

Teateret si rolle som språkpolitisk aktør

Mai 2019, Ola E. Bø

Historie. Teateret har tatt pulsen på den språkpolitiske situasjonen.

Viktige vendepunkt i historia, som Svartedauden (1349), unionen med Danmark (1380-1814) og frigjeringsstrevet frå 1814-1905 har òg vore avgjerande for norsk språkutvikling. I tillegg kjem skriftspråklege pådrivarar som reformasjonsbibelen, omsetjinga av Luthers bibel til dansk i 1550 (Christian III's danske bibel), Erik Pontoppidans forklaring til Luthers katekisme frå 1737 - den mest brukte læreboka i norsk skule heilt fram til slutten av 1800-talet, og at morsmålet, dvs dansk, blei skolefag i 1775. Vel eit hundreår seinare, i 1878, vedtok Stortinget at undervisninga mest mogleg skulle føregå på «*børnenes eget talesprog*» og i 1885, etter det som truleg er den lengste språkdebatten i Stortinget si historie, vedtaket om at «... det norske Folkesprog som Skole- og officielt Sprog sidestilles med vort almindelige Skrift- og Bogsprog», det såkalla Jamstillingsvedtaket. Nemnast burde nok òg den skilsetjande rettskrivings-reforma av 1907.

Men striden om språkutviklinga har kanskje vore mest høglydt, inderleg og, i ordets rette forstand, «spektakulær» rundt og på teaterscenane. Alt i 1821 kan ein lesa i «*Budstikken*» at det dei siste 30-40 åra særleg er «...*de dramatiske Forestillinger*» som har «...*bidraget til at skaffe den danske Mundart alt mere og mere Indpas i Omgangssproget og fortrænge eller forvanske det Norske.*»

Også historikaren Ludvig Daae la merke til at «..*de mange Privattheatre i Aarhundredets Begyndelse hos os har bidraget betydeligt til at give de dannede Klassers Talesprog en større Lighed med den danske Diktion, end det tidligere kan antages at have havt*».

Slik kan ein altså tenkje seg at det språklege miljøet i landets hovudstad var i 1827, då den svenske teatermannen Johan P Strömberg starta det første offentlege teateret i Christiania, i det som enno heiter Teatergata, men som i dag ikkje har anna med teater å gjera enn den lange trappa i Hotell Cæsar og eit historisk minne om at den teatergalne språkmannen Ivar Aasen budde i nr 6 frå 1858 til han flytta til Holbergs gt 35 i 1880. Strömberg forsøkte først å gi plass for norske elevar, men

måtte raskt gi opp dette eksperimentet og bygge ensemblet sitt rundt profesjonelle danske skodespelarar. Strömbergs teater brann ned til grunnen i 1835 og to år seinare vart eit nytt teater, Christiania Norske Theater - under dansk leiing, opna på Bankplassen, teikna av samtidas leiande arkitekt Christian Grosch. Frå 1837 og fram til opninga av Nationaltheateret i 1899, var dette Noregs fungerande nasjonalteater, og i lange periodar (særleg fram til 1860-åra) spelte danske skodespelarar dei fleste leiande roller. Frå første stund var desse danske skodespelarane og språket på scenen eit brennbart tema i teaterkritikkar og tallause debattinnlegg, og kravet om ein teaterskole for norske elevar vart reist gong etter gong. Striden om scenespråket tematiserer på ein tydeleg måte dei viktigaste kulturpolitiske motsetningane i den unge nasjonen. Det storpolitiske bakteppet etter Napoleonskrigane forklarar ei overdriven redsle for at svenske teaterfolk, som Strömberg, skulle styra språket på scenen i svensk lei, slik det òg langt på veg forklarar dyrkinga av dansk språk og kultur, og for den saks skuld grunnlovskonservatismen ned til grunnlovas danske bokstav. Striden mellom Norskhetspartiet og Intelligenspartiet, med sine respektive hærførarar Wergeland og Welhaven, utspelte seg ofte som veritable «slag» i og rundt teateret og med scenespråket som eit viktig tema, t.d. Campbellerslaget i Christiania Theater i 1838.

