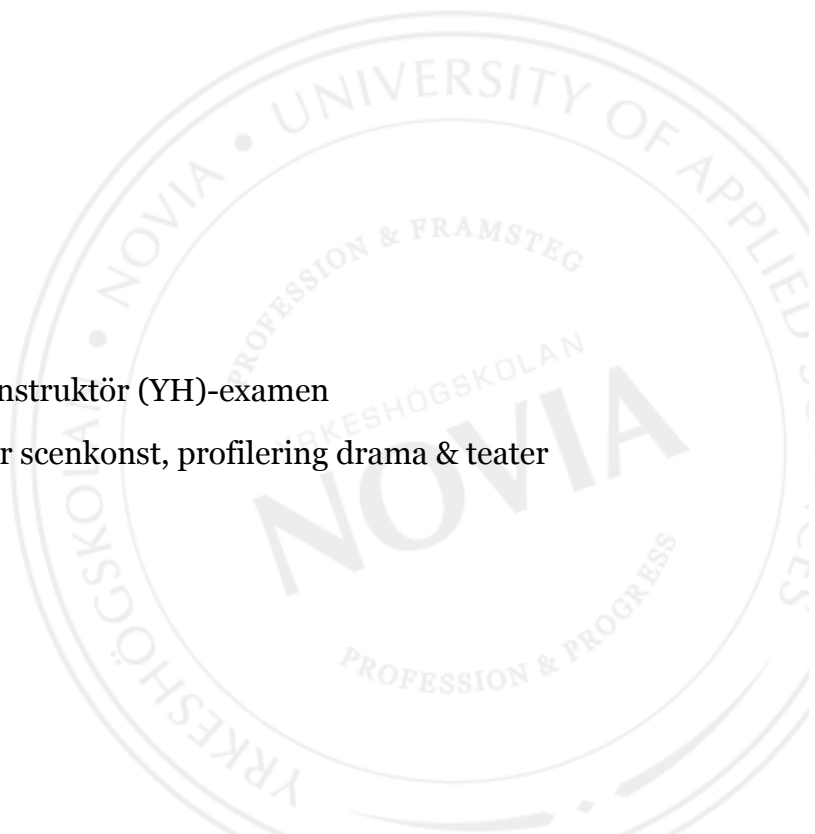


Att skådespela på en annan dialekt

En undersökning av utmaningarna man ställs inför

Sannah Nedergård

Examensarbete för dramainstruktör (YH)-examen
Utbildningsprogrammet för scenkonst, profilering drama & teater
Vasa 2016



EXAMENSARBETE

Författare: Sannah Emilia Nedergård

Utbildningsprogram och ort: Scenkonst, Vasa

Inriktning/alternativ/Fördjupning: Drama och teater

Handledare: Ragni Grönblom-Jolly

Titel: Att skådespela på en annan dialekt:

En undersökning av utmaningarna man ställs inför.

Datum 27.4.2016

Sidantal 24

Bilagor -

Abstrakt

Genom att medverka som skådespelare i *Turteaterns* (Kärntorp, Sverige) uppsättning av *Äldreomsorgen i Övre Kågedalen* blev jag medveten om de förändrade förutsättningarna en skådespelare möter när hen ska skådespela på en annan dialekt än den som faller hen naturligt. Pjäsmanuskriftet för *Äldreomsorgen i Övre Kågedalen* var skrivet på en västerbottnisk dialekt och därför spelades även föreställningen på dialekt. Syftet med denna uppsats är även att väcka uppmärksamhet till det heterogena teaterspråk som dominerar scenerna i Finland.

Genom att väga mina egna erfarenheter mot skådespelarkonstnärliga och språksociologiska källor har jag försökt belysa de utmaningar en skådespelare ställs inför i sitt arbete med den dialektala rollen.

Slutsatsen är att skådespelaren språkligt bör förbereda sig väl innan pjäsmanuskriptet tilldelas henne, på så vis störs inte impulser och intryck av onödig oro gällande uttal. Skådespelaren bör arbeta för att hens verktyg, kroppen, är vältränad och anpassbar för både nya roller och därav nya sätt att tala – t.ex. på en annan dialekt. Genom övning, upprepning och improvisation av språket utvecklas den nya dialekten snart till en mekanisk vana och skådespelandet kan ske obehindrat.

Språk: svenska

Nyckelord: teater, skådespeleri, språksociologi, psykologisk realism

Examensarbetet finns tillgängligt i webbiblioteket Theseus.fi.

OPINNÄYTETYÖ

Tekijä: Sannah Nedergård

Koulutusohjelma ja paikkakunta: Teatteritaide, Vaasa

Suuntautumisvaihtoehto/Syventävät opinnot: Draama ja teatteri

Ohjaajat: Ragni Grönblom-Jolly

Nimike: Näyttelemineen toisella murteella:

Tutkimus haasteista joita kohtaat.

Päivämäärä 27.4.2016

Sivumäärä 24

Liitteet -

Tiivistelmä

Työskenneltyäni näyttelijänä Turteaternin esityksessä ”*Äldreomsorgen i Övre Kågedalen*” tulini tietoiseksi olosuhteista joihin näyttelijä törmää joutuessaan näyttelemään murteella, joka ei ole hänelle luontainen.

Esityksen käsikirjoitus oli kirjoitettu Västerbottenin murteella, jolla kyseinen esitys myös näyteltiin. Tämän aineen tarkoitus on myös kiinnittää huomiota suomenruotsalaisten näyttämöiden heterogeniseen näyttämökieleen.

Vertaamalla omia kokemuksiani sekä näyttelijäntyötä että kielisosiologiaa käsitteleviin lähdeoteuksiin olen pyrkinyt valaisemaan osaa niistä haasteista, joita näyttelijänä kohtaa työssään murretta puhuvien roolien parissa.

Loppupäätelmäni on, että näyttelijän tulisi valmistuttua ääntämistä murteeseen, harjoitella kyseistä murretta, ennen kuin hän saa käsikirjoituksen ja täten välttää tilannetta jossa eri impulssit, vaikutelmat tai muut häiriötekijät koskien ääntämistä estäväevät näyttämöllistä läsnäoloa tilanteessa.

Näyttelijän tulee tehdä työtä sen eteen, että hänen työkalunsa, eli kehonsa on hyvin treenattu ja mukautuva hänen kohdatessa uusia rooleja, eli uusia tapoja puhua, esimerkiksi eri murteita.

Kieli: ruotsi

Avainsanat: teatteri, näyttelemineen, kielisosiologia,
psykologinen realismi

Opinnäytetyö on saatavilla ammattikorkeakoulujen verkkokirjastossa Theseus.fi.

BACHELOR'S THESIS

Author: Sannah Emilia Nedergård

Degree Program: Performing arts

Specialization: Drama and theatre

Supervisors: Ragni Grönblom-Jolly

Title: Acting on another dialect:

A research on the challenges you face.

