

# Teaterrösten

- en jämförande studie om röstideal på teatern och  
röstutbildning vid Teaterhögskolan i Stockholm 1940-2004



*av Annacarin Nilsson*

Examensarbete 5 poäng

Logonomprogrammet, SMI

Handledare: Margareta Thalén  
och Owe Ander

Läsår: 2004/2005



## FÖRORD

Att ha översikt är alltid något som jag tycker är av vikt att eftersträva. Det är följdaktligen också det som gör att jag har valt att studera förhållandet trender/ideal inom röst användning på teater och röstträning över tid. Det är så lätt att falla för nyhetens behag, tillfälliga trender och metoder. Just inom röstträningen möter jag ständigt nya metoder och idéer om hur man ska arbeta. Det har därför varit av vikt för mig att sätta röstträningen i ett större sammanhang så att jag kan få en överskådlighet i vilken jag kan förankra mina egna kunskaper som röstpedagog. Då jag arbetat mycket med röstträning för skådespelare och är speciellt intresserad av det så har jag valt att fokusera på området skådespelaren och teatern i denna uppsats.

Ett stort tack till de sju skådespelarna som jag har fått möjlighet att intervjua och som varit så generösa med sina upplevelser och erfarenheter. Jag vill också tacka mina handledare Margaretha Thalén och Owe Ander för vägledning i samband med uppsatsskrivandet samt Ilkka Mäkinen, EwaMaria Myhrlin och Dag T. Seland för många goda råd. Jag vill också tacka min mamma Anita Nilsson som är ett ständigt stöd för mig, inte minst som barnvakt.





# Innehåll

<b>1.0</b>	<b>INLEDNING</b>	1
1.1	Syfte/Problemformulering	1
1.2	Metod och avgränsning	1
1.3	Forskningsläge	2
<b>2.0</b>	<b>TEATERHÖGSKOLAN I STOCKHOLM</b>	3
2.1	Teaterhögskolan i Stockholm	3
<b>3.0</b>	<b>RÖST OCH TALTEKNIK PÅ TEATERN</b>	5
3.1	Talteknik, deklamation och välläsning i början av seklet	5
3.2	Tre tongivande teaterpedagogers tankar om skådespelarens förhållande till röst och kropp.	6
3.2.1	Konstantin Stanislavskij	6
3.2.2	Bertold Brecht	7
3.2.3	Rudolf Penka	7
3.3	Skådespelarens arbetsområde	8
<b>4.0</b>	<b>ANALYS OCH TOLKNING AV INTERVJUER</b>	9
4.1	Fyra utmärkande perioder under 1900-talet	9
4.1.1	Period 1: 1900-1950 Från deklamerande till konversationsnivå	9
4.1.2	Period 2: 1950-1967 Skådespelaren är "sig själv nog"	9
4.1.3	Period 3: 1967-1980 Politiska strömningar genomsyrar teatern	9
4.1.4	Period 4: 1980-2004 Teatern riktar sig ut och erbjuder mångfald	10
4.2	Skådespelaridealet och dess betydelse för röst användningen under fyra perioder	10
4.2.1	Period 1: 1900-1950 Från deklamerande till konversationsnivå	10
4.2.2	Period 2: 1950-1967 Skådespelaren är "sig själv nog"	11
4.2.3	Period 3: 1967-1980 Politiska strömningar genomsyrar teatern	11
4.2.4	Period 4: 1980-2004 Teatern riktar sig ut och erbjuder mångfald	12
4.3	Röst och tal under utbildningen	12
4.3.1	Period 1: 1900-1950 Från deklamerande till konversationsnivå	13

4.3.2	Period 2: 1950-1967 Skådespelaren är "sig själv nog"	13
4.3.3	Period 3: 1967-1980 Politiska strömningar genomsyrar teatern	13
4.3.4	Period 4: 1980-2004 Teatern riktar sig ut och erbjuder mångfald	16
4.4	Sammanfattning av skådespelarnas uppfattning om sin röstutbildning	17
4.5	Sammanfattning av skådespelarnas uppfattning om hur röstutbildningen fungerat i arbetslivet	19
4.5.1	Uppstår det problem på scen om skådespelare har olika röstteknik?	21
4.6	Andra perspektiv på rösten under utbildning och arbetsliv	21
4.6.1	"Naturlighet" och "sanning"	21
4.6.2	Röstens förhållande till dialekt och melodi	23
4.6.3	Rösten som en del av det konstnärliga uttrycket	23
4.6.4	Rösten i förhållande till medier och teknik	24
<b>5.0</b>	<b>SAMMANFATTNING</b>	<b>26</b>
	<b>KÄLLFÖRTECKNING</b>	<b>30</b>
	<b>APPENDIX</b>	

## 1.0 INLEDNING

”Tempora mutantur, et nos mutantur in illis.” - tiderna förändras och vi med dem. Samhället förändras, liksom normer och ideal. Det som var önskvärt och ett ideal igår är inte alltid önskvärt eller idealiskt idag. För att tillmötesgå olika förändringar behöver våra utbildningar liksom allt annat ibland förändras. Utbildningar kan behöva förhålla sig till nya ideal, förändra läroplaner och ställa om sin pedagogik. Ibland går leder utbildningen utvecklingen mot nya ideal.

Bara under de femton år som jag har studerat och arbetat med utbildning för teaterlever, med scenisk gestaltning, röst- och rörelseträning, har jag mött en mängd av metoder, tekniker och arbetssätt som har brukats inom de olika områdena, inte minst inom röstträningen. Idéerna om hur man ska träna rösten och om hur den ska låta är många.

Skådespelarens arbete på teaterscenen handlar om att gestalta och ge röst åt människors inre, relationer mellan människor och/eller olika yttre förhållanden. Skådespelarens ansvar är att göra det på ett sätt som är inlevelsefullt, engagerat, tydligt och begripligt. Det ställer stora krav på skådespelarens skicklighet i att behärska röst, fysik, tanke och emotionell närvaro. Dessa färdigheter ska dessutom fungera och behärskas under väldigt krävande förhållanden såsom under tidspress, nervositet, i psykiskt krävande grupprocesser, i olika teaterrum, i olika miljöer som kräver olika teknik och anpassning samt under långa arbetspass som ofta fortgår till sent inpå kvällarna.

Rösten är ett av skådespelarens viktigaste instrument. Skådespelarens röst måste täcka många aspekter och kunna anpassas till många olika omständigheter.

- Spelplatsen – inkluderar stora och mindre scener samt utomhusscener och repetitionslokaler. Arbetet i de stora teaterlokalerna kräver god teknik för att bära och nå fram. Skådespelaren använder oftast inga tekniska hjälpmedel.
- Miljön - luften, temperaturen, buller, akustik, rök, damm, bakgrundsmusik eller orkester.
- Tidsmässigt krävande röstbelastning– rösten måste hålla under alla repetitioner och kvällsföreställningar.
- Uttryck - ur konstnärlig synvinkel krävs kapacitet att kunna uttrycka ett brett känsleregister samt gestalta många olika roller i olika sorts iscensättningar.
- Kroppsspråk - rösten bör vara väl avstämd med kroppens uttryck
- Textarbete – det krävs god skicklighet och teknik i texthantering samt prosodi, d v s pausering, dynamik, timing, intonation, rytm, betoning.
- Olika media såsom tv, radio och film

### 1.1 Syfte/Problemformulering

Syftet med uppsatsen är att försöka få en uppfattning om vilka tongivande ideal som rått inom röst och tal på teatern i Stockholm under tidsperioden 1940-2004. Hur har röst- och talträningen i utbildningen på Teaterhögskolan sett ut i förhållande till dessa ideal?

Det har också varit av intresse för mig som röstpedagog att få en översikt av hur röstträningen för skådespelare sett ut över tid för och därigenom bättre kunna möta upp de krav och behov som finns idag.

### 1.2 Metod och avgränsning

På grund av ämnets omfång har jag valt att begränsa undersökningen till röstutbildningen på Teaterhögskolan i Stockholm och perioden 1940-2004. Skolan bytte namn från Dramatens elevskola till Statens skola för scenisk utbildning år 1967 i samband med att utbildningen blev statlig. 1985 bytte den namn igen till Teaterhögskolan i Stockholm. I uppsatsen benämns hela utbildningen för Teaterhögskolan i Stockholm.



Det metodiska tillvägagångssättet är baserat på intervjuer av sju utvalda skådespelare, 3 män och 4 kvinnor, utifrån deras utbildningsår. Utbildningsåren representerar vardera ett sekel inom perioden 1940-2004. Urvalet av skådespelare bygger på skådespelare som jag dels har haft en viss kontakt med eller fått mig rekommenderade. De utbildningsår som de representerar är: 1942-45, 1950-53, 1967-70, 1975-78, 1978-81, 1991-95, 2002-06. Samtliga skådespelare är markerade som S följt av utbildningsår i uppsatsen.

Efter att jag tagit kontakt per telefon avtalades tid för intervjuer. Samma frågor användes som underlag till samtliga samtal. Samtalen följde inte alltid ordningen på frågeformuläret. Frågorna är indelade i fyra avdelningar; 1 utbildning, 2 yrkesliv, 3 rösten i förhållande till det konstnärliga uttrycket samt 4 trender inom röst och tal. Med konstnärligt uttryck menas här tolkning och gestaltning av djupare känslor och erfarenheter där rösten ingår som en del i gestaltningen. De intervjuade skådespelarna fick frågorna först vid intervjun som bandades. De skrevs sedan ut. Utvalda delar av intervjuerna presenteras under analys och tolkning av intervjuer i kapitel 5. Intervjufrågorna presenteras inte i en följd, analys och tolkning är tematiserad. Uppsatsen fokuserar inte på avsnittet yrkesliv mer än att sammanfattningsvis titta på hur röstutbildningen har fungerat i skådespelarnas yrkesliv. Intervjufrågorna som samtalen bygger på finns i en appendix längst bak i uppsatsen. Bandinspelningar och utskrifter förvaras hos författaren.

Uppsatsen gör inget anspråk på att vara heltäckande, utan är baserad på de sju olika skådespelarnas uppfattningar av sin utbildning, sitt yrkesliv och rådande ideal. Man får ta i beräkningen att underlaget för undersökningen kan innehålla brister vad det gäller fakta och minne då några intervjuer pekar mot en tid för mycket länge sedan. Det ska också hållas i minnet att de intervjuade skådespelarnas upplevelser kanske inte delas av alla skådespelare som verkat under denna tidsperiod, på samma eller andra teatrar. Det ligger utanför uppsatsens ramar att studera förhållandet mellan olika teatrar, med det finns med all sannolikhet vissa skillnader mellan hur Dramaten, Stockholms Stadsteater och andra teatrar har plockat upp olika trender och ideal.

I uppsatsen finns inga scheman representerade från någon utbildningsperiod då det från vissa perioder inte har funnits scheman att tillgå. Inte heller är någon röstpedagog intervjuad.

Eftersom trender inom skådespelarkonsten följer de samhällsliga förändringarna kan det vara av vikt att nämna några utmärkande samhällsliga riktlinjer. Det är dock inte min avsikt att i allt för stor grad uppmärksamma förhållandet samhälle - teater.

Teaterkonsten utvecklas under 1900-talet åt många olika håll, men det faller inte inom denna uppsats ramar att gå in på teaterhistoria. Här tas bara upp några utvecklingssteg som är speciellt intressanta och som är viktiga för syftet med denna uppsats.

Eftersom idéer som ligger till grund för den sceniska gestaltningen kan vara av betydelse för röst användningen så har jag valt att i korthet presentera 3 för Teaterhögskolan i Stockholm tongivande teaterpedagoger och deras syn på röst och kropp.

### 1.3 Forskningsläge

Det finns inte mycket dokumentation att tillgå om röstträningen på Teaterhögskolan i Stockholm samt hur denna har mött olika förändringar över tid. Keve Hjelm, f.d. rektor för Teaterhögskolan i Stockholm och skolans första professor i scenisk gestaltning har skrivit ner sina tankar och idéer om skådespeleri och skådespelarutbildning. Dessa finns presenterade i boken "Dionysos och Apollon – tankar om teater", sammanställd av Hannes Meidal, utgiven av Karlssons Bokförlag, Stockholm 2004. Detta är den första utgåvan i en skriftserie som Teaterhögskolan planerar att göra i syfte att dokumentera Teaterhögskolans pedagogiska och konstnärliga arbete. Ingrid Luterkort har studerat utbildningen på Dramatens elevskola och skrivit ner sin undersökning i boken "Om igen, herr Molander!". Delar av den boken har jag använt i uppsatsen. Birgitta Abu Asab, tidigare röst- och talpedagog på Teaterhögskolan i Malmö 1968-2004, har skrivit rapporten "Skådespelarens tankar om röst, tal, text och språk", utgiven av Teaterhögskolan i Malmö, Lunds Universitet.



## 2.0 TEATERHÖGSKOLAN I STOCKHOLM

### 2.1 Teaterhögskolan i Stockholm

Den första organiserade utbildningen av skådespelare i Sverige startades av Gustav III år 1787. Den var knuten till Kungliga Dramatiska Teatern i Stockholm under namnet Dramatens Elevskola. År 1967 beslöt riksdag och regering att skilja skådespelarutbildningarna från de teatrar där den då bedrevs. Det gällde alltså Dramaten i Stockholm och Stadsteatrarna i Göteborg, Malmö och Norrköping-Linköping. Huvudskälet till beslutet var att man ville ge skådespelareleverna möjlighet till en koncentrerad utbildning, där man slapp teatrarnas allt större krav på att eleverna skulle statera och medverka i småroller i uppsättningar. (www.teaterhögskolan.se, 2005)

Efter några år började man diskutera om inte denna "skilsmässa" hade skapat ett alltför stort avstånd mellan utbildningen och teatern, och den diskussionen ledde till att man 1981 förlängde utbildningen, som då var treårig, med en praktiktermin. År 1993 lades ytterligare en termin till, avsedd att ge utrymme för arbete med radio, tv och film. När skådespelarutbildningarna skildes från teatrarna lades den i Norrköping-Linköping ner och två av dem - Göteborg och Malmö - knöts något senare som institutioner till universiteten i Göteborg respektive Lund. Stockholmsskolan förblev en självständig högskola under namnet Statens skola för scenisk utbildning. Under årens lopp har det sedan vid ett antal tillfällen förts fram idéer om att sammanföra en del av eller alla de konstnärliga utbildningarna i Stockholm till en gemensam högskola, men för Stockholmsskolan har det alltid varit viktigt att fortsätta vara en självständig högskola, även om den säger sig eftersträva ett innehållsrikt och givande samarbete med de andra högskolorna i Stockholm, inte minst med Dramatiska Institutet och med de övriga teaterhögskolorna i landet. (www.teaterhögskolan.se, 2005)

Stockholmsskolan har aldrig bekänt sig till någon bestämd metod. Arbetet på skolan har istället präglats av olika stora konstnärer och pedagoger, som alla har gjort sina avtryck i undervisningen. Stig Torsslow<sup>1</sup> (1908-1978) som var den siste rektorn för Elevskolan, svarade en gång på 50-talet på frågan om vilken metod man använde: "*Vår metod har alltid varit metodlöshet.*" (www.teaterhögskolan.se/Dokument/OmTeaterhogskolan/Historik.asp, 2005) Tio år senare utvecklade han detta. "*Det finns två sorters skolor. En som samlas kring en mycket betydande scenkonstnär eller pedagog. Det sker på gott och ont. Det resulterar i en enhetlig stil; de elever som inte kan anpassa sig till denna stil får inte luft under vingarna. En annan skoltyp verkar kring ett arbetsprogram, i ett fritt kollektiv. Det kan naturligtvis kännas både ensamt och kyligt för den som inte har så mycket eget att komma med. Men för den konstnär som reagerar för tryck och vill ha plats för experiment kan det kännas fritt; frihet är väl alltid en smula kyligt.*" (www.teaterhögskolan.se/Dokument/OmTeaterhogskolan/Historik.asp, 2005)