Men spørsmålet dreidde seg ikkje berre om norsk eller dansk, like mykje om kva slags norsk og kva slags dansk, meiningane var mange og dei sprikte. Ei framføring av *Jeppe på Bierget* kunne få kritikarkjeft for å ha satsa på «*Aggerhusisk pøbelsprog*» i staden for «*Sjællandsk bondemål*», språket skulle først og fremst vera danna, men danninga skulle vera norsk, t.d. ikkje *spørger*, men , *spør*, ikkje *siger*, men *sier*, og etter kvart norske konsonantar, p,t,k for b,d,g osv. Ein av 1800-talets viktigaste smaksdommarar, den konservative filosofen M.J. Monrad appellerte særleg til skodespelarinnene og mana dei til «...forædlende Indflydelse på det dannede Folks Tale. I Deres Haand vil det nu for en ikke så liden Deel være lagt om Norge med Sandhed skal siges at eie et Sprog og hvordan dette idetmindste hvad Udtalen angaar – skal være». Han åtvarar likevel mot «*Snerpesprog*» og «*Bogsprog*», men det å la «*Almuesproget, bondemålet, framtræde på scenen*» det såg han på som «*uudførlig sværmeri*». At Andre Bjerke hevdar om lag det same over 100 år seinare, og i langt sterkare ordelag, i pamfletten *Om talesprog, kultursprog – og My fair Lady* (1960) understrekar kor sterkt scenespråket har stått og framleis står,

som normerende førebilete for «dannelse». Bjerke er særleg interessant fordi han, med sitt konservative språksyn, i lange periodar var ein av norsk kulturlivs mest markante språkrøktarar, og fram til denne dag den mest spelte omsetjar av klassisk dramatik. (13 Shakespeare, 4 Molliere, Goethes Faust, Racine og Schiller)

Den viktigaste motstemma i si samtid var sjølv sagt Henrik Wergeland. Han hadde alt i 1830 publisert farsen «*Harlequin Virtous*» der denne didaktiske språkpolitiske «posisjonen» blir grundig latterleggjort. Han lar ein av dei danske stjernene fyre av denne kjernereplikken mot ein av sine norske konkurrentar i ei mannjamning om kvinnegunst; «... **denne Arlichino er en raa Karl herfra. Han taler jo ikkje det nye, det bedre Sprog; det moderne, det dansk-norske, det offentlige Theaters Sprog, det som landet skal lære av Skuespillerne**»

Henrik Wergeland, den unge Bjørnsson, Jonas Lie, Aasmund O Vinje m. fl. skreiv talrike avisinnlegg mot det danske scenespråket og danske skodespelarar, organiserte pipekonsertar og teaterslag, kosteleg skildra i Garborgs roman *Bondestudentar*, der Daniel Braut blir pressa med på pipekonsert av den fryktinngytande Dølen.

Det høyrer òg med til språkhistoria at det i ein tiårs-periode frå 1852-1862 vart drive eit alternativt teater i Møllergata, Kristiania norske Theater, som starta som ein elevskole med eit norskare språk og repertoar enn konkurrenten på Bankplassen. Henrik Ibsen var kunstnarleg leiar der etter at han hadde vore nokre år i Bergen ved Ole Bulls Det Norske Theater, Ivar Aasen hadde premiere på sitt syngespel *Ervingen* der i 1855, og bokmålets far Knud Knudsen var knytt til teateret som språkkonsulent og fekk mykje å seia for Ibsens språk i ein del av dei tidlege stykka hans. Tre svært sentrale personar for norsk språkutvikling under same teater-tak. Dette forsøket hadde både viktige språkpolitiske og repertoarpolitiske sider. Teateret vart seinare slått saman med Christiania Theater og fleire av dei mest sentrale norske skodespelarane (fleire av dei kom frå Det Norske Theater i Bergen) spelte ei viktig rolle dei tre siste tiåra av Christiania Theaters historie, og nokre vart med over til Nationaltheateret. Den siste danske skodespelaren ved Christiania Theater slutta i 1889.

