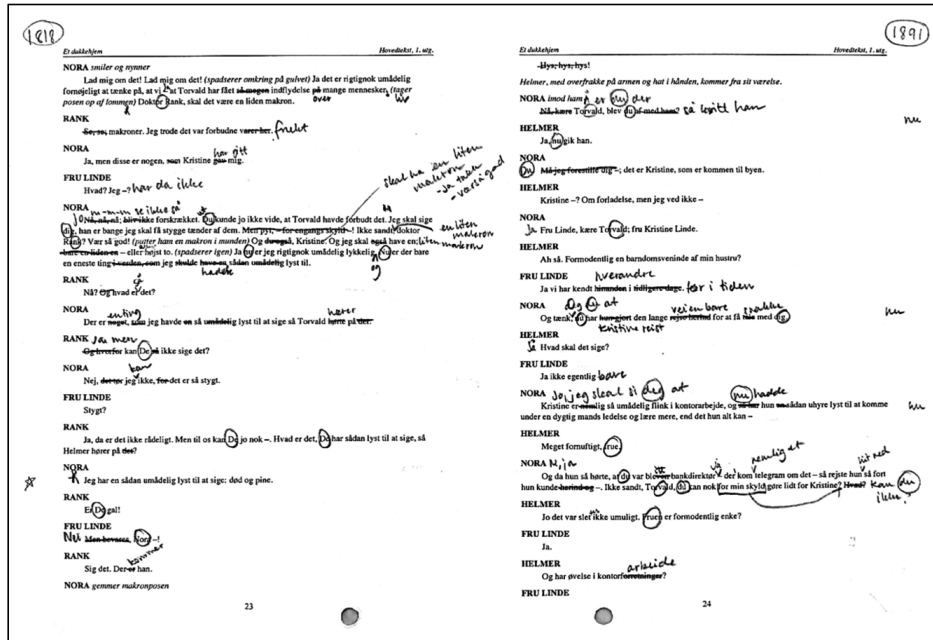


**FIGUR 3.4.** Utsnitt frå Praat som viser korleis eg har lagt inn variabelforekomstar og generelle notat. Programmet har for meg fungert som ei notatblokk som knyter tekst og lyd saman, men Praat opnar for langt meir tekniske undersøkingar. Utsnittet er frå *Et dukkehjem* (1939): «NORA. Å, jeg har sånn umådelig lyst til å si død og pine. / LINDE. Men Nora / RANK. Er De gal.» (*Et dukkehjem* 1939)

Første punkt i analysen har vore å høyre gjennom lydsporet av framsyninga i sin heilskap og notere alle førekomstar av variablar. Desse funna er henta ut av Praat via eit reint tekstdokument og notert i eigne Excel-skjema etter karakter (sjå vedlegg i kapittel 10.3). Den innleiande lytterunden og variabelfunna danner grunnlag for dei fyrste refleksjonane rundt scenespråket.

Deretter tok eg ein ny lytterunde og noterte meg passasjar der dei verkemidla eg hadde bestemt meg for å undersøke, vart brukte. Samtidig kontrollerte eg det tidlegare innsamlingsarbeidet av variablar, og retta opp feil og manglar knytte til desse førekomstane. I starten av analyseprosessen brukte eg skodespelteksten som ligg til grunn, som ei støtte for å halde konsentrasjonen og oppfatte mest mogleg av det som er sagt. Denne praksisen kan ha hatt både fordelar og ulemper, da dei skriftlege replikkvekslingane kan ha påverka lyttaropplevinga. På same tid opplevde eg det som heilt naudsynt å kunne ha noko å feste blikket på for å oppfatte alle førekomstane av variablane. Bruken av skodespeltekstane var med andre ord eit reint teknisk hjelpemiddel tidleg i analyseprosessen, og det er viktig å understreke at tekstane ikkje spela inn på dei scenespråklege analysane i kapittel 4–7.4 og 8. Sidan eg ikkje har hatt tilgang på alle suffli-manus, landa eg på å gjennomgåande bruke fyrsteutgåve

eller omsett versjon av skodespelet. Dette har gjort at eg ikkje har kunna ta snarvegar og støtta meg for mykje på teksten, sidan denne tidvis har skild seg mykje frå språket i framsyninga.



FIGUR 3.5. Utsnitt fra følgjenotat i lytteprosess, med utgangspunkt i utskrift av 1. utgåva til Ibsens skodespel. Variablane eg teller er ringa rundt. Tala øvst på sidene viser til sekund ut i lydopptaket. Stjerna nede til venstre markerer same replikk som går igjen i figur 3.4 og 3.6.

Markeringa av dei ulike verkemidla i Praat og følgjenotata vart sidan styrande for å velje utdrag for nærmare detaljtranskripsjon og analyse. Basert på dei to gjennomgangane gjort av kvar framsyning, noterte eg passasjar som er gode representantar for heilskapen i framsyninga, og som kunne vere gode eksempel for å beskrive korleis dei utvalde verkemidla blir brukte og er med på å skape karakter og miljø, og korleis ein ut frå desse kan undersøke korleis ein naturlegheitskonvensjon kjem til uttrykk i scenespråket i framsyninga. Det er desse utvala som er hovudgrunlaget for det kvalitative analyse materialet.

LINDE.	=<<p>[[Stygt?]]>
RANK.	= [[Ja da ]] er det ikke rådelig. (1.0) <<p> Men til <u>oss</u> kan De jo nok.> (1.0) Hva er det, De har sånn lyst til å si, så Helmer hør' på? (0.8)
NORA.	<<hh> Å, jeg har sånn> <u>umå:delig</u> lyst til å si:: <<f> <stac> <u>død</u> og <u>pine.</u> >>
LINDE.	<<f> [[Men No:ra ]]
RANK.	[[Er De ga:l]]>
NORA.	.hh Hysj-sj-[sj].

**FIGUR 3.6.** Eksempel på ferdig transkripsjon (frå TR-3/1939, sjå vedlegg). Utsnittet startar 1874 sek ut i lydopptaket eg har brukt, og tilsvarar s. 23 i følgjenotatet for *Et dukkehjem* (1939) vist i figur 3.5. Tabellen over i dette kapittelet gir ein oversikt over korleis dei ulike transkripsjonsteikna skal lesast.

I tredje gjennomgang av lyd kjeldene fokuserte eg på nærlytting og mest mogleg fullstendig transkripsjon av eksempel som skulle inn i analysane. Eg var nøye på å unngå å lese kritikkar og omtalar av framsyninga før fyrste lytterunde, det same gjaldt samtalanene og gjennomførte med tre munnlege kjelder (sjå kapittel 3.5). Slik veit eg at mi umiddelbare oppleving i møte med materialet ligg til grunn for analysane. Vidare var det eit bevisst grep å først gjere analysane av kvar framsyning på eigne premisser, og først i neste ledd sjå funna i lys av kvarandre og den historiske konteksten. Dette var fordi eg ville unngå å mane fram ei kunstig utviklingslinje frå åtte ulike punkt nedslag over ein vel 60 års periode. Ei direkte samanlikning vil delvis kunne fungere for *Et dukkehjem* (som demonstrert i kapittel 7.5), men ikkje på tvers av alle framsyningane.

### 3.5.3 Presentasjon av analyse materialet

I kapitla som følgjer, presenterast dei kvalitative hovudanalysane for kvar framsyning. Desse er delte inn etter tiår med eit samtidsstykkje og ein klassikar frå kvar periode eg har sett på. Her følgjer eg analysemetoden presentert i dette kapittelet, der dei ulike verkemidla og effektane som undersøkast, styrer kva delar av scenespråket som blir framheva. I tillegg har kvart kapittel ei kort historisk innramming som sett konteksten for scenespråket, og framsyningane blir til dels også

sette i lys av kvarandre. Her ser eg på korleis same typen språklege verkemiddel kjem til uttrykk i det psykologisk-realistiske og samtidsrelaterte scenespråket i dei ulike tiåra. Eg samanliknar ikkje korleis ulike skodespeltekstar handterast språkleg, men korleis scenespråket i seg sjølv har vore og var i ulike framsyningar over fleire tiår. Målet er å vise eksempel på korleis naturlegheitskonvensjonen og sosial variasjon kjem til uttrykk i scenespråket innanfor ein psykologisk-realistisk tradisjon.

Etter å ha presentert alle framsyningane flyttar eg litt på analyseposisjonen for å kort demonstrere korleis ein kan bruke same analysemodell for å gjere ei meir direkte samanlikning av scenespråket gjennom utdrag frå dei fire framsyningane av *Et dukkehjem*. Her let eg sceneteksten få ein sterkare posisjon, der utdraget frå det same partiet i framsyningane blir ein konstant for analysane. På denne måten er det mogleg å spore nærmare ei utvikling i val av ord, replikklengde og verkemiddelbruk, og dermed korleis scenespråket i framsyningar av Ibsen-skodespelet har endra seg over tid. Da er det spesielt kva grep som blir gjort for å gjere språket meir samtidig, og kva ord som blir behalde for å fremme følelsen av det gammaldagse, det er interessant å følge.

Det å undersøke framsyningar med same scenetekst som grunnlag er eit takknemleg utgangspunkt for ein forskar. Det opnar for ein ryddig presentasjon av materialet, der det er logisk og forsvarleg å trekke linjer og gjere samanlikningar. Samtidig kan ei slik framstilling verke litt forførande, i den forstand at det er freistande å gjere sceneteksten til ein meir avgjerande konstant i undersøkinga av scenespråket enn den reelt sett er. Scenespråket er del av eit komplekst scenekunstverk, påverka og forma av ulike kunstnarlege element og verkemiddel som kan vere like nyttige teatermessige konstantar som teksten. Val av spelestil (som er ein hovudkonstant for mine analysar), regikonsept, tekstleg omarbeiding av dramaturg og ikkje minst val av skodespelarar kan ha mykje å seie for korleis språket formast. Når ein, som eg gjer, ser etter korleis bestemte verkemiddel og variablar kjem til uttrykk i scenespråket, er det heller ikkje sikkert at desse er brukte i dei på førehand valde utdraga. Kanskje ikkje ein gong det bestemte utdraget er tatt med i alle framsyningane, eller replikkar og parti kjem att fleire gonger i løpet av ei framsyning. Det einaste som slik sett er

---

konstant, er skodespelet på papiret, og knapt nok det: *Et dukkehjem* finst i fleire utgåver og versjonar. Partiet der NORA snakkar til ungene sine og leiker gøymsele i radioteaterframsyningane i 1939 og 1953, er for eksempel ikkje med i fyrsteutgåva av skodespelet til Ibsen.

I undersøkinga av ulike framsyningar baserte på same teatertekst, kan det fort bli ei øving i å sjå etter korleis scenespråket er samanlikna med det litterære utgangspunktet. Dette kan verke hemmande dersom målet er å beskrive planlagt tale som noko meir og anna enn ein tekst som blir lest opp. Når ein er klar over fallgruvane ved å halde tekststrukturen i scenespråket som det ein ser verkemiddela og variablane opp mot, er det likevel ein verdifull inngang for å sjå på mønster og utviklingslinjer i scenespråket til ei bestemt type framsyning. Årsaka til at dette ikkje er hovudtilnærminga til analysane i denne avhandlinga, er at samanlikninga av same parti i fleire framsyningar ikkje gir breiddeinntrykket som eg er ute etter.

I neste og siste analysekapittel demonstrerer eg igjen korleis eg kan endre analyseposisjonen, da for å presentere eit meir kvantitativt orientert materiale. Her er det ikkje det samla inntrykket av verkemiddel i scenespråket som blir undersøkte, eller eit fast framsyningsparti som blir samanlikna, men førekomsten av bestemte språklege variablar som blir presenterte og kommenterte. Sidan det som blir sagt i dei ulike framsyningane, ikkje er det same, er det ikkje eit konstant tal på variabelførekomst – heller ikkje mellom klassikarframsyningane. Her er det ikkje det tekstlege grunnlaget som har fungert som ein konstant å sjå variabelrealiseringa ut frå, men observasjonen av eit fast utval av variablar. I tillegg til å sjå i kva grad variabelrealisasjonen følgjer norsk rettskriving i perioden, har det her vore interessant å sjå på kva variantar som blir mest brukte i samtids- og klassikarframsyningane. Her kan ein få eit inntrykk av kva skilnadar og likskapar som teiknar seg mellom samtidig moderne scenespråk og eit scenespråk som på ein gong søker å vere naturleg i samtida og indeksere gamledagar.

I variabelundersøkingane har det ikkje vore nokon ambisjon å presentere eit statistisk signifikant materiale; til det er grunnlaget alt for lite. Snarare er det meint å vise

korleis ein kan bruke denne typen materiale og analyse i ei teatervitskapeleg forståing av scenespråk. Samstundes har funna frå denne analyseposisjonen vore med på å nyansere kunnskapen i hovudanalysane, ved å vise i kva grad variabelfunna støttar dei kvalitative teatervitskapelege analysane i kapittel 4–7 .

---

## 4. Scenespråk på 1930-talet

### 4.1 Kontekst og språkforhold: moderne og normalisert

Mine analysar av norsk scenespråk startar med to framsyningar frå 1930-talet, tiåret da vi ifølgje Keld Hyldig såg det endelege gjennombrøtet av ein psykologisk-realistisk spelestil på Nationaltheatret. Her låg vekta på karakteranes psykologiske liv gjennom ein individualiserande og inderleg spelestil (Hyldig upubl.). Teksthierarkiet og dramatikarens dominans sto framleis støtt i norsk institusjonsteater, samtidig som det vart lagt stadig meir vekt på skodespelarensemblet og regissørens innsats.

Den psykologiske ensembledstilen på 1930-talet var på eitt vis ei vidareføring av den spelestilen som byrja si utvikling i 1880-åra, men samtidig ei fornying der spelet vart inspirert av moderne psykoanalyse (Hyldig 2019, 587). Ein psykologisk-realistisk spelestil vart av fleire kritikarar rekna som ei styrking av samtidsrelatert naturlegheit og truverde, og oppfatta som ei «sunn» utvikling i motsetnad til modernistiske stiliseringstendensar (Hyldig 2019, 591). Dette kjem mellom anna fram når ein ser på omtalar av framsyningar av Ibsen og Ibsen-inspirert samtidsdramatikk i perioden. Om iscenesettinga av *Naar vi døde vaagner* på Nationaltheatret i 1934, skriv for eksempel Anton Rønneberg at regissøren Halfdan Christensen «ga samtalene en form som var intim og samtidig dirrende av intensitet, virkelighetsnær og samtidig fylt av lidenskap. Selv de høyspente, vanskelige ordene fikk en spontan klang av indre opplevelse som gjorde dem enkle og slående riktige» (Rønneberg 1949, 263). Her handlar dei positive karakteristikkane om det psykologisk verkelegheitsnære, karakteranes indre liv og spontanitet i scenespråk – typiske kvalitetar vil kan knyte til ein naturlegheitskonvensjon. Christensen hadde stor påverknad ved Nationaltheatret, og var mellom anna hovudinstruktør for Tore Segelcke, ein skodespelar som er representert i baa framsyningseksempel frå dette tiåret. Christensen hjelpte Segelcke i å utvikle kompliserte menneskeskildringar (Rønneberg 1946, 94). I dette arbeidet var særleg scenespråket viktig, noko som kjem fram i skodespelarens eiga skildring av instruktøren: «For ham er det ordet og tonefallet som betyr noe. Er det riktig, er nok bevegelsene og de ytre tingene også riktige. [...] og han går alltid innover i sjelen, i



hjertet – han liker ingen ytre effekter.» (Rønneberg 1946, 95). Ein av dei største suksessane i samarbeidet mellom Christensen og Segelcke, var Nationaltheatrets oppsetting av *Et dukkehjem* i 1936. Dette blir tydeleg i Rønneberg si skildring av Segelcke som NORA:

I det store slutningsoppgjøret må hun lete etter ordene, famle seg fram etter uttrykk for det hun mener og føler. Replikkene går aldri utover mot salen, men innover i hennes eget sinn. Og nettopp disse søkende, stillferdige ordene, som ikke venter svar, får en ren og ubønnhørlig styrke. (Rønneberg 1946, 100)

I tillegg til å vere ei beskriving av ei psykologisk-realistisk språkføring, ser ein her korleis naturlegheitskonvensjonen kom til uttrykk gjennom det famlande, innadvendte uttrykket. Om Segelcke seier Rønneberg at «ingen norsk scenekunstner i hennes generasjon har skildret kvinnelig følelsesliv med rikere naturlighet» (Rønneberg 1949, 174).

På 1930-talet var det vanleg å normalisere talespråket i retning av ei skriftleg norm når ein skulle snakke i offentlege samanhengar, dette gjaldt ikkje minst i offentlege domene som teater og radio. Da Norsk rikskringkasting vart skipa i 1933, fekk intervjuobjekta snakke dialekt, medan journalistane snakka normalisert (Nesse 2015, 103). Dei formelle programpostane var alltid på bokmål eller nynorsk. Radioteateret kan ein tenke seg at vart påverka av norma i to institusjonar, både teater og kringkasting. Det er derfor ikkje overraskande at scenespråket i mine utvalde framsyningar frå denne perioden, som båe er radioopptak, ligg tett opp mot det standardiserte talemålet basert på bokmål som var anerkjend som normaltalemål i norsk offentlegheit (Rambø 2018, 576). Det er lite dialektvariasjonar i framsyningsmaterialet frå denne perioden.

Framsyningane i dette kapittelet høyrer til den siste perioden der det offentlege språket var normalisert etter rettskrivinga anno 1917. Ut frå variablane eg har henta inn, peiker funna i retning av eit scenespråk som i stor grad følgjer denne

---

rettskrivingsnorma – da med hovudvekt på dei formane som seinare skal bli rekna som ‘eldre’ (sjå kapittel 8 for meir detaljert gjennomgang).

Radioteateret var i starten prega av det tyskarane kalla «Sendespiel», altså innleste skodespel, i større grad enn eigenproduserte høyrespel for radio (Dahl 1999, 89, 389). Det hendte òg at dei gjorde opptak frå teatersalen, og da var det gjerne framsyningar på Nationaltheatret som vart brukte. Det var dermed ei kopling mellom Nationaltheatret og det tidlege radiomediet, òg i kraft av at dei nytta dei same skodespelarane som teatera. Her er Tore Segelcke i rolla som NORA eit godt eksempel. Utan opptak frå framsyninga i 1936, utgjer radioteaterversjonen frå 1939 ei verdifull kjelde til rolletolkinga. Slik er radio kanskje den breiaste distributøren av «lyden av teateret» i Noreg i denne perioden, før Fjernsynsteateret kom til i 1960. Radioen fekk òg mykje å seie for diskusjonen om rettskrivinga i 1930-åra (Rambø 2018, 579).

## 4.2 *Opbrudd*, NRK radio 1937

Det eldste eksempelet i mitt materiale er ei oppsetting av *Opbrudd*, med premiere 10. desember 1937 i NRK radio. Framsyninga er basert på eit skodespel frå 1936 av Helge Krog, som òg hadde regien. Medverkande skodespelarar var Tore Segelcke (VIBEKE), Alfred Maurstad (KETIL) og Olafr Havrevold (KÅRE). Ei oppsetting av same skodespel hadde alt hatt premiere på Nationaltheatret same år, med dei same skodespelarane og Krog som regissør i samarbeid med Halfdan Christensen.

Skodespela til Krog vart ofte framførte i denne perioden, og *Opbrudd* har ein type handling og fiksjon som er i slekt med samtidsdramatikken til Henrik Ibsen, i den forstand at det er relativt få karakterar med nære relasjonar, og at det er ei psykologisk handling lagt til eit borgarleg miljø. Samtidig som han førte arven etter Ibsen vidare, utvikla Krog ein særeigen stil med det som vart omtala som ein lett Oslo-tone i replikkvekslinga (Wiik 1987, 249). Som dramatikar var han ein viktig bidragsytar til ein erotisk farga psykologisk realisme som var vanleg på 1930-talet, og dette skodespelet er ikkje eit unnatak (Trine Næss 1994, 223; Hyldig 2000, 218–219).

I framsyninga er det tre karakterar i trettiåra – ekteparet VIBEKE og KETIL og deira barndomsvenn KÅRE. Det er eit trekantdrama, der KETIL avslører at VIBEKE har innleia eit forhold til KÅRE. Sjølv har KETIL underslått pengar i banken han jobbar for. VIBEKE vil at KÅRE skal hjelpe ektemannen ut av knipa, noko han i starten ikkje er villig til å gå med på. Det heile ender med at VIBEKE bryt med både mennene, i eit oppgjær med kjærleiken som individualistisk sjølvdyrking. Handlinga har gjennomgåande fokus på psykologiske forhold framfor ytre hendingar, med underliggande erotisk motiv heile vegen.

Det er få avisomtalar av radioteaterframsyninga, ut over korte kommentarar om at framføringa var ein suksess, og at skodespelet eigna seg for radioformatet (Boeck 1937; Smith 1937). For å finne ut korleis scenespråket vart oppfatta i samtida, kan ein likevel få eit visst inntrykk gjennom å sjå til kritikane som kom etter premieren på Nationaltheatret eit halvt år tidlegare (jf. kapittel 3.2.1). Vi må kunne rekne med at rolletolkinga og regikonseptet i stor grad er like i dei to framsyningane. Unnataket er dei språklege forholda som går på den konkrete formidlingssituasjonen, som når Kristian Elster i *Nationen* poengterte korleis akustikken i teateret moglegens var det som gjorde at ein «undertiden måtte savne den mer intime tone og en mer fortettet dempethet i de sterke replikker, som mennesker i denne samfundsklasse vilde bruke i et hjem» (Elster 1937). Likevel, når ein les gjennom kritikane etter premieren på Nationaltheatret, er det tydeleg at det ligg meir bak enn romlege forhold. Kritikanane meinte det var for mykje vekt på å formidle dramatikarens meiningar, med for høgspent dialog og for lite intimt samspel mellom dei tre karakterane (Elster 1937; Halvorsen 1937; Skavlan 1937; Boge 1937). *Bergens Tidende* meinte at «for megen analyse og endog et innlagt foredrag virker trettende på publikum» (H.E. 1937). Fleire poengterte at dei sakna meir «indre liv» hjå karakterane på Nationaltheatret, men at samtalene elles verka ledige og naturlege med munnlege replikkar – som eit utsnitt av verkelegheita (H.L. 1937; Halvorsen 1937; Skavlan 1937). Desse kommentarane står som ein nærliggande parallell til opplevinga av scenespråket i radioteaterframsyninga.

## 4.2.1 Analyse av scenespråket i *Opbrudd* (1937)

### *Dynamikk i dialog*

*Opbrudd* er ei radioframsyning dominert av samtalar mellom to partar. Ho har lite ytre handling og få lydkulissar. Noko av det som driv handlinga framover, er den språklege dynamikken – eit trekk som òg er med å på å prege det estetiske heilskapsintrykket. Skodespelarane skapar dette gjennom bruk av volum- og temposkifte, trykk og pausering, og dynamikken får fleire funksjonar. Den spelar ei viktig rolle for å tydeleggjere det psykologisk indre hjå karakterane – der overgang frå raske, trillande replikkar til omstendelege setningar med lange pausar og trykk på kvart ord understreker følelsestilstandar som alvor, sinne og usikkerheit. Dynamikken er med på å sette stemninga i situasjonane generelt, og gir framsyninga eit lyrisk preg med mange dvelande replikkar som liknar diktopplesing i stilen.

Det verkar òg som temposkifte blir brukt for å markere status mellom dei ulike karakterane. Kjappe replikkvekslingar – rett nok sjeldan med overlapp – framstår som verbale angrep (tempo er markert med <valør>). Eit tilfelle av dette er når VIBEKE nettopp har erklært for både KÅRE og KETIL at kjærleiken ho har hatt til dei, er kurert, som om det var ein sjukdom:

### TR-9/1937<sup>35</sup>

KÅRE.           Endelig.

VIBEKE.       <<all> Hva mener du, Kåre?

KETIL.         Forstår du ikke det?=  
VIBEKE.       =Nei>

<sup>35</sup> For ei fullstendig forklaring på teiknsetting, sjå tabell i kapittel 3.5.2. For å gjere transkripsjonane meir lesarvennlege, er utdraga i analysane berre gjengitt med dei teiknsettingane som er omtala i konteksten. Dei komplette transkripsjonane er gjengitt i vedlegget i framsyningskronologisk rekkefølge (kapittel 10.2).

- KETIL. Det er fattigmannstrøst. Han kunne ikke vinne over meg derfor gleder han seg over at vi er to om tapet.
- KÅRE. Ja!=
- VIBEKE. =Riktig! Riktig! Akkurat sånn er kjærligheten. Åhåhå, jeg skulle ønske den døde.  
<<all> Skal vi drikke for det?>

Her er alle replikkar utanom den fyrste og den femte framført i eit høgt tempo, og dei avløyser kvarandre nesten saumlaust (samanhengande ytringar markert med '='). Dermed gir òg det litt rolegare tempoet i KETILs replikk eit meir belærande preg, som om han er den som har best kontroll over situasjonen.

Ein annan måte aktørane let scenespråket bygge opp under handlinga, er gjennom variasjon av volum. Volumskifte blir ofte nytta i lengre replikkar, der lyttarane si merksemd blir skjerpa både ved volumauke og ved overgangen til låg, nesten kviskrande tale – der ein må spisse øyro for å oppfatte det som blir sagt. Her får det låge volumet ein intim og intens effekt, eit auditivt grep som let tilhøyrarane kome tettare på karakterane. Den følelsemessige intensiteten kjem for eksempel til uttrykk når VIBEKE seinare kviskrar med eit relativt lågt tempo:

### TR-7/1937

- VIBEKE. ≈Nei, ≈nei. Jeg ≈bare tok imot, jeg ≈suget (det) inn i meg ≈grådig og ≈svimmel og ≈grådig. .hh (.)  
<<dim> Åh men det skrek i meg. (0.6)  
Og jeg ≈ville.> (1.2)  
((kviskrar)) <<hh><p> ja (1.2)  
jeg ville. (2.7) Ketil,> (1.7)  
<<hh> har du noen gang hatt lyst til å (0.9) drepe meg?>

Verkemiddel som pust (markert som ‘hh’) og vibrato (markert som ‘≈’) støttar opp om det låge volumet, medan pauseringa held tempoet nede. Her står volumbruken delvis i kontrast til det alvorsprega innhaldet, eit val som gir inntrykk av at karakteren er i ferd med å miste grepet.

Andre gonger er det variasjon innad i replikken som oppnår effekt, som når VIBEKE mot slutten av handlinga sett sine to menn på plass i ein tordentale der nesten alt innhald blir markert gjennom trykk (markert med understreking), pausering og vibrato – men òg gjennom volum, som her:

### TR-5/1937

VIBEKE. <<cresc> Det er ≈storm (i meg) kan jeg fortelle ≈deg.> (.) <<p> Men ≈du kunn’ikke <<hh> vekke stormen, åh nei>>. .hh <<f> Stans meg!> (.) A jeg blir jo like skamløs som dere. (1.2) <<p> Ah-ja. (1.3) Men det er allikevel ≈bedre.

At aktørane ofte bruker volum dynamisk, gjer mellom anna at den følelsesmessige intensiteten i fiksjonen kan auke gjennom heile stykket, men utan at volum når stadig nye høgdar. Dette skal vi sjå endrar seg i seinare eksempel, der den totale forskjellen mellom lågt og høgt volum blir større.

Skodespelarane er rause med bruken av pausar som verkemiddel. Dette bidreg til å bygge opp under den psykologiske handlinga i framsyninga. Ofte hjelper det tilhøraren med å følgje dialog og handling gjennom å understreke kva som er viktig og relevant informasjon. Andre gonger kan pauseringa få karakterane til å verke nølände, som dei er usikre eller tykkjer noko er vanskeleg å seie. Det siste er tilfellet når KETIL innser at VIBEKE er i ferd med å forlate han:

**TR-11/1937**

KETIL. Mener'u at (1.1) at du kanskje (1.2)  
selv om du må gå nu at (0.5) det ikke er  
så sikkert at det er slutt allikevel?

I utdraget får pausane effekt av å vere kalkulerte, som om det er vanskeleg å få fram orda, snarare enn at han leitar etter dei. Ofte fungerer verkemiddelet som kunstpausar, noko som gjer at utsegn verkar belærande. Det er med på å teikne eit bilete av karakterar som forhold seg til eit intellektuelt og velutdanna ideal. Bruken av pausering er ofte kombinert med tydeleg inn- og utpust og ekstra pust på stemmebandet (markert med 'hh' og <hh>), som for å antyde intensitet. Det rettar òg replikken innover, som om dei luftige orda ikkje er meint for å bære langt. Dette gjer at eg som tilhøyrar opplever den som funderande og filosoferande:

**TR-10/1937**

VIBEKE. Ja en en sak kanskje, (0.7) en idé, (.)  
en bevegelse, (.) noe som vi kan  
dele med andre, (.) med menn'skene, (.)  
så vi kommer i sammenheng med dem (0.9)  
Jahahaha .hh <<hh> Det er det.  
(1.0) Så enkelt er det.>  
Og derfor er det.

I tillegg til pauseringa, legg aktørane trykk på bestemte ord (markert med understreking) og forlenger utvalde lydar (markert med ':'), gjerne kombinert med eit stakkato preg på replikkane i form av knappe støtvide ord (markert med <valør>). Dette gir meg eit inntrykk av at noko står på spel, at det som skjer i handlinga er ekstra viktig eller dramatisk:

**TR-4/1937**

KÅRE. Mja:, <<stac> for Ke:til vinner på alt.

VIBEKE. Men det er ikk:e sannheten. (1.2)

KÅRE. <<stac> S:å. (0.5) Ikk:e det?

VIBEKE. N:ei. For sannheten er <<stac> at det var Ketil jeg elsket, også hos deg.

KÅRE. Å:h: ((klagande lyd))

VIBEKE. Ja:, det forstår jeg nu.

I dette eksempelet får innrømminga til VIBEKE ekstra tyngde gjennom at det legges trykk på fleire av orda i replikken. Dette får òg ein effekt som alle dei dynamiske verkemidla eg har sett på, har til felles: Dei fungerer ofte som estetiske grep, og gir replikkane eit lyrisk preg. Med andre ord blir dei kunstnarlege kvalitetane i formuleringane og tekstgrunnlaget framheva. Dette blir spesielt tydeleg i lengre talesekvensar, og utkrystalliserer seg til fulle i framsyningas sluttreplikk:

**TR-12/1937**

KETIL. Li:vet kan du'kke eie, (1.1) det skal vi:dere, (1.1) mot ≈ha::vet. (2.3) <<all> Forsøker du å stanse det>, (1.0) å ha: det, (1.3) <<p><stac> da dø:r de'i deg>>, (1.3) <<cresc> og da dør du ≈selv, (1.9) for ≈li:vet> <<dim><stac> er ik:ke i deg.>>

Som det kjem fram av transkripsjonen, er det tatt i bruk ein stor del av både dynamiske og indre psykologiserande verkemiddel – med både tempo- og volumskifte, trykk, pausering, forlenging av lydar og vibrato. Kombinert med tydeleg diksjon gir denne typen verkemiddelbruk framsyninga eit gjennomkomponert og kunstnarleg preg.



Det at teksten har ei framtreddande rolle i framsyninga, kan òg få motsett effekt, og vere med på å gjere språket mindre lyrisk og blomstrande; språket får ein prosaisk tone, som i ei nyhendeopplesing. Ofte skjer dette i meir informative replikkar, som skal gi praktiske opplysningar framfor å formidle inderlege følelsar. Eit eksempel her, er når VIBEKE ber elskaren sin om å fortelje historia knytt til bysta av Dante, som nettopp har blitt skoten i stykke i handlinga:

### TR-8/1937

KÅRE.            .hh Dante så Beatrice på gaten da han  
var ni og hun åtte år gammel.  
                  .hh Guttungen syntes pikebarnet var en  
åpenbaring fra himm'l'n og fra det  
øyeblikket elsket han henne. Like til  
sin død.

Her leverer KÅRE replikken motvillig, med påtatt trykk på bestemte ord. Han trekk tydeleg pusten før to av setningane, som han tek sats. Resultatet framstår som eit tilkjempa nøkternt utspel om ei historie ein får inntrykk av at karakteren har fortalt mange gonger før. Replikken informerer publikum direkte om funksjonen til bysta i framsyninga, og historia som ligg som ein parallell til KÅREs eigne følelsar for VIBEKE.

### *Psykologisk realisme*

Når aktørane i *Opbrudd* skal uttrykke følelsar, nyttar dei gjerne intra-teatrale verkemiddel. Eg har alt skildra korleis dette til dels kjem til uttrykk gjennom volumendringar og pauseringar. I tillegg forlengar dei vokalen ut over normaluttale av ordet, eller nyttar stakkato uttale for å vektlegge den psykologiske spenninga i replikken. Det er det individuelle følelseslivet som kjem til uttrykk gjennom desse verkemidla. Frå eit naturlegheitsperspektiv gjer dette at scenespråket i enkelte parti vektlegg ei framstilling og synleggjering av eit truverdig psykologisk indre heller enn å gi ei ytre realistisk etterlikning av naturleg tale.

Det som nok må vere fremste eksempel på eit slikt eksternaliserande scenespråk, er vibrato. Verkemiddelet nyttast raust av alle tre skodespelarane for å uttrykke følelsar som ligg i dei gitte situasjonane – anten det er snakk om begjær, sorg eller sinne. I mange tilfelle fungerer vibrato som ein litt forstørra skjelving i stemmen som ikkje ligg langt unna den som kan oppstå i fysisk affekt – men Segelcke nyttar det av og til i så stor grad at det blir ei forlenga trille, som i denne replikken der ein tredjedel av orda har vibrato:

### TR-1/1937

VIBEKE. <<all> ≈Å:h hva skal det ≈tjene til å  
 ≈late som ≈ingen ≈ting. Jeg holder de'kke  
 ut lenger, jeg ≈må snakke om det.  
 Jeg ≈vil ikke, men jeg ≈må: jeg ≈må:.  
 Det ≈sprenger meg.>

Dette er elles ei av dei få setningane der taletempoet er så høgt at det er vanskeleg å følgje kva VIBEKE seier. Likevel er diksjonen på plass og alle stavingar med. Det meste av tida er vibrato lagt inn som ein meir moderat effekt, gjerne i kombinasjon med verkemiddel som pust og trykk som understrekar bestemte ord. Dette gjer at det psykologiske dramaet ofte verkar intenst, spesielt i parti mot slutten av framsyninga:

### TR-3/1937

VIBEKE. ≈Å allting har ≈likksom ≈rast sammen  
 ≈inni meg på denne ≈ene time. .hh Å jeg  
 syn's jeg må dø.

KÅRE. Ja, ≈vi ≈dør. hh .hh Men ikke med en gang,  
 ≈nei, langsomt, stykke for stykke.

I tillegg til dei mange intense eksternaliserande uttrykka, er det fleire parti med meir dempa scenespråk – noko som heng saman med den nemnte dramaturgiske dynamikken i framsyninga. På eit tidspunkt er det nesten som aktørane leikar seg litt med effekten, ikkje for å skape ein humoristisk augneblink, men for å understreke

korleis vi som tilhøyrarar blir tatte med inn og ut av den indre følelsesreisa karakterane går gjennom. Det kjem fram i dette utdraget, der mellom anna vibrato og volumvariasjon er framtreddande verkemiddel:

### TR-6/1937

VIBEKE. Er det så uutholdelig for ≈deg  
at jeg elsker deg?

KETIL. Nei ≈nei. <<f> D'er ikke  
≈sånn.> Men skjønner du da  
ikke at <<cresc> undertiden har  
≈alt> vært uutholdelig for meg. Alt  
som var godt. Fordi det ≈bandt meg.  
Fordi je- <<p> fordi jeg traktet  
etter den> den fullkomne  
ubundethet, <<f> den umenneskelige  
ensomhet>, den <<cresc> den  
absolutte utenkelige frihet,  
<<f> som er ≈døden i ≈levende livet.  
Fordi- > ((lydkulisse, uvær))

VIBEKE. <<p> Åh> ((lydkulisse, uvær))

KETIL. ((uaffektet stemme)) Dette blir et  
kraftig uvær.  
Vi får nok lukke vinduet.

Dette utdraget startar veldig dramatisk, men så avbryt KETIL seg sjølv for å kommentere at dei må late att vindaugget. Reint språkleg skaper skodespelaren Havrevold ein veldig stemningskontrast som bringer meg som tilhøyrar attende til 'verkelegeita' saman med karakteren, vekk frå tankespinnet. VIBEKE sin avsluttande replikk er elles typisk for Segelcke, som i sine roller ofte kjem med lange, følelseslada vokalar som «åh» og «ah» for å verbalisere reaksjonen til karakteren.

### *Moderne og presist språk*

Det er i liten grad tatt i bruk ulike register for å formidle sosial informasjon til tilhøyrarane i denne framsyninga – fokus er på det indre sjelelivet framfor sosiale roller og status. Funn i variabelmaterialet syner korleis aktørane legg vekt på å nytte moderne språkformer, men utan utprega bruk av nye variantar (som *nå* eller *mye*).<sup>36</sup> Dei snakkar alle Oslo vest-mål, som samtidig i stor grad stemmer overeins med normert riksmål etter rettskrivingsnorma av 1917. Dette kan gi informasjon om sosial posisjon i fiksjonen; språket gir signal om at dei tre karakterane i trettiåra høyrer til mellomklassen og har høgare utdanning.

Meir interessant her er å sjå korleis dette scenespråket verkar passande for formatet det er presentert i. Samanlikna med seinare framsyningar i materialet legg aktørane i *Opbrudd* mykje vekt på tydeleg diksjon, retoriske kvalitetar og eit moderne, presist språk. Samtidig er det enkelte tilfelle der scenespråket får eit meir spontant preg, gjerne i samanheng med at karakterane er sinte eller oppjaga, og snakkar så fort at dei byrjar trekke saman ord:

#### **TR-2/1937**

VIBEKE. <<all> Gi meg revolver'n. (0.5) Hvor har du den?> (0.9)

KETIL. <<all> Jeg har ingen revolver. (0.5) Gå (hør'u)>

Her er det den litt meir avslappa diksjonen som følge av høgt tempo som skaper det spontane preget. Samtidig er det verdt å merke seg at det er lagt inn små pauser, som gjer at kvar setning likevel får luft rundt seg. Totalt sett er dette likevel ei framsyning der karakteranes følelsesliv og sjølv tekstframføringa er meir vektlegg enn andre uttrykk for naturlegheit, som for eksempel spontanitet. Naturlegheitskonvensjonen kjem til uttrykk gjennom ei samtidig språkdrakt tilhøyrarane var godt kjende med, i kombinasjon med truverdige karakterportrett som vektlegg karakteranes indre

<sup>36</sup> Helge Krog var for øvrig ein uttala riksmålsmann (jf. Langslet 1999, 132, 274).

psykologiske liv. Ikkje minst vil eg argumentere for at tilhøyrarane oppfatta scenspråket som naturleg fordi det var *passande* for ei framsyning, med dei forventingane og konvensjonane som var knytt til lyttaropplevinga.

### 4.3 *Et dukkehjem*, NRK radio 1939

Denne framsyninga vart sendt på NRK radio 5. januar 1939, med Halfdan Christensen som regissør. Medverkande var Tore Segelcke (NORA), Lasse Segelcke (HELMER), Unni Torkildsen (LINDE), August Oddvar (RANK), Tryggve Larssen (KROGSTAD), Karin Meyer (ANNE-MARIE), Marit Halset (STUEPIGEN), og BARNA (ikkje namngitte).

*Et dukkehjem* er basert på Henrik Ibsen sitt skodespel frå 1879 med same namn – ein dramatkar og eit skodespel som har vorte hyppig framført i teateret (og radioteateret) gjennom heile 1900-talet. *Et dukkehjem* var det store gjennombrøtet til Ibsen, og ein klar representant for samtidsskodespela hans, som har lagt grunnlaget for Ibsen-tradisjonen og utviklinga av ein norsk psykologisk realisme. Handlinga finn i sin heilskap stad i ein borgarleg heim ved juletider, der vi følgjer NORA HELMER i forvandlinga frå lystig lerkéfugl til ei sjølvstendig kvinne som forlèt ektemann og barn. Når barndomsveninna KRISTINE LINDE dukkar opp, kjem det for ein dag at NORA i fortida har skrive falsk og lånt pengar for å redde ektemannen frå sjukdom. Ein pressa SAKFØRER KROGSTAD trugar med å avsløre hemmelegheita for HELMER før gjelda er gjort opp. Når NORA skal vende seg til familievennen DOKTOR RANK for økonomisk hjelp, kjem ei kjærleikserklæring frå RANK i vegen. Når HELMER reagerer på avsløringa frå fortida med avsky i staden for sjølvoppofring, innser NORA at ho ikkje kan bli verande.

Det er lite inngåande skrive om radioteaterframsyninga sendt i NRK januar 1939, ut over at stykket eigna seg godt for radio, og at både instruktøren og skodespelarane gjorde ein god jobb (Martinsen 1939; Boeck 1939). Men, i likskap med *Opbrudd*, har denne radioteaterframsyninga stor grad av samanfall i medverkande med ei tidlegare iscenesetting på Nationaltheatret. I tillegg til regissør Christensen spela både

---

ekteparet Segelcke, Oddvar, Larssen og Halset i framsyninga på hovudscenen i 1936. Sidan var også Torkildsen og Meyer på rollelista til framsyninga, som turnerte i 1937 og vart tatt opp att i sesongen 1939/1940. At radioteaterframsyninga etter alt å døme er ei tilpassing av *Et dukkehjem* på Nationaltheatret med premiere i 1936, er verdt å merke seg (jf. kapittel 3.2.1). For som Keld Hyldig har påpeika, er *Et dukkehjem* (1936) blant dei fremste eksempla på den psykologiske vendinga i Ibsen-stilen på 1930-talet, og kanskje òg av den generelle spelestilen ved Nationaltheatret (Hyldig 2000, 279). Segelcke gjekk rett inn i rekka av dei fremste NORA-tolkarane, og vart rosa for dei psykologiske aspekta ved karakteren (sjå f. eks. Elster 1941, 235ff).

Både instruksjon og spel vart på Nationaltheatret i 1936 mottatte som naturleg, og fleire kritikarar trakk fram den aktuelle psykologiske problemstillinga. Norsk Tidend gjekk så langt som å skrive at Ibsen «har vore vegvisar for moderne psykologisk gransking», og at *Et dukkehjem* like gjerne kunne ha vore skrive på 1930-talet, sidan «aktualiteten er der like brennande i dag som den tid, vi trong berre ha skift inn elektrisk ljøs og bruka telefonen eit par gonger» (A. V. i Norsk Tidend 1936). Likevel var dei fleste einige om at det var rett å legge handlinga attende i tid: «Dermed er de realistiske reservasjonar tatt, og så kan det indre drama i dramaet få lov til fritt å utfolde seg, bevege og ryste oss, slik som det skal.» (Halvorsen 1936) Og det var den indre psykologiske handlinga, kombinert med ei modernisert språkføring, som sytte for naturlegheit.

I Arbeiderbladet, tok derimot Hans Heiberg (1936) til orde for at *Et dukkehjem* presenterte ein av dei meir forelda problemstillingane til Ibsen, og at ein med fordel kunne ha skrudd tida fram frå 1880, sidan eit samtidsperspektiv hadde vist karakterane i ei ny belysning. Heiberg meinte vidare at språkføringa i framsyninga frå 1936 var stiv og uelastisk, noko han meinte var å vise mangel på respekt for Ibsens ettermæle:

Når Ibsen skrev sine ord som han gjorde var det ikke fordi han trodde det var den måten man skulle uttrykke sig på til evig tid, det var fordi han brukte en muntlig og naturlig uttrykksform, og det er på tide at

---

Nationaltheatret forstår at Ibsen er for god til å tas bokstavelig.

(Heiberg 1936)

Her er det tydeleg at Heiberg knyter naturlegheit til det å vere munnleg, som i denne samanhengen kan forstås som eit scenespråk tett opp mot naturleg tale. Han meinte at spesielt LINDE og ANNE-MARIE i Nationaltheatret-framsyninga var for bunde til den språklege stilen, og at karakterane burde «få lov til å snakke i steden for å tale» (Heiberg 1936). Ut over desse kommentarane, står det lite direkte om scenespråket – korkje i 1936-oppsettinga eller i radioframsyninga sendt i 1939. Det at scenespråket sjeldan er omtala i slike historiske kjelder, understrekar korleis scenespråksanalysar tilfører kunnskap om korleis dei snakka. I fyrste omgang gjeld dette i radioteaterframsyninga, men, fordi dei kunstnarlege banda er så tette, kan analysen også gi ein indikasjon på korleis scenespråket var i den historisk viktige framsyninga på Nationaltheatret.

### 4.3.1 Analyse av scenespråket i *Et dukkehjem* (1939)

#### *Spontanitet og formidling av status i dialog*

Dynamikk i volum og tempo er eit sentralt kjenneteikn for scenespråket i denne radioteaterframsyninga. Ein kjapp dialog nyttast typisk i passasjar der aktørane framhevar ein sinnsstemning; når karakterane er glade, usikre eller sinte sett dei opp tempo (markert med <valør>). Ofte er det tett overgang mellom replikkane (samanhengande ytringar er markert med '='), som når NORA snakkar med STUEPIGEN Helene om korleis KROGSTAD har kome på eit uventa – og uønskt – besøk. Båe aktørane snakkar relativt hurtig, men med klar diksjon og utan overlapp:

#### TR-8/1939

NORA. <<all> Han står og venter i kjøkkenet?>=

STUEPIGEN. =Ja, han kom opp baktrappen.

NORA. Men <<all> sa du'kke (til ham) at her  
vør- var noen?=  
=

STUEPIGEN. Jo, men det hjalp ikke.=

NORA. =Han vil ikke gå?>=

STUEPIGEN. =Nei, han går ikke før han får talt  
med fruen.

Dei snakkar lågt og intenst, og gir uttrykk for eit ønske om å vere så effektive som mogleg. Her får eg inntrykk av at situasjonen er av ein handlingsdramaturgisk karakter – der talestilen understrekar tematikken.

I andre passasjar fungerer ein tett overgang mellom replikkane meir som ein måte å motseie utsegna til den andre karakteren, som i det dramatiske høgdepunktet i framsyninga, der NORA tek eit oppgjær med HELMER:

### TR-13/1939

HELMER. Må jeg skrive til deg, Nora?

NORA. <<stac><all> Nei. Aldri det  
får du ikke lov til.>=

HELMER. =Ja men sende deg må jeg=-

NORA. =Nei ingen ting.

HELMER. Jamen jamen, hje:lpe deg hvis du kommer i nø:d-

NORA. <<rall> Nei, sier jeg. Jeg mo:ttar ingen  
ting av fremmede.>

HELMER. <<p><len> Kan: jeg: al:dri bli no' mer  
enn en fremm:ed for deg?>

Dette er fyrst og fremst ein tett dialog, der ein del av språket er stakkato – slik at både replikkane og kvart ord i seg sjølv verkar knappe eller avspiste (markert med <valør>). I dei to siste replikkane snur dynamikken: tempoet blir sett ned og vi høyrer ei meir ettertrykkeleg uttala av orda (trykk markert med understreking). Brotet over



til det langsame blir ein kontrast som forsterkar alvoret og innsikta til karakterane. Dette kjem til uttrykk gjennom forlenga lydar (markert med ‘:’) og trykk, verkemiddel som gir dialogen eit eksternalisert og psykologisk-realistisk preg.

I fleire passasjar av framsyninga er det overlapp i replikkvekslingane, der karakterane snakkar i munnen på kvarandre (markert med ‘[ ]’). Dette skjer likevel på ein annan måte enn det vi finn i seinare framsyningar; her skjer overlappinga oftast mot slutten av setninga, og ofte med nynning og latter eller fråsegn som «hm», «nååå» eller «eh». Dermed gir aktørane scenespråket eit meir spontant preg, utan at eg som tilhøyrar mistar innhaldet i det som blir sagt. Her er tidlege samtalar mellom NORA og HELMER gode eksempel:

### TR-1/1939

HELMER. Slikkmunnen har vel aldri grassert  
i byen i dag?

NORA. N-ei, hvor kan du falle  
på det?

HELMER. Har slikkmunnen virkelig ikke gjort en  
avstikker til konditor'n? =

NORA. =Nei, jeg forsikrer deg,  
ja [je-]

HELMER. [Ik]ke nippet til litt  
sylte[tøy?]

NORA. [Eh ] nei nei.

HELMER. Ikke spist en makron eller [to? ]

NORA. [(Nei] jeg  
forsikrer deg jeg [har ikke- ]

HELMER. [(humrar))Nå-hå] jajaja.  
Det var naturlig vis bare min spøk.

Utdraget viser korleis overlapping er med på å etablere dynamikken i relasjonen deira, og verkemiddelet kan slik gi informasjon om karakterane sin status i situasjonen. NORA tek over samtalen med nøling og avbrotne ord, medan ektemannen i større grad styrer, og etter kvart parkerer samtalen gjennom si overlapping. Ein enno sterkare tendens oppstår i ein samtale mellom NORA, LINDE og RANK, som har eit par tilfelle av simultan tale (markert med ‘[[ ]]’):

### TR-3/1939

- NORA. Det er en ting jeg har så lyst til  
å si så Torvald hører på,
- RANK. M-ja, men kan De'ke si det?
- NORA. Nei jeg kan ikke det  
er så stygt.=
- LINDE. =[[Stygt?]]
- RANK. =[[Ja da ]] er det ikke rådelig.  
Men til oss kan De jo nok.  
Hva er det, De har sånn lyst til å si,  
så Helmer hør' på?
- NORA. Å, jeg har sånn umådelig lyst til å  
si død og pine!
- LINDE. [[Men Nora ]]
- RANK. [[Er De gal]]
- NORA. Hysj-sj-[sj].
- RANK. [Si] det, der kommer han.

I utdraget framstår RANK sine replikkar som dei primære, der LINDE blir eit ekko i ein samtale med to gamle vennar. I tillegg får den simultane talen ein spontan effekt, gjennom ein unison respons frå NORAs to tilhøyrarar.

Som eit ytterlegare spontant og verkelegheitsnært grep, er det i denne framsyninga eksempel på korleis det skapast eit inntrykk av at karakterane kjem inn i rommet medan dei pratar. Når ekteparet Helmer kjem heim frå kostymballet, avbryt dei LINDE med praten sin. Her er det som tilhøyrar umogleg å høyre alt dei seier (markert med ‘...’), men mange nok ord kjem gjennom til at det er mogleg å forstå kva det dreier seg om.

### TR-11/1939

LINDE. Ja, jeg [skal riktig nok ta fatt.]

HELMER. ((langt unna)) [ <<pp> (...) kom nu,  
kom nu. Nå skal det være hyggelig ]

[ [ (...) jamen Herr[egud (...)]

NORA. [[Torvald det må da være [ (...) > ] =

LINDE. ((tett på)) [Der er de  
allerede. ]

NORA. = <<p> Jeg ville ikke inn så tidlig,  
[ klokken er bare halv ti] [ (...)]

HELMER. [ (...) > ((nærmar seg)) ] [ <<cresc> Det,  
det det var jo en] avtale, Nora.>  
<<p> (Se så), inn med deg.> Du står jo  
bare her og forkjøler deg.

Denne typen grep, som saman med korte innslag av ein meir nølande eller pludrande tone, gjer at framsyninga liknar verkelegheita.

### *Psykologisk og følelseslada*

Medan fleire parti i denne framsyninga har ein dempa ytre realistisk tone, er dei store dramatiske situasjonane prega av meir kunstnarlege og indre psykologiserande verkemiddel i språket. Lange pausar, trykk på bestemte ord eller setningar som skil

seg frå eller forsterkar normaluttale, oppramsing, volum og bruk av pust og vibrato, let tilskodaren bli kjend med det indre alvoret som pregar karakterane i handlinga. Her får eg eit klart inntrykk av at desse verkemidla pregar scenespråket i framsyninga, som ein gjennomgåande strategi for å byggje fiksjon.

Ein interessant stad dette kjem til uttrykk, er gjennom gjentatt direkte tiltale i handlinga. Dette grepet blir brukt mykje i framsyninga, og spesielt i det fyrste møtet mellom NORA og LINDE. Her blir namna nytta fleire gonger per utveksling, noko fyrste replikk i partiet er eit tydeleg eksempel på:

### TR-2/1939

NORA.           Hv:a?  
                   Kris:ti:::n:e. ((Ler)).  
                   N- nei, er det v:irkelig deg,  
                   Kristine. ((Ler inn i siste ord)).

Fyrste uttale av «Kristine» har både trykk og ikkje minst forlenging av fleire lydar, med ein varigheit på heile 2,2 sekund. Til samanlikning har namnet ein varigheit på 0,8 sekund andre gong det blir nemnt, da med litt latter i stemmen. NORA rekk i løpet av dei to fyrste orda å gi tydeleg uttrykk for korleis ho er overraska og glad, følelsar direkte kopla til den nemnte karakteren. Dette er eit eksempel på korleis namnebruken i seg sjølv blir nytta aktivt for å tydeleggjere psykologisk motiverte følelsar til publikum. Dette kunstnarlege verkemiddelet ligg alt delvis til grunn i teksten til Ibsen, og aktørane utnyttar den stadige bruken av direkte tiltale ved å legge inn ekstra sterke språklege verkemiddel her. I framsyninga skjer det gjennom bruk av volum, trykk, setningsmelodi (intonasjon), pust og vibrato. Slik blir det emosjonelle tyngdepunktet i replikken lagt til namnebruken, gjerne i følgje med ord som «åh» eller «kjære» eller «lille» i forkant. Namna blir uttalt klagande, strengt, overberande og fortvila. Dette verkemiddelet tydeleggjer og formidlar informasjon om kva følelsar som er i sving sjølv om resten av replikken blir levert meir nedtona.

I starten av framsyninga er det tydeleg korleis Segelcke nyttar latter og eit lysare toneleie enn ho gjorde i *Opbrudd*. Dette får NORA til å verke bekymringsfri og

vimsete. Etterkvart som handlinga utviklar seg i ein meir alvorleg retning, blir latteren erstatta av ein auka bruk av pust og vibrato, og igjen kjem den indre utviklinga til karakteren tydeleg til uttrykk i scenespråket. Her er det naturleg å trekke fram dei partia der NORA snakkar til seg sjølv – slike monologar er eit grep som i seg sjølv er psykologisk, der vi får innsyn i karakteren sine tankar. Denne typen replikkar kan òg oppfattast psykologisk-realistisk, som eit uttrykk for ei naturleg indre stemme. Likevel får replikkane ofte eit lyrisk preg, der NORA forlengar lydar, deler opp setningane med pausar (markert med parantes), og nyttar mykje pust (markert som ‘hh’ og <hh>) og vibrato (markert som ‘≈’):

### TR-5/1939

NORA. <<hh> Å: hh (0.5) hva:. (2.8) Han ville bare gjøre meg redd:. (1.8) M ≈Ne:i. (1.3) Så enf:oldig (0.8) er jeg ikke. hh (3.0) M:en? (1.9) Ne:i (1.9) det er jo umu:lig. (2.2) Det ≈må ≈jo ≈være ≈umulig. (1.8) Jeg ≈gjo:rde det ≈jo: (0.6) av kjærlighet?>

Når karakterane uttrykker følelsar i møte med kvarandre, blir ofte volum og trykk viktige dynamiske verkemiddel:

### TR-9/1939

KROGSTAD. <<stac><f> Jeg vil bare beholde den. Ha den i mitt verge. Det er ingen uvedkommende som får nyss om det.>  
Hvis De derfor skulle gå her med en eller annen fortvilet beslutning->

NORA. <<p> ((på gråten)) Ja, det gjør jeg.>

KROGSTAD. <<stac> M Hvis De skulle tenke på å løpe fra hus og hjem->=

NORA. =<<p>((på gråten)) Ja, det gjør jeg.>

KROGSTAD. <<stac> Eller De skulle tenke på det,  
som e verre er>

NORA. <<pp><hh> Hvor kan De vite det??>

I utdraget kjem fortvilninga til NORA fram gjennom låg intensitet, der pust på stemmebandet dominerer heller enn høglytte utbrot. KROGSTAD si kjappe, litt stakkato replikklevering gjer at han framstår som ekstra krass og hard, som eit ytre hinder for NORA.

Alvoret og dei inderlege følelsane kjem òg til uttrykk når sinne eller frykt ikkje er drivkraft, som når RANK går over til å bruke fornamnet til NORA for å erklære sin kjærleik:

### TR-7/1939

RANK. Nora:. (2.2) ≈Tror De da (1.5)  
at ≈han: (1.2) er den ≈e:neste? (1.1)

NORA. Som? (1.6)

RANK Som ≈gla:deli:g (0.9) <<hh> ≈ga sitt liv  
hen .hh (0.9) for ≈Deres skyld?>

Her kjem pausene tett for å legge trykk på og gi plass til orda, som får tillagt både vibrato og pust. Dette får stor effekt, kanskje spesielt fordi Rasmussen elles presenterer RANK som ein karakter utan utprega djupne. Mykje av tida er språket hans nøkternt og informativt. Først i dei situasjonane karakteren er i fokus, kjem nyansane fram. Dette er karakteristisk for bikarakterane, med det resultat at desse gjennomgåande har eit anna preg på scenespråket enn det NORA og HELMER har. Desse karakterane er mindre eksponerte, og får dermed kortare tid til å bygge psykologisk djupne (sjå òg kapittel 5.2.1). Ei mindre nyansert framstilling av desse gir dessutan plass og merksemd til NORA og hennar utvikling. Men som med RANK er det enkelte unnatak; KROGSTAD og LINDE kjem mest til liv i samspel med kvarandre.

### Samtidsspråk med små spor av variasjon

Som det kjem fram av variabelfunna i denne framsyninga, ligg scenespråket i *Et dukkehjem* (1939) relativt tett på 1917-rettskrivinga når det kjem til ordval og former. Det er lite variasjon og bruk av ulike register, ut over dei sosiale forskjellane som kjem fram i tiltalen til og av tenerskapet. Det er likevel enkelte sekvensar der den språklege stilen endrar seg noko, da spesielt hjå NORA. For eksempel legg Segelcke seg til fleire blaute konsonantar (utheva) enn ho vanlegvis nyttar, når karakteren ønsker å oppnå noko i samtale med ektemannen:

#### TR-6/1939

NORA.           Hvis du ikke hadde hatt det så  
forferdelig travelt så ville jeg  
bedt deg gjøre meg en **umådelig**  
stor tjeneste.

HELMER.       ((humrar)) Nå-hå, (hva) skulle det være?

NORA.           Jo det er ingen som har sånn  
fin **smag** som du.

Der NORA brukar blaute konsonantar for å smigre seg inn på HELMER, nyttar ho andre variantar når ho snakkar med borna sine. Her tek NORA i bruk fleire samantrekkingar (ofte i form av avkortingar i slutten av ord), og *nu* vik til fordel for *nå*:

#### TR-4/1939

NORA.           Ivar, ikke kikk i pakkene du,  
kom [(skal-)]

IVAR.           [Hva       ] er det for **no'**?

NORA.           Åh det **skull'**du bare vite det er no'  
felt no' felt noe! ((humrar))  
<<all> Hva skal vi gjør' nå?>=

- BARNA. =((i kor)) ska' leke.
- NORA. Hva skal vi leke?
- BARNA. ((i kor)) Gjem[sel ]  
[Gje-] gjemsel
- NORA. <<all> Ja, hvem ska' gjemme seg da?>=
- BARNA. =((i kor)) Du, mamma!=
- NORA. =Ja. Kom efter meg, da. ((Ler)) Kom her.  
**Ikke komme** før jeg roper-
- BARNA. ((eitt barn)) Nei!

For ein aktør som elles er relativt konsekvent i bruk av form og klar diksjon, framstår dette som eit medvitent grep der karakteren har ein barnetilpassa stil i møte med ungane – noko for eksempel bruken av infinitivsform i «ikke komme før jeg roper» peiker mot.<sup>37</sup> Denne passasjen er òg eit eksempel på eit parti med spontanitetsstrategiar i form av overlappende tale og relativt høgt tempo, i tillegg til at det her er ein meir avslappa diksjon enn det som pregar framsyninga elles.

## 4.4 Hovudtendensar i 1930-talsmaterialet

### 4.4.1 Psykologisk realisme og teksthierarki

Dei to framsyningane eg har analysert frå 1930-åra, ber båe preg av det psykologiske idealet i tiåret. Som analysane viser, er det fleire eksempel på spontanitetsstrategiar i scenespråket i båe framsyningar, mellom anna gjennom tempo og dynamikk i replikkutvekslingar. Likevel dominerer det truverdige psykologiske over det ytre realistiske, og bruken av indre psykologiserande verkemiddel for å eksternalisere det indre følelseslivet blir ståande att som det mest framtrudande i perioden. Dette gir rom for språklege grep som i dag vil bli oppfatta som å ligge langt frå naturleg tale,

<sup>37</sup> Dette er eit tilfelle av det ein kan kalle «child-directed infinitives», der den vanlege imperative forma (*kom!*) er erstatta av infinitivsforma *komme* (jf. Johannessen 2016, 232)



som spesielt blir tydeleg gjennom bruken av vibrato, forlenga stavingar og pauseringar. Desse effektane kan ha vore godtatte i datidas naturlegheitskonvensjon, som naudsynte verkemiddel for å skape psykologisk attkjenning samtidsrelevans hjå karakterane.

Den normative, eller hierarkisk overordna statusen til teksten var framleis sterk i norsk institusjonsteater på 1930-talet, sjølv om den moderne regikunsten hadde utvikla seg sterkt i mellomkrigstida og gitt regissøren større kunstnarleg autoritet og friheit (jf. Gran 1991, 213 ff.; Arntzen 2007, 31). Dermed er det naturleg å anta at dramatikaren sine idear og prinsipp hadde ein dominerande posisjon i dei to framsyningsdøma i perioden, noko som mellom anna blir tydeleg i analysen av *Opbrudd* (der dramatikaren sjølv har regi). Samanlikna med framsyningar etter andre reteatraliseringsbølge i 1960-åra, vil det seie at framsyningane ligg tettare opp til tekstgrunnlaget, og at teksten – og i forlenginga av dette scenespråket – blir vektlagd som bærande element. Vektlegginga av dei estetiske kvalitetane ved språket gir enkelte parti i framsyninga eit resitert preg, der replikkane høyrer ut som opplesne dikt.

Fokuset på dei tekstlege kvalitetane kan kanskje òg bli knytt til ei lyrisk-romantisk tradisjon i norsk institusjonsteater, med røter attende til tida før den moderne psykologiske realismen (jf. kapittel 2.3.3). Regissør Halfdan Christensen hadde sjølv tydelege band til den lyriske tradisjonen, og vart som ung skodespelar på byrjinga av 1900-talet ofte omtala for sin lyriske spelestil (sjå mellom anna Skavlan 1950). Om skodespelaren Olaf Havrevold (KÅRE) skreiv for eksempel Anton Rønneberg: «Hans talent førte dels en lyrisk-romantisk linje [...], dels en nervøst moderne, psykologisk linje [...]. Og innholdet var alltid personlig, preget av analytisk forståelse og intens innlevelse.» (Rønneberg 1949, 93) Her blir både psykologiske og lyriske kvalitetar henta fram, noko som resonnerer godt med rolla hans i *Opbrudd* frå 1937.

#### 4.4.2 Informasjon om følelsar og relasjonar

Spesielt i *Opbrudd* har eg peika på korleis det individuelle følelseslivet kjem til uttrykk gjennom framstilling og synleggjering av eit truverdig psykologisk indre. Her opplever eg at det ligg eit ønske om å oppnå autentisk illusjon, som samtidig rommar ein høg grad av psykologisk innleving eller attkjenning – eksterialisert og tilgjengeleggjort for publikum gjennom estetiske konvensjonar og verkemiddel i scenespråket. I den grad scenespråket gir informasjon om karakter og sosialt miljø i fiksjonen, er det nettopp ofte knytt til eksterialisering av følelsar. I tillegg viser analysane mine korleis dynamikk i dialogen bidreg til å tydeleggjere status og maktforhold mellom karakterane – gjennom avbrytingar, overlappende tale og tempo. Eg finn ikkje ein utprega utnytting av registerdanningsprosessar i dei to framsyningane frå 1930-talet, noko som på ei side kan skuldast at eksempla ligg for langt attende i tid til at eg klarar oppfatte alle dei språklege nyansane. Dette er nok til ein viss grad tilfelle, men på ei anna side finn eg at fokuset ligg på psykologisering framfor det å framheve sosial plassering. Nokre tilfelle av sosial språkleg variasjon er det, som dei små registervariasjonane NORA gjer i møte med både ungar og ektemann.

#### *Namnebruk som emosjonelle markørar*

Variabelmaterialet frå 1930-talet – og seinare – viser at det er ein utstrakt bruk av namn i direkte tiltale i framsyningane (sjå òg kapittel 8.2.1). Det er tydeleg at dette er ein godt etablert konvensjon i scenespråket, både her og seinare. Bruken er likevel markant større enn forventa, og eg finn òg at det har fleire funksjonar enn å tydeleggjere for publikum kven som pratar, og til kven. I *Et dukkehjem* (1939) blir relasjonar og maktforhold mellom karakterane tydeleggjort og forsterka, anten det er høfleg tiltale frå STUEPIKEN eller HELMER sin kalkulererte bruk av uttrykksmåtar som «lille Nora». Her er direkte tiltale eit effektivt verkemiddel som bidreg til den sosiale konteksten i fiksjonen. Enda meir interessant er det å sjå korleis tiltalen er aktiv i formidling av og eksterialisering av følelseslivet til karakterane. Eg finn at namnebruken på 1930-talet blir nytta i kombinasjon både vibrato, pust, trykk og volum for å framkalle denne funksjonen.

### 4.4.3 Naturlegheit og offentleg ideal

Samla viser analysane mine frå 1930-talet at ei truverdig psykologisk framstilling var vektlagt som uttrykk for ein naturlegheitskonvensjon i scenespråket. Den psykologiske karakterframstillinga vart gjerne brukt for å vise samtidsaktualiteten til Ibsen-dramatikken i denne perioden; det er psykologien til karakterane i *Et dukkehjem* som gjer dei moderne 60 år etter skodespelet vart publisert, sjølv om den ytre realismen i framsyninga var lagt til 1870- og 80-åra (Hyldig 2000, 272). Aktualitetskravet blir òg synleg i valet av språklege variantar frå perioden, som peikar mot eit moderne og samtidig scenespråk som gav ein naturleg effekt.

I den grad scenespråket i dei to oppsettingane nærmar seg naturleg tale, er det med andre ord i kraft av å følge eit samtidig rettskrivingsideal. Skodespelarane snakkar i stor grad bokmålsnært, noko som gjeld både dei med vestnorsk og austnorsk aksent i botn. Denne normaliseringa stemmer overeins med kjennskapen til den rådande praksisen for norsk offentleg språk i samtida (sjå òg kapittel 8). Inntrykket av at skodespelarane nyttar eit samtidig og normalisert talemål blir forsterka av at det er lite variasjon i dei to framsyningane. Dette er spesielt verdt å merke seg for *Et dukkehjem*, med ein språkbruk som liknar 1937-framsyninga basert på samtidsdramatik. Dei gamle formene som var vanlege på tidspunktet Ibsens skodespel vart skrive, kunne ha vore eit vel så forventa val.

Inntrykket av at skodespelarane hadde eit normalisert og einskapeleg scenespråk, blir forsterka når ein undersøker språket til dei aktørane som ikkje kom frå søraustlandet. Alfred Maurstad (opphaveleg frå Nordfjord) er eit eksempel på ein skodespelar som gjorde eit skifte i talemål etter at han kom til hovudstaden (Rønneberg 1949, 220). I *Opbrudd* snakkar han normalisert bokmål med søraustnorsk tonefall. Tryggve Larssen (fødd i Bergen) snakkar på si side eit meir regionalt farga standardtalemål i *Et dukkehjem* (1939). Han bruker mellom anna bakre *r* og uassimilert *sj*-lyd, der både *s* og *j* er uttalt (i Oslo-målet er det vanleg å uttale det som éin lyd).

Scenespråket har ein relativt stabil dynamikk i eksempla frå denne perioden. Skodespelarane ropar av og til, men det er ikkje store, kontrastfylte volumforskjellar.

---

Dei held eit relativt roleg og informasjonstungt tempo med klar diksjon og lite overlapping. Det heng saman med korleis spelestilen på 1930-talet var tekst- og språkfokusert, der det psykologiske framfor alt vart realisert gjennom språkbruken. Dette blir igjen forsterka av at dette er radioteaterframsyningar utan ein visuell komponent.

Dersom ein allereie her løftar blikket og ser 1930-åra i lys av dei seinare framsyningsdøma, er det ein liten tendens til at scenespråket i *Et dukkehjem* (1939) peiker meir framover enn *Opbrudd* (1937). Dette meiner eg heng saman med korleis den tekstlege parameteren ser ut til å ha ein meir sentral plass i samtidsskodespelet, noko som fører til mindre vekt på spontanitet og fleire lyriske kvalitetar. Vidare er radioteaterframsyninga frå 1939 meir dynamisk og aktiv i stilen, noko som rett nok kan henge saman med eit større rollegalleri. Summen av dette gjer at *Opbrudd* framstår som meir stilisert enn *Et dukkehjem*.



---

## 5. Scenespråk på 1950-talet

### 5.1 Kontekst og språkforhold: konflikt mellom nytt og gammalt

Den psykologisk-realistiske spelestilen vart vidareført som ei kunstnarisk hovudlinje ved Nationaltheatret i etterkrigstida (Hyldig 2019, 591). Samtidig hadde nye impulsar kome inn, mellom anna via Studiotheateret (1945–1950), skipa av unge skodespelarar og teaterlevar som hadde byrja å studere Stanislavskij under okkupasjonen (A.T. Olsen og Martinsen 1995, 11). Blant dei var Liv Strømsted, som opptre i *Et dukkehjem* (1953). Det at Konstantin Stanislavskijs *En skuespillers arbejde med sig selv* (1944) vart tilgjengeleg i dansk omsetting, gjorde at norske skodespelarar no fekk tilgang til ein systematisk teknikk for å jobbe med karakterens «indre sanning». Inspirasjonen frå den tidlige, utprega psykologisk orienterte fasen til Stanislavskij, fell naturleg inn i den etablerte norske psykologisk-realistiske linja vi såg på 1930-talet. Ei rekkje unge skodespelarar og andre teatermenneske var tilknytt Studiotheateret, og gjekk sidan vidare til å jobbe i ulike sentrale teaterinstitusjonar som Riksteatret (skipa 1949), Folketeateret, Det Norske Teatret, Nationaltheatret, og ikkje minst Statens Teaterskole (skipa i 1953). Modellen for innleving og følelsar sto sentralt i den nye teaterutdanninga, og ein ein norsk Stanislavskij-modell med fokus på karakteranes psykologi kom til å påverke generasjonar av skodespelarar. Men framleis er det snakk om tradering, der pedagogane – som gjerne var skodespelarar – overførte sine yrkeshemmelegheit til neste generasjon (Nordby 2013, 41). Opprettinga av ei statleg teaterutdanning medførte likevel ei stor omvelting, der rekrutteringa av nye skodespelarar i mykje større grad nådde talent over heile landet (V.L. Larsen 2013, 18). Statens Teaterskole heldt fram som den einaste skodespelarutdanninga i Noreg fram til 1996 (Skutvik 2015, 131)

I tillegg til at skodespelarane frå Studiotheateret etter kvart fann vegen til Nationaltheatret, skulle interessa for amerikansk etterkrigsdramatikk på 1940- og 1950-talet sørge for at den psykologisk-realistiske spelestilen vart vidareført og fekk ny giv. Her vart Gerda Ring som regissør viktig. Ho var opptatt av det psykologiske,

og i tillegg til instruksjon, var ho pedagog for eit prøvekuill skodespelarelevar ved Nationaltheatret i 1947, og sidan ved den nyoppstarta teaterskulen i 1953 (Ringdal og Falck 2000, 298, 306). På eitt vis markerer 1950 slutten på ei tradisjonslinje ved Nationaltheatret, med bortgangen til sentrale namn som Johanne Dybwad og Halfdan Christensen. Samtidig var mange av skodespelarane frå 1930-talet, som August Oddvar, Tore Segelcke og Olafr Havrevold, framleis aktive. Ein ny generasjon etablerte seg på 1940- og 50-talet, med nye stjernenamn som Jørn Ording, og sidan Wenche Foss, Toralv Maurstad og Knut Risan. Det var med andre ord eit tiår med eit stort spenn i skodespelarstaben, der 1930-talets store stjerner spela saman med det aller fyrste kullet frå teaterskulen. I Nationaltheater-framsyninga *Kirsebærhaven* frå 1959 sto både Tore Segelcke, Alfred Maurstad, Lars Nordrum, Liv Strømsted og Bente Børsum på scenen – som til saman representerer tre av tiåra eg har sett på i denne avhandlinga (frå 1937 til 1976).