Under 1970- och 80-talen samarbetade Stockholmsskolan intensivt med den statliga teaterhögskolan i Östberlin. En av de ledande pedagogerna där, Rudi Penka<sup>2</sup>, återkom ett par gånger om året till Stockholm som gästlärare. Penka, som var född 1923, kom som skådespelare till Berliner Ensemble på 50-talet. Den tyske teatermannen och dramatikern Bertold Brecht<sup>3</sup> (1898-1956), som då var verksam där som regissör, uppmanade honom så småningom att börja undervisa. Penka utvecklade, som han själv uttryckte det, en syntes av

<sup>1</sup> Torsslow, Stig: började på Dramaten som sekreterare och bibliotekarie, blev senare regissör och dramaturg. Från 1935 ansvarar han som föreståndare för Dramatens elevskola i 27 år inberäknat den tid han var rektor för Statens scenskola. (Luterkort, 1998, s.48)

<sup>2</sup> Penka, Rudi, teaterpedagog som sammanförde Brechts och Stanislavkijs idéer. Penka var verksam på Teaterhögskolan i Stockholm på 70 och 80-talet. (www.teaterhögskolan.se, 2005)

<sup>3</sup> Brecht, Bertold, tysk dramatiker och teaterman som införde begreppen Episk teater och Verfremdungseffekt. (Brecht, 1966)

den ryske teaterregissören och pedagogen Konstantin Stanislavskijs<sup>4</sup>(1863-1938) och Bertold Brechts idéer: *"Jag försöker utbilda en tänkande skådespelare, som för fram sina känslor på scenen, känslor renade genom tanken, som Brecht säger."* (www.teaterhogskolan.se/Dokument/OmTeaterhogskolan/ Historik. asp, 2005)

1985 bytte skolan namn och blev Teaterhögskolan i Stockholm och den 1 juli 1988 fick man tillstånd att utnämna professorer. Den förste som fick den befattningen blev Keve Hjelm. Hans åsikter om gestaltning genom "djupläsning" kom att dominera undervisningen långt in på 1990-talet. Med sin långa yrkeserfarenhet och sin vision om den självständiga och skapande skådespelaren kom Keve Hjelm att påverka skolan väldigt starkt under sina nästan 10 år som professor. I sin undervisning var hans ambition att inspirera en generation skådespelarstudenter till att ta ansvar för - och makten över - sitt konstnärskap. (www.teaterhogskolan.se, 2005)

---

<sup>4</sup> Stanislavskij, Konstantin, teaterpedagog och regissör, anses som en av teaterhistoriens ledande teoretiker, men han var dessutom en framträdande praktiker både som regissör och skådespelare. Han var också en av grundarna av den välkända Konstnärliga teatern i Moskva. (Prismas Stora uppslagsbok, 1988)



### 3.0 RÖST OCH TALTEKNIK PÅ TEATERN

#### 3.1 Talteknik, deklamation och välläsning i början av seklet

I den skola som bildades 1787 var deklamation<sup>5</sup> ett av de viktigaste ämnena, skriver Ingrid Luterkort. (Luterkort, 1998). Under 1900-talet kallade man det istället välläsning och det gällde framförallt hur man framförde versläsning på scenen. I början av 1900-talet var det viktigt att kunna lästeknik, versmått som alexandriner<sup>6</sup>, femfotade jambiska versmått<sup>7</sup> etc. En röstpedagog, Maria Schildknecht<sup>8</sup>(1881-1977), uttryckte sig på följande sätt: *"Idealet vore att alla känslor och gester finge vila det första halvåret, att man kunde få ha objekten fastbundna på stolarna och lära dem tala tekniskt och enkelt. Då skulle de så småningom bli konstnärer hela bunten"*. (Luterkort, 1998, s.66)

Det löper en obruten tradition från skolans början till långt in på 1900-talet beträffande scenspråket. Gustav III:s ambition hade varit att det svenska språket skulle bli användbart scenspråk och samtidigt vara ett föredöme för den stora allmänheten, skriver Luterkort (Luterkort, 1998) Hon skriver vidare att det alltid varit ett oavvisligt krav för en skådespelare att hantera kultiverat tal. Det idealiska scenspråket på 1800-talet var rena vokaler utan den minsta diftong samt tydliga konsonanter. Det gick inte att hoppa över ett "r" eller ett "g" i t.ex. slarvigt, man skulle kunna åstadkomma ett rent ljud med "två fingrar i munnen". Vokalerna skulle uttalas långa i ord som "förnamn, tadla, best, pust, skrupler". Det hette "rosor" och inte "rosor". Men en nations språk lever och förändras under tidernas förlopp och det scenspråk som man lärt sig i slutet på 1800-talet var föråldrat på 1920-talet. *"Konsten att tala det är dock en av hörnstenarna i den sceniska utbildningen, jag blir nästan förskräckt när jag märker defekterna härutinnan, ja det går så långt att vissa bokstäver såsom t. ex. r och d fullkomligt försvinna i våra dagars scenspråk"*, utbrast den svenska skådespelaren och regissören Nils Personne(1850-1928) i Svenska Dagbladet 1926.(Luterkort, 1998, s.61) Han ansåg att det var en av teaterns viktigaste uppgift, att hålla språket rent och bevara dess klang och skönhet.

1917 infördes ett nytt ämne på schemat, talteknik. Tidigare hade man inte kunnat lägga om en röst eller ändra på svåra talfel. Behovet av lärare i "rösthygien" hade börjat göra sig gällande. Efter förslag kontaktades direktör Karl Nygren(1876-1954), en välkänd sång- och talpedagog. Han företrädde en modern form av talteknik och var specialist på tonbildning. Om honom kunde man läsa i Aftonbladet 1919: *"Herr Nygren, som själv besitter ett oklanderligt organ i förening med ingående fackkunskap och ett synnerligen angenämt uppträdande, äger en sällsynt förmåga att fånga och göra framställningen levande"* (Luterkort, 1998, s. 61)

Enligt Olof Molander(1892-1966)<sup>9</sup>, skriver Luterkort skulle ingen undervisning i scenframställning ske under det första året. Andra året kommer scenframställning på schemat samtidigt som lektionerna i talteknik minskar. Någon scentjänstgöring fick inte förekomma de första två åren. Först i tredje året fick eleverna ha uppgifter i teaterns repertoar samtidigt som de fortfarande deltar i viss undervisning tillsammans med två-års eleverna. Han talade om vikten av samarbete mellan lärare i scenframställning och även mellan dessa och lärare i dans och andningsgymnastik. Den studieplan som utarbetades 1935 blev i stort sett gällande de följande decennierna på Dramatens elevskola. Studiegången såg i korthet ut på följande sätt: Första året, första terminen ägnades huvudsakligen åt talteknik och välläsning samt rörelseträning och teoretiska ämnen, framför allt dramats och teaterns historia. Först efter

<sup>5</sup> Deklamation; konstnärlig uppläsning av vers; uppstyltat tal. (FamiljeBokklubbens Uppslagsbok, 1961)

<sup>6</sup> Alexandrin: sexfotad jambisk, vanl. parvis rimmad vers med cesur, taktvila, efter tredje takten. Vanlig under fransk-klassicismen. (Prismas Stora uppslagsbok, 1988)

<sup>7</sup> Femfotade jambiska versmått: fem versfötter om par med en obetonad följt av en betonad stavelse. Finns i ex. blankvers. Används ofta i Shakespeares dramer. (Prismas Stora uppslagsbok, 1988)

<sup>8</sup> Schildknecht, Maria, skådespelerska, f. d. elev på Dramatens elevskola, undervisade i röst på Elevskolan. (Luterkort, 1998)

<sup>9</sup> Molander Olof, regissör, skådespelare, chef för Dramatens elevskola 1934-38. (Luterkort, 1998)



några månader började scenframställningen. Andra året blev rollgestaltning och scenframställning det viktigaste ämnet samtidigt som de tekniska och teoretiska ämnena bibehölls, om än inte med lika många lektioner. Scentjänstgöring kom in som ett nytt moment. Tredje året var arbetet på scenen det väsentliga. I den mån eleverna hade tid deltog de i rörelseträning och talteknik samt hade scenframställning tillsammans med andra årskursen. (Luterkort, s. 48-54)

I och med radions genombrott ca 1910-1920-talet och ljudfilmen 1930-talet krävdes en ny teknik, inte bara spelmässigt utan framför allt när det gällde talet. Filmen fordrade en liten röst och radion en tydlig men lågmäld stämma. En elev blev tvungen att lära sig hantera sin röst så att den både nådde ända in i Dramatens "lönnligaste vrå", samtidigt som man skulle fungera i mindre sammanhang och tillägna sig mikrofonteknik. Lyssnar man på äldre radioinspelningar och filmer märks en teaterdiktion, som för ett nutida öra låter överdrivet och onaturligt, skriver Ingrid Luterkort. (Luterkort, 1998, s. 59-66)

## 3.2 Tre tongivande teaterpedagogers tankar om skådespelarens förhållande till röst och kropp

### 3.2.1 Konstantin Stanislavskij (1863-1938)

Bara genom praktik och lång erfarenhet kan man lära sig att förstå och uppleva meningen med orden, skriver Stanislavskij. (Stanislavskij, 1986) "*När ni lärt känna de möjligheter, som öppnar sig för er genom en välutbildad stämma, som förmår uppfylla de funktioner som själva naturen avsett för den, kommer den djupaste innebörden av Tommaso Salvinis [1830-1915<sup>10</sup>] ord stå klar för er.*" (Stanislavskij, 1986, s. 81-82)

Stanislavskij beskriver i sin bok "Att vara äkta på scen" (Stanislavskij, 1986), hur han anser att skådespelaren i varje muskel, nerv och atom av sin varelse ska uppgå i rollen, i en identifikation. Skådespelaren ska vara äkta på scen. Gestaltningen ska inte vara ett utanpåverk utan komma inifrån. Stanislavskij beskriver hur han strävar efter att utarbeta metoder för att ge upplevelsen och inlevelsen största utrymme.

Om rösten skriver han att om den blir hes eller om skådespelaren talar entonigt eller vanställt är skådespelaren "inte vid sin stämma". Han vidhåller att själen sjunger vackert. Stanislavskij tar upp en rad olika problem han ofta finner i skådespelarens röst användning:

- Skådespelaren kan av naturen ha en smidig, uttrycksfull röst med vacker klangfärg men med obetydlig styrka som knappt hörs till femte raden.
- Skådespelaren som måste skaffa sin vackra röst styrka, men genom våld inte bara förstör klangen, uttalet och diktionen utan också själva inlevelsen.
- Skådespelaren kan ha en bra röst i de högsta och lägsta registren, men sakna en bra röst i mellanregister.
- En del röster stiger tills de stockar sig eller blir så spända att de gnäller. Andra brummar och knarrar långt nere. Att bruka våld förstör klangfärgen, men ett register på fem toner ger ingen uttrycksfullhet. (Stanislavskij, 1986, s.82)

Stanislavskij skriver att röstbehandlingen är ytterst viktig för skådespelaren och att det därför är nödvändigt att kunna kontrollera rösten och andningen. "*Skådespelaren måste vara fullt beväpnad när han kommer in på scenen, och rösten är en viktig del av hans skapande uttrycksmedel.*" (Stanislavskij, 1986, S.82) Han skriver vidare att en skådespelare måste ha en förträfflig diktion, ett utmärkt uttal, att han måste ha känsla för inte bara frasering och ord utan också för varje stavelse, varje bokstav. Stanislavskijs känsla för hur viktiga orden och diktionen var i sin helhet uttrycker han tydligt i ett citat. "*Om man vanställer början av ett ord liknar det en människa med ett tillplattat huvud. Ett ord som inte uttalas till slut liknar en människa med ett amputerat ben. Bortfall av enskilda bokstäver och stavelser är samma sak*

<sup>10</sup> Tommaso Salvini: Italienska skådespelare som vann aktning för sin gestaltning av tragedins stora hjältar t.ex. Othello. (www.britannica.com/ebi/article?tocId=9335488, 2005,04,21)



som en inslagen näsa, ett utslaget öga eller en utslagen tand, ett avskuret öra eller någon annan liknande stympling. När orden hos en del människor av slapphet eller vårdslöshet klibbar ihop i en oformlig massa, kommer jag att tänka på flugor som fastnat i honung; jag föreställer mig ett höstligt slaskväder med dåligt väglag där allt flyter samman." (Stanislavskij, 1986, s. 83)

### 3.2.2 Bertold Brecht (1898-1956)

Brecht vänder sig mot Stanislavskij och hans inlevelseteater. Han beskriver den som en verklighetsflykt och utvecklar istället den episka teatern<sup>11</sup>, med den s.k. V-effekten<sup>12</sup>. (Brecht, 1953, s.154) I korta ordalag innebär det att man distanserar skådespelet på olika sätt för att undvika att publiken glömmor bort verkligheten. För Brecht är den undervisande teatern en uppmaning till att människor ska ta ställning och handla, inte fångas in i någon slags emotionell passivitet. Brechts teater är politiskt. Han vill visa fram en evolution där människor i varje givet ögonblick har ett val och därmed också ett ansvar. (Brecht, 1975, s.47-69)

Det är viktigt att man inte som tidigare går upp i rollen utan framför rollen med en viss medveten distans. Han uppmanar till ett mer "demonstrerande" skådespeleri för att undvika att sätta publiken i någon slags "hypnotiskt fält". För att undgå en alltför "impulsiv", friktionsfri och okritisk gestaltning av personer och händelser, föreslår han fler läsrepetitioner än vad som var normalt. "Skådespelaren bör undvika allt för tidig inlevelse och så länge som möjligt förbli läsare (icke recitator)." (Brecht, 1953, s.156) Brecht föreslår att skådespelaren inte förvandlar sig helt till rollen utan intar en mer "föresläende" hållning. Skådespelaren kan säga sin text som t.ex. ett "citat", men bör i detta citat ändå oaktat ge repliken alla undertoner, dess fulla mänskliga, konkreta och plastiska karaktär. Även gesten, som nu föreställer en kopia, bör äga det fulla förkroppsligandet hos en mänsklig gest. För att få fram en full V-effekt ur en text i bunden form, föreslår han att skådespelaren har nytta av att under repetitionen först återge versernas innehåll på vulgär prosa, eventuellt med den för verserna avsedda gesten. *En djärv och skön arkitektur hos språkformerna fjärrmar texten.* (Brecht, 1953, s.158) Han föreslår också att man istället för prosa kan använda sig av skådespelarnas hembygdsdialekt. Gesterna är viktiga och det känslomässiga uttrycket ska föras utåt, det vill säga utvecklas till en gest. Skådespelarens uppgift är att med röst och gester framställa händelser som historiska händelser, d.v.s. bibehålla historikens distans och fjärma händelserna och personerna från publiken. Syftet med Brechts episka teater, i all sin humor och sitt avståndstagande från allt det mystiska som han anser att den traditionella teatern sedan länge stått för, var att med sin v-effekt framställa världen sådan att den kunde påverkas. (Brecht, 1953, s.155-159)

### 3.2.3 Rudolf Penka (1923- )

Penka, som skapade en metodisk och praktisk syntes av Brecht och Stanislavskij kom att bli en tongivande pedagog på Teaterhögskolan i Stockholm på 70 och 80-talet. Han beskriver den språkliga yttringen som en del av en handling som är motiverad av ett bestämt mål. Inom denna handling har den ett självständigt "handlingsmål". Alla språkliga medel som brukas – ordval, ordföljd, melodi, accenter, ljudstyrka, taltempo, paus, röstklang, gester och mimik – tjänar mer eller mindre målet och viljan. (Penka, 1985, s.222-227) Han beskriver vidare att man förbereder en yttring med att förändra kroppsspänningen, att denna bestäms av avsikt och situation och att det i sin tur utlöser en kontrollerbar muskelrörelse. Handlingsberedskapen är en nödvändig förutsättning för hur rösten ska låta. Penka skriver att Brecht använder

<sup>11</sup> Episk teater; episodiskt berättande och didaktisk teaterform (med sång, film, verfremdungseffekter), lanserad i Tyskland på 1920-t. av E. Piscator och B. Brecht. (Prismas stora upplagsbok, 1988)

<sup>12</sup> V-effekt: Kommer från det tyska ordet Verfremdungseffekt som betyder distanseringseffekt. (Brecht, 1966)



begreppet "gestus" för sammanhagen mellan inre inställning, kroppshållning och språklig yttring.