Da Det Norske Teatret (DNT) kom i gang i 1913 var namnet nesten oppbrukt, dessutan fanst det «Nationale» scenar både i Bergen, Oslo og Trondheim. Dei

kulturpolitiske signala var altså tydelege nok, praksisen kunne nok vera vekslande. Dei to språkpolitiske retningane i landet hadde no forskansa seg i kvar sin leiande teaterinstitusjon og det viste seg, da DNT opna dørene i oktober 1913, at dei kulturpolitiske spenningane frå tidlegare tider var levande nok. Pipekonsertar og slagsmål inne i teateret, ti-tusnar i demonstrasjonar og ridande politi utanfor i gatene, kveld etter kveld. Dei valdelege og valdsame reaksjonane på opningsframsyninga i Kristiania hausten 1913, Garborgs omsetjing av Holbergs «*Jeppe på Bierget eller den forvandlede bonde*» frå 1772, er berre forståelege i lys av lange kulturhistoriske linjer og ein rask vekst og store endringar i Kristiania i tiåra før. No sat bøndene som hadde forvandla byen saman med konge og regjering i Bøndernes Hus og hadde erobra borgarskapets viktigaste kunstscene, teateret, med sitt nyskapte bondemål. Ei slags omvendt bondefanging. I Oslo bys historie samanliknar historikarane Jan Myhre og Knut Kjelstadli «innflyttarplaga» rundt hundreårsskiftet med bølga av asiatiske arbeidsinnvandrara på 1960-og 70-talet ved å bruka opninga av DNT som målestokk; «*Ennå overgår bystorsnutens angrep på Det Norske Teatret i 1913 de utslagene av fremmedforakt vi har sett i nyere tid*».

For grunnleggarane var nok DNT først og fremst eit språkpolitisk prosjekt. Teateret var ei viktig manifestering av at nynorsken, det andre språket, faktisk fanst. Teateret skulle elles utvikla eit nynorsk talemål til støtte for skriftspråket, som kunne konkurrera med «den dannede dagligtalen i byene», det som var Knud Knudsens grunnlag for utviklinga av bokmålet. Teateret skulle òg vera ein pådrivar for å utvikla nynorsk dramatik. Sjølv om ikkje alt gjekk etter planen, er det likevel ingen tvil om at DNTs framgangar sidan oppstarten har vore ei avgjerande støtte og ein viktig føresetnad for den posisjonen det nynorske mindretalsspråket trass alt har. Ikkje minst har DNT vore ein utviklings-base for ein mangfaldig skare av artistar som har gjort seg gjeldande i andre medium. Posisjonen som Nordens leiande musikal-scene har òg gitt nynorsken fleire bein å stå på. At det «nye» språket måtte syngast inn i folket, hadde også Ivar Aasen lagt vekt på og bidratt til med det populære syngespelet *Ervingen*.

Argumentasjonen for den viktige rolla teateret kan ha når det gjeld å syna fram og utvikla eit språk går òg att i etableringa av dei nasjonale teaterinstitusjonane for samiske språk og teiknspråk.

Litt av kvart om teateret

Kva er det så som gjer teateret som institusjon til ein så viktig språknormerande reiskap? Det er fleire tilhøve.

1. For det første er språket i seg sjølv både eit mål og ein reiskap for mykje av det kunstnarlege arbeidet i teateret. Det moderne teateret utforskar og arbeider med mange typar tekstar, både litterære, dokumentariske og improvisatorisk utvikla. Scenespråket har såleis ulike grader av normering og fri munnleg utforming som kan avdekka sosiale lag og motsetningar. Etter kvart ser og høyrer vi no fleire skodespelarar med ulike etniske bakgrunnar og ulik inngang til norsk språk på norske scenar. Slik spelar teateret, med si direkte og munnlege framføring, ei viktig rolle når det gjeld å utfordra tilvante førestillingar om det «korrekte» og å bryta ned inngrodde språklege fordommar.
I sum driv teatra ein kontinuerleg medviten og språkkritisk praksis, avgjerande viktig både for ytringsfridomen og for det språklege mangfaldet som er eit så umisseleg særtrekk ved den norske språksituasjonen.
2. Ulike tilnærmingar til og former for identifikasjon er ein nøkkel til opplevinga av teaterkunsten, det direkte møtet mellom scene og sal er avgjerande. (tenk på teatertruppens avsløringsspel i Hamlet)
3. Teateret har ein nedarva, høg status som viktig underhaldningsinstitusjon ved kongelege hoff, jamfør leiande teaterinstitusjonar rundt om i Europa med «Kongeleg/Royal» i namnet, som t.d. i dei skandinaviske grannelanda våre.
4. Teateret krev organisering, spesialisering og kvalifiserte funksjonar, arbeidsprosessane er komplekse, ofte tidkrevjande og dyre.
5. Konsumeringa er i høgste grad sosial, teateret vender seg til dei mange, den føregår i eit fellesskap som ikkje treng å vera samde om noko anna enn å gå i teater, og som tar seg råd til det. Det er knytt ein viss sosial prestisje til det å gå i teater.