I 1952 vart Hans Heiberg sjef for Radioteatret. Han heldt fram med den «åpne konservativismen» radioteateret hadde hatt til no, og hans sjefsperiode fram til 1973 vart rekna som ein storheitsperiode (Hartenstein 2001, 56–64). I etterkrigstida var det mykje fokus på norsk dramatik, og til forskjell frå 1930-talet vart det no meir eigenprodusert radiodramatik. Samtidig hadde Heiberg eit ønske om å sette opp sin eigen «komplette» Ibsen, utan at han kom i mål med dette. Like fullt var nettopp Henrik Ibsens dramatik populær for radio, med det argument at skodespela var prega meir av ord enn ytre scenisk handling. Og dramatik knytt til ein psykologisk-realistisk tradisjon såg ut til å eigne seg spesielt godt for Radioteatret, der tankar og refleksjonar kom til uttrykk gjennom replikkane (Hartenstein 2001, 117–120).

Spenninga mellom tradisjon og modernitet fanst ikkje berre i teateret i denne perioden. Samfunnet generelt var på den eine sida prega av stor homogenitet i haldningar og kulturformer, medan det på den andre var det ein viss konflikt mellom det nye og det gamle (Vikør 2018, 612). Konflikt var det òg om språket, både i og utanfor teateret. Sentralt sto kampen mot samnorsk, som var meint å vere framtidens norske fellesspråk (ibid.). Riksmålsforkjemparane motarbeidde radikale, nynorsknære bokmålsformer frå 1938-reformen, og samnorsklinja kom på defensiven. Foreininga

Riksmålsvernet gav ut Norsk Riksmålsordbok i fire bind i perioden 1937–1957. Mange folk flytta til større byar, der dei ofte vart bidialektale og kombinerte si opphavslege dialekt med ei bydialekt eller normaltalemål.

I teateret og kringkastinga var det ei forventning om i hovudsak å bruke normaltalemål. Her gjekk språkpolitikken til NRK ut på å bruke offisiell nynorsk og bokmål, men fram til slutten av tiåret var det ikkje nokon heimel for å påby dette (Vikør 2018a, 623–624). Først i 1958 formaliserte NRK-styret reglar om at medarbeidarar skulle følgje den nye læreboknormalen, som kom i 1957, i offentleg målbruk i kringkastinga (Haugen 1969, 215–216). I teateret var det framleis eit fokus på moderne språkbruk, men det var ueinigheit om i kva grad ein kunne røre ved språket til Ibsen. Eit tydeleg resultat av dette kunne ein sjå i oppsettinga av *Keiser og Galilæer* frå 1955. Regissør Knut Hergel ville at skodespelarane skulle bruke dei vanlege 1950-talsformene «De» og «Dem» heller enn «I» og «Eder», som var formene brukt i skodespelet frå 1873. Fleire av skodespelarane nekta, og resultatet var at båe variantar var i bruk i same framsyning (Ringdal og Falck 2000, 336–337).

## 5.2 *En handelsreisendes død*, NRK radio 1951<sup>38</sup>

*En handelsreisendes død* vart sendt på NRK radio 27. april 1951. Knut Hergel hadde regi på framsyninga, som er basert på Arthur Millers skodespel frå 1949. Radioteateroppsettinga nytta ei norsk omsetting av Peter Magnus, tilpassa radioformatet av Tormod Skagestad. Rollebesetninga besto av Kolbjørn Buøen (WILLY), Ada Kramm (LINDA), Jørn Ording (BIFF), Lars Nordrum (HAPPY), Wilfred Breistrand (BERNHARD), Hilde Solheim (KVINNEN), Ola Isene (CHARLEY), Alfred Solaas (ONKEL BEN), Axel Thue (WAGNER) og Arne Bang-Hansen (STANLEY). Alle dei sentrale karakterane vart portretterte av skodespelarar tilknytte Nationaltheateret.

<sup>38</sup> Ein skriftleg versjon av konferanseinnlegget «Social variation in Norwegian stage language» (upubl.), som delvis bygger på analysen gjort i dette kapitlet, er planlagt publisert saman med andre innlegg som skulle vorte presenterte ved konferansen EASTAP III i Bologna i 2020.



Skodespelet er rekna som eit sentralt verk i moderne vestleg dramatik, og skriv seg inn i ein tradisjon der handling og fiksjonsunivers slektar på samtidsdramatikken til Ibsen (Abbotson 2000, 20) Kulturkrinsen i framsyninga er lagt til Nord-Amerika og New York – slik det òg er i skodespelet av Miller. Dette påverkar språket noko, mellom anna i graden av høfleg tiltale.

Store deler av handlinga finn stad i heimen til familien LOMAN og gir eit innblikk i familielivet til handelsreisande WILLY, kona LINDA og dei to vaksne sønene BIFF og HAPPY. Dei lange forretningsreisene til WILLY har byrja å ta på, og salet går dårleg, noko som gjer at han stadig må låne pengar av broren BEN. Han er for stolt til å ta ein annan jobb, og får til slutt sparken. BIFF og HAPPY ønsker seg på si side eit enklare liv, med fysisk arbeid framfor presset om å få ei forretningskarriere. Gjennom fleire attendeblikk får vi sjå glimt av korleis karakterane har klart seg, og kvar det gjekk gale. Desse blir introdusert med den eldre WILLY som ein slags mimrande forteljar, som oppsummerer og gir dei ulike attendeblikka ei ramme – akkompagnert av musikk.

Oppsettinga hadde same regissør og i stor grad same besetning som ei Nationaltheater-oppsetting av same skodespel frå to år tidlegare. Det er gjort dramaturgiske endringar i Tormod Skagestads omarbeiding til radiomediet, der karakteren WILLY har fått rolla som forteljar (Heiberg 1951). Dette gjer at desse framsyningane nok ligg lenger frå kvarandre enn det vi har sett tidlegare i overgangen frå scene til kringkasting. I omtala av radioteaterversjonen viser kritikar Hans Heiberg til at det i stor grad var dei «samme kreftene som gjorde Nationaltheatrets forestilling til en rik opplevelse» (Heiberg 1951). Ut over dette visast det berre kort til korleis dei fire mest sentrale rollene gjorde gode prestasjonar også i radioteatret, og at Ada Kramm hadde «samme betagende stille varme som på scenen» (Heiberg 1951). Dette er nok eit tilfelle der omtala av scenespråket i radioteaterframsyninga er nær fråverande, men der det er klare indikasjonar på at det er fellestrekk i regi og rolletolkningar i bådø versjonar. I mangel på ei direkte samtidig kjelde, er det dermed relevant å sjå kort på VG si teatermelding av *En handelsreisendes død* på Nationaltheatret året før for å få eit inntrykk av korleis scenespråket kunne ha vorte

mottatt i samtida. Da Heiberg for eksempel skildra språket til hovudrolleinnehavar Kolbjørn Buøen i Nationaltheatret-versjonen av *En handelsreisendes død*, var det gjennom å antyde at nokre av dei meir eksplisitt kunstnariske verkemidla er fjerna frå språket: «Borte var de tragediefaktene og hule bilydene som kan skjemme Buøens spill [...]» (Heiberg 1950). Likevel meinte han at Buøen fekk skikkelsen til å «vokse til store tragiske dimensjoner» ved hjelp av «stille og ekte virkemidler» (Heiberg 1950). Her vart det referert til framsyninga som heile, men det er likevel interessant å sjå korleis kritikaren trekk fram desse verkemidla som ein positiv kvalitet hjå skodespelaren. Eg les dette som et uttrykk for naturlegheitskonvensjonen som underliggande for datidas kunstnarlege ideal. Kva Heiberg reknar for å vere «ekte virkemidler» er vanskeleg å fastslå, men kanskje handlar det om at indre, eksterntaliserande verkemiddel, som vibrato, er tona ned. I staden kan omtala til Heiberg i scenespråkleg samanheng vere ein referanse til korleis Buøen og dei andre skodespelarane nyttar pust og volum som verkemiddel i framsyninga på Nationaltheatret. Om dei same grepa vart nytta i framsyninga i NRK eitt år seinare, kan eg ikkje slå fast sikkert, men mine analysar av radioteaterversjonen tyder på at bruken av pust og volum er lik i dei to versjonane.

### 5.2.1 Analyse av scenespråket i *En handelsreisendes død* (1951)

#### *Pust, volum og tempo som verkemiddel*

I radioteaterversjonen av *En handelsreisendes død* er den direkte opplevinga av stemmen til Buøen ein viktig del av karakterbygginga til WILLY. Verkemiddel i stemmebruk gir like mykje informasjon om følelsar og sinnstilstand som kva ordval gjer. Mykje luft på stemmen og ein tendens til mumling blir meir framtrudande i parti der karakteren er gammal, medan det er meir nøkternt nytta i sjølv attendeblikka frå da han var ung. Endringar i volum blir òg nytta for å gi inntrykk av karakteren som oppfarande og litt ustabil. Desse verkemidla er slik med på å markere sprang i tid.

Enkelte parti ber spesielt preg av nøling, i form av avbrotne setningar (markert med ‘-’) og hyppig pausering i språket (markert med ‘(.)’). Dette får ein bestemt effekt på handlinga fordi det bidreg til inntrykket av at WILLY ikkje lenger har kontroll på

minna sine. Samtidig bidreg hyppig bruk av fyllord som *ja, så, men* og *du* til inntrykket av at karakteren ønsker å halde dette skjult:

**TR-6/1951**<sup>39</sup>

WILLY. <<p>((avslappa diksjon))(Det har) tatt fem  
og tyve år det, du.> (0.7) <<cresc> Ja men  
du, du, (0.7) de- det er neimen  
ikke dårlig, du? (0.6) Tenk å ha greid å  
betale hele pantegjelden, du, det er-

LINDA. Det er en bedrift, det

Her er det tydeleg korleis *du* blir skote inn som fyll kvar gong WILLY nøler. Det er dessutan vanskeleg å forstå dei fyrste orda i setninga (markert med enkel parantes), grunna lågt volum (markert med '<valør>') og noko utydeleg diksjon. Avbrotne ord og setningar som i dette eksempelet, er gjennomgåande for karakteren. Som tilhøyrar opplever eg dette frustrerende, som om dei språklege verkemidla gjer at eg kjenner på kroppen den forvirringa og utolmodigheita som blir framstilt.

Ein kombinasjon av høgt taletempo og ekstra trykk på anslaget i ord (markert med understreking) er ofte nytta der karakterane skal vere oppildna eller irriterte. Når aktørane skruer opp tempo (markert med '<valør>'), får det ein stressande effekt medan anslaga understreker tyngda orda får. Denne effekten blir ytterlegare forsterka ved sidan av parti med meir avslappa diksjon. Slik blir det formidla at karakteren er i dårleg humør, utan å dra klagande på vokalar eller rope ut replikkane. Dette ser vi både i karakteristikkar av «lut dovne» søner –

<sup>39</sup> For ei fullstendig forklaring på teiknsetting, sjå tabell i kapittel 3.5.2. For å gjere transkripsjonane meir lesarvennlege, er utdraga i analysane berre gjengitte med dei teiknsettingane som er omtala i konteksten. Dei komplette transkripsjonane er gjengitte i vedlegget i framsyningskronologisk rekkefølge (kapittel 10.2).

**TR-1/1951**

WILLY. <<all> Han har fremdeles ikke greid å tjene så meget som fem og tredve dollar uken. Saken er at han er lut doven. ((avslappa diksjon)) Og hvo'for kom han hjem, forresten. Det sku' jeg ha lyst ti'å vite.>

– og i meir temperamentsfulle samtalar, som når HAPPY kjem med ei utblåsing om utfordrande arbeidsforhold til bror sin:

**TR-4/1951**

HAPPY. <<all> Vet du at ofte får jeg lyst til å vrenge av meg klær'ne midt i forretningen og dra til den derre fordømrade salgsjefen. (0.5) Jeg kun' ta knekken på hver eneste tufs i den sjappa jæ', så må jeg finne meg i å ta ordre fra sånne schnørrgutter, jeg greier'e 'kke!>

I dette utdraget formidlar kombinasjonen av hurtig tempo, klar diksjon og markerte anslag følelsesbiletet, utan at karakterane må ty til å rope. Andre gonger blir endringar i volum og tempo nytta for å understreke sinnelaget til karakterane. WILLY nyttar kraftig stemmebruk når han blir sint og til dels dominerande overfor dei andre, kanskje spesielt i dialog med kona. LINDA er på si side framstilt som spak, men sindig, slik at det oppstår tydelege kontrastar og dynamikk i dialogen mellom dei. Denne eine sentrale kvinnelege karakteren har relativt få replikkar, og hennar funksjon i handlinga er ofte å framheve karaktertrekka til WILLY og sonen BIFF. Kramm nyttar eit moderat volum, relativt lyst toneleie og pratar roleg og tydeleg. Heller enn å variere volum nyttar ho ofte pausering for å skape dynamikk i dialogen og signalisere sinnsstemning. I tillegg legg ho toneleiet ned og snakkar meir stakkato når karakteren uttrykker sinne.

I meir dramatiske passasjar tek Kramm i bruk dei same verkemidlane som i 1930-talets eksternaliserande psykologiske språkføring. Også her er volum sentralt, saman med meiningsladde pausar og forlenga vokalar (markert med ':'). Eit eksempel på eit slikt dramatisk augneblikk i handlinga, er når LINDA er vitne til at ektemannen skal ta sjølv mord, og ropar:

### TR-9/1951

LINDA. ((ropar)) <<f> Willy::? (0.6) Sva:r meg,  
Willy!> (0.6) <<dim> Hvor går du hen:?>

Her aukar karakteren både volum og let vokalane vare lenge. Dei forlenga lydane gjentek seg i slutten av stykket, der LINDA står ved grava til WILLY. Her let ho i tillegg pust og ekstra luft på stemmen (markert med 'hh' og '<hh>') vere med på å forsterke stemninga:

### TR-10/1951

LINDA. <<hh> Vi er gjeld:f:ri nå.> (2.5)  
<<hh><dim> Vi er fri: Willy. (2.0)  
Vi er fri::. (3.2)  
<<stac> .hh .hh .hh .hh .hh .hh> ≈Fri:.>>

Her nyttast òg pausering aktivt for dramatisk effekt, eit grep som opplevast som utprega kunstnarisk og stilisert i kontrast til den meir dempa psykologisk realistiske forma som elles pregar scenespråket i denne produksjonen. LINDA er vidare den einaste karakteren med vibrato (markert med '≈').

Denne typen vekslingar er éin av kontrastane som kjem til uttrykk i framsyninga. Karakterane er ofte velartikulerte, men ikkje alltid: Dei snakkar i munnen på kvarandre, mumlar og skrik. Utydeleg tale og dobbelt tale (markert med '[' ]') gjer at det er påfallande vanskeleg å skilje replikkane i fleire parti, som i denne krangelen mellom BIFF og WILLY:

---

**TR-7/1951**

BIFF.       Jeg kan ikke gå, jeg har ikke  
no'n avtale.=

HAPPY.      =<<f>((roper)) Nei, Biff, nå får'u  
[jaggu (...)                 ]

WILLY.      [(roper))Driver du ] gjøn med  
[meg?                     ]

BIFF.       [(Hva skulle)] ((roper)) jeg du'er ikke  
til noen [ting. Skjønner du ikke det da?]

WILLY.      ((roper))[ Å din fordømte lus.                 ]  
Driver du gjøn med din far?

Som tilhøyrar får eg eit sterkt lydleg inntrykk av krangelen, sjølv om enkelte av orda druknar i kvarandre. Dette tyder på at den kunstnariske strategien ikkje alltid sett ordet si tyding i sentrum, men let måten replikken blir levert på, bere budskapet. Bruken av overlappande tale er effektiv for å formidle stemning og følelsar i fiksjonen.

### *Middelklasse og austkant*

Som det kjem fram av variabelundersøkingane, tek skodespelarane i bruk *åssen* i framsyninga – ein variant knytt til dei mindre prestisjefylte formene av Oslo-målet (Vangsnes 2008). I nyare tid er det å veksle mellom dei to variablane *åssen* og *hvordan* rekna som del av registervariasjon i Oslo-målet (ibid., 55), og funna mine tyder på at dette ein markør også i 1951, der mellom anna hovudkarakteren WILLY vekslar med få replikkars mellomrom (her markert med utheving):

**TR-2/1951**

WILLY. (Ja) jeg tenker oftere og oftere på **hvordan** vi hadde det den gangen Linda, husker du det? Det var syringer og blåregn på denne tiden av året.

LINDA. ((humrar lett)) M-ja

WILLY. Husker du det?

LINDA. (Ja)

WILLY. Det det duftet helt inn i værelset. Og nå?  
Kjenn **åssen** det stinker fra leiegårdene.  
Og nå bygger de en på den andre siden også.

Ein moderat bruk av *åssen* er ein av dei språklege markørane som er tatte i bruk for å indeksere bestemte sosiale verdiar for publikum, og er eit element som er med på å plassere fiksjonen og karakterane i lågare mellomklasse som lever i eit byområde som kulturelt sett tilsvare Oslo-Aust. Denne typen ordval, i kombinasjon med bruk av samantrekkingar i tale (som i TR-1, -3 og -6 /1951), er med på å plassere karakterane i ei anna sosial klasse enn dei som blir framstilte som meir vellukka forretningsmenneske i historia – og har klar effekt sjølv om det berre nyttast fire gonger i løpet av framsyninga. Karakterane som har kontorjobbar, nyttar ikkje samantrekkingar i like stor grad.

***Grep for spontanitet***

Samantrekkingar av ord er i tillegg sentralt for å gi inntrykk av at samtalen er spontan og naturleg. Skodespearane tek i bruk fleire slike spontanitetsstrategiar. Den utstrakte bruken av fyllord og bruken av overlappende tale er mellom anna sentrale spontanitetsstrategiar. Dette møter ein spesielt ofte i framstillinga av dei to vaksne sønene i handlinga, der skodespearane Ording og Nordrum legg mykje vekt på ei språkføring som gir inntrykk av ein uformell setting. Skodespearane tek i bruk både pausering, samantrekkingar, trykk, forleinging av lydar, variasjon i volum og fyllord for å bryte opp og maskere innøvde og velformulerte replikkar som spontane.

---

**TR-3/1951**

- HAPPY. Du Biff. (0.6) Hva er i veien me'ræ? -ha' blitt a' det gamle gode humøret ditt? (0.7)  
 <<f> (Hæ?) (0.6) Den gamle selv:sikkerheten din? (1.0) Du.> (0.8) Hva er'e i veien me'ræ? (0.7)
- BIFF. <<p> Hva kommer'e at far gjør narr av meg hele tiden?>
- HAPPY. Æh. Han gjø'kke narr a'deg.
- BIFF. <<crec> Ja, hva jeg si:er så sitter'n lissom med et hånflir. (0.7)  
 Jeg få'kke kontakt me'n.
- HAPPY. Tja: han <<all> vil vel bare gjerne at du skal komme> f:rem i verden da, forstår seg.

Her gjer både små pausar og forlenga lydar at replikkane verkar mindre planlagde. Samantrekkingane bidreg til å legge scenespråket enno tettare opp mot naturleg tale, samtidig som det gjer språket uformelt og moderne.

### *Ungdomsgenerasjon*

BIFF og HAPPY brukar småord som *lissom* og *all right*, samt banneord som *pokker* og *fanken*. Småord som *liksom*, *jo* og altså bidreg ikkje til påstandsinnhaldet i ei setning, men har funksjon på eit mellommenneskeleg plan. Her er småorda både med på å plassere karakterane sosialt i eit arbeiderklasse miljø, og til å etablere eit skilje mellom dei ulike generasjonane i karaktergalleriet. Sjølv om karakterane er i 30-åra, nyttar dei fleire ord og språklege markørar som kan knyte dei til ein gryande ungdomskultur på 1950-talet.<sup>40</sup> Dette teiknar seg i replikkar som denne:

---

<sup>40</sup> Denne kulturen viste seg på mange felt: musikk, film og mote. Spesielt rock'n'roll vart ein viktig gruppemarkør for mange ungdom i 1950-åra (Vikør 2018, 613).



**TR-8/1951**

BIFF. Kom 'a, fattern. .hh 'a drekke oss under  
bordet og gi fanken, hva?

Sjølv om dei to sønene har mest utstrakt bruk av desse trekka, nyttar også dei eldre karakterane språktrekk som gir ein viss austkantkoloritt. Deira måte å snakke på, skil seg likevel frå talestilen til dei unge. Der Buøen nyttar pust og utydeleg tale som hovudverkemiddel i si framstilling av karakteren WILLY, tek Ording og Nordrum i bruk eit litt lysare toneleie og eit litt kjapt tempo for å tydeleggjere generasjonsskiljet til dei andre karakterane, i kombinasjon med ein munter, litt naiv tone. Dette gjeld både i handlingsparti der BIFF og HAPPY er vaksne, og i attendeblick der dei er barn og ungdom.

*Generasjonsskilje i teateret*

Der enkelte av skodespelarane legg vekt på sosial variasjon og bruk av spontanitetsstrategiar, framstår enkelte av dei andre som meir stive i forma, med ein tendens til å nytte til dels oppramsande tale. Med dagens øyre høyres det ut som det like gjerne kunne ha vore ein nyhendeopplesar eller ein talar for ei større forsamling. Dette gjeld spesielt dei mannlege bifigurane – BERNHARD, CHARLIE, ONKEL BEN – som skil seg frå ensemblen som heile.

Dette er eit fenomen som eg òg har observert i 1939-eksempelet, og kan det forklarast på to måtar. Den fyrste peiker på eit merkbart generasjonsskilje blant skodespelarane. Med unntak av Buøen har mange av dei eldre skodespelarane ein annan språkstil enn Ording og Nordrum, som òg blir tydeleg gjennom det eksternaliserte scenespråket til Kramm. Men inntrykket av at det hjå bikarakterane ligg meir vekt på å formidle informasjon enn å skape karakter, er òg eit kjend dramaturgisk grep som kjem til uttrykk, der bikarakterane ikkje blir tildelt psykologisk djupne. Snarare er deira oppgåve å skape ei dramaturgisk ramme for handlinga, som eit bilete på situasjonen. Dette blir spesielt tydeleg i det Brecht-inspirerte episke teateret, som legg vekt på å etablere tablå og gi informasjon før ein går inn i situasjonen, men dei sekundære informantane er òg eit ibsenssk grep (Hyldig 2019, 14).

Eit eksempel der det kjem særleg tydeleg fram i *En handelsreisendes død*, er i ein informativ replikk framført av Alfred Solaas i rolla som ONKEL BEN. Karakteren snakkar relativt sakte, med trykk på kvart enkelt ord og markerte pausar som gir tid til at informasjonen kan søkke inn.

### TR-5/1951

ONKEL BEN. Far var en virkelig sto:r mann. (0.5)  
 Han kunne være temmelig vill av seg også.  
 (0.6) Vi startet kanskje i Boston, (.) og  
 så lastet han hele familien på en vogn. (.)

WILLY Hm.

ONKEL BEN. Og vi kjørte av gårde tvers over hele  
 landet, (0.5) gjennom Ohio, (.) Indiana,  
 (.) Michigan, (.) Illinois (.) og de  
 vestlige statene. (0.8) .hh Vi stanset i  
byene (.) og solgte fløytene som han hadde  
laget på veien. (0.8) Far var en stor  
oppfinner. (0.8) .hh I løpet av en uke  
 tjente han mer på e:n av oppfinnelsene  
 sine (.) enn en mann som du tjener  
 hele livet.

Dei mange pausane i dette utdraget gir ikkje same spontane effekt som i tidlegare utdrag (jf. TR-3/1951). Snarare fungerer pausering her som eit grep som gjer det lettare å følgje meiningsinnhaldet, og det vart truleg akseptert som eit kunstnarleg verkemiddel for datidas publikum. Likevel er forskjellen i spelestil tydeleg mellom hovud- og bikarakterar, særleg om ein samanliknar det med seinare eksempel i utvalet mitt.

Trass i dei informative bikarakterane er dette ei framsyning som brukar radikalt nye verkemiddel for å formidle informasjon og bygge fiksjon gjennom scenespråket, samanlikna med dei to døma frå 1930-talet. I *En handelsreisendes død* har spontanitetsstrategiar fått ei meir sentral rolle, og sosial språkleg variasjon er tatt i

bruk for å skildre sosiale høve i fiksjonen. Dei verkemidla som er utprega psykologisk eksternaliserande, kjem framleis til syne i meir dramatiske parti, og i replikkar der WILLY fungerer som forteljar for attendeblikk.

### 5.3 *Et dukkehjem, NRK radio 1953*

Framsyinga *Et dukkehjem* som vart sendt på NRK radio 08. desember 1953, hadde regi av Hans Heiberg. Skodespearane var Liv Strømsted (NORA), Harald Heide Steen (HELMER), Marit Halset (LINDE), Ole Grepp (RANK), Carl Børseth Rasmussen (KROGSTAD), og Helga Rydland (ANNE-MARIE), og Juel Arvid Hansen og Hans Jakob Künge (BARNA). Alle utanom Rydland og dei som spela BARNA var tilknytte Nationaltheateret i sin karriere.

I likskap med oppsettinga frå 1939, har BARNA fått ei meir aktiv replikkveksling enn det som ligg til grunn i fyrsteutgåva av skodespelet. På den annan side er ANNE-MARIE og STUEPIGEN slått saman til ein karakter. Framsyinga var ein rein NRK radioproduksjon, den einaste av det slaget i mitt materiale. Liv Strømsted (gift Dommersnes) spela NORA ved fleire ulike teater i sin karriere, mellom anna fire år seinare på Nationaltheatret, i 1957.

I ein aviskritikk av radioteaterframsyinga, trykt i *Verdens Gang* (T.V. 1953), vart Heiberg sin replikkinstruksjon omtala som dempa, men rikt nyansert. Elles kan det verke som dei nye tendensane som Strømsted hadde fått med seg frå Studioteatret, alt var å føretrekke for samtidas kritikarar, sidan hennar skodespelarprestasjon blir framheva som «den overlegent beste». Heide Steen hadde ein «redelig og gjennomarbeidet prestasjon», Grepps RANK var «klar og fast», Halset hadde eit «litt forsagt og trett, men likevel varmt og kvinnelig tonefall», medan Rasmussen «var nesten for dempet» og unyansert som KROGSTAD (T.V. i VG 1953).

#### 5.3.1 **Analyse av scenespråket i *Et dukkehjem* (1953)**

##### *Overgang frå vibrato til pust*

I *Et dukkehjem* (1953) er det framleis fleire eksempel på bruk av vibrato for å vise følelsar, sjølv om verkemiddelet òg i denne framsyinga viser ein attendegang sidan

1930-talet. Ein av dei skodespelarane som tydeleg har lagt vibrato på hylla, er Strømsted. For å uttrykke følelsar i rolla som NORA tek ho heller i bruk pust – eit verkemiddel som blir brukt på to måtar: i form av markert inn- og utpust, og som ekstra luft på stemmen (ut over det som trengs for å produsere tale). I starten kjem det i form av at ho pustar markert inn (.hh) og ut (hh) mellom ord, slik at ho ofte verkar stressa og nesten andpusten, slik denne replikken er eit tydeleg eksempel på:

### TR-3/1953

NORA. <hh>Åh hva.> (1.4).hh hh <<hh> Det er ikke  
sånn.> hh Det er umulig, hh .hh ((På gråten))  
det må være umulig-

Ut over i framsyninga byrjar luft på stemmen å prege stemmen hennar meir og meir. Pusten fungerer nærmast som ei slags resonanskasse for følelsar, og forsterkar den generelle intensiteten i replikkane. Pusten gjer at NORA kan uttrykke intensitet, sinne og fortvilning simultant med replikkleveringa. Dei mannlege karakterane i framsyninga bruker på si side dette verkemiddelet i mindre grad – med unnatak av ein replikk der RANK uttrykker sine følelsar til NORA i ein fortroleg samtale:

### TR-5/1953

NORA. Ingen ting kan De få vite nu.  
RANK. <<hh> Jo.> .hh Jo, slik må  
De ikke straffe meg. .hh

NORA sin hyppige bruk av pust som verkemiddel er knytt saman med korleis ho tek i bruk pauseringar (markert i parentes) i scenespråket. Ofte blir orda grupperte i mindre seksjonar, slik at karakteren kan snakke med eit relativt høgt tempo (markert med <valør>), samtidig som det er lagt inn nok rom til at tilhøyraren rekk å prosessere all informasjon. Ofte ser ein korleis aktørane pausar før og etter bestemte ord for å understreke dei, men òg korleis eit fast pauseintervall gjer at brot med mønsteret får stor effekt:

**TR-10/1953**

NORA.       Sov godt doktor Rank. (2.0)

RANK.       <<p> Takk for det ønsket>. (0.6)

NORA.       Ønsk meg det samme. (0.7)

RANK.       <<p> Dem?> (1.9) Nåja. (0.8) <<all> Når  
De vil det,> (1.9) Sov godt. (1.9.)  
<<p> Og takk for ilden.>

I akkurat denne dialogen, som er den siste mellom NORA og RANK, er tempoet roleg, volumet lågt (markert med <valør>) og stemninga vemodig, sidan båe veit at dette er farvel: RANK har funne ut at den dødelege sjukdomen er i ferd med å innhente han, medan NORA på dette tidspunktet vurderer å ta sitt eige liv når hemmelegheita hennar om kort tid kjem for ein dag. I tillegg til det rolege tempoet, er også intonasjonen lite variert, som for å understreke korleis dei båe har resignert.

KROGSTAD nyttar òg kombinasjon av pust og pausering, der pusten ligg mellom for å understreke pausene, men aldri heilt når orda i seg sjølv. For å uttrykke dei store følelsane, legg skodespelaren i staden til litt vibrato (markert med ≈) på slutten:

**TR-8/1953**

KROGSTAD. Kristine. (1.6) .hh Dette sier De med fullt  
overlegg? (1.3).hh <Ja De gjør.> (0.9).hh Jeg  
ser det på Dem. (1.8).hh ≈Har De altså virkelig  
≈mot?

***Stakkato og kjapp replikkveksling***

Stakkato uttale (markert med <valør>) av ord bidreg saman med rask replikkveksling ofte til å sette stemninga i situasjonen, utan at det går for fort eller blir utydeleg. Dei fleste karakterane snakkar med eit stakkato preg i løpet av framsyninga, og oftast oppstår det i dialogar og situasjonar der det skal vere ein viss spenning mellom karakterane. Det skjer for eksempel mellom NORA og LINDE når sistnemte bit av replikken til NORA med eit utolmodig «Ja men hva er det da?» (*Et dukkehjem* 1953),

men òg i eit lengre parti der dei to snakkar om sin kjennskap til KROGSTAD. Da er rett nok ikkje stemninga anspent, men dei knappe framføringane av kvart ord gjer at samtalen opplevast som tørr og informativ. Likevel blir det gjennom talestilen tydeleg korleis karakterane har kvar sin intensjon; NORA har eit dårleg forhold til den omtala, og vil helst ikkje bli dratt inn i for mange detaljar, medan LINDE vil skjule kor interessert ho er i å høyre meir om den gamle flammen.

Ein av dei som hyppigast nyttar stakkato uttale som verkemiddel, er KROGSTAD. Dette gjeld i dei fleste replikkvekslingar med NORA, der KROGSTAD framstår som forretningsorientert og held følelsane på avstand. Men verkemiddelet dukkar òg opp for å formidle dei meir følelseslada augeblikka til karakteren:

### TR-7/1953

KROGSTAD. <<stac><p> Hva (1.8) hva er det De  
si:-er?>>

LINDE. <<stac>~To på ett vrak> står da bedre enn  
en på hver sitt. (1.3)

KROGSTAD. <<stac> Kris:-ti-ne.>

Her blir kvart ord understreka gjennom sin knappheit. I siste ord er til og med kvar staving korta av, og her er det fornamnet til LINDE som blir brukt, heller enn avstandsmarkerande tiltale. Den stakkato uttala med trykk på kvar staving gir eit tydeleg inntrykk av korleis samtalen påverkar KROGSTAD.

Dei verkemidla som er nemnte no, er alle viktige ingrediensar i scenespråket for å gi uttrykk for psykologisk følelse og stemning i fiksjonen. Ofte verkar pust, pausering, stakkato uttale, trykk (markert med understreking) og rask replikkveksling saman for å sette stemninga:

**TR-6/1953**

KROGSTAD. <<all> Hvis De derfor skulle gå her med en eller annen fortvilet beslutning,>=

NORA. =<<f><hh> Det gjør jeg>>. (0.8)

KROGSTAD. <<all> Hvis De skulle kunne (un-) tenke på å løpe fra hus og hjem,=

NORA. =<<hh> Det gjør jeg.> (0.8)

KROGSTAD. Eller De skulle tenke på det som (verre er, (1.3)

NORA. <<p><len> Hvordan kan De vite det?> (0.9)

KROGSTAD. Så la slikt fare. (0.7)

NORA. <<hh> Hvordan kan De vite at jeg tenker på det?>

I dette eksempelet snakkar KROGSTAD relativt raskt, medan NORA praktisk talt bit av kvart setningsledd med sin respons (samanhengande overgang markert med =). Denne effekten blir forsterka av at KROGSTAD på si side held fram uavbroten, og ser ut til å vere uaffektet av innvendingane. KROGSTAD snakkar heile vegen med eit stakkato preg, noko som smittar over på NORA og gjer situasjonen stressande og intens, som skapar ein følelse av at noko viktig står på spel. I tillegg har NORA ein del luft på stemmen, som i kombinasjon med trykk på bestemte ord forsterkar ytterlegare korleis ho er i ein fortvila situasjon.

At tempo og pust som verkemiddel blir tatte i bruk for å uttrykke følelsar gjennom scenespråket, gjer at framsyninga opplevast som relativt dempa og utan dei heilt store følelsesutbrota i form av gråt, skriking eller stor grad av vibrato. Det er likevel fleire eksempel på dei følelsesuttrykka vi såg i bruk på 1930-talet. Vibrato blir for eksempel meir og meir framtrudande hjå HELMER etter kvart som han innser kva kona hans har gjort og er i ferd med å gjere. NORA har på si side vane for å kome med (for mine øyrer) stiliserte og dramatiske utbrot som peiker meir attende til Tore Segelcke si tolking på 1930-talet, med velplasserte «æh», «ah» og «åh» når karakteren støyter

på dei dei mest dramatiske vendepunkta. Dette verkemiddelet gjer at NORA blir dempa og lågmælt mot slutten av handlinga, medan HELMER blir stadig meir klangfull, med aukande bruk av vibrato der NORA legg på ekstra pust.

### *Lite overlappende og dobbel tale*

Sjølv om replikkvekslingane ofte skjer kjapt, er det sjeldan å oppleve dobbel tale – med berre ein handfull tilfelle av tydeleg overlapp i dialog (markert med [ ]). I den grad dette skjer, er det alltid heilt i slutten av ein replikk, og avbrotet kjem oftast med eit fyllord som «ja», «men» eller «hm» – slik at innhaldet ikkje konkurrerer om merksemd:

#### **TR-1/1953**

NORA. Å fy. Ikke snakk så st[yg:t. ]

HELMER. [ <<all>Jojo]jojo>  
sett nå at sånt hendte, hva så?

I fråveret av dobbel tale er det ofte tempo som er med på å skape det spontane inntrykket i scenspråket. I samtalen mellom NORA og LINDE opplever eg ofte at aktørane vekslar på å snakke nær saumlaust, slik at delar av samtala går i éin flyt:

#### **TR-4/1953**

NORA. <<len> Forresten er jeg ganske viss på  
at (1.0) om jeg ba ham->=

LINDE. =Men det gjø:r du naturligvis ikke? (0.7)

NORA. <<all> E- nei naturligvis. M- jeg syns  
ikke jeg kunne tenke meg at det skulle bli  
nødvendig> (1.3) <<len> Men jeg er ganske  
sikker på> (0.9) at om jeg  
snakket med doktor Rank=

LINDE. =Ba:k din manns rygg? (0.9)



- NORA. <<f><all> Jeg må ut av det. Det er også bak hans rygg. Jeg må ut av dette he[r].>
- ]LINDE. <<all> [J]aja det sa jeg også i går, men Nor->=
- NORA. = En mann kan meget bedre klare den slags enn en kvinne=
- LINDE. =Ens egen mann ja.=
- NORA. =A- sniksnak. (1.2)

I dette partiet er det fyrst og fremst den hyppige replikkvekslinga som gir inntrykk av høgt tempo – gjennom bruk av pausering tek aktørane seg relativt god tid når dei snakkar, spesielt i starten. Dette er òg eit tydeleg eksempel på korleis dei nyttar trykk på bestemte ord og endring i volum for å understreke viktigheita av det som blir sagt.

### *Passande for radio*

Sjølv i parti med høgare tempo har aktørane fokus på ein tydeleg diksjon. Ei følge av dette er at dei sjeldan slukar ord eller nyttar samantrekkingar i utstrakt grad. Her opplever eg altså ikkje den same spontanitetsstrategien som er så tydeleg i *En handelsreisendes død*. Det er heller ikkje ein aktiv bruk av innskotne fyllord. Eg får inntrykk av at det ligg eit medvitent regigrep i å la scenespråket opplevast som tett opp mot replikkar i eit manuskript, utan å bryte opp formuleringar eller endre flyten i det som blir oppfatta som Ibsen sine ord.

Eit gjennomgåande inntrykk i framsyninga er altså at scenespråket er reindyrka og klart – i den forstand at det er tydeleg diksjon og liten grad av andre stemmer som tek merksemda bort frå replikkane i sentrum. Sidan framsyninga er ein rein radioteaterproduksjon, kan dei nytte lågmælt tale tett på mikrofonen som hyppig verkemiddel utan at volumet i seg sjølv blir lågare. Skodespelarane tek seg ofte god tid når dei leverer replikkane, og blir som nemnt sjeldan avbrotne av overlappende replikkar. Det er dessutan få tilfelle av at andre karakterar ler, nynnar eller mumlar samtidig som noko anna blir sagt. Dette blir spesielt framtrødande i parti der den

andre karakteren openbart blir direkte tiltala, som når HELMER stiller NORA eit (rett nok retorisk) spørsmål utan å få nokon form for verbal respons attende:

### TR-2/1953

HELMER. Det må aldri min lille sangfugl gjøre mer.  
 (0.5) En sangfugl må ha en rent nebb å  
 kvitre med aldri falske toner, (1.0) M?  
 Er det ikke så det skal være? (1.2)  
 ((Humrar)) Jo, det visste jeg nok.  
 (1.0) Og så ikke mer om det.  
 (2.3) <<f> Åh hvor er lunt og  
 hyggelig her.>

Når eg lyttar til denne replikken åleine, er det som ingen andre er i rommet saman med HELMER – korkje i fiksjonen eller i lydstudio. Her ser vi korleis ein i framsyninga har valt å skrelle bort noko av dei lydmalande verkemidlane som gjerne pregar teater utan ein visuell komponent. Likevel verkar det reine og tydelege scenespråket i framsyninga å forsterke noko av det som er passande for radiomediet generelt, nemleg eit tydeleg og tilgjengeleg språk for dei som lyttar.

Denne effekten gjer at lydbiletet og scenespråket i framsyninga i fleire parti framstår som litt flatt samanlikna med naturleg tale, og forsterkar det forteljande preget i fleire av replikkane. I det heile verkar det som dynamikk som skapar eit spontant og kvardagsnært inntrykk, her blir underordna formidling av tekst. Den verbale reindyrkinga er òg eit regigrep som skil seg frå dei tre førre eksempla eg har sett på. Det er nærliggande å tru at dette er knytt til korleis framsyninga er utvikla for radio fyrst – og ikkje ei tilpassing av ei oppsetting frå Nationaltheatret.

### *Institusjon og tradisjon som registerdanning*

Dei ulike karakterane i framsyninga har alle sin eigen måte å snakke på. Men i den grad dei markerer språkleg variasjon, er det ofte knytt til meir overordna samfunnsmessige tilhøvre, som at barnepika ANNE-MARIE har eit mindre

normalisert og skriftnært, men likevel meir formelt, talemål enn karakterane ho jobbar for.

På den eine sida er språket i framsyninga i stor grad modernisert i høve til Ibsens originale tekst, der enkeltord som «således» blir erstatta av «slik», og formuleringar som «tag dog overtøjet af» og «en kone, som har en smule forretningsdygtighed» er oppdatert til «ta kåpen av deg» og «en kone som har litt greie på forretninger». På den andre sida er det likevel innslag av enkelte meir konservative – og av og til direkte skriftnære – variantar, som for eksempel når KROGSTAD seier «Men så kom De og **stillet** Dem i mellom» og LINDE svarer med «I mot mitt **vidende**, Krogstad». Her blir scenespråket del av ei registerdanning som bygger opp under ein Ibsen-tradisjon og eit formelt offentleg språk. Aktørane både bekreftar og forsterkar ein forventna måte å framføre Ibsen på. I den grad det er relevant å snakke om sosial variasjon i denne framsyninga, meiner eg det er knytt til mediet og den estetiske konvensjonen framsyninga er ein del av.

## 5.4 Hovudtendensar i 1950-talsmaterialet

### 5.4.1 Overgangsperiode og generasjonsskilje

Dei to framsyningseksempla frå 1950-talet peikar i ulike retningar. Det er ved fyrste augekast ei tradisjonell oppsetting av *Et dukkehjem* ved sidan av moderne regigrep i tolkinga av eit nytt samtidsskodespel. Går ein nærmare inn i kvar framsyning, blir biletet meir komplekst. Både framsyningane ber preg av ulike spelestilar og ulik erfaringsbakgrunn hjå dei ulike skodespelarane. I *En handelsreisendes død* kan dette delvis tilskrivast eit generasjonsskilje. Sjølv om mykje av scenespråket i framsyninga verkar moderne, deler aktørar som Ada Kramm (LINDA) og Alfred Solaas (ONKEL BEN) mykje av den psykologisk eksternaliserande teknikken som eg finn i 1930-talsmaterialet. Ibsen-framsyninga har på si side fleire av dei verkemidla som skal bli framtrekande i kommande tiår, og ein hovudkarakter med ei ny tilnærming til ein psykologisk-realistisk spelestil. Spesielt Liv Strømsted (NORA) skil seg ut med ein spelestil som er av den nye skulen. Her har eg trekt fram bruken av pust som eit

---

bilete på denne overgangen, som kan koplust til teknikkar i Stanislavskij-systemet Strømsted hadde studert.

Både framsyningane tenderer mot ein eigen spelekonvensjon hjå bikarakterane, som ikkje tillèt like mange nyansar som hjå hovudkarakterane. Dette dramaturgiske fenomenet finn eg òg i 1939, men det er tona ned i seinare oppsettingar. Når ein kombinerer dei meir einsidig portretterte birollene med skodespelarar av ein eldre skule, er det naturleg at gapet i spelestil framstår som meir markant for meg i ettertid.

Likevel kan ikkje endringane i scenespråk knytast til enkeltskodespelaranes erfaring og bakgrunn åleine, ikkje minst sidan eldre aktørar som Kolbjørn Buøen (WILLY) representerer eit scenespråk som skil seg frå det eg har sett på to tiår tidlegare. Både den aktive utnyttinga av sosial språkleg variasjon, skiftet i formidling av følelsar og ikkje minst den auka bruken av spontanitetsstrategiar bidreg til dette inntrykket.

#### **5.4.2 Spontanitetsstrategiar**

Med *En handelsreisendes død* kjem nye spontanitetsstrategiar og andre verkemiddel for naturlegheit til syne i materialet mitt. Aktørane nyttar fleire konkrete strategiar for å oppnå eit scenespråk som verkar tett på naturleg tale. Det er ein auka grad av fyllord, graden av overlappande tale er større enn tidlegare, og det er i tillegg tilfelle av simultan tale. Følelsesutbrot og affekt er av og til meir i fokus enn tekst.

Også *Et dukkehjem* tek i bruk mange av dei same dynamiske verkemidla, som tempo og volum, men det er få tilfelle av overlapp eller andre element som kan gjere innhaldet i replikkane mindre tilgjengeleg. Ibsen-framsyninga har ikkje like hyppig bruk av fyllord for å bryte opp velformulerte setningar, men tek heller i bruk nøling i form av pausering, forlenga stavingar og ytringar som «hm». Både eksempel nyttar eit tidvis høgt taletempo som strategi og grupperer ord for å bryte opp i flyten. Når det kjem til samantrekkingar og utydeleg tale, peiker *En handelsreisendes død* framover mot verkemiddel-bruken i seinare eksempel, der spesielt WILLY nyttar mumling og pust som strategiar.

Verkemiddel som pust, pausering og forlenga lydar kan fungere både til inntekt for spontanitet og eit meir kunstnarleg eksternaliserande uttrykk. Eg finn baa delar i mitt materiale. For der ein forlenga vokal kan få HELMER til å verke som han famlar etter orda når han seier «der ser *De*: Fru Linde» (TR-9/1953), har eg forklart korleis LINDA uttrykker ein dramatisk situasjon og følesestilstand når ho ropar «Hvor går du *h:en?*» (TR-8/1951) til ektemannen.

### 5.4.3 Følelsar og psykologisk eksternalisering

Der dei tidlegare eksempla brukte vibrato til å formidle følelsar, er det på 1950-talet i større grad pusten som gjer sinnsstemninga til karakterane tilgjengeleg for publikum. I *Et dukkehjem* har framleis HELMER vibrato, medan NORA brukar pust for å formidle følelsar. Vibrato er nær fråverande i *En handelsreisendes død*, med unntak av LINDA, som nyttar denne typen eksternaliserande grep i retning av ein meir tradisjonell og monumental spelestil. Utfasinga av vibrato blir påfallande i dette tiåret, og er eit tydeleg eksempel på korleis eit verkemiddel er i ferd med å ta over for og erstatte funksjonen til eit anna.

### 5.4.4 Sosial språkleg variasjon

Framsyinga frå 1951 er det fyrste eksempelet i materialet mitt som tydeleg tek i bruk sosial språkleg variasjon, gjennom trekk frå Oslo aust-mål. Trekk frå ulike register blir nytta aktivt for å bygge karakter i framsyinga, og ofte blir persongalleriet karakterisert i lys av sosiale samanhengar. Dette gir auka fokus på det sosiale miljøet i fiksjonen, og kan antyde starten på eit skifte frå ein utprega indre psykologisk spelestil til ein meir ytre sosial stil. Det heilskapelege inntrykket er at framsyinga språkleg sett peiker framover mot den sosialrealismen som skal kome til å prege 1970-åras teater og kunst i Noreg, og som eg kjem nærmare inn på i neste kapittel. I *En handelsreisendes død* (1951) er det dessutan tilfelle av banning, som ikkje var noko ein hørde ofte på radio. I generell radiotale kom dette til først på eit seinare tidspunkt – for NRK-tilsette var det utenkeleg å seie «fy søren» på sekstialet (Fjeld 2007, 55). Men i radioteateret tillét den språklege takhøgda å seie «pokker» alt i 1951.

---

Den same tendensen ser eg ikkje att i *Et dukkehjem* to år seinare – ein nedstrippa og reindyrka versjon for radio, som sett ord og verbal handling i sentrum. Dette gjer at scenespråket av og til høyrer litt konservativt ut. Dette kan handle like mykje om at regikonseptet er utvikla spesielt for radioformatet, som at framsyninga er konservativ. Her møter eg på avgrensingane for mine undersøkingar, sidan denne innstuderinga er den einaste i materialet som ikkje opphaveleg er gjort for teaterscenen. Men, som eg har vist, når ein går etter i saumane, er det ikkje så attendevendt som ein skulle tru. Ein god del av verkemidla eg ser seinare, er på plass, men utan å gå på bekosting av diksjon og tilgjengelegheit.

I eit registerdanningsperspektiv er det lite variasjon mellom karakterane, men dei språklege vala som er gjorte, gjer at eg stiller spørsmål ved om det er hensiktsmessig å snakke om ein registerdanningsprosess for språket i Ibsen-tradisjonen. Dei forventingane som er knytte til denne typen klassikaroppsettingar, er andre enn til framsyningar baserte på samtidsdramatik: Ein del av publikum går i teateret for å «sjå Ibsen», med ei rekke forventingar til korleis dette skal høyrast ut. Etter denne logikken vil ein kunne snakke om eit *Ibsen-register*. Dette registeret vil på eit tidspunkt potensielt stagnere og bli gammalmodig (eventuelt bli oppfatta som ein stereotyp), noko Ibsen-produksjonar da òg vart skulda for i perioden før Ibsenfestivalen vart skipa i 1990.

Eksempla henta frå 1950-talet har scenespråklege element som peiker framover og nokre som peiker bakover i materialet. Samtidig ligg det noko i det fyrste inntrykket av ei moderne og ei tradisjonell framsyning, der *En handelsreisendes død* har langt meir til felles med seinare framsyningar enn det tekstnære språket i *Et dukkehjem* (1953). I mitt materiale teiknar tiåret seg som ein overgangsperiode mellom tiåra før og etter.



---

## 6. Scenespråk på 1970-talet

### 6.1 Kontekst og språkforhold: Opprør og regionalisering

På 1960- og 70-talet var samfunnslivet og kulturen prega av brot med tradisjonar og konvensjonar. Ein ny generasjon unge vaksne som ikkje hadde erfart krig tett på, viste eit sterkt politisk engasjement (Førland og Korsvik 2006, 152–153). Mange av dei fekk, som dei fyrste i sine familiar, høgare utdanning. I Noreg var det EF-kamp og auka fokus på desentralisering, og desse politiske bevegelsane blir gjerne knytte til den dialektreisinga som fann stad i perioden (Nesse 2019, 22 ff.). Dette førte til at dialektvariasjon vart tolerert og oppmuntra til innanfor fleire domene enn tidlegare.

Innanfor teateret oppsto det nye organisasjonsformer, først og fremst gruppeteater og opprettinga av regionteater. Mange venda seg no bort frå tradisjonelle teaterformer og spelestilar, og søkte nye, ofte meir fysiske uttrykksformer. Dette skjedde mellom anna med inspirasjon frå det seinare arbeidet til Stanislavskij, såkalla «fysiske handlingars metode», men òg episke og politiske former inspirerte av Bertolt Brecht. Arbeidet til Brecht og hans etterfølgjare ved Berliner-Ensemble utfordra i 1960- og 70-åra den dominerande psykologisk-realistisk forma ved norske teater. Dette skjedde gjennom ein ny episk (eller episodisk) dramaturgi, framandgjerande element, og ikkje minst gjennom dreinga frå det psykologiske over til vektlegging av sosiale forhold og samfunnsstrukturar. Brechts teoriar fungerte som supplement og fornying i teaterutdanninga (Nordby 2013, 44). I dette ligg det at den norske psykologisk-realistiske tradisjonen sto så sterkt at det brechtianske i dei fleste tilfelle ikkje vart dominerande, men tilførte sosiale og politiske dimensjonar utan å kople ut det psykologiske. Denne kombinasjonen kjenneteiknar sosialrealismen i Noreg. Dette bidrog mellom anna den austtyske teaterpedagogen Rudolf Penka til. Han vart ein sentral aktør i norsk skodespelarutdanning og for framveksten av ein sosialrealistisk spelestil dei siste tiåra av 1900-talet. Han arbeidde som gjesteprofessor i rolleinnstudering ved Statens Teaterskole gjennom 1970- og 80-åra, og underviste norske skodespelarar i ein metode der det episke og den politiske tydinga vart kopla saman med psykologisk truverde hjå karakterane. Skodespelarkunst skulle ifølgje



Penka bygge på både følelsesinnleving og refleksjon (Hyldig upubl.). Dette arbeidet påverka både skodespelarane ved dei store institusjonane og ved dei nyoppretta regionteatera, som Hålogaland Teater. Rektor ved teaterskulen, Janken Varden, oppsummerte det slik: «Penka viste oss at det var massevis av Stanislavskij i Brecht og omvendt; han åpnet våre øyne for Stanislavskijs senere arbeider og udogmatiske tilgang til skuespilleri og iscenesettelse.» (Varden i Grøndahl 2013, 76)

Det var ikkje berre gruppe- og regionteater som var med på å endre strukturane i Teater-Noreg på 1960- og 70-talet. Da Fjernsynsteateret kom på lufta i 1960, fekk heile landet tilgang til profesjonelle teaterproduksjonar med både lyd og bilete. I 70-åra var det stadig meir spesialiserte dramatikk for fjernsyn, men scenedramatikken var framleis sentral – mellom anna vart det sendt fleire Ibsen-produksjonar kvar sesong (Ørjasæter 1994, 80). Ein gjekk etter kvart bort frå statisk filming av samahengande spel, og mange hevda at fjernsynsteater etter kvart låg nærmare film enn teater som medium (Ørjasæter 1994, 68, 76, 273). Uavhengig av korleis ein stiller seg til dette, vil eg understreke korleis desse NRK-produksjonane, i likskap med radioteateret, har blitt sentrale i vårt kollektive minne av korleis norsk teater – og scenespråk – høyrst ut. Den fyrste fjernsynsteaterframsyninga sendt i fargar, *Et dukkehjem* i 1973, hadde sjåartal på halvannan million – som ikkje var langt unna halve Noregs befolkning på tidspunktet (Ørjasæter 1994, 80). I tillegg til at Fjernsynsteateret såg dagens lys, gjekk rikskringkastinga gjennom ei strukturell endring med opprettinga av distriktskontor (sjå meir om dette i kapittel 8). Desse bidrog til ei auke i dialektvariasjon. Også NRK sine yngre medarbeidarar nytta meir dialekt enn tidlegare – sjølv om det var på 80-talet denne utviklinga verkeleg vart synleg (Nesse 2015, 105). Den auka dialektaksepten som tok til rundt 1970, heng saman med ein vesentleg vekst i den regionale økonomien pluss radikale straumingar i politikken (Røyneland 2018, 244).

Tendensen til større dialektvariasjon i offentlege domene såg ein alt på 1960-talet, som var eit viktig skilje for norsk språkpraksis. Tidlegare, på 1800-talet og inn på 1900-talet, handla det om korleis eit standardtalemål skulle høyrst ut. Etter 1965 blir

---

det eit spørsmål om ein i det i det heile tatt skal nytte ein standardnorm (Nesse 2015, 206).

Språkpraksisen på 1970-talet var framleis samansett. Ein revisjon av bokmålsrettskrivinga henta inn att fleire riksmålsformer i løpet av tiåret, sjølv om ein framleis måtte halde seg til *nå* og *etter* framfor *nu* og *efter* (Vikør 2018a, 645–646). Samtidig viste undersøkingar at skuleungane i Oslo brukte fleire a-endingar enn 20 år tidlegare, og typiske dialektmålmærke i andre austnorske byar var heller ikkje på veg ut. Likevel er det ikkje slik at det sosiale skiljet mellom folkelege og meir normaliserte språkformer forsvann på 1970-talet. Det eksisterte framleis eit press om å tilpasse seg, men mange snakka bokmålsnært med fleire radikale former enn tidlegare (Vikør 2018a, 649, 650).

I teaterfeltet vart bruk av ulike dialektar ein del av dei nye impulsane frå kring 1970 (Nordby 2013, 50). Også her vart det først tydeleg i distrikta, med Hålogaland Teater (skipa 1971) som det fremste eksempelet (òg nemnt i kapittel 3.4.6). Når dei brukte tromsmål som normgrunnlag for scenespråket, var det både for å oppnå betre kontakt mellom scene og sal (identifikasjon og realisme), og for å ivareta kulturarv. Ved å velje å ta i bruk ei lågstatusdialekt som norm, braut Hålogaland Teater radikalt med rådande scenespråkstradisjonar (T. Bull 1982, 231–232, 239). Teaterutdanninga i hovudstaden byrja òg så smått å fokusere på ulike dialektar, men normeringstradisjonen sto framleis sterkt: «Det ble øvd i språklig uttrykksevne med diksjon, arkikulasjon og stemmeøvelser og dessuten ‘språkending’, som i praksis betyr å beherske normert østlandsk og få det til å høres tilforlatelig ut.» (Nordby 2013, 50).

## 6.2 *To akter for fem kvinner*, NRK Fjernsynsteatret 1976

*To akter for fem kvinner* vart vist på NRK Fjernsynsteatret 31.05.1976, to år etter premieren på Nationaltheatret i 1974, bae gonger i regi av Kirsten Sørлие. Rollebesetninga besto av Bente Børsum (HANNA), Liv Thorsen (ANNE SOFIE), Eva von Hanno (LILLEBA), Jorunn Kjellsby (ELLINOR) og Wenche Medbøe

(GRY). Kjellsby er den einaste skodespelaren i framsyninga som ikkje var tilknytt Nationaltheatret i si karriere.

Skodespelet av Bjørg Vik kom ut i 1974 og har ein tydeleg feministisk tematikk med handling lagt til samtida. Miljøet verkar vere lagt til ein større norsk by. I leiligheita til HANNA samlast fem kvinner i 30-åra som har vore vennar sidan skuletida. Sidan da har ANNE SOFIE, LILLEBA og HANNA gifta seg og fått born, og sistnemnte har no gått gjennom ei skilsmisse. GRY er einsleg, medan ELLINOR bur saman med partner og bikkjer. Vi får vite litt om yrkeslivet deira, men mykje av karakterbygginga skjer gjennom samtalar om sosiale forhold, som bu- og samlivsstatus. Handlinga finn stad over ein kveld i ei stove. Kvelden startar med lett servering og ein tilsynelatande god tone, men underliggande konflikthar kjem snart til overflata. Gjennom samtalen blir større kvinnepolitiske spørsmål belyste og sett spørsmålsteikn ved gjennom dei ulike situasjonane karakterane står i. Fyrste akt endar med at LILLEBA bryt saman i gråt, fortvila over ein ny graviditet, og ELLINOR forlèt selskapet midlertidig når dei andre avslører at partnaren hennar er utru. Konfliktene held fram i siste del av handlinga, før kvelden endar i ei slags forsoning.

Framsyninga til Fjernsynsteateret hausta stort sett gode kritikkar, der dei medverkande lukkast i å skape «typer som man tror på» (KFL i Sandefjords blad 1976). Scenespråket blir lite kommentert, men det går an å trekke nokre punkt ut frå korleis dei vel å omtale teksten som ligg til grunn. Jo Ørjasæter skriv mellom anna at Bjørg Vik har greidd å skape «roller som det faktisk blir gjenkjennelige og intenst levende enkeltmennesker av når de tolkes av bra skuespillere» (Ørjasæter 1976). Bergens Tidende meiner skodespelet er «sammensatt av replikker som, ofte tilsynelatande tilfeldig og rotet, og oftest naturleg, føyer seg i hop til et spenningsfylt og levende hele» (E.E. i Bergens tidende 1976). Der den fyrste kommentarane peiker i retning av ein psykologisk-realistisk spelestil og høg grad av truverde, viser den siste til spontanitetsstrategiar og naturlegheit i replikkane.

## 6.2.1 Analyse av scenespråket i *To akter for fem kvinner* (1976)

### *Ulike kvinnetypar*

Overordna snakkar dei ulike karakterane i *To akter for fem kvinner* ganske likt: bokmålsnært med austnorsk aksent, med nokre språktrekk som plasserer dei i retning aust- og vestkant i hovudstaden. Innslag av sosial språkleg variasjon blir brukt til å framheve karakterane som individ, men òg som representantar for ulike kvinner i samfunnet. Her gjer altså variasjonen karakterane til typar – eller stereotypar: tilskodarane møter læraren, feministen, den lesbiske IT-arbeidaren, husmora og bohémkunstnaren.

Scenespråket i framsyninga held tidvis eit relativt høgt tempo og er ordrikt, men det er ikkje ein utprega bruk av fyllord som verkemiddel – slik vi ser det i *En handelsreisendes død* (1951). Eit fyllord skil seg ut og får ein annan indeksikalsk verdi enn i 1951, er varianten *lissom* (markert med utheva skrift):

### TR-1/1976.<sup>41</sup>

LILLEBA. Nei, jeg tror jeg dør je'. (Ne-)  
 Eller blir **lissom** alltid bedt om sånt som  
 dette her. ((lattermild)) Det er **lissom**  
 som man ser utenpå meg at jeg er husmor.

I kombinasjon med andre verkemiddel forsterkar bruken av *lissom* inntrykket av at karakteren snakkar mykje, og er vimsete heller enn velformulert som ein slags husmorstereotypi. Og av dei tre av karakterane som har familie og barn, er LILLEBA fremste representant for den typiske heimeværande forelderen. Karakteren bruker ganske konsekvent *en*-endingar i bestemt form for substantiv som kan ha hokjønn, variantar som *haven* (som alternativ til *hagen*), og har ikkje tjukk *l*. Desse trekka er med på å plassere LILLEBA på vestkanten av Oslo, eller noko høgare sosialt enn

<sup>41</sup> For ei fullstendig forklaring på teiknsetting, sjå tabell i kapittel 3.5.2. For å gjere transkripsjonane meir lesarvennlige, er utdraga i analysane berre gjengitt med dei teiknsettingane som er omtala i konteksten. Dei komplette transkripsjonane er gjengitt i vedlegget i framsyningskronologisk rekkefølge (kapittel 10.2).

nokre av dei andre karakterane i stykket. Desse trekka forsvinn når ho etterliknar ektefellen sin:

### TR-11/1976

LILLEBA. "Har'u nå **somla** bort det også",  
sa Hans. ((Ler)) Det var helt latterlig,  
men jeg var fullst- jeg var  
helt fortvil't.

Her står etterlikninga av mannen i kontrast til måten LILLEBA vanlegvis snakkar på. Den normaliserte bokmålsuttala får her ein feminin tilleggsverdi, som ein motsetnad til mannen som brukar samantrekkingar og har a-ending i svake verb 1. klasse (utheva i utdraget). Dette er òg ein effekt som tydeleggjer kva del av replikken som er ein parodi på ein annan person.

Inntrykket av at det eksisterer eit mønster med subtil sosial variasjon i språket til dei ulike karakterane, blir forsterka når ein lyttar til dei to som skil seg ut frå dei tradisjonelle familiekvinnene: bohémkunstnaren ELLINOR og GRY, som jobbar i med datamaskiner og er lesbisk. Desse karakterane verkar ha flest trekk frå det tradisjonelle austkantmålet, men på kvart sitt vis. GRY har rett nok ikkje utprega dialekt, men er den einaste karakteren som nyttar variabelen *åssen* i framsyninga (jf. oversikt over variabelfunn i kapittel 10.3), og har i tillegg tilfelle av tjukk *l* (her markert som 'L'):

### TR-4/1976

GRY. Gammal jomfru med buLkete bil,  
(jeg har) ingen særlige kjennetegn, jeg er  
sånn som ikke blir stanset i tollene  
eller snakket til på toget-

Men sjølv om GRY seier «gammal» og «buLkete», følgjer ho opp med «stanset» og «snakket» i staden for å bruke alternativ a-ending. Hyppigare bruk av

samantrekkingaer enn dei andre karakterane, gjer likevel at GRY sin måte å snakke på får meir til felles med parodien av ektemannen enn husmora i førre eksempel:

### TR-9/1976

GRY. (For å) overleve, hva mente'ru  
med det'a?

ELLINOR, som er opptatt av å bryte med den heteronormative kvinnerolla, kjem på si side med fråsegn av denne typen:

### TR-2/1976

ELLINOR. (Ha!). Går rett i fletta på meg vet  
du, alt samma. .hh

Igjen er det bruk av tjukk *l*, men «vet du» blir uttala som to separate ord. Enkelte tilfelle av samantrekkingar hjå denne karakteren er det likevel, i kombinasjon med fleire enkeltord som er nærmare Oslo-mål enn bokmål (markert med utheving):

### TR-3/1976

ELLINOR. Er'u **gæ: :rn**. Med alle de ansiktene på  
veggen? ((ler kort)) Åsså denne pute**hævven**?  
Du er avslørt. ((alle ler litt))

I tillegg til LILLEBA sine vestkant-endingar og ELLINOR og GRY sine austkant-trekk, dukkar det opp sosiale markørar i form av enkeltord og uttrykk gjennom framsyninga. Mellom anna er det fleire replikkar som indekserer eit visst politisk tilhøyre:

### TR-7/1976

ANNE SOFIE. Men jeg tror det byr på  
visse problemer å få tak i  
en kam:erat som blir der-

Trykket på fyrste stavelse (markert med understreking og ‘:’ for forlenga staving), og varianten *kamerat* i seg sjølv, ser eg som ein tydeleg del av registeret knytt til eit venstreradikalt miljø på 1970-talet.

### *Appell-stil*

I enkelte parti driv scenespråket lenger frå det som kan oppfatast tett på naturleg tale, og over i eit meir kunstnarleg språk. Her får eg inntrykk av at budskapen i det som blir sagt, får spesielt mykje fokus gjennom å gi språket eit informativt preg. Aktørane tek i bruk eit register som minnar om språket i ein politisk appell eller tale. Her er pauseringar (markert med parantes) eit viktig verkemiddel, saman med forlenga stavingar og trykk på utvalde ord. Auke i volum (markert med <valør>) og ein ekstra tydeleg diksjon med utprega rulle-r (i staden for eit kort slag med tunga, som er vanleg i austnorsk) forsterkar inntrykket av at det blir snakka som for ei større forsamling.

Her tek karakteren i bruk den indeksikaliteten som er knytt til skriftnær tale, og framhevar verkemiddel som får språket til å høyrast meir planlagt og innøvd ut. I tillegg til den tydelege diksjonen blir setningsoppbygginga sentral her – med gjentakning av ord som «skål» og «endeleg» og ei konsekvent «vi»-form:

### TR-8/1976

HANNA. <<cresc> Skå:l> for søsterskapet og solidariteten. (.) Skål for at vi <<cresc> støtter hverandre og respekterer hverandre->

ELLINOR. En skål på det, ja:

HANNA. <<p> En:deli::g,> <<f> endeli:g> er vi kvinner blitt bevisste. (.) Endeli:g har vi fått øynene opp for patriarkatets tretusenårige undertrykkelse vi ligger ikke lenger på knærne, <<cresc> men rett- (0.5) Med rette rygger og ranke nakker> <<dim> tar vi

hverandre i> <<cresc> hendene (.)ta:r  
vi fremtiden i våre hender>-

ANNE SOFIE. Heil Hitler:.

LILLEBA. (Ne- ne-)

HANNA. <<p><hh> Tar vi våre li:v i våre egne  
hender.>> (1.0) <<f><dim> Lar vi våre  
li:v folde seg u:t som store, vakre  
blomster>, (0.6) <<f> forbi er all  
gammel kamp om makt>, (1.0) <<p> som  
jevnbyrdige skal vi elske og arbeide,  
<<f><dim> sammen skal vi finne de glemte  
kilder, (1.0) <<p><dim> vårt deilige  
sunkne Atlantis.>

Dette er ein måte å snakke på som gir assosiasjonar til ein bestemt type personlegdom, situasjon og tematikk. Slik fungerer appell-stilen som ein beskjed til publikum om at dette er eit viktig tematisk poeng samtidig som det verkar inn på fiksjonsdanninga, der denne registerdanninga plasserer HANNA i ein sosial kontekst. Her verkar pausering og volum som ein del av appell-registeret, heller enn ei eksterialisering av det psykologisk indre hjå karakteren. Som vi ser antyda i siste replikk, speler karakterane i handlinga direkte på korleis HANNA med sine «feminist-taler» ofte høyrast ut som ei propagandamaskin. Den språklege variasjonen blir slik ei effektiv karakterisering, og bidreg til å problematisere korleis enkelte kvinnesaksforkjemparar vart oppfatta som aggressive og vanskelege å forhalde seg til. Dette oppfattast som eit verkemiddel inspirert av ein meir episk tradisjon. Resultatet er likevel ikkje episk: Fordi det blir kommentert i handlinga, opplevast ikkje nødvendigvis desse partia som underleggjorte eller mindre naturlege. Appell-registeret er eit kjend fenomen utanfor teateret og verkemiddelet er integrert som del av fiksjonen og den psykologisk-realistiske spelestilen.

### *Følelselada og intimt*

I tillegg til at pauseringane bidreg til appell-registeret til HANNA, er det eit mykje brukt verkemiddel for å formidle følelsar og stemning i andre parti av framsyninga.



Saman med auke i volum og bruk av pust (markert med hh og <hh>), aukar pausering alvoret i situasjonane, som her:

**TR-10/1976)**

ELLINOR. <<p> Jeg er redd.> (1.7) .hh Det er sant. hh (0.8) Jeg er redd for å leve alene. (1.6) .hh <<p> Sånn er det.> (0.6) Jeg innrømmer det. (1.8) .hh Kanskje, kanskje <<f> klynger jeg meg til Anker.> (1.4) Kanskje hadde jeg arbeidet (.) <<p> sterkere (.) riktigere> (0.7) hvis jeg hadde vært alene. (1.6) .hh <<p><hh> Jeg vet ikke.>>

Her viser karakteren sårbarheit gjennom ekstra luft på stemmebandet, medan pauseringa understrekar innhaldet og gir eit visst spontant preg. Men sjølv om eg kan tenke meg at intensjonen er at det skal vise ein nølande karakter som leiter etter dei riktige orda, verkar pausane samtidig kalkulerte. Grepet får ein kunstnarleg effekt; og er eit eksempel på korleis dei replikkane som rører ved kvinnepolitiske aspekt i framsyninga ofte bryt med det realistiske, i form av ei stilisering som løftar innhaldet til eit ideologisk nivå.

Eit grep som kjem tydeleg fram i denne framsyninga, er korleis pust blir nytta for å markere grad av intimitet i samtala. Den kjem fram i parti med personleg og sårbar informasjon, som i det første eksempelet, men òg i private samtalar. Dette blir særleg framtreddande i andre akt, som når HANNA og ANNE SOFIE snakkar seg i mellom:

**TR-13/1976**

HANNA.           Hvordan har Dagfinn det?  
                       Han ser ikke særlig godt ut. hh

ANNE SOFIE. <<hh> Dagfinn vet ingen ting. hh>

Her er det tydeleg at dette er ei utveksling mellom berre dei to – sjølv utan visuelle hjelpemiddel. Ekstra pust på stemmen, spesielt hjå ANNE SOFIE, gjer at publikum kjem tettare på, sjølv utan endring i volum.

Likevel blir ikkje pust nytta som verkemiddel like mykje her for å uttrykke det psykologiske indre som i *Et dukkehjem* (1973). Snarare er det gjerne volum, trykk og tempo som bidreg til å eksternalisere følelsane til karakterane, ofte i kombinasjon med dei fysiske affektane latter og gråt (markert med dobbel parentes). Formidling av følelsar gjennom ytre verkemiddel kjem for eksempel fram i denne sekvensen, der nettopp ein stadig auke i volum og eit stakkato preg (markert med <valør>) er med på å sette tonen, samtidig som tett replikkveksling med delvis overlapp aukar intensiteten:

#### TR-14/1976

LILLEBA. <<p><hh> Mener du>> <<cresc> Du kan  
da ikke mene at jeg skal gjøre som deg?>  
<<p> Morten> og Hilde.  
<<stac> Du hadde Morten og Hild-,>  
<<cresc> og så går du fra: Morten.>  
(hikstar)) La Morten bli 'gjen hos Magnus.  
Gjør gutten morløs.=

ELIONOR. =<<all> For ikke å gjøre begge barna farløse,  
slapp av litt'a, Lil[leba].

LILLEBA. [ <<f> Du har gjort  
gutten morløs!

HANNA. Nei!>

Her har LILLEBA antydning til gråt i stemmen, og i ein tidlegare sekvens kan ein oppleve korleis karakteren græt samanhengande gjennom ei heil replikkveksling som avsluttast slik:

**TR-12/1976**

LILLEBA. ((Græt medan ho pratar utydeleg)) Jeg orker ikk- ((Hikstar)) Jeg (orker virkelig ikke dette) [((Græt))]

GRY. [Hva er det du ikke orker?] (0.9)

LILLEBA. ((Græt som før)) .hh: Jeg orker ikke å få flere barn. (0.8) Jeg er gravid. (0.7) Jeg vet det. (1.0) ((Hikstar)) Å gud <<hh> hjelpe meg>, (0.9) jeg har blitt gravid igjen. ((Græt))

Tidvis utydeleg tale (markert i parentes) som følge av at karakteren græt, gjer at fortvilninga opplevast som viktigare enn kvart enkelt ord. Relasjonen mellom dei to karakterane kjem klart til uttrykk i språket, og GRY blir ein roleg og trøystande motpart.

Dette er det tidlegaste eksempelet på eksplisitt gråt i mitt framsyningsmateriale. I tidlegare framsyningsseksempel har det som no er uttrykt med gråt vorte framstilt gjennom vibratosekvensar, pust, og forlenga, bivrande vokalar for å uttrykke sorg, sinne og fortvilning. Utdraget vidarefører òg ein tendens frå *En handelsreisendes død*, der innhaldet i det som er sagt, tidvis er underordna prosodiske kvalitetar ved scenespråket, eller fysiske handlingar som at karakterane snakkar med mat i munnen eller held på med andre ting. Og ikkje minst er parti med overlappande og simultan tale gjennomgåande i framsyninga.