Om det språk som används på scenen, skriver Penka att det skiljer sig från det språk som används i verkligheten. "*Vanliga människor pratar inte som människor på scenen (inte på vers, sällan i poetiska framställningar). Men deras historier innehåller verkligheten förmedlat genom konst. Språket på scenen har dessutom andra förutsättningar än vårt vanliga vardagsspråk. Medan skådespelaren agerar måste han reproducera en främmande text och måste i en spelad situation finna figurens – sitt – språk.*" (Penka, 1985, s.221) Penka säger att skådespelarens röst- och talkonst består av mer än att bara skickligt kunna tala obesvärat, tydligt, starkt, mer klangfullt och uttrycksfullt än en ickeskådespelare. När en skådespelare framför en främmande text "gestiskt", betyder det att han har förmåga att förmedla koncept, insikt och situation i förhållande till sin karaktär. Bara på det sättet kan han förmedla förlopp mellan människor på scenen, menar han.

Röstundervisningens sak, menar han är att visa hur man kan nå skicklighet i att använda andning, röst och artikulationen för att nå dessa mål. Allt måste integreras i skådespelarens "gestiska" uttryck. I sin metodik kopplar Penka ihop andning, röst och artikulation med text och rörelse/gest. Han ser det som speciellt viktigt att träna upp "impulsnerven". Viktigt är handlingsberedskap med full andning, både buk och bröstorg involverad. Han anser att skådespelaren måste kunna behärska röstens omfång, styrka och klang för att kunna ge uttryck åt hela det spektrum av känslor som finns. Rösten ska dessutom kunna tåla en kontinuerlig belastning. En röst som är bra ska kunna fungera utan ansträngning. Den reagerar följsamt på det som händer i stunden på scenen och i förhållande till känslorna. Den "sitter", skriver han och syftar till att den djupare andningen är avgörande för den grundade rösten. När andningen och rösten inte fungerar som den skall begränsar det skådespelaren på scenen, skriver han. (Penka, 1985, s. 222-227)

### 3.3 Skådespelarens arbetsområden

Skådespelarens arbetsområde är brett och omväxlande. Det ställer stora krav på röstens flexibilitet och anpassning. De vanligaste arbetsområdena för en skådespelare är:

- Teater: institutionsteatrar och regionalteatrar med stora och små scener, Riksteatern med sin turnerande verksamhet, fria teatergrupper, barnteater, dockteater, blandformer såsom dans-teater, cirkus-teater samt utomhusteater.
- Public service; tv- och radioteater samt uppläsning
- Film; levande film, dubbning i tecknad film
- Reklam
- Övrigt; Uppspel och läsningar i olika sammanhang

## 4.0 ANALYS OCH TOLKNING AV INTERVJUER

### 4.1 Fyra utmärkande perioder under 1900-talet

Nedan sker en tematisk sammanställning av de sju intervjuerna. Först kommer en redogörelse för fyra perioder som har framkommit som speciellt intressanta i intervjuerna. Det är också viktigt att här påpeka att dessa perioder är ungefärliga i tid för enkelhetens skull. Självklart så är gränserna för dessa perioder mer flytande i verkligheten, på så sätt att de går in i varandra och överlappar varandra då förändringar inte är något som sker från en dag till en annan.

#### 4.1.1 Period 1: 1900-1950 Från deklamerande till konversationsnivå

De nya strömningar, som började göra sig gällande mot 1800-talets slut, var av sådan art, att det kom att påverka utvecklingen av teater och drama ett gott stycke in på 1900-talet. August Strindberg (1849-1912) kom att få stor betydelse för det moderna dramas vidare utveckling. Stanislavskij formulerade: ”*Vi protesterade mot gamla teatermanér, mot det teatraliska, mot falsk patos, deklamerande, tomt agerande, konventionella felgrepp i regi och dekorationer och den lågt stående repertoaren på den tidens teatrar*”. (Pettersson, 1971, s.183) Det naturalistiska dramat avskaffade monologer och avsidesrepliker (repliker varmed skådespelaren vände sig direkt till publiken). (Pettersson, 1971, s.163)

Under den första hälften av 1900-talet bars den gamla skådespelartraditionen vidare med de väl genomarbetade gesterna och diktionens huvudklang. Långsamt avtar den äldre spelstilen och efter andra världskriget byts det franska och germanska mot det anglosaxiska inflytandet. (Löfgren, 2003, s.272)<sup>13</sup>

Inom denna period kom också nya forum för teatern och skådespelaren. Radio kom på 1910- och 1920-talet, ljudfilmen på 1930-talet och tv i mitten av 50-talet. Film, tv och radio som förutsatte ett nytt sätt för skådespelaren att arbeta på. Löfgren skriver att kinematografteatern blev arbetarklassens teater. Den fick en masspublik och kallades ”de fattigas teater”, eftersom de hade överkomliga biljettpriser för dem som inte hade råd att gå på de riktiga teatrarna. (Löfgren, 2003, s.308)

#### 4.1.2 Period 2: 1950-1968 Skådespelaren är ”sig själv nog”

Spelstilen blir mer återhållen, diktionen snabbare och modernare och när den nya amerikanska filmen överflödar nöjesmarknaden på 1950-talet påverkar den också teaterskådespelarens sätt att agera. (Löfgren, 2003, s.272)

S1950-53 berättar att han tycker att skådespelarna ”*gick upp i sig själva och blev sig själva nog*”. Han berättar att han upplevde att många skådespelare var som ”*i en bubbla*”. Detta är en uppfattning som får medhåll från S1942-45.

1950-talet präglades av en intensiv dramatisk verksamhet världen över. En av de mera markanta riktningarna är absurdismen, som ofta med något av en chockverkan i framställningen vill understryka livets absurditet, d v s meningslöshet. (Pettersson, 1971, s.221)

#### 4.1.3 Period 3: 1968-1980 Politiska strömningar genomsyrar teatern

Dramatiska omvälvningar skedde. Dramatens Elevskola skiljde sig från Dramaten och blev 1968 en statlig högskola. Under denna tid klev också den politiska teatern in på arenan. Pettersson skriver att 1960-talets kulturdebatt hade i mångt och mycket kommit att få en politisk bakgrund, där i synnerhet radikala, vänsterorienterade synpunkter fördes fram som

<sup>13</sup> Lars Löfgren (1935-), regissör, f.d. chef över TV-teatern och Kungliga Dramatiska Teatern. ([http://www.all2know.com/sv/wikipedia/1a/lars\\_loefgren.html](http://www.all2know.com/sv/wikipedia/1a/lars_loefgren.html), 2005,04,21)



motvikt till de borgerliga idealen. (Pettersson, 1971, s.224) Inom teaterdebatten har framför allt den "traditionella" teatern, som ofta kommit att kallas "borgerlig", starkt kritiserats av representanter för den "politiska" teatern. (Pettersson, 1971, s.224) Nya teaterformer bildas såsom gruppteater, gatuteater, lunchteater, tidningsteater, gerillateater, uppsökande teater och happenings. (Pettersson, 1971, s.226-229) Brecht ligger bakom en ny riktning i politisk anda med den episka teatern.

#### 4.1.4 Period 4: 1980 -2000 Teatern riktar sig ut och erbjuder mångfald

Teatern fortsätter under 1900-talets slut att söka sanningen om människan och blir under den här tiden tillgänglig för alla. Välståndet ökar och de tekniska hjälpmedlen utvecklas så att vi i slutet av seklet kan säga att alla människor har möjlighet att se teater, antingen i teaterlokaler av olika former och utseende eller genom den tekniska distributionen, via radio, film, TV, datorer och nya tekniskt enkla och relativt billiga bildåtergivning. (Löfgren, 2003, s. 467-468) Löfgren skriver att teatern har flyttat ut i samhället och spelar på många scener och arenor. Teaterns förhållningssätt och arbetssätt sipprar ut i ett samhälle där den sociala rumsindelningen förändrats i en ny offentlighetsarkitektur. Vad som förr var klass och samhälle och strikta uppdelningar möjliggjorde begrepp som klasskamp eller uppfostran och utbildning. I början av 2000-talet väller en skön blandning av kulturer och subkulturer upp på det sociala torget. Plötsligt utsätts de för trängsel på den offentliga mediearenan och utmanas av nya genusuppfattningar och förhållningssätt inom en queer-värld som skapar sina egna snabbt skiftande anarkistiska mönster, koder och nätverk. Teatern befinner sig i början av 2000-talet mitt inne i denna snabba förändring, i främst unga människors syn på samhälle och konst, där åskådaren samtidigt blir aktör. Där utgör en tidigare värdegrund i etiska och estetiska uppfattningar bara en språngbräda för nya uttryck och föreställningar. Det är snabbt, vitalt och ingen vet med säkerhet vart det leder, vilket inte bekymrar utövarna utan snarare ger dem ny inspiration. (Löfgren, 2003, s. 476)

S1950-53: *"Generellt sett så ser dagens trend ut som att teatern är väldigt opportun. Det är siffrorna som gäller. Den försöker göra sig väldigt populär så att det kommer folk, från alla håll, som ser roliga saker och populära namn. Det är viktigt att nå fram till alla målgrupper, att marknadsföra sig och sälja biljetter idag. Det är inget fel med det. Vad jag har kämpat för i alla år, det är den glada teatern. Jag tycker att den är väldigt viktig för att jag kan göra livet lite lättare att leva för människor. Lite naivt kanske, men att skratta åt sina tillkortakommanden, det tycker jag är väldigt lovvärt."* S1942-45 håller med om teaterns fokusering på att sälja biljetter. Hon upplever också att man försöker att dra till sig de unga genom att ta in mer sex och våld på teatern. *"Det är väldigt mycket sex och våld idag, mycket råare. Jag antar att det är för att dra till sig de unga. Allt det där som vi ser på tv, det ska nu in på teatern"*. S1942-45 berättar att tanken med Dramatens verksamhet ska vara folkbildning. *"Om man nu tar den byggnaden som man har spottat på så mycket [skådespelerskan syftar på Dramaten] så är det ju verkligen så att vi ska bilda, vi ska spela klassiker. Men vi ska också dra in nya författare. Det är himla viktigt, att släppa in dom och låta dom få prova. Det har ju Dramaten råd med. Det kan inte alltid alla andra teatrar ställa upp på."*

## 4.2 Skådespelaridealet och dess betydelse för röst användningen under fyra perioder.

### 4.2.1 Period 1: 1900-1950 Från deklamerande till konversationsnivå

S1950-53: *"På 1900-talet var skådespelaren Frippé, [Gustav Fredriksson, 1832-1921] banbrytande med att ta ner teaterspråket till konversationsnivå, det teatrala skulle bort. Det blev en trend över hela Europa på 1900-talet, som en reaktion, demonstration mot det*



*teatrala och tillgjorda, det uppblåsta, stora. Det blev väldigt uppskattat och modernt. Fredriksson visade ett förhållningssätt till röst och till tal som var revolutionerande då, därför att det var då man började prata på scen, alltså snacka, konversera. Det var tidigare ofta lite förhöjt. Var då dessutom den där förhöjningen lite halvdålig då kunde det bli väldigt svårt som vi har hört utav många gånger. Det blir bara rent ljud som välldes fram i någon slags dramatisk sång. Det kunde vara väldigt jobbigt, för att det blev falskt, det blev bara utanpåverk alltihop."*

#### **4.2.2 Period 2: 1950-1967 Skådespelaren är "sig själv nog"**

S1950-53 anser att det genomgående fanns tendenser till en inåtvänd stil runt 50-talet och några decennier framöver. *"Sedan blev det också modernt på 50-talet att inte höras alls, för att man gick in i sig själv och var sig själv nog. Man var en tänkande och kännande person som inte ville ge ifrån sig".* S1950-53 berättar att publiken blev förbannade, tappade intresset för teatern och att detta pågick i 30 år. *"Det hörde man ju ofta om teater i radio vid intervjuer. Det är bra men man hör ju inte vad dom säger. Inte alltid, men det hände mycket ofta. Jag brukar uttala mig å författarens vägnar. Om jag [en författare] sitter och ägnar år åt att formulera saker, då är man skyldig att delge det. Man är skyldig både författaren och publiken att texten går fram. Skådespelaren berättar att en röst fick vara vad som helst bara den inte var vacker. "Det skulle vara fullt ett tag, helst lite äckligt. Det var på den tiden då man absolut skulle gå ut och kräkas i en hörna, för att det skulle vara konstnärligt riktigt och bra. Jag har upplevt det många gånger. Det var lika töntigt som att man skulle ha en gunga på scenen när man spelade Tjechov t.ex.". Skådespelaren säger att han aldrig röstmässigt följt efter någon rösttrend. "Tvärtom! Jag har tvärtom, t o m offentligt deklarerat att jag inte ställer upp på det – speciellt inte i barnprogram. Den här amerikanska tv:n, att höja tempot t ex. Jag kör med mitt tempo som jag känner. Jag inriktar mig på att få en så pass klar och enkel kommunikation med tittare, lyssnare och publik som möjligt utan att konstra till det."*

#### **4.2.3 Period 3: 1967-1980 Politiska strömningar genomsyrar teatern**

S1942-45: *"Sedan kom ju alla de där som bildade egna politiska grupper. De tog sin plats. De övergav teatern."* (Skådespelerskan nämner några namn som hon syftar på.) Spelstilen och rösten skulle återigen vara "naturliga". Vad som var naturligt nu fick en ny innebörd. S1942-45: *"Ja, jag vet, skitnaturlig skulle man vara då. Ja, vi använde ju allihop det ordet. För det är ju fel inom teatern. Det går inte. Det går i ett litet rum men det går absolut inte på en stor scen. Man måste lyfta ut det. Det är en rent teknisk sak."* Skådespelerskan anser dock att den politiska teatern var en teater som behövdes. *"Den var ju väldigt folkbildande. För vi är ju väldigt opolitiska i Sverige."*

S1950-53: *"1970, 80, 90 skulle rösten låta ful, det hade att med samhälliga förändringar att göra. Man försökte framför allt då att vara i tiden. Eftersom man många gånger fick improvisera och hitta på egna repliker o.s.v. så blev det ju mest svordomar och dra åt helvete sånt där. Nej det hade ingenting med teater och talteknik att göra, då skulle man bara gå i demonstrationståg."*

S1967-70 säger också att då arbetarrörelsen kom med göteborgarna i spetsen och sin politiska teater var det inte aktuellt med någon talteknik, det var omodernt. *"Det spelade ingen roll om man inte hörde vad de sa. Det var så naturligt så det skulle inte höras. . Man skulle inte ha magstöd. Det berömda dramatenstödet användes som ett skällsord. Det var så runt 70-talet fram och tillbaka. Även om vi ville vara radikala eller revolutionära, eller vad man nu var politiskt så sysslade vi gärna med politisk teater."* Skådespelerskan gick dock aldrig ifrån den talteknik som hon fick under utbildningen. *"Jag var ju färdig 70, så att jag kunde uppleva det där. Jag visste inte vad jag skulle tycka och tro. Jag tänkte ibland, att när man har blivit undervisad så mycket, varför ska det låta som om man inte...eller man skulle ju*



vara naturlig på något väldigt konstigt sätt. Men jag låg aldrig för det där riktigt. Jag hade svårt för det. Jag tycker att det som sägs ska höras."