Date 27.4.2016

Number of pages 24

Appendices -

Summary

By acting in the play "*Äldreomsorgen i Övre Kågedalen*" (put up by *Turteatern*, Kärntorp, Sweden), I got aware of the changes in circumstances, that an actor encounters when acting on another dialect than what she is used to. The manuscript for "*Äldreomsorgen i Övre Kågedalen*" was written on a dialect from the Northern part of Sweden, *Västerbotten*, and therefore the play was also put up on that same dialect. The purpose of this essay is also to illuminate the heterogeneous theatre language existing on theatre stages through-out Finland.

By comparing my own experience with different acting-theories and sociolinguistical sources, I have tried to illuminate the challenges an actor faces while working with a character speaking a dialect.

My conclusion is, that the actor should linguistically be well prepared even before she is handed the manuscript, in that way impulses and impressions are in no threat of worries connected to the pronunciation of the dialect. The actor ought to work with her tool, her body, so that it is well-trained and adaptable both for new characters and therefore also new ways of speaking – for example, on another dialect. Through experience, rehearsing and improvisation of the language, the new dialect will develop into a mechanical habit and the acting will occur without obstacles.

Language: Swedish

Key words: theatre, acting, sociolinguistics, psychological realism,

The examination work is available at the electronic library Theseus.fi.

Innehållsförteckning

1 Inledning	1
1.2 Syfte	2
1.3 Metod	2
2 Teoretisk utgångspunkt	4
3 En skådespelares förberedelser inför den dialektala rollen	5
3.1 Att anpassa talapparaten till nya ljud	6
3.1.1 Vokalljud	8
4 En skådespelares förkroppsligande arbete med den dialektala rollen	10
4.1 Att bli bekväm med dialekten	10
4.2 Att vara karaktären.....	12
4.3 Extralingvistiskt kommunikation – ickeverbal kommunikation.....	13
5 Dialektens utveckling efter premiären	16
5.1 Improvisation på en ovan dialekt.....	16
5.2 Den brutna dialekten och konsekvenserna.....	17
6 Teater på dialekt	20
7 Slutsats	22
7.1 Slutord: Hur kan vi arbeta för en icke-normativ - mönsterbrytande teatervärld som förespråkar mångfald?.....	22
8 Källförteckning	24

1 Inledning

”Språk och samhälle påverkar varandra. Språk är en stor del av ett samhälle, språkliga förteelser är en särskild sorts sociala företeelser, och sociala förteelser är i stor utsträckning språkliga” (Einarsson, 2009, s. 19)

Från oktober 2015 till mars 2016 utförde jag den konstnärliga delen av mitt examensarbete som skådespelare på Turteatern i Kärrtorp utanför Stockholm, Sverige. Turteatern, *Teatern Utan Reaktionärer*, är en teatergrupp som på sin hemsida beskriver sig själv som följande:

”... verkar för en experimentfylld, gränsöverskridande och politisk scenkonst för barn, unga och vuxna. Vi vill vara en teater utan konventionella gränser, där högt och lågt blandas och där våra starkaste ledstjärnor är lust, mod och kärleksfull respektlöshet.”

Under min tid på teatern satte produktionsgruppen *Ramaj* tillsammans med teatern upp föreställningen *Äldreomsorgen i Övre Kågedalen*, en föreställning baserad på en bok med samma namn, skriven av Nikanor Teratologen (originalutgiven av Nordstedts Förlag 1992, senare av Vertigo 1998 samt 2012). (Hädanefter förkortas föreställningens titel till enbart *Äldreomsorgen*.) Boken är skriven på ”*Kågebondska*” (en dialekt¹ från Norra Västerbotten, Sverige) och därför gjorde regissören Nils Poletti beslutet att sätta upp föreställningen på just ”*kågebondska*”, för en så genuin Västerbottnisk upplevelse som möjligt. Det är i samband med detta projekt som mina tankar gällande denna uppsats uppstod.

Det har varit en intressant resa, under vilken jag lärt mig mycket nytt om det verktyg man som skådespelare arbetar med; kroppen. Jag hoppas du ska finna intresse i de tankar och efterforskningar som jag kommer att dela med mig av.

¹ Termen *dialekt* står för tal som är karakteristiskt för ett visst geografiskt område. (Einarsson, 2009, s. 147) De dialekter som vi talade i *Äldreomsorgen från Övre Kågedalen*; central standardsvenska, skellefteådialekt, kågedialekt, är regionala dialekter och inte sociala dialekter.

1.2 Syfte

På YH Novia Scenkonst lärde vi oss på röst- och talkurserna under mina utbildningsår (2012-2016) att på scenen tala ett välartikulerat, lättförstått språk som skulle följa vissa regler. T.ex. ordet ”de” skulle uttalas ”di” och man skulle säga ”e” istället för ”är”. Dialektalande studeranden lärde sig att korrigera sitt uttal till ”det korrekta” och flera av mina kurskamrater, jag inberäknad, behöll detta uttal även privat. För egen del för att passa bättre in i teatervärlden, den värld jag steg in i, i och med min utbildning.

Det finns skådespelar-banker (t.ex. på Teateralliansens internet-hemsida²) där man kan delas in efter vilka dialekter man talar eller inte talar. Ofta kan man även söka skådespelare för rollsättning genom att välja vilka dialekter man vill att de talar. Att vara dialektalande kan alltså vara både en bra och en dålig egenskap som skådespelare.

Jag är nyfiken på varför det är såhär, varför man värdesätter standardspråk högre än dialekter. Varför talar man enligt vissa språknormer på scenen? Är det för att publiken så enkelt som möjligt ska uppfatta vad skådespelaren säger? Troligtvis. För att nå ut lika mycket till hela publiken genom att tala ett ”neutralt” språk? Antagligen. Men varför just *de här reglerna*? Varför inte en sällsynt dialekt? Varför inte en dialekt som talas av en stor del av publiken? Kanske är det en fråga om tillgångar? Man kanske tänker att det medför mer arbete för skådespelarna. Jag vill därför undersöka hur repetitionsprocessen för en skådespelare ändras om språket eller dialekten ändras. Jag vill ta oss ett steg närmare språklig mångfald inom teatern.

1.3 Metod

Genom att medverka i *Äldreomsorgen* med fem mindre dialektala talroller, har jag varit tvungen att anpassa mitt skådespeleri till något för mig alldeles nytt; att spela karaktärer som talar andra dialekter än den som faller sig naturligt för mig. I föreställningen har jag talat central standardsvenska (i folkmun mer känd som rikssvenska), norrbotten-dialekt samt en mild version av Skellefteå-dialekt. En av mina roller talade även finlandssvenska.

² <http://www.teateralliansen.se>

I denna uppsats kommer jag att fundera kring de erfarenheter jag antecknat i min processdagbok, Konstantin Stanislavskijs samlade tankar i *Arbetet med rollen* samt David Mamets tankar kring *skådespelarens relation till texten*, och även försöka se på mina erfarenheter ur en språksociologisk synvinkel³. Genom att studera fonetikens grunder har jag fått en insikt i hur nya språk och dialekter - förnyat tal, påverkar en skådespelares arbete.

³ Sociolingvistik/språksociologi – den vetenskapsgren som studerar språk i ett socialt perspektiv.