**Regissert kaos**

Den overlappande tala får fleire funksjonar, og blir nytta både som dramaturgisk grep og som spontanitetsstrategi. Framsyninga opnar med fem karakterar som alle snakkar samtidig, med omtrent same volum. Sjølv om ein kan tyde fragment av kva som blir sagt her og der, flyt replikkane over i kvarandre i ein vegg av lyd – ikkje ulik den ein vil oppleve dersom ein går inn på ein travel kafé eller ein fest. Ein aviskritikar tolka byrjinga av framsyninga til å skulle «gi venninne-klubb-atmosfæren – det høyrøstete,

lett alkoholpåvirkete samværet» (E.E. 1976). Denne typen parti gjentek seg ut over i handlinga, og er noko av det som gir scenespråket i framsyninga sitt særpreg. Det er tre ting som skjer i desse delane: 1) den simultane praten fungerer som eit dramaturgisk grep som deler opp framsyninga og gir rom for større variasjon i scenespråket, 2) det kaotiske og lukka uttrykket aukar inntrykket av naturlegheit og autentisitet, og 3) den simultane samtalen bidreg til ei stereotypisk framstilling av kvinner som pratar i munnen på kvarandre.

Det innleiande ordskiftet har stor innverknad på korleis karakterane og miljøet i fiksjonen framstår. For det meste er scenespråket i framsyninga tydeleg og prega av god diksjon, men bruken av simultan tale blir henta opp att med jamne mellomrom for å behalde inntrykket av dynamikken og stemninga frå starten av framsyninga. Desse partia framstår som gjennomregisserte; av og til ligg ein eller to av stemmene i fokus medan dei andre blir liggande under som eit kontentum, andre gonger druknar enkeltfråsegn i eit mylder av stemmer, for så å bryte ut att:

### TR-6/1976

ELLINOR. Dere, husker dere Inger Marie?

(UKJENTE). Hm? / M-hm / (...)-

ELLINOR. Ja, Inger Marie, lille musa i b-klassen?

(UKJENTE). [(i munnen på kvarandre)]

ANNE SOFIE. [Å, Inger [Marie?

HANNA. [(Hun var jæ[vlig dum)

ELLINOR. [(<<f> hun som alltid gikk med krøllspenner i håret og chiffontørkle, og som alltid hadde vondt i maven når vi skulle ta id[rettsmerke?>

HANNA. [Åja, hun du

ALLE. [((i munnen på kvarandre))[(...)]

- ELLINOR. ((skjer gjennom)) [Altså, hør da.  
(UKJENT). Ja?
- ELLINOR. Jeg var på utstillingen til Margaret,=  
(UKJENTE). Mhm / M-m
- ELLINOR. =<<f> så kommer den damen seilende  
inn i pels>=  
(UKJENTE). Nei? / Nei
- ELLINOR. =Den helt store stilen, (.)  
<<f> sportsmodell (.) [bleket] hår.>  
(UKJENT). [Nei ]
- (UKJENT). Ja.

I dette utdraget ser ein òg korleis umiddelbare reaksjonar frå dei andre karakterane nærmast rytmisk er lagt inn i alle pausar. Eit slik tilsvars- eller duettpreg går att fleire stader, ofte i form av to parallelle monologar som flettast saman nærmast kontrapunktisk. Kaos, og så skil det seg ut trådar. Grepet aukar inntrykket av naturlegheit i framsyninga i kraft av å gi att ein truverdig spontan situasjon. Lange replikkar blir brotne opp, og språket verkar meir aktivt og handlingsretta. For det meste er likevel scenespråket i framsyninga tilgjengeleg og prega av tydeleg diksjon.

Samtidig blir desse stemningsbileta eit grep der den simultane praten fungerer som sosial karakterisering av ei gruppe menneske, i dette tilfellet ein stereotypi av kvinner som snakkar mykje og fort (jf. Speer 2005, 20–21, 28). Dette opplever eg at støtter opp kring ideen om at kvinner snakkar annleis enn menn, og at det blir eit tilfelle av sosial språkleg variasjon som slår ut i form av «women's language» (Lakoff 1973) eller «the feminin register» (Crosby og Nyquist 1977).<sup>42</sup> «Venninne-klubb-

<sup>42</sup> Både desse termene vart lanserte på 1970-talet, som ein del av datidas kritikk av eksisterande kjønnsrollemonster (Crawford 1995, 22). Slik sett plukkar framsyninga opp ei problemstilling som var veldig i tida. Nyare forskning problematiserer inndelinga, som antydgar at det er eit gitt kjønnsavhengig skilje, uavhengig av andre faktorar (sjå f. eks. Speer 2005). Særleg problematisk er det at dette støttar opp under ein idé om at det er menn som er det nøytrale utgangspunktet og at det er dei som snakkar «vanleg».

atmosfæren» blir slik gjenstand for ein registerdanningsprosess, der karakterane tek i bruk og forsterkar tanken om eit «kvinne-snak»-register.

Delvis overlapp i tale dukkar opp gjennom heile framsyninga, men ikkje alltid med det leikande og kalkulererte preget som er skildra over. Ofte kjem det som avbrytingar, karakterar som responderer på noko samtidig, og som løpande overlapp og simultan tale i ein rask dialog. Verkemiddelet fell ofte saman med bruk av fyllord og avslappa diksjon:

### TR-5/1976

ELLINOR. Du, hvor er gitaren?

(UKJENT). Ja?=  
 GRY. = (Ja) jeg ha'kke spilt på år og dag, je' . =

HANNA. =Nei, Morten har den, han går på kurs. =

ANNE SOFIE. =Du ikke sett på de der triste  
 platene, da, jeg blir helt sånn deprimert  
 [av de.]

ELLINOR. [Og du,] sånn som vi sang,  
 he[le natten før ]

LILLEBA. [Åja, husker dere ] det[(...)]

ELLINOR. [Dere,]  
 begynner vi å bli gamle? =

LILLEBA. =Gamle, [nei ikke si det'a?

GRY. [Nei, gam[le

ANNE SOFIE. [Ja ja ja,] det skjer no'  
 [med oss.]

GRY. [Skjer? ] Selvfølgelig skjer  
 det [no'] .

ANNE SOFIE. [(Ja)] (nei) det er nå det skjer,  
 mener jeg.

Her er tonen kvardagsleg og dynamisk, overlappinga verkar mindre regissert, og setningane startar med fyllord som «ja», «nei» og «du». Utdraget held eit relativt jamt hurtig taletempo, og inntrykket av at det heile er ein lang ordstraum blir understreka av at karakterane avløyser kvarandre, ofte nesten sømlaust. Denne typen overlappende tale står att som den fremste spontane strategien i scenespråket til framsyninga. Som tilskodar opplever eg ikkje at aktørane ventar på at alle replikkar skal bli ferdige eller avbrotne på ein bestemt stad, og få ord får ekstra trykk, som om dei skulle vere særst djupe fråsegner til ettertanke.

Når ein ser desse partia i kombinasjon med mylderet av stemmer i anslaget av framsyninga, er det som om dei spontane strategiane blir lagt oppå og innimellom det tydelege scenespråket. Små innslag av sosial språkleg variasjon og partia med ulike formar for overlappende tale tek nærmast brodden av eit scenespråk som elles er prega av normalisert og einskapeleg tale med tydeleg diksjon, og bidrag til eit meir naturleg heilskapsinntrykk. Her blir effekten av konvensjonsbruk i teateret synleg; det blir som ein nøkkel som «lurer oss» til å oppfatte det som eit meir naturleg scenespråk, når det eigentleg berre er ein liten del av biletet.

Denne effekten blir òg forsterka når aktørane brukar ein annan strategi og let karakterane gjere seg til – som i samtalen mellom den kvite herren og tenerinna. HANNA tek på seg ei maske som portretterer ei klassisk framstilling av ei afrikansk kvinne og går inn i eit rollespel for å illustrere korleis dei som kvinner må gjere alt for å tekkes menn, og blir som ein tenar i heimen. Her blir eit kunstnarisk språk meir framtrudande, fordi karakterane også i fiksjonen understreker at dette er «på liksom». Som direkte konsekvens verkar det øvrige scenespråket meir naturleg i samanlikning. Her kjem òg ein registerdanningsprosess tydeleg, der HANNA tek i bruk språklege grep som indekserer utanlandsk bakgrunn – i hovudsak gjennom ein ufullstendig syntaks: «jeg vaske, lage mat» (*To akter for fem kvinner* 1976). Gjennom måten ho

snakkar på, tek karakteren på seg ei rolle som underdanig og enkel, som eg vil omtale som eit tilfelle av språkleg (så vel som konkret) blackfacing.<sup>43</sup>

I *To akter for fem kvinner* blir scenespråket særleg medskapande i fiksjonen gjennom formidling av følelsar og stemning. Dette blir gjort i form av verkemiddel som volum og klang, men òg ein meir eksplisitt bruk av gråt enn i tidlegare eksempel. I tillegg nyttar skodespelarane til ein viss grad registerdanning for å forme dei ulike karakterane som ulike typar i ein samfunnsmessig kontekst. At HANNA tek i bruk eit appell-register byggjer opp under hennar type og rolle i fiksjonsuniverset, i tillegg til at den språklege stilen indekserer ein politisk bevegelse ut over teaterhendinga sine rammer. Bruken av spontanitetsstrategiar er ikkje gjennomgåande, men kjem til uttrykk i bestemte parti og replikkar. Desse er like fullt med på å påverke totalinntrykket, sjølv om det i sum er relativt få markørar som skapar effekten av eit variert språk som ligg nær naturleg tale.

### 6.3 *Et dukkehjem*, NRK Fjernsynsteateret 1973

*Et dukkehjem* hadde premiere i Fjernsynsteateret 22. oktober 1973. Arild Brinchmann hadde regi, og medverkande var Lise Fjeldstad (NORA), Knut Risan (HELMER), Per Theodor Haugen (RANK), Bente Børsum (LINDE), Ole-Jørgen Nilsen (KROGSTAD), Ingrid Øvre Wiik (ANNE-MARIE) og Unn Vibeke Hol (STUEPIGEN). BARNA er ikkje med i denne framsyninga.

Som i tidlegare eksempel med same tittel er framsyninga basert på Henrik Ibsens skodespel frå 1879. I denne framsyninga ser ein korleis handlinga er lagt attende i tid, med interiør og kostyme som antydgar ein borgarleg heim på slutten av 1800-talet. Analysen er i sin heilskap basert på lydsporet frå NRK-produksjonen. Som tilskodar kjem ein ofte tett på aktørane – både visuelt og auditivt – noko fjernsynsmediet gjer mogleg. Framsyninga er forankra i ein psykologisk-realistisk tradisjon, med vekt på

<sup>43</sup> Angela Pao formulerer det slik: «Imitating a dialect or accent without a genuine familiarity with the corresponding cultural milieu [...] carries the potential for ethnic stereotyping as much as performing in blackface or yellowface perpetuates racial stereotyping.» (Pao 2004, 355)



naturlegheit og psykologisk intimitet. Dette kjem òg fram av dei ulike aviskritikkane, med beskrivelse av samtaler med «en sjelelig resonnans hinsides ord» og Haugens framstilling av RANK som gjorde at «hele skikkelsen [ble] oppfattet innenfra» (E. Egeland 1973).

*Et dukkehjem* (1973) hausta i hovudsak gode kritikkar og fekk fleire omtalar i landets aviser, men få av desse går spesifikt inn på det munnlege scenespråket. Heller har kritikarane engasjert seg i den språklege omarbeidinga til Hans Heiberg, utan at det går klart fram om dei refererer til sjølve framsyninga eller eit skriftleg manus. Det er uansett interessant å sjå korleis enkelte kritikarar meiner det er gjort «forsiktig og nennsomt» (Haugesunds Avis: Sett på skjermen 1973), medan andre meiner Heiberg har «gått Ibsens høyt utviklede sans for ordenes valør litt for nær» (A.S. 1973). Det blir framheva korleis scenespråket er moderne og ledig i forma (Haugesunds Avis: Sett på skjermen 1973), og Aftenpostens kritikar omtalar det som eit Oslo-mål: «Replikkene er systematisk avkvistet og stemt efter moderne Oslo-snakk. En smidig og hovisk [sic] pregnans i originalen er blitt borte, men en muntlig naturlighet er vinningen.» (E. Egeland 1973). Siste kommentar viser korleis Heibergs modernisering gjorde språket truverdig og tett på naturleg tale for samtidspublikummet.

### 6.3.1 Analyse av scenespråket i *Et dukkehjem* (1973)

#### *Modernisering og datering av språket*

Dersom ein ser transkripsjonane frå denne framsyninga opp mot det originale skodespelet, og opp mot dei andre framsyningseksempla i materialet, er det tydeleg korleis Hans Heibergs omarbeiding har lagt vekt på Ibsens formuleringar. Med andre ord er karakterane si setningsoppbygging og bestemte ordval ofte tett opp til replikkane i skodespelet, som gjer det atkjennbart sjølv om språket totalt sett er modernisert til 1970-åras skrift- og talestandard.

Her spelar det ei rolle at handlinga er lagt attende i tid. Ei følgje av dette kjem til syne i variabelutvalet og vokabularet generelt. Det å behalde gamle variantar som *meget* og *efter* saman med eldre, skriftnær struktur gir tilskodarane informasjon om tidsrom

og plassering av sosialt miljø i fiksjonen (les meir om variabelfunn i kapittel 8). Andre stadar er språket modernisert, som når HELMER nyttar maskuline former i denne replikken: «En hykler, en- en løyner, verre, verre, en forbryter» (*Et dukkehjem* 1973). Hundre år før, så vel som i framsyningseksempelet frå 1953, sa han «hyklerske», «løgnerske» og «forbryderske» (Ibsen 1879, 83). Her er ikkje poenget i kva grad kunstnarane har tilpassa det opphavslege skodelspelet som ligg til grunn for framsyninga, men heller kva effekt kombinasjonen av normalisert moderne bokmål med eldre former har i framsyninga. Scenespråket i *Et dukkehjem* (1973) bidreg til tidskoloritten utan at språket generelt oppfattast som stivt eller for skriftnært. For mange gamle variantar vil svekke truverde og naturlegheitspreg. Eit eksempel på oppdatering av det språklege, finn ein òg hjå barnepika til Helters. Der dei to tidlegare framsyningane eg har analysert, beheld Ibsen si formulering «det slette mennesket», er det i 1973 snakk om «han forfører'n»:

### TR-7/1973

ANNE-MARIE. Fattig pike som er kommet i ulykke  
 må være glad til. For **han forfører'n**  
 gjorde jo ingen ting for meg.

I tillegg til å gi samtalen eit meir samtidig preg, ligg det òg ein annan viktig effekt i ordvalet. Ved å la ANNE-MARIE seie eit slikt ord, skapar det eit språkleg skilje mellom ho og NORA som tydeleggjer korleis den tilsette høyrer til ei anna sosial klasse. Samantrekkinga på slutten gir eit munnleg austkantpreg. Her må eg rett nok understreke at dette er eitt enkelt tilfelle som gjer at denne tolkinga har lite belegg; tenerskapen har generelt få replikkar i framsyninga. Likevel får eg eit klart inntrykk av at denne framsyninga skil marginalt meir mellom ulike språklege register enn tidlegare, og det vesle eksempelet syner korleis det med få grep er mogleg å understreke eit slikt sosialt skilje i kraft av språkleg variasjon.

Samtida kjem òg til syne i andre former, mellom anna måten NORA formidlar korleis kvinner stadig ofrar æra, ved å sukke oppgitt gjennom replikken (pust markert med

hh) og legge trykk på bestemte ord (markert med understreking og ‘:’ for forlenga stavingar):

### TR-16/1973

HELMER. Det er ingen som ofrer sin ære  
for den man elsker.

NORA. .hh: hh: <<hh> Det har hun:dre  
tu:sen kvinner gjort.>

HELMER. .hh: <<hh> hh Så du du ten->  
du ten:ker og snakker som et  
u:forstandig barn.

Her skin samtidsideologien og kvinnekampen gjennom på ein heilt annan måte enn i 1939. I 1973 seier NORA noko ho opplever som veldig opplagt, det er openbart ikkje ei ny erkjenning ho eksplisitt må forklare for ektefellen sin. Det er som ho òg har forsøkt å seie det hundre gonger før, utan å nå fram. Slike små parti er vanlege og kanskje heilt naudsynte for å gjere iscenesettingar av historiske stykke relevante, i alle fall dersom det er eit mål at tilskodarane skal kunne identifisere seg med karakterane. Ein del av avisomtalanane kommenterer for øvrig dette. Det var mange iscenesettingar av *Et dukkehjem* i denne perioden, og det ser ut til at fleire av desse vart sett i lys av samtidas likestillingsspørsmål, sjølv om det ikkje var eksplisitt vektlagt i iscenesettinga (jf. Hartmann 1973).

### *Gjennomgåande spontanitet*

Det er lagt ein del vekt på spontanitet i framføringa av dialog, ofte gjennom vidareføring og vidaredyrking av eit høgt tempo som verkemiddel. Ei endring eg legg merke til frå tidlegare tiår, er korleis dei brukar ein meir aktiv samtale for å fjerne det planlagde preget; karakterane gir ofte fortløpande respons til kvarandre, ofte med overlapp (markert med ‘[ ]’). Dette finn eg mellom anna eksempel på i ein av dei tidlege dialogane mellom ekteparet Helmer:

---

**TR-1/1973**

NORA. Nei men kom hit da, Torvald.  
Du, =

HELMER. [[Hm?            ]]

NORA. =[[så skal du få]] se hva jeg har kjøpt.

HELMER. Nå.

NORA. Ja, se her.  
Du, her er nye klær til Ivar,

HELMER. M-m.

NORA. og en sabel.

HELMER. Ja.

NORA. Her, (her er e (eh) hest  
og en trompet til Bob.

HELMER. ((ler kort))

NORA. Å Torvald, her ((ler kort))

HELMER. du verden

NORA. her er dukke

HELMER. Ne[i nei                   ]ne-

NORA. [og dukkeseng til Emmy.]  
J[a da]

HELMER. [Ja ja]

NORA. N- d- det er jo no' ((litt lattermild))  
billig skrap men hun  
river det a'likevel  
fort i stykker,

HELMER. M?

Her gir HELMER ein kontinuerleg respons til NORA, som på si side nyttar mange fyllord som får språket til å verke spontant og kvardagsleg med ein lett tone. Dette

gjer at eg som lyttar betre forstår stemninga og relasjonen i situasjonen, sjølv utan den visuelle komponenten til Fjernsynsteateret. Dette er eit eksempel som syner korleis dialogen får eit meir organisk preg enn i framsyninga 20 år tidlegare, der dei ofte snakkar heilt utan tilsvar (jf. TR-2/1953). I 1973 gir karakterane òg denne typen respons i form av at dei forsøker å avbryte kvarandre:

### TR-2/1973

HELMER. <<all> Jo visst er det det, hvis du virkelig kunne holde på de pengene jeg gir deg og virkelig kjøpe noe til deg selv for dem, men så går de bare [til hus og til så mangt og meget] unyttig=>

NORA. [(men Torvald, kan du-) ]

HELMER. =<<all> Ja ja ja> [så må jeg punge] ut igjen [da.]

NORA. [Torvald ] [Du:]

HELMER. ((På innpust)) Ja. Lar seg ikke nekte.

Her bryt NORA inn med små protestar, utan at det hindrar tilskodaren i å høyre kva som blir sagt. Dette eksempelet framhevar òg eit anna veldig typisk språktrekk i framsyninga: Det går fort. Aktørane snakkar ofte raskt og presist (markert med <valør>), noko som hindrar eit boknært og planlagt preg – samtidig som tydeleg diksjon gjer det mogleg å følgje kva som blir sagt. Dette er spesielt typisk for Knut Risan i rolla som HELMER. Han nyttar det raske tempoet for å verke naturleg, men det får òg den funksjonen at HELMER verkar autoritær og sikker i fleire situasjonar – da som noko sjølv sagt, det er han som er på topp i både familiehierarkiet og på arbeidsplassen.

For å hindre at replikkane blir for informasjonstunge som følgje av den hurtige dialogen, legg aktørane til gjentakningar, innskotne tenkeord, pausar og reformuleringar. Dette leiar vidare inn på dynamikk som verkemiddel, både i tempo

og volum, for å framheve bestemte parti og meiningsinnhald. Etter eit raskt replikkvekslingsparti kan tempoet brått gå ned, eller det er lagt inn fleire pausar. Pausering blir òg nytta for at publikum skal rekke å ta inn over seg informasjonen som kjem i raske parti. Dette gjer at scenespråket ofte blir levert i små bolkar av ord, med pauseringar mellom – ein tendens eg finn allereie i 20 år tidlegare (jf. TR-10/1953). Slik gir scenespråket ein illusjon av å vere kjappare enn det eigentleg er. Akkurat dette grepet, der aktørane grupperer orda slik at dei kan halde eit høgt tempo utan at for mykje informasjon kjem for fort, framstår som eit sentralt verkemiddel for naturlegheit i framsyninga. Ei slik frasering bryt opp i den litterære flyten og skapar inntrykk av at dialogen er spontan.

Pauseringa blir òg nytta for å få scenespråket til å framstå som meir famlande. Dette ser ein for eksempel i eit parti der NORA forklarar korfor ekteskapet ikkje lenger fungerer. Her får pausane (markerte med parentes) det til å verke som karakteren tenker medan ho pratar:

### TR-15/1973

NORA. Eh hh jeg mener, så (.) .hh så gikk jeg fra (.) pappas hender over i dine (0.8) .hh <<hh><dim> og du innrettet alt efter din smak og så>> (0.9) .hh <<hh><p> så fikk jeg den samme sam- smak som du heh>> .hh (2.2) ((kviskrar)) <<hh><pp> eller jeg bare lot som (1.8) jeg vet ikke riktig.>> (2.1) .hh <<hh><cresc> N'je' nå ser på det synes jeg (0.7) .hh jeg har levet> her som et (0.9) .hh fattig menn'ske. hh .hh>

Men sjølv om pausane aukar det spontane inntrykket, kan ein ved nærmare ettersyn sjå korleis kvar pause er kalkulert for å legge trykk på kvar enkelt del. Når Fjeldstad dempar volumet i siste del av replikken (markert med <valør>), legg ho òg meir pust på stemmen (markert med <hh>). Dette skaper ein intim effekt, som forsterkar inntrykket av at karakteren NORA kjem til erkjenninga medan ho snakkar, i tillegg til

at det gir informasjon om karakterens følelsesliv. Det låge volumet gjer at vi kjem ekstra tett på, noko eg òg finn i tidlegare eksempel frå radiomediet. Her får det ytterlegare forsterka effekt, der karakteren blottlegg følelsane sine i kraft av å la tilskodarane sleppe så tett innpå seg. Igjen blir pusten eit sentralt indre psykologisk verkemiddel, som Fjeldstad bruker mykje i rolla som NORA.

I dialogane kjem det spontane inntrykket fram gjennom rask replikkveksling. Dette legg språket tettare opp mot naturleg tale, på same tid som det er eit kunstnarleg grep der ein som publikum kan nyte den effektive og velkalkulerte utvekslinga:

### TR-4/1973

HELMER. <<all> (e) Fruen er formodentlig enke?>

LINDE. Ja?

HELMER. <<all> Og har øvelse i kontorarbeide.>=

LINDE. =Ja, jeg har da det. ((ler kort))

HELMER. Ja, da er det høyst rimelig at jeg kan <<all> skaffe Dem en ansettelse,>

NORA. Ser du, [ser du. ]

HELMER. [(humrar kort)] <<all> De er kommet i et [heldig] øyeblikk>, frue, (.)

NORA. [(ler kort)]

LINDE. Å hvordan skal jeg kunne få takke Dem?

HELMER. Nei det behøves ikke. <<len> Men e i dag må De (0.5) ha meg unnskyldt>-

I dette eksempelet er det den raske overgangen mellom karakterane (markert med '=') som skapar dynamikken og formar dialogen. Ofte er det òg delvis eller markant overlapp i overgangane. Dette grepet for å oppnå naturlegheit kjem i fortsettinga av utdraget over, der fire av karakterane er samla på ein gong. I det HELMER orsakar

seg for å gå, glir praten over i eit uformelt modus med mange småord og fleire nivå der karakterane snakkar saman to og to:

### TR-5/1973

- NORA. <<p><cresc> Blir ikke lenge,  
Tor[vald? >> ]
- HELMER. [ <<f>Neida.>] (0.8) En times tid du,  
ikke mer.=
- RANK. =Ja vent, jeg går med deg.
- HELMER. <<p> L:a meg. hh (0.9)
- NORA. ((Humrar kort))
- HELMER. <<p><hh> Så hh>>
- RANK. <<p> Takk.> (0.6)
- NORA. .hh <<all> Du, skal du også gå,  
Kristine? hh
- LINDE. Ja:, nu må jeg ut å finne meg  
et værelse,>
- HELMER. <<p> Ja, men> <<all> da går vi kanskje  
nedover [gaten sammen?> (1.6)]
- NORA/LINDE. <<pp> [((Mumlar saman))> ]
- NORA. <<all> Men i aften kommer du naturlig  
vis igje:n?>
- FRU LINDE. <<pp> Takk.>
- HELMER. <<p> Ja:,> (3.3)
- NORA. Og De også, doktor Rank?
- RANK. <<stac> Ja jeg vet sannelig ikke om  
jeg er så-
- NORA. Jo-o. (0.6) <<pp> Visst blir det så> <<p><u>bra</u>,  
pakk Dem bare godt inn, så (0.6) hm?>



HELMER. <<pp> ((nesten uhørlig i bakgrunnen))  
(...)>

RANK. ((responerer)) Ja. (1.0) Ja.

HELMER. <<pp> Vi går ned trappen sammen, så.>  
<<p> Vent litt (...)>  
<<pp> [((mumling i bakgrunnen))(...)]

RANK. <<pp> [Ja ja takk takk]>

Her er det ikkje mogleg å forstå alt som blir sagt. Volumet er tidvis lågt, dei snakkar samtidig og av og til i bakgrunnen. Samtala glir her over i ein tilsynelatande kvardagsleg modus, der karakterane snakkar meir til kvarandre enn til publikum. Slik får dette partiet høg grad av opplevd naturlegheit.

Det er mogleg å finne att fleire slike innovervendte augneblikk gjennom framsyninga, der skodespelarane let karakterane relatere seg til kvarandre utan å ta omsyn til publikum. Tilskodarane blir presenterte for små strekk der dei ikkje blir inviterte inn i situasjonen, men må observere utanfrå i større grad. Der eg tidlegare har trekt fram eksempel på korleis ein som tilskodar får intim kjennskap til karakteranes følelsesliv, blir det her tatt i bruk nærmast motsett effekt for å oppnå det verkelegheitsnære; framsyninga tek nærmast eit steg attende og gir ein ytre stemningsrapport av situasjonen. Ofte skjer det i korte strekk. Her senkar aktørane volum, har ekstra pust på stemmen og får meir avslappa diksjon, som for eksempel når HELMER lettare animert erklærer for LINDE korleis det er best å forlate festen på topp, for så å gå litt inn i seg sjølv, før han avsluttar med igjen å skape seg litt:

### TR-13/1973

HELMER. .hh E- en avslutning bør alltid være  
virkningsfull fru Linde, men ser De det  
er det meg ikke mu:lig å få gjort lille  
Nora begripelig. ((ler kort)).hh  
<<p><hh> ja>> .hh <<hh> Ja er jo>  
varmt her.((kremtar))(0.7) .hh ((nynnar))  
(0.8) <<p>(Å hva er-)> <<f> Det er

mørkt her> Å ja, naturlig vis  
 ((ler)) .hh Unnskyld. ((nynnar))

I dette eksempelet er grepet tatt i bruk på informasjon som ikkje er essensiell for handlinga, men som byggjer ein truverdig situasjon i fiksjonen. Denne kombinasjonen av verkemiddel er òg typisk for den tidlegare nemnte intime situasjonen som av og til oppstår, der eg som tilhøyrar opplever å få eit snikglimt inn i ein privat situasjon frå eit fluge på vegg-perspektiv, heller enn innsikt gjennom psykologisk eksternaliserande verkemiddel.

Eit anna eksempel på denne typen innsyn, som òg fungerer som ein stemningsrapport med høg grad av naturlegheitsfølelse, er når NORA og HELMER er godt i gang med diskusjonen i det publikum får oppleve dei på veg ned frå kostymballet. Dette er òg eit klart eksempel på korleis spontanitetsstrategiar som avslappa diksjon, avbrytingar og overlapp bryt opp eit scenespråk som elles er lett tilgjengeleg og tydeleg:

### TR-10/1973

NORA. [[<p><cresc> (men) jeg vil opp igjen,  
 Torvald.]]>

HEMLER. [[<pp> snakkar utydeleg i bakgrunnen>]]  
 <p><all> Nei nei nei  
 [nei]>>

NORA. [Du ]

HELMER. Nei nei (du) beste  
 [kjæreste Nora, nå= ]

NORA. [Jeg vil ikke gå så tidlig.]

HELMER. = hva?

NORA. Ber deg så bøn- ber deg så (inde- bare)  
 .hh bare en time til.

HELMER. Nei, ikke et eneste minutt min kjære lille  
 Nor-<all> det var jo en avtale ikke sant,  
 så kom nå inn i stuen med de'>,

(med litt latter i stemmen) du bare står  
der og og blir forkjølet.

Her held aktørane eit raskt tempo i talen, er tidvis vanskelege å høyre, og snakkar i munnen på kvarandre. Den siste replikken leverast nærmast i eitt. Samtidig er det eit punkt der aktørane tillèt seg å bli i situasjonen – sjølv om taletempoet er raskt, varar utvekslinga relativt lenge. Som vist i *En handelsreisendes død*, er dette eit tilfelle der språklege kvalitetar og eit inntrykk av naturlegheit blir minst like viktig for handlingsformidling som innhaldet i dialogen (jf. TR-7/1951).

Andre spontanitetsstrategiar aktørane brukar, er dynamiske verkemiddel som pausering, forlenga stavingar og trykk på enkelte ord. I tillegg skjer det fleire gonger at karakterane nøler eller avbryt seg sjølve (markert med ‘-’):

### TR-3/1973

HELMER. <<all> Og jeg skulle ikke ønske deg  
annerledes enn slik du er, du min  
deilige li-> (1.9) <<p><cresc> Forres:ten,  
det er noe som slår meg. (0.5) .hh Du ser  
så: mh> <<p><all> ja hva skal vi si så:  
så så fordektig ut i dag?>>

Karakterane kan òg la vere å nytte fullstendige setningar i utgangspunktet – som når NORA nøyer seg med å seie «Synes jeg også det». Dette er grep gjort for å auke inntrykket av spontanitet utan at det treng å gå ut over diksjonen i replikkane, og dei blir nytta gjennomgåande av NORA og HELMER.

Tilfella av informative replikkar som eg har merka som gjennomgåande på 1930- og 50-talet, finn òg vegen inn i denne framsyninga. Men der ein på 1950-talet kan høyre lengre einetalar (jf. TR-5/1951 og TR-2/1953), blir lengre replikkar i 1973 oftare brotne opp av at aktøren går inn og ut av den informative modusen. Med dette meiner eg at aktøren legg inn konkrete skifte, for eksempel i tempo eller volum, for å bryte opp det informasjonstunge partiet. Dette får den effekten at innhaldet når klart fram utan at talestilen bryt for mykje med scenespråket elles. Dei små brota, eller

taktskifta, med nøling, meir introvert tale eller latter, maskerer det elles formelle preget i replikken. Dette blir spesielt tydeleg hjå HELMER. Han bruker kombinasjonen av eit hurtig tempo og pausering aktivt som spontanitetsstrategi, i tillegg til å avbryte seg sjølv og omformulere det han seier undervegs:

### TR-6/1973

NORA. <<all> Tror du det  
kan:-> m-

HELMER. <<all> Jo men tenk bare på et> s::-  
<<p> (hvordan) et sånt skyldbevisst  
menneske må gå rundt å ly:ve og hykle og  
forstille seg til alle kanter? (0.7)  
<<f> Gå med mas:ke på overfor sine  
nærmeste,> ja til og med over sin egen  
(0.7) .hh egen hustru og sine egne  
<<f> barn.> (1.0) Og dette med (0.5)  
dette med ba:rna, det er nesten det  
forferdeligste, Nora. (0.9)

NORA. Hvorfor det?

HELMER. Jo, fordi en slik atmosfære av  
<<f> løgn> bringer smittestoff inn i et  
helt hjems liv, (0.7) hvert åndedrag som  
(0.5) som barna ta:r i et sånt hus (0.6)  
bærer i seg (0.6) spirer til  
noe stygt.

Her har karakteren ein belærande tone, men utdraget har likevel ikkje det same føredragspreget som kan oppstå i tidlegare eksempel. Dette er kanskje fordi det er karakteren HELMER som opptrer belærande overfor NORA, heller enn at skodespelaren snakkar tydeleg for at informasjon i replikken skal nå fram til publikum. Dei dynamiske verkemiddela er med på å understreke tydeleg kva som blir sagt, samtidig som dei aukar inntrykket av spontanitet. Både trykk og skifte i volum og tempo er tatte i bruk. Dei små pausane som er lagte inn, får det til å høyrest meir

konverserende og kvardagsleg ut, som om HELMER held på med noko anna samtidig som han snakkar.

### *Følelseslada scenespråk*

Sjølv om det er lagt mykje vekt på spontanitet i replikkvekslinga, finn eg i tillegg nokre tilfelle av verkemiddelet vibrato (markert med ‘≈’). Når HELMER mot slutten av stykket tryglar NORA om ein gong å kome attende, er det som eg høyrer ekkoet frå dei kunstnarlege utsegna i *Opbrudd* (kapittel 4.2.1):

#### **TR-17/1973**

HELMER. <<p> Men e:n gang, Nora,> (1.0) en ≈ga:ng.

Denne korte replikken er emosjonelt eksternaliserande, med eit kunstnarleg grep som ligg lenger frå naturleg tale enn scenespråket til karakteren elles gjer. Her er bruken av forlenga stavingar, lågt volum, trykk og pausering med på å skape effekten – saman med eit snev av vibrato på slutten. Meir av dette verkemiddelet finn eg hjå LINDE, når ho utbryt for seg sjølv:

#### **TR-9/1973**

LINDE. <<hh> Å:> ≈for ≈en ≈vend:ing .hh

Interessant her, er korleis ekstra pust – som er det verkemiddelet som har tatt over som psykologisk eksternaliserande grep på 1950- og 70-talet – er kombinert med bruken av vibrato. I tillegg er enkelte av stavingane forlenga. Kanskje stikk replikken seg ut og får ekstra dramatisk effekt fordi dette er eitt av dei få tilfella der ein karakter faktisk snakkar for seg sjølv i denne framsyninga. Dette er skjer noko hyppigare i tidlegare eksempel av *Et dukkehjem* (jf. TR-5/1939 og TR-3/1953).

På same måte som dynamikk er vektlagd i replikkane, finn eg ein tilsvarende variasjon i uttrykk for følelsspekteret til dei ulike karakterane. Der det ikkje blir nytta vibrato eller teatralse utrop i 1973, er det til gjengjeld lagt godt med ekstra luft på stemmebandet. Dette gjeld som sagt spesielt for Fjeldstad i rolla som NORA, men òg dei andre aktørane tek i bruk dette verkemiddelet for å eksternalisere følelsar.

Mennene nyttar det i mindre grad, og oftare som uttrykksfulle sukk og inn- og utpust i pausane (markert som ‘.hh’ og ‘hh’). Også meir eksplisitte følelsesuttrykk som latter og gråt blir brukte av fleire aktørar – og går av og til ut over diksjonen. Dette skjer òg i kranclar, der det siste partiet mellom NORA og HELMER får høgt lydnivå og høg temperatur. Det vil seie, HELMER tillèt seg å bli riktig sint og vekslar mellom eit dempa volum og nesten eksplosiv roping i det siste oppgjeret. NORA blir stadig meir lågmælt og let det intense kome fram gjennom trykk på bestemte ord og ekstra pust på stemmen:

### TR-14/1973

- NORA. .hh La meg komme ut. hh
- HELMER. <<p> Og hvor vil du hen?>
- NORA. hh .hh <<p> Du> skal ikke redde meg,  
Torvald. hh .hh
- HELMER. <<p> Sant?>
- NORA. (1.9) hh .hh hh .hh
- HELMER. <<cresc> -sant det han skriver, dette  
kan da umulig være sant?> .hh
- NORA. .hh <<p><hh> Jo hh, det er sant.>  
.hh Jeg elsket deg over alt i verden.
- HELMER. ((ropar)) <<f> .hh Kom ikke her med  
[tåpelige] utflukter!>
- NORA. [Torvald!]
- HELMER. (0.5).hh <<f> Ulykksalige, hva er det du  
har foretatt deg?>
- NORA. (hå)-
- HELMER. ((ropar)) <<f><dim> Nei, ikke noe  
komediespill..hh Du blir her  
og står meg til regnskap.  
<<p> Forstår du hva du har gjort?>

<<cresc> Ja svar meg, nå, <<f> ((ropar))  
Forstår du det?>

NORA. <<hh> <<p> Ja>.hh .hh nå b' ynner  
jeg å forstå det til.hh bunns.>  
hh .hh hh .hh hh .hh

I dette partiet vekslar språket tidvis over til å bli meir psykologisk ekspressivt, som om behovet for å tydeleggjere følelsane kjem framfor ei meir ytre naturlegheit. Både NORA og HELMER er karakterar med eit følelsesliv som kjem til uttrykk gjennom fysiske affektar. Dei både ler og er sinte, og bae to er på gråten i løpet av framsyninga.

Merkbart er det òg korleis bikarakterane framstår som meir samansette enn i dei tidlegare *Et dukkehjem*-versjonane. Dette blir i hovudsak tydeleg i eit gjennomgåande mindre informativt preg over replikkane, og fleire psykologiske nyanseringar i scenespråket. KROGSTAD har rett nok den same litt stakkato leveringa av replikkar som tidlegare, men spelar her på eit litt større register òg i samtalanene med NORA, ikkje berre med LINDE, som før. Karakteren RANK er meir emosjonell i denne framsyninga enn tidlegare. Han er både meir leiken og meir tynga, og det same er LINDE. Det er kanskje først og fremst i den auka graden av verkemiddel knytte til fysisk affekt at karakternyanseringane kjem fram: ved å la karakterane verke gladare i enkelte parti, opplever eg effekten som større når samtala og handlinga blir meir alvorleg. I tidlegare versjonar høyrer for eksempel LINDE så langt nede og sliten ut frå fyrste replikk at det aldri blir rom for karakterutvikling.

I tillegg til latter og gråt har ein annan del av følelsesregisteret fått meir plass i ekteskapet til Helters, nemleg begjæret. Dette fann eg òg i *Opbrudd* (jf. TR-7/1937), men ikkje i dei tidlegare døma eg har på *Et dukkehjem*. Tydelegast kjem dette fram når ein berusa HELMER skryt av NORA etter kostymeballen:

### TR-11/1973

HELMER. ((avslappa diksjon)) Nei, se ordentlig  
på henne, jeg skulle mene hun var verd

å se på. ((Kort latter)) Er hun ikke  
(.) .hh deilig, Fru Linde (nå)?

Her blir lystaspektet understreka av korleis Risan gjer HELMER litt slesk. På eit eller anna vis lukkast Risan her med å sløre diksjonen utan å snakke meir utydeleg, han let heller alkoholpåverknaden kome til uttrykk gjennom ein slepen talemåte med stemte s-ar. Ei mikropause og innpust før «deilig» understreker kva karakteren legg i ordet. Tidlegare i framsyninga har òg NORA latt begjæret kome fram – da gjennom intens, nesten erotisk, kviskring:

### TR-8/1973

NORA. ((Kviskrar)) <<p><hh> .hh Skulle leke>  
.hh <<cresc> alvepike og danse for deg  
i måneskinnet, Torvald .hh>

Dette teiknar eit inntrykk av at det her har skjedd ei endring i kva som ein reknar som passande følelsar å uttrykke i ei klassikaroppsetting. Det er òg noko som er med på å gi det samansette karakteruttrykket – der NORA også får uttrykt begjær og HELMER syner ei meir intens, og av og til dominerande side av seg sjølv.

Samla sett ser ein korleis følelsesutbrot får mykje plass i framsyninga, der karakteranes indre særleg blir eksternalisert gjennom pust og fysisk affekt. Spontanitetsstrategiar kjem til uttrykk gjennom tempo, men òg ved at dei legg inn fyllord eller nyttar ufullstendige setningar. Verkemidla som er tatte i bruk for å uttrykke følelsar og stemning, gjer scenespråket meir dynamisk, og bidreg dermed til at det verkar mindre konstruert og meir verkelegheitsnært.

## 6.4 Hovudtendensar i 1970-talsmaterialet

### 6.4.1 Ålmenne følelsar og sosiologisk samanheng

I eksempla frå denne perioden er vibrato som verkemiddel nesten fråverande. I staden vidarefører skodespelarane den bruken av pust eg finn i 1950-talsmaterialet for å uttrykke følelsane til karakterane. Spesielt i *Et dukkehjem* (1973) blir pusten uttrykk



for det psykologisk indre, medan det i *To akter for fem kvinner* òg blir nytta for å forsterke stemning og situasjon generelt. I tillegg kjem affekt som latter og gråt meir i bruk. Med andre ord byrjar har det byrja skje ei endring i framsyningsmaterialet, der det i stadig større grad er ytre verkemiddel som eksternaliserer det indre livet til karakteren. I tillegg til at følelsane er «bretta ut» og synleggjorte kunstnarleg gjennom indre psykologiske verkemiddel som pust, får vi innblikk gjennom ytre detaljar.

Eit ytre følelsesfokus blir spesielt framtrudande i *To akter for fem kvinner* og gjer følelsane meir ålmenne og ytre motiverte enn individuelle. Dette gir eit inntrykk av at det sosiologiske får meir fokus, der vi får sjå kva konsekvensar samfunnsstruktur og -forhold har for enkeltindividet, heller enn å få innblikk i det individ-psykologiske. Dette er eitt av fleire trekk som dreg framsyninga i ei meir sosialrealistisk retning enn dei andre eksempla. For å sette det litt på spissen kan ein seie at NORA gjer og føler som ho gjer i kraft av å vere eit psykologisk drive individ, medan kvinnene i leiligheita til HANNA er ulukkelege på grunn av deira roller i det patriarkalske og kapitalistiske samfunnet.

I 1970-talsmaterialet blir det tydeleg korleis spontanitetsstrategiar pregar scenespråket i større grad enn tidlegare tiår. I *Et dukkehjem* er det som om strategiane for spontanitet eg finn i det tidlegare materialet, har akkumulert – både bruk av eit høgt tempo, mange fyllord, å starte setningar på nytt, forlenga stavingar, pauseringar, grupperingar av ord og overlapp. Enkelte gonger nyttar dei òg ein meir avslappa diksjon, sjølv om scenespråket som nemnt er prega av ein gjennomgåande tydeleg uttale. I *To akter for fem kvinner* har eg i tillegg påpeikt korleis partia med mykje spontanitet, gjerne i form av overlappande og simultan tale, rammar inn det presise språket og gir heilskapen eit meir autentisk og verkelegheitsnært preg. Denne tendensen er òg å finne i *Et dukkehjem* (1973), der det i framsyninga i enkelte situasjonar skiftar fokus frå dei nære samtalene for å gi ein ytre stemningsrapport som sett tonen i situasjonen. Denne tendensen såg eg først i *En handelsreisendes død*, og den er i enno større grad systematisert som verkemiddel i eksempla frå syttitalet.

#### 6.4.2 Sosial variasjon og innslag av sosialrealistiske trekk

På same måte som i materialet på 1950-talet er det den framsyninga som er basert på samtidsdramatikk som har flest trekk av registerdanning. Og framleis finn eg at det er få, utvalde trekk som blir brukt for å teikne eit bilete av sosial plassering og identitet. I *To akter for fem kvinner* er det akkurat som skodespelarane beveger seg inn og ut av eit meir nøytralt talemål som ligg tett opp mot Oslo-vest og bokmål, sjølv med innslag av sosial språkleg variasjon. Slik oppnår framsyninga å vere relativt konsekvent i eit talemål som ligg tett opp til samtidas skriftnorm – noko som òg kjem fram i variabelutvalet (sjå kapittel 8). *Et dukkehjem* (1973) har færre innslag av variasjon mellom dei ulike karakterane, men har utvalde språktrekk som indekserer tidsperiode og sosialt miljø i fiksjonen. Både framsyningane har gjennomgåande tydeleg diksjon, og scenespråket er på dette området ikkje altfor påverka av dei mange spontanitetsstrategiane. Fråværet av dialektvariasjon syner at dialektbølgja som skylde over landet på 1970-talet, enno ikkje har funne vegen inn i fjernsynsteaterframsyningane eg har analysert.

Der dialekttrenden ikkje har rukke å påverke i særleg grad, er påverknad frå andre teaterstilar ei anna sak. Analysane viser at særleg *To akter for fem kvinner* har tatt opp i seg element frå ein nyare episk-sosiologisk tradisjon. Ei opptakt til dette finn eg så tidleg som i 1951, i scenespråket til *En handelsreisendes død*. Der er det heilskapelege inntrykket at framsyninga språkleg sett nettopp peiker framover mot den sosialrealismen som kom til å prege 1970-åras teater og kunst i Noreg, og som eg finn klare element av i *To akter for fem kvinner* (1976).

*Et dukkehjem* står i 1973 stort sett stødig i ein psykologisk-realistisk tradisjon, men ein ser antydningar til at også denne framsyninga ikkje er upåverka av samtidas meir politiske trendar. Dette er likevel ikkje eit framstående trekk i framsyninga; eit lite hint til kvinnekampen er ikkje nok til å dra fokuset vekk frå individet i *Et dukkehjem*, som eg vil tru vart medvite iscenesett som psykologisk drama framfor som eit sosialrealistisk. Dette underbygger oppfatninga om at det indre og psykologiske framleis står sterkt i norsk Ibsen-tradisjon på 1970-talet, i alle fall om ein nyttar denne oppsettinga som eksempel.

Som analysen min antyder, har *To akter for fem kvinner* tatt eit tydeleg steg i retning av eit meir sosialrealistisk uttrykk. Dette kjem oftast til uttrykk gjennom dei politiske elementa som ligg i stykkets tematikk, mellom anna gjennom appell-registeret til HANNA. Verkemiddelet peiker – saman med bruken av sosial variasjon for å framheve dei ulike kvinnetypene – mot ein ny episk-sosiologisk teaterkonvensjon, påverka av sosialrealismen og ein episk estetikk. Dette er interessant fordi framsyninga kombinerer ytre samfunnsstrukturar med behovet for psykologisk motiverte individ, og *To akter for fem kvinner* er eit eksempel på korleis den psykologisk-realistiske spelestilen òg er gjeldande i forbindelse med sosialrealismen, som nettopp kopla saman det sosiale og det psykologiske. *Et dukkehjem* (1973) har motsett tilnærming, gjennom å vere utprega psykologisk-realistisk med små nikk til meir samfunnsmessige motiv.

---

## 7. Scenespråk på 1990-talet

### 7.1 Kontekst og språkforhold: nye impulsar og meir dialekt

Ved inngangen til 1990-åra har det skjedd fleire endringar i norsk teater, med tilveksten av nye institusjonar og nye impulsar frå det europeiske regiteateret. Dette påverka både estetikk og den psykologisk-realistiske spelestilen – inkludert scenespråket. Sidan 1970-åra hadde det utvikla seg eit nytt teaterlandskap i Noreg, med tilveksten av fleire regionteater og det frie scenekunstheltet med gruppe- og prosjektteater og programmerande institusjonar. Det var eit «maktskifte» i det samla feltet i kva som vart vekta som kunstnarleg interessant, og her var det ikkje Ibsen på Nationaltheatret som gjekk av med sigeren. Både sentrale teaterskribentar og akademikarar meiner den avgjerande utviklinga skjedde utanfor dei tradisjonelle institusjonane (sjå mellom anna I. Larsen 1995, 11).

I løpet av 1990-talet mottok institusjonsteater tydelege impulsar frå det frie scenekunstheltet og frå nyare europeisk regiteater, som innebar ein postmoderne estetikk med eit meir fysisk og visuelt orientert uttrykk, og ei ytterlegare lausriving frå tekst som premissberar for framsyninga (Hyldig upubl.). Også scenespråket vart påverka av denne retninga, og det er mogleg å spore korleis leik med ulike stilartar (som psykologisk realisme, episk distanse, ekspresjonisme, ironi m.m.), så vel som auka merksemd på det visuelle og sanslege, gir utslag i språket. For Nationaltheatret var ein sentral endring i denne perioden opprettinga av den internasjonale Ibsenfestivalen i 1990. Initiativtakaren, teatersjef (1990–1992) Stein Winge, ville skape fornying ved å kombinere to av dei mest tradisjonelle elementa i norsk teater: Ibsen og Nationaltheatret (Øgrim 1991, 21). Målet var at festivalen skulle bryte med konvensjonar og fornye teateret gjennom inspirasjon frå utanlandske Ibsen-gjestespel og eksperimentering med Ibsen-spelet (Hyldig 2011, 22–23).

Dei sosialrealistiske impulsane frå 1970-talet sette òg sine spor i den norske psykologisk-realistiske tradisjonen. Avgjerande for dette var nok skodespelaropplæringa ved Statens teaterhøgskole, der Rudolf Penka og

kombinasjonen av Stanislavskij og Brecht hadde stor påverknad gjennom 1980-talet (Skutvik 2015, 107, 109). Mykje av den grunnleggande metodikken heldt fram i ny drakt på 1990-talet med professor Irina Malochevskaja, med ein tanke om at skodespelaren skulle finne fram til eit autentisk uttrykk (Tale Næss 2013, 133). Bruken av ytre sosiale verkemiddel i scenespråket heldt fram, òg etter at framstillinga av karakteren som individ igjen vart meir sentral enn rolle og plass i samfunnet. I løpet av 1980-åra vart dialektopplæringa ved utdanninga utvida, slik at alle studentane (òg dei frå søraustlandet) lærte eit nytt register (Ramsdal 2013, 107). Men framleis skulle alle lære normalisert Oslo vest-mål, noko som viser korleis standard norsk framleis eksisterte innanfor teaterinstitusjonane på slutten av hundreåret. Like fullt byrjar ein å sjå effekten av 1970-talets dialektreising i det offentlege språket på 1980- og 90-talet.

På same måte som ved teatera fann dialektene først innpass ved distriktskontora til NRK (og i den nye kanalen TV2), og både dialektbruk og meir uformell tale auka jamt og trutt i kringkastinga. Men sjølv på 1990-talet var det vanleg å normalisere talemålet sitt ved geografisk mobilitet (Vikør 2018a, 664, 667). I tillegg til blandings- og kompromissformar, har mellom anna Oslomålet gått gjennom ei fortsatt endring sidan 1970-åra, mot å bli éi dialekt med noko variasjon (jf. kapittel 8). I 1990 vart Fjernsynsteateret nedlagt og erstatta av ei utvida dramaavdeling. Det vart likevel ikkje slutten for teater på TV – i «Stortingsmelding nr. 32: Media i tida» (1992–93) vart det understreka at det framleis var viktig å vise teaterproduksjonar i NRK (Mestad et al. 1993, 7). Dette skjedde gjerne i form av sceneoverføringar i samarbeid med ulike institusjonsteater (noko *Beslutningen* frå 1994 er eit eksempel på).

## 7.2 *Beslutningen*, Nationaltheatret/NRK drama 1994

*Beslutningen* hadde premiere på Nationaltheatret 15. april 1994, og vart sendt på NRK TV 04. desember same år. Det er lydsporet til fjernsynsoverføringa frå Amfiscenen som ligg til grunn for denne analysen. Catrine Telle hadde regi, og rollebesetninga var Kjersti Holmen (INGRID), Henrik Mestad (LARS), Joachim

---

Carl Meyer (LEGEN), Anne Marie Ottesen (JORDMOREN) og Tone Schwarzott (FORFATTEREN).

*Beslutningen* handlar om eit par i 30-åra, LARS og INGRID, som går gjennom den tidlege fasen av eit etterlengta svangerskap. Publikum møter paret i heimen sin og på eit legekontor. Her finn dei ut at fosteret har Downs syndrom, noko som sett forholdet på prøve. Til slutt vel INGRID å avbryte svangerskapet, sjølv om LARS ikkje ønsker det. Som små brot i den kronologiske handlinga sitt FORFATTEREN og reflekterer i monologform rundt oppveksten med ein bror som har Downs syndrom. Etter kvart blir også tankane til LEGEN ein del av forteljinga hennar, sjølv om ho aldri samhandlar med dei andre karakterane. I den opphavelige versjonen vist på Nationaltheatret blir framsyninga avslutta med eit filmklipp av ein mann med Downs syndrom som dekkjer opp til teselskap og fortel om kongerekka (Bjørneboe 1994). Denne delen er ikkje inkludert i den fjernsynstilpassa overføringa eg har analysert.

Framsyninga er basert på skodespelet *The Choice* (1994b) av Claire Luckham, omsett til norsk av Helga Mjeldheim og Catrine Telle. Til forskjell frå omsettinga av *En handelsreisendes død* (1951), er handlinga her overført til ein norsk kulturkrins (i den originale versjonen heiter paret SAL og RAY). Teaterkritikar Preben Faye Schjøll, som skreiv om framsyninga på Nationaltheatret, opplevde at forteljinga var jordnær og atkjennbar, og skriv at teksten verka «oppdatert og korrekt fornorsket» (Schjøll 1994). Den ferske sceneteksten fekk ein del merksemd i avisomtalen etter premieren, og det er mogleg å få eit inntrykk av scenespråket ut frå nokre av kommentarane. Desse er baserte på inntrykk frå teatersalen og ikkje fjernsynsteaterets overføring. Sjølv om det er same framsyning, må ein her ha i mente at opplevinga av scenespråket kan ha vore noko annleis for dei som såg framsyninga på NRK enn for publikum på Amfiscenen. Her er det like fullt same iscenesetting og framføring som vart presentert i to ulike medium, og det er sånn sett ikkje same problemstilling i dei tidlegare tilfella der framsyningane *Opbrudd* (1937), *Et dukkehjem* (1939) og *En handelsreisendes død* (1951) vart tatt opp att for kringkastinga etter å ha spela på Nationaltheatret. Dei fleste kritikarane beskriv eit skilje mellom stilen til det unge paret og dei andre karakterane: «Mens legen, jordmoren og forfatteren stort sett

foredrar tørre monologer i liksom-samtale med publikum, har paret et uendelig bredt følelesspekter å spille på.» (Sletbakk 1994) Dei fleste positive merknadane om spelestil er knytte til naturlegheit. Holmen blir omtala som «skakende troverdig» (Aasdalen 1994), medan Mestad sin spelestil gav «en befriende realisme» (Schjøll 1994), og «paret framstilles gjenkjennelig og alminnelig» (Bjørneboe 1994). Calmeyer og Ottersen gjorde karakterane sine «menneskelige» (Aasdalen 1994), Medan Schwarzott spela «nært og klokt» (Straume 1994). Samtidig blir føredragspreget framheva, spesielt hjå FORFATTEREN. Framhevinga av det truverdige, realistiske og følelselada får sitt motstykke i omtalar som uartikulert, parodisk og stereotyp (Schjøll 1994; Straume 1994; Bjørneboe 1994; I. Larsen 1994) I kritikane merkar eg meg særleg korleis det i Morgenbladet står at Mestad har ein særeigen «evne til å få replikkene ned på gatenivå» (Schjøll 1994). Dette meiner eg heilt klart er knytt til naturlegheitskonvensjonen, i kraft av dei positive vurderingar av kvardagsnærheit og autentisitet.

### **7.2.1 Analyse av scenespråket i *Beslutningen* (1994)**

#### *Estetisk konvensjon*

*Beslutningen* er den fyrste framsyninga i mitt materiale som finn stad på ein teaterscene med publikum til stades (og ikkje som opptak i studio), og det merkast. Publikum gir ein umiddelbar respons som tydeleg påverkar scenespråket, anten det er fordi aktørane må ta lengre pausar og snakke høgare for å overdøye latter eller applaus, eller fordi dei forsterkar bestemte verkemiddel på bakgrunn av responsen dei får. Sjølv i eit forskingsprosjekt der fokuset ligg på verkemiddel knytte til val av ord og framstilling av følelsar gjennom scenespråket, er det ikkje til å kome unna at kommunikasjonsprosessen blir ein annan når båe partar er nærverande og synlege for kvarandre. I *Beslutningen* merkar eg dette først og fremst i kraft av at det oppstår ei leikenheit hjå aktørane. Heilt konkret spelar dei på humor som triggar respons hjå publikum gjennom å få dei til å le av det kvardagslege strevet til karakterane. Dette kjem ofte fram gjennom karakteren INGRID, der skodespelar Kjersti Holmen spelar på dei komiske sidene ved den hormonelle ubalansen som følgjer ein graviditet.

Karakteren går frå å vere sur, via ein oppfarande og høglytt reaksjon (markert med <valør>), for så å gå rett attende til eit meir kontrollert uttrykk i siste setning:

### TR-3/1994<sup>44</sup>

INGRID. Han bare jobber vet du atte den  
forbannade jobben. ((ropar))  
<<f> Neimen herrgud nå har jeg glemmt å  
kjøpe purre.> Ånei der er de ja.  
((kremtar)) ((Publikum ler))

Men denne typen parti handlar ikkje berre om å oppnå umiddelbar respons gjennom enkle humorpoeng; ofte speles det på det doble nærværet på scenen, der skodespelarane nærmast gjer eit poeng ut av at dei *framstiller* ein karakter. Slik fungerer tidvis bruken av humor (av og til i form av ironi) som eit metafiktivt element. Det noko karrikerte scenespråket i utdraget over skil seg ut frå den elles gjennomgåande psykologisk-realistiske stilen, men bryt ikkje nødvendigvis med inntrykket av naturlegheit, da verkemiddelet skapar identifikasjon og medfølelse med karakteren.

I *Beslutningen* ser ein korleis brot i den kronologiske handlinga opnar for eit samspel mellom ulike fiksjonsnivå, som òg blir merkbart i scenespråket. I tillegg til partia med FORFATTEREN, er det fleire monologar i handlinga, der aktørane snakkar direkte til publikum, men utan å faktisk bryte fiksjonen eller gå ut av karakter. Også dette kan oppfattast som innslag av metafiksjon, men det er kanskje meir rett å beskrive det som leik med element av ulike stilar og uttrykk. Her blir det tydeleg i språket korleis karakterane går inn i eit forteljande modus:

<sup>44</sup> For ei fullstendig forklaring på teiknsetting, sjå tabell i kapittel 3.5.2. For å gjere transkripsjonane meir lesarvennelege, er utdraga i analysane berre gjengitt med dei teiknsettingane som er omtala i konteksten. Dei komplette transkripsjonane er gjengitt i vedlegget i framsyningskronologisk rekkefølge (kapittel 10.2).



**TR-14/1994**

LEGEN. Poenget er at langsomt (.) <<all>  
 slutter jeg å tenke på dem som mennesker.>  
 (1.3) Langsomt (forvandle' de seg til) (.) <<f>  
 problemer som skal løses > (som) (0.5) <<f> som  
 jeg kan løse.> (1.2) <<p> Så lenge jeg ikke  
 tenker på dem (0.6) som menn'sker.>

Dette er ein del av lengre replikk LEGEN har for seg sjølv, der han gjennomgåande grupperer orda med korte pausar mellom kvar frase (markert med parentes).

Monologen har variert volum og tempo (markert med <valør>), og enkelte ord og stavingar har fått ekstra trykk (markert med understreking). I mitt materiale er dette som eit ekko av dei informative, forteljande replikkane frå framsyningane på 1930- og 50-talet, der skodespelarane tillèt seg å bli forteljande utan å gå ut av karakter (jf. TR-5/1951). Det er ei eksternalisering av det LEGEN tenker på. Det er verdt å merke seg at eitt moment skil dette utdraget frå tidlegare eksempel, nemleg at diksjonen her er meir avslappa (uklare ord er sett i enkel parentes). Da blir den forteljande talestilen enno meir markant hjå Schwarzott som FORFATTEREN, som nettopp har ei forteljande rolle. Dette er eit dramaturgisk grep i handlinga som ikkje går på bekostning av eit truverdig språk. Ho har ein eigen måte å snakke på i samanlikna med dei andre karakterane, og skapar ikkje ein illusjon av at det skal vere som ein samtale. Karakteren har ein delvis framførande tone, som eit foredrag, eller kanskje eit bokmanus i auditiv form:

**TR-10/1994**

FORFATTEREN. Jeg kan se ham for meg. (0.5) I det  
 han gransker vindusutstillingen. (0.8)  
 Han ser en bok om vikingene. (0.7)  
Den vil han ha. (0.5) <<all> Overlæreren  
 forklarer ham at det kan han ikke,>  
 (0.5) og heldigvis for henne kommer  
 bussen akkurat da, hun holder ham

tett inntil seg, slipper ham ikke løs inn i bussen. For hun vet at han udmerket godt kan finne på å hoppe av bussen og rett ut i trafikken. (0.7)  
 <<f> Ja, det virker som han e (.) ikke aner hva frykt er (0.6) og han er full av eventyrlyst.>

Her er dei same dynamiske verkemiddela i spel, med enno meir vekt på trykk og pauser. I tillegg er diksjonen tydelegare. Likevel tek Schwarzott i bruk fleire spontanitetsstrategiar, ofte ved at ho forlengar vokalane (markert med ‘:’) eller tek små pausar midt i ein setning, eller gjentek og omformulerer det ho skal seie (brot markert med ‘-’).

#### TR-2/1994

FORFATTEREN. Min:ner er bare minner og du: (.)  
 du mister dem, (.) de blir u:klare, ulne i  
 kantene, du:- (.) du husker ikke presist og  
 så bare forsvinner de.

Dette skapar eit inntrykk av at karakteren tenker ut kva ho skal skrive der og da. Dermed oppfattar eg den noko skriftnære og forteljande måten å snakke på som truverdig, fordi det går inn under eit eksisterande register; sjølv om det ikkje er kvardagsleg tale, er dette ein måte ein kan tenke seg at det er plausibelt for ein forfattar å utvikle ei historie på, eller presentere eit verk i prosess. Det er ein naturtru måte å lese opp ein tekst på.

Den parallelle FORFATTER-forteljinga bidreg til å bryte opp resten av handlinga, og den informative tonen fungerer som eit episk grep. FORFATTEREN fungerer òg delvis som ein kommentator til det indre livet til LEGEN. Igjen viser innslaga av ulike konvensjonar seg, i ein realistisk form som rommar meir enn i dei fleste andre framsyningane i materialet. Det er merkbart at den psykologisk-realistiske spelestilen og naturlegheitskonvensjonen har endra seg frå 1970- til 90-talet, både med tanke på spelestil, regi og dramaturgi. Dette gjeld òg for meir kunstnarlege innslag. Sjølv om

det i scenespråket er vekt på ytre realisme (mellom anna gjennom spontanitetsstrategiar), er det òg rom for eit meir poetisk uttrykk. Dette ligg mykje i tekstgrunnlaget, litt på same måte som i dei informative replikkane:

### TR-1/1994

LARS.       Burte ikke jeg bare legge meg ned og dø?=  
 INGRID.     Jo m-m  
 LARS.       =I trygg forvissing om at min oppgave  
               har lykkes. ((Ler undervegs)) Mitt såkorn  
               vil leve videre. <<all> Og når jeg  
               likevel er død å borte så kan du jo bruke  
               mitt legeme til næring viss du foretrekker  
               det?> ((publikum ler kort)) Suge  
               ut min siste kraft og viderebringe til  
               den lille?

Replikken har eit uttala lyrisk preg, men måten orda blir sagt på, blir meir verkelegheitsnær og truverdig. Det er fordi LARS er lattermild for å understreke ein leiken heller enn poetisk tone, og dynamikken med delvis høgt tempo er ein spontanitetsstrategi. Det verkar som Mestad verkeleg jobbar for å få replikken til å verke naturleg. Til samanlikning gjekk karakterane inn i eit langt meir framførande modus i tilsvarande parti i *Opbrudd* (jf. TR-6 og TR-12/1937).

### *Spontanitet*

Dynamikk og andre spontanitetsgrep blir mykje brukt for å oppnå naturlegheit i scenespråket, og verkemidla er i stor grad ei vidareføring av det eg har sett i tidlegare framsyningar. Her er utviklinga i diksjon eit openbart eksempel. Sjølv om graden av tydeleg uttale varierer innad i materialet, er trenden tydeleg: Aktørane har stadig meir avslappa diksjon.

JORDMOREN vidarefører det hurtige tempoet med tydeleg formulerte ord som eg finn i framsyningsmaterialet frå 1970-talet:

## TR-8/1994

JORDMOREN. <<all> Men så vidt jeg kan se, så  
trenger ikke du> å engste deg, det er  
ingen ting (0.8) <<all> i dine papirer  
som gir meg grunn til bekymring, du er>  
skal vi se[:- ]

INGRID. [Jeg er fem] og  
tred[ve

JORDMOREN. [Fem: og tredve ja.

INGRID. Ja. (0.5)

JORDMOREN. Ja. (.) <<all> Neida, (.)  
det skulle være helt i orden, det.>

INGRID. Ja, jeg håber [det. ]

JORDMOREN. [M: ] [[Ja.]]

LEGEN. [[Ja.]]

I tillegg til det hurtige tempoet forlengar karakteren enkelte stavingar, og karakterane overlappar dialogen (markert med '[ ]'). Igjen grupperer både JORDMOREN og dei andre karakterane orda i fraser, eit trekk eg opplever som noko av det som gjer scenespråket frå desse tiåra atkjennbart og distinkt. LEGEN har mykje av den same talestilen som sin kollega. Samla har skodespelaren Calmeyer eit hurtig tempo, ikkje ulikt Risan som HELMER i 1973, og ein tidvis svært avslappa diksjon, ikkje ulikt den Buøen har som WILLY i *En handelsreisendes død* (1951). Replikkane til LEGEN får ofte ein litt slurvete uttale (jf. TR-14/1994), sjølv om karakteren stort sett har fullstendige setningar og inkluderer alle stavingar. Det hurtige tempoet som gjer at karakterane nesten snublar i orda, er ein klar spontanitetsstrategi, samtidig som dei små pausane – som gir tilskodarane sjanse til å halde følgje – gir språket eit teatralt preg som skil seg frå naturleg tale. Dette blir nytta både av dei yngre og eldre aktørane.

Det tydelege samanfallet i verkemiddel hjå JORDMOREN, LEGEN FORFATTEREN, og hjå karakterane i framsyningar som *Et dukkehjem* (1973), peiker nok ein gong mot korleis det ofte er eit generasjonsskilje i framsyninga som blir utslagsgivande når det kjem til kva spontanitetsstrategiar aktørane vel å nytte. For der dei eldre aktørane tyr til tempo, pausering og sløra diksjon som hovudverkemiddel, nyttar Mestad og Holmen til dels andre strategiar. Dei let replikkane flyte på ein litt annan måte enn dei tre eldre aktørane, og brukar oftare ordsamantrekkingar. Karakterane INGRID og LARS har ofte eit rolegare tempo og bryt i større grad opp setningane gjennom å byrje på nytt og omformulere seg undervegs. Også dette er den same tendensen som eg har sett dukke opp tidlegare i materialet, men her er det brukt meir konsekvent:

#### TR-5/1994

INGRID. Du Lars, (0.5) vet du hva? (.)  
 Du må tilgi meg, vet du Lars, unnskyld,  
 vet du hva? Du je- (.) jeg har det  
 så fryktelig, jeg har det akkurat so-,  
 det er akkurat som hele innsiden er  
 vrenget utover. [...]

Dette utdraget er eit typisk eksempel på korleis desse to karakterane ofte stoppar seg sjølve i midten av ord og gjentek for å finne den beste måten å uttrykke seg på. Opplevinga av at vegen blir til medan dei går, gjer òg at dei delane av scenespråket som går i eit hurtig tempo, får ein annan valør enn på 1970-talet, og dels òg annleis enn hjå dei eldre karakterane i framsyninga. Dette inntrykket blir forsterka av korleis replikkane avløyser kvarandre raskt og nesten saumlaust i dialogen (markert med '='). Samtalen verkar meir springande, og mindre kalkulert og innøvd enn i tidlegare framsyningar. Dette er det fleire eksempel på i dialogar mellom INGRID og LARS, som når dei diskuterer førebuingar rundt graviditeten:

## TR-8/1994

- INGRID. Kvalm (av det)hh=
- LARS. <<p>Ja?>
- INGRID. =.hh <<all> Jeg føler meg ikke kvalm i det hele tatt lenger je'>.
- LARS. ((lattermild)) Ne-hei?
- INGRID. <<all> Du, vet du hva det er sant- Det er helt borte altså je- vet du hva, jeg har det helt <<dim> fint jeg har det fantastisk Lars.>> hh
- LARS. <<cresc> Du ta're litt med ro, nå.>
- INGRID. Du, .hh <<all> nå vil jeg begynne å ta denne graviditeten her på alvor, kan'ke vi begynne å handle inn litt og- .hh <<p> ik[ke] ta, de er mine.
- LARS. [Nei] nei, nei.>  
((Publikum ler))
- INGRID. <<f> Kjøpe inn no' sånne små: sko eller no' søte små: kaniner eller no' biteringer.>  
Biteringer Lars, det tror jeg.=
- LARS. =De bli'kke født med tenner, vet du.=
- INGRID. =Jo jo, Richard den tredje ble det.
- LARS. <<p> M-m>

Her ser ein korleis fleire av dei typiske spontanitetsstrategiane i framsyninga kjem til uttrykk. Dei gir respons undervegs til den som snakkar, nyttar samantrekkingar, og varierer volum og tempo. Igjen er det tydeleg korleis INGRID maskerer det planlagde preget i replikken gjennom å gjenta ord og omformulere seg undervegs, og bruke inn- og utpust aktivt (markert med 'hh'). Men like ofte som orda kjem fort og litt uryddig, er det lagt inn pausering mellom replikkane. Også i denne framsyninga gjer dette at

tilhøyrarane får tid til å oppfatte kva som blir sagt, sjølv om det går fort. I tillegg blir det eit verkemiddel for spontanitet, der pausane får det til å verke som karakterane ikkje har planlagt alt som skal bli sagt, men treng tid til å tenke og formulere seg.

Ein annan måte å skape truverdig dialog på i materialet frå denne perioden, støttar seg ikkje fyrst og fremst på måten orda blir levert på, men heller på eit anna naturleg verkemiddel: det ordknappe. Her er det klart at scenespråket blir påverka av form, både frå teksten som ligg til grunn og i regi og heilskapleg dramaturgi. Scenespråket tek farge av korleis replikkane har blitt meir økonomiserte, og i *Beslutningen* er det tydeleg korleis det i enkelte parti blir lagt vekt på dei tydingsfulle (og av og til pinlege) pausane mellom orda som blir sagt:

#### TR-9/1994

LARS.        Ingrid?

INGRID.     M-m? (.)

LARS.        Er du lykkelig? (0.7)

INGRID.     Ja-haha. (0.6) Ja, fy  
              <<f><dim> faen nå er jeg lykkelig.>

              ((Begge ler litt)) ((Publikum ler))

I dette utdraget bidreg pausene til å skape inntrykk av karakterar som er tilfredse. Ein liten volumauke som raskt går attende, er den einaste framhevinga. Denne typen replikkvekslingar fungerer som ein kontrast til emosjonelt ekspressive og høglytte parti. Dei meir ordknappe sekvensane er gjerne også der tempoet i samtala blir tatt litt ned. Det er mykje luft mellom orda og ordgruppene, og karakterane held eit jamt volum. Denne effekten kan òg oppstå i kraft av at replikkane blir delt opp i mindre frasar, gjerne med små tilsvar undervegs:

**TR-15/1994**

JORDMOREN. Jeg ska' være sammen med deg hele dagen.

INGRID. Fint hh (0.5)

JORDMOREN. Vi skal gå igjennom dette sammen.

INGRID. ((kviskrar)) <<pp><hh> Ja>> (2.2)

JORDMOREN. <<all> Kommer den unge vennen din? (0.7)

INGRID. Nei. (0.7)

JORDMOREN. På jobb? (.)

INGRID. Ja.> (3.1) N:ei. (0.8) Det var e (0.8)  
.hh det var min beslutning.

I dette utdraget er tonen knapp, som understrekar situasjonen i møtet mellom to menneske som ikkje kjenner kvarandre, og der ein av dei står i ein vanskeleg situasjon. JORDMOREN har ein profesjonell og vennleg tone, legg trykk på bestemte ord og snakkar tidvis raskt og effektivt. INGRID har lågt volum, tydeleg pust og nøler tydeleg i siste replikk. Årsaka til at eg oppfattar pauseringane som eit uttrykk for naturlegheitskonvensjonen i desse partia, er at dei lange einetalene forsvinn – karakterane snakkar i kortare strekk og mindre velformulert, noko som får det til å verke tett på naturleg tale.