S1975-78: "70-talet hade något slags uppror mot konsten och borgligheten. Faran med det var ju då att kunskap...Alla kan var skådespelare, alla kan spela teater och vi ska spela teater överallt. Det finns något bra i det. Jag håller med, jag tycker mycket om kulturrevolutionen i Sverige, det här kulturbrottet 74 och allt det där att vi ska sprida ut kultur mycket mer i Sverige, regionteatrarna som bildas och allt det här. Det är jätteviktigt. Men just det här med kunskap..." Skådespelaren syftar till att det också fanns en kunskap i teater och skådespeleri som man inte aktade och tog tillvara.

#### 4.2.4 Period 4: 1980-2000 Teatern riktar sig ut och erbjuder mångfald

S1942-45 berättar hur dåvarande chefen för Dramaten på 1980-talet, Lars Löfgren verkligen lockade publiken till teatern. "Han tog teatern ut i landet. Ja, han reste runt överallt, till olika städer. Vi var ute på alla sjukhus, vi var överallt." Hon berättar att Lars Löfgren också lockade publiken med glitter, fest och kungligheter. "Det var många som tyckte han var fänig, att det glittrade och var så mycket fest och så men vad gör det. Varje föreställning har ju sin ton, sedan är det ju regissörens sak att göra det spännande."

Under denna period erbjuder teatern mångfald. Olika spelstilar gör sig gällande beroende på pjäs och målgrupp. Skådespelarens uttryck i såväl tal som kroppsspråk bör vara en kameleonts där flexibilitet och anpassning är en viktig förutsättning. S1991-95: "Att vara en kameleont. Att kunna anpassa sig är ju en fantastisk förmåga, för att man är möjlig. Man är flexibel, man kan arbeta med alla. Det ger ju bara möjligheter. Hittar man vad man själv står i alla lägen och ända hittar ett sätt att anpassa sig till största möjliga kontaktyta då har du ett instrument som fungerar, både privat och arbetsmässigt." Skådespelerskan berättar att hon jobbat mycket med sin artikulation eftersom hon sluddrar mycket då hon har en tjock tunga och mycket kött i kindväggarna. "Jag vet många som tycker att jag låter som en fyrtiotalsfilm för att jag rullar mycket på r:n. Artikulationen ska finnas där men vara mjukare. Den ska bara "rinna" fram. Förut var det så att den skulle tryckas fram lite mera ryckigare, vilket blir en annan slags hurtighet. Idag ska det vara lugnare men väldigt slimmat. Idag är det lite mittemellan det tidiga välartikulerade och det senare 60-talets naturliga. Det tvistas om det där två sakerna fortfarande, det gör det. Men jag tror att det börjar glida över till att det ska vara artikulerat i alla fall. Att man ska vara slipad, det låter intelligentare."

S1975-78 säger om nutida trender, att teatern många gånger kan ta in en person som varit med i någon känd tv-serie eller liknande för att det är ett känt namn, för att sälja biljetter fast människan inte kan yrket. "Konst kommer från att kunna, det finns kunskap om hur man gör saker. Det finns en regikunskap, det finns ett skådespeleri som är en kunskap. Man gör på ett visst sätt för att nå ett visst mål. Man kan inte bara ta någon upp på scenen, be den personen gå till höger och vänster, säga några repliker och tro att det blir bra. Idag är det som att kunskap är mindre värt. Det ska gå fort. Och se på tv! Man köper unga utbildade oerfarna okunniga programledare som pratar för fort, som flamsar i tv-rutan och så där därför att det kostar ingenting. Bara för att man ska visa upp ungdom och ungdomskulturen. Okunnigheten sprider ut sig, inte minst i min bransch och det gäller även tal".

### 4.3 Röst och talträningen under utbildningen

Här redogörs för hur röstträningen sett ut på Teaterhögskolan i Stockholm under de fyra ovanstående perioderna. För att kunna jämföra hur utbildningen har förhållit sig till de olika tidsperioderna står skådespelarnas utbildningsår inom respektive tidsperiod.



#### 4.3.1 Period 1: 1900-1950 Från deklamerande till konversationsnivå

Under period 1, gick S1942-45 sin utbildning. Skådespelerskan har inte så stort minne av den röstträning som hon fick under sin utbildning. Hon hade framför allt en röstpedagog under sina tre år men säger att hon inte riktigt förstod sig på de instruktioner som denne gav. Hon tror att det kan bero på kombinationen att hon dels var väldigt ung när hon började sin utbildning och därför kanske inte riktigt mogen för att ta till sig den informationen hon fick och dels för att den röstpedagog som hon då hade inte hade en metodik som nådde in till henne. ”*Jag var så grön, jag var inte mer än 19 år, men jag kunde inte ta till mig någonting av vad han gjorde. Jag gjorde ju vad han sa, ibland så lyckades det och då lät ju rösten bra, men nej det där kommer jag ihåg som lika med noll. Jag tror att många tyckte det. Jag fattade ingenting. Nej, den perioden går över. De måste ju öppna upp en ung människa. Man ser ju i ögonen när en människa förstår. Är det så att man är ointresserad eller att man inte fattar, då måste man ju gå in mer eller tala om det på ett annat sätt. Han använde mycket bildspråk. Och så minns jag lampan flamma...det var väl för att få ner a:na.*” Skådespelerskan har ett svagt minne av en ytterligare pedagog som hon erinrar sig var bra.

S1942-45 upplevde ändå att skolan lade stor vikt vid tal och röstträningen men att denna var fristående från scengestaltningen i lektionssalar. ”*Röstpedagogerna gick inte ner i salongen och lyssnade.*”

#### 4.3.2 Period 2: 1950-1967 Skådespelaren är ”sig själv nog”

Under period 2, gick S1950-53 i sin utbildning.

Skådespelaren hade under utbildningen främst två olika röstpedagoger med två olika metoder. Den ena var densamma som S1942-45 hade haft under sin utbildning. Han berättar att också han hade svårt att ta till sig denne pedagogs instruktioner som till stor del bestod av ett bildspråk. ”*Man skulle t.ex. tänka sig en bräda framför magen som ljudet gick ut på och där skulle man känna att det var vatten som flödade. Så skulle man försöka få bort det där vattnet med olika tankegångar, med röst och känsla och mage. Jag ansträngde mig verkligen för att försöka och hänga med på det där men jag krånglade till det. Det var ett spår som ledde mig till spänningar och det var inte bra.*” Den andre pedagogen, som han hade i röstförståndighet och talteknik - nyttjandet av rösten som det hette då, arbetade på ett annat sätt. ”*Han konstrade aldrig till någonting, utan byggde på den naturliga rösten. Han försökte naturligtvis inte bara att acceptera den som den var utan försökte påverka den när det behövdes ibland med andningsteknik och så. Men det var aldrig några sådana där underliga bilder som han förde fram utan det var raka rör, inget märkvärdigt.*”

Skådespelaren tycker att skolan lade lite för lite vikt runt betydelsen av röst och talträning, speciellt i form av klargörande samtal om språket och satsmelodin. ”*Man tänker väldigt lite i de banorna, utom när man kommer till de roller som kräver det. Man är ju sin egen kompositör, dirigent, och allt i ett. Man är ju solist även om man har en liten uppgift. Det gäller att lära sig att bygga upp texten som en musiker lär sig en komposition.*” Han frågar sig samtidigt vem som ska kunna lära ut det. ”*Det är ju någonting som var och en måste reda upp själva, hur man ska jobba med sitt förstånd och sitt förhållningssätt. Men man borde ha fått mer information om hur man kan göra, vad man kan göra. Det tycker jag. Hela det här jobbet runt omkring rösten.*”

#### 4.3.3 Period 3: 1967-1980 Politiska strömningar genomsyrar teatern

Under period 3 går S1967-70 sin utbildning i periodens början, S1975-78 i periodens mitt och S1978-81 i periodens slut.

S1967-70 hade en och samma pedagog under sin utbildning och senare även som röstpedagog under många år på den teater där hon arbetar. ”*På scenskolan vet jag att jag*



tyckte att hon var stenhård, ibland var jag nästan lite rädd för henne. Hon arbetade mycket tekniskt med magstödet, och att rösten skulle bottna och med andningen." Skådespelerskan beskriver hur de arbetade med bukstödsövningar. Man skulle gå på S och F, sedan på SS, FF... etc. Därefter arbetade de från tonlöst till ton, upp och ner i register, de tränade långa fraser osv. "Hon hade olika övningar där du skulle koordinera röst och kropp. En kropp i rörelse ska kunna prata. Sen kan jag ju säga, att trots att hon(röstpedagogen) var gammal så tillhörde hon inte någon gammal skola. Hon var rätt modern." Undervisningen bedrevs både i grupp och enskilt. Skådespelerskan fick också arbeta mycket med sin dialekt. "Då på den tiden fick man ju aldrig ha några sådana där slängar av dialekter och lite frambetoningar."

Skådespelerskan säger att hon tycker att det är väldigt svårt att prata om röstträningen så här då det lätt kan låta lite allmänt. Hon beskriver sin röstträning som att den var "i största synnerhet". Hon beskriver hur de arbetade mycket noga och med långa ramsor. Artikulation var viktigt och att texten skulle nå ut. Skådespelerskan hade lätt för arbetet med vokalerna men fick arbeta hårdare med konsonanterna, "att spotta konsonanterna". På frågan om hon upplever det som att konsonantträningen ger mer styrka och diktion, medan vokalträningen mer tränar melodi och det känslomässiga uttrycket säger hon: "Så kan det väl vara kanske när man håller på och utbildar sig. Sedan slutar man ju och tänka så, allt sånt här blir ju spår. Man kommer in i spår som sätter igång verksamheten inom en. Det är som med känslominnen, allting blir inlärd minnen som man tar till och vet precis vad det är, så småningom när man har hållit på länge." Det lades också stor vikt vid att kunna anpassa rösten i förhållande till olika genrer. I undervisning ingick talteknik där man skulle kunna anpassa rösten till klassiska pjäser med de rörelserna och kostymerna som hör till det. "Att låta skitnaturlig när man har de där kläderna på sig... man måste ju vet lite saker. Det är ju en del sådana problem bland de unga idag, att de inte går ut så bra för att de är lite skitnaturliga eller vad det är. Naturlighet är något annat, det förstår jag att dom pratar om men står man på stora scenen så måste man ju nå ut."

S1975-78 gick sin utbildning i mitten av period 3. Den röstpedagog som S1967-70 hade haft under sin utbildningstid hade slutat på skolan för att istället arbeta på Dramaten. Därmed kom det in nya röstpedagoger på skolan. Skådespelaren hade tre olika pedagoger under sin utbildning. Två av pedagogerna upplevde han arbetade på samma sätt. "Det var då att lära sig att säga olika ramsor, att motionera munnen, att värma stämbanden, att hitta sin andning, diafragman, bäckenbottenmuskulaturen, lilla tomaten och de här sakerna. Under våran röst och talträningen så jobbade vi med att t ex läsa dikt eftersom det är väldigt bra att göra någonting och se hur man betar sig med rösten när man läser en dikt." Andra året hade skådespelaren en blind pedagog som han tyckte var mycket bra. "Genom att hon var blind, inbillar jag mig, så hade hon en väldig känslighet för rösten, men hon jobbade i stort sett med samma saker. Det handlade mycket om att träna upp bäckenbotten, att gympa bäckenbotten på t ex. S, F." Det tredje året fick han däremot en röstpedagog som arbetade på ett annat sätt. "Hon levde teatern mycket mer i sig. Hon deltog i repetitioner, hon hade mera synpunkter, hon ställde högre krav. Även om de två andra pedagogerna också naturligtvis ställde höga krav gick det mer ut på att nu kommer du till din dagliga träning." Skådespelaren berättar att alla pedagogerna gick på repetitioner, men att de två förra närmade sig eleverna mycket mer försiktigt, medan den senare var mer på, vilket han tycker var väldigt bra. "Många unga skådespelare som kommer till scenskolan behöver få väldigt mycket träning i många olika saker. Skådespelare har en tendens att bli spända på scenen. Unga skådespelare har också lätt att bli spända därför att man är rädd, man är nervös, man är osäker och då ser och hör man inte lika bra. Man är inte lika närvarande." Den senare pedagogen uppmärksammade det, menar han. "Hon var väldigt bra på det sättet." Skådespelaren berättar att han själv var ganska ung, oerfaren och blyg varför han upplevde att han kanske inte kunde matcha denna pedagog. Han minns inte hennes lektioner lika väl som de två andra pedagogernas.



S1975-78 har ingen uppfattning om det fanns något speciellt röstideal under utbildningen. Däremot så fick han en uppfattning om hur kroppen fungerar och hur man sköter sitt talorgan. *"Det fanns aldrig någon tanke att tänka att det fanns någon sorts annan teknik eller metod."* S1978-81 går sin utbildning i slutet av period 3. Under hennes utbildning hände de märkbara förändringar i röstutbildningen.

Skådespelerskan hade fem olika röstpedagoger. Först två olika i röst och talträning varav en av dem också arbetade med träning av dialekt och versmått. De två pedagogerna arbetade på liknande sätt. *"De var från samma skola. Jag har för mig att det var ganska hårt man arbetade då. Det var mycket med muskler."* Hon berättar att hon jobbade mycket fysiskt med kroppen, men inte på samma sätt som man jobbar nu. *"Det var kopplat till rörelse på så sätt att man gick. Nu är det ofta så att man har speciella rörelser och att rösten går ihop med det. Vi höll på mycket med att gå och andningsteknik. Det var mycket att pressa. Man gick kanske på fyra press, S S S S, Sch, Sch, Sch, Sch. Så höll man på och sedan utökade man och gick på."* Hon berättar hur det arbetade med olika övningar, med olika tempo etc., men att hon i alla övningarna upplevde att hon pressade rösten. *"Så sprang man ihop med det. Det var ju sånt med rörelser också, kasta en boll och sånt där som man höll på med. Men det var mycket muskler."* Skådespelerskan hade också en röstpedagog i röst och tal som arbetade mycket med grekiska dramer. *"Hon integrerade rösten med texten, man jobbade med texten samtidigt."* En av röstpedagogerna var blind. *"Det var något speciellt med henne. Hon var bra som tusan. Hon arbetade med att få ut rösten i hela kroppen, för att hon såg ju inte. När man jobbar på scen så var det bara det hon gick på"*.