2 Teoretisk utgångspunkt

”En individ kan förstås ingå i många olika gemenskaper ... Den gemenskap vi vill identifiera oss med kan t.ex. i ett läge betona religion, i ett annat region, i ett tredje yrkestillhörighet, och dessa olika solidariteter gör att vi språkligt kan hänföras till en viss religiös, regional eller professionell gemenskap.” (Einarsson, 2009, s. 39)

På scenkonstlinjen på YH Novia arbetar man under första studieåret med Konstantin Stanislavskij's psyko-fysiska metod för skådespelande. Vi lär oss att iscensätta karaktärer både genom att använda det *emotionella minnet*, samt genom *fysiska handlingar*. Vi undersöker på så vis olika tillvägagångssätt för *vägen till karaktären*, som Stanislavskij arbetat med under sin verksamma tid inom teatern. Vi lär oss om fantasi, koncentrationsförmåga och därigenom ökad kreativitet, intuition samt förbättrade mekaniska handlingar. Vi arbetar bland annat med de för situationen givna omständigheterna, kontakt, temporytm samt det emotionella minnet när vi undersöker våra karaktärer.

Jag är personligen en väldigt *emotionell skådespelare*, vilket innebär att mitt rollarbete byggs upp med hjälp av min fantasi och de givna omständigheter som skapar rollkaraktärens situation. Jag använder ofta det *emotionella minnet* som hjälpverktyg, för att framkalla känslor och skapa karaktären utgående från dem. Känslolivet är för mig viktigt och jag arbetar så att säga ”inifrån ut” med mina roller. Psykologisk realism är alltså en stilgenre, i vilken jag känner mig bekväm.

Äldreomsorgen var en föreställning uppbyggd med både psyko-realistisk och post-dramatisk stil. Spelstilen var därför ofta stiliserad, vilket för mig innebar att jag var tvungen att arbeta utanför min trygga zon och ändra på mitt sätt att närma mig texten i pjäsmanuskriptet⁴. Dessutom fanns nu även en annan, för mig ny, förutsättning att ta i beaktande; en ny dialekt och nytt sätt att prata, vilket ytterligare försvårade upplevelsen av scenerna.

I boken *Arbetet med rollen* (Stanislavskij, 1997), behandlas mestadels skådespelarens och karaktärens känslor och tankebågar. Men jag tänker försöka tillämpa Stanislavskij's teori på ämnet för min uppsats, nämligen språk. Eftersom även språk är en viktig del av karaktären.

⁴ I fortsättningen omnämns ”pjäsmanuskriptet” enbart som ”manuset”.

3 En skådespelares förberedelser inför den dialektala rollen

”En människas första språk eller dialekt är oftast en kraftfull markör av hennes identitet.”
(Einarsson, 2009, s. 39)

Det första en skådespelare gör i arbetet med en ny föreställning är ofta att få manus i hand och läsa detta. Vid kollationeringen av *Äldreomsorgen* ombads vi, skådespelarna, att i den mån vi kunde, försöka läsa manuset på ”kågebondska”, den dialekt som vi även skulle spela på.

”Det första mötet med rollen är mycket viktigt. De första intrycken ... är den bästa inspirationskällan för skådespelarens begeistring, hänförelsen, som är av stor betydelse för den skapande processen.” (Stanislavskij, 1997, s. 58)

Stanislavskij skriver i avsnittet ”*Förnuftets förbannelse*” (Stanislavskij, 1997, s. 58 framåt) att den första läsningen av manuset, bör för skådespelaren vara en möjlighet att låta de första intrycken uppstå fritt och naturligt. För just dessa intryck kommer ofta att prägla skådespelarens hela fortsatta arbete. Han talar om fördomar (gällande manuset) som farliga hinder för de första intrycken;

”Fördomar uppstår framför allt genom att man blir påtvingad andras mening. ... Därför skall skådespelaren ... så vitt möjligt akta sig för utomstående påverkan, så att han inte påtvingas andras åsikter, vilka kan skapa fördomar och förvränga skådespelarens första intryck, hans spontana känslor, vilja, förnuft och föreställningsförmåga.” (Stanislavskij, 1997, s. 60)

Han säger att ”de (fördomarna) proppar till sinnet som en kork som fastnat i halsen”. Och så kan jag avslöja att jag kände efter kollationeringen med *Äldreomsorgen*. Igentäppt. Visst hade jag blivit utsatt för ”utomstående påverkan” genom regissörens och mina medspelares åsikter om boken, men orsaken till att mina första intryck inte hade fått uppstå ”fritt och naturligt” var nog att jag skulle läsa texten på en dialekt som för mig föll onaturlig. Jag hade koncentrerat mig så mycket på att vara duktig och efterlikna en, för mig med finlandssvensk bakgrund, någorlunda bra norrbottendialekt, att detaljer om karaktärerna samt manusets båg och händelseförlopp, för mig förblev otydliga. Texten gav mig väldigt få detaljerade intryck. Det var först senare under repetitionerna som jag fick sådana. Men baserat på vad jag skrev i min processdagbok genast efter kollationeringen, så gav pjäsen mig åtminstone något slags intryck.

”Kollationeringen gjord, manuset är super! Roligt, lättsamt men ändå fyllt av ångest, sorg, äckel...” – 15 september 2015

Nils Poletti, regissör för *Äldreomsorgen* och medlem i produktionsgruppen *Ramaj*, ville att hela föreställningen skulle spelas på den dialekt den var skriven på; ”kågebondska”. Han var väl medveten som att ensemblen på fem skådespelare kom från olika delar av Sverige och Finland och att ”kågebondskan” inte nödvändigtvis skulle vara bekant för oss, så vid repetitionsperiodens start framlades förslaget att vi alla helt enkelt skulle närma oss dialekten så gott som möjligt. ”kågebondskan” var för mig ganska lätt att förstå p.g.a. av likheten till min egen dialekt, sundomdialekt⁵, i både ljud och vokabulär.

Jag utgick i min språkträning, från den dialekt som låg närmast ”kågebondskan” och mina egna talerfarenheter, nämligen en väldigt stilsrad norrländsk dialekt. Eftersom jag är uppvuxen i Vasa (Finland), beläget geografiskt nära Västerbotten, hade jag besökt Norrland flera gånger och även hört dialekten på både tv och radio. På grund av detta hade den utvecklats till ett språk man i min familj och bland mina vänner skojade och gjorde sig rolig på. Jag hade alltså efteräpat norrländska dialekter flera år innan arbetet med *Äldreomsorgen*. Och det visade sig att den dialekt som jag talar i *Äldreomsorgen* ligger väldigt nära denna breda, stilsrade form, även om vokabulären har blivit mer välutvecklad och jag lagt på en nasalare ton som passar sig bra för dialekterna i Norra Västerbotten (den region som Kåge tillhör).

3.1 Att anpassa talapparaten till nya ljud

När man ska lära sig efterlikna, eller rent av utan problem tala ett annat språk eller, som i det här fallet; en annan dialekt, är det viktigt att man gör efterforskningar i hur dialekten skiljer sig från hur man själv talar. Finns det skillnader i *fonation* – röstkvaliteter? Skiljer sig vokalbildningen från hur du vanligtvis talar? Betoningen av ord kan vara annorlunda och bör därför undersökas. Detaljer som dessa var för mig viktiga och avgörande för hur korrekt mitt uttal lät, och därav även hur trovärdigt publiken uppfattade mina karaktärers ursprung.