Bruken av samantrekkingar er òg med på å gjere språket meir munnleg og spontant. I tillegg er det med på å forsterke eit inntrykk av at karakterane i denne framsyninga i mindre grad snakkar normalisert bokmål enn det eg har sett i tidlegare framsyningar. LARS er den fyrste karakteren i framsyningsmaterialet som snakkar gjennomført austkantmål. At aktørane har eit meir aktivt forhold til dialekt, kjem òg fram i eit par parti der dei skal etterlikne tenkte karakterar – henholdsvis ein prest og ein lærar. Her tek karakterane i bruk register knytt til Sørlandet og Trøndelag:



**TR-6/1994**

INGRID. Tenk å være kvaLm i sitt eget  
bryllup 'a. ((publikum ler))  
((Med tilgjort sørlandsdialekt)) «Ta:r  
du In:grid Marie denne mannen som hos  
deg står i gode og onde dage- ja nå må  
du svare Ingrid Marie», og så bare  
sånn æh ((brekningslyd)) ((publikum ler))

**TR-11/1994**

LARS. Det var det vi kalte dem på skol'n.  
Mongoeer. ((På tilgjort trøndersk))  
«Finn ut altj dåkker kan om mongolida og  
skriv ned i arbeidsboka:. Bæste stil'n vil  
bli lest opp i klassen e.»

Som i *To akter for fem kvinner* gjer dette at det blir tydelegare for meg som tilhøyrar at det er ein parodi (jf. TR-11/1976), og bidreg med dynamikk og tilfører eit av dei mange små komiske elementa i framsyninga. Dei etterliknar dialektar for å markere at det nettopp er det – ein parodi av ein tenkt stereotypi. Etterlikningane opnar for meir teatrale grep utan at dette bryt med den realistiske ramma, og som ei bieffekt bidreg det til å gi scenespråket elles eit meir naturleg preg.

***Karakter og miljø***

Både ytre sosiale og indre psykologiserande verkemiddel blir nytta for å bygge karakter og miljø gjennom scenespråket. Skiljet i talemåten til dei ulike aktørane kan fungere som uttrykk for ulike register hjå karakterane. LEGEN og JORDMOREN har ein meir formell tone, i tråd med yrke og samfunnsfunksjon, med færre samantrekkingar og mindre eksterialisering av følelsar. Likeeins er FORFATTEREN i ein situasjon der ho formulerer noko andre skal lese, og det verkar passande og naturleg at ho ligg nærmare bokspråk enn dei andre karakterane.

Som eit gjennomgåande trekk for fellesscener i framsyninga finn eg att noko av den same effekten som i *To akter for fem kvinner* (1976) – der situasjonen blir etablert gjennom prat der det ikkje er mogleg å få med seg alt som blir sagt. I *Beslutningen* småpludrar dei ofte i starten av nye scener, som ei lågmælt etablering av handlinga som kjem. Igjen er dette med på å etablere eit inntrykk av naturlegheit i scenespråket, der møta mellom helsepersonell og det unge paret framstår spontane og litt keitete. Typisk for slike etableringsscener er at aktørane nyttar pausering, avslappa diksjon, lågt volum og hurtig tempo, kombinert med at dei snakkar i munnen på kvarandre:

### TR-13/1994

JORDMOREN. <<p> Hei. (0.5) (Vel)kommen.

INGRID. Ta [kk.]>

LEGEN. [ <<f> (Frøken Lund) >

INGRID. Ja.

LEGEN. <<f><all> Hvordan har vi det i dag?>>

INGRID. Jo, fin[t. ((humrar nervøst))

JORDMOREN. [Ja, bare legg  
[deg ned du. ]

LEGEN. [ <<all> (Bare legg deg] ned.) > (.)

JORDMOREN. Skal vi se. (0.5)

LEGEN. ((kremtar))

JORDMOREN. ((kremtar))

Her er det situasjonen som er i sentrum, heller enn kva som blir sagt, og partiet sett stemninga på sjukehuset, og bidreg til at publikum forstår korleis karakterane opplever situasjonen. I enkelte passasjar opplever eg òg korleis nokre av karakterane snakkar lågt i bakgrunnen, som for å etablere ein simultan verknad som inkluderer det auditive. Det er ikkje høgt nok til å forstyrre replikkane i fokus, men skaper eit realistisk inntrykk.

For å uttrykke følelsar bruker aktørane i hovudsak gråt, latter og volum. Latter og gråt bryt opp og skaper dynamikk i scenespråket, og går av og til på bekostning av kor tilgjengeleg det språklege innhaldet blir for publikum. I enkelte parti står karakterane regelrett og brøler til kvarandre:

#### TR-12/1994

- INGRID. Lager no' med ost og tomat.
- LARS. Jeg e'kke sulten, sa jeg.
- INGRID. ((brøler)) <<f> Nei vel, [da!>
- LARS. <<f> [Du kommer faen meg til å ta den pr[øven, du.>
- INGRID. ((brøler)) <<f> [Det har jeg ik[ke sagt!]>
- LARS. [Nei nei,] men du har tenkt det [en hel del da. <<p> Ja->]
- INGRID. <<all><f> [Jeg har ikke sagt at jeg vil ta den,]> ≈men ≈jeg ≈må ≈få lov til å tenke,> vi vet ingen ting, [vi vet absolutt ingen ting. ]
- LARS. [<<f>Det er ingen ting i veien.] Verden er i vater, Gud er på sin plass i him[melen og- ]
- INGRID. [Du tror ikke] på Gud.
- LARS. Jeg har b'ynt nå, skjønner'u!=
- INGRID. =( (ropar) ) Din jævla dritt!>

Volumauken blir kombinert med korte setningar, trykk, samantrekkingar og overlapp. Det er nesten ubehageleg å høyre på, og scenespråket får eit rått og direkte uttrykk som aukar følelsen av autentisitet. I dette utdraget er det til og med tilfelle av vibrato, av den typen som får det til å verke som INGRID er så oppbragt at ho ikkje har kontroll på stemmen. Som nemnt kan desse verkemidla tidvis vere forstørta, for å

---

understreke korleis INGRID er påverka av hormon. Oftare er det likevel verkemiddel som er med på å skape inntrykk av kvardagslege situasjonar og karakterar.

### 7.3 *Et dukkehjem*, Nationaltheatret 1999

Denne framsyninga hadde premiere på hovudscenen til Nationaltheatret 14. oktober 1999, i regi av Kjetil Bang-Hansen. På scenen sto Anneke von der Lippe (NORA), Henrik Mestad (HELMER), Ågot Sendstad (LINDE), Hennika Skjønberg (ANNE-MARIE), Ingar Helge Gimle (KROGSTAD), Nils Ole Oftebro (RANK), Eirin Hallangen Jansen (HELENE), og Tobias Tjørstad (ET BYBUD). Dette er den fjerde og siste framsyninga i mitt materiale som er basert på Henrik Ibsens skodespel frå 1879, denne gongen bearbeidd av dramaturg Carl Morten Amundsen. Denne analysen bygger på eit lydopptak av dokumentasjonsvideoen til teateret.

Kritikarkorpset hadde delte meiningar om framsyninga som var del av 100-års markeringa til Nationaltheatret. Alle var einige om at von der Lippe gjorde ein god jobb, men ikkje alle var begeistra for ensemblet som heile. «Bang-Hansens menn gestaltes med et snevert følelsesregister», skreiv Klassekampen sin kritikar og meinte at spesielt RANK og KROGSTAD vart framstilt med einsidige personlegdomar (Indahl 1999). Det var heilt klart individa som opptok kritikarane, og komplekse rolletolkingar ser ut til å ha vore idealet. Von der Lippe gjorde NORA til «et fullt og helt menneske» (Nedrelid 1999), Mestad skapte «**en komplisert og spennende skikkelse** av Noras ektemann», og Oftebro var ein «fascinerende og nyansert» RANK (I. Larsen 1999). Sendstad opna opp for «et varmt, tenkende menneske, og Gimle let publikum «ane lengsel mot anstendighet og medmenneskelighet bak en brysk fasade» (Sletbakk 1999). Desse vurderingane viser at framsyninga sto støtt i ein psykologisk-realistisk tradisjon. Av dei spesifikke scenespråkleg nyansane var det fleire som merka seg volumbruken. VGs kritikar meinte at nokre av HELMER og KROGSTAD «sterke, nærmest melodramatiske utspill, [kom] brått og uten tekstmessig underbygning» (Sletbakk 1999).

Bang-Hansens regikonsept vart oppfatta som klassisk og tru mot Ibsen, òg i språket. Sjølv om måten dei snakka på var oppdatert, var det ikkje tatt friheiter med innhaldet i teksten (I. Larsen 1999; Rossiné 1999). Nationens kritikar tykte det var på sin plass at «alt støv» var fjerna frå replikkane, fordi «det norske hverdagsspråket har tross alt forandret seg ganske betraktelig på 120 år» (I. Larsen 1999). Elles kommenterer nær sagt alle talemålet til HELMER, som skil deg ut frå dei andre karakterane (sjå òg kapittel 3.4.7). Der nokre meinte at det ikkje var grunnlagt godt nok, opplevde andre at det regionalt prega standardtalemålet gav karakteren meir djupne (Rygg 1999; I. Larsen 1999).

### 7.3.1 Analyse av scenespråket i *Et dukkehjem* (1999)

#### *Spontanitet og flyt*

Det overordna inntrykket av scenespråket i denne framsyninga er at aktørane legg vekt på spontanitetsstrategiar. Igjen er hurtig taletempo eitt av dei fremste verkemidla, men den stilendringa eg ser mellom 1970-åra og *Beslutningen*, finn eg òg her. Sjølv om tydeleg diksjon er mindre vektlagt enn i tidlegare tiår, er det mindre bruk av samantrekkingar enn i framsyninga frå 1994. Skodespelarane snakkar hurtig og grupperer orda, men tek i tillegg påfallande ofte små pausar (markert med parentes) – utanom dei stadene ein ville ha brukt teiknsetting skriftleg. Med det meiner eg at dei bryt opp setningane og slår saman overgangar innad i replikkane, noko som får språket til å høyrest mindre strukturert ut. Det kan òg understreke alvor eller intensitet i ein situasjon, for eksempel når LINDE er i samtale med KROGSTAD om ekteparet Helmer:

#### TR-11/1999

LINDE. Jo. (1.1) Men ikke nå lenger. Eh.  
 (1.3) Helmer eh (0.7) må  
 få vite alt sammen det må komme til  
 full (.) åpenhet mellom de to det  
 kan umulig fortsette med alle disse (.)  
 utfluktene og fortielsene.

Her er det tydeleg korleis LINDE, spesielt i den siste setninga, legg inn mikropausar på andre plassar enn der ein ville ha sett inn eit komma i teksten, samtidig som ho *ikkje* legg inn eit pusterom etter «alt sammen» eller etter «mellom de to». I tillegg legg ho inn litt pausering i starten av replikken, som ytterlegare fremmar inntrykket av spontanitet. Karakterane gir inntrykk av at dei har det travelt med å levere all informasjonen, på same tid som dei tek seg tid på uventa stader. Resultatet er ofte at dei framstår som nonchalante, av og til nærmast tørrvittige. Det gjer òg at spesielt NORA og LINDE blir tøffare, og mindre stereotyp feminine, enn i dei tidlegare framsyningane. Karakterane snakkar ofte hurtig (markert med <valør>), nærmast på inn- og utpust, og går markant ned i toneleie mot slutten av setninga. Dette er særleg eit kjenneteikn for von der Lippe i rolla som NORA:

### TR-9/1999

NORA. ((I eitt)) <<all> Jeg er slett ikke fra meg selv jeg vet> nøyaktig hva jeg sier, og jeg sier ingen har visst om det, jeg har gjort alt <<all> sammen alene husk det.>

I utdraget er det ingen pausering, men tempoet sakkar litt ned og det blir det lagt trykk på bestemte ord (markert med understreking) for å skape dynamikk. Denne måten å snakke på er veldig attkjennbar og opplevast som karakteristisk for scenespråket på 1990-talet. Von der Lippe brukar gjerne desse verkemidla i parti som tidlegare har vore framstilte som meir inderlege og følelseslada ved hjelp av vibrato eller pust. Dette gjer at NORA verkar mindre emosjonell i oppgjeret i slutten av framsyninga. På den eine sida verkar det meir kontant, på den andre sida verkar det som ho prøvar å få sagt alt før HELMER rekk å seie ho imot:

### TR-15/1999

NORA. ((I eitt)) Jeg må oppdra meg selv og det må jeg gjøre alene derfor så går jeg fra deg nå.

### *Latter og sinneutbrot*

Ein del av naturlegheita og nærleiken til naturleg tale kjem til uttrykk gjennom kva måtar aktørane vel å framstille følelsar på. I denne framsyninga er fysisk affekt og dynamiske verkemiddel brukte til å formidle det indre psykologiske gjennom ytre grep. Vidare bidreg spesielt latter som verkemiddel til at replikkane får eit spontant preg, gjennom at lengre setningar blir brotne opp, eller at diksjonen blir litt mindre tydeleg fordi karakterane ler eller humrar medan dei pratar. Både latter og pausering blir dessutan viktige verkemiddel for å få stemning i fiksjonen til å kome til uttrykk gjennom scenespråket. I denne framsyninga er det for eksempel vektlagt korleis stemninga mellom LINDE og NORA er litt anstrengt i starten: måten dei pratar på gir inntrykk av at dette er to menneske som ein gong har kjent kvarandre godt, men som no ikkje utan vidare finn attende til den fortrulege tonen. Her er det nettopp dei nemnte verkemiddela som bidreg til å gi eit klart inntrykk av situasjonen:

#### **TR-3/1999**

NORA.       Og nå har du (altså) kommet  
                  til byen.

LINDE.       J:a ((ler kort))

NORA.       ((litt latter i stemmen)) For  
                  å more Dem i julen naturlegvis så deilig  
                  men ta av deg yttertøyet.

LINDE       ((ler kort)) (2.5)

NORA.       (Se) sånn, nå setter vi oss hyggelig her  
                  ve:d- ved ovnen. ((Båe ler nervøst)) (2.1)  
                  Å å, nei ikke der, der vil jeg sitte.  
                  ((ler påtatt))

I samtalen dette utdraget er henta frå, er det tydeleg at ingen av karakterane er heilt komfortable i situasjonen. I starten snakkar NORA nesten i eitt, som for å dekke over at samtalen like før har gått litt i stå. LINDE nøyer seg på si side med å svare nølande (forlenga staving markert med ‘:’) og le nervøst. Deretter er det lagt inn små pausar der ein eller båe karakterane ler. Her blir stemninga effektivt formidla gjennom

scenespråket. Dette er eit karakteristisk eksempel for framsyninga som heile. Latter som verkemiddel nyttast ofte både informativt, stemningsskapande, og som spontanitetsstrategi.

Følelsesutbrot hjå ulike karakterar fører fleire stadar til meir ekstreme stemningsskifte. Særleg eksplosivt sinne blir eit sterkt psykologisk uttrykk og framstår, med volum som viktigaste verkemiddel, som meir forstørta enn bruken av latter og gråt. Det påverkar òg dramaturgien som heile, gjennom å skape dynamikk i tempo og volum (markert med <valør>). Samtidig tydeleggjer det kva som står på spel i handlinga, spesielt for hovudkarakteren. For det er som oftast NORA som står i andre enden av samtala når nokon byrjar å rope. Dette gir meg som tilhøyrar inntrykk av ein ekteskapsfasade med mange sprekkar – alt før den ulovlege signaturen kjem for ein dag i handlinga. Der HELMER i tidlegare framsyningar har hatt ein spøkefull undertone når han spør om NORA har ete makronar (jf. TR-1/1939), blir situasjonen ein litt anna med Mestad si tolking i 1999:

#### TR-2/1999<sup>45</sup>

- HELMER. Du ser så fordektig ut i dag?
- NORA. Gjør jeg?=
- HELMER. =Ja. (2.5) Se mæi i øynene, (4.0) <<p> Du har vel ikke gjort en avstikker inn til konditoren?>
- NORA. Nei. ((publikum ler)) (0.7) <<all> Nei, jeg forsikrer deg, Torvald->
- HELMER. <<p> Spist en makron eller to?>
- NORA. Nei, Torvald==
- HELMER. =Jæi spør om du har spist [makroner]=

<sup>45</sup> I *Et dukkehjem* (1999) brukar HELMER to variantar av orda *meg* og *deg*. Dette er markert ved å skilje mellom realiseringa -eg/-æi i personleg pronomen i alle transkripsjonane av HELMER sine replikkar. Det er ikkje markert hjå dei andre karakterane (om konsekvent seier *mæi* og *dæi*).



NORA. [Nei, jeg]  
 for[sikrer deg (...)]

HELMER. =( (roper) ) [ <<cresc> Jæi spør  
 <<f> alvorlig, har] du spist makroner?>  
 (4.8) ((Publikum fniser)) <<all> Nei du  
 har jo gitt mæi ditt ord.>.

Det som først verkar som ein tørr spøk og uskuldig for publikum, tek fort ei ubehageleg vending når HELMER plutselig brøler ut spørsmålet. I starten er han ganske roleg i målet, som om han latar som han skal ta opp noko alvorleg, før publikum forstår at det berre er erting om konditoren. NORA svarar først kontant nei, men når spørsmålet blir gjentatt, er ho meir kjapp og audmjuk, og snakkar i munnen på HELMER (overlapp markert med '[ ]'), som igjen avbryt ho (direkte overgangar markert med '=', brå stopp med '-'). I tillegg til å heve stemmen, blir det brukt pausering for å vise kven som har overtaket i situasjonen. Etter det siste spørsmålet kjem det ikkje noko umiddelbart svar frå NORA, men lydsporet avslører fnising og latter frå salen, i kontrast til det nesten fysiske ubehaget som oppstår ved det plutselige stemningsskifte. Denne vesle bobla av sinne gjer mykje for å teikne eit bilete av karakteren HELMER som til dels usympatisk og kontrollerande. Sinneutbrota får ekstra stor effekt fordi karakteren snakkar roleg med kontrollert volum før og etter, som eg finn ytterlegare to eksempel på her:

### TR-5/1999

HELMER. <<p> Og så ikke mer om det.>

NORA. Tor[vald]-

HELMER. [Ikke] mer om det.=

NORA. =Jamen [Torvald ]

HELMER. ((roper)) [ <<cresc> Ikke mer] om>  
 <<ff> det!> ((Fnyser))  
 (Så) lunt og hyggelig det er her.

**TR-6/1999**

HELMER. <<p> Hva sier du? Smålig?>  
 <<cresc> Syn's du jæi er smålig?>

NORA. Nei Torvald, <<cresc> tvert i [mot,  
 men> ((uforståeleg))]

HELMER. <<f><cresc> [Hva?  
 ((brøler)) Ja vel du kaller mine]>>  
 <<ff> beveggrunner smålige?>

Her går volumet i scenespråket til HELMER frå å vere lågt til svært sterkt (fortissimo) via ein hurtig crescendo. Det kvalitative inntrykket av volumet blir høgare enn i det fyrste utbrotet, og HELMER går frå å rope til å regelrett brøle. Også KROGSTAD har enkelte parti der han skrup opp volumet, noko som understrekar karakteren som desperat og trugande. Dette språklege verkemiddelet tydeleggjer for publikum kva som står på spel, og korleis NORA i denne framsyninga kjenner seg omgitt av trugande menn. Likevel er ho ikkje framand for å hyle og skrike sjølv heller, som i denne samanstøyten med KROGSTAD:

**TR-8/1999**

NORA. Jeg skal skaffe penger  
 likevel.

KROGSTAD. Jeg sa jo nettopp at jeg ikke t-

NORA. <<f> Jamen jeg k- snakker ikke om  
 de pengene jeg skylder Dem, je- d- la  
 meg få vite hvor stor sum De krever  
 av min mann så skal jeg skaffe  
 pengene [jeg skaffer pengene- ]

KROGSTAD. ((roper))<<f> [(Jeg) krever ingen peng]er  
 av Deres mann.

NORA. ((skrik))<<ff> .hh Jamen hva krever  
De da? > <<dim> [Hva krever De?] .hh  
<<p><hh> Hva krever De?]>.hh

KROGSTAD. [Fru Helmer.  
Fru Helmer. ] <<f> Fru Helmer!>

NORA. <<p> M. M, m.> ((Publikum ler))

KROGSTAD. <<f> Jeg vil på fote igjen,  
fru Helmer.> ((brøler)) <<f> Og  
det skal Deres> <<ff> mann  
hjelp meg med.>

Her er det både roping og snublande ord, og inn- og utpust er med på å understreke fortvilning (markert med 'hh'). Men NORA blir straks litt underlegen når KROGSTAD sett på brølemaskina – sjølv om ho gjer sitt beste for å heve stemmen attende.

### *Høfleg tiltale og riksmål på dialekt*

Noko av årsaka til at dei nyttar få samantrekkingar, kan vere at aktørane har valt å bruke fleire eldre formar av ord når dei snakkar. Alle har dei ein måte å snakke på som vekslar mellom moderne og eldre former. Dette er eit språkleg verkemiddel som plasserer fiksjonen tydeleg attende i tid. Scenespråket vel formar som indekserer «gamledagar», samtidig som nok samtidige ord og uttrykk blir lagt inn for å sikre at kommunikasjonen flyt godt:

#### **TR-7/1999**

RANK. De selv er jo godt i gang, later det  
til, hva::- .hh hva skulle denne::: fru  
Lin:de her i går eftermiddag?

NORA. ((Ler kort)) De er da vel ikke sjalu  
på Kristine?

RANK. Jo.

NORA. ((Ler))

- RANK. Jo visst er jeg det. Vet De, hun vil bli min efterfølgerske her i huset. Kanskje det fruentimmeret [vil bl-]
- NORA. [Å-å-å ], ikke så høyt, hun sitter der inne.
- RANK. I dag også? ((NORA humrar)) Jaja. Ja, der ser De.

I dette eksempelet ser ein korleis RANK tyr til former som «etterfølgerske» og «fruentimmer». Samtidig er akkurat dette eit parti som verkar veldig naturleg, heller enn boknært. RANK snakkar med ein lett tone, og nøler ved hjelp av forlenga stavingar og omformuleringar, som er typisk for scenespråket på 1990-talet. Dette viser korleis naturlegheitskonvensjonen òg er avhengig av kva som verkar truverdig innanfor rammene i fiksjonen, ikkje berre kva ord som ligg tett opp til publikums naturlege tale.

I tillegg til å vere eit verkemiddel knytt til fiksjon, er språkdrakta òg knytt til estetisk konvensjon: framsyninga har beholdt eit ibsenssk register. Ved å bruke variantar frå dramatikaren si samtid, spelar framsyninga på ein norsk Ibsen-tradisjon, og dei forventingane publikum måtte ha til korleis eit Ibsen-stykke skal vere.

Eksempelet syner òg korleis dei i framsyninga nyttar høfleg tiltale, men eg merkar meg at mønsteret er forenkla i forhold til tidlegare framsyningar – NORA vel å snakke om «Kristine» heller enn «Fru Linde», slik det står i fyrsteutgåva av skodespelet. Eit anna forenkling som indikerer på at publikum på 1990-talet ikkje lenger er så godt kjend med detaljane i høflege formar, er at KROGSTAD ofte droppar å snakke om NORA som «fruen», og heller held seg til «fru Helmer». Tenarskapen er på si side meir tru mot originalformen og seier «Om forlatelse, **frue**» (*Et dukkehjem* 1999, 1. akt). Både STUEPIGEN og ANNE-MARIE nyttar gammaldagse formuleringar, og peiker dermed ikkje i retning av samtidas arbeidarklasse, som er tilfelle i framsyninga frå 1973. Tenarskapen blir slik ein del av tidsfiksjonen (meir om tiltale i kapittel 8.2.1).

I *Et dukkehjem* (1999) har HELMER ein merkbar anna måte å snakke på enn dei øvrige karakterane. Med eit tydeleg vestnorsk tonefall (høgtone) har karakteren eit talemålet som skil seg ut frå dei andre i framsyninga, som alle snakkar Oslo-mål. Dialektvalet framstår som ein del av karakterarbeidet til Mestad, og fungerer som eit innslag av naturleg dialektvariasjon, som aukar det munnlege preget til scenespråket og gjer det meir autentisk. I tillegg, som eg har trekt fram i teorikapittelet, fekk registeret ekstra indeksikalitet i samtida, der mange i salen oppfatta HELMER som ein «Røkke-type» (jf. kapittel 3.4.7). Når ein ser nærmare på to eksempel på scenespråket til Mestad som HELMER, er talemålet korkje romsdaling eller bømlodialekt:

#### TR-1/1999

HELMER. ((ler kort)) Nei, vær alvorlig Nora.  
 Du vet hva **jæi** mener om denslags?  
 Nå har vi to holdt tappert ut like til i  
 dag og det skal vi fortsette å gjøre  
 den korte tid det ennu behøves.

#### TR-4/1999

HELMER. Og det kunne du innlate **deg** på?  
 Og **ovenitjøpet lyge** for **mæi**?

I desse to transkripsjonane er det tydeleg at HELMER snakkar normalisert bokmål, sjølv om tonelaget er tydeleg vestnorsk. Hjø HELMER har eg valt å skilje mellom realisering av *-eg/-æi* i personleg pronomen, for å tydeleggjere korleis aktøren kombinerer *deg* og *mæi* i det andre eksempelet (markert med utheving). Der har det òg snike seg inn dialekttrekk ut over tonelag, nemleg *tj*-lyd i staden for *kj*-, og *lyge* i staden for *lyve*. Det som møter oss i 1999, er altså ein HELMER som snakkar standardtalemål med regionale trekk. Dette kan ha ulike effektar, alt etter som kva oppleving ein har i møte med framsyninga. Ei forklaring er at dei fleste publikummarane i salen i samtida ikkje kjente igjen dette som normalisert dialekt, og at tilpassinga gjorde det lettare å forstå HELMER i samsvar med dei andre

karakterane. Det kunne òg forklarast med at bømbling ikkje er det naturlege talemålet til aktøren; han er frå Oslo. For meg som tilhøyrar, får dette valet av register likevel tyding inn i fiksjonen – da som eit dramaturgisk grep som forsterkar handlinga og stemninga i det HELMER får vite at NORA har tatt opp lån under falskt namn. For når HELMER blir riktig sint, kjem dette til uttrykk også dialektalt. Han veksler frå normalisert tale til dialekt og attende i éin og same replikk, noko desse utdraga er gode eksempel på:

### TR-13/1999

HELMER. ((roper)) <<f> Ah!> <<cresc> Jæ' har blitt straffet for at jæi så igjennom fingrene med han.> ((brøler)) <<ff> Hæ? For din skyld gjorde jæi det. Og slik lønnar du meg? Hæ? Eg e i et samvittighetslaust menneskes vald. Han kan gjera med meg ka han vil. <<f> Forlange av meg ka da skal vera. Eg tøre faan itje kny.> ((brøler)) Eg tøre <<fff> faan itje kny!> Så jammerlig ynkelig skal jæi bli for en ansvarsløs kvinnes skyld.

### TR-14/1999

HELMER. <<p>Man vil kanskje tro at det er jæi som har stått bak, at det er mæi som har drevet dette.> <<cresc> Alt dette kan ((stemmen sprekk litt)) eg takka deg for?> <<f> Deg så eg har bære på hendene gjønå heila vårt ekteskap?>

Her blir dialektrealiseringa til Mestad tydingsfull, både dramaturgisk og fiksjonsmessig. Det er som om den velkomponerte og korrekte fasaden til den nytnemde bankdirektøren sprekk, og dialekta blir, saman med volum, eit uttrykk for

endring i temperament. Dette skjer ved å spele på ideen om at vi har eit «eigentleg talemål»: når sinnet kjem, bryt den eigentlege måten HELMER pratar på, igjennom.<sup>46</sup> Den lille språklege detaljen, der HELMER bryt med standardtalemålet og syner ei meir autentisk side av karakteren, gir truverde og detaljert realisme til scenespråket.

### *Skifte i tekstens posisjon påverkar scenespråket*

Innleiingsvis i dette kapittelet om scenespråk på 1900-talet viste eg til korleis regipraksis og teksten sin posisjon i teateret har endra seg frå dei føregåande tiåra. Eg finn at dette får fleire konkrete følgjer for scenespråket: Det er mindre tekst og meir vekt på det fysiske og visuelle. Kor vidt framsyninga har gjort store kutt i teksten som ligg til grunn, ligg i utgangspunktet utanfor temaet for denne avhandlinga. Likevel må det nemnast, fordi denne regitrenden påverkar måten spontanitet kjem til uttrykk i scenespråket på.

Som tilhøyrar blir det tydeleg for meg at denne framsyninga har ein del visuell og fysisk kommunikasjon som gjer at det ikkje alltid er klart for meg kva som skjer i framsyninga gjennom den munnlege språket åleine. Òg der scenespråket er ein aktiv del av det som skjer, er det av og til underordna dramaturgisk – som i eit parti der NORA tek samtalen med KROGSTAD ut av hovudrommet, slik at vi berre så vidt kan høyre kva dei seier. Her ligg fokuset i staden på LINDE som står att i forgrunnen av handlinga.

Som høyrer i *Beslutningen*, er det òg i denne framsyninga ein tendens til å unngå lengre parti med tale. Lange replikkar blir delt opp av parti med fysisk handling, som gjer at informasjonsmengda verkar mindre konsentrert. Samanlikna med dei tidlegare oppsettingane av *Et dukkehjem*, skjer det av og til gjennom at store delar av replikken er stroke. I andre tilfelle er dei lengre talestrekk bevarte, men delt opp av pausar med fysiske handlingar. Vektlegginga av ytre handling påvirkar likevel i størst grad scenespråket i form av at dei utgjer ein del av affektuttrykka: Sinneutbrot, latter og gråt er i stor grad reine fysiske handlingar i tillegg til å vere verbale uttrykk. Desse

---

<sup>46</sup> Dette omtalar sosiolingvisten Jane Hodson som «emotional style-shifting», med henvising til William Labovs lingvistiske undersøkingar (Hodson 2014, 174; Labov 1966).

---

fysiske handlingane opplevast ofte som spontanitetsstrategiar, og blir tatte i bruk i aukande grad gjennom framsyningsmaterialet i denne avhandlinga.

## 7.4 Hovudtendensar i 1990-talsmaterialet

### 7.4.1 Postmodernistiske trekk

I dei to framsyningane eg har sett på i denne perioden, er det mogleg å sjå korleis den psykologisk-realistiske spelestilen har tatt opp i seg postmoderne innslag av leik og ironisering. Dette kjem til uttrykk i både spelestil, dramaturgi og regikonsept. For scenespråket sin del slår dette ut på fleire vis. Det kan vere tilfelle av meir kunstnarlege eller abstrakte brot, som går hand i hand med eit språk som elles søker å vere tett på naturleg tale. I dei to framsyningane frå 1990-talet har det skjedd eit vektstifte, der nokre ting blir meir kunstnarleg og leikent (humoristiske element og utfordring av fiksjonen i *Beslutningen*), medan andre språklege aspekt har blir meir detaljrealistiske, med fysiske affektar, avslappa diksjon og dialektvariasjon. Andre gonger er det som om framsyningane på kvart sitt vis sirklar attende og gir eit metafiksjonelt nikk til tidlegare praksisar, som bruken av gamle variantar i *Et dukkehjem* (1999).

Det er påfallande at aktørane brukar humor i større grad enn tidlegare. Dette kan delvis knytast til forhold i den filma teaterhendinga, der publikum er til stades og kan gi umiddelbar respons. Likevel, sjølv om kommunikasjonssituasjonen er ein annan, verkar det som dette er vektlagd som verkemiddel. Både leikenheita og kommentarane til tradisjonen fungerer som innslag av metafiksjon. Men like viktig er korleis dette blir verknadsfulle dramaturgiske grep, der leik og humor forsterkar kontrasten mellom lukke og ulukke. Slik kjem kompleksiteten i relasjonen mellom karakterane fram, samtidig som dei leikar med form, som jo er eit typisk postmoderne trekk.

Økonomisering av tekstgrunnlaget og auka fokus på det fysiske i framsyninga påverkar replikkflyten. Ein del av det som i tidlegare oppsettingar har vorte ytra gjennom scenespråket, blir no uttrykt gjennom andre sceniske element. Resultatet er



kortare og ofte mindre kompliserte replikkar, og eit meir fysisk uttrykk: Scenespråket blir kroppsleggjort, og roping, latter, gråt og andpustne parti hentar fram andre språklege kvalitetar i større grad enn tidlegare (i motsetnad til vibrato, som er eit meir verbalt verkemiddel). Ei tolking kan vere at 1990-talets teater er laga for eit meir utolmodig publikum, som vil ha høgare tempo og ytre handling, eller *action*, for å seie det på godt norsk. Dette kan òg sjåast som eit uttrykk for naturlegheitskonvensjonen i denne perioden. Replikkane blir knappare, og der pausar og kortare strekk med tale legg scenespråket tettare opp mot naturleg tale enn lange monolog-prega utsegner.

### **7.4.2 Fysiske uttrykk og spontanitet**

På 1990-talet blir karakterane sitt indre i stor grad formidla gjennom ytre, intime og fysiske verkemiddel. Følelsane er meir til stades i alt som blir sagt samanlikna med tidlegare, og det er ofte store følelsar som blir viste fram. Aktørane uttrykker meir glede, meir sinne og meir ulukke. Denne forskyvinga frå psykologisk eksternalisering, til den ytre framstillinga av følelsesmessig komplekse individ, er ei sentral endring i materialet.

Som eg har framheva i analysane, er det verdt å merke seg volumauke i sinneutbrota til karakterane. Her er språket til HELMER eit tydeleg eksempel på endringa i retning av det fysiske. Klare følelsesutbrot frå tidleg i stykket er med på å bygge personlegdomen til karakteren, og plutslege auke i volum gjer at karakteren blir oppfatta som bråsiint og litt utilreknleg. I staden for å legge underteksten i språklege nyansar eller pust, er det som om intensitetsbarometeret her er skrudd opp fleire hakk samanlikna med tidlegare framsyningar.

Denne kroppslege forstørringa gjer at særleg vekslinga i volum blir med på å drive intensiteten i framsyninga som heile. Det er noko med den ekstreme dynamikken og dramaturgien som oppstår når dei i så stor grad brukar gråt, hyling, kjefting, brøling. Ein grunn til å hente fram desse fysiske verkemiddela er at eg opplever dette som noko av det som verkeleg er med på å karakterisere scenespråket i framsyninga, og som er typisk for scenespråket i perioden. Det at volum blir eit mykje brukt

---

verkemiddel, kan henge saman med mediet til framsyningane – det er meir naturleg å nytte intime stemmenyansar i radio enn på ein teaterscene. Likevel er det eit verkemiddel med ein så konkret funksjon at det ikkje åleine kan bli forklart med akustiske forhold. Eg har funne at skodespelarane nesten heilt har slutta å bruke vibrato, ekstra pust på stemmen er kraftig redusert, og auka bruk av volum har tatt over som ein viktig del av følelsesuttrykket.

Samanlikna med tidlegare framsyningseksempel er enkelte spontanitetsstrategiar forsterka, medan andre er tona ned. Samla sett har spontanitet utvikla seg til å bli ein sentral del av naturlegheitskonvensjonen på 1990-talet. Samtalestrukturen har blitt enno lausare, med hyppigare bruk av nøling og omformuleringar. Diksjonen er meir avslappa enn nokon gong, og tempoet held fram med å vere høgt store delar av tida. I likskap med tidlegare kompenserer skodespelarane med å legge inn pausar som gjer at tilskodarane rekk å prosessere informasjonen. Vidare bryt skodespelarane med setningsflyten gjennom å legge inn mikropausar på andre stadar enn der ein i skriftleg form ville forvente å finne punktum eller komma, noko som gjer at flyten i dette tiåret skil seg merkbart frå dei tidlegare eksempla.

Bruken av fyllord for å bryte opp i eit skriftnært uttrykk har derimot gått markant attende sidan 1950- og 70-talet. Det er òg tilfelle der bodskapen blir forenkla eller gjentatt, eller måten ting blir sagt på, er vekta tyngre enn innhaldet. Der gjentakningar og småord tidlegare vart brukt til å gjere talespråket organisk, vinn ei gjennomgåande økonomisering fram i både *Beslutningen* og *Et dukkehjem* (1999). Det at språket er meir destillert, gir ein tydeleg estetisk effekt, men opplevast samtidig med moderne øyre som mindre «kunstig» enn slik språket var i tidlegare tiår. Årsaka til at økonomiseringa har nettopp denne effekten, heng saman med korleis dei reduserte replikkane framstår som mindre gjennomtenkte og velformulerte, og dermed meir spontane. Mykje av nedkortinga av tekstgrunnlaget i *Et dukkehjem* er gjort på ein slik måte at det meste av handlingsinnhaldet er behalde. Det er altså ikkje heile parti som er tatte vekk. Dette inntrykket blir bekrefta av Henrik Mestad. Han hugsar korleis regissør Bang-Hansen var opptatt av å fjerne gjentakningar i enkeltreplikkar (H. Mestad 2021).

Endringa i tekstens status fører ikkje berre til færre replikkar, vel så mykje handlar det om ei *auke* i fokuset på det fysiske og visuelle: Orda blir levert i ein «handlande kontekst», som får ein effekt av at dei er naturlege, nettopp gjennom at dei verkar så uløyselig knytte til det som skjer.

### 7.4.3 Ein ny dimensjon av språkleg variasjon

Eit anna verkemiddel som skapar inntrykk av naturlegheit i scenespråket på 1990-talet, er innslaget av ulike dialektar. Bruken av eit språk som er noko mindre normalisert og har meir variasjon, kan sjåast som ein del av ein spontanitetsstrategi i den grad det gjer at språket verkar mindre skriftnært. Dialektvariasjon får etter kvart ein plass i naturlegheitskonvensjonen, og byggjar på ei oppfatning i samfunnet generelt, der bruk av dialektar indekserer autentisitet hjå språkbrukaren også utanfor teateret (sjå f. eks. Stjernholm 2019, 27–28). I dette materialet er det likevel eit moderat innslag samanlikna med utviklinga i tiåra som skal kome. For meg fungerer det som eit frampeik til *Et dukkehjem* på Nationaltheatret 21 år seinare, der alle skodespelarane snakkar si eiga dialekt. Her er det naturleg å vise til masteroppgåva til Hanna Reknes (2021) som ei naturleg fortsetting av dei fire Ibsen-framsyningane eg har analysert. I tillegg forsterkar bruken av eldre variantar i *Et dukkehjem* (1999) inntrykket av at språket i Ibsen-tradisjonen er gjenstand for ein eigen registerdanningsprosess (jf. kapittel 5.4.4)

Som vist i analysane frå 1990-talet, er bruken av sosial variasjon ikkje knytt til ulike karaktertypar på same måte som i *En handelsreisendes død* eller *To akter for fem kvinner*, men får snarare vist fram individuell kompleksitet. Karakterane får ulike personlegdommar gjennom språkleg variasjon, der sosiale forhold bygger opp under dette. HELMER snakkar normalisert for å skape inntrykket av ein «oppkomling», som har skapt seg ein karriere og flytta til byen. Valet av talemåte får forsterkande effekt i den psykologiske utviklinga av karakteren når fasaden sidan slår sprekkar og HELMER skiftar dialekt. INGRID og LARS i *Beslutningen* snakkar på si side kvar sin variant av Oslo-mål, men utan at dette er vektlagt. Dei små sosiale variasjonane er snarare uttrykk for eit naturleg dialektmangfald, som ligg tettare opp mot språkkvardagen til publikum enn eit reindyrka nøytralt scenespråk. Når Mestad i

---

samtida blir omtala som ein som evnar å «få replikkene ned på gatenivå» (Schjøll 1994), er det nærleggande å tenke at austkantmålet spelar ei rolle – som ein variasjon frå eit Nationaltheater-register. Det som er eit gradvis aukande bruk av dialekt, kan òg vere ein følgje av forventingane frå eit publikum som er eksponert for stadig fleire dialektar til dagleg. Etter dei sosialrealistiske tendensane på 1970-talet er fokuset attende på individet to tiår seinare. Komplekse og autentiske karakterar er nettopp noko av det som er med på å prege scenespråket i framsyningane.

## 7.5 Endring i spontanitet hjå HELMER 1937–1999

I analysane gjorte til no, er det scenespråket i sin eigen rett og den enkelte framsyninga på eigne premiss som har forma dei individuelle analysane, men eigenarten til kvar framsyning gjer at det er vanskelegare å gjere ei direkte samanlikning som kan seie noko om utviklingstrekk i scenespråket og naturlegheitskonvensjonen. Sidan eg har fire framsyningar som baserer seg på (versjonar av) same scenetekst, er det naturleg å gi plass til å skissere ei tilnærming der ein vel liknande utdrag i framsyningane av *Et dukkehjem* og ser kva ein finn der, i motsetnad til å la førekomsten av verkemiddel styre kva ein næranalyserer, som er gjort til no.

Ved å sjå nærmare på korleis same parti endrar seg over tid og i ulike framsyningar, er kan ein tydeleg sjå endringar som finn stad i scenespråket i iscenesettingstradisjonen til eitt spesifikt skodespel. I dette eksempelet har eg valt å framheve spontanitetsstrategiar spesielt, og korleis desse bidreg til naturlegheitskonvensjonen. Ein del av dette er òg den nemnte avkorta replikk lengda, og eg har valt HELMERs skildring av tarantellaen til *NORA* som konkret eksempel. Aller først, for å få eit inntrykk av informasjonsmengda, kan vi sjå på originalreplikken til Ibsen som eit innleiande referansepunkt for utdraga. Dette gjer det mogleg å inkludere meir av tradisjonslinja, samtidig som det kan fungere som ein nøytral konstant for scenespråksutdraga. I fyrsteutgåva av skodespelet blir framføringa gjengitt slik:

HELMER. Der hører De, frue. Hun danser sin Tarantella, – gør stormende lykke, – som var vel fortjent, – skønt der i foredraget kanskje var vel megen naturlighed; jeg mener, – lidt mere, end der, strængt taget, turde kunne forenes med kunstens fordringer. Men lad gå! Hovedsagen er, – hun gør lykke; hun gør stormende lykke. Skulde jeg så lade hende blive efter dette? Afsvække virkningen? Nej tak; jeg tog min lille dejlige Capripige – capriciøse lille Capripige, kunde jeg sige – under armen; en hurtig runde gennem salen; en bøjning til alle sider, og – som det heder i romansproget – det skønne syn er forsvundet. En afslutning bør altid være virkningsfuld, fru Linde; men *det* er det mig ikke muligt at få gjort Nora begribeligt. Puh, her er varmt herinde. [...] (Ibsen 1879, 74)

Allereie her er det tydeleg korleis spontanitetstrategiar er lagt inn i teksten, med ein struktur som har mange innskotne opplysningar og gjentakingar. 60 år etter at skodespelet vart gitt ut, var eit viktig grep for å fjerne eit skriftnært preg å modernisere språket slik at det låg tettare på samtidas naturlege tale (jf. kapittel 4.3). I utdraget frå 1939 er ord som «gjort begripeligt» erstatta med «forstå», og setningsstrukturen gjennomgåande er meir munnleg enn i sitatet over. For å bryte opp den skriftlege strukturen ytterlegare, brukte dei på 1930-talet forlenga stavingar og pauseringar, for å gi replikkane inntrykk av å vere eit argument under konstruksjon. Skodespearane nytta av og til tempo som spontanitetsstrategi, men tok seg som regel god tid. Både fyrste og siste setning har meir avslappa diksjon, noko som rammar inn den elles tydelege diksjonen med eit meir spontant preg:

#### TR-12/1939 (58 sek)

HELMER. <<all><hh> Der hører De, frue>. (0.9)  
 .hh Hun ~dan:ser sin tarantella. (0.7)  
 .hh Gjør stor:mende lykke, (.)som var vel  
 fortjent, (0.5).hh m-m skjønt der kanskje i  
 u:h foredraget var litt vel megen  
 naturlighet. Jeg mener, (uh) litt mer

enn det strengt tatt u:h kan forenes  
 med kunstens fordringer.  
 Nå ja. Hovedsagen er at hun gjør lykke,  
 hun gjør: s:tormende lykke. (0.6)  
 Skulle jeg så (.) la henne bli og a:vsvekke  
 virkningen? (.) .hh N:ei takk.  
 ((ler kort)) .hh Jeg tar min lille  
 Ca:pripike, min: caprisiø:se  
 <<all> lille Capripike, kunne man nesten  
 si under armen,> .hh en run:de  
 gjennom sa:len, en bøyning: til alle sider,  
 .hh <<hh> åg som det heter i romansproget,  
 det skjønne syn er forsvunnet.> (1.5)  
 .hh <<len> En avslutning: skal være  
v:irkningsfull:,> fru Linde. (0.9)  
 Men det er det meg he:lt umulig å få min  
 lille Nora til å forstå hh. hh (1.2)  
 A:h varmt her inne også. Hm.

I utdraget har eg valt å behalde alle markeringar (sjå teiknforklaring i kapittel 3.5.2), for å tydelegare vise korleis bruken av dei ulike verkemidla eg har undersøkt, utviklar seg over tid. Ser vi på same parti i *Et dukkehjem* i 1953, er eit auka tempo ein av dei mest brukte spontanitetsstrategiane, medan den forlenga pauseringa nesten er borte. Skodespearane nyttar tydeleg diksjon og jamt volum, men litt latter har funne vegen inn i uttrykket og mjukar opp heilskapsinntrykket. I dette tiåret er det ei auke i bruk av fyllord, og skodespearane brukar nøling for å maskere den velkomponerte setningsstrukturen i replikkane. Desse kjem oftest i form av «hm», «eh» og forlenga stavingar:

#### TR-9/1953 (48 sek)

HELMER. Der hører De:, frue. <<all> Hun danser sin Tarantella, .hh gjør stormende lykke>, ø som var vel fortjent. .hh Skjønt det i foredraget var vel meget naturlighet. <<all> Ja, je- je-

.hh jeg mener(e) .hh litt mer enn det strengt tatt turde forenes med kunstens fordringer. (.) Men la gå. (.) Hovedsaken er <<stac> hun gjør lykke, hun gjør> stor:mende lykke:>. .hh (0.5) Skulle jeg så la henne bli: etter dette, avskrekke virkningen? Åhåhåhå nei takk. .hh <<p> Jeg tok min lille dei:lige capripike>, øh caprisiøse lille capripike kunne jeg si under armen, .hh en hurtig runde gjennom salen, .hh en bøyning til alle sider, (.) .hh og som det heter i romansproget, det skjønne syn er forsvunnet. ((ler medan han snakkar)) .hh <<f> En avslutning bør alltid være virkningsfull, fru Linde. Men det er det ikke meg (.) ≈mu:lig å få gjort Nora begripelig>. (he) (0.6) Huff, det er varmt her.

Bruken av fyllord er noko som peiker framover mot scenespråket slik det utviklar seg på 1970-talet. Også volumauke held fram som strategi i framsyninga i 1973 – framleis med fokus på ein tydeleg diksjon. Men i staden for å levere heile replikken i eit høgt tempo, vektlegg HELMER dynamikken i større grad, gjennom å auke og senke tempoet undervegs. Utdraget frå 1973 er eit godt eksempel på korleis skodespearane i denne framsyninga ofte restartar eller reformulerar setningane sine for å bryte flyten:

#### TR-12/1973 (46 sek)

HELMER. (.hh) Jo hun danser sin tarantella hun gjør stor:mende lykke:? Som var vel fortjent. .hh <<len> Skjøn:t (.) det i foredraget kanskje var vel megen naturalighet>, jeg mener litt mer .hh enn det som strengt tatt kan forenes med kunstens fordringer, ((ler kort)). (0.7)

.hh Men la gå, hh (0.8) hun gjør lykke,  
hun gjør stormende lykke, <<acc> skulle  
jeg da la henne bli igjen etter dette,  
hva? (.) Og avsvekke virkningen  
((ler kort)) <<p> nei takk:>> (.) .hh Jeg  
tok min deilige lille capripike (0.9)  
.hh << len> caprisiø:s:e, lille capripike>  
kunne jeg kanskje si, under armen, (.)  
<<all> en rask runde gjennom> sa:len, en  
bøyning til alle sider, åg som det heter i  
romansproget, det skjønne sy:n er  
forsvunnet. <<p>((ler))> (0.5)  
.hh E- en avslutning bør alltid være  
virkningsfull fru Linde, men ser De det  
er det meg ikke mu:lig å få gjort lille  
Nora begripelig. ((ler kort)) (0.7) .hh  
<<p><<hh> ja>> (1.5) .hh <<hh> Ja er jo>  
varmt her.

Elles er det verdt å merke seg at HELMER i denne replikken seier «åg som det heter i **romansproget**», med tydeleg uttala g-ar. Det same gjer karakteren òg i 1939, og delvis i 1953. Dette er tilfelle av skriftnære uttale, altså ei forsterking av at det nettopp er romanspråk.

Når vi no etter eit attendeblick vender attende til HELMER i 1999, blir det klart at Mestad (og dei andre skodespelarane) vel ein annan, tidvis motsett strategi enn det eg finn på 1950- og 70-talet. Han seier mindre, heller enn meir: Fyllorda er framleis med, men i langt mindre grad. Heller enn å skape den fomlande effekten frå dei føregåande utdraga, er replikken kutta og forenkla:

#### TR-12/1999 (35 sek)

HELMER. Hun danser sin tarantella. Gjør  
stor:mende lykke, som var vel fortjent,  
<<all> selv om (det var) i villeste laget>,



men la <<hh> gå>. hh (0.5)  
 <<all> Hovedsaken er at hun gjør lykke.>  
 hh(0.5) Stor:mende lykke. hh (0.8) Vil  
 jæi så la henne bli: efter dette? A:vsvekke  
 virkningen? (.) <<p><hh> Nei takk.>> (0.5)  
 Jæi tok min deilige capripike. (.) Min  
capriø:se lille capripike under armen. En  
rask runde gjennom salen og poff! (0.5)  
 Det skjønne syn er forsvunnet- (0.8) En  
 a:vslutning må alltid være virkningsfull,  
 fru Linde. hh (0.5).hh <<all> (Men d'er)  
 ikke mulig å få Nora til (å fo'stå:).>  
 (4.0) De' varmt her inne. (2.3) ((Nynnar))

I 1999 er HELMER litt andpusten og ivrig etter å fortelje. Han har relativt hurtig tempo og diksjonen er gjennomgåande meir avslappa enn i dei eldre framsyningane.

Samanlikninga viser korleis utdraget varar kortare frå tiår til tiår, først som følge av høgare tempo, deretter fordi tekstgrunnlaget er korta ned. Frå 1939 til 1953 er lengda faktisk kutta ned frå 58 til 48 sekund, som er ganske betydeleg med tanke på at mengda ord omtrent lik. I 1976 knappar HELMER inn ytterlegare to sekund, før utdraget i 1999 landar på 35 sekunder. Den siste nedgangen på 11 sekund skuldast i stor grad at karakteren brukar færre ord enn tidlegare – med økonomiseringar som «selv om det var i villeste laget» og «poff!».

Det å sjå på varigheita til replikken på denne måten, er ein av analysemoglegheitene som opnar seg når ein let kva som blir sagt, vere styrande for undersøkinga av korleis det blir sagt. Denne måten å bruke metoden på opnar for andre moglegheiter, men også andre avgrensingar (jf. kapittel 3.5.2). Gjennomgangen av éin replikk i fire framsyningar er meir ein demonstrasjon enn eit solid grunnlag for å stadfeste utvikling. Interessant er det likevel å sjå korleis gjennomgangen kan utfylle og bekrefte det inntrykket som har teikna seg gjennom hovudanalysane. Dette er mogleg også gjennom ein tredje måte å ta fatt på materialet på, som eg vil vise i neste kapittel.

---

## 8. Analyse av variablar i framsyningane

Dei språkpolitiske vedtaka i Noreg har påverka måten vi både skriv og pratar på. Når ein ser på talemålet i offentlege institusjonar, er det derfor relevant å sjå til rettskrivingsreformene for bokmål og nynorsk skriftspråk i tillegg til ein uoffisiell riksmålsstandard. Rettskrivinga påverkar spesielt korleis det skriftnære standardtalemålet høyrdest ut (Nesse 2015, 90). I tillegg til den statlege, eksplisitte normeringa har fleire av dei store avisene, som Aftenposten og Verdens Gang, praktisert ein eigen korrekturpraksis. Denne typen privat, implisitt normering kan òg ha fungert som språklege førebilete for standardtalemålet i hovudstaden og elles. Dette kapittelet ser på framsyningsmaterialet frå ein språkhistorisk vinkel, med utgangspunkt i språkrøkt og normering.

I det følgjande ser eg på kva realisasjonen av variablane i kartlegginga som er gjort, kan fortelje oss om scenespråket, og korleis dette heng saman med rettskriving og normering. Dette kvantitative arbeidet har fleire supplerande og korrigerande funksjonar, mellom anna gjennom å kaste lys over mønster i materialet eg ikkje har avdekka gjennom den kvalitative framsyningsanalytiske innfallsvinkelen. Utvalet eg har gjort av seks ulike språklege variablar, gir funn som delvis er integrerte i dei kvalitative analysane i dei føregåande kapitla. Men det er òg eit materiale det er verdt å sjå nærmare på i seg sjølv, og her vil eg særleg fokusere på endring og fordeling av ulike variantar i eit psykologisk-realistisk scenespråk over tid. Aller først presenterast ei språkhistorisk ramme, som sett variabelrealisasjonane i ein historisk kontekst.

### 8.1 Språkrøkt og institusjonsnorm

#### 8.1.1 Rettskriving

I den grad denne avhandlinga ser til språkpraksisen i Noreg generelt på 1900-talet, er det knytt til dei offentlege rettskrivingsnormalene for bokmål – det som utgjer grunnlaget for eit skriftleg (og til dels munnleg) standardspråk. Det er nær kontakt mellom skrift og tale, med mykje gjensidig påverknad (Vikør 2018b, 348).

Rettskrivingsnormalane som vart vedtekne for bokmål og nynorsk, forma det

normaliserte språket i rikskringkastinga og påverka talemålet i offentlege samanhengar generelt.

I 1907 kom den fyrste rettskrivingsnormalen for riksmål. Sidan godkjende det norske Stortinget reformer i 1917, 1938, 1959 og 1981– og det er desse som fell inn under perioden for mitt framsyningsmateriale. I tillegg har eg sett på den private norminstansen til riksmålsrørsla, som ytte motstand mot samnorsklinja frå mellom- og etterkrigstida. Riksmålsforbundets *Riksmålsordliste til daglig bruk*, kalla «Øverlands blå», var frå 1952 av ein utfordrar til den statlege normeringa, og vart mellom anna normgivande for fleire aviser (Langslet 1999, 204).<sup>47</sup>

Ein rettskrivingsnormal kan definerast som «ei liste [...] over former og stavemåtar det er lov eller påbode å bruke. Det som ikkje står i lista, er da utanfor norma og skal ikkje brukast» (Vikør 2018b, 376). Språknormalen har rom for variasjon både i nynorsk og bokmål. Dette gjer at ein – òg innanfor rammene til standardspråket – får språkleg variasjon. I 1917 vart skriftnorma delt inn i obligatoriske former (vanleg i Oslo Vest-målet) og meir radikale valfrie former (frå det austnorske folkemålet). Det var meininga at ein skulle halde seg konsekvent til eitt system, og det vart snart klart at dei fleste gjekk for dei tradisjonelle riksmålsformene som dei hadde lært i skulen. I 1938 gjekk valfridomen i bokmål over til å gjelde realisasjonen av enkeltord, med *hovudformer* og *sideformer*. Denne gongen var sideformene både av det radikale og konservative slaget (Vikør 2018b, 376–378). Mange av dei «norske» formene i det gamle dansk-norske skriftspråket vart obligatoriske, noko som vart vidareført (og noko skjerpa) i 1959 (Vikør 2018b, 382–383). Språkreforma i 1938 hadde, i likskap med den i 1917, som mål å få dei to skriftnormene nærmare kvarandre (Rambø 2018, 583, 597). For bokmål sin del betydde dette ei vending bort frå talemålet til den øvre middelklassa, i retning av mindre prestisjetunge talemålsregister som austlandsdialekter og arbeidarklasseregister (Jahr 2015, 100).

<sup>47</sup> Riksmålsordlista har sidan 1952 kome ut i åtte utgåvar, og finst i dag på nett. I tillegg gav Det norske akademi for språk og litteratur ut *Riksmålsordboken* frå 1977, som i dag er digital (naob.no). Men det er altså riksmålsordlistene – gitt ut av Riksmålsforbundet og Dreyer, sidan Grøndahl og Dreyer, og til slutt Kunnskapsforlaget – som eg har sett til i denne samanhengen.

Konfliktane kring språknormalen i bokmål er i stor grad knytt til denne valfridomen, nærmare bestemt spørsmålet om ein skal bruke gamle (konservative, normaliserte) eller nye (radikale, dialektbaserte) former. Derfor kan realisering av dei ulike formene – både skriftleg og ikkje minst i munnleg normalisert tale – gi oss informasjon om sosiale forhold. I 1917 vart for eksempel dei valfrie orda henta inn frå folkemålet framleis rekna som vulgære. På slutten av 1930-talet var ein arbeidarbevegelse på sterk frammarsj eit sosialt grunna argument for å likevel fortsette denne linja. Motstanden mot dei radikale formene meldte seg for fullt på 1950-talet (Vikør 2018b, 417, 418). Riksmålskjemparane såg striden om stavemåtar som ein kamp for norsk kultur og identitet, og ville bevare språkleg kontinuitet og tradisjon (Langslet 1999, 9, 89, 186). Dei spela på ideen om riksmål som eit kulturspråk på linje med andre europeiske fellesspråk. Samtidig argumenterte dei mot overklassestempelet dei fekk av sine meiningsmotstandarar, og viste til den breie folkelege oppsluttinga rundt 1950-talets foreldreaksjon mot radikale former i lærebøkene (Langslet 1999, 142, 157, 229, 242). I denne perioden vart spesielt nokre ord ein tydeleg sosial markør for om ein var tilhengar av riksmål eller meir moderne, austlandsprega bokmål – blant desse var *nå/nu* og *mye/meget*. I 1981 vart samnorsklinja tona ned, og ein del riksmålsformer vart igjen godkjende og sidestilte med dei radikale formene. Samtidig førte dialektbølgja til større aksept for dei radikale formene (som for eksempel a-ending i bestemt form eintal av konkrete femininer som *jenta* og *sola*).

Med dette som bakgrunn er det klart at ein del av det å sjå på realisasjonen til fire av variablane i mitt materiale, er å vise i kva grad scenespråket følgjer linjene til radikalt eller moderat bokmål (riksmål). Tabellen under viser korleis variablane *no*, *mykje*, *korleis* og *etter* utviklar seg i bokmålsrettskrivinga på 1900-talet. Sidan Nationaltheatret har blitt rekna for å vere eit riksmålsteater, har eg valt å inkludere tre utgåver av *Riksmålsordlisten*. Riksmål har vald å halde på eldre variantar òg etter kvart som det slapp til nye. I offisiell bokmål tek på si side folkemålsvariantane gradvis over for variantar som har bakgrunn i dansk skriftspråk:

Variant	1917 Riksmål rettskriving	1938 Bokmål rettskriving	1952 Riksmåls- ordliste til daglig bruk (1. utg)	1959 Bokmål lærebok- normal	1973 Riksmåls- ordlisten (4. utg.)	1981 Bokmål rettskriving (Tanum 1985)	1994 Riksmåls- ordlisten (6. utg)
<b>Nå</b>	[nå]	nå	nå	nå	nå	nå	nå
<b>Nu</b>	nu	–	nu	–	nu	–	nu
<b>Mye</b>	[mye]	mye	mye	mye	mye	mye	mye
<b>Meget</b>	meget	meget	meget	–	meget	–	meget
<b>Megen</b>	*	*	*	–	megen	–	megen
<b>Åssen</b>	[hossen]	[åssen]	–	åssen	–	åssen	–
<b>Hvordan</b>	hvordan	hvordan	hvordan	hvordan	hvordan	hvordan	hvordan
<b>Hvorledes</b>	hvorledes	hvorledes	hvorledes	hvorledes	hvorledes	hvorledes	hvorledes
<b>Etter</b>	[etter]	etter	–	etter	–	etter	etter
<b>Efter</b>	efter	–	efter	–	efter	–	efter

**FIGUR 8.1.** Denne oversikten viser kva former av fire av variablane mine som er inkluderte i kva utgåver av rettskrivinga (Den Departementale rettskrivningskomite 1918; Kirke- og undervisningsdepartementet 1938; Kirke- og undervisningsdepartementet 1980–81; 1959). I tillegg har eg lagt til tre utgåver av Riksmålsordlisten, som er eit privat initiativ (Riksmålsforbundet 1952, 1973; Guttu 1994), og supplert med to versjonar av Tanums rettskrivingsordbok (Sverdrup, Sandvei og Fossetøl 1985; Sverdrup 1940). Sideformer er markerte med klammer. Oversikten er basert på kva som er nemnt eksplisitt. I felt merka med \* er ikkje forma oppført, utan at dette er ein garanti for at bøyingsforma ikkje var godtatt. For meir utfyllande kommentarar rundt tabellen, sjå vedlegg i kapittel 10.4.

### Teljemåte

I tillegg til endringar i rettskrivingsnormalen til bokmål (og nynorsk), er det eitt aktivt språkpolitisk inngrep som peiker seg ut på 1900-talet: den offisielle endringa av teljemåte. Denne endringa er spesiell fordi den er knytt til talemålet i større grad enn til skrifta. Den vanlege måten å uttale talord frå 20 og oppover på, har vore å sette einaren før tiaren: ein og femti. Men i 1951 bestemte Stortinget at tiarar skulle kome før einarar, mellom anna for at det skulle bli enklare å formidle telefonnummer. Kombinert med at ein òg starta utfasinga av formene «syv» og «tyve» frå bokmål

---

rettskriving i 1938,<sup>48</sup> ville dette vere ei merkbar endring for mange: frå «syvogtyve» til «tjuesju».

Den nye endringa har vore påbode for alle tilsette i NRK fram til notid, uansett kor stor grad av dialekt dei elles snakkar. Ein kan likevel diskutere kor utbreidd den nye teljemåten eigentleg vart, og både ny og gammal variant har vore vanleg å nytte i norsk talemål fram til i dag. Uavhengig av suksessgrad, har skiftet til ny teljemåte blitt eit symbol for språkrøkta i NRK (Fjeld 2007, 51). Denne variabelen er interessant å ha med fordi eit skifte frå gammal til ny teljemåte vil vere ein lakmestest på i kva grad framsyningane aktivt normaliserer i retning av standardtalemål og NRK si norm, eller om dei held på den gamle munnlege forma.

### 8.1.2 Talemålspraksis

#### *Frå De til du*

Måten vi tiltaler kvarandre på, altså kva pronomen eller substantiv vi vel å bruke, kan markere grad av formalitet og avstand mellom dei som snakkar. Ordval som signaliserer ein slik distanse, anten statusforskjell eller ein person som ikkje har ein nær relasjon, blir ofte kalla for *høfleg tiltale* (Nesse 2019, 2, 7). I denne avhandlinga brukar eg både «høfleg» og «formell» tiltale for å beskrive bruken av avstandsmarkerande tiltale. «Uformell» tiltale er brukt for å omtale bruken av *du/deg*.

Frå 1960-talet av skjedde det eit merkbart skifte i måten nordmenn tiltalte kvarandre på. Agnete Nesse omtalar overgangen frå *De* til *du* og bortfallet av sivile og yrkesmessige titlar, som «en av de mest gjennomgripende forandringene i norsk språk de siste 40 årene» (Nesse 2014, 93). Nesse har undersøkt val av tiltale både i radio og skriftlege medium på 1900-talet, og finn at det er eit skifte som har skjedd relativt fort, over ein periode på om lag 40 år (Nesse 2019, 10, 15). Sidan denne perioden ligg innanfor det tidsrommet eg undersøker, er det interessant å sjå korleis skiftet påverka scenespråket i dei aktuelle framsyningane.

---

<sup>48</sup> Variantane var rett nok «inntil videre tillatt i skriftlig arbeid i skolen» (Ny rettskrivning undervisningsdepartementet 1938, 42).

Medan høfleg tiltale var obligatorisk i alle radiointervju i 1930-åra, viste tilsette i NRK allereie på 1950-talet tendensar til å skilje mellom statusen til ulike intervjuobjekt: Professorar vart tiltala med *De*, medan arbeidarar vart møtt med *du*. Da skiftet for alvor tok til i tiåret etter, var det ikkje lenger eit tydeleg mønster i val av tiltaleform som kunne forklarast ut frå status eller alder, og på 1970-talet vart høfleg tiltale meir eller mindre fasa heilt ut i munnlege domene (Nesse 2019, 11). Likevel forsvann ikkje høfleg tiltale frå norsk språk på 1970-talet. Det heldt fram som fenomen litt lenger i skrift, der det i den seine fasen fann stad i bestemte typar tekstar – gjerne i omsette tekstar og fiksjon. Det er i dei sistnemnte formene at høfleg tiltale har overlevd fram til i dag, som eit språkleg verkemiddel for å markere relasjon mellom ulike personar og karakterar, eller handling lagt til andre tidsperiodar og kulturar (Nesse 2019, 17, 22, 25). At ein gjekk bort frå høfleg tiltale i norsk språk, blir knytt til meir generelle forhold i den norske etterkrigstida, knytt til ein likskapstankegang (framveksten av velferdsstaten) og dialektbølgja (desentraliseringsfokus) (sjå kapittel 6.1).

### *Standard og dialekt*

Det let seg vanskeleg gjere å snakke om norsk scenespråk i hovudstaden på 1900-talet utan å kome inn på fenomenet standardtalemål. Dette er noko som har dominert i offentlege institusjonar i perioden, men òg noko som har møtt stor motbør i siste del av hundreåret. Det er ein del av språket som er knytt til sterke haldningar til det å vise identitet ved hjelp av språk, men òg knytt til ei konvensjonell forventning om tydeleg kommunikasjon. Dei som argumenterte for normalisert riksmål, eller «dannedt østnorsk» som standardtalemål, knytte det opp mot norsk kultur, inkludert dramatikk og scenespråk. André Bjerke skreiv mellom anna at « I likhet med andre kulturnasjonar *har* vi et slikt dialektfritt talemål», og vidare at det som var avgjerande for eit slikt nøytralt register, var «den sprognorm som innarbeider seg i hovedstadens kulturliv» (Bjerke 1966, 15, 55).

Rundt 1850 og utover handla det om korleis eit standardtalemål skulle høyres ut. Etter 1965 blir det eit spørsmål om ein i det i det heile tatt skal nytte ein standardnorm, med gradvis auka bruk av dialekt i ulike forum (Nesse 2015, 206). Ein

---

viktig del av språkskiftet som tok til i perioden, var ei endring i haldninga til bruk av ulike dialektar. Mellom 1945 og 1970 var det ikkje verdsett med bygdedialekt i byen og i formelle samanhengar, og etter andre verdskrig vart eit standardspråk meir framtrekande (Røyneland 2018, 243; Sandøy 2018, 235). I 1966 kom Vogt-komiteen<sup>49</sup> fram til at ein burde innføre normalisert talemål i skuleopplæringa. Dette vart ikkje praksis, og få år etter kom dialektbølgja og ein ny språkpolitikk som vende seg vekk frå standardtalemålstenkinga (Sandøy 2018, 233, 235). Denne dialektbølgja vart NRK eit symbol på, sidan ein her tydeleg kunne høyre overgangen frå standardtalemål til auka dialektbruk (Nesse 2014, 84). Dette skiftet heldt fram inn på 1990-talet, men framleis var det normalisert bokmål eller nynorsk som vart brukt i nyhendeopplesing og meldingsteneste i NRK.

### 8.1.3 NRK si språknorm

Av dei åtte framsyningane som blir analyserte i denne avhandlinga, er heile sju av dei knytte til Norsk rikskringkasting: fire i radioteateret, to i fjernsynsteateret, og ein NRK dramaproduksjon i form av ei overført sceneframsyning. Skodespelarane var ikkje fast tilsette i NRK, men det er likevel mogleg at språkpraksisen i radio og tv påverka desse framsyningane. I alle tilfelle reknar ein at språket i kringkastinga kan ha påverka talespråket generelt, i kraft av å nå ut breitt til alle lag av folket. Når media tek i bruk talemål som alt er oppfatta som vanlege eller nøytrale, får det ein sjølvforsterkande effekt (jf. Thøgesen 2016, 106).

Da rikskringkastinga vart skipa i 1933, var det med mål om å vere ein normskapande instans, noko som òg innebar eit talemål basert på skriftnær uttale (Fjeld 2007, 49). Før dette var det private radiokanalar som oftast tok i bruk det Ruth Vatvedt Fjeld beskriv som «en videreføring av det dannede scenespråket [...] velpleid og i samsvar med de dannede klassers dagligspråk» (Fjeld 2007, 47, 48). Her er det ein uttala forbindelse mellom dei to offentlege språkkromma, og beskrivinga indikerer at scenespråket vart sett på som (representant for) ei norm. Denne samanhengen kan ha gjort at gapet mellom det normaliserte talemålet til NRKs medarbeidarar og aktørane

---

<sup>49</sup> Ein komité som skulle sjå på norske språkforhold og foreslå endringar i språkpolitikken som verka samlande for partane i datidas språkstrid. Komiteen vart oppnemnt i 1964, leia av språkforskar og professor Hans Vogt.



i radioteateret ikkje var så stort. Her kan eg òg vise til Anna Lawaetz' undersøkingar av det danske radiospråket, der ho har funne mange av dei same konvensjonsførebileta i høyrspelavdelinga som hjå kanalvertane i meldingstenesta (Lawaetz 2014).

Tanken om eit eige, regulert offentleg språk har vore til stades i NRK sidan starten. I mellomkrigstida var trua på språkplanlegging sterk, og ein meinte radiomediet kunne spele ei sentral rolle i dette (Fjeld 2007, 48). Likevel kom dei fyrste retningslinjene for NRK først i 1959, og same år kom ei stortingsmelding om målbruken i NRK. I 1973 kom ein revisjon som la til grunn at «offisiell målbruk» i kringkastinga, som i praksis var meldingstenestene og anna manusbunde tale, skulle vere basert på bokmål eller nynorsk rettskriving. Implisitt låg at den målbruken som *ikkje* vart rekna som offisiell – i situasjonar der dei tilsette snakka utan fast manus – gav rom for å bruke dialekt. Dette var spesielt viktig for dei ulike distriktskontora som kom på 1970-talet (Fjeld 2007, 50). Ein yngre generasjon journalistar forsøkte å løyse opp på standardkravet, men skal ha opplevd sterke restriksjonar frå redaksjonane (Sandøy 2018, 236). Likevel kunne dei tilsette i praksis gå utanfor norma når ein ikkje nytta manus, og i 1982 vart det opna for dialekt i visse programtypar – men ikkje i meldingstenester og nyhende. No skulle språket «avspeile det språklige mangfoldet», og med revisjonen i 1996 skulle lyttarane vidare «kjenne igjen sitt eget talemål og ikke føle at deres eget språk er nedvurdert» (Fjeld 2007, 50). Denne endringa hang truleg saman med den nye språkkulturen som kom med framveksten av konkurrerande kanalar etter opphevinga av kringkastingsmonopolet i 1981. Normeringsreglane i NRK vart gradvis løyste meir opp i løpet av 1990-talet (Sandøy 2018, 236).

Brei dialektrepresentasjon fanst òg i det populære barnetimehøyrspelet *Stompa & Co* (omsett og omarbeidd av Nils-Reinhardt Christensen), som gjekk på lufta fyrste gong i 1957. Her var karakterar – og dialektar – frå ulike delar av landet inkluderte. Ekstra tydeleg vart dette sidan alle gutane på pensjonatskulen handlinga var lagt til, hadde kallenamn etter byen eller landsdelen dei kom frå – som BODØ, BERGEN, NØTTERØ og SØRLANDET. Det vil seie alle utanom hovudkarakteren frå Oslo,

---

som heitte STOMPA (spela av Lars Nordrum, som òg opptrer i mitt materiale). Dette støttar opp om oppfatninga i samtida om standard austnorsk som eit «normalspråk» (M. Egeland 2016, 131).

Helge Sandøy beskriv endringane mellom 1970 og 2000 som fundamentale, og at det har vakse fram ein stor toleranse for dialektvariasjon i media og det offentlege (Sandøy 2018, 237). Her er det igjen eit poeng å legge til at dei norske dialektene har vorte meir like kvarandre i løpet av perioden eg ser på (sjå f. eks Røyneland 2009, 13). Det har funne stad ei regional homogenisering som reint faktisk har ført til at var enklare å forstå ulike dialektar i 1999 enn i 1937. Like fullt har dialektmangfaldet i offentlegheita auka, men det er framleis eit normalisert språk med austnorsk aksent som har dominert i NRK ut heile 1900-talet (Nesse 2015, 107).