Under årskurs 2 fick skådespelerskan en ny röstpedagog. Denna var utbildad logoped och egentligen avsedd för att arbeta med årskurs 3, men skådespelerskan fick henne redan i årskurs 2 då hon hade fått en knuta på stämbanden. Knutan på stämbanden tror hon att fick delvis för att hon rökte men också på grund av den pressande röstträningen. *"Hon kom med något nytt. Det var något mycket lugnare med henne. Hon hade gått för den här grekiska pedagogen. (Skådespelerskan syftar till den grekiska pedagogen i kroppstonbildning, Mirka Yemendzakis<sup>14</sup>.) Det var precis när det var nytt, det var en ny grej. Man låg på en madrass. Det byggde mycket på avspänning och att vidga. Utandningen skulle vara naturlig, ingen ansträngning. Det var väldigt skönt."* Hon berättar att detta nya sätt att arbeta på inte var muskelträning på samma sätt som den hon hade upplevt tidigare. Hon konstaterar att hon ändå kunde kombinera de två olika metoderna, att de två olika metoderna inte innebar en konflikt, att hon snarare kunde förhålla sig till "muskelträningen" på ett nytt sätt genom den mjukare mer avspännande metoden. Skådespelerskan framhåller ändå att hon tycker att den "mjukare tekniken", är en teknik som skådespelare har mer nytta av. *"Så att man inte bara sitter och röstar."* Skådespelerskan beskriver "den gamla skolan", som att de pressade sina röster och skulle ha så starka röster hela tiden. S1978-81 minns också en sjukgymnast på skolan med ämnet hållningsteknik. *"Det kunde man tycka var knäppt då, men vad det var effektivt. Det hörde ju ihop också. Det var ingen som sa att det hörde ihop med rösten, det var väl inte så att man tänkte ihop det då. Det var sånt som man fattade sen att det funkade ihop"*. S1978-81 berättar att intresset för kropp i samband med röst började inspirera många röstpedagoger runt 80-talet, inte minst genom intresset för Alexanderteknik.<sup>15</sup>

Skådespelerskan fick arbeta hårt med sin dialekt. Artikulation var också något som var en viktig del i röstträningen. *"Det var de gamla röstpedagogerna också väldigt noga med. Det är sånt som är häftigt tycker jag, att dom jobbar mycket med det, att höra slutordet"*. Hon understryker att det är bra att kunna det så att texten når fram. Hon anser att skolan lade stor vikt vid röstträning under hennes utbildning. *"Röstpedagogerna var med under repetitioner och föreställningar för att titta och ge råd."* Hon är väldigt nöjd med alla sina röstpedagoger,

<sup>14</sup> Mirka Yemendzakis, grekisk pedagog som arbetar med "kroppstonbildning" efter egen metod, den s. k. Mirkametoden. Denna metod finns på teaterhögskolan sedan 80-talet.

<sup>15</sup> Alexanderteknik; utvecklades av en skådespelare vid namn FM Alexander (1869-1955). Alexandertekniken är en inlärningsmetod som syftar till en mer medveten och friare användning av röst och kropp. (Gerolimatos, Terry, alexanderteknikpedagog)



även om hon upplevde "den nya metoden" som en bättre metod för skådespelare. Hon säger att hon ibland kunde ana att de fanns konflikter mellan olika röstpedagoger och metoder. "Det var aldrig uttalat men man kände det." Själv tycker hon att de olika pedagogernas metoder och kunskaper kompletterade varandra.

#### 4.3.4 Period 4: 1980-2004 Teatern riktar sig ut och erbjuder mångfald

Under period 4 går S1991-94 och S2002-06 sin utbildning.

S1991-94 berättar att det också under hennes utbildning fanns två olika metoder. Hon kallar dem "den mjuka" skolan och "den hårda". Den mjuka skolan handlade framför allt om att "öppna upp". Två av röstpedagogerna arbetade efter denna modell. "De arbetar med ett grundande av andningen kontra rösten, ljudandet och vibrationerna, som i sin tur gör ett uppöppnande och en möjlighet att leta vidare efter variationer i rösten, breddande och utökande i tempoväxling, ljudstyrka och volym. De arbetar med både diafragman och bäckenet mycket fysiskt för att få ner andningen. Jag arbetar fortfarande med deras sätt att jobba, både med diafragman och bäckenet för att få ner andningen. Sedan har de ett oerhört bra system för att få bort spänningar i bröstkorg, i nacken. De har ett rörelseschema som öppnar upp mellan kotorna. Bukstödsövningarna kallar de det gamla sättet att träna rösten, det dödande sättet. Det är den gamla skolan med det här påtryckandet; S, F. Den nyare skolan, om man kan kalla den så, arbetar mer för att hålla kroppen öppen och med samma tryck, med en annan, djupare muskulatur hålla trycket. De jobbar mer med den inre muskulaturen. Man ska vara lös i magen. Ryggraden ska bära hållningen på så sätt att framsidan är helt öppen och mjuk vilket gör att du blir helt fri i andningen. Andningen är A och O. Övningarna anknyter till allt ifrån hur herdar kallar på sina getter, hur man har använt rösten genom tiderna, allt ifrån varning, till glädje, till praktisk användning, där rösterna likt ett spädbarn inte har några begränsningar. Det är det de knyter an till. Att öppna upp och komma tillbaka till den kapaciteten och sedan förfina den. Istället för att stänga till och begränsa en i en riktning så ger de en mycket möjligheter." Hon berättar att hon ändå inte fann andningen under sin utbildning. Det var först efter utbildningen, då hon var tvungen att arbeta vidare med andra röstpedagoger som allt föll på plats. S1991-95 berättar också att hon tycker att den s. k. "hårda metoden" kompletterade den mjukare metoden. Hon berättar om en annan röstpedagog som hon tyckte var en fantastisk. "Hon arbetade mycket med poesin och konsonanterna. Hon fick oss att komma ut, att inte stanna inne och leta. Vi kastade spjut med konsonanterna. Vi jobbade mycket med vers och att måla med poesin. Arbetsmetoderna har varit ett komplement till varandra."

S2002-06 har fyra olika röstpedagoger under sin utbildning som arbetar på två olika sätt. Tre av dem arbetar mycket med något som kallas kroppstonbildning, utifrån samma grund inspirerad av Mirkatekniken. "De har samma bas sedan har de stuckit åt olika håll. Han berättar att en av pedagogerna är väldigt anatomisk och konkret, medan en annan är mer abstrakt och pratar utifrån ett bildspråk. "På hennes lektioner känns det lönlöst att t ex föra anteckningar, det handlar mer om att bara hänge sig åt hela hennes värld. Det går inte att ifrågasätta det hon säger för att det är så mycket med tanke och bilder, att luften går runt på vissa banor. Det är mycket stå naken på ett berg och vråla stridsrop. Det är hennes grej." Den förra pedagogen har det mottot att ingenting är fel med det man gör, menar skådespelaren. Han tycker att väldigt många röst- och talpedagoger har det förhållningssättet, om rätt och fel i röst användningen, vilket han tycker är förkastligt. Han berättar att han har träffat många röstpedagoger i sitt liv där det har blivit en kamp om "min metod" som om det var någon slags tävling. "Min metod är den rätta, och följ mig. Det är så lätt att tappa sig själv i det." Skådespelaren menar att det är det som är så bra med de två ovanstående röstpedagogerna, att han inte tappar bort sig själv. "Om du är medveten om att du gör något som skadar rösten, då är du ju ändå medveten om det. Det är det allting handlar om, att medvetandegöra saker och ting". S2002-06 berättar att han strävar i sin röstträning efter att öppna upp de olika rummen i kroppen, att bli medveten om att de finns och om kapaciteten



som han har. *"Man måste verkligen grunda det man håller på med, verkligen fatta vad man håller på med. Skådespelaren berättar att de två pedagogerna odlar frön hela tiden, frön som man inte gillar, som man inte vill spinna vidare på och frön som man gillar. Många tankar väcks, tankar som han först inte förstår vad det har för nytta, men som senare i olika arbeten kan komma visa sig bana vägen till en viss karaktär t ex. En tredje röstpedagog arbetar åt samma håll som de två pedagogerna, utifrån inspiration av Mirkatekniken. "Hon jobbar i samma anda, den mjuka andan."*

En av de fyra röstpedagogerna arbetar på ett annat sätt. *"Hon är väldigt mycket sin teknik. Hon är väldigt bra, men mer det här med rätt och fel. Hon har sin väg som hon delar med sig av och som är jättehäftig. Det är en mer konkret vägledning där helt enkelt. Hon arbetar med språkljud, klanger, diktionen, helt enkelt med mer tekniska grejer. Hon arbetar också bort dialekter. Det är inte så mycket andlighet som det är med framför allt den andra pedagogen".* På frågan om dessa metoder motsäger varandra eller kompletterar varandra säger skådespelaren att han tycker att det nog kan vara så, att de kompletterar varandra. *"Ibland är det jätteskönt att komma till den ena röstpedagogen och ha hennes konsonantövningar och ibland blir man jättetrött på det, då är det skönt att komma till den andre. På det sättet kompletterar det varandra. Men det är klart att det är som bäddat för konflikt, speciellt som att man har fyra pedagoger som arbetar på olika sätt. Det blir mycket ifrågasättande."*

#### 4.4 Sammanfattning av skådespelarnas uppfattning om sin röstutbildning

Två av de sju intervjuade skådespelarna har upplevt att de har haft mycket problem med rösten innan och under utbildningen. Båda ansåg att det var på grund av spänningar. Båda var kvinnor. Den ena, S1978-81 fick också en knuta på stämbanden under sin utbildning. Hon tror att det var på grund av kombinationen att hon rökte samt att den tal- och röstträning som hon fick på scenskolan innehöll mycket övningar där man pressade på för hårt. Den andra skådespelerskan, S1991-94 upplevde att hon hade en väldigt spänd kropp när hon kom in på skolan, att hon under utbildningen inte riktigt kom åt andningen och att detta gjorde att hon hade väldigt svårt att ta till sig den träning hon fick trots att hon hade bra röstpedagoger. De andra skådespelarna har haft olika erfarenheter av sin röstträning under utbildningen men samtliga har varit nöjda med den röstträning de fick. Ingen av den andra fem ansåg sig ha alltför stora problem med rösten vare sig innan de påbörjade utbildningen eller senare. Två av skådespelarna fick speciellt arbeta med sin dialekt, S1967-70 och S1978-81.

S1942-45 har inte så stort minne av den träning som hon fick under skolan. Hon tror att detta kan bero på en kombination av att hon var väldigt ung när hon började sin utbildning och kanske inte riktigt var mogen för att ta till sig den informationen samt att den pedagog som hon då hade inte hade en metod som nådde in till henne.

S1950-53 tycker att skolan lade lite för lite vikt runt betydelse av röst och talträning, speciellt i form av klargörande samtal om språket och satsmelodin. Han är annars nöjd med den röstutbildning han fick av en av röstpedagogerna: Den andra hade en metod baserad på ett bildspråk som han inte kunde ta till sig. Skådespelaren hade en bra röst innan han började elevskolan.

S1967-70 var mycket nöjd med sin röstträning under sin utbildning och anser att skolan lade stor vikt vid tal och röstträningen. Själv var hon aldrig intresserad av att ta efter de röst- och talideal som kom i samband med den politiska teatern. Hon har hela tiden tyckt att det är viktigt att nå ut med texten. Utbildningen ställde också de kraven på sina elever.

S1975-78 tycker inte att de tre åren han gick i scenskolan var speciellt bra år. *"Det var ingen riktigt bra skola. Det var en väldigt ojämn nivå på pedagogerna och det fanns egentligen ingen riktigt sammanhängande pedagogik. Det var ingen som sa att under det här första året nu så har vi tittat på dig och vi har sett att du har erövrat det här och det här och det här...det här tycker vi att du ska koncentrera dig på nästa år. Du har de här svagheter och det här och det här...Så går man andra året och då tittar man på mig efter det och säger,*



det här har hänt med dig och så och så, nu har du ett år kvar och vi tycker att du ska tänka på det här. Det här ska du slipa och här behöver du samla ihop och det här behöver du bli bättre på så att du får upp alla kunskaper på liknande nivå." Han tycker att det borde vara större engagemang i eleverna som privatpersoner. "En större seriositet över huvud taget på att utbilda skådespelare i konsten skådespeleri. Det är inte bara så att man kan gå in och gå i tre år, lära sig prata lite granna, fäktas lite granna, ha lite dansträning, lära sig tala hyfsat och naturligt och sedan kommer man ut och så ska man verkligen vara färdig skådespelare. Det är klart att det är en stor uppgift att ta på sig, det krävs duktiga pedagoger och det krävs en enhetssyn på vad skådespeleri är och den är svår att hitta kanske".

S1978-81 anser inte att hon direkt saknade något i sin röstträning men hade önskat mer av den "lugnare" metoden. "Det hade varit skönt att ha hållit på med det mer." Hon beskriver den lugnare metoden som fri från pressandet Skådespelerskan anser dock att hon har haft nytta av all sorts träning hon fick under scenskolan. "Även den gamla metoden, även om det var att pressa och sånt där och kanske fel, men det har ju varit ett sätt att lära känna kroppen. Men jag tycker att det var för hysteriskt, det var ju det. Men det var ju den tiden då". Skådespelerskan berättar att hon numera arbetar med den lugnare varianten, men att hon får tag i samma muskulatur. "Man arbetar mer avspänt när man spelar genom att man medvetet öppnar istället för att sitta i en anspänning hela tiden. Det är lite mer teater faktiskt. Man är mer beredd om man är avspänd i teater. Jag tror att det hade hjälpt mig mer för att jag upplevde mig själv som en väldigt spänd skådespelare i början. Den hårda träningen ledde lätt ledde till att man försökte vara så bra jämt, till att man skulle vara så perfekt. Det andra var mer en avspänd attityd till allting." Hon berättar att hon såg en föreställning på Teaterhögskolan i Stockholm i våras, där hon blev imponerad av elevernas röst användning. "Mycket teater, men rent och fint med rösten, inget man tänker på utan man hör vad de säger. De var lugna och sköna att titta på. Det blir lägre spänning av den där träningen tror jag på gott och ont. För att det är bra att ha en anspänning. Det ska ju inte vara det här slappa, teater är teater, en slags anspänning som är en förhöjning på något sätt".