⁵ Sundomdialekt är den dialekt som talas i den Österbottniska byn Sundom, belägen i Vasa kommun.

Under repetitionerna av *Äldreomsorgen* använde jag mig av olika röstinspelningar från västerbottniska dialekttalande. Via "Institutet för språk och folkminnen"s internet-hemsida och en cd-skiva med julevangeliet inläst på "kågebondska", fick jag lyssna på hur dialekten lät och därefter försöka härma talarnas uttal. Jag hade även tillgång till en video-upptagning från ett möte mellan ensemblen, regissören och en logonom, där de fick läsa sina repliker och hon hjälpte dem med uttalet.

Dagsboksinslägg 2 november 2015:

"Språket går bra! Jag talar ofta dialekten hemma så hoppas att det ska bli någorlunda bra. ... Språket orsakar nog inga problem i improvisation, jag improviserar ju allt jag säger hemma också, när jag övar."

Kåge, den ort där *Äldreomsorgen* utspelar sig, ligger i Norra Västerbotten, med Skellefteå som största närliggande stad. Eftersom skellefteådialekten är lik "kågebondska", men lättare att lära sig bestämde vi oss i ensemblen att ha som mål att i föreställningen prata skellefteådialekt och i den mån vi kunde lägga till ord, typiska för "kågebondska".

Jag har sedan flera år tillbaka härmat Norrbottendialekt genom att härma tv-reklamer och filmer så som *Jägarna* (Kjell Sundvall, 1996) och *Så som i Himmelen* (Kay Pollak, 2004), så istället för att börja från noll hade jag, som jag tidigare påtalade, kunskap om melodin och betoningen som användes i de norrländska dialekterna. Dessutom fanns det, p.g.a. likheterna i de norrländska dialekterna och sundomdialekt, möjlighet till *en transfer – en överföring*, av färdigheter från det ena språket till det andra. De båda dialekterna använde sig av gemensamma dialektala ord och därav uppstod en *positiv transfer - facilitering*⁶. (Einarsson, 2009, s. 99)

Under repetitionstiderna fick jag arbeta extra hårt med nasaliteten som är karakteristisk för skellefteådialekten, sh-ljuden samt vissa vokaler som t.ex. ö. Även orden "knulla" och "han" var svåra att uttala korrekt.

⁶ (En transfer kan även ta sig uttryck som negativ, det behandlas senare i uppsatsen i avsnittet '5.2 Den brutna dialekten och konsekvenserna'.)

Orsaken till att just ordet "han" var för mig svårt att uttala, berodde på den förändrade produktionen av vokalen. Det sverige-svenska a:t är i munnen högre placerat och mer stängd som vokal än det finlandssvenska a:t som placeras lågt och framme i munnen. Dessutom skall det uttalas nasalt eftersom det är ett skellefteå-a. När det därtill ännu skulle användas i kombination med konsonanten *n* orsakades, för mig, svårigheter i uttal. Resultatet blev ett uttal som påminde mer om norska än om norrbottniska. För att öva bort detta var jag tvungen att lära mig att avbryta nasaliteten innan konsonanten *n* för att undvika att ett inkorrekt uttal.

3.1.1 Vokalljud

Många har vi någon gång blåst över en flaskmynning och lyssnat till ljudet som uppstår och hur ljudet är olika beroende på mängden innehåll i flaskan. En mindre mängd innehåll orsakar en 'lägre' eller 'mörkare' klang än en större mängd vätska. Detta genljud som uppstår när vi blåser är en *resonans* som kommer ur flaskan. Flaskan är i det här fallet en *resonator* (exempel taget ur Fonetikens Grunder, Engstrand, 2004, s. 62).

Vokaler uppstår genom att en *periodisk röstkälla* (luft från lungorna som pressas genom stämbanden i ett visst, konstant tryckmönster i den omkringliggande luften) modifieras genom en *resonans* i ansatsröret. (Engstrand, 2004, s. 71) I framkallandet av vokaler är det alltså ansatsröret som verkar som *resonator*. Ett språks vokaler har karakteristiska *klangfärger*⁷ eller, akustiskt sett, spektrala energifördelningar (Engstrand, 2004, s. 57 framåt). Hur vi som talare kan styra dessa energifördelningar kan man förstå genom att tänka på begreppet *resonans*.

Vokalerna är egentligen det som skiljer sig mest från varandra i uttalet av olika språk och dialekter. Vokalernas klangfärg både *produceras* och *låter annorlunda* i olika språk (Engstrand, 2004, s. 58). För att kunna bemästra uttalet av en dialekt är det viktigt att man har en väl utvecklad röstapparat som är användbar och anpassbar.

⁷ En vokals klangfärg beskriver hur lyssnaren uppfattar olikheter i kvalitet hos vokaler (se avsnitt 3. Språkljudens akustik i Fonetikens grunder, s. 41).

Den delen av röstapparaten där vokalernas klangfärg utformas kallas *ansatsröret* och består av stämläpparna, svalget och munhålan. Ansatsröret fungerar även, som tidigare nämnt, som resonator (Engstrand, 2004, s. 67). Att *vokalartikulera*, går ut på att ställa in ansatsröret för de klangfärger som gäller för ett visst språk eller dialekt. Exempel från s. 67 i *Fonetikens grunder* (Engstrand, Studentlitteratur, 2004):

”Att förtränga svalget genom att dra tungan bakåt och nedåt (då blir vokalen [a]-liknande) eller att göra svalet stort och munhålan liten (då blir det en [i]-liknande vokal).”

Engstrand refererar (2004, s. 217) till en undersökning som Claes-Christian Elert gjort om regionala skillnader i det svenska talspråket, ur vilken det framgick att man på många håll i Norrland hade tendens att börja yttranden med modal fonation (normal fonationstyp - röstkvalitet, baserad på att stämläpparna är adducerade och vibrerar i hela sin längd), fortsätta med knarr och avsluta med viskning. Detta resultat stämde väl överens med hur vi i ensemblen talade vår Skellefteådialekt. Speciellt i slutscenen, där karaktärerna var tuffa, äldre stereotypiska Skellefteå-män som talade väldigt ”typisk” Skellefteådialekt, märkte man av likheterna mellan våra karaktärstolkningar och Elerts forskningsresultat.

4 En skådespelares förkroppsligande arbete med den dialektala rollen

”Det omedvetna genom den medvetna är mottot för vår konst och dess teknik”
(Stanislavskij, 1997, s. 66)

Tisdagen den 20 oktober 2015 skrev jag följande i min processdagbok:

”Repade nyss första scenen och det kändes som om jag var med i en revy, vad f*n håller jag på med?? Sådär skådespelar man ju inte? ... Jag tror det har att göra med språket. Det svåra med att spela på ett annat språk är just det: Att man spelar istället för att vara.”

Denna tanke var densamma som slog mig i och med kollationeringen vi hade två månader innan detta dagboksinslag (september 2015). Det var alltså svårt att slänga sig ut i rollens liv, slappna av och lyssna på de andra skådespelarna, när jag hela tiden var orolig för mitt uttal.