#### **8.1.4 Språkpraksis ved Nationaltheatret og i teaterutdanninga**

Sidan skodespelarane som verka i radio- og fjernsynsteateret, strengt tatt ikkje var fast tilsette i NRK, er det altså ikkje sannsynleg at dei følgde normgivinga der i eitt og alt. Meir sannsynleg er det at dei brukte den typen talemål dei var opplærde i som skodespelarar – i tråd med dei normene og konvensjonane som råda i teateret. Det ser i stor grad ut til å ha vore ein internalisert norm, som ikkje har vore fastsett offentleg på same måte som i NRK.<sup>50</sup> Samtidig har teateret i seg sjølv fungert som norm, og historisk sett veit vi at skodespelarane har normalisert språket etter kva som var rekna som nøytralt og ålmenngyldig talemål i offentlege situasjonar (sjå f. eks. Nesse 2015). Ifølgje Ola E. Bø var riksmålsformene lenge rådande ved Nationaltheatret, også etter rettskrivinga til bokmål vart endra på 1930-talet (Bø 2010, 22). Han viser til teateromsettar og riksmålsmann André Bjerke, som uttala at «38-reformen har overhodet ikke influert på scenesproget. Har en oversetter av et skuespill innført obligatoriske 38-former i sitt manuskript (‘fram’, ‘tjue’, ‘ramnen’, ‘suppa’ osv.) da er de regelmessig blitt rettet til korrekt riksmål på scenen.» (Bjerke 1964) Her er det verdt å legge til at dei empiriske funna i denne avhandlinga viser at skodespelarar frå Nationaltheatret ikkje alltid valde konservative former på 1930- og 1950-talet.

---

<sup>50</sup> Internaliserte normer er det som er i bruk i praksis, og er språkets eigentlege eksistensform (Vikør 2018b, 339).

Eg meiner det er rimeleg å rekne det fyrste haldepunktet i ein scenespråknorm for Nationaltheatret attende til Knud Knudsens språkmål (1852) for Kristiania Norske Theater, som i 1863 var slått saman med Christiania Theater – den direkte forgjengaren til det nye hovudstadsteateret som vart etablert i 1899. Dette var basert på det naturlege talemålet til overklassen i Oslo, eit munnleg førebilete skodespelarane òg hadde tidleg på 1900-talet (Rudler 1987, 103). Dette utgangspunktet heng òg saman med kva som var vanleg å nytte som scenespråk i ein europeisk samanheng (jf. kapittel 2.5.1).

Sidan kan retningslinjene ved Statens Teaterskole (1953–), som i dag er ein del av Kunsthøgskulen i Oslo, gi ein klar indikasjon på kva språknormer som gjeld i praksis ved teateret. Skulen fungerte som hovudleverandør av norske skodespelarar, og mange hamna ved Nationaltheatret (jf. Grøndahl i Heltberg og Lynne 2013, 64). Også dei fleste sentrale aktørane i materialet mitt er utdanna ved denne institusjonen. I 1966 tileigna Andre Bjerke boka *Dannet talesprog* til teaterskulen og norske skodespelarar, og skriv der at det ikkje finst ei systematisk opplæring i norsk scenespråk (Bjerke 1966, 5, 11). Bjerke kjempa for «talt riksmål», med utgangspunkt i det Knud Knudsen la fram som forslag for riksgyldig norm. I praksis ser det ut til å ha vore ei tydeleg retning. Utdanninga forsterkar inntrykket av at scenespråket ved Nationaltheatret i hovudsak var normalisert Oslo vest-mål eller riksmål, jamfør opplevinga tidlegare elev Thea Stabell hadde: «Da jeg gikk på skolen på 60-tallet, var det oppleet og vedtatt at for å være skuespiller på en norsk scene måtte du snakke ‘riksmål’, altså du måtte snakke Oslo-språk.» (Stabell sitert i Heltberg og Lynne 2013, 106) Som ein del av opplæringa ved Statens Teaterskole vart elevane trent i både artikulasjon, diksjon og det som vart kalla «språkending», det sistnemnte handla om å «beherske normert østlandsk og få det til å høres tilforlatelig ut» (Nordby i Heltberg og Lynne 2013, 50). Heilt sidan oppstarten hadde skulen opna opp for elevar frå heile landet, og i løpet av 1960- og 70-talet vart språkendingssystemet utvikla gjennom å lære elevane å først lytte til, og så imitere og integrere eit nytt talemål. På 1980-talet vart denne trinnvise praksisen utvida til opplæring i ulike dialektar, òg for dei elevane som kom frå sentralaustlandet

(Ramsdal i Heltberg og Lynne 2013, 106–107). Oslo vest-målet, eller normalisert bokmål, vart likevel ståande som prestisjespråk – både i opplæringa og i teaterbransjen. Henrik Mestad har fortalt korleis han bevisst arbeidde for å bruke sitt eige austkantmål da han starta sin karriere på Nationaltheatret på 1990-talet. Det uskrivne idealet var «riksmålsnært», medan austkantmålet var eit register som hadde vore reservert for komedie og skurkeroller (H. Mestad 2021).

## 8.2 Gjennomgang av variabelrealisasjonar

Som vist i den historiske gjennomgangen av rettskrivingsnormene på 1900-talet, innebar både 1907-, 1917- og 1938-reformen for bokmål ein overgang der dansk gjekk frå å vere standard til å bli eit framandspråk, medan talemålet til overklassen tok over som førebilete (jf. kapittel 2). Dette gjorde at ord og bøyingsformer som før hadde blitt rekna som dialekt, no vart oppjustert til standard, og stadig fleire norske dialektformer fekk innpass i rettskrivinga. Dei variantane i mitt variabelutval som vart lagte til i fyrste halvdel av 1900-talet med bakgrunn i dialektformer, har eg valt å kategorisere som «nye» variantar. Dei alternative variantane som var knytte til ein dansk skriftspråkstradisjon – og som eksisterte før og delvis samtidig som dei nye variantane – reknar eg på si side som «gamle» (men ikkje utgatte). Ved å kategorisere dei ulike realisasjonane i variabelmaterialet mitt med «ny» og «gammal» verdi, blir det lettare å peike på om språket i framsyningane kan reknast som konservativt for samtida – sjølv i tilfelle der fleire variantar var godtatte i skriftleg bokmål i same periode. Inndelinga fell dessutan saman med den språkpolitiske verditilskrivinga variablane har: Som eit ledd i kritikken retta mot samnorsklinja rundt midten av hundreåret vart ein del av dei eldre skrivemåtane eit tydeleg uttrykk for riksmålsrørsla og dei kulturelle verdiane dei sto for (jf. kapittel 5.1). Blant formene med politisk tyngd var *nu*, *meget* og *efter*. Kategoriseringa ny/gammal gjer det òg lettare å slå saman delar av variabelfunna for å sjå ein meir samla og overordna tendens.

### 8.2.1 Oversikt empiri

Arbeidet eg har gjort, består i kartlegging av variablar med funksjon som substantiv, preposisjon (pluss subjunksjon), og tre adverb (pluss n1) – nærmare bestemt *no*,

*mykje, korleis og etter*. Desse er realiserte på to–tre ulike måtar i materialet. I tillegg kjem variabelen eg har kalla teljemåte, som er ny og gammal variant av talord over 20 (her har eg *ikkje* talt skiljet mellom *syv* og *sju*). Til slutt er det ein variabel som utgjer personleg pronomen i direkte tiltale, der realisasjonane er delt inn i to variantgrupper: alle formar for formell tiltale (*De*, yrkestitlar osv.), og uformell tiltale, som inkluderer *du, dere, fornamn* og familiære substantiv som *mamma* og *onkel* (sjå kapittel 3.1.1) Samla sett opptre dei seks variablane slik i materialet:

Variant verdi	Variant realisasjon	1937 <i>Opbrudd</i>	1939 <i>Et dukkehjem</i>	1951 <i>En handelsreisendes død</i>	1953 <i>Et dukkehjem</i>	1976 <i>To akter for fem kvinner</i>	1973 <i>Et dukkehjem</i>	1994 <i>Beslutningen</i>	1999 <i>Et dukkehjem</i>
NY	<i>Nå</i>	24	35	94	87	27	107	93	77
GAMMAL	<i>Nu</i>	91	106	14	60	0	2	0	4
NY	<i>Mye</i>	0	0	7	0	9	0	12	9
GAMMAL	<i>Meget</i>	15	31	10	37	0	31	0	11
GAMMAL	<i>Megen</i>	0	5	0	2	0	2	0	1
NY	<i>Åssen</i>	0	0	4	0	2	0	5	0
NY	<i>Hvordan</i>	20	10	21	27	15	34	10	21
GAMMAL	<i>Hvorledes</i>	0	16	0	1	0	1	0	2
NY	<i>Etter</i>	1	0	1	2	7	6	3	5
GAMMAL	<i>Efter</i>	17	17	3	16	0	11	4	5
	Ny tellemåte	0	0	0	0	0	0	0	0
	Gammal tellemåte	4	5	17	5	1	5	13	6
	Uformell tiltale	1024	1052	1022	904	559	926	676	680
	Formell tiltale	11	432	13	432	5	388	9	305

**FIGUR 8.2.** Tabellen viser dei samla førekomstane for kvar variabel i mine framsyningsdata. Sjå talmateriale i vedlegg 10.3 for oversikt på karakternivå.

Som tabellen viser, varierer det tidvis mykje kor mange gonger ein variant er i bruk i den enkelte framsyninga. Nokre variablar gir eit godt talgrunnlag, medan andre opptre så sjeldan at dei ikkje gjer anna enn å antyde eit mogleg mønster. Dette er ei

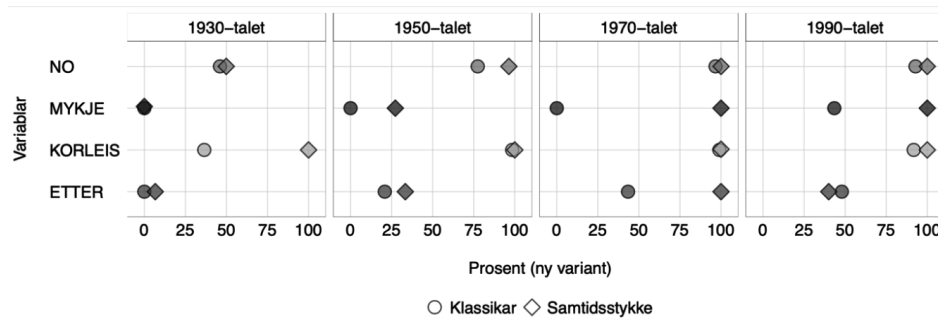
følgje av at utvalskriteriet for framsyningane har vore knytt til korleis dei er representantar for eit psykologisk-realistisk scenespråk, heller enn frå ein litterær ståstad der ein i større grad kunne ha styrt utvalet etter variabelsførekomstar i teaterteksten. Slik sett har eg vald å behandle det planlagde språket meir som om det skulle ha vore fri naturleg tale, der eg ser på realiseringar der (og dersom) variablane opptrer. Denne inngangsmetoden ville krevje eit betrakteleg større talmateriale enn åtte framsyningar kan gi dersom ein skal kunne slå fast noko signifikant. Med dette i mente er det likevel mogleg å bruke det innsamla variabelmaterialet for å eksemplifisere korleis ein kan sjå etter ei overordna utvikling av variabelrealisasjon i psykologisk-realistisk scenespråk. Det er òg mogleg å sjå korleis dei konkrete funna i dette materialet bidreg med utfyllande informasjon til hovudanalysane. For å kunne seie noko om ei mogleg overordna utvikling, vil eg starte med å sjå på den prosentvise overgangen til ny variant hjå dei fire fyrste variablane i materialet.

Variabel	Variant realisasjon	1937 <i>Opbrudd</i>	1939 <i>Et dukkehjem</i>	1951 <i>En handelsreisendes død</i>	1953 <i>Et dukkehjem</i>	1976 <i>To akter for fem kvinner</i>	1973 <i>Et dukkehjem</i>	1994 <i>Beslutningen</i>	1999 <i>Et dukkehjem</i>
NO	<i>Nå</i>	21 %	25 %	87 %	59 %	100 %	98 %	100 %	95 %
MYKJE	<i>Mye</i>	0 %	0 %	41 %	0 %	100 %	0 %	100 %	43 %
KORLEIS	<i>Åssen</i>	0 %	0 %	16 %	0 %	12 %	0 %	33 %	0 %
	<i>Hvordan</i>	100 %	38 %	84 %	96 %	88 %	97 %	67 %	91 %
ETTER	<i>Etter</i>	6 %	0 %	25 %	11 %	100 %	35 %	43 %	50 %

**FIGUR 8.3.** *Utvikling vist i prosent av nye variantar på frammarsj, her med fire variablar: no, mykje, korleis og etter.*

Utviklinga til dei ulike variablane er ikkje lik: Dei nye variantane *etter* har størst framgang mellom 1950- og 1970-talet. *Mye* tek over som den mest brukte varianten først i 1990-åra. Trenden er likevel den same: Det er ein klar auke av ny variant over tid, og den største samla overgangen skjer mellom 1930- og 1970-talet. Tendensen er den same både i framsyningane baserte på det som i samtida var ny dramatik, og dei baserte på klassikaren *Et dukkehjem*, men sistnemnte framsyningsgruppe held i større

grad på gamle variantar. Medan klassikarframsyningane har gradvis auke av nye variantar, ligg det markante skiljet i dei fire andre framsyningane før og etter 1938-reformen.

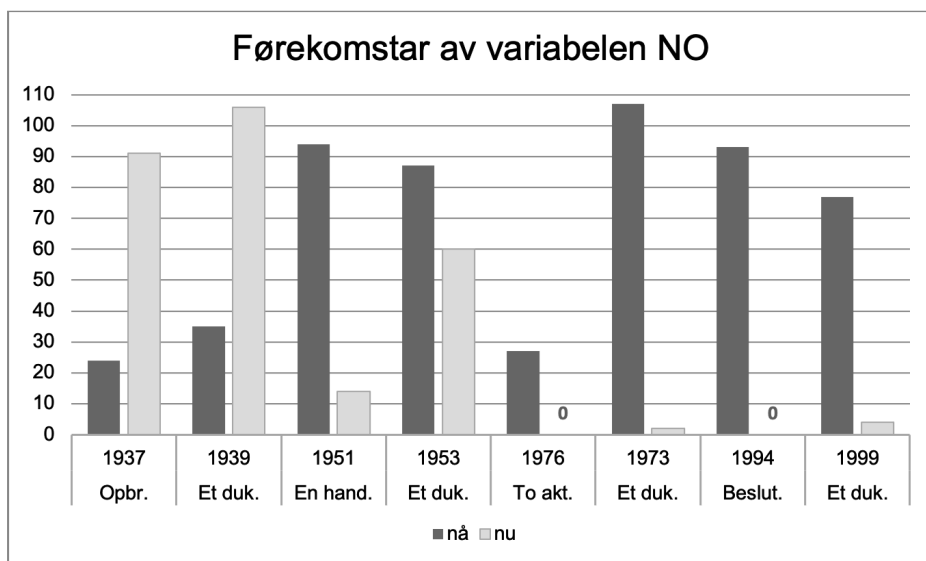


**FIGUR 8.4.** Oversikt som viser forskjell i variantval mellom klassikaren *Et dukkehjem* (sirkel) og framsyningar baserte på samtidskodespel (diamant) i kvar periode. Punkta indikerer grad av ny variant i prosent. Dei punkta som ligg nærmast 0 på aksen, representerer stor grad av gamle variantar, medan dei som ligg nærmare 100, har flest tilfelle av nye variantar.

Forskjellen mellom dei to framsyningstypene varierer både mellom tiår og for kvar enkelt variabel. Der realisasjonen av *no* utviklar seg relativt likt over tid, heng utviklinga av *mykje* etter i klassikarframsyningane over tid. *Korleis* har størst variasjon på 1930- og 1990-talet, medan *etter* følgjer eit tett mønster med eit tydeleg unntak på 1970-talet. *To akter for fem kvinner* (1976) er den einaste framsyninga som er heilt konsekvent i bruken av nye variantar. Dette kan nok både knytast til den generelle kampviljen og endringsoptimismen som råda i tiåret, så vel som til den radikale tematikken i stykket (sjå kapittel 6.2). Vidare er det snakk om karakterar i same aldersgruppe, noko som kan ha spela ei rolle for variabelrealisasjonen i forhold til dei andre framsyningane baserte på samtidsdramatikk. Dette er ei viktig påminning om at ein type framsyning åleine ikkje kan representere scenespråket i ein meir overordna spelestil, sidan tematikk og handling i stor grad er med på å forme scenespråket (jamfør analysane i kapittel 4–7). Det at 1970-talet var eit tiår der folk var opptatte av aktiv endring, kan òg vere med på å forklare ein liten attendegang – eller normalisering – til eldre variantar på 1990-talet.

### Fordeling av NO: nå/nu

Ei tydeleg, og heller ikkje uventa, utvikling som er felles for heile materialet, er korleis *nu* blir til *nå*. Varianten *nu* går faktisk frå å vere dominerande på 1930-talet til å vere nesten borte på 1970-talet.<sup>51</sup> Når den gamle varianten likevel er til stades heile tida, er det gjennom bruk i alle framsyningane av *Et dukkehjem*. *Nå* kom på si side inn som korrekt variant i rettskrivingsnorma i 1938, og var før det ein av dei radikale (og lite brukte) sideformene. Derfor er det interessant å sjå at denne varianten er nytta såpass ofte òg på 1930-talet, kanskje spesielt i 1937 (men sidan innspelingsdatoen til *Et dukkehjem* var i 1938, er det rimeleg å rekne også denne framsyninga inn i perioden til 1917-reforma). Her kan det ha spela ein rolle at skodespelarane brukte *nå* som intereksjon («nå, vel» og «nå, nå, nå»), og at vegen derfor var kortare til å ta i bruk varianten også i andre situasjonar (jf. TR-6/1939).



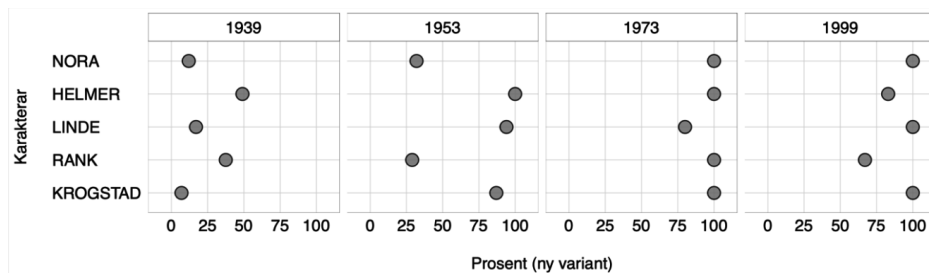
**FIGUR 8.5.** Konkrete førekomstar av dei ulike variantane. Her kjem det tydeleg fram korleis variabelen «nu» går frå å dominere i 1930-åra til å vere nesten fråværande på 1970- og 90-talet. Dette gjer at NO er den variabelen som går gjennom størst endring i perioden. Det er òg den varianten som har flest førekomstar (etter TILTALE). Merk at framsyningane i heller ikkje

<sup>51</sup> Dette er eit tydeleg eksempel på ein variabel der bae variantar får ny indeksikalitet over tid (reallokasjon). *Nu* går frå å vere normert riksmål på 1930-talet til å bli eit uttrykk for personleg register (sosiolekt eller dialekt) på 1990-talet. For *nå* er det omvendt – den startar som dialektform og blir normert bokmål.



her er sett opp i kronologisk rekkefølge, og derfor ikkje kan sjåast som ei absolutt kronologisk utvikling.

Trass i at *nu* ikkje forsvinn heilt, er denne variabelen ein tydeleg indikasjon på at normgjevinga har hatt påverknadskraft, òg på skodespelarane frå Nationaltheatret. Funna viser vidare at skodespelarane truleg var bevisste i valet av variant òg på 1930-talet. Dette kjem fram i analysen av *Et dukkehjem* frå 1939 (sjå kapittel 4.3), der skodespelar Tore Segelcke – som elles er konsekvent i bruken av *nu* – som NORA seier *nå* til ungane sine.



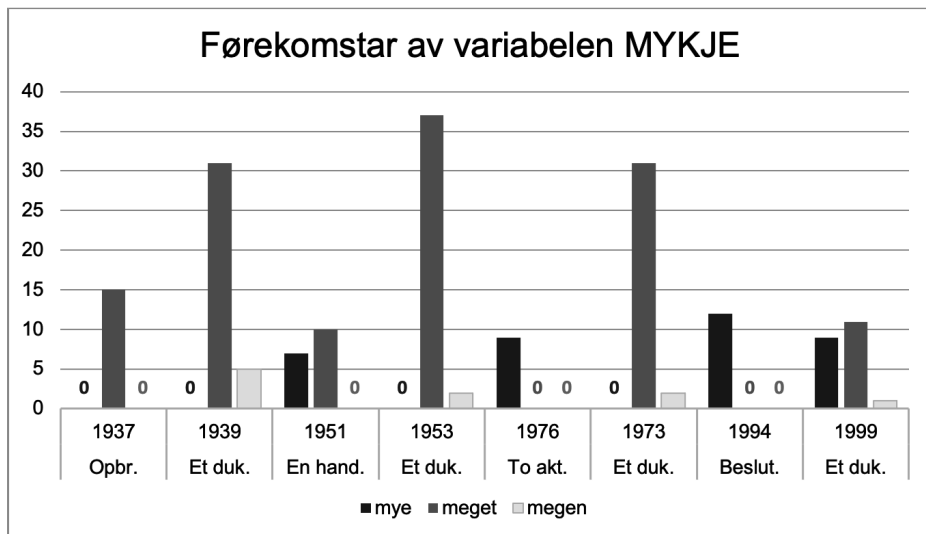
**FIGUR 8.6.** Denne oversikten viser korleis dei mest sentrale karakterane i *Et dukkehjem* realiserer variabelen NO over tid. Prosentaksen indikerer grad av ny variant: Ligg punktet nærme 0, brukar karakteren mest *nu*, medan punkt mot høgre representerer høg grad av *nå*.

På 1950-talet har alt pendelen snudd i favør av den nye forma. I *En handelsreisendes død* (1951) er det berre to av karakterane –WILLY og LINDA – som seier *nu*. Dette kan vere eit teikn på eit generasjonsskifte, sidan både Kolbjørn Buøen og Ada Kramm er blant dei eldre skodespelarane i produksjonen (merk at andre eldre aktørar seier *nå*).

### Fordeling av MYKJE: *mye/meget/megen*

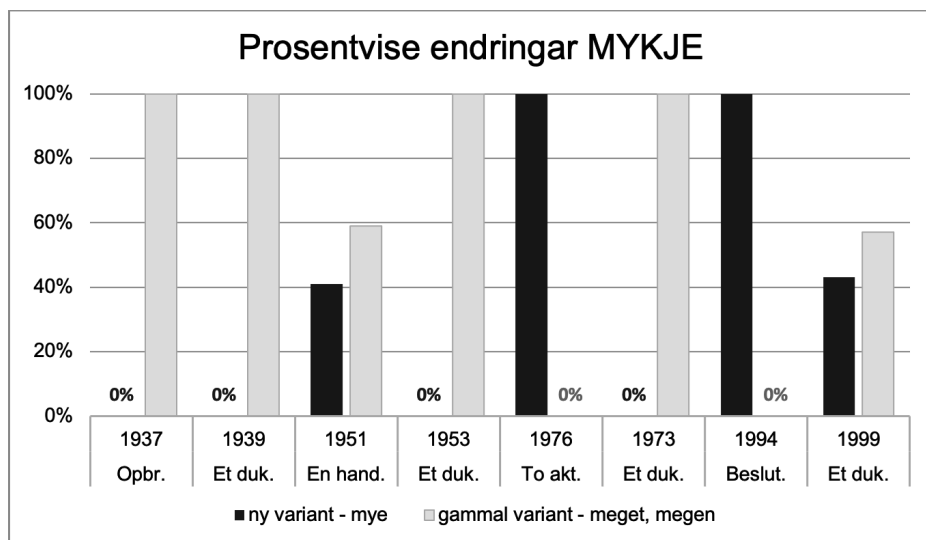
I 1938 vart *mye* og *meget* sidestilte i rettskrivinga. Det skal likevel ta meir tid før dei blir sidestilte i framsyningane; her opplever ikkje *meget* attendegang i same grad som *nu* gjer. Variabelen følgjer heller ikkje same mønster i samtidsoppsettingane som i *Et dukkehjem*-framsyningane, noko som mellom anna blir veldig tydeleg i 1970-talsmaterialet, der bruken er absolutt i kvar si retning: I *Et dukkehjem* (1973) er berre variantane *meget* og *megen* i bruk, medan *To akter for fem kvinner* (1976) konsekvent brukar *mye*. Her meiner eg funna antydar korleis *meget* er ein markør som kan ha tre

funksjonar: 1) Den legg handlinga attende i tid, 2) den får språket til å vere i tråd med ein konservativ bokmålsnorm (riksmål), og 3) den kan vere ein variant som markerer eit Oslo Vest-mål.



**FIGUR 8.7.** Konkrete førekomstar av dei ulike variantane. Det er først på 1990-talet at den nye varianten dominerer utvalet. Merk at talgrunnlaget for varianten meget er lite og berre har førekomstar i framsyningane av klassikaren.

Samtidig er det relevant å legge til at dette er ein variant som framleis er aktivt i bruk i ein annan språkleg variabel – nemleg i tydinga «veldig» eller «svært», for eksempel som i «det er meget fornuftig». Dette kan gjere at den eldre forma er meir standhaftig. Varianten utgjer eit relativt trygt val, som sett ein viss kulør på språket utan at det er for stor avstand til publikum sitt eget talemål. *Meget* er for eksempel ein variant som kan markere fiksjon attende i tid utan å verke for framand på eit 1900-talspublikum.



**FIGUR 8.8.** Same utvikling av variabelen MYKJE vist i prosent. Her er det tydeleg korleis varianten med ny verdi (mye) kjem relativt sterkt inn i 1951, for så å ta heilt over i dei to framsyningane baserte på samtidsdramatikk i tiåra etter. I klassikarframsyninga dominerer gammal verdi (meget, megen) heilt fram til 1999, der ny variant blir introdusert med nær same prosent som for samtidsframsyninga i 1951.

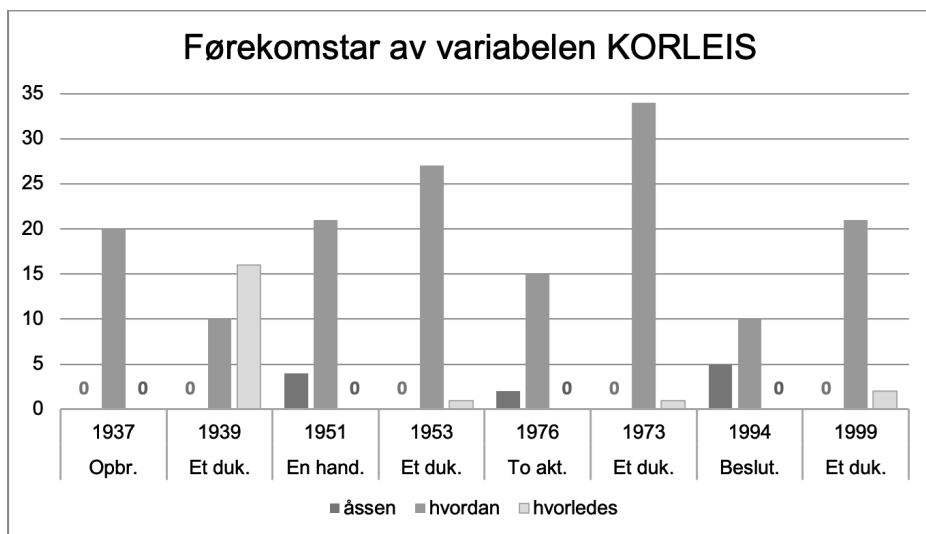
I tillegg opptre den maskuline bøyingsforma *megen* i alle fire framsyningane av *Et dukkehjem*. I 1939 brukar både LINDE, RANK, KROGSTAD og HELMER *megen* kvar sin gong (sistnemnte har to førekomstar). I 1953 dukkar det opp same stad hjå LINDE: «den avsetter så **megen** bitterhet i sinnet» (*Et dukkehjem* 1953, 1. akt) – og hjå KROGSTAD: «så **megen** borgerlig aktelse som mulig» (*Et dukkehjem* 1953, 1. akt). I 1973, er det derimot ekteparet Helmer som tek varianten i bruk, når NORA snakkar om korleis «Torvald har fått så **megen** innflydelse» (*Et dukkehjem* 1973, 1. akt), og sidan når HELMER (i likskap med i 1939) påpeiker at det «kanskje var vel **megen** naturlighet» (*Et dukkehjem* 1973, 3. akt) i NORAs tarantella. I 1999 er det igjen KROGSTAD som vil ha attende «**megen** borgerlig aktelse» (*Et dukkehjem* 1999, 1. akt). Det er vanskeleg å slå fast korfor denne forma er med vidare heilt fram til 1999, særleg sidan det ikkje opptre i den same formuleringa heile vegen. Ei slik samsvarsbøying<sup>52</sup> finn vi i nynorsk og i dansk skriftspråk, medan bokmål har eit meir

<sup>52</sup> Samsvarsbøying vil seie at eit ord blir bøygd i samsvar med eit anna. «Megen» er for eksempel knytt til maskuline substantiv, slik at det blir «megen larm», men «meget bråk».

reduisert bøyingsssystem. Ei mogleg forklaring er at varianten er eit utslag av skriftnær påverknad, der orda til dramatikaren får gjennomslag i scenespråket. Her må det rett nok leggstil til at det i 1939 er ein ekstra førekomst i forhold til det som står i 1. utgåve av skodespel, der HELMER i framsyninga seier «Så kan du holde så **megen** larm du vil» (*Et dukkehjem* 1939, 2. akt).

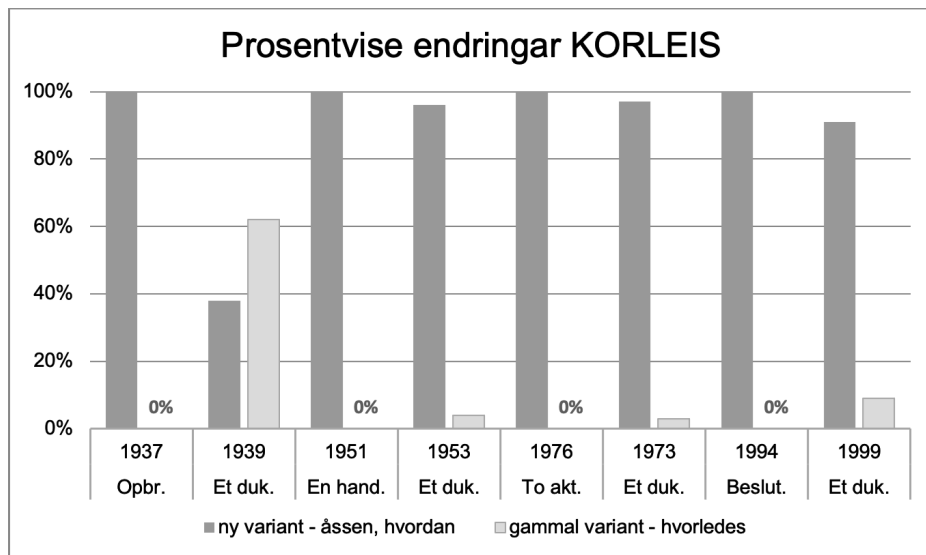
### Fordeling av KORLEIS: Åssen/hvordan/hvorledes

I dei åtte framsyningane eg har undersøkt, bruker skodespearane i all hovudsak varianten *hvordan*, som har ny verdi. Det mest interessante med denne variabelen, er å sjå på fordelinga av dei to andre variantane: *åssen* og *hvorledes*.



**FIGUR 8.9.** Nøyaktige førekomstar av dei ulike variantane. Merk at talgrunnlaget for åssen og hvorledes er lite.

*Hvorledes* er gjennomgåande til stades i framsyningar av *Et dukkehjem*. Samtidig er dette den gamle varianten med mest markant nedgang: frå 16 gonger i 1939 til eitt tilfelle i 1953. Varianten er ikkje å finne i dei framsyningane som er baserte på samtidige skodespel, så her ser vi ein forskjell i språkleg stil alt på 1930-talet. Elles ligg variabelbruken i *Opbrudd* (1937) og *Et dukkehjem* (1939) tett på kvarandre, noko som stemmer med dei opplysningane vi har om at dei i denne perioden var opptatte av å iscenesette Ibsen med moderne språkføring (sjå kapittel 4.4.3).



**FIGUR 8.10.** Same utvikling vist i prosent av realisasjonane av variabelen KORLEIS delt inn i ny (åssen, hvordan) og gammal (hvorledes) verdi. Varianten hvorledes er lite i bruk etter 1930-talet.

*Et dukkehjem* (1939) er den einaste framsyninga med overvekt av *hvorledes*-varianten (63 %). Dei gongane aktørane vel å seie *hvorledes*, er ofte der det i står *hvor* i 1. utgåva av Ibsen sitt skodespel. Når skodespelarane ikkje har alternativet gitt, vel dei altså *hvorledes* heller enn *hvorledes*. Den beskjedne, men fortsatte, bruken kan skape eit inntrykk av at varianten blir vidareført i kraft av ei bestemt vending frå Ibsen sitt skodespel, men – i likskap med *megen* – er dette slett ikkje forklaringa i praksis. Etter 1939 er varianten brukt til saman fire gonger, alle i ulike replikkar. I 1953 er det NORA som ber ektemannen om å «bestemme hva jeg skal være og **hvorledes** drakten min skal være» (*Et dukkehjem* 1953, 1. akt), medan NORA i 1973 lurar på «**hvorledes** er jeg forberedt til å oppdra barna?» (*Et dukkehjem* 1973, 3. akt). I 1999 finn eg replikkvekslinga «FRU LINDE. Men doktoren? / NORA. **Hvorledes?**» (*Et dukkehjem* 1999, 1. akt), og i tillegg spør HELMER om ektefellen kan «fortelle meg **hvorledes** jeg har tapt din kjærlighet?» (*Et dukkehjem* 1999, 3. akt).

Her er det med andre ord ikkje noko mønster å spore, og med så få tilfelle av varianten kan det heller ikkje seiast å påverke det totale inntrykket av scenespråket i særleg grad. *Hvorledes* er ein akseptert form i bokmålsrettskriving gjennom heile

perioden, og ligg tett på nynorske «korleis». Men i munnleg austnorsk er varianten likevel lite brukt. Etter 1939 indekserer bruken av *hvorledes* eit fiksjonsmiljø lagt attende i tid, i ein borgarleg og danna heim.

Akseptert gjennom heile rettskrivingsperioden var òg *åssen*, rett nok i klammeform og med litt variasjon: «hossen», «håssen» og «åssen». I dette materialet opptre varianten berre i framsyningane basert på samtidsdramatikk, og fyrste gong i *En handelsreisendes død* (1951). Her blir til gjengjeld dei fire forekomstane påfallande, med ein bestemt effekt. Dette merkar ein mellom anna fordi varianten dukkar opp i bestemte samanhengar og berre hjå dei karakterane som ikkje tilhøyrer eit høgare samfunnslag (sjå kapittel 5.2.1). Den same tendensen ser ein når *åssen* dukkar opp i *To akter for kvinner* i 1976, om enn ikkje like markert. Da blir varianten ein del av den språklege stilen til enkelte av karakterane, for å understreke ulike typar kvinneroller i samfunnet (sjå kapittel 6.2.1). I 1994 dukkar varianten opp som ein del av det geografiske registeret Oslo aust-mål. I denne konteksten får varianten svekka indeksikalitet, og fungerer ikkje lenger som enkeltstående språkleg gestus på same måte som tidlegare (sjå kapittel 7.2.1).

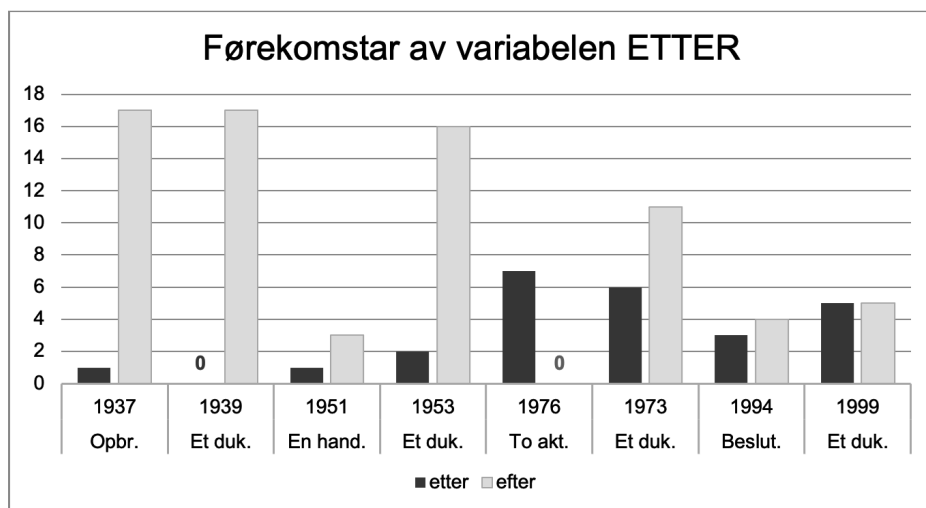
Det samla inntrykket denne variabelen gir, er at *hvordan* er dominerande og fungerer som den nøytrale varianten i materialet. *Hvorledes* opptre oftast i Ibsen-tradisjonen og er med på å legge handlinga attende i tid, medan *åssen* blir til inntekt for sosiolekta til karakteren, og fungerer både som ein dialektmarkør og som uttrykk for låg sosial status.

#### *Fordeling av ETTER: etter/efter*

Både *nå* og *etter* blir offisiell rettskriving i 1938, men der varianten *nå* opptre til saman 59 gonger i 1939, blir varianten *etter* brukt berre éin gong i same framsyning. Gjennomgåande i materialet har variabelen *etter* eit mindre konsekvent mønster enn dei andre variablane. På 1930-talet er det som nemnt nærast ein konstant bruk av varianten *efter*. På 1950-talet følgjer variabelen mønsteret til dei andre variablane, med ein attendegang av den gamle forma. Dette er likevel med ei saktare utskifting enn av *nu* og delvis *meget*, med ein nedgang til henholdsvis 75 % og 89 % *efter* i dei

to 1950-talsdøma. Igjen går framsyningane på 1970-talet i kvar sin retning med overvekt av *etter* i *Et dukkehjem* (1973), men ingen tilfelle av varianten i *To akter for fem kvinner* (1976). Dette er same tendens som for variabelen *mykje* i dette tiåret. Forskjellen denne gongen er at bruken av *etter* går markant opp att på 1990-talet, og særleg i framsyninga basert på samtidsdramatikk. I *Beslutningen* (1994) nyttar dei varianten *etter* 57 % av tida, medan det er ein 50/50 situasjon i 1999.

Sjølv om kurven endrar seg, er det vanskeleg å seie noko sikkert med små talgrunnlag. I 1994 er det berre sju tilfelle av variabelen totalt, fordelt på ulike karakterar. *Efter* blir altså berre brukt fire gonger. I 1999 er variabelen brukt 10 gonger, med fem av kvar variant. Om bruken av den gamle varianten kan bli sett på som eit utslag av dialektvariasjon eller normalisert språk, er det vanskeleg å seie noko om. Mellom anna nyttar LARS *etter*, sjølv om karakteren snakkar utprega Oslo aust-mål, noko som peiker i retning av at det er akseptert å kombinere a-ending og *etter*. Dette kunne det ha vore interessant å undersøke i ein annan samanheng.



**FIGUR 8.11.** Varianten *etter* går frå å vere nesten fråværande i fyrste halvdel av hundreåret, til å bli brukt om lag halvparten av tida i siste halvdel. Framsyninga *To akter for fem kvinner* (1976) skil seg ut som den einaste som har 100 % bruk av ny variant. *Etter* er den einaste varianten med ny verdi som ikkje endar opp som dominerande på 1990-talet (med unntak av del-varianten *åssen*).

Igjen er det for små tal til å lese noko sikkert ut av det, men eg merkar ulike aktørar har intern variasjon, noko kan peike i retning av at aktørane har tilpassa seg ein annan variant enn den dei vanlegvis brukar. For meg som tilhøyrar blir uansett effekten at varianten *efter* indeksrer at miljø og handling i *Et dukkehjem* er lagt attende i tid, og til ein borgarleg heim. I *Beslutningen* (1994) er konteksten ein annan, og varianten står ikkje fram på same måte.

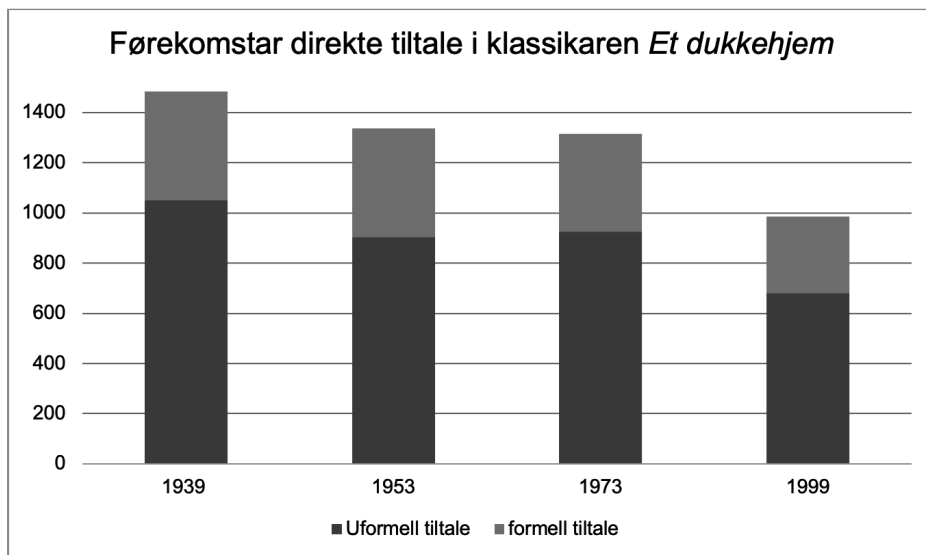
### *Fordeling av tellemåte*

Det er ingen tilfelle av at ny tellemåte er tatt i bruk i framsyningsmaterialet, korkje før eller etter 1951–NORA har alltid «åtte og tyve timer igjen å leve». Bakgrunnen for at dei fire siste framsyningane i materialet vel å halde på den eldre forma, kan derimot vere ulik. I dei to *Et dukkehjem*-framsyningane kan det vere nytta for at språket skal framstå meir konservativt eller gammaldags, medan det i *To akter for fem kvinner* og *Beslutningen* kanskje heller er uttrykk for munnleg norsk generelt (eldre tellemåte er det som har vore brukt i talemålet). Dette er eit eksempel på eit trekk som kan indeksere både normalisert riksmål og dialektal munnlegheit. Uansett er bruksresultatet det same (jf. kapittel 3.4.5 om indeksikalitet).

### *Fordeling av direkte tiltale på scenen*

Bortfallet av høfleg tiltale som skjedde på 1960- og starten av 1970-talet, er som nemnt ein av dei større endringane i norsk språk i førre hundreår. Samtidig er dette ein variabel som langt på veg er gitt i framsyningsmaterialet – det er avhengig av relasjonane mellom karakterane. Derfor er det slett ikkje uventa at det er ei overvekt av uformell tiltale også i dei to fyrste tiåra, sidan alle stykka har eit karaktergalleri med overvekt av nære relasjonar. Det er heller ikkje uventa at dei held fram med høfleg tiltale i *Et dukkehjem* i 1973 og 1999, sidan fiksjonen i båe tilfelle er lagt attende i tid. Så korfor bruke tid på å telle det? I dette prosjektet har denne variabelen blitt eit tydeleg eksempel på korleis eit kvantitativt aspekt opnar for å sjå nye strukturar i det ein antek er kjende storleikar. Ved å notere alle tilfelle av direkte tiltale i dei åtte framsyningane, er det fleire interessante moment som dukkar opp.





**FIGUR 8.12.** Konkrete førekomstar av direkte tiltale i fire framсыningar av klassikaren *Et dukkehjem*. Fordelinga mellom uformell og formell tiltale held seg relativt jamn.

Lat oss først sjå litt nærmare på dei ulike framсыningane av klassikaren *Et dukkehjem*, som gir grunnlag ei meir direkte samanlikning. Her er formell tiltale på rundt 30 % i alle fire framсыningane, noko som viser at dei i all hovudsak held på det same mønsteret mellom karakterane. I dei siste to framсыningane har det likevel skjedd ei lita endring (sjå òg kapittel 7.3.1). Dersom ein går inn og ser på dei konkrete variantane, ser ein at dei nyttar *frue* og *fruen* i mindre grad enn før. I skodespelet – og dei tidlege framсыningane – blir *fruen* brukt både som omtale og tiltale, og av alle dei mannlige karakterane i tillegg til STUEPIKEN/HELENE. Når ein vel å bruke omtaleform i tiltale (*fruen* eller *fru Nora*), er dette ei form for avstandsmarkering der den som snakkar audmjukt, unngår å adressere den tiltalte direkte: ein snakkar om personen heller enn til vedkommande (T. Knudsen 1949, 8; Nesse 2019, 4). Dette blir det mindre av over tid i materialet, og endringa blir tydeleg dersom ein tek for seg karakteren KROGSTAD sin bruk av utvalde variantar i uformell og formell tiltale:

KROGSTAD, <i>Et dukkehjem</i>					
Variant	Realisasjon	1939	1953	1973	1999
Uformell tiltale	du	0	0	12	14
	deg	0	0	2	3
	Kristine	3	3	2	3
Formell tiltale	De	74	79	64	52
	Dem	32	33	32	20
	frue	11	13	5	3
	fruen	3	3	3	0
	fru Helmer	8	8	10	17

**FIGUR 8.13.** Denne tabellen viser bruk av tiltaleformer hjå karakteren KROGSTAD i fire ulike framsyningar. Variantane er delt inn i to grupper: uformell og formell. Varianten *du* dukkar opp på 1970-talet, som er etter overgangsperioden i samfunnet generelt på 1960-talet.

Når variantane *du* og *deg* dukkar opp i 1973, går KROGSTAD sin bruk av *De* og *Dem* ned. I tillegg er attendegangen av *frue* tydeleg, frå 13 til fem tilfelle. Samtidig går bruken av *fru Helmer* noko opp, ein trend som blir forsterka i 1999. I tillegg forsvinn *fruen* i direkte tiltale heilt frå vokabularet; så der KROGSTAD i 1939 sa «**Fruen** er modig» (*Et dukkehjem* 1939, 1. akt), seier han i 1999 «**De** er modig, **frue**» (*Et dukkehjem* 1999, 1. akt). Her ser det ut til å ha gått i retning av forenkling, eller samanslåing av to former – samtidig som dei held fram med å bruke avstandsmarkering i klassikar-framsyningane. Dette kan ha noko å gjere med at høfleg tiltale er redusert til noko mange nordmenn berre har mottakarkompetanse på; ein kjenner igjen og forstår fenomenet når ein møter på det, men har ikkje lenger brukarkompetanse. (Nesse 2019, 1–2, 22).

I alle fire framsyningane av *Et dukkehjem* går KROGSTAD og LINDE på eit tidspunkt over til å tiltale kvarandre ved fornamn. Men der dei i dei fyrste framsyningane likevel held på forma *De*, blir dei dus både i 1973 og i 1999. I sistnemnte framsyning skjer overgangen glidande, utan at KROGSTAD utbryt «Kristine!» som i skodespelet (sjå Ibsen 1879, 70) og i dei tidlege framsyningane:

**TR-10/1999**

KROGSTAD. Hvorfor skull' **De** ellers skrive til meg slik **De** gjorde?

LINDE. ((roper)) Nei men jeg kunne jo ikke annet! Skulle jeg bryte med **Dem** var det jo også min plikt å utrydde alt De følte for meg.

KROGSTAD. Slik å forstå. Og det bare for pengenes skyld?

LINDE. Jeg hadde en hjelpeløs mor og to små brødre. Vi kunne jo'kke vente på **deg**.

KROGSTAD. Kan så være, men **du** hadde ingen rett til å forstøte meg for noen annens skyld.

Samanlikna med same passasje i 1939, skjer overgangen i den eldre framsyninga seinare i dialogen, og er både meir markant og meir nyansert:

**TR-10/1939**

KROGSTAD. Hva er det **De** sier?

LINDE. To på ett vrak står da bedre enn én på hver sitt.

KROGSTAD. **Kristine!**

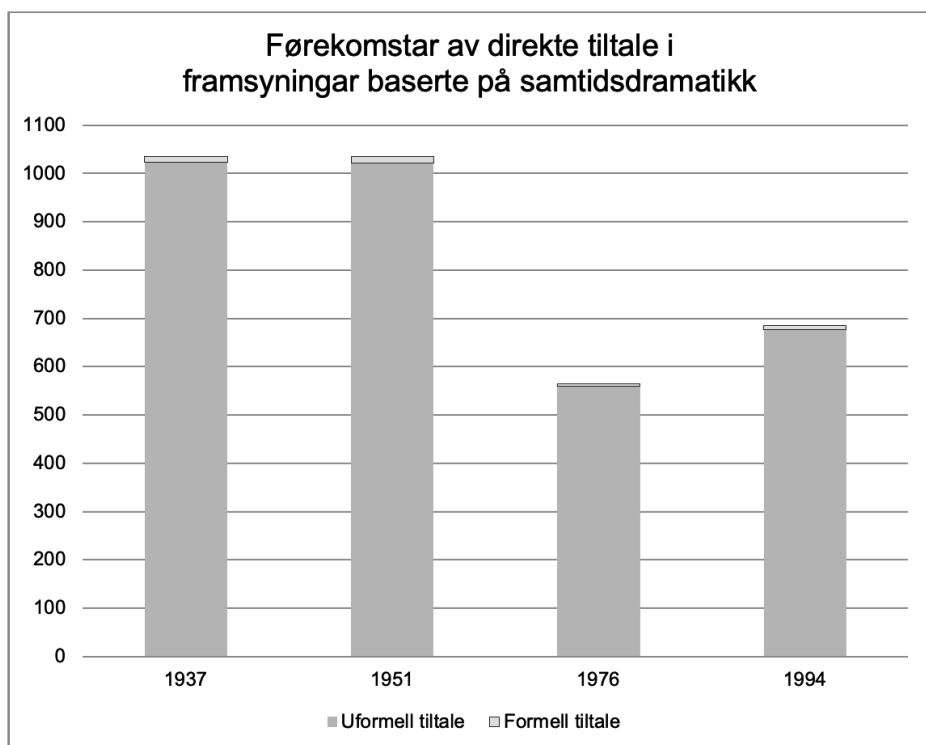
LINDE. ((humrar lett)) (Å)hvorfor tror **De** jeg kom hit til byen?

KROGSTAD. Skulle **De** ha hatt en tanke for meg-?

Her går altså KROGSTAD over til å tiltale LINDE som «Kristine», men utan å endre pronomen («De»). LINDE held på både etternamn og avstandsmarkerande pronomen. Igjen les eg realisasjonen i 1999 som ei forenkling, der nokre av nyansane i systemet

med høfleg tiltale er i ferd med å forsvinne (LINDE er for øvrig dus med NORA i alle framsyningane og i skodespelet til Ibsen).

Omtale som direkte tiltale er elles ei form for avstandsmarkering som ikkje nødvendigvis er meint høfleg. I *Et dukkehjem* finst dette i versjonen «lille Nora». Det er brukt som eit kjælenamn på NORA som barn av BARNEPIKEN, og som disiplinerande og nedlatande når HELMER brukar det til kona si. Dette er både eksempel på korleis kontekst avgjer indeksikaliteten til eit språkleg uttrykk, og korleis det kan vere vanskeleg å klassifisere enkelte pronomen. I dette tilfellet har eg valt å utelate nettopp denne omtala av NORA i tredje person frå variabelmaterialet (akkurat som eg har utelatt kjælenamn som «ekornet») (sjå kapittel 10.3 for detaljert variabeloveriskst).

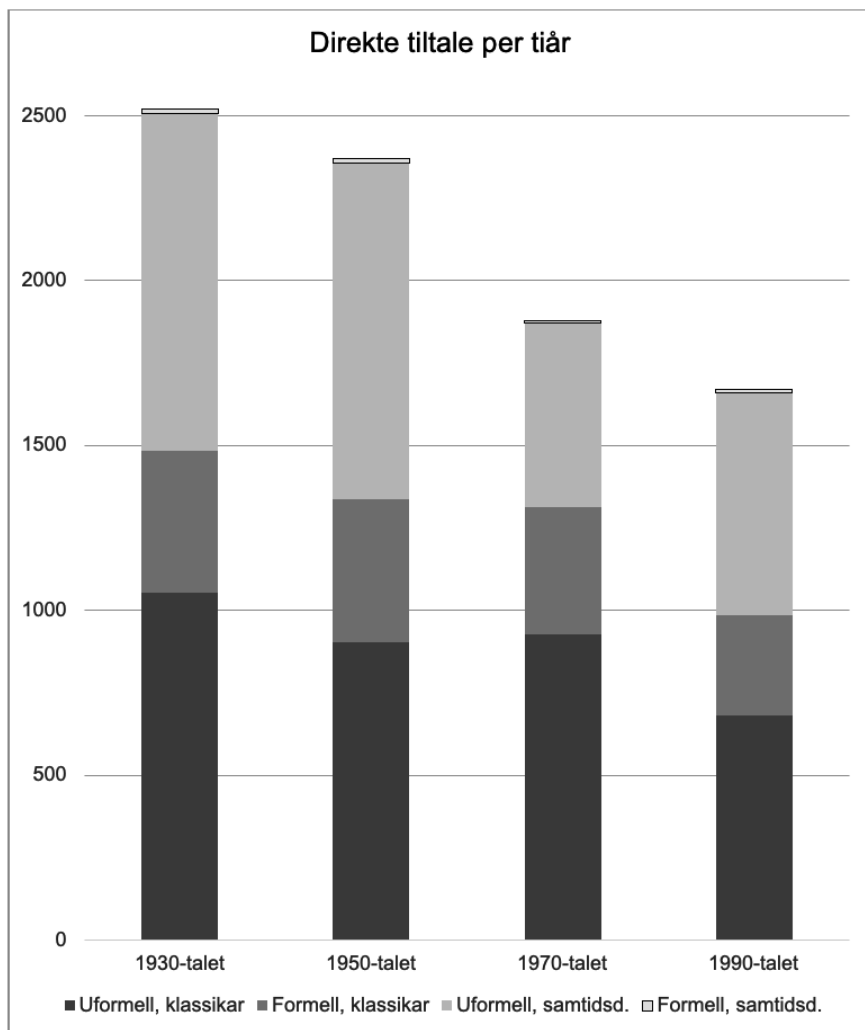


**FIGUR 8.14.** Konkrete førekomstar av direkte tiltale i fire framsyningar baserte på samtidsdramatikk. Her er det lite bruk av formell tiltale, men legg merke til eit lite lyst felt øvst i kvar søyle.

Framsyingane baserte på samtidsdramatikk har alle ulike handling og er lagt til ulike tiår. Det er likevel mogleg og relevant å sjå på førekomstar i lys av kvarandre, og ikkje minst opp mot bruken av direkte tiltale i klassikarane der handlinga er lagt attende i tid. I dei fire samtidsframsyingane er det lite bruk av høfleg tiltale etter 1950-talet, men det er til stades heile vegen. I 1976 blir høfleg tiltale nytta som eit politisk sosialt poeng, i rollespelet mellom den vestlege herren og den afrikanske kvinna. Her får den avstandsmarkerande tiltalen ein negativ klang, som eit eksempel på eit utdatert – og uønska – patriarkat. På dette tidspunktet var det mindre høfleg tiltale att i kvardagssituasjonar, men det var heller ikkje lenge sidan det gjekk ut av bruk. Når ein finn tilfelle av høfleg tiltale i *Beslutningen* (1994), kan dette vere ein påverknad frå den opphavslege britiske kulturkrinsen i skodespelet. I fyrste møte på sjukehuset helse LEGEN velkommen med å seie «Frue», kor på INGRID svarar «E, frøken hvis du ikke har no' mot det.» (*Beslutningen* 1994, 1. akt). Når det har blitt etablert at ho er ugift, ler LEGEN avvæpnande og seier: «Jeg beklager,– jeg mente egentlig å spørre om du er alene om dette her. Er du en av disse kvinnene som har bestemt seg for å greie seg på egenhånd, helt uten no'n mann?» (*Beslutningen* 1994, 1. akt). Bruken av høfleg tiltale blir altså nytta for å understreke eit poeng om sivilstatusen og situasjonen til INGRID, og er inkludert sjølv om framsyinga er sett i ein norsk kontekst med norske etternamn. I tillegg etablerer det avstanden mellom lege og pasient, og kan vere med på å styrke den opplevde forskjellen i alder mellom dei to karakterane.

Båe eksempla frå *Et dukkehjem*-framsyingane og *Beslutningen* viser korleis høfleg tiltale er eit effektivt språkleg (og kunstnarleg) verktøy i ulike typar fiksjon, som gir informasjon og kan spele inn på dramaturgisk framdrift – for eksempel som forklaring på relasjonen RANK og KROGSTAD har til NORA og LINDE. *Beslutningen* (1994) bygger òg opp under inntrykket av at høfleg tiltale oftare er å finne i omsette tekstar (Nesse 2019, 17). Det peiker dessutan på korleis teateret ikkje nødvendigvis berre følgjer normene til eit munnleg domene: Dei framsyingane som søker å bygge fiksjon, og gjerne er basert på eit skrive skodespel, står i ein posisjon

der scenespråket i enkelte tilfelle kan hamne i skjeringspunktet mellom eit munnleg og eit skriftleg domene.



**FIGUR 8.15.** Samla oversikt over direkte tiltale i materialet. Tala byggjer på ulik mengde tekstgrunnlag i dei ulike framsyningane, samtidig som den overordna trenden er stadig mindre tekst.

Samla sett utgjer funna tilknytte *tiltale*-variabelen det største talmaterialet. Stilt opp ved sidan av kvarandre blir det tydeleg korleis det blir stadig færre tilfelle over tid – som ei følgje av korleis det totalt sett er ein nedgang i replikkar/tekstgrunnlag i framsyningane. Det er ein heilt konkret konsekvens for scenespråket etter kvart som

kropplege og visuelle verkemiddel blir meir vektlagd i norsk regi- og institusjonsteater (jf. kapittel 7.4.1 og 9.2.2). Undersøkingar av kva følgjene av ein svekka tekstlojalitet i postmoderne regiteater og auke i bruk av visuelle og fysiske verkemiddel får på scenespråket, ligg utanfor denne avhandlingas grenser. Her nøyer eg meg med å påpeike korleis det – sjølv i framsyningar med same skodespel til grunn – er vanskeleg å seie noko heilt sikkert om utviklinga til variantar med få førekomstar i materialet, sidan tekstgrunnlaget og utvalet er i stadig endring.

Ei kartlegging av bruken av høfleg tiltale i framsyningane har vidare kasta lys over eit anna påfallande fenomen: Det er ein omfattande bruk av namn i direkte tiltale i scenespråket. Dette var eit venta funn i den forstand at det er naturleg at namn blir hyppigare nytta på scenen enn i dagleglivet. Teateret nyttar ofte ei forteljande, episk framstillingsform, der karakterar skal introduserast for publikum frå ein objektiv ståstad. Den hyppige bruken av direkte tiltale er òg noko som speglar seg i tekstgrunnlaget til framsyningane. I starten av Clair Luckhams skodespel *Beslutningen*, introduserer dei to hovudkarakterane kvarandre med replikkar som «**Lars**, jeg er gravid» og «**Ingrid, Ingrid**, jenta mi!» (Luckham 1994a, 3). Det er altså eit villa verkemiddel frå dramatikaren si side, som i stor grad blir spegla i framsyningsmaterialet. I *Beslutningen* (1994) seier til samanlikning INGRID «Lars» fem gonger medan ho forklarar at ho er gravid, medan LARS nøyer seg med å svare: «Er du det?» (*Beslutningen* 1994, 1. akt). Introduksjonen av karakterane er kanskje eit ekstra viktig argument i radioteateret, der tilhøyraren ikkje kan få denne typen informasjon gjennom det visuelle arrangementet. Likevel har ikkje radio som medium i seg sjølv påverka namnefrekvensen i det undersøkte materialet i betydeleg grad. Dette kan eg mellom anna slå fast ved å samanlikne teksten i Ibsens skodespel med dei ulike framsyningar. Det blir fort tydeleg at namnebruken er relativt konstant. I likskap med eksempelet frå *Beslutningen*, er namnebruken kutta nokre stadar, medan det andre stadar er lagt til.

Det som er overraskande i dette funnet, er altså ikkje at frekvensen av namnebruk er høg i seg sjølv, men at bruken er så markant stor – mykje høgare enn det eg har merka meg ved vanleg gjennomlytting. I *Et dukkehjem* frå 1939 blir fornamn nytta

---

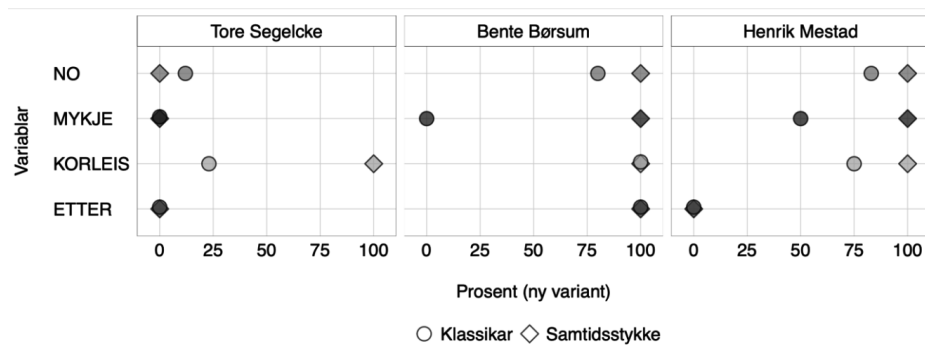
304 gonger, noko som utgjer om lag to gonger per minutt i snitt. I enkelte sekvensar blir det utveksla fornamn i form av direkte tiltale i nesten kvar einaste replikk, òg i midten av samtalar, som gir utvekslingar av denne typen: «NORA. Men du har forandret deg, **Kristine**. Du er blitt – magrere og – og litt blekere tror jeg? / LINDE. Og meget meget eldre, **Nora**.» (*Et dukkehjem* 1939, 1. akt). Som vist i analysen (sjå kapittel 4.3 og 4.4.2), heng dette saman med at tiltalen får fleire funksjonar enn å tydeleggjere kven som pratar; direkte tiltale fungerer ofte som knaggar for følelsesuttrykk i replikkane. Frekvensen går noko ned over tid, men er framleis høg i 1999.

### *Tilpassing av personleg talemål*

Eit spørsmål som tidleg dukkar opp, og som eg i liten grad svarer på innanfor rammene av prosjektet, er kvar det blir bestemt at skodespelarane skal ta i bruk bestemte variantar. Vi veit at det er ein samansett prosess, der både dramatikar, eventuell omsettar og regissør er med på å forme scenespråket saman med skodespelarane. I tillegg kjem alle konvensjonar og normer som rår innanfor teateret og samfunnet generelt. Forskingsspørsmål om «korfor?» og «kven har bestemt?» vil eg overlata til nokon andre å svare på, men datagrunnlaget mitt tillèt å ta oss eit lite stykke på veg med tanke på korleis skodespelarane individuelt formar språket sitt til ulike framsyningar og karakterar.

Det er nemleg tre av skodespelarane i materialet som opptrer i to framsyningar. Ei samanlikning av variabelrealisasjonen til desse viser om aktørane held seg til dei same variantane, eller om dei har tilpassa talemålet til karakterane. Funna kan ikkje seie noko om kva som ville vere den varianten (om nokon) dei brukar mest privat, men kan nyansere og støtte opp om dei konklusjonane som blir gjort i dei kvalitative analysane. Da tenker eg spesielt på ein tillagt konservativ språktone i nyare oppsettingar av *Et dukkehjem*. Ei visualisering av bruken av nye variantar viser med ein gong at det i dei fleste tilfella er ein forskjell – med unntak av variabelen *etter*:





**FIGUR 8.16.** Oversikt som viser realisering av variablane NO, MYKJE, KORLEIS og ETTER hjå tre av skodespelarane i materialet. Kvar boks viser korleis Segelcke (1930-talet), Børsum (1970-talet) og Mestad (1990-talet) realiserer variablane i klassikaren *Et dukkehjem* (sirkel) og framsyninga basert på samtidskodespel (diamant) frå same tiår. Prosentaksen i kvar boks indikerer grad av ny variant: Ligg punktet nærme 0, brukar skodespelaren mest nul/meget/hvorledes/etter, medan punkt som ligg på 100, viser at skodespelaren berre bruker dei nye variantane nå/mye/hvordan/åssen/etter.

Først ut er Tore Segelcke, i rolla som VIBEKE i *Opbrudd* (1937) og NORA i *Et dukkehjem* (1939). Med unntak av variabelen *korleis* er Segelcke meir eller mindre konsekvent i både framsyningar. At ho berre nyttar varianten *hvordan* i *Opbrudd* kan indikere både at ho følgjer valet til dramatikaren (Krogh brukar ikkje *hvorledes*), og at *Et dukkehjem* har eit meir konservativt språk. Elles har vi alt slått fast korleis variasjonen rundt *nå* systematisk vart brukt i samtale med barna til NORA.

På 1970-talet finn vi Bente Børsum som HANNA i *To akter for fem kvinner* (1976) og som LINDE i *Et dukkehjem* (1973). I rolla som HANNA brukar Børsum konsekvent nye variantar – noko ho har til felles med dei andre skodespelarane i framsyninga. I Ibsen-klassikaren legg ho seg derimot på ei litt meir konservativ linje, med konsekvent bruk av *meget* og eit par tilfelle av *nu* (faktisk som den einaste av skodespelarane, jf. figur 8.6).

Til slutt finn vi Henrik Mestad, først i rolla som LARS i *Beslutningen* (1994) og så som HELMER i *Et dukkehjem* (1999). Der Segelcke og Børsum har variasjon i to av fire variablar, vekslar Mestad i realisasjonen av både *no*, *mykje* og *korleis*. I den sistnemnte variabelen varierer han òg mellom dei to moglege nye variantane: *åssen*

og *hvordan*. Unntatt variasjon er igjen variabelen *etter*, der han vel den gamle varianten *efter* i både framsyningar, både som LARS med austkantmål og som HELMER med sitt standardtalemål med innslag av vestnorske dialekttrekk.

### 8.2.2 Bruk av dialekt og normalisert talemål i framsyningane

Ein gjennomgang av variabelmaterialet og dei kvalitative analysane i dei føregåande kapitla viser eit scenespråk som i stor grad ligg tett opp til, men sjeldan er heilt samanfallande med, eit bokmålsbasert standardtalemål. Skodespelarane vekslar gjerne mellom gamle og nye formar, og spesielt i framsyningane av *Et dukkehjem* dreg førekomsten av gamle formar språket i retning av det vi kan kalle ein riksmålsnorm. Sjølv om fleire av variabelrealisasjonane eg har sett på, òg kan inngå som ulike dialekttrekk, er det ikkje mogleg å lese ut så mykje om dialektbruk, aksent og stil frå materialet presentert over. Til slutt i dette kapitlet vil eg derfor seie litt om andre språktrekk eg har observert i analysane mine. Desse baserer seg på eit subjektivt inntrykk, og er ikkje systematiske og etterrettelege funn på same måte som dei kvantitative studia. Men den subjektive oppfatninga av scenespråket er, som eg legg vekt på, den grunnleggande måten vi som tilskodarar går framsyninga i møte på. Sidan kan det vere interessant å samanlikne *inntrykket* av talemålet til karakterane med empiriske funn, sidan dette er med på å avdekke korleis aktørane brukar språkleg gestus eller meir gjennomførte register. Her er *En handelsreisendes død* og *To akter for fem kvinner* gode eksempel på nettopp dette; eg som tilhøyrar opplever at dei snakkar ulikt, medan variabelfunna peiker på liten grad av variasjon.

I det tidlege materialet er det eksempel på skodespelarar som snakkar standardtalemål med varierende grad av vestnorske trekk. KROGSTAD i *Et dukkehjem* frå 1939 har *bakre r* og ingen retrofleksar,<sup>53</sup> men elles austnorsk tonelag (sjå òg kapittel 4.4.3). I 1953 har KROGSTAD fått ein tydeleg vestnorsk tone, kombinert med *bakre r* og ingen retrofleksar. På 1950-talet har òg RANK i *Et dukkehjem* (1953) og LINDA i *En*

<sup>53</sup> Retrofleks er ein språklyd som er vanleg i austnorsk, ofte i uttale av *rt*, *rd*, *rn* og *rl*. Lydane artikulerast med tungespissen oppover og bakover i munnen, og er mindre vanleg å høyre i kombinasjon med *bakre r*.

*handelsreisendes død* (1951) bakre r, elles har både skodespelarane retrofleksar og eit austnorsk tonelag.

Elles er det meste av dialektvariasjon gjerne knytt til ein aust/vest-akse i Oslo-målet. Språktrekk som tydeleg indekserer Oslo aust, finn eg i moderat grad i 1951 og 1976, da med bestemte dialekttrekk (som tjukk *l* og *åssen*) representert, og sidan i meir gjennomført form hjå karakteren LARS i 1994. Han brukar mellom anna a-ending i visse verb, saman med karakteristisk vokalbruk som «gølv<sup>L</sup>et» i staden for «gulvet» (tjukk *l* markert med 'L'). Her skil han seg frå INGRID, som held seg til et-ending i verb:

#### TR-4/1994

LARS. Du (men). Har du **kasta** purre  
på **gøLv<sup>L</sup>et**?

INGRID. Nei ikke **kastet**.

LARS. Nei.

INGRID. Jeg har ikke **kastet**, de  
bare datt.

At eg høyrer lite til ord som «kasta» før 1994, stemmer med statusen til denne typen variantar i bokmål rettskriving gjennom 1900-talet. Da a-verba fann vegen inn i rettskrivinga i 1917, vart dei rekna som vulgære. Former som «kasta» var det som dominerte i folkemålet, og trass motstand har dei vorte ståande som jamstilte med et-formene («kastet») i 1938 og seinare. A-formene har gradvis fått høgare status, særleg i talemålet, også i normalisert bokmålstale (Vikør 2018b, 387).

Den mest markante dialektrepresentanten i materialet er likevel HELMER i 1999. Som eg har vist, snakkar han bokmålsnært standardtalemål med vestnorsk aksent. I enkelte parti blir ei sunnhordalandsdialekt meir framtrèdande (jf. analyse kapittel 7.3).

Det at nokre av karakterane berre har enkelte dialektmarkørar, er likevel nok til at ein kan snakke om registerdanningsprosessar – der dialekt blir brukt for å indeksere

---

personlege kvalitetar og særleg sosial stand. Dialekta får ein antydande funksjon, der enkelte språktrekk har blitt så stabilt knytte til ein sosial verdi at dei fungerer som enkeltståande teikn (jf. kapittel 3.4.6). I *Beslutningen* i 1994 kjem Oslo aust-målet som ein meir reindyrka dialektrepresentasjon. Men det har ikkje den same registerdanningsfunksjonen som tidlegare, og indekserer ikkje like tydeleg sosial klasse, men heller språkleg mangfald innanfor det lokale. Effekten dialektbruken får, peiker meir i retning av autentisitet – det verkar ekte fordi karakterane har litt ulike individuelle register. Slik er det her meir fokus på individ heller enn plass i samfunnet.



---

## 9. Refleksjonar rundt scenspråk og naturlegheit

Ved hjelp av undersøkingane eg har gjort av scenspråket i åtte framsyningsopptak frå perioden 1937–1999, har eg forsøkt å fylle det teoretiske omgrepet naturlegheitskonvensjon med konkret innhald gjennom å undersøke bruken av språklege verkemiddel. Naturlegheitskonvensjonen fungerer som eit overordna omgrep for eit sett av konvensjonar som utviklar seg over tid, men likevel viser stabilitet: Anten det er snakk om bruk av sosial språkleg variasjon, normalisert tale, uttrykk for følelsar eller spontanitetsstrategiar, kan det koplast attende til korleis kunstnarane søker eit scenspråk som verkar naturleg, truverdig, autentisk og passande. I dette sluttkapittelet vil eg trekke ut sentrale funn frå analysane mine, og samanfatte og perspektivere desse i lys av dei innleiande forskingsspørsmåla mine (sjå kapittel 1.1 ). Eg vil òg peike på moglege perspektiv som ikkje fekk plass innanfor rammene av denne avhandlinga, men som eg ser som moglegheiter for vidare forskning.

Først ser eg på korleis scenspråket blir forma til å vere passande med omsyn til tre dimensjonar; a) fiksjonen, b) teateret som ein offentleg kommunikasjonssituasjon, c) stil- og sjangerkonvensjonar. I andre underkapittel ser eg på korleis bruken av verkemiddel endrar seg i takt med kunstnarlege og til dels samfunnsmessige trendar. Eg viser òg korfor eg meiner at bruken av spontanitetsstrategiar er eit av dei mest sentrale kjenneteikna for naturlegheit i scenspråket. Deretter reflekterer eg over korleis tekniske nyvinningar og utdanningsperspektivet er medverkande til endringar i scenspråket, og at dette er aspekt det kan vere relevant å sjå nærmare på. I det tredje underkapittelet ser eg på typiske trekk ved scenspråket i dei åtte framsyningsseksempla. I fjerde og siste del går eg attende til metoden som er brukt for å undersøke scenspråk og naturlegheit, og peiker på korleis element frå denne kan overførast til andre scenspråklege prosjekt i framtida.