6. Eit stort publikum er kommersielt og mediant interessant, det skaper stjerner og mektige smaksdommarar.
7. Teateret vart derfor ein viktig arena for eit urbant borgarskap som ville «frigjera» kunsten frå føydale privilegium og utarmande mesenat.
8. Å halda oppe offentleg subsidierte teater/scenekunstinstitusjonar krev politisk vilje og økonomisk prioritering.
9. Det seier seg sjølv at å ha innverknad på språkval i eit så sterkt påverknadsmedium gir språkleg makt.
10. Klassiske dramaturgiske reglar om einskap i tid og rom kan lett tilpassast eit maktspråkleg krav om «enhetlig» språk, gjerne styrt av ekskluderande, konservative skriftspråkvariantar med høg status og markert sosial tilknytning, slik vi har blitt vane med å høyra det frå dei nasjonale scenekantane i mange land. Her i landet også samanfallande med dei fleste riksdekkande nyheitssendingar og det redaksjonelle språket i dei største, landsdekkande avisene.
11. Dette er ein språkpolitisk arv som er endå tydelegare i eit teaterfagleg føregangslend som Tyskland. I forordet til Theodor Siebs kjente «Deutsche Bühnenaussprache – Hocsprache» ei tysk uttaleordbok med ca 22 000 oppslagsord, som kom ut første gong i 1922, etter meir enn 20 års førebuing, og seinare har komme i 13 opplag, slår ein fast at «...gjennom langvarig og omhyggeleg pleie hadde det på tyske scenar utvikla seg ein svært rein uttale av det tyske språket. Kravet til at verka blir framførte i ei einskapleg form, og den påverknaden dei ulike teatera i lengre tid har hatt på kvarandre, har ført til at uttalen på scenen er strammare regulert enn på noko anna språkområde». (Omsetjing og utheving v/artikkelforf.) Ein slår vidare fast at teaterspråket bør vera ei rettesnor og eit føredøme for andre område der det blir drive språkpleie, og nemner særleg skulen. Og ein konkluderer med at scenespråket er det tyske høgspåket.

Denne uttaleordboka er enno «god latin» i heile det tyske språkområdet, dvs Tyskland, Austerrike og delar av Sveits, ei befolkning på bortimot 100 millionar i det teater-tettaste området i Vesten.

Det blir òg understreka at det er snakk om å pleia eit språk som står, og må stå langt over dialektane, og her drar dei med seg Goethe som sanningsvitne med hans åtvaringar mot provinsialismar i språket i «Regelen für Schauspieler» frå 1803.

12. Det er ikkje tilfeldig at omgrepa «scenespråk» og «gatespråk» er eit motsetningspar – ein dikotomi.

Situasjonen i Tyskland var at det i eit relativt homogent språkområde utvikla seg eit nokså einskapleg teaterspråk frå midt på 1700-talet, lenge før Tysklands samling. Teaterspråket blei eit føredøme for samlings-strevet. I Noreg var det tvert om; Det «riksgyldige og enhetlige» språkargumentet retta seg mot utviklinga av eit sjølvstendig norsk språk og vart eit argument for å halda på banda til den gamle kolonimakta, dansk språk og kultur. Det særeigne ved den norske språksituasjonen er ikkje språk-kløyvinga, (tospråksituasjonen), men at dansk språk blir fornorska gjennom ein serie rettskrivingar frå 1907 utover . (Professor Jan Terje Faarlund: Bokmålet – noko heilt særnorsk, Dagbladet 20/8 1995)