S1991-94 var inte nöjd med sin röst och talträning under utbildningen men kan inte säga säkert vad det berodde på. "Vi hade fantastiska lärare men utbildningen var under all kritik." Hon tror att det beror på det rektorsbyte som då inträffade. "När jag kom ut från scenskolan hade jag en fruktansvärt dålig fysisk träning och röst. De slarvade enormt med den fysiska träningen på skolan. Skolan var dåligt strukturerad på den tiden. Man kände att det inte fanns en plan med det vi gjorde. Det var bara lektioner hit och dit." Skådespelerskan beskriver att hon inte fann någon riktning i det arbete som bedrevs, att hon inte förstod varför hon skulle göra uppgifterna. Inte vad det var bra för. "Det var just för att jag inte hade hittat andningen. Andningen borde vara genomgående på alla lektionerna. Hittar man inte den så förstår man inte vad man håller på med". Hon berättar att hon skulle ha önskat att det fanns en struktur för var och en, en plan. Att alla lärare samlade ihop sig och pratar om vad var och en behöver och hittar en väg. "Men de kanske hade svårt att komma överens också, då det inte fanns någon ledare som kunde säga hur det skulle gå till."

S2002-06 är mycket nöjd med sin utbildning. "Man får den hjälp man behöver om man formulerar för sig själv vad det är man vill prova eller vad man behöver." Han beskriver sin utbildning som ett smörgåsbord. "Man får slappna av och plocka det man vill ha och det man tycker hjälper en." Han har inget behov av en gemensam individuell utvecklingsplan i skolan. "Det är nästan ingen som följer en under de fyra åren. Det är klart att det är lätt att glida igenom och vara duktig men största arbetet gör man ju själv. Det finns ingen gemensam individuell handlingsplan för eleverna utan alla pedagoger har sin egen." Skådespelaren säger att han föredrar att plocka och göra sin egen utvecklingsplan. Han vill inte vara under någon annan persons idé om hur han ska jobba. "För vad är det som säger att den personen har mer rätt. Jag vet ju på något sätt bäst själv vad jag inte behärskar, vad jag behöver jobba med och det är ju det man måste kasta sig in i". Dessutom, menar han att lärarna oftast har helt olika idéer om vad eleverna ska jobba med, och att dessa idéer dessutom ofta går emot varandra. "Det skulle inte funka att ha någon gemensam sån där, man skulle bli knäpp helt



*enkelt och tappa sig själv tror jag. Man måste lita på sig själv och det man har innan man börjar i skolan. Skolan är ju bara resurser, tycker jag. En fristad att få utvecklas i. Folk drar en och vill formatera en hela tiden, det är viktigt att inte tappa bort sig själv i allt det där." S2002-06 är nu ute på praktik. Röstlärarna åker dit för att fånga upp honom och ge honom olika utlåtanden. Det han saknar i sin utbildning är reflekterande samtal med röstpedagogerna och att träna sig i "nervavvning". "Det skulle man verkligen behöva träna på."*

#### **4.5 Sammanfattning av skådespelarnas uppfattning hur röstträningen fungerat i arbetslivet**

Samtliga sju skådespelare har underhållit rösten under sitt yrkesliv på olika sätt. Olika roller och scener har krävt olika mycket arbete och stöd av talpedagog. Samtliga skådespelare talar också om att det är viktigt att vila rösten, om att inte bli för ambitiös. Det gäller att hitta en balans.

S1942-45 berättar att det var först efter utbildningen, på den teater hon blev anställd på, som hon kom i kontakt med en röstpedagog som fick henne intresserad av röstträning. *"Då lärde hon mig väldigt mycket övningar som jag gör än idag. Då var det mer känslomässigt bundet till scener och sådär, det här med tekniken. Till henne gick jag långt upp i medelåldern."* Hon berättar att det var just arbetet med förhållandet att "bottna med rösten" och samtidigt vara lätt i talet som var den röstpedagogens specialitet. *"Då tyckte jag att det var kul att vara där, för jag märkte ju vilken stringens det fick. Det blev lätt att tala, replikerna blev lätta. Och det tyckte jag var hemskt skoj."* Vi diskuterar vikten av tydlig diktning, att det finns en lätthet samtidigt som man har stora känslor. *"Ja, och det kommer ju inte förrän en väldig...man måste ju gå ner först och sen komma upp."* Skådespelerskan har aldrig haft några röstproblem. Hon har under sitt yrkesliv underhållit rösten hela tiden.

S1950-53 var nöjd med sin röstträning under utbildningen. Han hade redan då han kom in på elevskolan en bra röst. *"Den låter likadant nu som den gjorde innan."* Han understryker att just det att eleverna då var på teatern var överlägset hur det är idag. *"Att vara på en teater under utbildningstiden, där man kanske kan få upptäcka att det är inte svårare än så här. Kanske. Bara en sådan grej kan ju vara underbart att vara med om."* Eftersom han ständigt har varit aktiv och arbetat så har han tränat sin röst i samband med yrket. *"Många tror efter elevskolan att de kommer att få hjälp med talet, med rösten, roller och sådant här. De tror att de kommer att få hjälp med det av regissören. De tror att det är regissörens uppgift. Så kommer de ut och märker att de inte får någon hjälp. Det är främst var och ens eget ansvar att se att allt fungerar."* Han har själv inte haft behov av att söka upp röstpedagog. Någon gång har han varit trött i rösten då han arbetat mycket och då rösten har legat i ett lite för ansträngt läge. Rösten har på grund av ansträngning då nästan tagit slut. *"Men det är ju naturligt. Då har mest att vila varit viktigt."*

S1967-68 är mycket nöjd med sin röstutbildning. Hon har regelbundet jobbat efter utbildningen och därmed underhållit rösten. Hon har både regelbundet besökt teaterns röstpedagog samt arbetat mycket med rösten hemma om det är roller som kräver det. Skådespelerskan säger att hennes röst alltid har fungerat bra. *"Men det att man har hållit på också och hållit stämbanden och muskulaturen där vid liv, det är därför det har varit så viktigt. Sen känner jag mig så pigg när jag har haft tal och sånglektion. Jag mår bra av det. Så har det vart för mig."*

S1975-78 tycker att den röst och talträningen han fick under utbildningen har fungerat bra i arbetslivet. Även om han kan tycka att han slarvat lite med att träna rösten, får stämbanden en regelbunden motion eftersom han spelar så mycket och då håller en ganska hög nivå. Då upplever han inte att han behöver träna mer. Han värmer då bara upp lite grann innan föreställningen med artikulationsövningar, så att han är varm direkt då han kommer in på scenen. Men han poängterar som de andra, att det beror på hur arbetssituationen ser ut och



vilka roller han har. Han kan också behöva träna mer om det blir uppehåll i en spelperiod för att själv hålla rösten igång.

S1978-81 berättar att hon har lagt om sin röst under sitt yrkesliv. *"De första åren jag gick ut ur scenskolan, då körde jag sådär stenhårt först, men jag tycker att jag fick mycket spänningar av det. Det var mycket kram. Det hjälpte inte till med att öppna upp och vara vaksam på scen om man säger. Jag kanske gjorde fel, men man pressade mycket på den tiden vet jag."* Hon har valt att komplettera sin röstträning. *"Det är bra att ha en sådan där lugn träning, också om man är nervöst lagd när man ska spela, för det hjälper en att komma ner på något sätt, med den där röstträningen som öppnar istället för att pressa på."* Hon har underhållit sin röst genom att träna den regelbundet. Numera gör hon det inte alls på samma sätt som hon gjort förut. Förr tränade hon jämt innan repetitioner men numera gör hon inte det längre. Hon har medvetet valt att inte göra det eftersom hon har en tendens att vara överambitiös och att det då inte låter bra. *"Jag försöker faktiskt medvetet att vara mer lugn med det. Men sedan vet jag att jag gör mig ett program innan varje föreställning. Det gör jag alltid. Det är ju så skönt att ha en ritual innan. Då gör jag kroppen och rösten. Alltid. Men det är mycket lugnare nu och det hjälper mig faktiskt."*

S1991-94 hade inte en röstteknik som hon ansåg fungerade efter sin utbildning. Hon var tvungen att söka sig till andra pedagoger efter utbildningen där hon fick den hjälp hon behövde. *"Jag kom ut från scenskolan med en riktigt dålig teknik. Jag fick tränas upp för teaterns egen pedagog, enskilt efter skolan för att klara av arbetet. Vilken lyx! Hon var på mig stenhårt, fysiskt. Jag var fullkomligt stenhård. Hon arbetade fysiskt, bara fysiskt. Hon arbetade upp hela min fysik och krävde den. Samtidigt arbeta jag med ytterligare en pedagog eftersom jag kände att det var något som inte stämde."* Skådespelerskan har haft mycket problem med rösten. Hon beskriver att hon har haft en ljus, luftig, oerhört spänd röst på alla möjliga sätt, att hon har haft en svag stämma och pratat oerhört tyst. *"Jag arbetar fortfarande väldigt tyst i början av ett repetitionsarbete, devis för att kunna komma åt mig själv. Sedan höjer jag när det kommer publik. Jag letar i ett annat tonläge för att sedan dra upp volymen"*. Skådespelerskan har inte behövt uppsöka läkare men har på grund av sina spänningar fått arbeta väldigt hårt med röst och kropp efter sin utbildning. *"Jag har bland annat forcerat rösten. Jag har haft ett så starkt inre tryck som jag inte har kunnat hushålla med riktigt, utan jag har dragit på så att folk har trillat av stolen, eller så har jag varit helt tyst."* Det har varit viktigt att finna en balans mellan ytterligheterna. Hon är tacksam för att hon hamnade på just den teater hon är på nu, eftersom där finns så mycket kunskap. Hon har fått väldigt mycket hjälp av äldre och mer erfarna kollegor på sin arbetsplats. *"När jag är stängd i min kropp, då kommer jag inte ner med min röst. Då ligger den på ytan och skrapar. Sedan har du inte tillgång till dina känslor heller. Alla dom sakerna går hand i hand. Man måste anpassa det efter sin dagsform, hur mycket man behöver träna. Man kan ha olika behov. Ibland behöver man längre tid, ibland kortare. Ibland behöver man mer avspännande övningar, andra gånger mer fysiska. Man måste lyssna till dagsläget."* Skådespelerskan har följaktligen behövt ändra sin röst användning efter scenskolan. *"Ja, på alla sätt. Men inte för någon trends skull, utan för min egen, både i yrket och privat. Nu när jag talar så känner jag vibrationerna av det jag säger, vilket gör att jag öppnar upp för vad jag känner samtidigt, så att jag kan hålla både intellekt och känsla öppet och tjecka av de två sakerna sinsemellan för att se att de stämmer. Så att man inte bara blir kallt intellektuell utan också känner av, men ändå inte fastnar i känslan. Det tycker jag att vibrationerna gör när man känner av sin egen röst. Talar jag väldigt ljusst t ex då når inte jag det där riktigt"*.

S2002-06, har ännu inte slutat skolan varmed hans yrkesverksamma år är begränsade. Han har dock arbetat mycket på teater och med film. Han tycker att hans röstträning hittills har fungerat bra.



#### 4.5.1 Uppstår det problem på scen om skådespelare har olika sätt att använda sin röst på?

Ingen av de intervjuade har haft något sådant problem.

S1942-45: *"Nej, vi har ju lång repetitionstid, då får vi foga ihop oss så att man får ungefär samma ton i pjäsen. Jag har inte tänkt på det. Men det är väl bra det, att folk är olika. Så tekniska är ju inte människor att dom följer någonting så skarpt så att det behöver att bli problem. För är man äldre så är man äldre och talar på ett annat sätt och är man yngre så...det får man väl godta."*

S1950-53: *"Nej, inte alls. Någonting som är speciellt och härligt med det här jobbet, det finns säkert flera andra yrken som har liknande, det är inte så unikt tror jag, att på scen så är det väldigt ofta tre generationer samtidigt. Det kräver en hel del, men det ger också väldigt mycket värden av sånt som kanske inte värderas så mycket idag som kontinuitet och flöde av erfarenheter och referenser"*

S1967-70 kan inte komma på att det har funnits något sådant problem.

S1975-79: *"Det händer titt som tätt att skådespelare retar sig på varandra, att man sticker åt varandra "jag hör inte vad du säger, kan du tala tydligare kanske, om inte regissören då har kunskap, bryr sig eller är fokuserad på just det. Han kanske är upptagen med om soffan står rätt eller inte."* Men han uppfattar inte att olika röstteknik krockar på scenen. Han har aldrig uppfattat att någon skådespelare talar utifrån någon speciell sorts röstteknik. Sedan minns han en tid då han arbetade på Vasan med Carl-Gustaf Lindstedt (1921-1992) och Martin Ljung(1917- ). *"Då märkte jag att det var ju en väldig skillnad mellan hur Martin talade och hur jag talade. Ja visst! Det blir ju för alla i salongen och alla på scenen uppenbart att det är två olika tidsepokrar som möts, det blir så uppenbart och så tydligt"*

S1978-81 upplever inget problem med mötet av olika rösttekniker på scen. *"Så upplever inte jag det. Det är ju regissören som sorterar ut det där i så fall. Men det är klart att det finns ju dom som talar med väldigt pressad röst och det är ju aldrig roligt, men nej jag upplever inte det som något problem"*.

S1991-95 har inte heller upplevt något sådant problem. Hon berättar att det är viktigt att hela tiden vara anpassningsbar. *"Att vara en kameleont. Att kunna anpassa sig är ju en fantastisk förmåga, för att man är möjlig, att man är flexibel, att man kan arbeta med alla. Det ger ju bara möjligheter. Hittar man vad man själv står i alla lägen och ända hittar ett sätt att anpassa sig till största möjliga kontaktyta då har du ett instrument som fungerar. Både privat och arbetsmässigt."*

S2002-06 säger att det borde uppstå problem om olika skådespelare har olika röstteknik på scen men att han själv inte varit något sådant sammanhang. *"Det tycker jag ju, det handlar ju om att del blir fel om någon kör sitt eget race. Om det sticker ut då uppstår det ju ett hack, det blir ingen gemensam puls, ingen gemensam ton. Då hamnar det i fokus istället för berättelsen."*

#### 4.6 Andra perspektiv på rösten under utbildning och yrkesliv

I intervjuerna återkom andra aspekter på rösten och röst användningen.

##### 4.6.1 "Naturlighet" och "Sanning"

S1950-53, berättar att scenkonsten oavsett trender och röst användning alltid står i direkt förbindelse med sanningskravet. *"Jag kallar teatern ibland för illussionshuset. Att ge så fullständig illusion av liv som man kan, det är grundförutsättningen för hela jobbet. Illusion av liv. Och vad det då innebär, det innebär ju väldigt mycket men det är grunden. Är man inte sann, börjar man fixa och trixa och göra sig charmig och krusidulla med mungipor och lite sånt där då springer ju hälften av publiken och värjer sig. Rösten följer ju med, man hör ju speciellt i sång, att det är tillgjort. Njutsjukan, kallar jag det."* Men hur kommer man åt den



där sanningen? S1950-53 menar att det är en moralisk eller etisk fråga. "Jag minns min fina och mycket populära rektor på elevskolan, han rubricerade allt sånt där som tillgörelse, det tycker jag är ett väldigt bra begrepp. Man gör sig till alltså. Då har man släppt den äkta illusionen". Vi diskuterar vari sanningen ligger, i privatpersonens självreflekterande erfarenheter eller ligger det i en yrkeskunskap? Man kan ju ha tillgång till en massa känslor som en regissör styr, och sorterar upp. Dessa känslor kan ju i sig vara sanna utan att de på något sätt är självreflekterade eller mogna? S1950-53 menar att sanning är en livsstil som man lever. "Är det någon som avviker från det här när man jobbar, då ser de andra på varandra. De vet precis vad de tycker. Inte mer! Man kan hålla på ett helt liv och slänga ifrån sig en massa breda saker. Det finns yrkesmänniskor i alla underliga sammanhang som går omkring och ljuger och gör sig till, ställer sig in och fixar och grejar. Det finns ju jätte många skådespelare som är skitdåliga från början till slut." S1950-53 säger att man känner när en skådespelare är briljant och sann, då finns det en "lödighet". S1950-53 säger att antingen är man sann eller så är man det inte, det är något som finns hos människan bakom rollen. S1942-45 håller inte med om detta. "Nej, det tycker jag är helt fel alltså, för att de här genierna vad tror du dom har kommit som människor. Ingenstans! Kneppisar! Barnsliga babysar. Men genier på scenen. Det stämmer inte ett ögonblick." S1975-78 anser att skådespelarens förmåga till att göra en bra rolltolkning definitivt hänger ihop med dennes personliga utveckling. "Man blir inte en bättre skådis än man har kommit med sig själv."