4.1 Att bli bekväm med dialekten

När vi påbörjade arbetet med *Äldreomsorgen* visste jag inte om jag skulle skådespela på västerbottendialekt eller finlandssvenska. Därför läste jag manuset på kollationeringen delvis på finlandssvenska, vilket föll mig naturligt, delvis på den stiliserade norrbottendialekt jag lärt mig via tv under min uppväxt. Denna språkväxling gjorde mig extra medveten om mitt norrbottniska uttal, och jag insåg att jag koncentrerade mig mera på att ”låta bra” inför mina medarbetare istället för att fritt använda min fantasi och ”upptäcka” manuset, vilket jag tidigare nämnde att Stanislavskij förespråkar i avsnittet *Förnuftets förbannelse* (1997, s. 58 framåt).

Jag tvivlade alltså på mig själv och mina förmågor, och eftersom ”tvivlet är en fiende till skapandet” som ”bromsar upplevandets gång” (Stanislavskij, 1997, s. 154), blev det senare i processen, svårare för mig att forma bilder och tankar om de enskilda karaktärer som jag skulle gestalta.

I början av repetitionsperioden tänkte jag följande:

”Att spela på en annan dialekt kan innebära svårigheter. Det viktigaste jag har lärt mig är nog att spela karaktären inte dialekten. Låta karaktären med dess personlighet bli stark och sedan kunna lägga på dialekten.” – Dagboksinslag 23 oktober 2015

Något som inte slog mig då, var att dialekten isåfall inte blir ett naturligt karaktärsdrag för rollen. Istället arbetar jag fram en karaktär som senare måste låtsas tala dialekten, precis som jag som skådespelare gör. Resultatet var att det blev just så som jag inte ville; jag spelade dialekten. Eftersom det hände har jag i efterhand varit tvungen att tänka ut en ny strategi och vad jag kommit fram till är följande;

Min nya syn på saken är att man borde lära sig dialekten så bra som möjligt *innan* man börjar repetera scenerna, gärna med en annan text än manuset. På så vis slipper man tänka på uttalet och betoningen medan man repeterar, och man riskerar inte att replikerna ska ”fastna i ett förutbestämt mönster”, byggt på enbart sina egna impulser, innan repetitionerna ens har startat. Så gjorde tyvärr inte jag. Som exempel:

Jag började öva repliker på egen hand hemma i Vasa innan jag anlände till Turteatern och repetitionerna av *Äldreomsorgen*. Jag lärde mig replikerna utantill och för att komma ihåg dem utantill skapade jag i min fantasi en dialog i vilken jag och min motspelare alltid betonade replikerna likadant. Jag skapade alltså ett slags ”förutbestämt mönster” för att komma ihåg mina repliker och dess tillhörande uttal. När jag senare anlände till Turteatern och skulle repetera samma scen med en levande motspelare, vars intryck och impulser jag inte kunde styra, existerade inte det mönster jag övat in på egen hand. Konsekvenserna var att jag blev osäker på mitt uttal i och med att melodin i språket förändrades, och jag hade även mycket svårare att komma ihåg mina repliker och improvisera med dem.

För att förenkla mitt arbete på *Turteatern* borde jag alltså ha lärt mig dialekten flytande först, och sedan börjat läsa manuset för att kunna satsa energi på karaktärerna istället för att försöka låta bra inför produktionsgruppen under kollationeringen. Då skulle dialekten utan problem ha fått vara en logisk del av karaktärerna, en del som skulle ha format karaktärerna från början av mitt arbete.

”Om vi våldför oss på vår andliga och fysiska natur, om det är kaos bland känslorna, och uppgifterna saknar logik och konsekvens, kan det inte finnas något äkta organiskt upplevande” (Stanislavskij, 1997, s. 127)

4.2 Att vara karaktären

Stanislavskijs tankar om att ”känna” som karaktären i avsnittet *Förnuftets förbannelse – III Förkroppsligandet* (Arbetet med rollen, 1997, s. 162):

”Man kan förändra omständigheterna för det liv som framställs på scenen, man kan tro på en ny överuppgift, ge sig hän åt den genomgående handlingen, man kan på olika sätt kombinera de känslor man upplever, ändra ordningensföljden på dem eller deras logik, man kan för rollen utveckla vanor och uttryckssätt som är främmande för skådespelaren själv ... Allt detta gör att han i åskådarens ögon är en annan i varje roll.”

Skådespelaren handlar alltid på scenen i sitt eget namn, men låter varje ny karaktär formas genom att anpassa sina mål och handlingar till karaktärens. Man lånar sin kropp till karaktären och blir den.

”Skådespelaren kan inte vare sig i verkligheten eller på scenen leva med någon annans önskningar, om dessa inte blivit ett, till kropp och själ, med honom, skådespelar-människan. ... Man kan underordna sig författarens eller regissörens önskningar och befallningar och utföra dem mekaniskt, men man kan uppleva bara sina egna, levande, äkta önskningar, som fötts och bearbetats av en själv enligt ens egen och inte någon annans vilja. ... För att önskningar skall få liv på scenen, måste de göras till skådespelarens skapande önskningar och handlingar, som är släkt med hans egen organiska natur. Kort sagt, man måste uppleva bara sina egna levande äkta känslor.” (Stanislavskij, 1997, s. 115)

Men David Mamet kritiserar den ”tidiga Stanislavskij” i boken *Sant och falskt; Kätteri och sunt förnuft för skådespelaren* (Gidlunds Förlag, 2010) anser följande:

”Skådespelaren behöver inte ”bli” karaktären. Frasen har, i själva verket, ingen mening. Det finns ingen karaktär. Dett finns bara repliker på ett papper. Det finns repliker och dialog, som ska framsägas av skådespelare. När han eller hon säger dessa enkelt och i ett försök att uppnå ett mål som mer eller mindre sammanfaller med det som författaren föreslagit, ser publiken *illusionen* av en karaktär på scenen.” (Mamet, 2010, s. 15)

Kort sagt motsäger sig Mamet tanken på att skådespelaren ska lägga känsla i orden, och istället enbart leverera repliker med ett specifikt mål som ”skådespelar-människa”.

Skådespelaren behöver enligt honom inte adaptera karaktärens mål, eftersom det inte finns någon karaktär. Istället kan hen välja egna mål som enbart påminner om de mål karaktären lever med, samt går hand i hand med författarens vision.

Personligen tycker jag att detta låter väldigt genomskinligt och förevisande som skådespelarteknik. Men genast jag tänkt den tanken ändrar jag mig med argumentet att skådespelandet inte ska vara terapi för skådespelaren själv, det är inte jag som skådespelare som ska fyllas av känslor och beröras, det är publiken. Därför borde det inte spela någon roll vilket mål jag som skådespelare jobbar med, så länge det är ett mål som skapar en trovärdig illusion av ett mål passande för karaktären.