Motstanden mot denne utviklinga kjem kanskje tydelegast til uttrykk gjennom den uvanleg breie aksepten for bruk av dialekt i alle samanhengar. Dette er den norske språkrøyndomen, og her spelar teatera og teaterpolitikken etter kvart ei viktig rolle ved å utnytta det språklege mangfaldet på ein mykje meir demokratisk og kunstnarleg kreativ måte enn det som t.d. har vore vanleg i avis- og forlagshus, og underleg nok òg ved landets fremste teaterutdanning, Kunsthøgskolen i Oslo (Teaterhøgskolen). Heilt fram til dei siste åra har ein i arbeidet med scenespråket lagt vekt på at studentane må rekna med å skifta språk, eller retta seg etter urimelege og heilt unødvendige krav som å skifta språk eller språktone (t.d. frå vestnorsk/nordnorsk til austnorsk) Dette er no i ferd med å endra seg, men først og fremst gjennom interne prosessar ved teatera. I lengda måtte det bli ein tankekross å tvihalda på ei særstilling for

eit scenespråk som er så sosialt plassert som det norske riksmålet/moderate bokmålet med austnorsk språktone.

Litt om teaterpolitikk

I heile etterkrigstida har opprettinga av regionale kunstnarlege kraftsentrar/institusjonar vore ein viktig del av norsk kulturpolitikk. Særleg har dette gjort seg gjeldande på teaterfeltet der ein no har eit nettverk av teaterinstitusjonar frå Kautokeino i nord til Kristiansand i sør. Noko av tenkinga bak denne politikken har nok vore at såpass krevjande institusjonar som eit teater vil fungera som ein kreativ smeltedigel eller eit krystalliseringspunkt der ulike kunstartar, visuelle, musikalske og scenekunstnarlege, møtest og fører til knoppskyting i ulike retningar i lokalsamfunnet. Reint språkleg har det som nemnt gjeve lokalt og regionalt talemål større prestisje. Det mest slåande dømet er opprettinga av Hålogaland Teater i 1972, der skodespelarar frå ulike delar av landet møttest i Tromsø og bestemte seg for å læra seg dialekten og konsekvent bruka den i alle slags framsyningar. Det var eit klart brot med rådande teaterspråkleg praksis og synte veg framover. Fleire regionteater følgde etter.

Det er elles interessant å sjå korleis den offentlege teaterpolitikken på mange måtar liknar på delar av mediepolitikken, slik den t.d. vart utforma gjennom spreininga av NRK sine lokal- og distriktskontor. Den språklege utviklinga var mykje den same og motstanden mot den språklege einsrettinga vart styrka.

Ein tankekross er det likevel at Jon Fosse med sitt særmerkte litterære språk nesten ikkje blir spelt nord for Trondheim, og blir han spelt, blir han gjerne omsett til dialekt. Det same skjedde nyleg òg med ei dramatisering av Tarjei Vesaas' Fuglane. I 1972 var språkvalet ei solidaritetserklæring og eit brot med det tilvante, i 2019 må ein kunna spørja om solidariteten og identifikasjonen med det lokale tidvis kan stå i vegen for særeigne kvalitetar i det kunstnarlege uttrykket til nokre av våre fremste diktarar.

Forsøk på oppsummering

1. Teateret har tatt pulsen på den språkpolitiske situasjonen og stått i sentrum for diskusjonen om språkutviklinga i landet.
2. Det moderne teateret driv eit kontinuerleg språkkritisk arbeid som er viktig både for ytringsfridomen og språkmangfaldet.
3. Det moderne teateret bryt med den språksosiale einsrettinga.
4. Teateret er ein institusjon med historisk høg sosial prestisje og med stor medial gjennomslagskraft. Det språket som målber teaterets innhald er derfor ein maktfaktor.
5. Teatera og teaterpolitikken har, medvite eller umedvite, vore ein viktig pådrivar for språkleg identifikasjon, variasjon og mangfald.