## 9.1 Eit umarkert scenespråk?

### 9.1.1 Passande og einskapeleg

I den historiske bakgrunnen for utviklinga av norsk scenespråk kjem det fram korleis det på 1800-talet var sjølvstøtt at eit norsk scenespråk skulle vere eit nøytralt og landsgyldig standardspråk, det vil seie umarkert. Dei kvalitative og kvantitative analysane av scenespråket på 1900-talet viser at det er relativt lite sosial og geografisk språkleg variasjon i framsyningane, men at dette aukar noko over tid. At skodespelarane stort sett snakkar likt kvarandre, har ein kunstnarleg funksjon: Språket utgjør eit umarkert utgangspunkt, som dei ulike karakterane varierer ut frå. Med eit einskapeleg språk vil dei få dialekttrekka som blir lagt til, tre tydeleg fram. Enkelte av desse språklege verkemidla som er brukte, er velkjende representantar for eit register med tydeleg indeksikalitet ( $n+1+1$ ). Det er her eg meiner at verkemidla kan fungere som språkleg gestus (jf. kapittel 3.3.2 og 3.4.5). Her har eg brukt varianten *åssen* som eksempel. Plassert i eit elles normalisert språk, indekserer dei få tilfella av varianten i *En handelsreisendes død* (1951) at karakteren høyrer til i arbeidarklassen. Det same ser ein i *To akter for fem kvinner* (1976), der GRY – som skil seg sosiokulturelt frå dei andre karakterane – er den einaste av fem karakterar som tek varianten i bruk. Når *åssen* sidan opptrer i *Beslutningen* (1994), er det som del av eit indeksikalsk felt med ei rekkje språktrekk frå austkantmålet. *Åssen* indekserer framleis geografisk austkant, men effekten av varianten som sosial markør blir dempa i samanhengen (sjå analysar i kapittel 5, 6 og 7).

Analysane har gjort det tydeleg at kva som blir rekna som passende, er ein viktig del av naturlegheitskonvensjonen. Scenespråket bør stemme overeins med konvensjonar knytt til både fiksjon, stil og sjanger, og til det konkrete møtet mellom utøvarar og publikum i teateret eller framfor radioapparata og tv-skjermene. Forventingane om at språket skal vere passende for fleire dimensjonar av teaterhendinga samtidig, er òg med på å forklare korleis eit normalisert scenespråk kan oppfattast som nær naturleg talemål i ein norsk språkkontekst. Eit einskapeleg scenespråk finn sin plass innanfor naturlegheitskonvensjonen fordi karakterane snakkar passende i forhold til kvarandre,

---

og fordi eit standardisert språk gjennom store delar av førre hundreår har vore vanleg å bruke i ein offentlig samanheng – inkludert teater, radio og tv.

Det nøytrale scenespråket skodespelarane i analyse materialet brukar, både når dei er på Nationaltheatret og i NRK, i analyse materialet, er eit Oslo-mål som ligg tett opp til bokmål. Ved å snakke nær skriftspråket, vel ein ord og uttrykk som er ein del av dei fleste nordmenns språkerfaring. Vidare er gjerne enkelte bydialektar, særleg vestkantmålet i Oslo, av mange nordmenn rekna som meir umarkert og nøytralt enn andre dialektar (Røyneland 2018, 245). Val av register kan slik fungere som ein nøytraliseringsstrategi, der eit bokmålsnært talemål med Oslo-aksent blir rekna som eit umarkert scenespråk.

### **9.1.2 Opplevinga av eit stagnert riksmål**

At scenespråket ved Nationaltheatret og i NRK tradisjonelt har vore normalisert, er alt ei gjengs oppfatning, og blir langt på veg bekrefta gjennom mine analysar. Scenespråket peiker i retning av at det på 1900-talet primært dreidde seg om eit tradisjonelt Oslo vest-talemål. Dei aktørane som opphaveleg kjem frå ein annan stad i landet, har tilpassa språket sitt til eit bokmål standardspråk med ulik grad av austnorsk aksent.

Av dei som har beskrive språket på Nationaltheatret, kjem det fram at institusjonen er rekna som eit riksmålsteater (sjå mellom anna Bø 2010; Bjerke 1966). Det som er interessant med dette, er korleis denne oppfatninga ofte dukkar opp i samanheng med kritikk av teateret. Beskrivinga har eit negativt forteikn, der «riksmål» indekserer «gammaldags», «konservativ» og «elitistisk». For nynorskforkjemparane ser det ut til å ha vore nyttig å sette opp teateret som ein konservativ motpol til Det Norske Teatret (jf. Bø 2013, 2010). Dag Gundersen, som var språkkonsulent ved Riksteatret, hevdar at teateret generelt ikkje kan bli sett på som representant for nye språktrendar, men snarare er ein språkkonservativ tradisjon i form og uttale, og viser til Nationaltheatret som eit hovudeksempel (Heltberg og Lynne 1998, 7). Ikkje minst blir språket ofte henta fram som argument for stagnasjon og manglande kunstnarleg fornying, spesielt



i forbindelse med Ibsen-tradisjonen ved Nationaltheatret (sjå f. eks. Arntzen 1986; Rudler 1987).

At scenespråket ved Nationaltheatret og i NRK var konservativt, er det ikkje eintydig belegg for å konkludere med i mine analysar. Nye variantar er heilt klart på frammarsj gjennom tidsperioden i båe typar framsyningar, både av *Et dukkehjem* og av samtidsdramatikk. Variabelrealiseringane viser at dei framsyningane eg har sett på, er påverka av bokmål skriftnormal. Scenespråket følgjer utviklinga, om ikkje slavisk (jf. kapittel 8 og vedlegg). Når det er sagt, viser talmaterialet at det er eit skilje mellom framsyningane basert på samtidsdramatikk og dei av *Et dukkehjem*. Dette inntrykket kjem mellom anna av realisasjonen av variablane *no*, *mykje* og *etter*, der dei eldre variantane *nu*, *meget* og *efter* er oftare å finne i klassikaren. Bruk av desse eldre variantane har òg vore forbunde med – og brukt til å markere tilhøyre til – riksmålsrørsla rundt midten av hundreåret.

Denne typen haldningar om konservativt språk ved Nationaltheatret viser òg at kva som blir rekna for å vere eit standardtalemål, ikkje er *heilt* nøytralt. Den rettskrivinga som ligg til grunn for normeringa, var i stadig endring gjennom hundreåret, slik at det som mange opplevde som korrekt, etter kvart vart feil. Skodespelarane kunne for eksempel normalisere språket sitt etter eit riksmålsførebilete eller moderne bokmål. Det at ein bokmålsstandard med austnorsk aksent tillèt ein del variasjon, gjer at Unn Røyneland har argumentert for at ein kan snakke om fleire bokmålsstandardar, slik at eksempla over kan kallast for ein konservativ standard, nær Oslo vest-mål og med assosiasjonar til høg sosiokulturell prestisje, og ein radikal standard, som ligg nærmare Oslo aust-mål og blir forbunde med urbanitet og modernitet (Røyneland 2019, 26–27). Slik kan oppfattinga av eit språk som konservativt handle om at same variant parallelt indekserer ulike verdiar, og at dette dels heng saman med korleis endringar i sosiale forhold påverkar og reforhandlar registerdanningsprosessar.

Når språket til skodespelarane tilknytte Nationaltheatret vart oppfatta som gammaldags, treng det ikkje åleine å ha vore knytt til bruk av ein konservativ standard, men òg at bruken av normalisert språk i offentlege samanhengar gjekk

---

gradvis attende i siste halvdel av hundreåret. Endringa i haldningar til dialekt som vaks fram med dialektbølga på 1970-talet, førte etter kvart til at normalisert bokmål ikkje lenger var like nøytralt eller umarkert som tidlegare, og at kva verdier normalisert talemål indekserer, endra seg (det som i språkvitskapen blir kalla demotisering, som er det motsette av standardisering). At haldninga til eit standardtalemål var i endring, blir mellom anna tydeleg når Roderick Rudler beskrev scenespråket i 1987. Han meinte at spesielt unge «tar anstøt» av det dei høyrer, og at «[b]okmål som scenespråk er [...] under sosialt press: Nettopp prestisje-belastede bokmålsscener (som Nationaltheatret) sikter inn sine forestillinger stadig mer bevisst etter en ungdommelig målgruppes smak og forventninger» (Rudler 1987, 104). Sjølv om det normaliserte scenespråket i teateret var i ferd med å mjukast opp, skulle det likevel ta tid før eit dialektmangfald fekk plass ved Nationaltheatret. Mellom anna seier Henrik Mestad at han opplevde seg som ein rebell som insisterte på å snakke sitt eget Oslo-mål tidleg på 1990-talet (jf. analyse av *Beslutningen*, kapittel 7.2.1), og antyder at det var vanleg å normalisere scenespråket i retning av vestkantmål og riksmål (H. Mestad 2021).

Det at *Et dukkehjem*-framsyningane nyttar fleire eldre variablar enn framsyningane basert på samtidsdramatikk, er med på å forklare korfor spesielt Ibsen-tradisjonen blir skulda for å stagnere frå 1960-åra og utover. Uavhengig av om språket er slik fordi det følgjer eit riksmålsideal, eller det er eit resultat av den dramatiske fiksjonen er lagt attende i tid, er det forståeleg at språket vart oppfatta som gammaldags. Samtidig kan dette like gjerne skuldast at iscenesettingsstilen ved Nationaltheatret ikkje var spesielt nyskapande, og at ei generell oppleving av teateret som lite relevant kan ha påverka inntrykket av talemålet. Gjennom variabelanalysane har eg vist korleis det språket som blir snakka i Oslo, og særleg Oslo vest, heile tida har stått sterkt i det scenespråket eg har undersøkt. Teateret følgjer med i tida, sjølv om det av og til tek litt tid før endringar i rettskrivingsnorma finn vegen inn i talemålet på scenen.

### 9.1.3 Regional forankring og nasjonal standard

Sjølv om haldningar til bruk av normalisert talemål endra seg i løpet av 1900-talet, beheld ein konservativ standard status som eit umarkert, eller overregionalt,

standardtalemål – i den grad ein kan snakke om slikt i Noreg. Men det nøytrale talemålet er paradoksalt nok òg regionalt (Mæhlum 2007, 46–47). Da Nationaltheatret opna i 1899, hadde ein her eit bevisst ønske om å skape eit kulturfellesskap med publikummet i salen (Rudler 1987, 103). Desse tilskodarane kom i hovudsak frå Oslo vest. Dette held fram inn i den perioden denne avhandlinga ser på. Scenespråket reflekterer talemålet i området der framsyningane har vorte produserte – anten det er på Nationaltheatret eller i studioet til NRK. Samtidig har NRK eit nasjonalt nedslagsfelt. Fordi dei i kringkastinga i stor grad brukte dei same skodespelarane, og ofte dei same iscenesettingane, som ved Nationaltheatret, så fekk sjåarane og lyttarane høyre eit scenespråk som låg tett på det på hovudstadssenen utan nødvendigvis sjølv å vere klar over dette. I eit registerdanningsperspektiv vil derfor scenespråket vere med på å oppretthalde og forsterke prestisjen til normalisert bokmål med austnorsk aksent. Uavhengig av om bakgrunnen for val av dette talemålet er at det skal vere kunstnarleg umarkert for eit kringkastingspublikum i heile landet, eit overregionalt standardtalemål for publikum på austlandet, eller det spring ut av eit ønske om å bruke lokal dialekt på scenen i Oslo, er effekten av språkbruken den same: Det dominerande scenespråket i framsyningsmaterialet er både lokalt, landsgyldig og rekna som godt og rett. Det at scenespråket ved Nationaltheatret fell saman med det talemålet som gjerne blir sett på som umarkert norsk, kan i seg sjølv forklare noko av den kritikken det har møtt opp gjennom tida. Ei dominerande norm kan verke provoserande for alle som ikkje er ein del av den.

Sjølv om det er vestkantmålet og ein bokmålsstandard som dominerer i materialet mitt, er det eit par tilfelle av dialektvariasjon på 1990-talet. Med den kjennskapen vi i dag har om at dialektbruk på scenen aukar markant i løpet av 2000- og 2010-talet, er det naturleg å lese den vesle auka i variasjon i 1994 og 1999 som eit frampeik mot dette skiftet. Det viser at kva dialektar publikum har kjennskap til og har «tett på» sin eigen kvardag, er i ferd med å endre seg (jf. «close to home»-konseptet omtala i kapittel 3.4.6). Også statusen til eit standardisert språk endrar seg mykje frå dei fyrste framsyningane på 1930-talet, via dialektbølgja på 1970-talet og til 1990-talet. Det

---

same gjer kva verkemiddel som blir vektlagde for å auke følelsen av autentisitet og eit kvardagsnært scenespråk.

### 9.1.4 Mottakar- og sendarorientering

Når ein skal forklare korfor aktørar vel å snakke normalisert talemål i offentlege domene eller formelle situasjonar, kan ein, i tillegg til å sjå på det nyoppretta Nationaltheatret (1899) sin intensjon om å gi publikum eit språkleg førebilete, vise til teoriar om andre offentlege domene, nærmare bestemt media. I kringkastingssamanheng er det mellom anna mogleg å snakke om mottakar- og sendarorientering i språket (Nesse 2015, 94). Her blir valet av talemålet forklart ut frå kvar fokuset ligg. Ein sendarorientert talestil legg vekt på aktørens eget talemål, og er ofte knytt til dialekt og ein intensjon om autentisitet. Bruk av standardnorm er på si side gjerne mottakarorientert, sidan dette kan bli sett på som ei fellesramme for alle som høyrer, og ikkje som aktørens private uttrykk (Thomassen 2008, 530). Ein viktig grunn til at ein vel å ta i bruk normert tale, er ønsket om å bli forstått. Dette er spesielt viktig i offentlege situasjonar der lyttarane ikkje kan kome med spørsmål eller gi respons undervegs. Tidlegare språkkonsulent for NRK, Finn-Erik Vinje, beskriv dette som at teknisk taleoverføring stiller andre og strengare krav til korleis ein kommuniserer. Dette er fordi ein på førehand må forutsjå kva som kan hindre forståing fordi kommunikasjonselementa er færre (Vinje 1998, 144). Ei slik mottakarorientering gjer seg dels òg gjeldande frå scenekanten, der akustikk og avstand til publikum kan skape utfordringar for kommunikasjonsprosessen i semiosfæren. Her har likevel aktørane moglegheit til å tilpasse noko undervegs, sidan dei får respons frå eit publikum som er i same rom og ser framsyninga i sanntid.

Sett frå ein slik mottakarorientert ståstad kan eit problem vere at mindre allmennkjende dialekttrekk står i vegen for formidling av innhald. I ein teaterkontekst er noko av kritikken som kjem fram i nyare tid, at skodespelaren si private dialekt gjerne kan føre til «uønska sentimentalitet» (Bø 2013). Andre, for eksempel skodespelarar som Per Tofte og Wenche Medbøe, har uttala at dialektmangfald kan gå på bekosting av tekstformidling (Tofte 2020; Medbøe 2019).

Det er likevel ikkje alltid slik at normert språk er mottakarorientert, medan dialektbruk er sendarorientert. Ein kan òg vere mottakarorientert ved å snakke dialekt, fordi lyttarane eller tilskodarane da blir møtt med sitt eget språk eller kjenner seg att i dialektbruken (Thomassen 2008, 527; Nesse 2015, 94). Når skodespelarar og andre aktørar i offentlege domene nyttar dialekt, aukar det òg forståinga av ulike dialektar – som igjen gjer at det er rom for å nytte fleire register utan at dette hemmar kommunikasjonen (Røyneland 2018, 245). Mot slutten av 1900-talet er det ein auka mobilitet i landet, som gjer at folk opplever fleire dialektar lokalt til dagleg (Røyneland 2018, 254). Vidare er det mogleg å argumentere for at vi er meir nasjonale når vi er lokale, der den norske språklege heilskapen nettopp er samspelet mellom dei ulike språkformene, der ein «snakker norsk ved å snakke stedsbestemt» (Nesse 2014, 84, 85).

### **9.1.5 Dialektbruk på scenen og i kringkastinga**

Diskusjonen om det er slik at eit Oslo-mål tett opp til bokmål kan reknast som eit umarkert scenespråk, viser korleis måten skodespelarane snakkar på, kan lesast ulikt og ha ulik effekt. Ikkje minst er dette knytt til korleis dei åtte framsyningane i dette materialet er henta frå både radio, fjernsyn og teaterscenen. Der sistnemnte har publikum i teaterrommet saman med utøvarane, er det færre kommunikasjonselement i spel i kringkastingsframsyningane. I tillegg til behovet for tydeleg avsendarkommunikasjon i teknisk taleoverføring, er semiosfæren her kjenneteikna av eit mylder av publikumsrom, der publikum gjer sine tolkingar simultant, men separat frå kvarandre. Premissen for dei potensielle kommunikasjonsprosessane i det semiosfæriske makronettet framsyninga utgjer, er dermed ulik mellom radio, fjernsyn og scene.

Vidare har publikum eit ulikt utgangspunkt for å gjere sosiale og kulturelle koplingar, der Nationaltheatret har eit langt meir homogent publikumsgrunnlag, som i større grad deler forståingar og nyansar i ulike register enn det publikum til riksdekkande radio- og fjernsynsframsyningar gjer. Det at dei fleste nordmenn nok har evna til å skilje mellom aust- og vestkantmål, gjer at ein kan anta at også kringkastingspublikummet kulturelt sett var tett nok på til å kjenne att bruken av

---

åssen som språkleg gestus. Samtidig kan ein ikkje utelukke at den geografiske avstanden gjorde at indeksikaliteten til Oslo-målet som ein nøytral standard overstyrte inntrykket i registerdanninga av registeret, der karakterane i framsyningane snakka likt som i kringkastinga elles. Her ser ein at det å vere tett på kulturelt og det å vere tett på geografisk kan aktivere ulike indeksikalske felt. Så sjølv om vi er sosialiserte til å høyre skilnad, kan det framleis vere ulike verdiar knytt til indeksikaliteten, og graden av indeksikalitet kan vere ulik. Her er det relevant å minne om korleis desse prosessane og kommunikasjonspotensiala er til stades også utanfor framsynings situasjonen, der det alltid vil vere ulik grad av nyansar i det mottakarane oppfattar. Men i kva grad aktørane i radio- og fjernsynsteateret var bevisste om desse forholda, er det ikkje mogleg å lese ut av mine analysar, heller ikkje i dei tilfella der radioteaterframsyningane er tilpassingar av iscenesettingar frå Nationaltheatret. Det er heller ikkje klart i denne samanhengen kor vidt kringkastingspublikummet var klar over korleis radio- og fjernsynsteateret var forbunde med Nationaltheatret og andre scener i hovudstaden. Det er godt mogleg at sjåarar og lyttarar rundt i landet trudde at skodespelarane var tilsette i NRK og ikkje hadde noko med teatera i Oslo å gjere.

Det at framsyningsmaterialet har ulikt kommunikasjonspotensiale, gjer det vanskeleg å konkludere eintydig om kva effekt dialektbruken har i materialet. Til det er grunnlaget med framsyningar frå tre ulike medium for ulikt. I dette arbeidet går eg derfor ikkje lenger enn å peike på nokre trekk frå dei ulike framsyningane, som kvar for seg kan seie noko om språkpraksis og språkhaldningar i dei ulike framsyningsmedia. Samtidig merkar eg meg korleis desse få spreidde eksempla nettopp ikkje har store skilje i dialektvariasjon. Denne observasjonen vekker interesse for å undersøke nærmare korleis den språklege påverknaden var mellom Nationaltheatret og NRK, og i kva grad aktørane var seg bevisste om nyansar i Oslo-målet var tilgjengeleg for eit nasjonalt publikum. Graden av og verknaden til dialektbruk i ulike typar framsyningar ville vere interessant å sjå nærmare på i eit studium som går meir inn i kommunikasjonsprosessen og publikumsresepsjonen enn kva dette avhandlingsarbeidet gjer.

## 9.2 Scenespråket og kunstnarlege trendar

### 9.2.1 Psykologisk realisme mellom indre psykologi og sosial karakter

Ein av inngangspremissane for denne avhandlinga er at eg reknar alle åtte framsyningane i materialet for å tilhøyre ein psykologisk-realistisk spelestils-tradisjon. Dette er basert på den innleiande oppfattinga mi av dei åtte framsyningane, og typen dramatikkk som ligg til grunn, som igjen er basert på Keld Hyldigs beskrivelse av psykologisk realisme som den dominerande spelestilen i norsk institusjonsteater på 1900-talet (jf. kapittel 2.3). Funna mine indikerer ei kopling mellom verkemiddelbruk i scenespråket og ulike kunstnarlege trendar som påverka den psykologisk-realistiske spelestilen i løpet av hundreåret.

På 1930-talet er psykologisk realisme på høgda av ei utvikling frå dei siste tiåra av 1800-talet (Hyldig upubl.). I denne perioden finn eg mindre bruk av sosial språkleg variasjon. Det er karakteranes indre følelsesliv og problematikkk som står i fokus, og verkemiddel som vibrato blir brukte for å eksternalisere psykologiske aspekt. På 1950- og 70-talet, særleg i framsyningane baserte på samtidsdramatikkk, blir sosiale forhold og strukturar framstilt i større grad enn tidlegare. Nå er det ikkje berre individas psykologi og relasjonar som skal visast, men òg karakteranes status og rolle i samfunnet. I *En handelsreisendes død* (1951) er det tydeleg korleis det er ei auke i bruk av sosial språkleg variasjon for å bygge karakter og miljø i fiksjonen. Dette blir enno meir framtrudande på 1970-talet, kor innslag av sosialrealisme påverkar den psykologisk-realistiske spelestilen, mellom anna gjennom auka bruk av sosial språkleg variasjon. Dette gjer karakterane i *To akter for fem kvinner* (1976) til samfunnsmessig (eller sosiologisk) definerte typar. Dei to framsyningane av *Et dukkehjem* frå desse tiåra legg derimot mindre vekt på sosiale forhold. Men i alle fire framsyningane blir det tydeleg korleis verkemiddelet vibrato blir fasa ut og meir eller mindre direkte erstatta av ekstra pust på stemmebandet for å vise indre følelsesliv. I tillegg er det ei gradvis auke i bruk av latter og gråt.

Det psykologiske individet kjem igjen i fokus på 1990-talet, men da på ein annan måte enn tidlegare. Her finst element av postmodernisme i framsyningane, i form av

---

ironi, leik og innslag av metafiksjon. Samtidig er det eit auka fokus på ytre realistiske verkemiddel enn tidlegare i materialet. Sosial språkleg variasjon blir brukt i enno større grad, men på ein ny måte: No bidreg verkemiddelet til å *individualisere* karakterane, ved å gjere dei meir samansette og komplekse. Skodespelarane brukar i liten grad indre verkemiddel som vibrato og pust, men eksternaliserer heller følelseslivet gjennom fysiske affektuttrykk og dynamikk i volum.

I løpet av om lag 60 år har utviklinga gått frå å framheve individets psykologiske indre, via fokus på den psykologiske karakterens plass i samfunnet, til å la ytre sosiale forhold bidra i framstillinga av komplekse psykologiske karakterar. Dette kjem til uttrykk både gjennom korleis scenespråket bidreg til å eksternalisere det indre psykologiske livet til karakterane, og korleis desse blir plasserte i eit sosialt miljø. Samtidig har det skjedd ein gradvis overgang i korleis det psykologiske følelseslivet til karakterane blir uttrykt gjennom scenespråket: fyrst med ein ekspressiv bruk av vibrato, deretter gjennom pusten og vidare til eksternalisering gjennom intime fysiske affektar.

### **9.2.2 Variasjonar av naturlegheit: spontanitet, ytre detaljar og truverdige individ**

#### *Aukande registervariasjon*

I tillegg til å gi informasjon om karakter og sosialt miljø verkar bruken av ulike register til inntekt for naturlegheitskonvensjonen. Dialekttrekk kan gjere at karakterane opplevast som meir truverdige i det sceniske miljøet. Talemålsvariasjon kan vidare bidra til å skjule det planlagde og skriftnære, og legge scenespråket nærmare naturleg tale. Kombinasjonen av behovet for eit nøytralt scenespråk (som eg alt har omtala) og dialektvariasjon som legg replikkane tettare opp til naturleg tale, gjer at det kan oppstå eigne, konstruerte scenedialektar (Carlson 2006, 13). I mitt materiale er inntrykket at dette blir mindre og mindre vanleg ut over 1900-talet, med stadig meir detaljert dialektbruk, spesielt i framsyningane basert på samtidsdramatikk.



*Et dukkehjem*-framsyningane beheld på si side ei meir konservativ språkdrakt, og språket i framsyningane opplevast som eit typisk «Ibsen-språk». Dette inntrykket blir underbygd av omtalane eg har lest i forbindelse med dei fire framsyningane eg har undersøkt. I 1973 verkar det for eksempel som kritikarane – og dermed publikum – var opptatte av korleis Hans Heiberg hadde skrive om og modernisert replikkane på ein måte som var tru mot det originale skodespelet (sjå kapittel 6.3). Her kjem dermed to typar autentisitet i spel: Publikums forventingar og krav om a) den autentiske historiske Ibsen-replikken og b) autentisitet i form av eit truverdig samtidig språk. Også her fungerer eksisterande indeksikalske koplingar til bestemte register aktivt for å gi informasjon om sosiale forhold. Dei markerer at handlinga er lagt attende i tid, men utan at skodespelarane tek i bruk eit «fullstendig» 1880-talsregister. Ut frå dette meiner eg at ein må kunne snakke om eit eige Ibsen-register som kjem til uttrykk i framsyningsmaterialet (omtala i 5.4.4). Det å snakke om ein slik språkkonvensjon i ein overordna institusjon eller sjanger som eit eget språkregister, er kanskje eit godt alternativ til Marvin Carlsons omgrep «scenedialekt».

### *Dialekt til inntekt for autentisitet*

Kravet om moderniserte replikkar som samtidig er tru mot Ibsen, bringer oss over til koplinga mellom registervariasjon og autentisitet. Bruken av geografiske dialekttrekk får ein bestemt kunstnarleg funksjon i scenespråket og naturlegheitskonvensjonen. Det er detaljar som bidreg til atkjenning av karakterane som truverdige menneske, anten det er den nasjonalromantiske ideen om PEER som ein norsk bondegut i 1891, eller HELMER som oppkomling i 1999. Det truverdige og naturlege er her knytt til korleis bruk av dialekt blir rekna som noko autentisk. Ideen om autentisitet er samansett, men det er tydeleg at dette er ein merkelapp som ber i seg kulturell verdi og status. Autentisitet blir gjerne kopla til kontinuitet og stabilitet, og blir oppfatta som det originale og genuine (Eckert 2003, 393). Når sosiolingvistar tradisjonelt har konsentrert seg om «vanlege folks» naturlege tale, er det nettopp knytt til tanken om at dette er eit tidlaust og naturleg produkt – det «eigentlege» språket som ikkje er konstruert (Coupland 2007, 181). Dialekt har altså vorte oppfatta som meir autentisk

---

enn standardtalemål.<sup>54</sup> I teateret og andre kunstnarlege uttrykk (som litteratur og film) er det i tillegg eit grep for å gjere språket meir realistisk og nærmare verkelegheita (Hodson 2014, 196).

I dei to siste framsyningane eg har sett på, finn eg dei mest tydelege eksempla på registervariasjon. Dette stemmer godt med den generelle språkutviklinga i offentlege domene, både i forbindelse med opprettinga av regionalteater og regionale kringkastingskontor på 1970-talet, og at dialektveksling frå midten av 1980-åra vart ein del av skodespelarutdanninga til Statens Teaterhøgskole. Likevel har funnet av registervariasjon på 1990-talet begrensa verdi, sidan det strengt tatt berre er éin skodespelar som bidreg til variasjonen. I *Et dukkehjem* (1999) utnyttar Henrik Mestad oppfattinga om at dialekt er meir autentisk ved å la HELMER gå bort frå standardtalemålet i sinne (jf. kapittel 7.3.1). I *Beslutningen* fem år tidlegare, let Mestad LARS snakke Oslo aust-mål, medan dei andre karakterane ligg nærmare eit Oslo vest-mål. Dette siste eksempelet leier attende til det nemnte paradokset til prestisjemålet, som er både regionalt og nasjonalt. Sjølv om alle skodespelarane i *Beslutningen* snakkar nær sitt eige naturlege talemål, får det ikkje same autentiserande effekt når denne dialekta òg er overregional.

I dei seks fyrste framsyningane, frå 1930, 50- og 70-talet, er det berre bestemte ord og uttrykk som skil seg frå det dominerande normaliserte språket. Analysane viser at dei enkelte ordvala likevel kan ha hatt autentiserande effekt, i kraft av å ha vore typiske for bestemte register. Fordi språktrekka bidreg til å forme identitet og sosial samanheng, kan det som i praksis ligg langt unna den faktiske, eller autentiske, dialekta til skodepelaren, likevel ha autentiserande effekt (Hakala 2010, 14). Det spelar altså ikkje så stor rolle om det *er* autentisk eller ikkje. I likskap med naturlegheit generelt, er det sentrale poenget at publikum *oppfattar* scenedialekta som autentisk. Bruk av stereotyper er ofte ein effektiv måte for å indeksere sosiale koplingar i kunsten (Hodson 2016, 31).

---

<sup>54</sup> Ideen om den autentiske talaren, og at dialekt er meir genuint enn normalisert talemål, har delvis blitt utfordra i nyare sosiolingvistisk forskning (jf. Hodson 2014, 220). Sjølv om det ikkje lenger er relevant i vitskapeleg samanheng, viser undersøkingane mine at det framleis er eit aktivt (og effektivt) verkemiddel i scenespråket på 1900-talet.

Anten det er snakk om utvalde språktrekk eller detaljerte register, er autentisitet i scenespråket eit relativt fenomen. Ved å undersøke korleis register blir tatt i bruk for å auke inntrykket av naturlegheit, finn ein ikkje ut korleis naturleg tale i perioden var, men det er mogleg å seie noko om korleis det vart representert – og dermed oppfatta. Kunstnarlege og kulturelle uttrykk kastar lys over ålmennkulturelle konstruksjonar, i dette tilfellet språklege (Hodson 2016, 28). Her kjem ein attende til korleis scenespråk kan seie noko om kva registerdanningsprosessar som eksisterte i eit samfunn, og korleis teateret spelar ei rolle i å reproducere og forsterke desse (jf. Hodson 2016, 28). I denne samanhengen har eg vist korleis skodespelarane er med på å oppretthalde statusen til Oslo vest-målet som nøytralt og overregionalt.

Bruk av ulike register i scenespråket er noko det ville vere spennande å undersøke vidare, særleg den utviklinga som skjer etter tusenårsskiftet. Her har eg alt vist til masteroppgåva til Hanna Reknes frå 2021 (med Agnete Nesse som rettleiar og underteikna som biretleiar). Eg har argumentert for korleis dei framsyningane frå 1990-talet som er analyserte i denne avhandlinga, peiker framover mot den utviklinga som kjem i tiåra etter, og det er tydeleg at bruken av dialektar i *Et dukkehjem* på Nationaltheatret i 2020 skil seg frå framsyninga i 1999 (jf. kapittel 7.4.3). I 2020 snakka alle skodespelarane si eiga dialekt, som utgjorde tre representantar for Oslo-mål, eitt tilfelle av nordnorsk, og eitt av totning. Her var ikkje målet å kommentere sosial bakgrunn hjå karakteren, men å la dei snakke mest mogleg naturleg. I intervjuet til Reknes, kjem det fram korleis regissør Mattis Herman Nyquist sjølv meinte at RANK tidvis snakka nærmast uforståeleg, og at det var greitt at karakteren «kanskje er en type hvor man ikke hører alt» (Reknes 2021, 57). Nærmare forskning på denne typen utsegn, saman med systematiske empiriske undersøkingar av dialektvariasjon på Nationaltheatret etter 2000, ville vere velkomne både i teatervitskapeleg og sosiolingvistisk forskning.

### *Spontanitetsstrategiar*

Funna i materialet mitt viser at mange av dei spontanitetsstrategiane eg har sett på, er til stades heile tida, men i ulik grad. Nokre av strategiane aukar jamt i bruk, men eg finn òg eksempel på andre mønster – som vist i overgangen mellom 1970- og 90-

---

talet, der fyllorda har ein klar attendegang. Språklege verkemiddel med spontanitetsfunksjon, blir normalt brukte med varsemnd i ei framsyning: «The selection of particular linguistic features aimed at mirroring spoken speech will ultimately be regulated by what is considered as acceptable within the conventions of the theatre event, genre, style, playwright etc.» (Baños-Piñero og Chaume 2009, 1–2). Baños-Piñero og Chaume meiner årsaka til dette er at det kan hindre forståinga av det som blir sagt. Dermed er det naturleg at fokuset skiftar, og at ulike strategiar blir framheva i dei ulike framsyningane eg har analysert. Igjen heng det saman med kva språk som vart rekna som passande for gjeldande konvensjonar.

I framsyningane frå 1930-talet finn eg relativt få tilfelle av verkemiddelbruk som går på bekostning av tydeleg tale, medan avslappa diksjon, prat med mat i munnen, og dobbel tale er meir brukt – og dermed akseptert – på 1990-talet. Dette trekket, som er typisk for scenespråket i dei nyare eksempla, er ein strategi det blir meir av, heller enn å bli byta ut. For at det som formidlast likevel skal bli forstått, kompenserer skodespelarane med verkemiddel som pausering, kortare replikkar og gjentakning (i tillegg til tekniske nyvinningar som myggmikrofonar).

Ein spontanitetsstrategi som likevel går igjen i alle framsyningane, er korleis skodespelarane nærmast rammar inn lengre replikkar med ein måte å snakke på som verkar tett på naturleg talemål. Igjen skjer dette ved avslappa diksjon, fyllord, samantrekkingar eller litt høgare tempo. Det kan òg skje i form av overlapp og simultan tale, som er spesielt mykje brukt i *To akter for fem kvinner* (1976). Desse innslaga av verkemiddel som aukar inntrykket av spontanitet, maskerer eit elles velformulert språk med tydeleg diksjon.

Dersom ein ser på parti der fleire karakterar snakkar, er det tydeleg korleis overlapp er ein strategi som er gjennomgåande, og akkumulerande, i materialet. I dei to framsyningane på 1930-talet er det i hovudsak snakk om overlapp mellom to replikkar, gjerne heilt mot slutten, og gjerne med tomme utsegner som «jojjo» eller «eh». I seinare framsyningar blir det gradvis større delar av setningane som

overlappar, og det blir fleire tilfelle av at karakterane avbryt kvarandre og snakkar samtidig.

Ein annan spontanitetsstrategi som aukar i bruk gjennom hundreåret, er høgare tempo. Dette kjem tydeleg fram i samanlikninga av dei fire *Et dukkehjem*-framsyningane, der HELMER brukar stadig kortare tid på å fortelje om NORAs tarantella (jf. kapittel 7.3.2). Tempoet aukar òg i framsyningane på 1950- og 70-talet, sjølv om det her er ein høg grad av fyllord for å maskere velformulerte setningar. Analysane viser at bruken av fyllord går klart attende att på 1990-talet, der skodespelarane heller vektlegg pausering. Men sjølv med både fleire fyllord og fleire pausar er tendensen til tempoauke gjennomgåande, og jamt over blir sjølv replikken kortare i tillegg til at karakteren snakkar fortare.

### *Økonomisering med replikkar*

Eit anna aspekt av scenespråket som er påverka av overordna teatertrendar, er knytt til det tekstdramaturgiske. 1990-talets nedkorta replikkar viser korleis det postmoderne brotet med tekstlojaliteten som skjer i teateret i siste halvdel av 1900-talet, påverkar scenespråket, og får ein funksjon i naturlegheitskonvensjonen (jf. kapittel 7.4.1 og 8.2.1). I materialet mitt kjem dette særleg tydeleg fram ved å følgje dei fire framsyningane av *Et dukkehjem*: Replikkane blir kortare og meir oppstykkka for kvart tiår. Ein del av det som i tidlegare oppsettingar har vorte ytra i språket, blir gradvis flytta over til meir fysiske verkemiddel. Dette gir meir rom for det kroppslege og visuelle, men òg det performative i sjølv scenespråket. Slik blir økonomiseringa av scenespråket eit grep som flytter scenespråket i retning av naturleg tale.

### *Kroppsleggjering og affektuttrykk*

Analysane viser korleis scenespråket i materialet blir gradvis meir kroppsleg. Over tid er det tydeleg at skodespelarane oftare vektlegg form over innhald i språket, for eksempel når karakterane kranglar og overlappar i tale, eller når dei snakkar utydeleg for å understreke at dei er forvirra (som WILLY i 1951) eller berusa (som HELMER i 1973). Situasjonen er lett forståeleg sjølv om det ikkje er mogleg å oppfatte alle orda som blir sagde. I enkelte parti oppnår scenespråket preg av naturlegheit nettopp

---

gjennom at det verkar så uløyeleg knytt til det som skjer fysisk, og ein kan høyre korleis karakterane beveger seg, blir andpustne og varierer volum og stemmekvalitet. Dette har òg blitt fanga opp av kritikarar i samtida, som når Idalou Larsen skreiv om «det ledige og sprelske scenespråket» i *Et dukkehjem* (1999), der «kroppsspråk og tekst smelter sammen til en overbevisende helhet, og den ledige og spontane spillestilen kaster et nytt og overbevisende lys over de mange kjente ordvekslingene» (I. Larsen 1999).

I analysane av dei to framsyningane på 1990-talet har eg vist til korleis kroppslege verkemiddel som rop, gråt og skrik blir brukte for å eksternalisere følelsar og det indre psykologiske hjå karakteren. Ein slik bruk av ytre fysiske verkemiddel finn eg derimot lite av i eksempla frå 1930-talet. Da er det i stor grad vibrato som uttrykker og understrekar følelseslivet til karakterane – eit indre psykologiserande verkemiddel som er meir retorisk enn kroppsleg. Bruken av ekstra pust er framleis eit indre psykologiserande verkemiddel, men likevel ein meir kroppsleg funksjon enn vibrato. Pusten blir òg utnytta som uttrykk for fysisk reaksjon i intense situasjonar. På 1970-talet kjem fysiske affektar som gråt, latter og skrik gradvis meir i bruk, og har tatt heilt over som følelsesuttrykk 20 år seinare. Dette kan frå dagens perspektiv verke som meir naturlegheitsfremmande verkemiddel enn for eksempel vibrato, men òg dei fysiske affektane har ein viss teatralitet over seg. Uttrykk for glede, sinne og sorg hjå karakterane er gjerne kunstnarleg forstørra, og skil seg frå dei same uttrykka i situasjonar utanfor teateret.

Overgangen til bruk av fysiske affektar og meir sosial språkleg variasjon er like fullt noko eg òg knyter til ein kunstnarleg trend som i aukande grad er opptatt av ytre realistiske detaljar. Eg finn at det i naturlegheitsidealet etter kvart blir lagt meir og meir vekt på dei delane av konvensjonen som er knytte til truverd og autentisitet hjå karakter og miljø, meir detaljert registerbruk, og til spontanitetsstrategiar som gjer at scenespråket verkar nærmare naturleg talemål. I framsyningane frå 1990-talet blir dette kombinert med postmoderne leik med ulike stilar og innslag av humor (jf. kapittel 7.1).

### 9.2.3 Endring knytt til utdanning og tekniske nyvinningar

I tillegg til at det er mogleg å sjå korleis scenespråket endrar seg i takt med kunstnarlege konvensjonar, blir det òg påverka av andre historiske forhold – som opprettinga av ei formell skodespelarutdanning i Noreg (frå 1953) og nye moglegheiter som følgje av tekniske nyvinningar i teateret og i kringkastinga. Dette er tema som i stor grad ligg utanfor rammene til dette prosjektet, men som like fullt stadig peiker seg ut som relevante for vidare undersøkingar av det norske scenespråket si utvikling.

#### *Ny teknikk og ny intimitet*

Eit ytre detaljfokus blir for eksempel mogleggjort gjennom tekniske grep og nyvinningar gjort i teateret og kringkastinga. Roderick Rudler framheva korleis Radioteatret i seg sjølv verkar meir naturleg enn framsyningar i store teatersalar, sidan sistnemnte har «en tendens til å fremkalle og befeste en deklamasjonspreget språkføring, som virker teatralisk» (Rudler 1987, 102). Framveksten av radio, tv og filmmidiet, så vel som auka bruk av intimsener<sup>55</sup> og meir avansert mikrofonteknologi, senkar krav om tydeleg diksjon og jamt høgt volum hjå skodespelarane. Utviklinga gjer at publikum kjem tettare på, og det krev ein annan måte å snakke og te seg på. Andre detaljar kjem i fokus, og stemmetekniske konvensjonar blir overflødige. Dersom ein i vidare forskning skal sjå nærmare på dette, ville det vere naturleg å legge meir vekt på prosodiske og fonologiske sider av scenespråket enn det som er tilfelle i denne avhandlninga.

Gjennom å sjå på korleis verkemidla for å uttrykke følelsar har endra seg, blir det òg tydeleg at ei auka vektlegging av subjektive uttrykk i kulturen og offentlegheita har påverka framsyningane. Jacqueline Martin peikar på korleis tv-midiet gjorde det mogleg å kome tettare på, og brukar ei endring i framstilling av politikarar som eksempel: «At a later date, using the medium of television, president John F. Kennedy could project an image of friendliness and intimacy, quite different from the ‘aesthetic distance’ so carefully cultivated by old-time orators.» (Martin 1991, 13)

<sup>55</sup> Mellom anna opna Nationaltheatret Amfiscenen i 1963, som den fyrste biscenen i sjølv teaterbygget.

---

Den nye teknologien gjer at den «estetiske distansen» forsvinn, og dette ser ut til å påverke korleis vi ser på naturlegheit også i scenespråket. Overgangen frå bruken av vibrato og delvis pust i fyrste halvdel av hundreåret, til fysiske affektuttrykk som gråt og hysterisk latter på 1990-talet, viser ein ny subjektivitet og intimitet i karakterframstillinga. På 1930-talet var det psykologiske – gjerne med erotiske undertonar – viktig. Samtidig bar uttrykket preg av kunstnarleg kontroll og måtehald: ikkje på noko tidspunkt braut karakterane ut i gråt.

### *Psykologisk realisme og utvikling av skodespelarteknikk*

Eit anna perspektiv som framleis viser seg som relevant, er ein skodespelarteknisk innfallsvinkel. Eg meiner for eksempel at bruken av pust kan koplast meir eller mindre direkte til at fleire norske skodespelarar vart kjende med og tok i bruk Konstantin Stanislavskijs teknikkar under og etter andre verdskrig. I mitt materiale blir Liv Strømsted som NORA den fyrste tydelege representanten for dette, med sin bakgrunn frå Studioteatret (jf. kapittel 5.1). Sidan har implementeringa av Stanislavskij-metodane i norsk skodespelarutdanning, særleg gjennom Statens Teaterskole, nok hatt mykje å seie for korleis psykologisk realisme har utvikla seg som spelestil, og for naturlegheitsidealet. Desse teknikkane har forsterka og vidareutvikla den psykologisk-realistiske konvensjonen i norsk teater, og ofte ser ein korleis skodespelarane beheld ei psykologisk-realistisk grunnhaldning òg i framsyningar som opnar for andre spelestilar. Det nærmaste eksempelet i dette arbeidet, er kanskje *Beslutningen*, som har fleire episke og dokumentariske kvaliteter i både regi og spelestil.

Det er openbart at det kan vere verdifullt å undersøke naturlegheit i scenespråket i lys av implementeringa av Stanislavskij i den norske skodespelarutdanninga. Dette ville vere eit omfattande prosjekt som strekk seg langt ut over rammene av dette avhandlingsarbeidet og fortel ei litt anna historie enn den som eg har villa belyse gjennom mine scenespråksanalysar. Men for vidare forskning ville dette vere eit relevant spor å følgje, både med tanke på scenespråk og den psykologisk-realistiske spelestilen generelt.



### 9.3 Lyden av 1900-talet: Historisk distanse som synsvinkel

I undersøkingane av kva naturlegheitskonvensjonen består av, er det lett å tenke at naturlegheit er noko det blir stadig meir av – sidan språket i 1999 for meg høyrer meir naturleg ut enn språket i 1939. Men ein slik tanke vil ikkje ta høgde for at dei verkemidla og konvensjonane som er i bruk i dag, er nettopp dette: spelereglar vi godtek og derfor ikkje tenker over som kunstnarlege og teatrale grep. Dette gjer at eg meiner det ikkje er mogleg å snakke om ein akkumulasjon av naturlegheit over tid. Snarare ser ein ei stadig endring av fokus og strategiar gjennom tiåra.

Det at kva som blir vektlagt innanfor naturlegheitskonvensjonen, er i stadig endring, er eit perspektiv eg har nytta aktivt for å identifisere kva verkemiddel som er brukte i framsyningsmaterialet. I min forskarposisjon vart det tidleg i prosjektet tydeleg korleis det er enklare å påvise kva teatrale verkemiddel som er i bruk i dei framsyningane som låg attende i tid, medan det var vanskelegare å avdekke innslag av sosial variasjon. Sjølv om avstanden i tid gjer det vanskeleg å oppfatte enkelte språklege verkemiddel som bidreg med sosial informasjon, gjer det same tidsaspektet det lettare å avdekke teatrale grep gjort for å oppnå naturlegheit. Fordi konvensjonane har endra seg, har følelsen av at «noko skurrar» gitt meg forståing for fleire prosessar knytte til naturlegheit i scenspråket. Ofte er det verkemiddel som ikkje lenger er i bruk, men av og til blir det òg meir tydeleg fordi ein høyrer den overleverte kjelda i ein annan situasjon og nokre gonger i eit anna medium enn det scenspråket opphavelig inngjekk i. Historisk distanse blir slik eit verktøy for å kunne avdekke verkemiddel i bruk, og historisk kunnskap gjer at eg kan identifisere dei same prosessane i eit samtidsperspektiv (jf. kapittel 3.2.1 om historiografisk posisjon).

På 1930-talet er det i stor grad bruken av vibrato og velformulerte replikkar som gir eit kunstnarleg og opplese preg for ettertida. På 1950- og 70-talet er bruken av ekstra pust karakteristisk for scenspråket. Det same er bruken av fyllord for å bryte opp inntrykket av eit planlagt scenspråk. Desse verkemidla skil seg mindre frå scenspråket slik vi kjenner det i dag, men forskjellen er framleis merkbar.

---

Ein annan tydeleg observasjon eg har gjort frå 1950- og 70-talet, er at det av og til oppstår ei opphoping av indeksikalske trekk i dei to framsyningane basert på samtidsdramatik. I teoridelen av denne avhandlinga har eg vore inne på korleis sjølve teatersituasjonen kan gi språklege grep forsterka verknad, delvis fordi publikum forventar at alt dei høyrer, er meiningsberande (jf. kapittel 3.3.2, sjå òg Martin 1991, 29). Dette gjeld òg dei språklege markørane ein knyter til bestemte sosiale grupper, som kan få forsterka effekt i ein framsyningskontekst. Dersom ein legg inn for mange sosiale markørar og språklege kjenneteikn, kan det på scenen framstå overtydeleg. Nokre tendensar i denne retninga finn eg mellom anna i *En handelsreisende død* (1951), særleg i framstillinga av dei ungdommelege karakterane BIFF og HAPPY. Både ordval og måten dei snakkar på gir assosiasjonar til den seinare sosialrealismen, spesielt slik den manifesterte seg i norsk film. Bruk av forsterka markørar ser ein fleire tilfelle av i teaterhistoria. Eit eksempel utanfor mitt materiale er korleis publikum og pressa reagerte på bruken av bannord på scenen i Hålogaland Teaters ungdom. Det som var meint å vere autentisk og ein organisk del av den regionale varieteteten, verka overdrive og provoserande for publikum. I realiteten var ikkje bannskapen like mykje brukt som avismeldingar frå perioden gav inntrykk av (T. Bull 1982, 240).

I dei to framsyningane frå 1990-talet er det tydeleg at scenespråket og naturlegheitsidealet ligg nærmare dagens scenespråkideal. I den tidlege fasen av dette prosjektet var det tidvis vanskeleg å definere kva verkemiddel eg såg etter, og det var vanskeleg å sette fingeren på kva som gjorde at scenespråket høyrdest annleis ut enn i dag. Først etter fleire rundar med det samla materialet, gjekk det opp for meg at det på 1990-talet er lagt inn enkelte parti der scenespråket til karakterane blir forstørta og karikert gjennom humoristisk ironi og kroppslege uttrykk. I avhandlinga har eg òg peika på korleis skodespelarane vel å legge inn pausar på andre stadar enn der det normalt ville vore teiknsetting i replikken, eit spontanitetsgrep som gir scenespråket i dette tiåret eit særeige preg (jf. kapittel 7.4.2).

## 9.4 Ein metode for scenespråksanalyse

Ein stor del av dette avhandlingsarbeidet vore knytt til å utvikle ein metode for å identifisere og karakterisere scenespråklege fenomen. Dermed er dette arbeidet, i tillegg til å vere eit bidrag i seg sjølv, eit bidrag i form av ein mogleg metodisk inngang for å undersøke scenespråk og naturlegheit. Dei ulike bestanddelane av analysemodellen opnar for vidare bruk og kan tilpassast ulike prosjekt og ulike former for scenespråk.

Det mest sentrale metodegrepet har vore å ta i bruk sosiolingvistiske verktøy for å analysere scenespråk i ein teatervitskapeleg samanheng. Det hjelp teaterforskaren å identifisere, analysere og sette ord på internaliserte språklege prosessar som kanskje elles ville vorte oversette eller bortprioriterte. Ein pragmatisk inngang har gjort det mogleg å nærme seg det vanskeleg definerbare fenomenet naturlegheit, samtidig som den grunnleggande framsyningsanalytiske tilnærminga til scenespråket har vore avgjerande for å identifisere verkemiddel og konvensjonar. Historisk distanse og kunnskap har gjort det enklare å forstå kva verkemiddel som er i bruk, og det blir òg eit verktøy for å kjenne att dei same prosessane i nyare framsyningar. Bruk og tilpassing av sosiolingvistik til teatervitskapeleg framsyningsanalyse vil alltid måtte tilpassast intensjonane i det enkelte forskingsprosjektet. Her meiner eg at spesielt omgrepet om indeksikalitet vil vere svært nyttig òg i vidare undersøkingar av scenespråket. I denne avhandlinga har eg vist korleis indeksikalitet fungerer godt saman med det å nærme seg teaterhendinga som ein semiosfære, der språklege verkemiddel har skapande og handlande effekt. Det er òg mogleg å knyte indeksikalitetsomgrepet til det eg har kalla språkleg gestus, der utvalde tydingsfulle verkemiddel indekserer sosiale forhold (jf. kapittel 3.3.1 og 3.3.2).

I kapittel 3 la eg fram ein konkret modell som viser den metodiske inngangen. Modellen legg til rette for å undersøke tre sider av scenespråket: 1) bruken av sosial språkleg variasjon og uttrykk for sjeloliv og følelsar i scenespråket, 2) korleis scenespråket bidreg til karakter og miljø i den sceniske fiksjonen, og 3) verkemiddel er uttrykk for naturlegheitskonvensjonen. Sjølv om eg i dette arbeidet i stor grad har

---

undersøkt dei fyrste punkta med mål om å finne informasjon om det tredje, kan dei ulike inngangane òg vere mål uavhengig av kvarandre.

Det fyrste punktet er sett saman av to ulike sett med verkemiddel, og her vil eg trekke fram den språkanalytiske tilnærminga (sosial variasjon) som relevant for anna forskning. Undersøkingar av registerdanning i scenespråket kan for eksempel vere nyttig i prosjekt som ønsker å sjå på korleis scenespråket verkar saman med språkhaldningar og språkpraksis i samfunnet generelt. Registerdanningsprosessar kan òg vere nyttige i vidare undersøkingar av korleis karakterar og miljø blir forma på scenen (punkt nummer to). Eg har vist at det er mykje å hente i å undersøke korleis nettopp scenespråket er med på å skape karakteren, utan at dette nødvendigvis treng å vere knytt til spørsmålet om ein naturlegheitskonvensjon (som utgjer det tredje og overordna punktet i min modell). Ei analytisk tilnærming treng heller ikkje vere låst til ein psykologisk-realistisk spelestil. Metoden er ikkje spesifikt knytt til teaterhendingar der ein søker å oppnå fiksjon.

Undersøkingane av naturlegheit og/eller sosial språkleg variasjon i scenespråk kan overførast til å analysere språket i mange ulike sjangrar, stilar og typar av teaterhendingar. Det å undersøke korleis skodespelarar jobbar for å oppnå eit autentisk og truverdig språk, er kanskje vel så aktuelt i postdramatisk teater som ikkje søker fiksjon eller scenisk etterlikning av verkelegheita. Sjølv når aktørane ikkje tek på seg ei rolle, er det framleis skodespelarkunst, og det gjerast framleis språklege grep for å oppnå bestemte effektar.

#### **9.4.1 Sluttsats**

Med avhandlingsarbeidet har eg i stor grad ønska å vise to ting: scenespråk er viktig (og fortener å bli undersøkt meir spesifikt), og scenespråket er for meg ein viktig inngang til å forstå naturlegheit og naturlegheitskonvensjonen i teateret. Det munnlege språket har ei sentral rolle i norsk teater, og er ofte det som blir trekt fram når ein skal vurdere ein skodespelarprestasjon eller ei framsyning som naturleg og truverdig. I forskinga mi har eg vist korleis dette kjem til uttrykk i åtte konkrete framsyningar, som vidare kan seie noko om endringar over tid i norsk scenespråk.

Gjennom arbeidet har eg òg hatt ein intensjon om å supplere eksisterande påstandar og oppfatningar av norsk scenespråk (for eksempel av språket i Ibsen-framsyningar) med kunnskap basert på empiri og analyse. Dei moglege retningane for vidare forskning omtala ovanfor, viser at det er eit område som har vore lite undersøkt. Nokre av desse moglegheitene ligg i den empiriske metoden eg har brukt i dette prosjektet. Slik utgjer både talmaterialet og transkripsjonane som er vedlagte, eit sjølvstendig bidrag i denne avhandlinga, som òg opnar for vidare undersøking og analyse.

---

## 10. Vedlegg

### 10.1 Datasett

Skodespelarar merka med \* har inga kjend tilknytting til Nationaltheatret i sine karrierer.

#### 10.1.1 *Opbrudd (1937)*

Regi: Helge Krog. Med: Tore Segelcke (VIBEKE), Olafr Havrevold (KÅRE) og Alfred Maurstad (KETIL). Basert på Helge Krogs skodespel *Opbrudd* fra 1936 (Krog 1980). Sendt på NRK radio 10.10.1937.

#### 10.1.2 *Et dukkehjem (1939)*

Regi: Halfdan Christensen Med: Lasse Segelcke (HELMER), Tore Segelcke (NORA), Unni Torkildsen (LINDE), August Oddvar (RANK), Tryggve Larssen (KROGSTAD), Karin Meyer (ANNE-MARIE), Marit Halset (STUEPIGEN), og BARNA (ikkje namngitte). Basert på skodespelet *Et dukkehjem* av Henrik Ibsen (1879). Sendt på NRK radio 05.01.1939.

#### 10.1.3 *En handelsreisendes død (1951)*

Regi: Knut Hergel. Med: Kolbjørn Buøen (WILLY), Ada Kramm (LINDA), Jørn Ording (BIFF), Lars Nordrum (HAPPY), Wilfred Breistrand (BERNHARD), Hilde Solheim (KVINNEN), Ola Isene (CHARLEY), Alfred Solaas (ONKEL BEN), Axel Thue (WAGNER) og Arne Bang-Hansen (STANLEY). Basert på skodespel av Arthur Miller frå 1949, omsett av Peter Magnus (Miller 1950), tilpassa radioteater av Tormod Skagestad. Sendt på NRK radio 27.04.1951.

#### 10.1.4 *Et dukkehjem (1953)*

Regi: Hans Heiberg. Med: Harald Heide Steen (HELMER), Liv Strømsted (NORA), Ole Grepp, Carl Børseth Rasmussen, Marit Halset, Juel Arvid Hansen\* / Hans Jakob

Künge\* (barna), og Helga Rydland\*. Basert på skodespelet *Et dukkehjem* av Henrik Ibsen (1879). Sendt på NRK radio 08.12.1953.

### **10.1.5 To akter for fem kvinner (1976)**

Regi: Kirsten Sørli. Med: Bente Børsum (HANNA), Jorunn Kjellsby\* (ELLINOR), Liv Thorsen (ANNE SOFIE), Eva von Hanno (LILLEBA), Wenche Medbøe (GRY). Basert på skodespel av Bjørg Vik (1974). Sendt på NRK fjernsynsteateret 31.05.1976

### **10.1.6 Et dukkehjem (1973)**

Regi: Arild Brinchmann. Med: Knut Risan (ADVOKAT HELMER), Lise Fjeldstad (NORA), Per Theodor Haugen (DOKTOR RANK), Bente Børsum (FRU LINDE), Ole-Jørgen Nilsen (SAKFØRER KROGSTAD), Ingrid Øvre Wiik (BARNEPIKEN) og Unn Vibeke Hol (STUEPIKEN). Basert på skodespelet *Et dukkehjem* av Henrik Ibsen (1879). Sendt på NRK fjernsynsteateret 22.10.1973.

### **10.1.7 Beslutningen (1994)**

Regi: Catrine Telle. Med: Kjersti Holmen (INGRID), Henrik Mestad (LARS), Joachim Calmeyer (LEGEN), Anne Marie Ottersen (JORDMOREN) og Tone Schwarzott (FORFATTEREN). Basert på skodespel av Claire Luckham (1994a), omsett av Catrine Telle og Helga Mjeldheim. Fjernsynsoverføring frå Amfiscenen på Nationaltheatret. Premiere 15.04.1994. Sendt på NRK Fjernsynsteateret 04.12.1994. Sistnemnte versjon er nytta i analysen

### **10.1.8 Et dukkehjem (1999)**

Regi: Kjetil Bang-Hansen. Med: Anneke von der Lippe (NORA), Henrik Mestad (HELMER), Ågot Sendstad / Liv Bernhoft Osa (FRU LINDE), Hennika Skjønberg (ANNE-MARIE), Ingar Helge Gimle (KROGSTAD), Nils Ole Oftebro (DR. RANK), Eirin Hallangen Jansen (HELENE), Tobias Tjørstad / Adrian Ødeby Helvik (ET BYBUD). Basert på skodespelet *Et dukkehjem* av Henrik Ibsen (1879), dramatisert av Carl Morten Amundsen. Premiere på hovedscenen til Nationaltheatret 14.10.1999.

## 10.2 Transkripsjonar

Sjå tabell i kapittel 3.5.2 for forklaring på teiknsetting i transkripsjonane.

### 10.2.1 *Opbrudd* (1937)

#### *TR-1/1937 «Jeg må»*

VIBEKE. <<all> ≈Å:h hva skal det ≈tjene til å  
≈late som ≈ingen ≈ting. Jeg holder de'kke  
ut lenger, .hh jeg ≈må snakke om det.  
.hh Jeg ≈vil ikke, men jeg ≈må: jeg ≈må:.  
Det ≈sprenger meg.>

#### 2. akt (*Opbrudd* 1937)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 489 (Krog 1980)

Tellestand sek: 1058.21

*Sist gjennomgått: 05.12.21, 26.12.22*

#### *TR-2/1937 «Revolveren»*

VIBEKE. <<all> <hh> Gi meg revolver'n. (0.5) Hvor har  
du den?>> (0.9)

KETIL. <<all> <hh> Jeg har ingen revolver.> (0.5) Gå  
(hør'u)>

#### 2. akt (*Opbrudd* 1937)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 499 (Krog 1980)

Tellestand sek: 1701.31

*Sist gjennomgått: 31.01.22, 26.12.22*



---

**TR-3/1937 «Rast sammen»**

VIBEKE.    ≈Å: allting har ≈liksom ≈rast sammen  
               ≈inni meg på denne ≈ene time. .hh Å jeg  
               syn's jeg må dø:.=

KÅRE.       =Ja, ≈vi ≈dø:r. hh .hh <<all> Men ikke med en  
               gang>, ≈nei, lang:somt, stykke for stykke.

**3. akt (Opbrudd 1937)**

Tilsvarande parti i skodespel: s. 518 (Krog 1980)

Tellestand sek: 2611.05

Sist gjennomgått: 31.01.22, 26.12.22

**TR-4/1937 «Sannheten»**

KÅRE.       ≈Mja:, <<stac> for Ke:til> ≈vinner på alt.

VIBEKE.    Men det er ikk:e ≈sannheten. (1.2)

KÅRE.       <<stac> S:å. (0.5) Ikk:e det?>

VIBEKE.    ≈N:ei. For ≈sannheten ≈er <<stac> at det  
               var Ketil jeg elsket, også hos deg.>

KÅRE.       <<dim> Å[:h: ((klagande lyd))>

VIBEKE.                   [<<hh> Ja:, det forstår] jeg ≈nu.>

**2. akt (Opbrudd 1937)**

Tilsvarande parti i skodespel: s. 518–519 (Krog 1980)

Tellestand sek: 2657.48

Sist gjennomgått: 26.12.22

---

**TR-5/ 1937 «Skamløs»**

VIBEKE. <<cresc> Det er ≈storm (i meg) kan jeg fortelle ≈deg.> (.) <<p> Men ≈du kunn' ikke <<hh> vekke stormen, åh nei>>. .hh <<f> Stans meg!> .hh (.) A jeg blir jo li:ke skamløs som dere. (1.2) <<p> Ah:-ja. (1.3) Men det er allikevel ≈bedre.

**3. akt (Opbrudd 1937)**

Tilsvarande parti i skodespel: s. 529 (Krog 1980)

Tellestand sek: 3284.43

Sist gjennomgått: 05.12.21, 26.12.22

**TR-6/1937 «Kraftig uvær»**

VIBEKE. Er det så uutholdelig for ≈deg (.) at jeg els:ker deg?

KETIL. N:ei ≈nei. .hh (0.8) <<f> D'er ikke ≈sånn.> (1.2) Men skj:ønner <<all> du da ikke at> (0.9) <<cresc> undertiden har ≈al:t> vært uutholdelig for meg. (0.8) Alt som var godt:. Fordi det ≈bandt meg. (0.5) Fordi je- (0.9) <<p> fordi jeg trak:tet efter den> (0.6) den fullkomne u:bundethet, (1.0) <<f> den umenneskelige en:somhet>, den (0.5) <<cresc> den ab:solute utenkelige frihet, (0.5) <<f> som er ≈døden i ≈levende livet. Fordi- > (2.6) ((lydkulisse, uvær))

VIBEKE. <<p> Åh> (1.4) ((lydkulisse, uvær))

KETIL. ((uaffektert stemme)) Dette blir et  
 <<hh> kraftig> uvær. (0.8)  
 <<all> Vi får nok lukke vinduet.>

#### 4. akt (*Opbrudd* 1937)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 538 (Krog 1980)

Tellestand sek: 3672.68

*Sist gjennomgått: 31.01.22, 26.12.22*

#### TR-7/1937 «Grådig»

VIBEKE. ≈Nei, ≈nei. Jeg ≈bare tok imo:t, jeg  
 ≈su:get (det) inn i meg ≈grå:dig og  
 ≈svimmel og ≈grå:dig. .hh (.)  
 <<dim> Åh men det skrek i meg. (0.6)  
 Og jeg ≈ville.> (1.2)  
 ((kviskrar)) <<hh> <p> ja: (1.2)  
 jeg vill:e. (2.7) Ketil,> (1.7)  
 <<hh> har du noen gang hatt  
 lyst til å: (0.9) drepe meg?>

#### 4. akt (*Opbrudd* 1937)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 555 (Krog 1980)

Tellestand sek: 4793.76

*Sist gjennomgått: 05.12.21, 26.12.22*

#### TR-8/1937 «Dante»

KÅRE. .hh Dante så Beatrice på gaten da han  
 var ni og hun åtte år gammel. (0.8)  
 .hh Guttungen syntes pikebarnet var en

---

åpenbaring fra himm'l'n og fra det  
øyeblikket elsket han henne. Like til  
sin død.

5. akt (*Opbrudd* 1937)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 563 (Krog 1980)

Tellestand sek: 5339.04

*Sist gjennomgått: 05.12.21, 26.12.22*

### TR-9/1937 «Fattigmannstrøst»

KÅRE.        En:delig. (0.9)

VIBEKE.    <<all> Hva mener du, Kåre?

KETIL.     Forstår du ikke det?=

VIBEKE.    =Nei> (0.6)

KETIL.     Det er fattigmannstrøst. (0.6) Han kunne  
ikke vinne over meg (0.5) derfor gleder han  
seg over at vi er to om tapet.

KÅRE.        Ja!=

VIBEKE.    =Riktig! Riktig! Akk:urat sånn er kjærligheten.  
Åhåhå, jeg skulle ønske den døde. (.)  
<<all> .hh Skal vi drikke for det?>

5. akt (*Opbrudd* 1937)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 567 (Krog 1980)

Tellestand sek: 5748.26

*Sist gjennomgått: 05.12.21, 26.12.22*

### TR-10/1937 «Sammenheng»

VIBEKE. Ja en en sa:k kanskje, (0.7) en: idé:, (.)  
 en beve:gelse, (.) <<acc> noe som vi kan  
de:le med andre, (.) med menn'skene, (.)  
 så vi kommer i sammenheng med dem> (0.9)  
 Jahahaha .hh <<hh> De:t ≈er ≈det.  
 (1.0) <<p> ≈Så: enkelt er det.>>  
 Og derfor er det.

#### 5. akt (Opbrudd 1937)

Tilsvarende parti i skodespel: s. 571 (Krog 1980)

Tellestand sek: 6124.95

Sist gjennomgått: 05.12.21, 26.12.22

### TR-11/1937 «Slutt a'likevel»

KETIL. Mener'u at (1.1) <<all> at du kanskje> (1.2)  
 selv om du må gå nu at (0.5) det ikke er  
 så sikkert at det er slutt allikevel?

#### 5. akt (Opbrudd 1937)

Tilsvarende parti i skodespel: s. 573 (Krog 1980)

Tellestand sek: 6328.74

Sist gjennomgått: 05.12.21, 26.12.22

### TR-12/1937 «Havet»

KETIL. Li:vet kan du'kke eie, (1.1) det skal  
vi:dere, (1.1) mot ≈ha::vet. (2.3) <<all>  
 Forsøker du å stanse det>, (1.0) å ha: det,  
 (1.3) <<p><stac> da dø:r de'i deg>>, (1.3)

<<cresc> og da dør du ≈selv, (1.9)  
for ≈li:vet> <<dim><stac> er ik:ke i deg.>>

### 5. akt (*Opbrudd* 1937)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 575 (Krog 1980)

Tellestand sek: 6680.11

*Sist gjennomgått: 05.12.21, 26.12.22*

## 10.2.2 *Et dukkehjem* (1939)

### TR-1/1939 «*Slikkmunnen*»

HELMER. <<len> Slikk:munnen har vel aldri grassert  
. i byen i dag?>

NORA. <<p> <<hh>N-e:i>, hvor kan du falle  
på det?>

HELMER. Har slikkmunnen virkelig ikke gjort en  
a:vtikker til konditor'n?=>

NORA. =<<p> Nei, jeg forsikrer deg>,  
ja [je-]

HELMER. [Ik]ke nippet til litt <<cresc>  
sylte[tøy?]

NORA. [Eh ] nei nei.

HELMER. Ikke spist en makron eller [to? ]>

NORA. [(Nei] jeg  
forsikrer deg jeg [har ikke- ]

HELMER. <<len> [(humrar))Nå-hå] jajaja.  
.hh Det var naturlig vis bare min spøk.>

1. akt (*Et dukkehjem* 1939)

Tilsvarende parti i skodespel: s. 9 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 366.01

*Sist gjennomgått: 24.12.22*

### TR-2/1939 «Kristine»

NORA. <<hh> Hv:a?> (0.5)  
<<f> Kris:ti:::n:e.> ((Ler)).  
.hh N- nei, er det v:irkelig deg,  
Kristine. ((Ler inn i siste ord)).

1. akt (*Et dukkehjem* 1939)

Tilsvarende parti i skodespel: s. 11 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 254.42

*Sist gjennomgått: 24.12.22*

### TR-3/1939 «Død og pine»

NORA. Det er en ting jeg har så lyst til  
å si så Torvald hører på, (0.6)

RANK. <<p> M-ja, men kan De'ke si det?> (0.8)

NORA. <<f> Nei jeg kan ikke> (.) det  
er så stygt.=

LINDE. =<<p>[[Stygt?]]>

RANK. = [[Ja da ]] er det ikke rådelig. (1.0)  
<<p> Men til oss kan De jo nok.> (1.0)

- Hva er det, De har sånn lyst til å si,  
så Helmer hør' på? (0.8)
- NORA. <<hh> Å, jeg har sånn> umå:delig lyst til å  
si:: <<f> <stac> død og pine!>>
- LINDE. <<f> [[Men No:ra ]]
- RANK. [[Er De ga:l]]>
- NORA. .hh Hysj-sj-[sj].
- RANK. [Si] det, der kommer han.

### 1. akt (*Et dukkehjem* 1939)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 23 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 1866.59

*Sist gjennomgått: 24.12.22*

### TR-4/1939 «Gjemsel»

- NORA. Ivar, ikke kikk i pakkene du::,  
kom [(skal-)]
- IVAR. <<f>[Hva ] er det for no'??>
- NORA. Å::h det skull'du ba:re vite det er no'  
fe::lt no' felt noe! ((humrar))  
<<all> Hva skal vi gjør' nå?>=
- BARNA. =((i kor)) ska' le:ke.
- NORA. <<p> Hva skal vi leke?>
- BARNA. ((i kor)) Gjem[sel ]  
[Gje-] gjemsel
- NORA. <<all> Ja, hvem ska' gjemme seg da?>=
- BARNA. =((i kor)) <<f> Du, mamma!>=



NORA. =Ja. (.) Kom efter meg, da. ((Ler)) Kom her.  
 (0.9) Ikk:e komme før jeg roper-

BARNA. ((eitt barn)) Nei!

1. akt (*Et dukkehjem* 1939)

Tilsvarende parti i skodespel: s. 26 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 2064.10

*Sist gjennomgått: 24.12.22*

### TR-5/1939 «Det er jo umulig»

NORA. <<hh> Å: hh (0.5) hva:. (2.8) Han ville bare  
 gjøre meg redd:.. (1.8) M ≈Ne:i. (1.3) Så  
enf:oldig (0.8) er jeg ikke. hh (3.0) M:en?  
 (1.9) Ne:i (1.9) det er jo umu:lig. (2.2) Det  
 ≈må ≈jo ≈være ≈umulig. (1.8) Jeg ≈gjo:rde det  
 ≈jo: (0.6) av kjærlighet?>

1. akt (*Et dukkehjem* 1939)

Tilsvarende parti i skodespel: s. 33 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 2764.35

*Sist gjennomgått: 2021, 26.12.22*

### TR-6/1939 «Fin smag»

NORA. Hvis du ikke hadde hatt det så (.)  
 forferdelig travelt så (.) ville jeg  
 bedt deg gjøre meg en ≈umå:delig  
 stor tjeneste.

HELMER. ((humrar)) Nå-hå, (hva) skulle det være?

NORA. <<hh> Jo:> det er ingen som har sånn  
fin sma:g som du.

### 1. akt (*Et dukkehjem* 1939)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 36 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 3026.04

*Sist gjennomgått: 31.01.2022, 26.12.22*

### TR-7/1939 «*At han er den eneste*»

RANK. <<p> Nora:. (2.2) ≈Tror De da (1.5)  
at ≈han: (1.2) er den ≈e: neste? (1.1)

NORA. Som?> (1.6)

RANK Som ≈gla:deli:g (0.9) <<hh> ≈ga sitt liv  
hen .hh (0.9) for ≈Deres skyld?>

### 3. akt (*Et dukkehjem* 1939)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 53 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 4767.17

*Sist gjennomgått: 24.03.22, 26.12.22*

### TR-8/1939 «*Kom opp baktrappen*»

NORA. <<all> Han står og venter i kjøkkenet?>=

STUEPIGEN. =Ja, han kom opp baktrappen.

NORA. Men <<all> sa du'kke (til ham) at her  
vær- var noen?>=

STUEPIGEN. Jo, men det hjalp ikke.=

NORA. =Han vil ikke gå?>=

STUEPIGEN. =Nei, han går ikke før han får talt  
med fruene.