Även om Stanislavskij och Mamet skiljer sig i sina åsikter kring det inre själsliga livet hos karaktären, förenas deras tankar i en och samma slutsats; om du finner det svårt att producera något ärligt på scenen, ska du släppa alla tankar om *hur* du ska göra något och istället koncentrera dig på *vad* det är du ska göra. (Mamet 2010, s. 103; Stanislavskij, 1997, s. 283). Om man skådespelar enligt denna tanke kommer man med lust och mod hoppa in i handlingen och det publiken kommer att se är ren och äkta målmedvetenhet, en handling som ser trovärdig ut, eftersom den för skådespelaren verkligen är äkta. Hen är målmedveten med vad hen vill göra.

Man måste alltså släppa tanken på hur man ska uttala dialekten för att istället koncentrera sig på vad det är man ska göra, säga. Om man i förberedelserna för den dialektala rollen, arbetat flitigt, borde då uttalet komma naturligt medan man koncentrerar sig på det nyss diskuterade "vad".

4.3 Extralingvistiskt kommunikation – ickeverbal kommunikation

Jan Einarsson talar i boken *Språksociologi* (Studentlitteratur, 2010, s. 315) om hur *paralingvistiska uttrycksmedel* (icke-verbala uttryck som uppstår samtidigt med orden) kan förmedla information om talaren, så som; härkomst, kön, ålder, status och känslotillstånd.

"Detta signaleras då genom talets musikaliska inslag: röstbehandling, artikulation, betoning, melodi, tempo, pausering, men också genom *öh*-anden, harklingar o.dyl." (Einarsson, 2010, s. 315)

Stanislavskij (1997, s. 133) klassar andningen som ett extralingvistiskt uttryck - med hans egna ord som ”vid första anblicken obetydliga detaljer av naturalistisk karaktär” och anser även han, att dessa detaljer har ”en oerhört stor betydelse i vårt skapande arbete”.

Mamet (2010, s. 24) anser att man vid framförandet av en replik inte bör lägga till paralingvistiska uttryckmedel i form av *öh*-anden och harklingar, utan enbart leverera replikerna så som de är skrivna av pjäsförfattaren, för att ett så ärligt uttryck som möjligt skall uppstå.

”Det är vad jag kallar hollywoodskt stönskådespeleri. Skådespelaren får sitt stick, han går runt lite, andas ut med ett stön, ungefär som en val, ibland artikulerat som en sorts ”uhu” och fortsätter sedan med den överenskomna repliken.” (Mamet, 2010, s. 24)

Enligt honom är i texten obefintliga *öh-anden*, enbart ett sätt för en förvirrad skådespelare att vinna tid.

Einarsson får däremot stöd av Stanislavskij i teorin om att språk och tal inte är en så enkelfassetterad del av skådespeleriet som Mamet vill påstå, och jag håller med. Jag tror att kravet för en fungerande kontakt mellan publik och skådespelare är extralingvistiskt uttryck. Att harkla sig är trots allt en del av det naturliga kroppsspråket, som uppstår när vi koncentrerar oss på *vad* och inte *hur*, på scenen.

Huruvida man väljer att använda sig av extralingvistiska uttryck är givetvis ett medvetet val av regissör och produktionsgrupp. Även formen på pjäsmanuskriptet kan avgöra huruvida t.ex. harklingar passar in eller inte. Som exempel kan nämnas pjäsmanuskript skrivna med versmått, där icke-inskrivna harklingar kan förstöra formen.

I *Äldreomsorgen* använde vi oss av extra-lingvistiska uttrycksmedel. Publiken, som varje kväll bestod av ca 32 personer, satt alltid väldigt nära oss eller ibland t.o.m. på scenen mitt ibland oss och då behövdes ett psyko-realistiskt skådespeleri för att handlingen inte skulle verka konstlad.

Einarsson (2009, s. 315) uttrycker även att vi som lyssnare/åskådare tror mera på rösten och kroppens uttryck än det verbala. Oberoende på om det är rösten och kroppen eller orden som talar sanning, så kommer vi högst troligen att lita mera på rösten och kroppen.

”De icke-verbala signalerna är alltså väl ägnade att övertyga och ingår därför också som en särskild del i den klassiska retorikens textbildningsmodell.” (Einarsson, 2009, s. 315)

Han säger att talarens röst ska återspegla alla de känslor som talaren vill uppväcka hos dem som lyssnar (2009, s. 316). Baserat på allt detta drar jag följande slutsats;

För att så överensstämmande/trovärdigt som möjligt efterlika en dialekt, är det användbart att tala den med en infödd dialektalande för att en *ackomodation*⁸ ska kunna ske, d.v.s. för att kunna adaptera ett, till dialekten tillhörande, extralingvistiskt uttryck som tillsammans med det korrekta uttalet skapar en trovärdig karaktär och illusion för publiken.

I det här fallet gäller såvida en *konvergent* anpassning, den versionen av ackomodation som innebär att vi närmar vårt egna beteende till kommunikationpartners och på så vis visar vårt gillande.

⁸ Begreppet *ackomodation* står för anpassning, i första hand till kommunikativt (verbalt eller icke-verbalt) beteende hos dem som vi kommunicerar med. *Konvergent ackomodation* – när man närmar sitt eget beteende till kommunikationspartners. Ackomodation rör språkets alla delar, kroppsspråk, röstbehandling, taltempo, ordval och uttal. (Einarsson, 2009, s. 43)

5 Dialektens utveckling efter premiären

Stanislavskij skriver ”Människan är ingen maskin, hon kan inte varje gång, vid varje upprepning uppfatta rollen på samma sätt, tända på samma skapande eggelser.” (1997, s. 107) En skådespelare bör alltså leva i stunden och välkomna de impulser som levereras henne av föreställningen och motspelarna just då, impulser som varje kväll skiljer sig från varandra. Man måste alltså kunna anpassa sig till nya oplanerade situationer..

Stanislavskij talar om våra förhållningssätt till våra närmaste medmänniskor, hur vi ”mycket uppmärksamt och med stor möda” upprättade en relation och hur förhållningssätten efter att ha levt med människorna ett tag, ”med tiden började fungera mekaniskt och omedvetet” (Stanislavskij, 1997, s. 120, (II. Upplevandet)). Han jämför detta fenomen med skådespelarens reproduktion av komplicerade situationer och vägarna ut ur dem.

”När alla dessa mekaniska vanor blir motoriska vanor låter de sig reproduceras omedvetet med osannolik lätthet. Man blir förvånad över det mekaniska omedvetna muskelminnet som kan lagra och komma ihåg de mest invecklade kombinationer av dansrörelser och steg.” (Stanislavskij, 1997, s. 120)

Jag frågar mig då, vad är vår användning av munnens muskler om inte en väldigt invecklad kombination av dansrörelser? Genom att vänja oss vid ett nytt uttal och den förändrade användningen av vår röstapparat, kan vi alltså spara den nya dialekten i muskelminnet för att sedan obesvärat kunna använda dialekten vid repetitioner. Vi kanske rentav kan improvisera på den genom att klippa ihop fraser från olika repliker? Och efter ett tag när röstapparaten vant sig vid uttalet av alla konsonanter och vokaler, kan vi kanske obehindrat tala dialekten. Kanske den då blir en naturlig del av vårt talande.