S1950-53: "Det är ju en förädling eller en koncentration av ett tänkande som blir förhöjt och komprimerat. Så är teaterns väsen för mig. Och då blir det värdefullt. Det är lite grann besläktat med det här att man tar en klassiker och översätter dem till sitt eget språk, klär sig i moderna kläder och allt det där tjafset. Det kan väl vara bra om man förstår att oj, det här handlar nog om oss, vår tid och mina problem. Med det är ju också det som är spännande när man känner att en människa som står i toga säger sanningar och jag tänker att men va fan det är ju precis likadant för mig. Det spelar ingen roll om man klär sig i jeans eller toga om inte tanken når fram. Det är tanken det är frågan om. Om man säger dra åt helvete eller kyss mig i arslet, det tycker inte jag blir mer allmängiltigt. Jag blir snarare generad för att jag tycker att det är så fånigt." S1950-53 anser att det finns de som är äkta, som är sanna, som har det. Så finns det de som inte är det, som aldrig kommer att lära sig det. "De ska inte vara med överhuvudtaget".

S1942-45: "Man hör ju lite dåligt ibland vad de säger idag, men de talar ju lite mer naturlig, utan stöd och sådär. Men jag tycker inte att vi var onaturliga. Det är klart att vi klämtade lite grann, men sanningen, det är ju det som är det primära. Du kan var skitnaturlig på en liten scen, på våra småscener, men är du på en stor scen så måste du förstora dig och sända ut så att det når ända längst bak. Då kan man ju i början känna att det kanske är onaturligt eller i alla fall inte vardagsnaturligt. Man måste förstora och ändå bibehålla den absoluta sanningen. Det är intensiteten i sändningen, i kroppen man måste förstora."

S1967-70 tycker att utbildningen slarvar med att träna eleverna i hur de ska låta i olika stilar och sammanhang. Med olika kostym t ex den fransk-klassisistiska kräver någonting annat. "Man kan ju inte låta skitnaturlig när man har de där kläderna på sig utan allting beror på nånting, man måste ju vet lite saker. Så det är ju en del sådana problem, har man sett bland de unga idag. Att de inte går ut så bra för att de är lite skitnaturliga eller vad det är. Naturlighet är något annat, det förstår jag att dom pratar om, men man måste ju ändå...står man på stora scenen så måste man ju nå ut."

S1975-78 menar att det finns vissa skådespelare, då som det finns nu, som håller fast vid detta att det enda som gäller på scenen är naturlighet. "Så om jag är naturlig på scenen och pratar lite fort, lite sluddrigt och det är stora scenen och publiken inte hör, då är det ju inte mig det är fel på för jag gör rätt till 100%. Då är produktionen på en för stor scen eller så hör publiken för dåligt. Det finns skådespelare som tycker så". Skådespelaren säger att han tror att det finns skillnader på Stadsteatern och Dramaten då det gäller olika strömningar såsom den politiska teatern. "Det här med tydlighet, utlevande och den Brechtiska teatern som kom väldigt starkt på 70-talet slog igenom på Stadsteatern och säkert på andra teatrar



mycket mer än vad den gjorde på Dramaten. Min mamma gick på Dramaten ibland på 70, 80, 90-talet och hon slutade gå. Nu går hon aldrig på Dramaten, hon hör inte vad dom säger." Skådespelaren säger att många av de äldre, väldigt duktiga skådespelarna idag är utbytta. "De hade ett mer professionellt sätt att förhålla sig på scenen. Jag tycker att de erövrade yrket skådespeleri mer omfattande än många av dom som är där idag". Skådespelaren anser för övrigt att naturlighet har präglat all skådespelerikonst under många många årtionden bakåt. "Jag tror att även på 40 och 50-talet, för dem var det konst. Det var naturligt för dem. På gatan så pratade man annorlunda. Lyssnar man på en journalfilm på en kvinna som tittar ut i ett fönster på en bakgård 1938 så talar inte hon så här som du och jag gör. De talade på ett annat sätt. Det har väl med melodi, språk och allt det här att göra."

#### 4.6.2 Röstens förhållande till dialekt och melodi

Samtliga sju intervjuade har upplevt vikten av att träna bort dialekt under utbildningen, även om dialekten i vissa fall blivit mer accepterad på teaterscenen än den var i början av seklet.

S1950-53, har funderat och studerat utvecklingen av satsmelodin, som han kallar "den förrädiskt sjunkande tonen". Han berättar hur han studerar satsmelodi, bland annat genom att lyssna till gamla röstinspelningar av några kända skådespelare. Vissa av dem håller upp frasslutet på ett utmärkande sätt, berättar han. Skådespelaren har kommit fram till att just de skådespelarna som på ett alldeles unikt sätt lyfte upp frasmelodin mot slutet hade en sak gemensamt, de var alla göteborgare. Han påpekar att satsmelodin i många språk går upp mot frasslut och nämner däribland italienska, franska och norska och hur satsmelodin oftast går ner i frasslutet i svenska språket. "Detta gör att publiken går i pausen på teatrarna. Det är en dödsförklaring av språket. Det är fruktansvärt allvarligt som jag ser det därför riktar man sig med sin berättelse till någon, så måste man ju hålla den lyssnande vid liv genom att hålla språket spännande och inte avsluta utan försöka lyfta upp. Det kräver en närvaro av berättaren och en inriktning. Om inte annat så vill lyssnaren eller så bör lyssnaren vara spänd på hur det går, vart det leder, vart går tanken, vad är det som händer. När vi ska jobba med latinska författare i översättning, franska, spanska, italienska så har vi svårt vi svenskar om vi inte tar ordentlig ställning i den här frågan. Vi har svårt att hålla den tonen som är tänkt i originalet. Lyssna t ex på franskan, den bär ju ständigt uppåt, uppåt, uppåt... Engelsmännen jobbar ju på samma sätt som vi, skådisar på National Theatre eller Royal Shakespeare och inte minst Olivier[Laurence Olivier, 1907-89] jobbade klart och tydligt. Han brottades med språket så att han fick upp det. Han har inte minst r:et som gör det ännu effektivare. Det finns flera inspelningar på detta. Exakt samma brottningsmatch som Lars Hansson har." Trenden att gå ner på frasslutet har funnits så länge skådespelaren har varit med. "Det är mycket vanligt. Prästerna gör det".

#### 4.6.3 Rösten som en del av det konstnärliga uttrycket

S1942-45 berättar att det är skoj att arbeta med rösten som ett konstnärligt uttryck men att hon fått göra det väldigt lite under sin karriär. "Jag har fått göra så lite av det. Jag gjorde en fyllegumma en gång som jag tyckte var fruktansvärt rolig. Underbart tyckte jag att det var. För länge sedan gjorde jag ju då Eliza i Pygmalion. Sånt var ju också jätteroligt." Om det konstnärliga uttrycket och rösten säger hon. "Det beror mycket på rösten. Rösten är allt. Om kroppen är lös så kommer rösten rätt. Det är en motor som måste gå hela tiden, en intensitet men det får inte vara en muskelspänning." Hon säger att skådespeleri handlar mycket om tillit och självförtroende. "Det är ju det som är Bergmans specialitet att han kan bygga upp just det."

S1950-53 tycker inte att man behöver tänka på hur rösten ska böttna samtidigt som man med rösten gestaltar olika roller. "Därför att det filtret det sätter man dit och så är det där



och då är sanningen absolut. Även om en liten ekorre säger repipipi så ska ju den vara lika sann i sin figur, och äkta.”

S1967-70: ”Det är viktigt att det man vill uttrycka, att man teknisk har möjlighet att göra det.” Hon tycker själv att hon har haft den möjligheten. S1967-70 berättar att det är viktigt att veta hur man kan använda rösten, för att uttrycka sig konstnärligt. Hon tycker att hennes röst har följt hennes intentioner bra.

S1975-78: ”Ja det är som med allting som rör skådespeleri, det är två bitar. Det är en mental bit och en psykologisk bit som handlar om att förstå sig själv. Om jag har problem att uppfattas, om jag talar otydligt, om jag har ett sätt att prata på som har ett starkt maner eller som står ivägen för mig när jag ska skildra olika typer av människor. Om jag av olika orsaker har en röst som inte formar sig som jag vill eller som någon annan vill så finns det ju anledning till att man tittar på det, att man undersöker det. Det handlar också om en mental bit, alltså vem är jag?”

S1978-81 berättar att hennes klass experimenterade mycket med vad man kunde göra med rösten under utbildningen. ”Det var många som jobbade så här orealistiskt med ljud och sånt där. Vi lyssnade på sådana där tibetanska sångare, provade olika över och undertoner och andra märkliga ljud. Vi gillade teater, kommer jag ihåg, i min årskull i alla fall.”

S1991-95: ”För att kunna gestalta olika roller krävs i stort samma sak, en snabb variabel i muskulaturen som kan svara på ditt inre känsloliv och en snabbhet i tempo. Det är därför man arbetar så mycket för att hitta ett öppet nolläge som bara kan svara på det som händer inuti. Som kan spegla det. Har du det så kan du utforska allt.”

S2002-06 säger att för att kunna gestalta olika karaktärer och bottna i verkliga känslor krävs ”teknik och mod” kort och gott.

#### 4.6.4 Rösten i förhållande till medier och teknik

S1942-45 upplever inte att intåget av radio, tv och film gjorde något avtryck på den sceniska gestaltningen eller rösten. ”Nej, det tycker jag inte. Det var väldigt bra att ha teatern i botten när man kom till det där, det tycker jag. De är olika sätt och det får man ju lära sig. Ja, jag vet ju bara att Bergman säger, spela inte teater, ta ner rösten, ta ner rösten. Gå ner, gå ner, gå ner. Men det är ju då han ska ta ner en teaterföreställning till tv-teater.” Hon upplever inte att det är svårt att ta ner uttrycket från det stora uttrycket. ”Nej, det är inte svårt, men det är någon som ska säga till en från början. Gå ner. Och att man litar på det. Det är framför allt det. Gå ner med rösten och så kommer den ner på plats, då är det ju inte svårt utan då är det ju tvärtom mycket lätt. Hittar man läget kommer nyanserna och då blir det både varmare och naturligare på alla sätt.”

S1950-53 berättar att när det kom till skådespeleriet och röstförhållningen så blev skådespeleriet tvunget att anpassa sig. ”Det kom in i en helt ny värld på något sätt i språket i och med film. För då skulle ju alla medel anpassas till närbilden, till film. Då behövdes ingen stor röst för att klara av det. Det där har vi inte rätt ut och klarat upp hur vi ska ha det ännu. Det finns inga som talar om hur man ska arbeta med en röst för att rösten ska kunna klara 2000 pers i ett rum. Det här ska man prata med arkitekter och akustiker och sådana om. Ska vi ha det rummet, det stora rummet för en stor publik och arbeta med det rummet som yrkesmänniskor? Hur ska vi uppdatera oss med det? Ska vi förstärkas? Jag sa på ett tidigt stadium att det kommer kanske att bli så att när skådespelare kommer ut från scenskolan så opereras det in en sändare någonstans så att man slipper att tänka på det där, utan det är någon som sitter och rattar alltihop. Och vi är ju på väg till det. Nu har vi ju mikrofoner överallt.”

S1950-53 berättar att han anser att radio, tv och film arbetar med samma sanning men med ett annat uttryck. Han menar att det dock finns en risk i det där, att man arbetar så smått så att man faller tillbaka till det där ”att inte ge ifrån sig något”. ”Det beror naturligtvis på regissören. Men jag har sagt det ibland att jag måste få ge ifrån mig så mycket ljud att jag kans styra rösten. Kommer man ner under en viss ljudnivå så blir det ingenting. Då kan det

*bli något som man inte rör över riktigt.*” Han säger att det är tråkigt att det ska behöva vara så, men tror att det numera har gått över lite grann. Att man numera får prata högre. *”I radio, ja i stort sätt runt 50-talet, när man läste lyrik t.ex. så skulle man lägga ner rösten. Man skulle inte ge ifrån sig någon personlighet eller nåt, man skulle bara referera texten, ett delgivande av texten, neutralt, absolut fritt från personliga tolkningar*”. Skådespelaren återgår till att han i mångt och mycket upplever teatern under 50-talet som att den var i en bubbla.

S1967-70: *”Det fick man ju lära sig, att inte använda så stora uttryck och sådär. Det kunde man ju göra ibland när man var van vid att stå på Dramatens stora scen ofta och måste vara tydlig.”*

S1991-95 säger att det inte är samma sätt att arbeta på. *”Man måste släppa mer, låta det bara gå, jobba i det lilla. Det är inte samma teknik. Nej, man släpper den och så ligger den där ändå. Sedan kanske man kan ta till den lite, det beror på vad det är.”* Hon anser att det är samma sak med film och tv.

S2002-06 arbetar på samma sätt rent röstmässigt men han skruvar upp och ner volymen. *”På en teaterscen, där vill jag vara trygg. Det vill jag vara. Men när jag filmar då vill jag inte vara det. Jag är sådan som inte ens lär mig replikerna till en halvtimme innan för att det ser för djävligt ut om jag ser för bekväm ut i det jag gör där. Där kan jag verkligen hålla med om att förvirring är bra.”* Han har på så sätt olika arbetssätt på scen och i film. *”Det är viktigt att inte bli för bekväm på scen heller, men där behövs det en färdig stomme att leka lite utifrån. Eftersom film filmas i så korta bitar blir det aldrig någon båge, så det är ett helt annat sätt att ladda och jobba på”*.



Resultatet av kn undersökning har visat att om det kan påvisas någon genomgående trend på 1900-talet, så är det strävan efter att vara "naturlig". Naturlighet och sanning är återkommande teman i intervjuerna som något att eftersträva. Naturlig står då som motsats till teatral. Denna strävan finns i samtliga perioder som jag har tittat på, även om idealen och vad som är naturligt sett olika ut. I undersökningen framstår fyra förändringar som speciellt utmärkande när det gäller ideal inom teatern. De olika perioderna glider över och in i varandra.

### **Ideal inom teatern**

I seklets början, är det på modet att tala "naturligt", som "den vanlige människan" och inte som tidigare; deklamera på ett alltför teatralt och upphöjt sätt. Istället för deklamation och sidomonologer som riktar sig till publiken, börjar skådespelarna konversera på scen. Långsamt avtar den äldre deklamerande spelstilen.