1. akt (*Et dukkehjem* 1939)

Tilsvarende parti i skodespel: s. (Ibsen 1879)

Tellestand sek:

*Sist gjennomgått: 24.03.22*

**TR-9/1939 «Ha den i mitt verge»**

KROGSTAD. <<stac><f> Jeg vil bare beholde den. (0.7)  
Ha den i mitt verge. (0.7) Det er ingen  
uvedkommende som får nyss om det.> (2.3)  
Hvis De: derfor skulle gå her med en  
eller annen fortvilet beslutning->

NORA. <<p> ((på gråten)) Ja, det gjør jeg.>

KROGSTAD. <<stac> M: Hvis De skulle tenke på å  
løpe fra hus og hjem->=

NORA. =<<p>((på gråten)) Ja, det gjør jeg.>

KROGSTAD. <<stac> Eller De skulle tenke på det,  
som: e: (0.5) verre er> (2.2)

NORA. <<pp><hh> Hvor kan De vite det?>

2. akt (*Et dukkehjem* 1939)

Tilsvarende parti i skodespel: s. 57–58 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 5227.70

*Sist gjennomgått: 24.03.22, 26.12.22*

**TR-10/1939 «To på ett vrak»**

KROGSTAD. <<p><hh> Hva er det De sier?>> (0.8)

LINDE. To på ett vra:k (0.5) står da bedre enn én  
på hver sitt. (1.6)

KROGSTAD. <<p><hh> Kristine!>

LINDE. ((humrar lett)) (Å)hvorfor tror De jeg kom  
hit til byen?

KROGSTAD. S:kulle De ha hatt en tanke for meg-?

**3. akt (Et dukkehjem 1939)**

Tilsvarande parti i skodespel: s. 70 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 6123.10

*Sist gjennomgått: 20.12.21, 24.03.22, 26.12.22*

**TR-11/1939 «Det var jo en avtale»**

LINDE. <<hh> Ja, jeg [skal r:iktig nok ta fatt.]>

HELMER. ((langt unna)) [<<pp>(…) kom nu,  
kom nu. Nå skal det være hyggelig ]

[[ (…)] jamen Herr[egud (…)]

NORA. [[Torvald det må da være [(…)]> ]=

LINDE. ((tett på)) [ <<hh> Der er de  
allerede.> ]

NORA. =<<p> Jeg ville ikke inn så tidlig,  
[ klokken er bare halv ti] [(…)]

HELMER. [(...)> ((nærmar seg)) ][<<cresc> Det,  
det det var jo en] a:vtale, Nora.>  
<<p> (Se så), inn med deg.> Du står jo  
bare her og forkjø:ler deg.

### 3. akt (*Et dukkehjem* 1939)

Tilsvarende parti i skodespel: s. 73 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 6282.26

*Sist gjennomgått: 16.05.22, 26.12.22*

### TR-12/1939 «*Hun danser sin Tarantella*»

HELMER. <<all><hh> Der hører De, frue>. (0.9)  
.hh Hun ≈dan:ser sin tarantella. (0.7)  
.hh Gjør stor:mende lykke, (.)som var vel  
fortjent, (0.5).hh m-m skjønt der kanskje i  
u:h foredraget var litt vel megen  
naturlighet. Jeg mener, (uh) litt mer  
enn det strengt tatt u:h kan forenes  
med kunstens fordringer.  
Nå ja. Hovedsagen er at hun gjør lykke,  
hun gjør:r s:tormende lykke. (0.6)  
Skulle jeg så (.) la henne bli og a:vsvekke  
virkningen? (.) .hh N:ei takk.  
(ler kort)) .hh Jeg tar min lille  
Ca:pripike, min: caprisiø:se  
<<all> lille Capripike, kunne man nesten  
si under armen,> .hh en run:de  
gjennom sa:len, en bøyning: til alle sider,  
.hh <<hh> åg som det heter i romansproget,  
det skjønne syn er forsvunnet.> (1.5)  
.hh <<len> En avslutning: skal være

v:irkningsfull:,> fru Linde. (0.9)

Men det er det meg he:lt umulig å få min  
lille Nora til å forstå hh. hh (1.2)

A:h varmt her inne også. Hm.

### 3. akt (*Et dukkehjem* 1939)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 74 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 6338.97

*Sist gjennomgått: 25.03.22, 26.12.22*

#### TR-13/1939 «Må jeg skrive til deg»

HELMER. Må jeg skrive til deg, ≈Nora?

NORA. <<stac><all> Nei. (.) Aldri det  
får du ikke lov til.>=

HELMER. =Ja ≈men sende deg må jeg=-

NORA. =Nei ingen ting.

HELMER. Jamen jamen, hje:lpe deg hvis du kommer i nø:d-

NORA. <<rall> Nei, sier jeg. (0.6) Jeg mo:ttar ingen  
ting av fremmede.> (2.5)

HELMER. <<p><len> ≈Kan: jeg: (0.5) al:dri bli ≈no' ≈mer  
≈enn en (0.5) fremm:ed for deg?>

### 3. akt (*Et dukkehjem* 1939)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 92 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 8551.50

*Sist gjennomgått: 25.03.22, 26.12.22*

### 10.2.3 *En handelsreisendes død (1951)*

#### TR-1/1951 «Lut doven»

WILLY. <<all> Han har fremdeles ikke greid å tjene så meget som fem og tredve dollar uken. (0.5)  
Sa:ken er at han er lut doven. (1.0)  
 ((avslappa diksjon)) Og hvo' for kom han hjem, forresten. (0.6) Det sku' jeg ha lyst ti'å vite.>

#### 1. akt (*En handelsreisendes død* 1951)

Tilsvarende parti i skodespel: s. 11 (Miller 1950)

Tellestand sek: 383.51

Sist gjennomgått: 25.03.22, 26.12.22

#### TR-2/1951 «Kjenn åssen det stinker»

WILLY. <<hh><dim> (Ja) jeg tenker of:tere og of:tere på hvordan vi hadd:e det den gangen Linda, husker du det?> (0.7) Det var syri:ner og blå:regn (.) på denne tiden av året.

LINDA. ((humrar lett)) M-ja hh.

WILLY. Husker du det?=  
 =

LINDA. [[.hh (Ja)]]

WILLY. =[[.hh ]] Det det <<f> duf::tet helt inn i værelset. (0.9) Og nå? (0.7)  
 Kjenn åssen det stinker fra leiegårdene. (.)  
 <<all> Og nå bygger de en på den andre siden også.>>

1. akt (*En handelsreisendes død* 1951)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 12–13 (Miller 1950)

Tellestand sek: 436.78

*Sist gjennomgått: 25.03.22, 26.12.22*

### TR-3/1951 «Hånflir»

HAPPY. Du Biff. (0.6) Hva er i veien me'ræ? -ha' blitt a' det gamle gode humøret ditt? (0.7)  
 <<f> (Hæ?) (0.6) Den gamle selv:sikkerheten din? (1.0) Du.> (0.8) Hva er'e i veien me'ræ? (0.7)

BIFF. <<p> Hva kommer'e at far gjør narr av meg hele tiden?>

HAPPY. Æh. Han gjø'kke narr a'deg.

BIFF. <<crec> Ja, hva jeg si:er så sitter'n lissom med et hånflir. (0.7)  
 Jeg få'kke kontakt me'n.

HAPPY. Tja: han <<all> vil vel bare gjerne at du skal komme> f:rem i verden da, forstår seg.

1. akt (*En handelsreisendes død* 1951)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 15–16 (Miller 1950)

Tellestand sek: 565.14

*Sist gjennomgått: 25.03.22, 26.12.22*

### TR-4/1951 «Vrenge av meg klærne»

HAPPY. <<all> Vet du at ofte får jeg lyst til å vrenge av meg klær'ne midt i forretningen og dra: til den derre fordømrede



salgsjefen. (0.5) .hh <<f> Jeg kun' ta  
knekken på hver eneste tufs i den sjappa  
 jæ', så må jeg finne meg i å ta ordre  
 fra sånne schnørrgutter, jeg  
greier'e 'kke!>> .hh

1. akt (*En handelsreisendes død* 1951)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 18 (Miller 1950)

Tellestand sek: 756.00

*Sist gjennomgått: 25.03.22, 26.12.22*

### TR-5/1951 «*Far var en stor oppfinner*»

ONKEL BEN. Far var en virkelig sto:r mann. (0.5)  
 Han kunne være temmelig vill av seg også.  
 (0.6) Vi startet kanskje i Boston, (.) og  
 så lastet han hele familien på en vogn. (.)

WILLY Hm.

ONKEL BEN. Og vi kjørte av gårde tvers over hele  
 landet, (0.5) gjennom Ohio, (.) Indiana,  
 (.) Michigan, (.) Illinois (.) og de  
 vestlige statene. (0.8) .hh Vi stanset i  
byene (.) og solgte fløytene som han hadde  
laget på veien. (0.8) Far var en stor  
oppfinner. (0.8) .hh I løpet av en uke  
 tjente han mer på e:n av oppfinnelsene  
 sine (.) enn en mann som du tjener  
 hele livet.

1. akt (*En handelsreisendes død* 1951)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 38–39 (Miller 1950)

Tellestand sek: 1462.31

Sist gjennomgått: 25.03.22, 26.12.22

### TR-6/1951 «Ja men du, du»

WILLY. <<p>((avslappa diksjon)) (Det har) tatt fem:  
og tyve år det, du.> (0.7) <<cresc> Ja men  
<<stac> du, du,>> (0.7) de- det er nei:men  
ikke dårlig, du? (0.6).hh Tenk å ha greid å  
betale hele pantegjelden, du, det er .hh-

LINDA. Det e:r en bedrift, det

2. akt (*En handelsreisendes død* 1951)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 59 (Miller 1950)

Tellestand sek: 2673.41

Sist gjennomgått: 01.04.22, 26.12.22

### TR-7/1951 «Duger ikke til noen ting»

BIFF. Jeg kan: ikke gå, jeg har ikke  
no'n avtale.=

HAPPY. =<<f>((roper)) Nei, Biff, nå får'u  
[jaggu (...) ]

WILLY. [(roper))Dr:iver du ] gjøn med  
[meg? ]

BIFF. [(Hva skulle)] ((roper)) jeg du'er ikke  
til noen [ting. Skjønner du ikke det da?]

WILLY. ((roper)) [<<stac> Å din fordømte lus>. ]  
Driver du gjøn med din far?

2. akt (*En handelsreisendes død* 1951)

Tilsvarende parti i skodespel: s. 91–92 (Miller 1950)

Tellestand sek: 3699.32

Sist gjennomgått: 01.04.22, 26.12.22

**TR-8/1951 «Drekk oss under bordet»**

BIFF. Kom 'a, fattern.(.) .hh 'a drekk oss under  
bordet og gi fanken, hva?

2. akt (*En handelsreisendes død* 1951)

Tilsvarende parti i skodespel: s. 92 (Miller 1950)

Tellestand sek: 3716.31

Sist gjennomgått: 28.03.22, 26.12.22

**TR-9/1951 «Hvor går du hen?»**

LINDA. ((roper)) <<f> Willy::? (0.6) Sva:r meg,  
Willy!> (0.6) .hh <<dim> Hvor går du hen:?>

2. akt (*En handelsreisendes død* 1951)

Tilsvarende parti i skodespel: s. 111 (Miller 1950)

Tellestand sek: 4660.38

Sist gjennomgått: 01.04.22, 26.12.22

**TR-10/1951 «Vi er fri»**

LINDA. <<hh> Vi er gjeld:f:ri nå.> (2.5)  
<<hh><dim> Vi er fri: Willy. (2.0)  
Vi er fri::. (3.2)  
<<stac> .hh .hh .hh .hh .hh .hh> ≈Fri:.>>

Rekviem (*En handelsreisendes død* 1951)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 115 (Miller 1950)

Tellestand sek: 4888.27

*Sist gjennomgått: 28.03.22, 26.12.22*

#### 10.2.4 *Et dukkehjem* (1953)

*TR-1/1953 «Ikke snakk så stygt»*

NORA. Å fy. (.) Ikke snakk så st[yg:t. ]

HELMER. [ <<all>Jojo]jojo >  
sett nå at sånt hendte, (.) hva så?

1. akt (*Et dukkehjem* 1953)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 6 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 75.52

*Sist gjennomgått: 28.03.22, 26.12.22*

*TR-2/1953 «Rent nebb»*

HELMER. Det må aldri min lille sangfugl gjøre mer.  
 (0.5) En sangfugl må ha en re:nt nebb å  
 kvitre med aldri falske toner, (1.0) M:?  
 Er det ikke så det skal være? (1.2)  
 ((Humrar)) Jo:, .hh det visste jeg nok.  
 (1.0) .hh Og så ikke mer om de:t. hh

(2.3) .hh <<f><hh> Åh hvor er lunt og  
hyggelig her.>> hh

1. akt (*Et dukkehjem* 1953)

Tilsvarende parti i skodespel: s. 35 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 2714.43

*Sist gjennomgått: 28.03.22, 26.12.22*

### TR-3/1953 «Det er umulig»

NORA. <<hh><len> Å:h hva.>> (1.4) .hh hh <<hh> Det er  
ikke sånn.> hh <<cresc> Det er umulig, hh .hh  
(På gråten)) det må være umulig->

1. akt (*Et dukkehjem* 1953)

Tilsvarende parti i skodespel: s. 37 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 2945.41

*Sist gjennomgått: 28.03.22, 26.12.22*

### TR-4/1953 «Om jeg ba ham»

NORA. <<hh><len> Forresten er jeg ganske viss på  
at (1.0) .hh om jeg ba ham->>=

LINDE. =Men det gjør:r du naturligvis ikke? (0.7)

NORA. <<all> E- nei naturligvis. .hh M- jeg syns  
ikke jeg kunne tenke meg at det skulle bli  
nødvendig> .hh (1.3)<<len><hh> Men jeg er  
ganske sikker på>> (0.9) .hh at om jeg  
snakket med doktor <<hh> Rank>=

- LINDE. =Ba:k din manns rygg? (0.9)
- NORA. <<f><all> Jeg må ut av det. hh .hh Det er også bak hans rygg. .hh Jeg må ut av dette he[r].>
- LINDE. <<all> [J]aja det sa jeg også i går, men Nor->=
- NORA. = hh En mann kan meget bedre klare den slags enn en kvinne=
- LINDE. =Ens egen mann ja.=
- NORA. =<<hh> A- sniksnak.> .hh (1.2) .hh

2. akt (*Et dukkehjem* 1953)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 43 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 3410.38

*Sist gjennomgått: 28.03.22, 26.12.22*

**TR-5/1953 «Ingen ting kan De få vite»**

- NORA. Ingen ting kan De få vite nu. (0.8)
- RANK. <<p><hh> Jo.> .hh (1.2) Jo, slik må De ikke straffe meg. .hh

2. akt (*Et dukkehjem* 1953)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 54 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 4373.68

*Sist gjennomgått: 28.03.22, 26.12.22*

**TR-6/1953 «Løpe fra hus og hjem»**

KROGSTAD. <<all> Hvis De derfor skulle gå her med en eller annen fortvilet beslutning,>=

NORA. =<<f><hh> Det gjør jeg>>. (0.8)

KROGSTAD. <<all> Hvis De skulle kunne (un-) tenke på å løpe fra hus og hjem,=

NORA. =<<hh> Det gjør jeg.> (0.8)

KROGSTAD. Eller De skulle tenke på det som (.) verre er, (1.3)

NORA. <<p><len> Hvordan kan De vite det?> (0.9)

KROGSTAD. Så la slikt fare. (0.7)

NORA. <<hh> Hvordan kan De vite at jeg tenker på det?>

**2. akt (Et dukkehjem 1953)**

Tilsvarende parti i skodespel: s. 57 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 4689.80

Sist gjennomgått: 28.03.22, 26.12.22

**TR-7/1953 «To på ett vrak»**

KROGSTAD. <<stac><p> Hva (1.8) hva er det De si:-er?>>

LINDE. <<stac>~To på ett vrak> står da bedre enn en på hver sitt. (1.3)

KROGSTAD. <<stac> Kris:-ti-ne.>

**3. akt (Et dukkehjem 1953)**

Tilsvarende parti i skodespel: s. 70 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 5511.66

*Sist gjennomgått: 28.03.22, 26.12.22*

### *TR-8/1953 «Har de altså virkelig mot»*

KROGSTAD. Kristine. (1.6) .hh Dette sier De med fullt overlegg? (1.3).hh <<all> Ja De gjør. (0.9).hh Jeg ser det på Dem. (1.8).hh ≈Har De altså virkelig ≈mo:t?

3. akt (*Et dukkehjem* 1953)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 71 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 5591.89

*Sist gjennomgått: 28.03.22, 26.12.22*

### *TR-9/1953 «Hun danser sin Tarantella»*

HELMER. Der hører De:, frue. <<all> Hun danser sin Tarantella, .hh gjør stormende lykke>, ø som var vel fortjent. .hh Skjønt det i foredraget var vel meget naturlighet. <<all> Ja, je- je- .hh jeg mener(e) .hh litt mer enn det strengt tatt turde forenes med kunstens fordringer. (.) Men la gå. (.) Hovedsaken er <<stac> hun gjør lykke, hun gjør> stor:mende lykke:>. .hh (0.5) Skulle jeg så la henne bli: etter dette, avskrekke virkningen? Åhåhåhå nei takk. .hh <<p> Jeg tok min lille dei:lige capripike>, øh caprisiøse lille capripike kunne jeg si under armen, .hh en hurtig runde gjennom salen, .hh en bøyning til alle sider, (.) .hh og som det heter i



romansproget, det skjønnne syn er forsvunnet.  
( (ler medan han snakkar) ) .hh <<f> En  
avslutning bør alltid være virkningsfull,  
fru Linde. Men det er det ikke meg (.)  
≈mu:lig å få gjort Nora begripelig>. (he)  
(0.6) Huff, det er varmt her.

### 3. akt (*Et dukkehjem* 1953)

Tilsvarende parti i skodespel: s. 74 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 5838.39

*Sist gjennomgått: 28.03.22, 26.12.22*

### TR-10/1953 «Sov godt»

NORA. Sov godt doktor Rank:. (2.0)

RANK. <<p> Takk for det ønsket>. (0.6)

NORA. Ønsk meg det samme. (0.7)

RANK. <<p> Dem?> (1.9) Nåja. (0.8) <<all> Når  
De vil det,> (1.9) Sov godt. (1.9.)  
<<p><stac> Og takk for ilden.>>

### 3. akt (*Et dukkehjem* 1953)

Tilsvarende parti i skodespel: s. 79 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 6314.00

*Sist gjennomgått: 28.03.2226.12.22*

### 10.2.5 To akter for fem kvinner (1976)

#### TR-1/1976 «Husmor»

LILLEBA. Nei, jeg tror jeg dør je'. (Ne-) (.)  
 Eller blir lissom alltid bedt om sånt som  
 dette her. ((lattermild)) Det er lissom  
 som man ser utenpå meg at jeg er husmor.

1. akt (*To akter for fem kvinner* 1976)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 8 (Vik 1974)

Tellestand sek: 247.33

Sist gjennomgått: 29.03.22, 26.12.22

#### TR-2/1976 «Rett i fletta»

ELLINOR. (Ha!). Går rett i fletta på meg vet  
 du, alt samma. .hh

1. akt (*To akter for fem kvinner* 1976)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 11 (Vik 1974)

Tellestand sek: 430.02

Sist gjennomgått: 23.04.22, 26.12.22

#### TR-3/1976) Er'u gæærn

ELLINOR. Er'u gæ::rn. Med alle de ansiktene på  
 veggene? ((ler kort)) Åsså denne putehøvven?  
 (.) .hh Du er avsLørt. ((alle ler litt))

1. akt (*To akter for fem kvinner* 1976)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 12 (Vik 1974)

Tellestand sek: 554.91

*Sist gjennomgått: 23.04.22, 26.12.22*

### TR-4/1976 «Gammal jomfru»

GRY. (J'er) helt uinteressant?

(UKJENT). [[Neida det]]

(UKJENT). [[Å:h ]]

GRY. <<f> Gammal jomfru> med buLkete [bi:l,  
(jeg har) ingen særlige kjennetegn, jeg er  
sånn som] ikke blir stanset i tollen  
eller snakket til på to:get .hh-

(UKJENTE). [((korte protestar))]

1. akt (*To akter for fem kvinner* 1976)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 13 (Vik 1974)

Tellestand sek: 611.25

*Sist gjennomgått: 23.04.22, 26.12.22*

### TR-5/1976 «Hvor er gitaren?»

ELLINOR. Du, hvor er gitaren?

(UKJENT). <<p> Ja?>=

GRY. =(Ja) jeg ha'kke spilt på år og dag, je' .=

HANNA. =Nei, Morten har den, han går på kurs.=

ANNE SOFIE. =<<cresc> Du ikke sett på de der> triste  
platene, da, jeg blir helt sånn deprimert  
[av de.]

ELLINOR. [Og du,] sånn som vi sang,  
 he[le natten før ]

LILLEBA. [ <<p> Åja, husker dere] det[(...)]>

ELLINOR. [Dere,]  
 begynner vi å bli gamle? =

LILLEBA. =Gamle, [nei ikke si det'a?

GRY. <<p> [Nei, gam[le>

ANNE SOFIE. <<f>[Ja ja ja,] det skjer no'  
 [med oss.]

GRY. [Skje:r? ] <<p> Selvfølgelig skjer  
 det [no' ].>

ANNE SOFIE. [(Ja)] (nei) det er nå det skjer,  
 mener jeg.

1. akt (*To akter for fem kvinner* 1976)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 15–16 (Vik 1974)

Tellestand sek: 788.65

*Sist gjennomgått: 29.03.22, 26.12.22*

### **TR-6/1976 «Bleket hår»**

ELLINOR. .hh Dere, husker dere Inger Marie?

(UKJENTE). Hm? / M-hm / (...)-

ELLINOR. Ja, Inger Marie, lille musa i b-klassen?

(UKJENTE). [(i munnen på kvarandre)]

ANNE SOFIE. [Å, Inger [Marie?

HANNA. [(Hun var jæ:[vlig dum)

ELLINOR. [ <<f> hun som alltid  
 gikk med krøll:spenner i håret og

chiffon:tørkle, .hh og som alltid hadde  
vondt i maven når vi skulle ta  
id[rettsmerke?>

HANNA. [Åja, hun du

ALLE. [[((i munnen på kvarandre))[(...)]

ELLINOR. ((skjær gjennom)) [Altså, hør da.

(UKJENT). Ja?

ELLINOR. .hh Jeg var på utstillingen til Margaret,=

(UKJENTE). Mhm / M-m

ELLINOR. =.hh <<f> så kommer den da:men seilende  
inn i pels>=

(UKJENTE). Nei? / Nei

ELLINOR. =.hh Den helt store stilen, (.) .hh <<f>  
sportsmodell (.) [bleket] hår.>

(UKJENT). [Ne:i ]

(UKJENT). Ja.

1. akt (*To akter for fem kvinner* 1976)

Tilsvarende parti i skodespel: s. 22–23 (Vik 1974)

Tellestand sek: 1232.97

*Sist gjennomgått: 29.03.22, 26.12.22*

### TR-7/1976 «Kammerat som blir der»

ANNE SOFIE. .hh Men jeg tro:r det by:r på  
viss:e problemer <<all> å få tak i  
en kam:erat som bli:r der->

1. akt (*To akter for fem kvinner* 1976)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 29 (Vik 1974)

Tellestand sek: 1859.32

*Sist gjennomgått: 23.04.22, 26.12.22*

### TR-8/1976 «Skål for søsterskapet»

HANNA. <<cresc> Skå:l> for søsterskapet og solidariteten. (.) Skål for at vi <<cresc> støtter hverandre og respekterer hverandre-=>

ELLINOR. =En skål på det, ja: hh

HANNA. <<p> En:deli::g,> <<f> endeli:g er vi kvinner blitt bevisste. (.) Endeli:g har vi fått øynene opp for patriarkatets tretusenårige undertrykkelse vi ligger ikke lenger på knærne, .hh <<cresc> men rett- (0.5) Med rette rygger og ranke nakker> <<dim> tar vi hverandre i> <<cresc> hendene (.) .hh ta:r vi fremtiden i våre hender> .hh-

ANNE SOFIE. Heil Hitler:.

LILLEBA. (Ne- ne-)

HANNA. <<p><hh> Tar vi våre li:v i våre egne hender.>> (1.0) .hh <<f><dim> Lar vi våre li:v folde seg u:t som store, vakre blomster>, hh (0.6) <<f> forbi er all gammel kamp om makt>, (1.0) .hh <<p> som jevnbyrdige skal vi elske og arbeide, hh <<f><dim> sammen skal vi finne de glemte kilder, (1.0) .hh <<p><dim> vårt deilige sunkne Atlantis.>

1. akt (*To akter for fem kvinner* 1976)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 32 (Vik 1974)

Tellestand sek: 2105.06

*Sist gjennomgått: 29.03.22, 26.12.22*

### TR-9/1976 *Hva mente'ru*

GRY. (For å) o:verleve, <<all> hva mente'ru  
med det'a?>

1. akt (*To akter for fem kvinner* 1976)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 34 (Vik 1974)

Tellestand sek: 2214.39

*Sist gjennomgått: 23.04.22, 26.12.22*

### TR-10/1976 «*Jeg er redd*»

ELLINOR. <<p> Jeg er redd.> (1.7) .hh Det er  
sant. hh (0.8) Jeg er redd: for å leve  
alene. (1.6) .hh <<p> Sånn er det.> (0.6)  
Jeg innrømmer det. (1.8) .hh Kanskje,  
kanskje <<f> klynger jeg meg til Anker.>  
(1.4) Kanskje hadde jeg arbeidet (.)  
<<p> sterkere (.) riktigere> (0.7) hvis  
jeg hadde vært alene. (1.6) .hh  
<<p><hh> Jeg ve:t ikke.>>

1. akt (*To akter for fem kvinner* 1976)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 36 (Vik 1974)

Tellestand sek: 2330.37

*Sist gjennomgått: 29.03.22, 26.12.22*

---

**TR-11/1976 «Somla bort»**

LILLEBA. <<f> "Ha:r'u nå somla bort de:t også",  
sa Hans>. ((Ler)) Det var helt latterlig,  
men (.) .hh jeg var fullst- <<f> jeg var  
helt fortvi:l't.>

1. akt (*To akter for fem kvinner* 1976)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 38 (Vik 1974)

Tellestand sek: 2553.27

*Sist gjennomgått: 29.03.22, 26.12.22*

**TR-12/1976 «Jeg orker ikke»**

LILLEBA. ((Græt medan ho pratar utydeleg)) Jeg  
orker ikk- ((Hikstar)) Jeg (orker virkelig  
ikke dette) [((Græt))]

GRY. [ <<stac> Hva: (0.5) er det  
du ikke orker?>] (0.9)

LILLEBA. ((Græt som før)) .hh: Jeg orker ikke å få  
flere barn. (0.8) Jeg er gravid. (0.7) Jeg  
vet det. (1.0) ((Hikstar)) Å gud  
<<hh> hjelpe meg>, (0.9) jeg har blitt  
gravid igjen:. ((Græt))

1. akt (*To akter for fem kvinner* 1976)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 52 (Vik 1974)

Tellestand sek: 3552.26

*Sist gjennomgått: 29.03.22, 26.12.22*







1. akt (*Et dukkehjem* 1973)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 7 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 296.91

*Sist gjennomgått: 30.03.22, 26.12.22*

### TR-2/1973 «Mangt og meget unyttig»

HELMER. <<all> .hh Jo visst er det det, hvis du virkelig kunne holde på de pengene jeg gir deg o:g virkelig kjøpe noe til deg selv for dem, men så går de bare [til hu:s og til så mangt og meget] unyttig=>

NORA. [<<pp> (men Torvald, kan du-)> ]

HELMER. =<<all> Ja ja ja>  
[så må jeg punge] ut igjen [da.]

NORA. [Tor:vald ]hh .hh <<hh><p> [Du:] hh>> (.)

HELMER. ((På innpust))<<p> Ja> .hh Lar seg ikke nekte.

1. akt (*Et dukkehjem* 1973)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 8 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 387.56

*Sist gjennomgått: 30.03.22, 26.12.22*

### TR-3/1973 «Du min deilige lill-»

HELMER. <<all> Og jeg skulle ikke ønske deg annerledes enn slik du er, du min deilige li-> (1.9) <<p><cresc> Forres:ten,

det er noe som slår meg. (0.5) .hh Du ser  
 så: mh> <<p><all> ja hva skal vi si så:  
 så så fordektig ut i dag?>>

1. akt (*Et dukkehjem* 1973)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 8 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 432.49

*Sist gjennomgått: 30.03.22, 26.12.22*

### TR-4/1973 «Enke»

HELMER. <<all><f> (e) Fruen er formodentlig enke?>>

LINDE. Ja:?

HELMER. <<all><dim> Og har øvelse i kontorarbeide.>>=

LINDE. =Ja, jeg har da det. ((ler kort))

HELMER. Ja:, da er det høyst rimelig at jeg  
 kan: <<all> skaffe Dem en ansettelse,>

NORA. Ser du, [ser du. ]

HELMER. [((humrar kort))] <<all> De er  
 kommet i et [heldig] øyeblikk>, frue, (.)

NORA. [((ler kort))]

LINDE. <<f> Å hvordan skal jeg kunne få takke  
 Dem?> hh

HELMER. Nei det behøves ikke. <<len> Men: e  
 i dag må De (0.5) ha meg unnskyldt:>-

1. akt (*Et dukkehjem* 1973)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 24–25 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 1848.99

Sist gjennomgått: 31.03.22, 26.12.22

*TR-5/1973 «Jeg går med deg»*

- NORA. <<p><cresc> Blir ikke lenge,  
Tor[vald? >> ]
- HELMER. [ <<f>Neida.>] (0.8) En times tid du,  
ikke mer.=
- RANK. =Ja vent, jeg går med deg.
- HELMER. <<p> L:a meg. hh (0.9)
- NORA. ((Humrar kort))
- HELMER. <<p><hh> Så hh>>
- RANK. <<p> Takk.> (0.6)
- NORA. .hh <<all> Du, skal du også gå,  
Kristine? hh
- LINDE. Ja:, nu må jeg ut å finne meg  
et værelse,>
- HELMER. <<p> Ja, men> <<all> da går vi kanskje  
nedover [gaten sammen?> (1.6)]
- NORA/LINDE. <<pp> [((Mumlar saman))> ]
- NORA. <<all> Men i aften kommer du naturlig  
vis igje:n?>
- FRU LINDE. <<pp> Takk.>
- HELMER. <<p> Ja:,> (3.3)
- NORA. Og De også, doktor Rank?
- RANK. <<stac> Ja jeg vet sannelig ikke om  
jeg er så-

- NORA. Jo-o. (0.6) <<pp> Visst blir det så> <<p>bra,  
pakk Dem bare godt inn, så (0.6) hm?>
- HELMER. <<pp> ((nesten uhørlig i bakgrunnen))  
(...)>
- RANK. ((responerer)) Ja. (1.0) Ja.
- HELMER. <<pp> Vi går ned trappen sammen, så.>  
<<p> Vent litt (...)>  
<<pp> [((mumling i bakgrunnen))]
- RANK. <<pp> [Ja ja takk takk]>

1. akt (*Et dukkehjem* 1973)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 24–25 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 1865.39

*Sist gjennomgått: 31.03.22, 26.12.22*

**TR-6/1973 «Forstille seg til alle kanter»**

- NORA. <<all> Tror du det  
kan:-> [m-]
- HELMER. <<all> [Jo] men tenk bare på et> s::-  
<<p> (hvordan) et sånt skyldbevisst>  
menneske må gå rundt å ly:ve og hykle og  
forstille seg til alle kanter? (0.7)  
<<f> Gå med mas:ke på overfor sine  
nærmeste,> ja til og med over sin egen  
(0.7) .hh egen hustru og sine egne  
<<f> barn.> (1.0) Og dette med (0.5)  
dette med ba:rna, det er nesten det  
forferdeligste, Nora. (0.9)
- NORA. <<hh> Hvorfor det?>

HELMER. Jo, fordi en slik atmosfære av  
<<f> løgn> bringer smittestoff inn i et  
helt hjems liv, (0.7) hvert åndedrag som  
(0.5) som barna ta:r i et sånt hus (0.6)  
.hh bærer i seg (0.6) spirer til  
noe stygt. hh

1. akt (*Et dukkehjem* 1973)

Tilsvarende parti i skodespel: s. 37 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 2994.61

*Sist gjennomgått: 31.03.22, 26.12.22*

### TR-7/1973 «Fattig pike»

ANNE-MARIE. Fattig pike som er kommet i ulykke  
må være glad til hh. For han forfører'n  
gjorde jo ingen ting for meg.

2. akt (*Et dukkehjem* 1973)

Tilsvarende parti i skodespel: s. 40 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 3263.02

*Sist gjennomgått: 24.04.22, 26.12.22*

### TR-8/1973 «Alvepike»

NORA. ((Kviskrar)) <<p><hh> .hh Skulle leke:>  
.hh <<cresc> alvepike og danse for deg  
i måneskinnet, Torvald .hh>

2. akt (*Et dukkehjem* 1973)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 45 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 3726.49

*Sist gjennomgått: 31.03.22, 26.12.22***TR-9/1973 «For en vending»**

LINDE. &lt;&lt;hh&gt; Å:&gt; ≈for ≈en ≈vend:ing .hh

3. akt (*Et dukkehjem* 1973)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 73 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 6178.92

*Sist gjennomgått: 31.03.22, 26.12.22***TR-10/1973 «Jeg vil opp igjen»**NORA. [[<<p><cresc> (men) jeg vil opp igjen,  
Torvald.]]>HELMER. [[<<pp> snakkar utydeleg i bakgrunnen>]]  
<<p><all> Nei nei nei  
[nei]>>

NORA. [Du ]

HELMER. Nei nei (du) beste  
[kjæreste No:ra, nå= ]NORA. [Jeg vil ikke gå så tidlig.]

HELMER. = hva?

NORA. Ber deg så bøn- ber deg så (inde- bare)  
.hh bare en time til.HELMER. Nei, ikke et eneste minutt min kjære lille  
Nor-<<all> det var jo en avtale ikke sant,



så kom nå inn i stuen med de'>, (med litt latter i stemmen)) du bare står der og og blir forkjølet.

3. akt (*Et dukkehjem* 1973)

Tilsvarende parti i skodespel: s. 73 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 6201.99

*Sist gjennomgått: 31.03.22, 26.12.22*

**TR-11/1973 «Er hun ikke deilig»**

HELMER. ((avslappa diksjon)) Nei, se: ordentlig på henne, jeg skulle mene hun var verd å se på. ((Kort latter)) Er hun ikke (.) .hh deilig, Fru Linde (nå)?

3. akt (*Et dukkehjem* 1973)

Tilsvarende parti i skodespel: s. 73 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 6235.90

*Sist gjennomgått: 31.03.22, 26.12.22*

**TR-12/1973 «Hun danser sin tarantella»**

HELMER. (.hh) Jo hun danser sin tarantella hun gjør stor:mende lykke:? Som var vel fortjent. .hh <<len> Skjøn:t (.) det i foredraget kanskje var vel megen naturalighet>, jeg mener litt mer .hh enn det som strengt tatt kan forenes med kunstens fordringer, ((ler kort)). (0.7) .hh Men la gå, hh (0.8) hun gjør lykke,

hun gjør stormende lykke, <<acc> skulle  
 jeg da la henne bli igjen etter dette,  
 hva? (.) Og avsvekke virkningen  
 ((ler kort)) <<p> nei takk:>> (.) .hh Jeg  
 tok min deilige lille capripike (0.9)  
 .hh << len> caprisiø:s:e, lille capripike>  
 kunne jeg kanskje si, under armen, (.)  
 <<all> en rask runde gjennom> sa:len, en  
bøyning til alle sider, åg som det heter i  
 romansproget, det skjønne sy:n er  
 forsvunnet. <<p>((ler))> (0.5)  
 .hh E- en avslutning bør alltid være  
virkningsfull fru Linde, men ser De det  
 er det meg ikke mu:lig å få gjort lille  
 Nora begripelig. ((ler kort)) (0.7) .hh  
 <<p><hh> ja>> (1.5) .hh <<hh> Ja er jo>  
 varmt her.

### 3. akt (*Et dukkehjem* 1973)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 74 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 6261.53

*Sist gjennomgått: 31.03.22, 26.12.22*

### **TR-13/1973 «En avslutning bør alltid være virkningsfull»**

HELMER. .hh E- en avslutning bør alltid være  
virkningsfull fru Linde, men ser De det  
 er det meg ikke mu:lig å få gjort lille  
 Nora begripelig. ((ler kort)) (0.7) .hh  
 <<p><hh> ja>> (1.5) .hh <<hh> Ja er jo>  
 varmt her. ((kremtar)) (0.7) .hh ((nynnar))  
 (0.8) <<p>(Å hva er-)> (0.6)<<f> Det er

mørkt her> (1.0) Å ja, natu:rlig vis  
((ler)) .hh Unn:skyld. ((nynnar))

### 3. akt (*Et dukkehjem* 1973)

Tilsvarende parti i skodespel: s. 74 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 6296.15

*Sist gjennomgått: 26.12.22*

### TR-14/1973 «*Tåpelige utflukter*»

NORA. .hh La meg komme ut. hh

HELMER. <<all><p> Og hvor vil du hen?>> (1.7)

NORA. hh .hh <<p> Du> skal ikke redde meg,  
Torvald. hh .hh (0.7)

HELMER. <<p> Sant?>

NORA. (1.9) hh .hh hh .hh

HELMER. <<cresc><all> -sant det han skriver, dette  
kan da umu:lig være sant?>> .hh (0.7)

NORA. .hh <<p><hh> Jo hh, det er sant.> (0.6)  
.hh Jeg el:sket deg over alt i verden. (0.5)

HELMER. ((roper)) <<f> .hh Kom ikke her med  
[tåpelige] utflukter!>

NORA. [Torvald!]

HELMER. (0.5).hh <<f> Ulykksa:lige, hva er det du  
har foretatt deg?> (1.3)

NORA. (hå)-

HELMER. ((roper)) <<f><dim> Nei, ikke noe  
kome:diespill. (0.9) .hh Du blir ≈her (.)  
og står meg til regnskap. (10.0)

<<p> Forstår du hva du har gjort?> (1.2)  
 <<cresc> Ja svar meg, nå, <<f> ((roper))  
 Forstår du det?> (1.8)

NORA. <<hh> <<p> Ja> (1.4) .hh .hh nå b'ynner  
 jeg å forstå det til (1.0) .hh bunns.>  
 hh .hh hh .hh hh .hh

### 3. akt (*Et dukkehjem* 1973)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 82–83 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 7139.70

*Sist gjennomgått: 31.03.22, 26.12.22*

### TR-15/1973 «Fattig menneske»

NORA. Eh hh jeg mener, så (.) .hh så gikk jeg  
 fra (.) pappas hender over i dine (0.8)  
 .hh <<hh><dim> og du: innrettet alt efter  
 di:n smak og så>> (0.9) .hh <<hh><p> så  
 fikk jeg den samme sam- sma:k som du heh>>  
 .hh (2.2) ((kviskrar)) <<hh><pp> eller jeg  
 bare lot som (1.8) jeg vet ikke riktig.>>  
 (2.1) .hh <<hh><cresc> N'je' nå ser på det  
 synes jeg (0.7) .hh jeg har levet her som  
 et (0.9) .hh fattig menn'ske. hh .hh>

### 3. akt (*Et dukkehjem* 1973)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 86-87 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 7829.68

*Sist gjennomgått: 24.12.22,*

**TR-16/1973 «Hundre tusen kvinner»**

HELMER. <<dim> Det er ingen som (.) ofrer sin ære  
for den man elsker.>

NORA. (3.08) .hh: hh: <<hh> Det har hun:dre  
tu:sen kvinner gjort.>

HELMER. (0.8) .hh: <<p><hh> hh Så du du ten->>  
<<cresc> du ten:ker og snakker som et  
u:forstandig barn.>

3. akt (*Et dukkehjem* 1973)

Tilsvarende parti i skodespel: s. 91 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 8336.87

*Sist gjennomgått: 24.12.22*

**TR-17/1973 «En gang»**

HELMER. <<p> Men e:n gang, Nora,> (1.0) en ≈ga:ng.

3. akt (*Et dukkehjem* 1973)

Tilsvarende parti i skodespel: s. 92 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 8499.82

*Sist gjennomgått: 24.12.22*

## 10.2.7 *Beslutningen (1994)*

### *TR-1/1994 «Mitt såkorn»*

LARS. Burte ikke jeg bare legge meg ned og dø?=  
 INGRID. Jo m-[m: ]

LARS. = [I trygg] forvissing om at min oppgave har lyktes. ((Ler undervegs)) Mitt såkorn vil leve videre. .hh <<all> Og når jeg likevel er død å borte så kan du jo bruke mitt legeme til næring viss du foretrekker det?> ((publikum ler kort)) (.) .hh Su:ge ut min siste kraft og viderebringe til den lille?

1. akt (*Beslutningen 1994*)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 7 (Luckham 1994a)

Tellestand sek: 140.30

*Sist gjennomgått: 31.03.22*

### *TR-2/1994 «Minner»*

FORFATTEREN.<<dim> Min:ner er bare minner og du:> (.)  
 du mister dem, (.) de blir u:klare, ulne i  
 kantene, du:- (.) du husker ikke presist og  
 så bare forsvinner de.

1. akt (*Beslutningen 1994*)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 8 (Luckham 1994a)

Tellestand sek: 227.27

*Sist gjennomgått: 31.03.22*

### TR-3/1994 «Glemt å kjøpe purre»

INGRID. Han bare jobber vet du atte den  
forbannede jobben. (1.0) ((roper))  
<<f> Neimen herrgu:d nå har jeg glemt å  
kjøpe purre.> Ånei der er de ja.  
(krentar) ((Publikum ler))

1. akt (*Beslutningen* 1994)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 10 (Luckham 1994a)

Tellestand sek: 331.72

*Sist gjennomgått: 31.03.22*

### TR-4/1994 «Kasta purre»

LARS. <<p> Du (men).> <<cresc> Har du kasta  
purre på gøLv[e:t?]

INGRID. [Nei] ikke kas:tet.

LARS. Ne:i.

INGRID. <<all> Jeg har ikke kastet, de  
bare datt.>

1. akt (*Beslutningen* 1994)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 10 (Luckham 1994a)

Tellestand sek: 352.73

*Sist gjennomgått: 31.03.22*

### TR-5/1994 «Innsiden er vrent utover»

INGRID. [[<<p> Du Lars, (0.5) vet du hva?> (.)  
Du må tilgi meg, vet du Lars, unnskyld,  
vet du hva? Du je- (.) .hh jeg har det

så fryktelig, jeg har det akkurat so-,  
det er akkurat som hele]] innsiden er  
vrengt utover.

LARS. [[<<p>((Nynnar på Chopins «Marche Funèbre»))>]]

1. akt (*Beslutningen* 1994)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 12 (Luckham 1994a)

Tellestand sek: 420.22

*Sist gjennomgått: 31.03.22*

### TR-6/1994 «Bryllup»

INGRID. Tenk å være kvaLm i sitt eget  
bryllup 'a. ((publikum ler))  
((Med tilgjort sørlandsdialekt)) "Ta:r  
du In:grid Marie denne mannen som hos  
deg står i gode og onde dage- ja nå må  
du svare Ingrid Marie", <<all> og så bare  
sånn> æ:h ((brekningslyd)) ((publikum ler))

1. akt (*Beslutningen* 1994)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 14 (Luckham 1994a)

Tellestand sek: 485.69

*Sist gjennomgått: 07.05.22, 26.12.22*

### TR-7/1994 «Fem og tredve»

JORDMOREN. <<all> Men så vidt jeg kan se, så  
trenger ikke du> å engste deg, det er  
ingen ting (0.8) <<all> i dine papirer  
som gir meg grunn til bekymring, du er>  
skal vi se[:- ]



INGRID. <<p>[Jeg er fem] og  
tred[ve>

JORDMOREN. [Fem: og tredve ja.

INGRID. <<hh> Ja>. (0.5)

JORDMOREN. <<hh> Ja>. (.) <<all> Neida, (.)  
det skulle være helt i orden, det.>

INGRID. <<hh> Ja, jeg håber [det. ]>

JORDDMOREN. <<p> [M: hh] [[Ja.]]

LEGEN. [[Ja.]]>

### 1. akt (*Beslutningen* 1994)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 17 (Luckham 1994a)

Tellestand sek: 702.74

*Sist gjennomgått: 07.05.22*

### TR-8/1994 «*Kvalm*»

INGRID. Kvalm (av det)hh=

LARS. <<p>Ja?>

INGRID. =.hh <<all> Jeg føler meg ikke kvalm i  
det hele tatt lenger je'>.

LARS. ((lattermild)) Ne-hei? (0.5)

INHRID. <<all> Du, vet du hva det er sant- (.)  
Det er helt borte altså je- vet du hva,  
jeg har det helt <<dim> fint jeg har det  
fantastisk Lars.>> hh

LARS. <<cresc> Du ta're litt med ro, nå.>

INGRID. Du, .hh <<all> nå vil jeg begynne å ta  
denne graviditeten her på alvor, kan'ke vi

begynne å handle inn litt o:g- (.)  
 .hh <<p> ik[ke] ta, de er mine.

LARS. [Nei] nei, nei.>  
 (0.5) ((Publikum ler))

INGRID. <<f> Kjøpe inn no' sånne små: sko eller no'  
 søte små: kaniner eller no' bi:teringer.>  
Biteringer Lars, det tror jeg.=

LARS. =De bli'kke født med tenner, vet du.=

INGRID. =Jo jo, Richard den tredje ble det.

LARS. <<p> M-m>

1. akt (*Beslutningen* 1994)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 20–21 (Luckham 1994a)

Tellestand sek: 933.95

*Sist gjennomgått: 07.05.22*

**TR-9/1994 «Lykkelig»**

LARS. Ingrid?

INGRID. M-m? (.)

LARS. Er du lykkelig? (0.7)

INGRID. <<hh>Ja-haha.> .hh (0.6) Ja, fy  
 <<f><dim> faen nå er jeg lykkelig.>  
 ((Begge ler litt)) ((Publikum ler))

1. akt (*Beslutningen* 1994)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 23 (Luckham 1994a)

Tellestand sek: 1060.20

*Sist gjennomgått: 07.05.22*

### TR-10/1994 «Bok om vikingene»

FORFATTEREN. Jeg kan se ham for meg. (0.5) I det han gransker vindusutstillingen. (0.8) .hh Han ser en bok om vikingene. (0.7) Den vil han ha. (0.5) <<all> Overlæreren forklarer ham at de:t kan han ikke,> (0.5) .hh og heldigvis for henne kommer bussen akkurat da, .hh hun holder ham tett: inntil seg, slipper ham ikke løs inn i bussen. .hh For hun vet at han u:dmerket godt kan finne på å hoppe av bussen og rett ut i trafikken. (0.7) <<f> Ja, det virker som han e (.) ikke a:ner hva frykt er (0.6).hh og han er full: av eventyrlyst.>

1. akt (*Beslutningen* 1994)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 24 (Luckham 1994a)

Tellestand sek:1099.74

*Sist gjennomgått:07.05.22*

### TR-11/1994 «Beste stilen»

LARS. <<all> Det var det vi kalte dem på skol'n. Mongoer.> (0.5) ((På tilgjort trøndersk)) "Finn ut altj dåkker kan om mongolida og skriv ned i arbeidsboka:. Bæste stil'n vil bli lest opp i klassen e. "

1. akt (*Beslutningen* 1994)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 36 (Luckham 1994a)

Tellestand sek: 1698.92

*Sist gjennomgått: 07.05.22*

**TR-12/1994 «Vet ingen ting»**

- INGRID. Lager no' med ost og tomat.=
- LARS. =Jeg e'kke sulten, sa jeg.=
- INGRID. = ((brøler))<<f> Nei vel, [da!>
- LARS. <<f> [Du kommer  
faen meg til å ta den pr[øven, du.>
- INGRID. ((brøler)) <<f>[Det har jeg  
ik[ke sagt!]>
- LARS. [Nei nei,] men du har  
te:nkt det [en hel del da. <<p> Ja->]
- INGRID. <<all><f> [Jeg har ikke sagt at jeg  
vil ta den,]> ~men ~jeg ~må ~få lov  
til å tenke,> vi vet ing:en ting,  
[vi vet absolutt ingen ting. ]
- LARS. [<<f>Det er ingen ting i veien.]  
Verden er i vater, Gud er på sin  
plass i him[melen og- ]
- INGRID. [Du tror ikke] på: Gud.
- LARS. Jeg har b'ynt nå, skjønner'u! =
- INGRID. =((roper)) Din jævla dritt!>

1. akt (*Beslutningen* 1994)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 39 (Luckham 1994a)

Tellestand sek: 1804.58

*Sist gjennomgått: 07.05.22*

**TR-13/1994 «Velkommen»**

JORDMOREN. <<p> Hei:.(0.5) (Vel) kommen.  
 INGRID. Ta[kk.>  
 LEGEN. [<<f>(Frøken Lund)> .hh  
 INGRID. Ja.  
 LEGEN. <<f><all> Hvordan har vi det i dag?>>  
 INGRID. Jo, fin[t. .hh ((humrar nervøst))  
 JORDMOREN. [Ja, bare legg  
                   [deg ned du.                 ]  
 LEGEN. [<<all>(Bare legg deg] ned.)> (.)  
 JORDMOREN. Skal vi se. (0.5)  
 LEGEN. ((kremtar))  
 JORDMOREN. ((kremtar))

1. akt (*Beslutningen* 1994)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 47 (Luckham 1994a)

Tellestand sek: 2163.49

*Sist gjennomgått: 07.05.22*

**TR-14/1994 «Problemer som skal løses»**

LEGEN. hh Poenget er at lang:somt (.) .hh <<all>  
 slutter jeg å tenke på dem som mennesker.>  
 (1.3).hh Langsomt (forvandle' de seg til) (.)  
 <<f> problemer som skal løses > (som) (0.5)  
 <<f> som jeg kan løse.> (1.2) <<p> Så lenge jeg  
 ikke tenker på dem (0.6) .hh som menn'sker.>

---

1. akt (*Beslutningen* 1994)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 51 (Luckham 1994a)

Tellestand sek: 2364.85

*Sist gjennomgått: 07.05.22*

**TR-15/1994 «Min beslutning»**

JORDMOREN. Jeg ska' være sammen med deg hele dagen.

INGRID. Fint hh (0.5)

JORDMOREN. Vi skal gå igjennom dette sammen.

INGRID. ((kviskrar)) <<pp><hh> Ja>> (2.2)

JORDMOREN. <<all> Kommer den unge vennen din? (0.7)

INGRID. Nei. (0.7)

JORDMOREN. På jobb? (.)

INGRID. Ja.> (3.1) N:ei. (0.8) Det var e (0.8)  
.hh det var min beslutning.

2. akt (*Beslutningen* 1994)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 90 (Luckham 1994a)

Tellestand sek: 4525.50

*Sist gjennomgått: 07.05.22*

## 10.2.8 *Et dukkehjem* (1999)

### TR-1/1999 «Holdt tappert ut»

HELMER. ((ler kort)) Nei, vær alvo:rlig Nora.  
 Du vet hva jæi mener om denslags? (.)  
 Nå har vi to holdt tappert ut like til i  
 dag .hh og det skal vi fortsette å gjøre  
 den korte tid det ennu behøves.

### 1. akt (*Et dukkehjem* 1999)

Tilsvarende parti i skodespel: s. 6 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 268.32

*Sist gjennomgått: 07.05.22*

### TR-2/1999 «Makroner»

HELMER. Du ser så fordektig ut i dag?

NORA. Gjør jeg?=

HELMER. =Ja. (2.5) Se mæi i øynene, (4.0) <<p> Du har vel ikke gjort en a:vstikker inn til konditoren?>

NORA. Nei. ((publikum ler)) (0.7) <<all> Nei, jeg forsikrer deg, Torvald->

HELMER. <<p> Spist en makron eller to?>

NORA. Nei, Torvald-=

HELMER. =Jæi spør om du har spist [makroner]=

NORA. [Nei, jeg]  
 for[sikrer deg (...)]

HELMER. =((roper)) [<<cresc> Jæi spør  
 <<f> alvo:rlig, har] du spist makro:ner?>

---

(4.8) ((Publikum fniser)) <<all> Nei du har jo gitt mæi ditt ord.>.

1. akt (*Et dukkehjem* 1999)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 8–9 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 423.26

*Sist gjennomgått: 07.05.22*

### TR-3/1999 «Kommet til byen»

NORA. <<all> Og nå har du (altså) kommet til byen.>

LINDE. J:a ((ler kort))

NORA. ((litt latter i stemmen)) <<all> For å more Dem i julen naturligvis så deilig men ta av deg yttertøyet.>

LINDE ((ler kort)) (2.5)

NORA. (Se) sånn, nå setter vi oss hyggelig her ve:d- ved ovnen. ((Båe ler nervøst)) (2.1)  
<<f> Å å, nei ikke der, der vil jeg sitte.>  
((ler påtatt))

1. akt (*Et dukkehjem* 1999)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 11 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 556.87

*Sist gjennomgått: 07.05.22*



---

**TR-4/1999 «Innløste deg»**

HELMER. <<p> Og det kunne du inn:løste deg på?  
(0.6) Og ovenitjøpet lyge for mæi?>

1. akt (*Et dukkehjem* 1999)

Tilsvarende parti i skodespel: s. 35 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 2457.39

Sist gjennomgått: 07.05.22

**TR-5/1999 «Ikke mer om det»**

HELMER. <<all><p> Og så ikke mer om det.>>  
(0.6)

NORA. Tor[vald]-

HELMER. [Ikke] mer om det.=

NORA. =Jamen [Torvald ]

HELMER. ((roper)) [<<cresc> Ikke mer] om<  
<<ff> det!> (0.7) ((Fnyser)) (5.5)  
(Så) lunt og hyggelig det er her.

1. akt (*Et dukkehjem* 1999)

Tilsvarende parti i skodespel: s. 35 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 2470.75

Sist gjennomgått: 09.05.22

**TR-6/1999 «Mine beveggrunner»**

HELMER. <<p> Hva sier du? (2.4) Smålig?> (1.6)  
<<cresc> Syn's du jæi er smålig?>

NORA. Nei Torvald, <<cresc> tvert i [mot,  
men> ((uforståeleg))]

HELMER. <<f><cresc> [Hva?  
((brøler)) Ja vel du kaller mine]>>  
<<ff> beveggrunner (.).hh smålige?>

2. akt (*Et dukkehjem* 1999)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 47 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 3470.74

*Sist gjennomgått: 09.05.22*

### TR-7/1999 «Min efterfølgerske»

RANK. De selv er jo godt i gang, later det  
til, hva::- .hh hva skulle denne::: fru  
Lin:de her i går eftermiddag?

NORA. ((Ler kort)) De er da vel ikke sjalu  
på Kristine?

RANK. Jo.

NORA. ((Ler))

RANK. Jo visst er jeg det. (1.6) Vet De, hun  
vil bli min efterfølgerske (.) her i huset.  
(2.2) Kanskje det fruentimmeret  
[vil bl-]

NORA. [Å-å-å ], ikke så høyt, hun sitter  
der inne.

RANK. <<f> I dag også? ((NORA humrar)) Jaja.>  
(0.5) Ja, der ser De.

2. akt (*Et dukkehjem* 1999)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 51 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 3775.60

Sist gjennomgått: 09.05.22

TR-8/1999 «På fote igjen»

NORA. <<all> Jeg skal skaffe penger  
likevel.>=

KROGSTAD. =Jeg sa jo nettopp at jeg ikke t-

NORA. <<f> Jamen jeg k- snakker ikke om  
de pengene jeg skylder Dem, je- d- la  
meg få vite hvor stor sum De krever  
av min mann så skal jeg skaffe  
pengene [jeg skaffer pengene- ]

KROGSTAD. ((roper))<<f> [(Jeg) krever ingen pengjer  
av Deres mann.=

NORA. =((skrik))<<ff> .hh Jamen hva krever  
De da? > <<dim> [Hva krever De?> .hh  
<<p><hh> Hva krever De?>].hh

KROGSTAD. [Fru Helmer.  
Fru Helmer. ] <<f> Fru Helmer!>

NORA. <<p> M:. M:, m:> ((Publikum ler)) (5.3)

KROGSTAD. <<f><stac> Jeg vil på fo:te igjen,  
fru Helmer.>> (.) ((brøler)) <<f> Og  
det skal Deres> (.) <<ff> mann (.)  
hjelp meg med.>

2. akt (*Et dukkehjem* 1999)

Tilsvarende parti i skodespel: s. 58–59 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 4376.20

Sist gjennomgått: 09.05.22

---

**TR-9/1999 «Ingen har visst om det»**

NORA. ((I eitt)) <<all> Jeg er slett ikke fra meg selv jeg vet> nøy:aktig hva jeg sier, og jeg sier ing:en har visst om det, jeg har gjort alt <<all> sammen alene husk det.>

**2. akt (Et dukkehjem 1999)**

Tilsvarande parti i skodespel: s. 61 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 4579.08

Sist gjennomgått: 09.05.22

**TR-10/1999 «Kunne jo ikke annet»**

KROGSTAD. Hvorfor skull' De ellers skrive til meg slik De gjorde?=  
<<f> Nei men jeg kunne jo ikke annet! (1.3) Skulle jeg bryte med Dem var det jo også min plikt> (0.6) .hh <<dim> å u:trydde alt De følte for meg.> (1.0)

LINDE. =((roper)) <<f> Nei men jeg kunne jo ikke annet! (1.3) Skulle jeg bryte med Dem var det jo også min plikt> (0.6) .hh <<dim> å u:trydde alt De følte for meg.> (1.0)

KROGSTAD. Slik å forstå. (0.9) <<f> Og det bare for pengenes skyld?>

LINDE. Jeg hadde en hjelpeløs mor og to: små: brødre. (0.8) .hh <<f>Vi kunne jo'kke vente på deg.>=

KROGSTAD. =Kan så være, <<cresc> men du hadde ingen rett til å forstøte meg (.) for noen annens skyld>.

3. akt (*Et dukkehjem* 1999)

Tilsvarende parti i skodespel: s. 69 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 5147.55

*Sist gjennomgått: 09.05.22*

### TR-11/1999 «Full åpenhet»

LINDE. <<p> Jo. (1.1) Men ikke nå lenger.> Eh.  
(1.3) .hh hh Helmer eh(0.7) <<all> må:  
få vite alt sammen det må komme til  
full (.).hh åpenhet mellom de to det  
kan umulig fortsette med alle disse (.).  
.hh utfluktene og fortielsenene.>

3. akt (*Et dukkehjem* 1999)

Tilsvarende parti i skodespel: s. 72 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 5363.67

*Sist gjennomgått: 09.05.22*

### TR-12/1999 «Tarantella »

HELMER. Hun danser sin tarantella. Gjør  
stor:mende lykke, som var vel fortjent,  
<<all> selv om (det var) i villeste laget>,  
men la <<hh> gå>. hh (0.5)  
<<all> Hovedsaken er at hun gjør lykke.>  
hh(0.5) Stor:mende lykke. hh (0.8) Vil  
jæi så la henne bli: etter dette? A:vsvekke  
virkningen? (.) <<p><hh> Nei takk.>> (0.5)  
Jæi tok min deilige capripike. (.) Min  
capriø:se lille capripike under armen. En  
rask runde gjennom salen og poff! (0.5)

Det skjøønne syn er forsvunnet- (0.8) En  
 a:vslutning må alltid være virkningsfull,  
 fru Linde. hh (0.5).hh <<all> (Men d'er)  
 ikke mulig å få Nora til (å fo'stå:).>  
 (4.0) De' varmt her inne. (2.3)((Nynnar))

3. akt (*Et dukkehjem* 1999)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 74 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 5460.37

*Sist gjennomgått: 09.05.22*

### TR-13/1999 «Slik lønner du meg»

HELMER. ((roper)) <<f> Ah!> <<cresc> Jæ' har  
 blitt straffet for at jæi så igjennom  
 fingrene med han.> ((brøler)) <<ff> Hæ?  
 For din skyld gjorde jæi det. Og slik  
 lønner du meg? Hæ? (0.6) Eg e i et  
 samvittighetslaust menneskes vald. (.)  
 Han kan gjera med meg ka han vil.  
 <<f> Forlange av meg ka da skal vera.  
 Eg tøre faan itje kny.> (1.0) ((brøler))  
 Eg tøre <<fff> faan itje kny!> (3.1)  
 Så jammerlig yn:kelig skal jæi bli for  
 en ansvarsløs kvinnes skyld.

3. akt (*Et dukkehjem* 1999)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 83 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 6319.06

*Sist gjennomgått: 09.05.22*

**TR-14/1999 «Heila vårt ekteskap»**

HELMER. <<p><all> Man vil kanskje tro at det er jæi som har stått bak>, (0.9) at det er mæi som har drevet dette.> (1.9)  
<<cresc> Alt dette kan ((stemmen sprekk litt)) eg takka deg for?> (0.8)  
<<f> Deg så eg har båre på hendene gjønå heila vårt ekteskap?>

3. akt (*Et dukkehjem* 1999)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 83 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 6361.64

*Sist gjennomgått: 09.05.22*

**TR-15/1999 «Oppdra meg selv»**

NORA. ((I eitt)) Jeg må oppdra meg selv og det må jeg gjøre alene derfor så går jeg fra deg nå.

3. akt (*Et dukkehjem* 1999)

Tilsvarande parti i skodespel: s. 87 (Ibsen 1879)

Tellestand sek: 6834.98

*Sist gjennomgått: 09.05.22*

## 10.3 Variabelfunn

Her er ein fullstendig oversikt over korleis sju ulike variablar blir realiserte i dei åtte framsyningane som inngår i forskingsprosjektet. Den fyrste oversikten viser samla fordeling i prosent, elles er tala i tabellane absolutte tal. Variablane eg har sett på (som gjennomgått i kapittel 3.1.1), er:

Variabel	Variantar/realisering
NO (inkl. adverb, ekskl. interjeksjonar)	nu/nå
MYKJE	meget, megen / mye
KORLEIS	hvorledes/hvordan/åssen
ETTER	efter/etter
Teljemåte	gammal / ny  tital til slutt / tital først  syvogtyve/tjuesju
Pragmatiske ord i direkte tiltale	Formell / uformell  De, Dem – seg / du – deg  Dere/dere  etternamn, sivil-, yrkestittel / fornamn, slekts- og familiepronomen



### 10.3.1 Samla oversikt over alle framsyningane vist i prosent

Dei same tala presentert med prosentfordeling mellom dei aktuelle variantane av kvar variabel. Realisasjonen av variantane utgjer til saman 100 prosent for kvar variabel.

Variabel	Variant realisasjon	1937 <i>Opbrudd</i>	1939 <i>Et dukkehjem</i>	1951 <i>En handelsreisendes død</i>	1953 <i>Et dukkehjem</i>	1976 <i>To akter for fem kvinner</i>	1973 <i>Et dukkehjem</i>	1994 <i>Beslutningen</i>	1999 <i>Et dukkehjem</i>
NO	<i>Nå</i>	21 %	25 %	87 %	59 %	100 %	98 %	100 %	95 %
	<i>Nu</i>	79 %	75 %	13 %	41 %	0 %	2 %	0 %	5 %
MYKJE	<i>Mye</i>	0 %	0 %	41 %	0 %	100 %	0 %	100 %	43 %
	<i>Meget</i>	100 %	86 %	59 %	95 %	0 %	94 %	0 %	52 %
	<i>Megen</i>	0 %	14 %	0 %	5 %	0 %	6 %	0 %	5 %
KORLEIS	<i>Åssen</i>	0 %	0 %	16 %	0 %	12 %	0 %	33 %	0 %
	<i>Hvordan</i>	100 %	38 %	84 %	96 %	88 %	97 %	67 %	91 %
	<i>Hvorledes</i>	0 %	62 %	0 %	4 %	0 %	3 %	0 %	9 %
ETTER	<i>Etter</i>	6 %	0 %	25 %	11 %	100 %	35 %	43 %	50 %
	<i>Efter</i>	94 %	100 %	75 %	89 %	0 %	65 %	57 %	50 %
TAL	<i>Ny tellemåte</i>	0 %	0 %	0 %	0 %	0 %	0 %	0 %	0 %
	<i>Gammal tellemåte</i>	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %
TILTALE	<i>Uformell tiltale</i>	99 %	71 %	99 %	68 %	99 %	70 %	99 %	69 %
	<i>Formell tiltale</i>	1 %	29 %	1 %	32 %	1 %	30 %	1 %	31 %

### 10.3.2 Opbrudd (1937) på aktørnivå

Forekomst av variablar i tal. I denne tabellen er formell og uformell direkte tiltale delt inn i underkategoriane «uformell» og «fornamn», og «formell» og «tittel/etternamn» (desse er slått saman til dei to kategoriane «uformell» og «formell» i kapittel 10.3.1).

	SUM	VIBEKE	KETIL	KÅRE	RANDI	BANKSJEFEN
<b>VARIANT</b>						
Nå	24	0	10	13	1	0
Nu	91	59	5	27	0	0
Mye	0	0	0	0	0	0
Meget	15	5	1	9	0	0
Megen	0	0	0	0	0	0
Åssen	0	0	0	0	0	0
Hvordan	20	16	2	2	0	0
Hvorledes	0	0	0	0	0	0
Etter	1	0	0	1	0	0
Efter	17	9	4	4	0	0
<b>TALL 20+</b>						
Syvogtredve	2	0	0	2	0	0
Firogtyve	1	0	0	1	0	0
Femogtredve	1	1	0	0	0	0
<b>TILTALE</b>						
UFORMELL	<b>851</b>					
du	593	312	155	126	0	0
deg	197	92	64	41	0	0
dere	61	46	11	4	0	0
FORMELL	<b>6</b>					
De	4	2	2	0	0	0
Dem	2	0	2	0	0	0

Dere	0	0	0	0	0	0
FORNAMN	173					
Vibeke	62	0	36	26	0	0
Ketil	60	54	0	6	0	0
Kåre	45	38	7	0	0	0
Randi	6	3	3	0	0	0
TITTEL/ ETTERNAMN	5					
Herre/frue	1	0	0	0	0	1x frue
Etternamn	0	0	0	0	0	0
Tittel	4	2x herr banksjef	2x herr banksjef	0	0	0

### 10.3.3 *Et dukkehjem* (1939) på aktørnivå

Forekomst av variablar i tal. I denne tabellen er formell og uformell direkte tiltale delt inn i underkategoriane «uformell» og «fornamn», og «formell» og «tittel/etternamn» (desse er slått saman til dei to kategoriane «uformell» og «formell» i kapittel 10.3.1).

	SUM	NORA	HELMER	LINDE	RANK	KROGSTAD	ANNE- MARIE	HELENE	BARNA
<b>VARIANT</b>									
Nå	35	8	20	1	3	1	1	0	1
Nu	106	61	21	5	5	14	0	0	0
Mye	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Meget	31	18	3	6	3	1	0	0	0
Megen	5	0	2	1	1	1	0	0	0
Åssen	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Hvordan	10	3	5	2	0	0	0	0	0
Hvorledes	16	10	1	3	0	2	0	0	0

Etter	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Efter	17	7	3	2	1	4	0	0	0
<b>TALL 20+</b>									
Niogtyvende	2	1	0	0	0	1	0	0	0
Firogtyve	2	2	0	0	0	0	0	0	0
Enogtredve	1	1	0	0	0	0	0	0	0
<b>TILTALE</b>									
UFORMELL	<b>731</b>								
du	530	268	200	55	5	0	0	0	2
deg	183	83	86	13	0	0	0	0	1
dere	18	12	0	5	1	0	0	0	0
FORMELL	<b>331</b>								
De	234	98	11	14	37	74	0	0	0
Dem	96	36	2	12	13	32	0	1	0
Dere	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Seg	1	0	0	0	0	0	1	0	0
FORNAMN	<b>321</b>								
Nora	133	0	86	43	4	0	0	0	0
Torvald	84	84	0	0	0	0	0	0	0
Kristine	71	68	0	0	0	3	0	0	0
Helene	8	6	2	0	0	0	0	0	0
Anne-Marie	4	4	0	0	0	0	0	0	0
Anne-Mari'	4	4	0	0	0	0	0	0	0
Mamma	11	0	0	0	0	0	0	0	11
Barn	6	6	0	0	0	0	0	0	0
TITTEL/ ETTERNAMN	<b>101</b>								
Herre/frue	33	0	7 x frue 1 x fruen	0	1 x fruen 1 x frue	11 x frue 3 x fruen	1 x frue 2 x fru Nora	5 x frue 1 x fruen	0

Etternamn	37	7 x herr Krogstad	6 x fru Linde 2 x Rank	8 x Krogstad 2 x herr Helmer	2 x fru Helmer 1 x fru Linde 1 x Helmer	8 x fru Helmer	0	0	0
Tittel	31	28 x doktor Rank	1 x doktor Rank	1 x herr doktor 1 x herr direktør	0	0	0	0	0

### 10.3.4 En handelsreisendes død (1951) på aktørnivå

Forekomst av variablar i tal. I denne tabellen er formell og uformell direkte tiltale delt inn i underkategoriene «uformell» og «fornamn», og «formell» og «tittel/etternamn» (desse er slått saman til dei to kategoriene «uformell» og «formell» i kapittel 10.3.1).

	SUM	WILLY	LINDA	BIFF	HAPPY	BERNARD	KVINNEN	CHARLEY	ONKEL BEN	HOWARD WAGNER	STANLEY
<b>VARIANT</b>											
Nå	94	36	17	15	12	2	2	2	2	5	1
Nu	14	12	2	0	0	0	0	0	0	0	0
Mye	7	5	2	0	0	0	0	0	0	0	0
Meget	10	7	1	1	0	0	0	1	0	0	0
Megen	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Åssen	4	2	0	0	2	0	0	0	0	0	0
Hvordan	21	17	1	2	1	0	0	0	0	0	0
Hvorledes	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Etter	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0
Efter	3	1	2	0	0	0	0	0	0	0	0
<b>TALL 20+</b>	<b>17</b>										
femogtredve	4	1	3	0	0	0	0	0	0	0	0
femogseksti	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
fireogtredve	2	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0

treogseksti	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
Åtteog- førtiende	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0
åtteogtjue/ tyve	4	3	0	1	0	0	0	0	0	0	0
seksogseksti	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0
toogfemti	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0
enogtyve	2	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0
<b>TILTALE</b>											
UFORMELL	<b>739</b>										
du	581	293	117	76	43	5	14	11	7	15	0
deg	118	37	31	18	17	3	1	8	1	2	0
dere	40	11	23	5	0	0	0	0	1	0	0
FORMELL	<b>10</b>										
De	2	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Dem	8	8	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Dere	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
FORNAMN	<b>283</b>										
Willy/William	75	0	38	2	0	5	8	5	8	9	0
Linda	27	25	0	0	0	0	0	0	2	0	0
Biff	48	21	14	0	13	0	0	0	0	0	0
Happy/Hap	12	1	0	11	0	0	0	0	0	0	0
Charley	7	5	0	2	0	0	0	0	0	0	0
Bernard	6	4	0	1	0	0	0	1	0	0	0
Ben	19	17	2	0	0	0	0	0	0	0	0
Howard	11	11	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Gutt/-er	19	10	7	0	0	0	0	1	1	0	0
Mor	12	0	0	8	4	0	0	0	0	0	0
Muttern	3	0	0	3	0	0	0	0	0	0	0
Far	38	0	0	32	6	0	0	0	0	0	0



niogtyvende	2	1	0	0	0	1	0	0
firogtyve	2	2	0	0	0	0	0	0
enogtredve	1	1	0	0	0	0	0	0
<b>TILTALE</b>								
UFORMELL	<b>634</b>							
du	433	196	177	53	6	0	0	1
deg	182	82	84	14	1	0	0	1
dere	19	12	0	4	3	0	0	0
FORMELL	<b>340</b>							
De	242	97	12	17	36	79	1	0
Dem	97	35	2	13	14	33	0	0
Dere	0	0	0	0	0	0	0	0
Seg	1	0	0	0	0	0	1	0
FORNAMN	<b>270</b>							
Nora	122	0	77	41	4	0	0	0
Torvald	80	80	0	0	0	0	0	0
Kristine	41	38	0	0	0	3	0	0
Anne-Marie	14	12	1	0	0	0	0	1
Ivar	2	2	0	0	0	0	0	0
Bob	3	3	0	0	0	0	0	0
Mamma	8	0	0	0	0	0	0	8
TITTEL/ ETTERNAMN	<b>92</b>							
Herre/frue	29	0	1x fruen	0	2x frue 1x fruen	13x frue 3x fruen	7x frue 2x fru Nora	0
Etternamn	37	9x herr Krogstad	4x fru Linde 2x Rank	11x Krogstad	1x Helmer 2x fru Helmer	8x fru Helmer	0	0



Tittel	26	24 x doktor Rank	0	1x herr doktor 1x herr direktør	0	0	0	0
--------	----	------------------	---	------------------------------------	---	---	---	---

### 10.3.6 To akter for fem kvinner (1976) på aktørnivå

Forekomst av variablar i tal. I denne tabellen er formell og uformell direkte tiltale delt inn i underkategoriane «uformell» og «fornamn», og «formell» og «tittel/etternamn» (desse er slått saman til dei to kategoriane «uformell» og «formell» i kapittel 10.3.1).