5.1 Improvisation på en ovan dialekt

Jag återvänder till det dagboksinslägg jag tidigare behandlade, nu med en annan infallsvinkel; improvisation. Dagboksinslägg den 2 november 2015:

”Språket går bra! Jag talar ofta dialekten hemma så hoppas att det ska bli någorlunda bra. ... Språket orsakar nog inga problem i improvisation, jag improviserar ju allt jag säger hemma också, när jag övar.”

Stanislavskij förespråkar en ”*upplevandets eller inlevelsens skådespelarkonst*” (Kemececi, 1998, s. 19) som innebär att ”skådespelaren lever sig in i rollen inför varje föreställning” (Kemececi, 1998, s. 20). I min språkfråga innebär den tanken att man måste besitta en så god språkkunskap i den dialekt man talar, att man obehindrat kan kasta sig ut i agerandet utan uttalet som orosmoment. Man måste alltså kunna improvisera på dialekten för att verkligen kunna kasta sig ut i det okända vid varje föreställning.

Stanislavskij (1997, s. 154) varnar för ”slentrianmässig upprepning” och dess påverkan på vårt arbete. Vi måste aktivt kämpa för att behålla den inre meningen med det vi gör för att handlingen inte ska bli *mekanisk* – motorisk. Att föreställning efter föreställning använda sig av samma nyanseringar i rösten kan skapa klichéer för rollen och vi måste därför våga leva med dialekten, improvisera.

Interimspråk är den term som syftar på den ”språkliga behärskning som en inlärare av ett andraspråk har vid en viss given tidpunkt i inlärningsprocessen” (Einarsson, 2009, s. 99). Ett drag i interimspråk, som alltså är en hållplats på vägen mot fullkomlighet, är just transfer, som behandlades tidigare i uppsatsen. Andra egenheter i interimspråk kan vara att man försöker undvika det som fortfarande är svårt att producera. Alltså, man säger det man kan säga, inte det man vill säga. Problemet med detta är att man då ger upp improvisationen utan att ens försöka. Man tar sig aldrig över ett hinder utan att ens försöka lyfta sin kropp uppåt. Enda botten till detta problem är att man inte ger upp, en hjälpande hand och ett för dialekten hjälpande öra kan vara bra att ha för att utvecklas vidare.

5.2 Den brutna dialekten och konsekvenserna

Det händer oundvikligen att man som skådespelare gör misstag på scenen. Att ”leva i stunden” kan få konsekvenser som förändringar i repliker, förändrade scenerier och svårlösta förändrade situationer att uppstå.

Att spela på en dialekt som inte faller sig naturligt för skådespelaren är kanske inte en inövad vana och det kommer högst troligen att uppstå stunder då skådespelaren oplanerat faller tillbaka till sitt egna språk, sin egna dialekt och därför bryter föreställningsspråket med ett

annat. Som exempel jämför jag med mina egna erfarenheter antecknade i min processdagbok den 12 november 2015;

”Jag märker att jag blir blyg av att ha publiken och deras åsikter så nära inpå. På en ”vanlig” scen är publikens minspel ofta dolt bakom mörker i salongen, men nu ser jag allt deras ögon och ansikten uttrycker medan jag spelar. ... Jag börjar alltså ohälsosamt nog ”bry mig” för mycket om hur publiken reagerar istället för att koncentrera mig på att visa dem det vi *vill* visa dem. Jag blir alltså mer medveten om mig själv.

De gånger jag blev extra medveten om hur nära publiken till *Äldreomsorgen* verkligen satt, blev jag även extra medveten om hur de uppfattade mitt uttal och skådespel, och därför ansträngde jag mig onödigt mycket och uttalet blev överdrivet och därför kliché.

Jag talade tidigare om *transfer*, användandet av tidigare språkerfarenheter i inlärandet av ett nytt språk, då i positiv bemärkelse. Negativ transfer – *interferens*, är å sin sida t.ex. brytning; då förstaspråkets uttalsregler gör att man som inlärare har svårt för att uttala ord och fraser enligt språkmålets regler.

För mig var det förändrade sh-ljudet svårast att anamma, och jag bröt flera gånger på finlandssvenska eftersom det finlandssvenska sättet att uttala sh-ljud (långt fram i munnen) var så väl inpräntat att det var svårt att undvika brytning. Och i och med att jag bröt, blev jag plötsligt mycket mera medveten om vad jag höll på med och hur mitt uttal lät. Jag tappade fokus på det viktiga, *vad* det var jag gjorde, och föll istället tillbaka till det som jag inte skulle tänka på; *hur* jag skulle göra det det. Jag började automatiskt tänka på om publiken tyckte jag talade bra eller dåligt. Jag blev mer medveten om publiken.

Dagboksinslag den 3 februari 2016:

”Det gick inte bra idag. I publiken satt ett gäng från norra Sverige som utan tvivel hörde att jag bröt på dialekten. Jag kunde ju inte tänka på annat än det genom hela föreställningen. Riktigt skit blev det.”

Orsaken till att jag blev så medveten om min brytning hade nog delvis även att göra med att grundspråket, så att säga, i mitt tal var finlandssvenska, medan den för de andra skådespelarna var central standardsvenska. Publiken skulle alltså uppfatta min brytning som grovare än

resten av ensemblens, eftersom mitt grundspråk tydligare skiljde sig ifrån den dialekt som publiken själva talade (central standardsvenska), och därför framstod som mer annorlunda.

Vad är då lösningen till detta? Jo, att kanske helt enkelt strunta i hur man låter och lägga all sin energi på vad man gör istället. Att inte tänka *hur*, utan istället *vad*. Om man gör det, får publiken något helt annat att fokusera på än brytningen, den blir något som de accepterar för att ge hän åt alla de känslor som skådespeleriet framkallar i dem.

6 Teater på dialekt

”Människor som talar samma språk eller dialekt brukar känna gemenskap med varandra. Gemenskapen behöver inte alltid vara vänskaplig, men den blir ändå tydlig när människor med samma språk eller dialekt möts i en miljö där ett annat språk eller en annan dialekt råder. Människans identitet, den individuella såväl som den grupprelaterade, hänger nära sammans med hennes språk och etnicitet.” (Einarsson, 2009, s. 29)

Tidigare i avsnitt '4.3 Extralingvistisk kommunikation – ickeverbal kommunikation', nämnde jag ackommodation i samband med att lära sig ett till dialekten tillhörande trovärdigt kroppsspråk. I det aspektet drog jag slutsatsen att ackommodation gjorde sig positiv. Men vad händer när vi anpassar oss allt för mycket till vår kommunikationspartner?

Jag börjar intuitivt tänka på om den konvergenta ackommodationen i vissa fall kan framstå som negativ? Einarsson (2009, s. 45) refererar *Giles*, som listar tillfällena då den konvergenta ackommodationen påverkar negativt:

”När anpassningen rör sig bort från en norm som anses passande i en viss situation, t.ex. om en sökande till ett arbete vid en formell anställningsintervju konvergerar (alltför mycket och inställsamt) mot en dialekttalande intervjuare.”