Efter andra världskriget byts det franska och germanska idealet mot det anglosaxiska inflytandet. Spelstilen blir mer återhållen, diktionen snabbare och modernare och på 1950-talet, när den nya amerikanska filmen överflödar nöjesmarknaden påverkar den också teaterskådespelarens sätt att agera. (Löfgren, 2003, S. 272) Enligt S1950-53 så gick skådespelarna "in i en bubbla" där denne "var sig själv nog", något som också S1942-45 upplevde. Detta påverkar röst användningen på så sätt att den inte når ut till publiken på samma sätt som innan.

1967 kommer den politiska rörelsen som en ny stark strömning. Man ska även nu vara "naturlig", men naturlighet är nu något helt annat. Det är omodernt med stora gester, överdriven artikulation och det s.k. "dramatenstödet" blev ett utbrett skällsord. Skådespelaren ska låta som den vanliga människan på gatan, "naturlig", eller "skitnaturlig" som vissa skådespelare benämnt det i intervjuerna. Denna "vardagsnaturlighet" på scen når inte heller ut till publiken. Enligt några av de intervjuade skådespelarna medför detta till att publiken tröttnar och uteblir.

Runt 1980-talet söker sig teatern, som i och för sig redan har decentraliserats i och med bildandet av t.ex. regionteatrarna på 60-talet, ut i landet, till olika samhällsskikt, människor och åldrar. Teatern riktar sig ut och erbjuder mångfald, något för alla. För skådespelaren är förmågan till anpassning än en gång påtaglig. "Det upphöjda" teaterspråket på scen erkänns på nytt, men nu på ett fördjupat sätt. Strävan efter "naturlighet" är fortfarande önskvärd, men man inser vikten av att rikta sig ut till publiken.

Även om skådespelare har olika röst användning på scen, som kan bero på olika röstträning, egna röstideal eller skillnader i generationer, så verkar inte det vara något stort problem enligt skådespelarna i undersökningen.

### **Utbildning**

Hur har då röstträningen under utbildningen mött dessa förändringar på Teaterhögskolan i Stockholm? Att det varit på modet att tala och använda rösten på olika sätt genom tiderna råder det ingen tvekan om. Det har både funnits kollektiva rörelser såsom den politiska rörelsen på 70-talet, likväl som att skådespelarna själva har haft olika egna ideal för hur man ska låta.

Röstträningen i utbildningen under de utbildningsår som studerats verkar inte ha följt de rådande ideal som funnits på teatern på ett alltför utmärkande sätt. Det har funnits samma strävan hos de flesta röstpedagoger, att skådespelarna ska nå ut till sin publik. Många av övningarna för röst och talteknik har varit desamma genom hela perioden. Det har varit viktigt att ha en röst som "ligger bra i kroppen", är "väl understödd" och som når ut.

Förändringen, när det gäller röstträningen, är snarare en förfinings- och fördjupningsprocess, som går i linje med idealet att rösten ska vara så "naturlig" som möjligt. Det är en linje som är i förening med den sceniska gestaltningens strävan efter fördjupad



autenticitet och enhetlighet när det gäller tanke, kropp, röst och känsla. Den är också i linje med de ökade krav som ställs på flexibilitet och anpassning efter olika förhållanden, genre och roller.

Utvecklingen inom röstträningen når en tydlig förgrening runt 80-talet, då en ny metod införs på Teaterhögskolan - en metod som några av de intervjuade kallar "den mjuka metoden" - som motsats till den tidigare "hårda metoden". Denna metod går ut på avspänning och att "öppna upp kroppen", istället för att "muskulärt pressa på" i övningarna. En av de intervjuade säger att det på 80-talet fanns ett starkt intresse att fördjupa förhållandet kropp och röst, och att röstpedagogerna då inhämtade ny inspiration från bland annat Alexanderteknik och Mirkatenik. Dessa nya inspirationskällor påverkar röstträningen på det sättet att man fördjupar kunskapen om sambandet röst och kropp. Parallellt med dessa nya metoder fortsätter andra röstpedagoger att arbeta vidare med traditionell teknik - om än på nya och fördjupade sätt, med t.ex. bukstöds-, resonans- och artikulationsövningar, att träna bort dialekt och att arbeta med textanalys.

Enligt några av skådespelarna möter den "mjukare metoden" bättre upp skådespelarens behov av att kunna hantera anspänningen på scen, utan att få muskulära spänningar i kropp eller röstorgan. Det ger en friare och mer avspänd röst och kropp som i sin tur medför att skådespelaren är mer vaksam och närvarande på scen, vilket fördjupar gestaltning och samspel. Om den "nyare metoden" hjälper skådespelaren att "nå in", så är snarare "den gamla metoden" ett sätt att nå ut. Den inriktar sig på att träna röstens hållbarhet och de akustiska kraven på att rösten och texten ska höras klart, tydligt och begripligt. Metoderna har olika syften, som främjar varandra och röstträningen i sin helhet.

### **Röstens förhållande till dialekt och satsmelodi**

Under hela perioden arbetar röstpedagogerna för att träna bort dialekt. Det må vara mer accepterat på vissa teaterscener nu med dialekt än det var i början av seklet, men på Teaterhögskolan i Stockholm har det under hela perioden varit viktigt att träna bort dialekt.

Om "den förrädiskt sjunkande tonen" berättar S1950-53, och syftar då till att satsmelodin ofta går ner på slutet av frasen. Vid samtal med skådespelarna i intervjuerna så är det trots den trenden tydligt att röstpedagogerna ständigt har strävat efter att få upp satsmelodin mot slutet av frasen. Det har varit viktigt att få upp frasen mot slutet för att den ska nå ut, "levereras" till publiken.

### **Röstens förhållande till textanalys**

Textanalysen är viktig för rösten och satsmelodin. Med en klar tanke och tydliga mål får rösten ett "organiskt flöde". Om frasen betonas på för många ställen, får den inte någon riktning. Textanalysen är således av stor betydelse för röstens och dess flöde.

### **Rösten som en del av det konstnärliga uttrycket**

Rösten ingår i det konstnärliga uttrycket. Genom att förändra t.ex. tonhöjd, klang och/eller satsmelodi kan man experimentera med dess olika möjligheter i gestaltning och olika iscensättningar. Olika skådespelare arbetar mer eller mindre med att variera rösten på detta sätt. Oavsett bruk av röst råder samma krav på autenticitet, att på ett organisk (sammansatt) sätt gestalta sin roll och nå ut till publiken.

De tongivande pedagogerna; Stanislavkij, Brecht och Penka har haft samma strävan om att fördjupa skådespelarkonsten. Även om syftet och idéerna om teater inte alltid varit detsamma, så har de haft samma strävan efter en skådespelare som kan gestalta sina roller autentiskt, enhetligt och precis i rörelse, röst och tanke.



## Röstens förhållande till medier och teknik

De intervjuade skådespelarna har olika upplevelser om hur det är att röstmässigt arbeta med tv, radio eller film i förhållande till teater, men det gäller att lägga om teknik och/eller att skruva ner uttrycken inkluderat röst. Några av de intervjuade tycker att det är lättare att skruva upp än att skruva ner sin röst. S1942-45 tycker att rösttekniken från teatern är bra att ha med sig när man ska jobba med film, tv eller radio. S1991-95 säger att hon måste släppa tekniken hon använder på teatern då hon arbetar med film, tv och radio. De olika skådespelarna har olika metoder och förhållningssätt för att kunna anpassa sig till de olika medierna. För de intervjuade skådespelarna har inte deras röst användning i media förändrat det sceniska språket, annat än att de har fått ytterligare fler arbetsområden att förhålla och anpassa sig till. Däremot kan man se en ny trend inom media att använda sig av unga och utbildade krafter i många sammanhang såsom t.ex. i tv-serier, ”såpor”, ”realityserier”, som programledare men även på teaterscenen. Vilken påverkan kommer detta att ha på sikt?

De flesta scener, stora som små använder inte tekniska hjälpmedel på scenen idag även om det blir vanligare med teknisk hjälp. Det är därför viktigt att skådespelaren kan behärska sin röst och talteknik till att kunna fungera i såväl stora som mindre sammanhang.

## Slutord

Grunden för de olika teknikerna/metoderna är att skådespelaren ska förmedla något till en publik. Till sin hjälp finns olika metoder/tekniker för detta. I huvudsak framstår två olika metoder eller arbetssätt som centrala i intervjuerna, en ”mjuk metod” och en ”hård metod”.

Den s.k. ”mjuka metoden” som några av skådespelarna berättar om i uppsatsen, beskriver S1991-95 som sådan att den arbetar med ett grundande av andningen kontra rösten, ljudandet och vibrationerna. Det i sin möjliggör ett ”uppöppnande” och en möjlighet att leta vidare efter variationer i rösten, menar hon. Hon berättar att man arbetar mycket fysiskt med både diafragma, bäckenet och djupare skikt av bukmuskulaturen. Målet är att rösten ska komma tillbaka till sin ursprungliga kapacitet och sedan förfinas. Istället för att stänga till och begränsa rösten i en riktning så ger det istället möjligheter, säger hon. Enligt de skådespelare som har beskrivit någon form av ”mjukare metod”, erbjuder den en större frihet och avspändhet i förhållande till röst och den sceniska gestaltningen. Samtliga anser samtidigt att också den s.k. ”hårda metoden” är viktig för att rösten ska fungera optimalt på scen. Det som jag uppfattar skulle skilja de två metoderna åt är att man i den ”hårda metoden” arbetar mer tekniskt med andning kontra ”magstödet”, resonans, artikulation och textanalys för att nå ut med röst, tanke och text till en publik medan man i den ”mjuka metoden” arbetar mer med avspänning och ett undersökande av röst, ljud och kropp. Jag kan inte se att man behöver dela in dessa två olika arbetssätt i två olika metoder. De olika ”metoderna” överlappar med all sannolikhet varandra samtidigt som de kompletterar varandra. Det går att arbeta med den s.k. ”hårda metoden” på ett mjukt och avspänt sätt, med en ”öppen kropp” och djupare skikt av muskulaturen, istället för att pressa på med de ytligare skikten. Samtidigt bör man också i den s.k. ”mjuka metoden” beakta de akustiska perspektiven, så att rösten inte ”stannar inne i sig själv” och låter ”burkig”.

Det tal och den röst som används på teatern är inte naturlig i den meningen att det är ”vardagsnaturligt”. För att nå ut på scen krävs en förhöjd intensitet. Samtalen med skådespelarna har gett mig en inblick och förståelse för vikten av att arbeta med två olika riktningar inom röstträningen, en inåtrörelse med avspänning som ”öppnar upp” till förmån för den inre dialogen mellan tanke och känsla och en utåtrörelse som akustiskt når ut. För att uppnå den optimala teater rösten så krävs att man tar hänsyn till båda dessa aspekter samtidigt som man arbetar för att uppnå en avspänd, närvarande och balanserad kropp, luftvägar och resonansrum som är öppna, en fin balans mellan luftflöde och stämbandsarbete, en god artikulation samt en förhöjd och utåtriktad intensitet.

Detta tillsammans möjliggör en flödig och flexibel röst, i kontakt med tanke och känsla, som är anpassningsbar i olika sammanhang. Här måste också tilläggas att det inte nog går att understryka textanalysens betydelse för röstträningen i samband med texthantering.

Olika elever har olika behov. De har olika förutsättningar, styrkor, svagheter, erfarenheter och därmed olika utgångspunkter. Förutsättningen för ett bra arbete med rösten är att man möter eleven där han/hon är.

## LITTERATURLISTA

Brecht, Bertolt (1975) *Om teater*, Pan(Norstedt, Stockholm

Brecht, Bertold, (1953), artikel tryckt i Teaterteori, Arenas polemiska skriftserie nr 4, Borgå

*FamiljeBokklubbens Uppslagsbok* (1961) Focus Uppslagsböcker AB, Stockholm

Luterkort, Ingrid (1998) *Om igen, herr Molander!*, Stockholmia förlag, Stockholm

Löfgren, Lars (2003) *Svensk teater*, Natur och Kultur, Stockholm

Penka, Rudolf och Gerhard, Ebert (1985) *Skuespilleren - En grunnbok för skuespillerutdanning*  
Gyldendal Norsk Forlag A/S, Oslo

Pettersson, Carl-Gustav (1971) *Teaterkunskap*, Natur och Kultur, Stockholm

*Prismas Stora uppslagsbok* (1988), Bokförlaget Prisma; Stockholm

Stanislavskij, Konstantin (1986) *Att vara äkta på scen*, Gidlunds bokförlag, Värnamo

[www.teaterhogskolan.se](http://www.teaterhogskolan.se), 2005-03-25



## Undersökning av trender, röst- och talträning i utbildning och yrkesliv, för skådespelare från 1940 till 2004 på Teaterhögskolan i Stockholm.

### Frågor till skådespelare

#### Avdelning 1: Röst- och talträning under utbildning

- 1.1 Vilka år gick du i din utbildning?
- 1.2 Vilka röst- och talpedagoger hade du under din utbildning?
- 1.3 Hur arbetade de? Använde de någon speciellt metod?
- 1.4 Vad var speciellt bra? Vad har du haft mest nytta av?
- 1.5 Vilka ideal rådde inom röst och tal?
- 1.6 Var det något som du saknade i den röst- talträning du fick?
- 1.7 Hur många timmar/vecka (på ett ungefär) var röst- eller talträning under din utbildning?
- 1.8 Lade skolan tillräckligt med vikt vid röstträningen i förhållande till övriga ämnen under din utbildning eller fanns det behov av mer eller mindre röst- och talträning i förhållande till övriga ämnena?

#### Avdelning 2: Röst- och talträningen under yrkeslivet

- 2.1 Hur tycker du att röst- talträningen du fick under utbildningen har fungerat i arbetslivet?
- 2.2 Hur har du underhållit din röst efter utbildningen? Tränar du regelbundet?
- 2.3 Hur ser dina behov av röst- och talträning ut i ditt yrkesliv?
- 2.4 Har teatern/teatrarna aktivt tagit ansvar för skådespelarnas fortsatta röst- och talträning under yrkeslivet? Om ja, på vilket sätt?
- 2.5 Har du haft röstproblem? Om ja, vilket/vilka? Har du kommit tillrätta med problemet? Om ja, hur? Om inte, varför då?
- 2.6 Har du behövt komplettera med ytterligare röstträning efter utbildningen? Om ja, vad behövde du komplettera med?

#### Avdelning 3: Konsten och det konstnärliga uttrycket.

- 3.1 Rösterna ska förmedla djupa känslor och erfarenheter till publiken. Vad krävs av röstträningen för att nå dessa "inre djupa och erfarenheter" samt att nå ut med dessa till publiken?
- 3.2 En annan viktig konstnärlig aspekt är att rösterna ska gestalta olika karaktärer och röster. Vad krävs av rösterna och röstträningen för att de ska kunna gestalta dessa olika karaktärer och samtidigt böttna i äkta känslor och erfarenheter?
- 3.3 Hur arbetar du med rösterna i tv, film eller radio till skillnad från på teaterscenen?
- 3.4 Vad är det som gör att man lyssnar till och berörs av en röst men inte av en annan?

#### Avdelning 4: Trender i röst och tal.

- 4.1 Vilka förändringar uppfattar du har skett inom röst och tal från din tid i utbildningen och under dina verksamhetsår tills idag? Vilka ideal har rått för röst och tal genom åren?
- 4.2 Har du behövt ändra på din röst användning i någon omfattning?
- 4.3 Har du behövt gå i någon vidareutbildning?
- 4.4 Uppstår det problem mellan skådespelare som har olika röst användning? Om ja, hur löser man det?