	SUM	HANNA	ELLINOR	ANNE SOFIE	LILLEBA	GRY
<b>VARIANT</b>						
Nå	27	10	2	5	6	4
Nu	0	0	0	0	0	0
Mye	9	3	0	4	2	0
Meget	0	0	0	0	0	0
Megen	0	0	0	0	0	0
Åssen	2	0	0	0	0	2
Hvordan	15	5	3	1	6	0
Hvorledes	0	0	0	0	0	0
Etter	7	2	0	4	1	0
Efter	0	0	0	0	0	0
<b>TALL 20+</b>						
seksogsoetti	1	0	1	0	0	0
tyve	1	0	0	1	0	0
<b>TILTALE</b>						
UFORMELL	<b>459</b>					
du	306	108	50	75	47	26
deg	56	18	12	11	9	6



Nå	108	66	22	8	4	7	1	0
Nu	2	0	0	2	0	0	0	0
Mye	0	0	0	0	0	0	0	0
Meget	31	14	5	6	3	3	0	0
Megen	2	1	1	0	0	0	0	0
Åssen	0	0	0	0	0	0	0	0
Hvordan	37	21	3	9	1	3	0	0
Hvorledes	1	1	0	0	0	0	0	0
Etter	6	0	1	1	0	4	0	0
Efter	11	5	5	0	1	0	0	0
<b>TALL 20+</b>								
niogtyvende	2	1	0	0	0	1	0	0
anden	0	0	0	0	0	0	0	0
tyve	0	?	0	0	0	0	0	0
tredve	0	?	0	0	0	0	0	0
firogtyve	2	2	0	0	0	0	0	0
enogtredve	1	1	0	0	0	0	0	0
<b>TILTALE</b>								
UFORMELL	<b>678</b>							
du	491	214	203	58	4	12	0	0
deg	176	75	80	18	1	2	0	0
dere	11	5	0	4	2	0	0	0
FORMELL	<b>305</b>							
De	219	96	12	8	39	64	0	0
Dem	85	31	2	8	12	32	0	0
Dere	0	0	0	0	0	0	0	0
Seg 3.p	1	0	0	0	0	0	1	0
FORNAMN	<b>248</b>							
Nora	118	0	82	32	4	0	0	0

Torvald	81	81	0	0	0	0	0	0
Kristine	33	31	0	0	0	2	0	0
Anne-Marie	5	5	0	0	0	0	0	0
Helene	10	7	2	0	1	0	0	0
Tora	1	0	1	0	0	0	0	0
TITTEL/ ETTERNAMN	<b>83</b>							
Herre/frue	24	0	3 x frue 1 x fruen	0	2 x frue 1 x fruen	5 x frue 3 x fruen	2 x fru Nora	6 x frue 1 x fruen
Etternamn	31	9 x herr Krogstad	1 x Rank 4 x fru Linde	2 x Krogstad	4 x fru Helmer 1 x Helmer	10 x fru Helmer		0
Tittel	26	1 x doktor 23 x doktor Rank	0	1 x herr doktor 1 x herr banksjef	0	0		0

### 10.3.8 *Beslutningen (1994) på aktørnivå*

Forekomst av variablar i tal. I denne tabellen er formell og uformell direkte tiltale delt inn i underkategoriane «uformell» og «fornamn», og «formell» og «tittel/etternamn» (desse er slått saman til dei to kategoriane «uformell» og «formell» i kapittel 10.3.1).

	SUM	INGRID	LARS	FORFATTEREN	LEGEN	JORDMOREN
<b>VARIANT</b>						
Nå	93	33	38	3	5	14
Nu	0	0	0	0	0	0
Mye	13	3	3	0	4	3
Meget	0	0	0	0	0	0
Megen	0	0	0	0	0	0

Åssen	5	0	5	0	0	0
Hvordan	10	0	4	2	2	2
Hvorledes	0	0	0	0	0	0
Etter	3	2	0	1	0	0
Efter	4	0	1	0	2	1
<b>TALL 20+</b>						
enogtyve	4	0	0	0	4	0
toogtyve	2	0	1	0	0	1
treogtyve	1	0	0	0	1	0
femogtjue	1	0	1	0	0	0
femogtredve	3	1	1	0	0	1
<b>TILTALE</b>						
<b>UFORMELL</b>	<b>597</b>					
du	444	147	198	0	46	53
deg	93	19	48	0	13	13
dere	60	1	0	0	36	23
<b>FORMELL</b>	<b>0</b>					
De	0	0	0	0	0	0
Dem	0	0	0	0	0	0
Dere	0	0	0	0	0	0
Seg 3.p	0	0	0	0	0	0
<b>FORNAMN</b>	<b>82</b>					
Ingrid	32	0	32	0	0	0
Lars	44	43	0	0	1	0
Gerd	6	0	0	0	6	0
<b>TITTEL/ ETTERNAMN</b>	<b>9</b>					
Herre/frue	1	0	0	0	1 x frue	0

Etternamn	6	0	0	0	2x frøken Lund 2x fru Lund 1x herr (Lund) 1x herr Christiansen	0
Tittel	2	0	1x doktor	0	0	1 x doktor

### 10.3.9 Et dukkehjem (1999) på aktørnivå

Forekomst av variablar i tal. I denne tabellen er formell og uformell direkte tiltale delt inn i underkategoriane «uformell» og «fornamn», og «formell» og «tittel/etternamn» (desse er slått saman til dei to kategoriane «uformell» og «formell» i kapittel 10.3.1).

	SUM	NORA	HELMER	LINDE	RANK	KROGSTAD	ANNE-MARIE	HELENE	BARNA
<b>VARIANT</b>									
Nå	77	45	15	5	2	8	1	0	1
Nu	4	0	3	0	1	0	0	0	0
Mye	9	2	1	4	2	0	0	0	0
Meget	11	8	1	1	1	0	0	0	0
Megen	1	0	0	0	0	1	0	0	0
Åssen	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Hvordan	21	12	3	4	0	2	0	0	0
Hvorledes	2	1	1	0	0	0	0	0	0
Etter	5	1	0	2	0	2	0	0	0
Efter	5	3	1	0	0	1	0	0	0
<b>TALL 20+</b>									
niogtyvende	2	1	0	0	0	1	0	0	0
firogtyve	2	2	0	0	0	0	0	0	0
enogtredve	2	2	0	0	0	0	0	0	0

<b>TILTALE</b>									
UFORMELL	<b>494</b>								
du	341	136	133	45	8	14	0	0	5
deg	135	54	59	17	0	3	1	0	1
dere	18	12	0	4	2	0	0	0	0
FORMELL	<b>232</b>								
De	172	75	9	3	33	52	0	0	0
Dem	60	24	2	3	11	20	0	0	0
Dere	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Seg 3.p	0	0	0	0	0	0	0	0	0
FORNAMN	<b>187</b>								
Nora	65	0	42	21	2	0	0	0	0
Torvald	60	60	0	0	0	0	0	0	0
Kristine	32	29	0	0	0	3	0	0	0
Anne-Marie	4	4	0	0	0	0	0	0	0
Helene	10	9	1	0	0	0	0	0	0
Bob	1	0	0	0	0	0	1	0	0
Ivar	4	4	0	0	0	0	0	0	0
Mamma	11	0	0	0	0	0	0	0	11
TITTEL/ ETTERNAMN	<b>72</b>								
Herre/frue	16	0	1 x frue	0	1 x frue	3 x frue	3 x fru Nora	7 x frue 1 x fruen	0
Etternamn	35	8 x herr Krogstad	5 x fru Linde 1 x Rank	1 x Krogstad	2 x fru Helmer	17 x fru Helmer	0	1 x fru Helmer	0
Tittel	18	16 x doktor Rank	0	1 x herr doktor 1 x herr direktør	0	0	0	0	0

## 10.4 Detaljert tabell for rettskriving

Utfyllende versjon av figur 8.1 i avhandlinga. Her er også talord inkludert.

Oversikten er basert på det som er eksplisitt omtala, og med den aktuelle formuleringa. I tilfelle der forma ikkje er spesifisert, er det uklart om forma er godtatt eller ikkje. Her er dette markert som «[ikkje spesifisert]». I denne tabellen er alle ord oppførte på same måte som i den aktuelle rettskrivinga eller ordboka. Sideformer tillatne i undervisning og privat samanheng, er markert med klammer. I 1917-rettskrivinga er nye tillatne sideformer markert med både stjerne og klamme.

Variabel-realiserings	1917 Riksmål rettskriving	1938 Bokmål rettskriving	1952 Riksmålsordlisten	1959 Bokmål lærebok-normal	1973 Riksmålsordlisten	1981 Bokmål rettskriving (Tanum 1983)	1994 Riksmålsordlisten
<b>Nå</b>	nå* (nu)	nå	nå, adv	nå [nu i visse smnstn.]	nå el. nu adv.	nå adv.	nå el. nu adv.
<b>Nu</b>	nu [nå]	(nu, adv.; se nå) –	nu, adv (jfr nå)	–	nu el. nå adv.	– (nu el. nå, -et; i ett nu el. Nå)	nu el. nå adv.
<b>Mye</b>	mye* (meget)	mye el. meget	mye el meget	mye (obl. foran komparativ og der ordet svarer til tysk <i>viel</i> ) el. meget	mye mer(e), mest	Mye adj. Og adv.; mye større, mye mat; gjøre mye; jf. meget.	mye mer(e), mest
<b>Meget</b>	meget [mye]	meget el. mye	mye el meget	–	meget mer(e), mest	– (meget adv. (=svært), jf. mye)	meget -en; meget mer(e), mest, adj. og adv.
<b>Megen</b>	[ikkje spesifisert]	[ikkje spesifisert]	[ikkje spesifisert]	–	megen meget	–	megen meget
<b>Åssen</b>	[hossen]	[åssen el. hoss(en) el. koss] jfr. hvordan el. hvorledes	–	åssen el. hvordan el. hvorledes	–	åssen el. hvordan el. hvorledes	–



<b>Hvordan</b>	hvordan	hvordan, jfr. hvorledes	hvordan	hvordan el. åssen	hvordan	hvordan el. hvorledes el. åssen	hvordan adv.
<b>Hvorledes</b>	hvorledes	hvorledes, hvordan, [koss el. hoss(en) el. åssen]	hvorledes	hvorledes el. hvordan el. åssen	hvorledes	hvordan el. hvorledes el. åssen	hvorledes adv.
<b>Etter</b>	etter* (etter)	etter (denne form også i de fleste smss.)	–	etter at	–	Etter prep. og adv.	etter el. etter prp. og adv.
<b>Efter</b>	efter [etter]	–	efter	–	efter	–	efter el. etter prp. og adv.
<b>Sju</b>	[ikkje spesifisert]	sju	–	[ikkje spesifisert]	–	sju	–
<b>Syv</b>	syv [sju]	inntil videre tillatt i skriftlig arbeid i skolen	syv	[ikkje spesifisert]	syv (7)	– (syv, yvende, se sju, sjuende.)	syv (7)
<b>Tjue</b>	[ikkje spesifisert]	tjue	–	[ikkje spesifisert]	–	tjue	–
<b>Tyve</b>	[ikkje spesifisert]	inntil videre tillatt i skriftlig arbeid i skolen	tyve	[ikkje spesifisert]	tyve (20)	–	tyve (20)
<b>Tretti</b>	tretti (30)	tretti, jfr. tredve	tretti el. tredve	[ikkje spesifisert]	–	tretti tallord (30)	–
<b>Tredve</b>	–	tredve, jfr. tretti	tredve	[ikkje spesifisert]	tredve (30)	– (tredve tallord, se tretti)	tredve (30)

Når det gjeld *nå*, har eg inkludert adverb og n1, men ikkje intereksjon eller V4. For *meget* har eg inkludert ordet med betydninga «mykje», men ikkje i betydninga «veldig».

---

### 10.4.1 Oversikt over språknormaler og ordlister

I tillegg til endringer i den offisielle rettskrivinga, har eg sett på to av Tanums rettskrivingsordlister for bokmål, og tre utgåver av Riksmålsordlisten. Tanums ordlister er brukt som supplement for den offisielle rettskrivinga i 1938 og 1981. Riksmålsrettskrivinga er eit privat initiativ, men har vore relevant både for NRK og Nationaltheatret.

- *Den nye rettskrivning. Regler og ordlister. I. Riksmål* (inst. 1917) (Den Departementale rettskrivningskomite 1918)
- *Ny rettskrivning 1938. Bokmål. Regler og ordliste* (Kirke- og undervisningsdepartementet 1938)
- *Norsk rettskrivningsordbok: bokmål* (Sverdrup 1940)
- *Riksmålsordliste til daglig bruk*, 1. utgåve (1952) (Riksmålsforbundet 1952)
- *Ny læreboknormal 1959* (Kirke- og undervisningsdepartementet 1959)
- *Riksmålsordlisten*, 5. utgåve (Riksmålsforbundet 1973)
- *Tanums store rettskrivningsordbok: bokmål* (Sverdrup, Sandvei og Fossetøl 1985)
- «Endringer i rettskrivningen og læreboksnormalen for bokmål». Stortingsmelding nr. 100, 1980–1981 (Kirke- og undervisningsdepartementet 1980–81)
- *Riksmålsordlisten*, 6. utgåve (Guttu 1994)



## 11. Kjelder

- A.S. 1973. «På bølgelengde.» *Stavanger Aftenblad*, 24.10.1973.  
[https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_stavangeraftenblad\\_null\\_null\\_19731024\\_81\\_248\\_1](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_stavangeraftenblad_null_null_19731024_81_248_1).
- A.V. 1936. «Nasjonalteatret: 'Et dukkehjem'.» *Norsk Tidend* 14.10.1936, 2.  
[https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_norsktidend\\_null\\_null\\_19361014\\_2\\_239\\_1](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_norsktidend_null_null_19361014_2_239_1).
- Abbotson, Susan C. W. 2000. *Student Companion to Arthur Miller*. Westport, United States: Greenwood Publishing Group, Incorporated.
- Agha, Asif. 2003. «The social life of cultural value.» *Language & Communication* 23 (3): 231-273. [https://doi.org/https://doi.org/10.1016/S0271-5309\(03\)00012-0](https://doi.org/https://doi.org/10.1016/S0271-5309(03)00012-0).  
<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0271530903000120>.
- Agha, Asif. 2007. *Language and social relations*. Vol. 24. *Studies in the social and cultural foundations of language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Anker, Øyvind. 1968. *Scenekunsten i Norge fra fortid til nutid*. Studier i Norge. Oslo: Dansk-norsk fond.
- Aristoteles, Sam Ledsaak, og Jostein Børtnes. 2004. *Om diktekunsten*. Vol. nr 52. *Cappelens upopulære skrifter, Ny rekke*. Oslo: Cappelen akademisk forl.
- Arntzen, Knut Ove. 1986. «Kan det skje noe nytt på Nationalteatret?» *Spillerom* 4/86.
- Arntzen, Knut Ove. 2007. *Det marginale teater: et nordisk blikk på regikunst og ambiente forsøk*. Laksevåg: Alvheim & Eide.
- Austin, John L. 1975. *How to do things with words: the William James lectures delivered at Harvard University in 1955*. 2. utg., redigert av J. O. Urmson og Marina Sbisà. Oxford: Clarendon Press.
- Balme, Christopher B. 2008. *The Cambridge introduction to theatre studies*. *Cambridge introductions to literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Baños-Piñero, Rocío, og Frederic Chaume. 2009. «Prefabricated Orality: A Challenge in Audiovisual Translation.» *inTRAlinea* (Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia.).  
<https://doi.org/http://www.intralinea.org/specials/article/1714>.
- Barthes, Roland. 1972. *Critical essays*. Omsett av Richard Howard. Evanston: Northwestern university press.
- Barthes, Roland. 1991. *The responsibility of forms: critical essays on music, art, and representation*. *L'obvie et l'obtus*. Berkeley: University of California Press.
- Barton, John. 2001. *Playing Shakespeare: an actor's guide*. New York: Anchor Books.
- Beal, Joan. 2019. «Enregisterment and historical sociolinguistics.» I *Processes of Change- Studies in Late Modern and Present-Day English*, redigert av Sandra Jansen og Lucia Siebers, 7–23. Amsterdam: Benjamins.
- Bell, Allan, og Andy Gibson. 2011. «Staging language: An introduction to the sociolinguistics of performance.» *Journal of Sociolinguistics* 15 (5): 555–572.  
<https://doi.org/https://doi.org/10.1111/j.1467-9841.2011.00517.x>.

- Berg, Thoralf. 1996. *Når, hvor og hvordan ble teater i Norge norsk teater?: En teaterhistoriografisk studie av fremstillinger av fremveksten av norsk teater og en eksemplifisering ved teaterdirektør Olaus Olsens omreisende teaterselskaper*. Vol. 1996: 3. *DFT-studier* (trykt utg.). Dragvoll: Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, Det historisk-filosofiske fakultet, Institutt for drama, film og teater.
- Berg, Thoralf. 2013. «Striden om norsk scenespråk.» *Språknytt* 41 (3): 18–22. <https://doi.org/https://www.sprakradet.no/Vi-og-vart/Publikasjoner/Spraaknytt/Arkivet/spraknytt-2013/Spraknytt-32013/Striden-om-norsk-scenesprak/>.
- Berliner, Todd. 1999. «Hollywood Movie Dialogue and the ‘Real Realism’ of John Cassavetes.» *Film Quarterly* 52 (3): 2–16.
- Berry, Cicely. 1973. *Voice and the actor*. London: Harrap.
- Beslutningen*. 1994. Regi: Catrine Telle. Med: Kjersti Holmen; Henrik Mestad; Joachim Calmeyer; Anne Marie Ottersen; Tone Schwarzott. Scenografi: Åse Hgrenes. Kostyme: Tone Bjerke. Maskør: June Paalgaard. Lysansvarlig: Svein Bruun. Lydansvarlig: Roy Knudsen. Musikk: Jan Eggum. Basert på skodespel av Claire Luckham frå 1994, omsett av Catrine Telle og Helga Mjeldheim. Premiere Nationaltheatret 15.04.1994. Sendt på NRK Fjernsynsteatret 04.12.1994, Fjernsynsoverføring frå Amfiscenen på Nationaltheatret [gjenstand for analysen]. Nationaltheatret, NRK.
- Bjerke, André. 1964. «Om talesprog, kultursprog – og ‘My Fair Lady’.» I *Sproget som ikke vil dø: rapporter fra riksmålets krigshistorie*, 121–142. Oslo: Riksmålsforbundet.
- Bjerke, André. 1966. *Dannet talesprog*. Oslo: Riksmålsforbundet.
- Bjørneboe, Therese. 1994. «Teater over evne?» *Klassekampen*, 18.04.1994, 17. [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_klassekampen\\_null\\_null\\_19940418\\_25\\_87\\_1](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_klassekampen_null_null_19940418_25_87_1).
- Bjørnson, Bjørn. 1937. *Det gamle teater: kunsten og menneskene*. Oslo: Aschehoug.
- Bjørnson, Bjørnstjerne. 1859a. «Det norske Theater i Kristiania.» *Aftenbladet*, 26.11.1859, 1. [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_aftenbladet\\_null\\_null\\_18591126\\_11\\_276\\_1](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_aftenbladet_null_null_18591126_11_276_1).
- Bjørnson, Bjørnstjerne. 1859b. «I Anledning af, at Hr. Hans Brun er optraadt paa den danske Scene.» *Bergensposten* 07.06.1859, 1. [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_bergensposten\\_null\\_null\\_18590607\\_6\\_45\\_1](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_bergensposten_null_null_18590607_6_45_1).
- Bjørnson, Bjørnstjerne. 1859c. «Om Opførelsen af Oehlenschlägers Tragødier.» *Bergensposten*, 15.02.1859, 1. [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_bergensposten\\_null\\_null\\_18590215\\_6\\_13\\_1](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_bergensposten_null_null_18590215_6_13_1).
- Blanc, Tharald. 1899. *Christiania theaters historie: 1827–1877*. Christiania: Cappelen.
- Boeck, A. 1937. «Radiokronikk.» *Aftenposten*, 14.12.1937, 8. [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_aftenposten\\_null\\_null\\_19371214\\_78\\_625\\_1](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_aftenposten_null_null_19371214_78_625_1).
- Boeck, A. 1939. «Radiokronikk.» *Aftenposten*, 10.01.1939, 2–3. [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_aftenposten\\_null\\_null\\_19390110\\_80\\_16\\_1](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_aftenposten_null_null_19390110_80_16_1).

- Boge, Ingeborg. 1937. «Helge Krog: Oppbrudd.» *Norges Kvinder*, 12.03.1937, 2. [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_norgeskvinner\\_null\\_null\\_19370312\\_17\\_10\\_1](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_norgeskvinner_null_null_19370312_17_10_1).
- Bucholtz, Mary. 2003. «Sociolinguistic nostalgia and the authentication of identity.» *Journal of Sociolinguistics* 7 (3): 398–416. <https://doi.org/https://doi.org/10.1111/1467-9481.00232>. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/1467-9481.00232>.
- Bull, Tove. 1982. «Hålogaland Teater – eit nordnorsk teater i nordnorsk språkdrakt.» I *Nordnorsk: språkav og språkforhold i Nord-Noreg*, redigert av Tove Bull og Kjellaug Jetne, 231–246. Oslo: Samlaget.
- Bull, Tove (red.). 2018. *Ideologi*. Redigert av Helge Sandøy og Agnete Nesse. Vol. III. *Norsk språkhistorie*. Oslo: Novus.
- Burns, Elizabeth. 1972. *Theatricality: a study in convention in the theatre and in social life*. London: Longman.
- Bø, Ola E. 2010. «Klovnar i kamp.» *Syn og segn* (1). [https://doi.org/https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digitidsskrift\\_2018043081114\\_001](https://doi.org/https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digitidsskrift_2018043081114_001).
- Bø, Ola E. 2013. «Scenespråk frå då til nå.» *Språknytt* 41 (1): 24–27.
- Bødtker, Sigurd. 1923. *Kristiania-premierer gjennom 30 aar: Sigurd Bødtkers teaterartikler*. Vol. I. Kristiania: H. Aschehoug & co. (W. Nygaard).
- Carlson, Marvin. 1996. *Performance: a critical introduction*. London: Routledge.
- Carlson, Marvin. 2006. *Speaking in Tongues: Languages at Play in the Theatre*. Ann Arbor, MI, USA: University of Michigan Press.
- Carlson, Marvin. 2008. «Intercultural theory, postcolonial theory, and semiotics: The road not (yet) taken.» *Semiotica* 2008 (168): 129–142. <https://doi.org/10.1515/SEM.2008.007>.
- Carlson, Marvin. 2018. *Performance: a critical introduction*. London: Routledge.
- Christiansen, Svend. 1975. *Klassisk skuespilkunst: stabile konventioner i skuespilkunsten 1700–1900*. Vol. 4. *Teatervidenskabelige studier*. København: Akademisk Forlag.
- Christophersen, H. O. 1959. *Marcus Jacob Monrad: et blad av norsk dannelses historie i det 19. århundre*. Oslo: Gyldendal.
- Coupland, Nikolas. 2001. «Dialect stylization in radio talk.» *Language in Society* 30 (3): 345–375. <https://doi.org/10.1017/S0047404501003013>. <https://www.cambridge.org/core/article/dialect-stylization-in-radio-talk/E260DF727AC964DBC70B90FA8D5890AA>.
- Coupland, Nikolas. 2007. *Style: Language Variation and Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Crawford, Mary. 1995. *Talking Difference: On Gender and Language*. 1. utg. London: London: SAGE Publications.
- Crosby, Faye, og Linda Nyquist. 1977. *The female register: an empirical study of Lakoff's hypotheses*. Cambridge.
- Critica*. 1829. Nr. 6–7. *Critica*, 12.12.1829, 4.
- Crystal, David. 2003. «The language of Shakespeare.» I *Shakespeare: an Oxford guide*, redigert av Stanley Wells og Lena Cowen Orlin, 67–78. Oxford: Oxford University Press.

- Crystal, David. 2013. «Early Interest in Shakespearean: Original Pronunciation.» *Language & History* 56 (1): 5–17. <https://doi.org/10.1179/1759753613Z.00000000013>.
- Crystal, David. 2016. *The Oxford dictionary of original Shakespearean pronunciation*. Oxford, England: Oxford University Press.
- Dagbladet. 1999. «Backstage Henrik Mestad.» *Dagbladet Fredag*, 29.10.1999, 5, Fredag.
- Dahl, Hans Fredrik. 1999. *Hallo - Hallo!: Kringkastingen i Norge 1920–1940*. Ny, kpl. utg. Vol. 1. *NRKs historie*. Oslo: Cappelen.
- Darnley, Lyn. 2019. «Theatre-Voice Pedagogy within the Royal Shakespeare Company: A Historical Perspective.» *Voice and Speech Review* 13 (1): 5–30. <https://doi.org/10.1080/23268263.2018.1554360>.
- De Marinis, Marco. 1993. *The semiotics of performance. Semiotica del teatro*. Bloomington: Indiana University Press.
- Den Departementale rettskrivningskomite. 1918. *Den Nye rettskrivning: regler og ordlister: I: riksmål*. Vol. I. Kristiania: Mallings.
- de Toro, Ferdinand. 2008. «The end of theatre semiotics? A symptom of an epistemological shift.» *Semiotica* 168 (1/4): 109–128. <https://doi.org/DOI.10.1515/SEM.2008.006>.
- Drozd, David, Tomáš Kačer, og Don Sparling. 2016. *Theatre theory reader: Prague school writings. Theatre Theory Reader*. Praha: Karolinum Press.
- E.E. 1976. «‘To akter’ i sin beste versjon.» *Bergens tidende*, 03.06.1976, 4. [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_bergenstidende\\_null\\_null\\_19760603\\_109\\_126\\_1](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_bergenstidende_null_null_19760603_109_126_1).
- Eckert, Penelope. 2003. «Elephants in the room.» *Journal of Sociolinguistics* 7 (3): 392–397. <https://doi.org/https://doi.org/10.1111/1467-9481.00231>. <https://doi.org/10.1111/1467-9481.00231>.
- Eckert, Penelope. 2008. «Variation and the indexical field.» *Journal of Sociolinguistics* 12 (4): 453–476. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9841.2008.00374.x>. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9841.2008.00374.x>.
- Eckert, Penelope. 2012. «Three Waves of Variation Study: The Emergence of Meaning in the Study of Sociolinguistic Variation.» *Annual Review of Anthropology* 41 (1): 87–100. <https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-092611-145828>.
- Eckert, Penelope. 2016. «Variation, meaning and social change.» I *Sociolinguistics : Theoretical Debates*, redigert av Nikolas Coupland. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eco, Umberto. 1981. «Teaterföreställningens semiotik.» I *Teater: en antologi. 2: Tecken, språk, struktur*, redigert av Ingvar Holm. Lund: Studentlitteratur.
- Egeland, Erik. 1973. «Stor aften i Fjernsynsteatret.» *Aftenposten*, 24.10.1973, 4. [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_aftenposten\\_null\\_null\\_19731024\\_114\\_491\\_1](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_aftenposten_null_null_19731024_114_491_1).
- Egeland, Marianne. 2016. «‘Du store alpakka’ – eller ‘cor-wumph’?: Historien om Stompa, Jennings og kostskoleromanen.» *Edda* 103 (2): 123–137. <https://doi.org/10.18261/issn.1500-1989-2016-02-04>.
- Eigtved, Michael. 2003. *Forestillinger: crossover på scenen*. København: Rosinante.

- Eigtved, Michael. 2007. *Forestillingsanalyse: en introduktion*. Frederiksberg: Forlaget Samfundslitteratur.
- Elam, Keir. 1977. «Language in the Theater.» *SubStance* 6/7 (18/19): 139–161. <https://doi.org/10.2307/3683990>. <http://www.jstor.org/stable/3683990>.
- Elam, Keir. 2002. *The semiotics of theatre and drama*. I *Semiotics of theater and drama*. London / New York: Routledge.
- Elster, Kristian. 1931. *Skuespillerinden Johanne Dybwad: til belysning av realismen i skuespilkunsten*. Oslo: Aschehoug.
- Elster, Kristian. 1937. «Nationaltheatret. Opbrudd.» *Nationen*, 08.03.1937, 3. [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_nationen\\_null\\_null\\_19370308\\_20\\_56\\_1](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_nationen_null_null_19370308_20_56_1).
- Elster, Kristian. 1941. *Teater, 1929–1939*. Redigert av Anton Rønneberg. no#: Aschehoug.
- En handelsreisendes død*. 1951. Regi: Knut Hergel. Skodespelarar: Kolbjørn Buøen; Ada Kramm; Jørn Ording; Lars Nordrum; Wilfred Breistrand; Hilde Solheim; Ola Isene; Alfred Solaas; Axel Thue; Arne Bang-Hansen. Sendt på NRK radio 27.04.1951 [tilgjengeleg som radioopptak via nasjonalbiblioteket.no, avgrensa tilgang], NRK
- Erbe, Berit. 1976. *Bjørn Bjørnsøns vej mod realismens teater*. Vol. 3. *Bergens teatermuseums skrifter (trykt utg.)*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Erdal, Elise Sundfør. 2013. «Med språket som verktøy: Ein kvalitativ sosiolingvistisk studie om språket brukt i dramatikk.» Master, Institutt for lingvistik og nordiske studier, Universitetet i Oslo.
- Et dukkehjem*. 1939. Regi: Halfdan Christensen. Skodespelarar: Lasse Segelcke; Tore Segelcke; August Oddvar; Trygve Larssen; Unni Torkildsen; Karin Meyer; Marit Hallseth. Basert på Henrik Ibsens skodespel frå 1879. Sendt på NRK radio 05.01.1939 [tilgjengeleg som radioopptak via nasjonalbiblioteket.no, avgrensa tilgang], NRK radio.
- Et dukkehjem*. 1953. Regi: Hans Heiberg. Skodespelarar: Liv Strømsted; Harald Heide Steen; Ole Grepp; Børseth Rasmussen; Marit Halset; Juel Arvid Hansen / Hans Jakob Künge; Helga Rydland. Basert på Henrik Ibsens skodespel frå 1879. Sendt på NRK radio 08.12.1953 [tilgjengeleg som radioopptak via nasjonalbiblioteket.no, avgrensa tilgang], NRK.
- Et dukkehjem* 1973. Regi: Arild Brinchmann. Skodespelarar: Lise Fjeldstad; Knut Risan; Per Theodor Haugen; Bente Børsum; Ole-Jørgen Nilsen; Ingrid Øvre Wiik; Unn Vibeke Hol. Scenograf: Christian Egemar. Kostymer: Mabi Helweg. Sminke: Kari Hermansen og Lisen Holmquist. Basert på Henrik Ibsens skodespel frå 1879. Sendt på NRK Fjernsynsteatret 22.10.1973, NRK <https://tv.nrk.no/serie/fjernsynsteatret/1973/FTEA00000573>.
- Et dukkehjem*. 1999. Regi: Kjetil Bang-Hansen. Skodespelarar: Anneke von der Lippe; Henrik Mestad; Ågot Sendstad; Hennika Skjønberg; Ingar Helge Gimle; Nils Ole Oftebro; Eirin Hallangen Jansen; Tobias Tjørstad / Adrian Ødeby Helvik. Dramaturg: Carl Morten Amundsen. Scenograf: John-Kristian Alsaker. Musikkarrangør: Per Christian Revholt. Maskør: Jolanda Jandi. Produksjonsansvarlig kostymer: Ingvil E Toft. Basert på Henrik Ibsens



- skodespel frå 1879. Dramatisert av Carl Morten Amundsen. Premiere 14.10.1999, [teaterets eget arkivopptak]. Oslo: Nationaltheatret.
- Féral, Josette. 2002. «Theatricality: The Specificity of Theatrical Language.» *SubStance* 31 (2/3): 94–108. <https://doi.org/10.2307/3685480>. <http://www.jstor.org/stable/3685480>.
- Fischer-Lichte, Erika. 1991. «Theatre and the civilizing process: an approach to the history of acting.» I *Interpreting the Theatrical past: Essays in the Historiography of Performance*, redigert av Thomas Postlewait og Bruce A. McConachie, 19–36. Iowa City: University of Iowa Press.
- Fischer-Lichte, Erika. 1997. *The show and the gaze of theatre: a European perspective*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Fischer-Lichte, Erika. 2002. *History of European drama and theatre. Geschichte des Dramas Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart*. London: Routledge.
- Fischer-Lichte, Erika. 2006. «Begrundelse for det performatives æstetik.» *Peripeti* (6): 5–20.
- Fischer-Lichte, Erika. 2008a. «Sense and Sensation: Exploring the Interplay between the Semiotic and Performative Dimensions of Theatre.» *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 22 (2): 69–81. <https://doi.org/10.1353/dtc.2008.0001>.
- Fischer-Lichte, Erika. 2008b. *The transformative power of performance: a new aesthetics*, red. Saskya Iris Jain. New York: Routledge.
- Fischer-Lichte, Erika, Saskya Iris Jain, og Torsten Jost. 2020. *Theatrical Speech Acts: Performing Language: Politics, Translations, Embodiments*. 1. utg.: Routledge.
- Fjeld, Ruth Vatvedt. 2007. «Om utviklinga av norsk radio- og fjernsynsspråk: Fra studio og kateter via dagligstue til ‘ute-på-byen-sted’.» *Sprog i Norden*: 47–59. <https://doi.org/https://docplayer.me/17421504-Om-utviklinga-av-norsk-radio-og-fjernsynssprak-fra-studio-og-kateter-via-dagligstue-og-kosekrok-til-ute-pa-byen-sted.html>.
- Fortier, Mark. 2002. *Theory/theatre: an introduction*. 2. utg. London: Routledge.
- Førland, Tor Egil, og Trine Rogg Korsvik. 2006. *1968: Opprør og motkultur på norsk*. Oslo: Pax.
- Giseth, Trude. 2018. «Jeg som meg, og jeg som deg: En sosiolingvistisk studie av språklige ideologier og praksiser i en skuespillerutdanning.» Master, Institutt for språk og litteratur, NTNU.
- Gjefsen, Ragnhild. 2019. «Ei tverrfagleg tilnærming til scenespråk.» *Teatervitenskapelige studier* (3): 27–37. <https://doi.org/https://doi.org/10.15845/tvs.v3i0.2926>.
- Gjefsen, Ragnhild. upubl. «Social variation in Norwegian stage language.» EASTAP III, 2020.
- Gottsched, Johann Christoph. 1751. *Versuch einer critischen Dichtkunst: durchgehends mit den Exempeln unserer besten Dichter erläutert*. 4. utg.
- Gottsched, Johann Christoph. 1962. *Versuch einer critischen Dichtkunst*. 5. utg. Darmstadt.
- Gran, Anne-Britt. 1991. «Fornyelsen av vår tids regikunst og teater.» I *Regikunst*, redigert av Helge Reistad og Anne-Karen Hytten, 213–235. Oslo: Tell forl.

- Grøndahl, Carl Henrik. 2013. «Det var litt av ei tid.» I *Drømmefabrikken*, redigert av Janne Heltberg Haarseth og Even Lynne, 60–87. Oslo: Transit.
- Guttu, Tor (red.). 1994. *Riksmålsordlisten*. Oslo: Riksmålsforbundet i samarbeid med Grøndahl og Dreyers forlag.
- H.E. 1937. «Vellykket Opbrudd på Nasjonalteatret.» *Bergens tidende*, 08.03.1937, 3. [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_bergenstidende\\_null\\_null\\_19370308\\_70\\_56\\_1](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_bergenstidende_null_null_19370308_70_56_1).
- H.L. 1937. «Nationalteatret: Helge Krog: 'Opbrudd'.» *Norges Handels og Sjøfartstidende* 08.03.1937, 3. [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_norgeshandelsogsjoefartstidende\\_null\\_null\\_19370308\\_48\\_56\\_1](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_norgeshandelsogsjoefartstidende_null_null_19370308_48_56_1).
- Hakala, Taryn Siobhan. 2010. «Working Dialect: Nonstandard Voices in Victorian Literature.» PhD, English Language and Literature, University of Michigan. <https://www.proquest.com/dissertations-theses/working-dialect-nonstandard-voices-victorian/docview/849552530/se-2?accountid=8579>.
- Halle, Barthold. 2019. Samtale gjort med Ragnhild Gjefsen i forbindelse med dette forskingsprosjektet. Oslo.
- Halvorsen, Finn. 1936. «Henrik Ibsen: 'Et dukkehjem'.» *Arbeiderbladet*, 14.10.1936. [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_arbeiderbladetoslo\\_null\\_null\\_19361014\\_53\\_241\\_1](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_arbeiderbladetoslo_null_null_19361014_53_241_1).
- Halvorsen, Finn. 1937. «Helge Krog: 'Opbrudd'.» *Morgenbladet*, 08.03.1937, 5. [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_morgenbladet\\_null\\_null\\_19370308\\_119\\_66\\_1](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_morgenbladet_null_null_19370308_119_66_1).
- Hartenstein, Tilman. 2001. *Det usynlige teatret: Radioteatrets historie 1926–2001*. Redigert av Anne Berentsen. Norsk rikskringkasting.
- Hartenstein, Tilman, Anne Berentsen, og NRK. 2001. *Det usynlige teatret: Radioteatrets historie 1926–2001*. Oslo: Norsk rikskringkasting Distribusjon: NRK aktivum.
- Hartmann, Alf. 1973. «'Et gamlehjem'.» *Verdens Gang*, 24.10.1973, 22. [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_verdensgang\\_null\\_null\\_19731024\\_29\\_247\\_1](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_verdensgang_null_null_19731024_29_247_1).
- Haugen, Einar. 1969. *Riksspråk og folkemål: norsk språkpolitikk i det 20. århundre*. Omsett av Dag Gundersen. Oslo: Universitetsforlaget.
- Heiberg, Hans. 1936. «Henrik Ibsen: Et dukkehjem.» *Morgenbladet*, 14.10.1936, 5. [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_morgenbladet\\_null\\_null\\_19361014\\_118\\_285\\_1](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_morgenbladet_null_null_19361014_118_285_1).
- Heiberg, Hans. 1950. «Nationaltheatret: Miller: En handelsreisendes død.» *Verdens gang*, 02.02.1950, 6, 10. [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_verdensgang\\_null\\_null\\_19500202\\_6\\_28\\_1](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_verdensgang_null_null_19500202_6_28_1).
- Heiberg, Hans. 1951. «Radioteatret: Miller: 'En handelsreisendes død'.» *Verdens gang*, 28.04.1951, 6. [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_verdensgang\\_null\\_null\\_19510428\\_7\\_98\\_1](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_verdensgang_null_null_19510428_7_98_1).
- Heltberg, Janne, og Even Lynne. 1998. «Mediespråk.» *Språk i Norden*: 5–18.
- Heltberg, Janne, og Even Lynne. 2013. *Drømmefabrikken: Teaterhøgskolens historie sett gjennom åtte forfatters øyne*. Oslo: Transit.
- Hodge, Bob, og Gunther Kress. 1988. *Social semiotics*. Cambridge: Polity Press.

- Hodson, Jane. 2014. *Dialect in Film and Literature*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Hodson, Jane. 2016. «Talking like a servant: What nineteenth century novels can tell us about the social history of the language.» *Journal of Historical Sociolinguistics* 2 (1): 27–46. <https://doi.org/doi:10.1515/jhsl-2016-0002>.  
<https://doi.org/10.1515/jhsl-2016-0002>.
- Hoel, Oddmund Løkensgard. 2018. «Unionstida med Sverige (1814–1905).» I *Tidslinjer*, redigert av Agnete Nesse, I Norsk språkhistorie, 423–502. Oslo: Novus.
- Holm, Ole Rein. 1828. *Chistianias Aftenblad*, 09.04.1828.
- Hov, Live. 2007. *Med fuld natursandhed: Henrik Ibsen som teatermann*. København: Multivers.
- Hyldig, Keld. 2000. «Realisme, symbol og psykologi: norsk Ibsen-tradition belyst gjennom udvalgte forestillinger på Nationaltheatret 1899–1940.», Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium, Univeristetet i Bergen.
- Hyldig, Keld. 2011. «Twenty Years with the International Ibsen Festival.» *Ibsen Studies* Vol. XI, no. 1.
- Hyldig, Keld. 2019. *Ibsen og norsk teater: Del 1: 1850–1930*. Oslo: Vidarforlaget.
- Hyldig, Keld. upubl. *Ibsen og norsk teater: Del 2: 1930–2000*. Oslo: Vidarforlaget.
- Ibsen, Henrik. 1879. *Et dukkehjem*. 1. utgave, elektronisk versjon. utg. Skuespill. København: Gyldendalske Boghandels Forlag (F. Hegel & Søn) / Universitetet i Oslo.
- Ims, Ingunn Indrebø. 2013. «Språklig registerdanning og verditilskrivning: Betegnelser på nye måter å snakke norsk på i Oslo.» *NOA norsk som andrespråk* 29 (2/2013): 37–71.
- Ims, Ingunn Indrebø. 2014. «‘Alle snakker norsk.’ Språkideologi og språklig differensiering i mediene.» *NOA norsk som andrespråk* 30 (1): 5–40.
- Indahl, Grete. 1999. «Noras kveld.» *Klassekampen*, 16.10.1999, 15.
- Jahr, Ernst Håkon. 2015. *Språkplanlegging og språkstrid: utsyn over norsk språkhistorie etter 1814*. Oslo: Novus forl.
- Jakobson, Roman, og Lawrence G. Jones. 2015. *Shakespeare's Verbal Art in 'Th' Expense of Spirit'*. Berlin, Boston: De Gruyter Mouton.
- Jenks, Christopher Joseph. 2011. *Transcribing Talk and Interaction: Issues in the representation of communication data*. Amsterdam: Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Johannessen, Janne Bondi. 2016. «Prescriptive infinitives in the modern North Germanic languages: An ancient phenomenon in child-directed speech.» *Nordic Journal of Linguistics* 39 (3): 231–276.  
<https://doi.org/10.1017/S0332586516000196>.  
<https://www.cambridge.org/core/article/prescriptive-infinitives-in-the-modern-north-germanic-languages-an-ancient-phenomenon-in-childdirected-speech/6C97091C4AA6807371B0FEE9B7F16086>.
- Johnstone, Barbara. 2016. «Enregisterment: How linguistic items become linked with ways of speaking.» *Language and Linguistics Compass* 10 (11): 632–643.  
<https://doi.org/10.1111/lnc3.12210>.

- KFL. 1976. «Fjernsynsteatret: Kvinner i frigjøring.» *Sandefjords Blad*, 02.06.1976, 2. [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_sandefjordsblad\\_null\\_null\\_19760602\\_86\\_124\\_1](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_sandefjordsblad_null_null_19760602_86_124_1).
- Kirke- og undervisningsdepartementet. 1938. *Ny rettskrivning 1938: bokmål: regler og ordliste. Utarbeidd etter tiltak av Kirke- og undervisningsdepartementet*. Oslo: Olaf Norlis forlag.
- Kirke- og undervisningsdepartementet. 1959. *Ny læreboknormal 1959*. Oslo: Kirke- og undervisningsdepartementet.
- Kirke- og undervisningsdepartementet. 1980–81. *Endringer i rettskrivningen og læreboknormalen for bokmål*. St.meld. nr 100.
- Knowles, Richard Paul. 2003. «Shakespeare, voice, and ideology: Interrogating the natural voice.» I *Shakespeare, Theory and Performance*, redigert av James C. Bulman. Taylor and Francis.
- Knowles, Richard Paul. 2014. *How theatre means*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire, England: Palgrave Macmillan.
- Knudsen, Knud. 1845. «Om Lydene, Lydtegnene og Retskrivningen i det norske Sprog.» *Nor. Tidsskrift for Videnskap og Litteratur* 2, 3 (2): 39–122.
- Knudsen, Trygve. 1949. *Pronomener*. Oslo: Universitetets studentkontor.
- Kozloff, Sarah. 2000. *Overhearing Film Dialogue*. Berkeley: University of California Press.
- Kristoffersen, Gjert. 2000. «To err or not to err: Litt om retroflektering i norsk scenespråk.» I *Menneske, språk og fellesskap: Festskrift til Kirsti Koch Christensen på 60-årsdagen 1. desember 2000*, redigert av Øivin Andersen, Kjersti Fløttum og Torodd Kinn, 141–155. Oslo: Novus forlag.
- Krog, Helge. 1980. «Opbrudd.» I *Utvalgte skuespill / Helge Krog*, I Fontenene, 469–575. Oslo: Aschehoug.
- Krogh, Karen. 1965. «Scenesproget i det 19. århundrede.» *Danske Studier* 60 (Bidrag til fremførelsens historie i Danmark): 34–54. <https://doi.org/https://danskstudier.files.wordpress.com/2018/06/1965.pdf>.
- Kvangarsnes, Gunhild Hovden. 2006. *Språket i teatret og teatret i språket: om språkleg identitet ved Det norske teatret*. Volda: Høgskulen i Volda.
- Labov, William. 1966. *The social stratification of English in New York City. Urban language series*. Washington, D.C: Center for Applied Linguistics.
- Lakoff, Robin. 1973. «Language and woman's place.» *Language in Society* Vol. 2 (1). <https://doi.org/10.1017/S0047404500000051>.
- Langslet, Lars Roar. 1999. *I kamp for norsk kultur: Riksmålsbevegelsens historie gjennom 100 år*. Oslo: Riksmålsforbundet.
- Larsen, Amund B. 1907. *Kristiania bymål: vulgærsproget med henblik på den utvungne dagligtale*. Kristiania: Cammermeyer.
- Larsen, IdaLou. 1994. «Viktig problem – svak dramatikkk.» *Nationen*, 19.04.1994, 26. [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_nationen\\_null\\_null\\_19940419\\_77\\_88\\_1](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_nationen_null_null_19940419_77_88_1).
- Larsen, IdaLou. 1995. «Et venteår for norsk teater.» I *På norske scener sesongen 1994/95*, redigert av et al. Larsen. De norske teatres forening.
- Larsen, IdaLou. 1999. «'Dukkehjem' i særklasse.» *Nationen*, 16.10.1999, 22.

- Larsen, Thorvald. 1917. *Scenisk kunst: hvad enhver teaterinteressert bør vide*. København: Nyt Nordisk Forlag.
- Larsen, Vetle Lid. 2013. «Thalias hybel.» I *Drømmefabrikken*, redigert av Janne Heltberg Haarseth og Even Lynne, 8–27. Oslo: Transit.
- Lawaetz, Anna. 2014. «Danmarks radios stemmer: Undersøgt gennem et studie af kanalspeakeren på P1 1925–2012.» PhD, Institut for kunst- og kulturvidenskab, Det Humanistiske Fakultet, Københavns Universitet. <https://pure.kb.dk/da/publications/danmarks-radios-stemmer-undersogt-gennem-et-studie-af-kanalspeake>.
- Leigh, Philip John. 2011. «A Game of Confidence: Literary Dialect, Linguistics, and Authenticity.» PhD, English dep., The University of Texas at Austin. <http://hdl.handle.net/2152/13936>.
- Lichtenfels, Peter. 2005. «‘The eye of man hath not heard, / The ear of man hath not seen’: Teaching Tools for Speaking Shakespeare.» I *A companion to Shakespeare and performance*, redigert av Barbara Hodgdon og W. B. Worthen.
- Lippi-Green, Rosina. 1997. *English with an Accent: Language, ideology, and discrimination in the United States* London: Routledge.
- Lotman, Yuri M. 1990. *Universe of the mind: a semiotic theory of culture. The second world*. London: Tauris.
- Luckham, Claire. 1994a. *Beslutningen*. Omsett av Catrine Telle og Helga Mjeldheim. Skuespill. Oslo: Nationaltheatret.
- Luckham, Claire. 1994b. *The choice*. Woodstock, Ill.: Dramatic Publishing.
- Lund, Audhild. 1925. *Henrik Ibsen og det norske teater 1857–1863*. Malling.
- Lyche, Lise. 1991. *Norges teaterhistorie*. Asker: Tell forlag.
- Martin, Jacqueline. 1991. *Voice in modern theatre*. London: Routledge.
- Martin, Jacqueline, og Willmar Sauter. 1995. *Understanding theatre: performance analysis in theory and practice*. Vol. 3. *Stockholm theatre studies*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Martinsen, Ingvald. 1939. «Radio-notiser: Uken som gikk.» *Kongsvinger Arbeiderblad*, 07.01.1939, 4. [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_kongsvingerarbeiderblad\\_null\\_null\\_19390107\\_14\\_5\\_1](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_kongsvingerarbeiderblad_null_null_19390107_14_5_1).
- Medbøe, Wenche. 2019. Samtale gjort med Ragnhild Gjefsen i forbindelse med forskingsprosjekt. Oslo.
- Meerzon, Yana. 2011. «On theatrical semiosphere of postdramatic theatrical event: Rethinking the semiotic epistemology in performance analysis today.» *Semiotica* 185 (1/4): 235–262. <https://doi.org/10.1515/semi.2011.041>.
- Meerzon, Yana, og Eli Rozik. 2008. «Introduction: Semiotic Analysis of Avant-Garde Performance.» *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 22 (2): 61–67. <https://doi.org/doi:10.1353/dtc.2008.0000>.
- Mejerhold, V. E., og Martin Nag. 1964. *Chaplin og chaplinismen. Caplin i caplinism*. Oslo: Cappelen.
- Melby, Guri. 2008. «Språk og symbolsk makt i Team Antonsen.» *Målbryting* (9). <https://doi.org/10.7557/17.4797>.
- Mestad, et al. 1993. *På norske scener sesongen 1992/93*. Oslo: De norske teatres forening.

- Mestad, Henrik. 2021. Samtale gjort med Ragnhild Gjefsen i forbindelse med forskingsprosjekt. Bergen.
- Miller, Arthur. 1950. *En handelsreisendes død: noen fortrolige samtaler i to akter og et rekviem*. Omsett av Peter Magnus. *Death of a salesman*. Oslo: Gyldendal.
- Mills, Liz. 2009. «Theatre Voice: Practice, Performance and Cultural Identity.» *South African Theatre Journal* 23 (1): 84–93.  
<https://doi.org/https://doi.org/10.1080/10137548.2009.9687903>.
- Moi, Toril. 2006. *Ibsens modernisme*. Omsett av Agnete Øye. Pax.
- Monrad, Marcus Jacob. 1850. «Om norsk Udtale: Tilegnet norske Skuespillerinder.» *Den Norske Rigstidende* 16.01.1850, 1. [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_dennorskerigstidende\\_null\\_null\\_18500116\\_36\\_5\\_1](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_dennorskerigstidende_null_null_18500116_36_5_1).
- Monrad, Marcus Jacob. 1854. *Om Theater og Nationalitet og om en norsk dramatisk Skole*. Vol. VII. Kristiania: Særretrykk av *Norsk tidsskrift for videnskap og litteratur*
- Morgenbladet. 1829. «Theatret.» *Morgenbladet*, 16.01.1829, 3–4.  
[https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_morgenbladet\\_null\\_null\\_18290116\\_12\\_16\\_1](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_morgenbladet_null_null_18290116_12_16_1).
- Morgenbladet. 1850. «Christiania, den 11te Marts.» *Morgenbladet*, 12.03.1850.  
[https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_morgenbladet\\_null\\_null\\_18500312\\_32\\_71\\_1](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_morgenbladet_null_null_18500312_32_71_1).
- Morgenbladet. 1858. «Christiania, den 3die April.» *Morgenbladet*, 04.04.1858, 2–3.  
[https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_morgenbladet\\_null\\_null\\_18580404\\_41\\_93\\_1](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_morgenbladet_null_null_18580404_41_93_1).
- Morris, Charles. 1938. «Foundations of the Theory of Signs » I *International Encyclopedia of Unified Science*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mortensen, Janus, Nikolas Coupland, og Jacob Thøgesen. 2017. *Style, Mediation and Change: Sociolinguistic Perspectives on Talking Media*. Oxford: Oxford University Press.
- Multilingua*. 2012. «Language and Society in cinematic discourse.» *Multilingua. Journal of cross-cultural and interlanguage communication* 31 (2–3).  
<https://doi.org/https://www.degruyter.com/journal/key/mult/31/2-3/html>.  
<https://www.degruyter.com/journal/key/mult/31/2-3/html>.
- Mæhlum, Brit. 2007. *Konfrontasjoner: når språk møtes*. Oslo: Novus forl.
- Nedrelid, Tord E. 1999. «Nora leverer.» *Vårt Land*, 16.10.1999, 11.
- Nesse, Agnete. 2006. «Radioprogram: en ny mulighet for talemålsforskningen.» *Målbryting* 8: 29–45.
- Nesse, Agnete. 2014. «Lyden av Norge. Språklig desentralisering og nasjonsbygging i NRK Radio.» *Arr: idéhistorisk tidsskrift* 26/1.
- 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. Oslo: Novus forlag.
- Nesse, Agnete. 2016. «Kallemann & Amandus: The use of dialect in children's programmes on early Norwegian radio.» I *Style, Media and Language Ideologies*, redigert av Jacob Thøgesen, Nikolas Coupland og Janus Mortensen. Oslo: Novus Press.

- Nesse, Agnete. 2018. *Tidslinjer*. Redigert av Helge Sandøy og Agnete Nesse. Vol. IV. *Norsk språkhistorie*. Oslo: Novus.
- Nesse, Agnete. 2019. «From everyday speech to literary style: The decline of the distant address De in Norwegian during the twentieth century.» <https://doi.org/https://doi.org/10.1515/jhsl-2017-0027>.
- Nesse, Agnete. 2020. «Historisk sosiolingvistik. En fruktbar utvidelse av språkhistoriedisiplinen.» *Målbryting* 11: 1–22. <https://doi.org/https://doi.org/10.7557/17.4813>.
- Nikolaisen, Christine A. 2013. «Den snille, den slemme og den dumme: En sosiolingvistisk analyse av språkholdninger som formidles gjennom dialektbruk i NRK Super.» Master, Lektor- og adjunktprogrammet, Universitetet i Oslo. <http://urn.nb.no/URN:NBN:no-38774>.
- Nordby, Terje. 2013. «Fra Schwensens gate til verden.» I *Drømmefabrikken*, redigert av Janne Heltberg Haarseth og Even Lynne, 36–59. Oslo: Transit.
- Nygaard, Rolf R. 1945. *Fra dansk-norsk til norsk riksmål: rettskrivningsstrevet i bokmålet inntil 1907*. Oslo: Tanum.
- Næss, Tale. 2013. «Tida går sakte, men den arbeider raskt.» I *Drømmefabrikken*, redigert av Janne Heltberg Haarseth og Even Lynne, 122–153. Oslo: Transit.
- Næss, Trine. 1994. *Mellomkrigstidens teater i den norske hovedstaden: forholdet til det ikke-realistiske utenlandske teater*. Oslo: Solum.
- Olsen, Arne Thomas, og Else Martinsen. 1995. *Studioteatret: frihet og fornyelse*. Oslo: Universitetsforl.
- Olsen, Thomas Bore. 2005. «Bekrefter myten om sunnmøringen.» *forskning.no*. <https://doi.org/https://forskning.no/samfunnskunnskap-sosiologi-naeringsliv/bekrefter-myten-om-sunnmoringen/1038231>.
- Opbrudd*. 1937. Regi: Helge Krog. Skodespellarar: Tore Segelcke; Alfred Maurstad; Olafr Havrevold. Basert på skodespel skrive av Helge Krog i 1936. Sendt på NRK radio 10. desember 1937 [tilgjengeleg som radioopptak via nasjonalbiblioteket.no, avgrensa tilgang], NRK
- Pao, Angela Chia-yi. 2004. «False Accents: Embodied Dialects and the Characterization of Ethnicity and Nationality.» *Theatre topics* 14 (1): 353–372. <https://doi.org/10.1353/tt.2004.0008>.
- Paulsen, Cathrine Th. 1999. «Langdrygt utbrudd.» *Dagsavisen*, 16.10.1999, 20.
- Pavis, Patrice. 1982. *Languages of the stage: essays in the semiology of the theatre*. New York: Performing Arts Journal Publications.
- Pavis, Patrice. 1998. *Dictionary of the theatre: terms, concepts and analysis. Dictionnaire du théâtre*. Toronto: University of Toronto Press.
- Peirce, Charles S. 1985. «Logic as Semiotic: The Theory of Signs.» I *Semiotics: An Introductory Anthology*, redigert av Robert E. Innis, 4–23. Bloomington, Ind: Indiana University Press.
- Peirce, Charles S. 1998. «What Is a Sign?» I *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings (1893–1913)*, redigert av Peirce-Edition-Project, 4–10. Bloomington: Indiana University Project.
- Rambø, Gro-Renée. 2018. «Det selvstendige Norge (1905–1945).» I *Norsk språkhistorie: Tidslinjer*, redigert av Agnete Nesse og Stig Rognes, 501–602. Oslo: Novus.

- Ramsdal, Hanne. 2013. «Operasjon sidevind.» I *Drømmefabrikken*, redigert av Janne Heltberg Haarseth og Even Lynne, 88–121. Oslo: Transit.
- Reknes, Hanna Storstrand. 2021. «Å være organisk som seg selv: En kvalitativ sosiolingvistisk studie av det moderne scenespråket.» Master, Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier, Universitetet i Bergen.
- Riksmålsforbundet. 1952. *Riksmålsordliste til daglig bruk*. Oslo: Dreyers forlag.
- Riksmålsforbundet. 1973. *Riksmålsordlisten*. Oslo: Riksmålsforbundet.
- Ringdal, Nils Johan, og Sissel Falck. 2000. *Nationaltheatrets historie: 1899–1999*. Oslo: Gyldendal.
- Roselt, Jens. 2009. *Seelen mit Methode: Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater*. Berlin: Alexander Verlag.
- Rossiné, Hans. 1999. «Velspilt dukkehjem.» *Dagbladet* 15.10.1999.  
[https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_dagbladet\\_null\\_null\\_19991015\\_131\\_278\\_1](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_dagbladet_null_null_19991015_131_278_1).
- Rozik, Eli. 1993. «Categorization of Speech Acts in Play and Performance Analysis.» *Journal of Dramatic Theory and Criticism*: 117–132.
- Rudler, Roderick. 1987. «Scenespråk i Norge.» *Ergo: Tidsskrift for kultur og samfunnsspørsmål* (2): 96–105.
- Rygg, Elisabeth. 1999. «Alene i dukkehjemmet.» *Aftenposten*, 16.10.1999, 12.
- Rønneberg, Anton. 1946. *Skuespillerinnen Tore Segelcke*. Oslo: Aschehoug.
- Rønneberg, Anton. 1949. *Nationalteatret gjennom femti år*. Redigert av Nationalteatret. Oslo: Gyldendal.
- Rønneberg, Anton. 1974. *Nationalteatret 1949–1974*. Oslo: Gyldendal.
- Røyneland, Unn. 2009. «Dialects in Norway: catching up with the rest of Europe?» *International Journal of the sociology of language* (196–197): 7–30.  
<https://doi.org/https://doi.org/10.1515/IJSL.2009.015>.
- Røyneland, Unn. 2018. «Utjamning og ny variasjon frå ca. 1945 til i dag.» I *Praksis*, redigert av Brit Mæhlum, I Norsk språkhistorie, 240–256. Oslo: Novus.
- Røyneland, Unn. 2019. «Språk og dialekt.» I *Språkmøte. Innføring i sosiolingvistik*, redigert av Brit Mæhlum, Gunnstein Akselberg, Unn Røyneland og Helge Sandøy, 15–34. Oslo: Cappelen Damm akademisk.
- Salmon, Vivian, og Edwina Burness. 1987. *A Reader in the language of Shakespearean drama*. Vol. 7. *Benjamins paperbacks*. Amsterdam: J. Benjamins.
- Sandøy, Helge. 1998. «Talenorm i NRK.» I *Normer og regler: festskrift til Dag Gundersen 15. januar 1998*, redigert av Ruth Vatvedt Fjeld og Boye Wangenstein. Oslo: Nordisk forening for leksikografi.
- Sandøy, Helge. 2015. *Talemål etter 1800: norsk i jmføring med andre nordiske språk*. Oslo: Novus forl.
- Sandøy, Helge. 2018. «Idéhistoria om norsk språk.» I *Ideologi*, redigert av Tove Bull, I Norsk språkhistorie, 149–243. Oslo: Novus.
- Saussure, Ferdinand de, og Roy Harris. 2013. *Course in General Linguistics*. London: Bloomsbury Publishing.
- Sauter, Willmar. 2000. *The theatrical event: dynamics of performance and perception*. Iowa City: University of Iowa Press.



- Sauter, Willmar. 2008. *Eventness: A Concept of the Theatrical Event. Theatron-serien*. Stockholm: Stiftelsen för utgivning av teatervetenskapliga studier.
- Schjøll, Preben Faye. 1994. «Nærkontakt med genteknologien.» *Morgenbladet*, 22.-25.04.1994, 5. [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_morgenbladet\\_null\\_null\\_19940422\\_175\\_31\\_1](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_morgenbladet_null_null_19940422_175_31_1).
- Searle, John R. 1969. *Speech acts: an essay in the philosophy of language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Seip, Didrik Arup. 1914. «Henrik Ibsen og K. Knudsen: Det sproglige gjennombrud hos Ibsen.» *Edda* 1–2 (1): 145–163. [https://doi.org/https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digitidsskrift\\_2011090555001\\_001](https://doi.org/https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digitidsskrift_2011090555001_001).
- Seip, Didrik Arup. 1954. *Gjennom 700 år: fra diskusjonen om norsk språk*. Oslo: Fabritius.
- Semiotica*. 2008. *Semiotica* 2008 (168). <https://doi.org/https://www.degruyter.com/journal/key/semi/2008/168/html#contents>.
- «Sett på skjermen.» 1973. *Haugesunds Avis*, 24.10.1973, 2. [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_haugesundsavis\\_null\\_null\\_19731024\\_78\\_247\\_1](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_haugesundsavis_null_null_19731024_78_247_1).
- Silverstein, Michael. 2003. «Indexical order and the dialectics of sociolinguistic life.» *Language & Communication* 23 (3): 193–229. [https://doi.org/https://doi.org/10.1016/S0271-5309\(03\)00013-2](https://doi.org/https://doi.org/10.1016/S0271-5309(03)00013-2). <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0271530903000132>.
- Skavlan, Einar. 1937. «Vellykket Opbrudd på Nasjonalteatret.» *Dagbladet*, 08.03.1937, 4. [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_dagbladet\\_null\\_null\\_19370308\\_69\\_56\\_2](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_dagbladet_null_null_19370308_69_56_2).
- Skavlan, Einar. 1950. «Teatersjef Halfdan Christensen døde i går.» *Dagbladet*, 18.09.1950, 2. [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_dagbladet\\_null\\_null\\_19500918\\_82\\_216\\_2](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_dagbladet_null_null_19500918_82_216_2).
- Skutvik, Sigrid. 2015. «En analyse av skuespillerutdannelsen ved Teaterhøgskolen og norsk teaterpolitikk 1993–2013: Basert på en intervjuundersøkelse 2002–2004, egne erfaringer og minnesarbeid, oppfølgende intervjuer og nærlesning av utvalgte teaterpolitiske dokumenter.» PhD, Institutt for kunst- og medievitenskap, NTNU.
- Sletbakk, Astrid. 1994. «Livsviktig dilemma.» *Verdens Gang*, 16.04.1994, 51. [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_verdensgang\\_null\\_null\\_19940416\\_1\\_101\\_1](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_verdensgang_null_null_19940416_1_101_1).
- Sletbakk, Astrid. 1999. «Gnistrende lerkfugl.» *Verdens Gang*, 15.10.1999, 41.
- Smith, Emil. 1937. «Radiokritikk.» *Dagbladet*, 17.12.1937, 11. [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_dagbladet\\_null\\_null\\_19371217\\_69\\_293\\_1](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_dagbladet_null_null_19371217_69_293_1).
- Speer, Susan A. 2005. *Gender Talk: Feminism, Discourse and Conversation Analysis*. 1. utg. *Women and psychology*. London: London: Taylor & Francis Group.
- Stanislavskij, Konstantin. 1944. *En Skuespillers arbejde med sig selv*. København: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck.

- Stjernholm, Karine. 2019. «Variasjon som virkemiddel – hiphop, språkvalg og identitetskonstruksjon i Oslo.» *Norsk lingvistisk tidsskrift* 37 (1): 25–57.
- Stjernholm, Karine, og Ingunn Indrebo Ims. 2014. «Om bruk av Oslo-testen for å undersøke oslomålet.» *Norsk lingvistisk tidsskrift* 32 (1): 100.
- Straume, Eilif. 1994. «Åpen kanal til hjertet.» *Aftenposten*, 17.04.1994, 26.  
[https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_aftenposten\\_null\\_null\\_19940417\\_135\\_173\\_1](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_aftenposten_null_null_19940417_135_173_1).
- Strömberg, Mikael. 2011. «Fenomenet röst.» Doktorgrad, Institutionen för musik- och teatervetenskapliga studier, Stockholms universitet.
- Sverdrup, Jakob. 1940. *Norsk rettskrivningsordbok bokmål*. Redigert av Marius Sandvei. Oslo: Tanum.
- Sverdrup, Jakob, Marius Sandvei, og Bernt Fossestøl. 1985. *Tanums store rettskrivningsordbok: bokmål*. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Sønnesyn, Janne. 2011. «The use of accents in Disney's animated feature films 1995–2009: a sociolinguistic study of the good, the bad and the foreign.» Master, Institutt for fremmedspråk, Universitetet i Bergen.
- T.V. 1953. «Radioteatret: Et dukkehjem.» *Verdens Gang*, 09.12.1953, 3.  
[https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_verdensgang\\_null\\_null\\_19531209\\_9\\_288\\_1](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_verdensgang_null_null_19531209_9_288_1).
- Taylor, Diana. 2003. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas. A John Hope Franklin Center Book*. North Carolina: Duke University Press.
- Thelander, Kerstin. 2005. «Seså min kära Berta – ingen pjoller nu: Användingen av kär i tilltalsfrasen i dramadialog.» I *Text i arbete / Text at work: Festskrift till Britt-Louise Gunnarsson den 12 januari 2005*. Uppsala.
- Thelander, Kerstin. 2007. «Tilltal och tilltalsväxling i svensk dramadialog.» *Språk och stil* 17: 49–85.  
<https://doi.org/http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:uu:diva-15270>.
- Thelander, Mats. 2009. «Ekon av samtal: Om dramadialog som källa för äldre talspråk.» I *I Mund og Bog: 25 artikler om sprog tilegnet Inge Lise Pedersen på 70-årsdagen d. 5. juni 2009*, 325–336. Köpenhamn: Avdeling for dialektforskning.
- Thomassen, Merete. 2008. «Gudstjenesten som speiling av det individuelle eller kollektive subjekt? Om gjenkjennelseskriteriet i liturgisk reformarbeid.» *Kirke og kultur* 113 (6): 522–533. [https://doi.org/http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digitidsskrift\\_2015071082099\\_001](https://doi.org/http://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digitidsskrift_2015071082099_001).
- Thøgesen, Jacob. 2016. «The style and stylization of old news reading in Danish.» I *Style, Media and Language Ideologies*, redigert av Jacob Thøgesen, Nikolas Coupland og Janus Mortensen, 105–133. Oslo: Novus Press.
- Tindholt, Elin. 1999. «Liv i dikt og teater. En samtale med Liv Dommersnes.» *Stikkordet. Medlemsblad for norsk skuespillerforbund* (1): 18–20.
- To akter for fem kvinner*. 1976. Regi: Kirsten Sørli. Skodespelerar: Bente Børsum; Jorunn Kjellsby; Liv Thorsen; Eva von Hanno; Wenche Medbøe. Kostyme: Nan Austin. Scenografi: Per Fjeld. Basert på skodespel av Bjørg Vik frå 1974. . Sendt på NRK Fjernsynsteatret 31.05.1976, NRK.  
<https://tv.nrk.no/serie/fjernsynsteatret/1976/FTEA00000776>.

- Tofte, Per. 2020. «'Alle' skuespillere insisterer på å bruke sin egen dialekt på scenen. Det er et problem.» *Aftenposten*, 21.02.2020.  
<https://www.aftenposten.no/meninger/debatt/i/BREq07/alle-skuespillere-insisterer-paa-aa-bruke-sin-egen-dialekt-paa-scenen>.
- Torp, Arne. 2018. «Dansketiden (1536–1814).» I *Tidslinjer*, redigert av Agnete Nesse, I Norsk språkhistorie, 391–424. Oslo: Novus.
- Trolie, Tor Bastiansen. 1996. «Forestillingsanalyse. Noen kritiske merknader til tradisjonens forståelse av analyseobjektet.» *Teatervitenskapelige studier* nr. 5: 1–24.
- Trolie, Tor Bastiansen. 2005a. *Fra sublim kunst til konseptkunst: skuespillerkunst 1750–2005*. Vol. nr 7. *Teatervitenskapelige studier (trykt utg.)*. Bergen: Universitetet i Bergen, Institutt for kulturstudier og kunsthistorie, Seksjon for teatervitenskap.
- Trolie, Tor Bastiansen. 2005b. *Skuespillerkunst i kontekst: En skisse til en vitenskapsteoretisk praksis*. Vol. 22 *Studia Humanitatis Bergensia*. Kristiansand: Høyskoleforlaget AS.
- Turner, J. Clifford, og Malcom Morrison. 2000. *Voice and Speech in the Theatre* 5. utg. utg. New York: Routledge.
- Vangsnes, Øystein Alexander. 2008. «Omkring adnominalt åssen / hvordan i Oslo-målet.» I *Språk i Oslo. Ny forskning omkring talespråk*, redigert av Janne Bondi Johannessen og Kristin Hagen, 50–62. Oslo: Novus forlag
- Vik, Bjørg. 1974. *To akter for fem kvinner*. Oslo: Cappelen.
- Vikør, Lars S. 2004. *Dialektar som skriftspråk i tre norske distrikt*. Oslo: Novus.
- Vikør, Lars S. 2018a. «Det moderne Noreg (1945–2015).» I *Tidslinjer*, redigert av Agnete Nesse, I Norsk språkhistorie, 603–695. Oslo: Novus.
- Vikør, Lars S. 2018b. «Standardspråk og normering.» I *Ideologi*, redigert av Tove Butt, I Norsk språkhistorie, 327–419. Oslo: Novus.
- 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 Wangenstein. Oslo: Nordisk forening for leksikografi.
- Volek, Emil. 2012. «Theatrology an Zich, and Beyond: Notes Towards a Metacritical Repositioning of Theory, Semiotics, Theatre, and Aesthetics.» *Theatralia/Yorick. A Special Issue on Structuralist Theatre Theory. Prague Semiotic Stage Revisited 2*: 168–185.
- Wardhaugh, Ronald, og Janet M. Fuller. 2015. *An introduction to sociolinguistics*. 7. utg. Vol. 4. *Blackwell textbooks in linguistics*. Somerset: Somerset: Wiley.
- Wells, John Corson. 1982. *Accents of English: 1: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wiik, Steinar. 1987. «Scenespråket: Bokmål; Nynorsk.» I *Vårt eget språk: B. 2: Talemålet*, redigert av Øyvind Blom og Egil Børre Johnsen, 238–267. Oslo: Aschehoug.
- Wiingard, Jytte. 1993. «Teatervidenskabens genstandsproblem og andre genstandsproblemer.» I *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*, redigert av Live Hov, 44–53. Oslo: Universitetet i Oslo. Institutt for musikk og teater. Avdeling for teatervitenskap.

- 
- Wiingaard, Jytte, Janne Risum, og Kela Kvam. 1992. *Dansk teaterhistorie: 1: Kirkens og kongens teater*. Vol. 1. København: Gyldendal.
- Zich, Otakar. 2016. «Principles of Theoretical Dramaturgy.» I *Theatre theory reader: Prague school writings*, redigert av David Drozd, Tomáš Kačer og Don Sparling. Praha: Karolinum Press.
- Øgrim, Tron. 1991. «Ibsen i Betlehem.» I *På norske scener sesongen 1990/91*, redigert av Gunnarsson et al. Oslo: De norske teatres forening.
- Ørjasæter, Jo. 1976. «Fjernsynsteatret: Fem kvinner på ny.» *Nationen* 02.06.1976. [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_nationen\\_null\\_null\\_19760602\\_58\\_124\\_1](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_nationen_null_null_19760602_58_124_1).
- Ørjasæter, Jo. 1994. *Fjernsynsteatret: til glede og forargelse*. Redigert av Karin Aall Schaubert og Anne Cath Sommerfeldt. Oslo: Ad notam Gyldendal.
- Aasdalen, Unn Irene. 1994. «Hjerteskjærende om vondt valg.» *Arbeiderbladet*, 18.04.1994, 43. [https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb\\_digavis\\_arbeiderbladet\\_null\\_null\\_19940418\\_110\\_87\\_1](https://urn.nb.no/URN:NBN:no-nb_digavis_arbeiderbladet_null_null_19940418_110_87_1).





Graphic design: Kommunikasjonsevidlingen, UIB / Trykk: Skjerve Kommunikasjon AS



[uib.no](http://uib.no)

9788230859100 (print)

9788230850343 (PDF)