Gör man i sådana fall publiken till åtlöje genom att härma dem *för mycket*? Att göra publiken till åtlöje kan givetvis vara ett medvetet val i produktionen, men det är viktigt att vara medveten om risken innan man sätter upp en dialektal produktion. Att inte överproducera dialekten, utan eftersträva ett så genuint uttryck som möjligt, med god orsak och betydelse för föreställningen.

Under föreställningarna med Kågedalen upptäckte vi i ensemblen att publiken ofta hade svårigheter att förstå vissa dialektala ord som användes i manuset; t.ex. ”*håggöluhet*”, ”*i lökktn*”, ”*brättröidje*” (översättning⁹). Dessa ord var typiska för ”kågebondskan” som var en stor del av den säregna konstnärliga formen på *Åldreomsorgen*. Att publiken inte förstod vissa ord, var däremot inte av stor betydelse för produktionen som även bestod av oräkneliga referenser till filosofer t.ex. Friedrich Nietzsche, samt diktatorer genom tiderna (även de ofta oförstådda av publiken). Huvudmålet med föreställningen var, som tidigare nämnt, att ge

⁹ ”*håggöluhet*” – okänslighet för hugg och slag, ”*i lökktn*” – i slutändan, ”*brättröidje*” – svankryggig

publiken en konstnärlig och genuint Västerbottnisk upplevelse. Dit tillhörande ”kågebondskan” och alla dess ord.

Einarsson (2009, s. 148) refererar till *Wolfram & Fashold* om *standardspråk* och hur lyssnaren uppfattar olika grader av korrekthet i ett visst språk. I Stockholm, vars version av svenskan klassas som *uppsvenskt standardspråk*, uppfattar man högst troligen ”kågebondskan” som *substandard* (under normen gällande standardspråk), och då riktas uppmärksamheten till formen av yttrandet (eftersom talet låter ”torftigt”) istället för att den riktas till innehållet, vilket den skulle göra om talet var standard, neutralt. Men språket är väl en del av formen, och det skådespelarna säger likaså? Så tänkte åtminstone Nils Poletti som i och med *Äldreomsorgen* ville sätta upp en konstnärlig upplevelse utan given moralkaka. Med produktionsgruppen ville vi skapa en upplevelse där publiken skulle tas med norrut till Kågedalen, och vi ville att Kågedalen skulle kännas, ses och *höras*. Därför var ”kågebondskan” en självklar del av formen i *Äldreomsorgen*.

7 Slutsats

”Det svåra med att spela på ett annat språk är just det: Att man spelar, inte är.”
(Processdagbok, 20 oktober 2015)

Att skådespela på ett annat språk eller en annan dialekt kräver ett nytt sätt att förbereda sig. Liksom ett cykelbud som ska uppgradera sig till bilbud måste lära sig att köra bilen, måste en skådespelare som ska föra kommunikation på ett annat språk lära sig den förändrade användningen av talapparaten. För sist och slutligen är det just det som skådespelare gör; kommunicerar, med varandra och med publiken, icke-verbalt och verbalt. Språk och tal är en viktig del av vårt skådespelar-verktyg.

”Man får aldrig ge sig uppgifter som är omöjliga att klara, eller försätta sig i olösliga situationer. Om vår skådespelarenatur möter våld, strejkar den och sänder i sitt ställe klichén och hantverket. Man får alltså inte föreställa sig att man är någon annan.” (Stanislavskij, 1997, s. 161)

Vi måste istället låna ut våra kroppar åt karaktärerna och låta dem leva målmedvetet och modigt genom dem. Genom att låna våra kroppar lånar vi även vår talapparat; röstkälla samt ansatsrör, och alla små muskler som samarbetar för att producera tal. Denna talapparat bör vara vältränad och formbar för nya ljud och vår koncentration måste kunna sträcka sig utöver det vanliga, vi måste nu även aktivt välja språk att spela på, inte enbart spela med någon slags inövad autopilot.

När vi en dag etsat in det nya språket tillräckligt i vår kropp och kan tala det flytande, kan vi kanske koppla på autopiloten för att koncentrera oss på något annat, mer viktigt, som de mål våra karaktärer strävar efter att uppnå. Då kommer publiken följaktligen att se en trovärdig karaktär på scenen, en karaktär som kanske kommer från en liten by uppe i Norra Västerbotten.

7.1 Slutord: Hur kan vi arbeta för en icke-normativ - mönsterbrytande teatervärld som förespråkar mångfald?

Jag anser att det är en viktig del av teatrars jobb att arbeta för mångfald och medvetenhet om den. Det språk vi talar på teatern kommer direkt eller indirekt att påverka lyssnarna. Einarsson

(2009, s. 36) påpekar att ”normförändringar sker ständigt, och en del av dessa ... blir varaktiga förändringar i språkets historiska utveckling”. Vill vi verkligen orsaka ett språkligt heterogent samhälle där alla uttalar ”de” som ”di”, och tror att det är det enda korrekta? Då kommer det till slut inte att kvarstå annat än en specifik karaktär som vi alla ska spela, och det är inte ett koncept som fungerar i många fler än en föreställning. Nationalspråk och officiella språk är trots allt ”dialekter som blivit standardiserade och förknippade med makt” (Einarsson, 2009, s. 34). Dialekter som utesluter andra dialekter ur hierarkin.

”Gemenskaper av olika slag kännetecknas av att de hålls samman av vissa gemensamma normer, d.v.s. konventioner som reglerar språkliga och icke-språkliga beteenden i gemenskapen.” (Einarsson, 2009, s. 35)

Dessa normer är ofta osynliga, till dess att vi inser att de existerar genom att någon bryter dem. Teater är en gemenskap, en gemenskap bestående av ”konventioner som reglerar språkliga beteenden”, en gemenskap bestående av skådespelare och publik. Men det är ingalunda en gemenskap i vilken man ska missbruka makt, makt som uppstår ur retorik och språkligt användande. Låt normen vara mångfald!

”När föräldrar slutar tala till barnen på dialekt eller ett minoritetsspråk, då står språkdöden inför dörren.” (Einarsson, 2009, s. 150)

Jag påpekar inte att publikens relation till teatern kan jämföras med ett barns till dess förälder, men en av teaterns samhällliga möjligheter är väl ändå att hjälpa till att fostra jämlika medborgare? Så låt oss arbeta för att teatern ska vara en plats som förespråkar mångfald och arbetar genom den. Det innebär att vi kan, får och borde sätta upp fler produktioner på dialekter och främmande språk, med inslag från olika regioner och kulturer.

8 Källförteckning

Einarsson, J., 2009. *Språksociologi*. (2:3 uppl.) Lund: Studentlitteratur AB.

Mamet, D., 2010. *Sant och falskt*. Möklinta: Gidlunds Förlag.

Stanislavskij, K.S., översättning Kurtén, M., 1997. *Arbetet med rollen*. Tallin: Sahlgrens Förlag Ab.

Engstrand, O., 2004. *Fonetikens grunder*. Lund: Studentlitteratur.

Kemesci, F., 1998, *Skådespelarens skapande process enligt Stanislavskij-metoden*, Stockholm: Liber AB

Processdagbok för Äldreomsorgen i Övre Kågedalen, Sannah Nedergård

www.turteatern.se

www.sprakochfolkminnen.se