

Tiltaleformer og anaforisk pronomen i historiske skuespill tidlig på 1900-tallet

Agnete Nesse
Universitetet i Bergen

Sammendrag

Teaterspråket har hatt en sentral plass i beskrivelsen av norsk offentlig talemål på 1800-tallet. For eksempel har Knud Knudsens arbeid med scenespråket på ett av teatrene i daværende Christiania blitt trukket frem som eksempel på interessen for språkendring på 1850-tallet. Endringene i teaterspråket var et viktig bidrag i fornorskingen av talemålet i utbyggingsprosessen fra midt på 1800-tallet til midt på 1900-tallet. I denne artikkelen stilles spørsmålet hvordan enkelte språktrekk ble brukt av forfattere og regissører midt i denne perioden for å gi publikum en opplevelse av språket på henholdsvis 1500-tallet og 1700-tallet. Som en språkhistorisk studie er det først og fremst en undersøkelse av den språklige bevisstheten hos teaterarbeiderne i en språklig sett turbulent tid. Samtidig måtte disse ta hensyn til publikums kjennskap til både eldre og nyere former for å kunne ta disse i bruk som kunstnerisk virkemiddel. Analysene kaster lys, ikke bare over den opplevde avstanden mellom 1500-tallet og 1900-tallet, men også over avstanden mellom 1900-tallet og 2000-tallet. I tillegg til det språkhistoriske aspektet er artikkelen et bidrag til forståelse av språklig variasjon og språklige valg som virkemiddel i teateroppsetninger innenfor en realistisk tradisjon.

Nøkkelord: historisk teaterspråk, autentisitet, tiltaleformer, anaforisk pronomen om inanimata

1 Innledning

Det planlagte språket er en sentral del av språksamfunnet, og en type språk alle kommer i kontakt med, i større eller mindre grad. I språksamfunn med et klart definert standardtalemål kan det være relativt forutsigbart både hvordan det planlagte språket høres ut, og i hvilke domener det tas i bruk. I Norge har det gjennom de siste to hundre årene vært åpent for forhandlinger både med hensyn til hvordan standardtalemålet skal høres ut, og i hvilke domener det bør brukes. Og selv om det har eksistert retningslinjer og talekurs både i regi av NRK, i teaterutdanning og i presteutdanning (se Nesse, 2015), har det aldri blitt en reell enighet om hvordan et tenkt norsk standardtalemål høres ut (men se for eksempel Brune, 2024, om folkelige oppfatninger om fenomenet).

Problemfeltet planlagt tale er ikke avhengig av et standardtalemål. Mer sentralt, uansett hvordan språksamfunnet ellers måtte fremstå, er at det ofte er et ønske om at den planlagte talen skal fremstå som spontan. Fra Holbergs komedier til dagens realityprogram ligger der en planlegging bak den spontaniteten publikum er tenkt å oppleve. I medievitenskapen har begrepet *det planlagt spontane* vært brukt (Ytreberg, 2008, 2010), delvis basert på Erving Goffmans (1981, 1987) tanker om selvframstilling og kommunikasjon. Som sosiolingvistikken er også kommunikasjonsstudier tverrfaglige, understreker han: “This allows me to try to bring sociolinguistic concerns to ethnographic ones, all in the name of microsociology” (Goffman, 1981, s. 197). I arbeidene til Goffman og Ytreberg ligger det i den planlagte talen at den som snakker, er en versjon av seg selv. Ønsker en også å ta med domener der den som snakker fremstiller en annen enn seg selv, går teateret fra å være en metafor til å være en realitet. Goffman brukte begrep som *front stage* og *back stage* for å vise forskjellen mellom kommunikasjon som var planlagt (for eksempel mellom servitør og restaurantgjester) og mindre planlagt (når servitøren er tilbake på kjøkkenet og snakker med kollegaer). I denne studien er det selve planleggingen som er mest interessant, og i artikkelen presenteres analysene av tiltaleformer som er brukt i skuespillene. Jeg har også valgt å presentere analysene av bruken av anaforisk pronomen om inanimata selv om variasjonen er relativt liten i stykkene.

I Nesse (2015) diskuteres fire domener der talerne på ulike måter har planlagt hvordan de skal snakke: skole, kirke, teater og radio. I den teksten brukte jeg begrepet *offentlig talemål*, noe som signaliserte et visst tyngdepunkt i det offentlige, og ikke det private domenet. I denne artikkelen ligger fokus på planleggingen av språket innenfor ett domene, teateret. Publikum forventer at dialogene er planlagte og innøvde. Samtidig er det, innenfor denne periodens realistiske spillestil, forventet at karakterene fremstår som troverdige (Gjefsen, 2024, s. 27), og Gjefsen (2024) brukte lydmateriale for å få tilgang til scenespråket. Oppsetningene jeg har arbeidet med, er fra tiden før opptak var aktuelt. Det nærmeste en da kommer et innblikk i prosessen med å planlegge det som skulle sies, er å arbeide med rollehefter og korrigeringer i disse.

Å arbeide med teatertekster fra et språkvitenskapelig ståsted, innebærer en anerkjennelse av det tverrvitenskapelige dilemma: En trenger kunnskap i hjelpe-disiplinen, i mitt tilfelle teatervitenskap, uten å være i en posisjon der en har full oversikt over feltet. Siden de teaterstykkene jeg har arbeidet med, alle ble satt opp i perioden 1909–1913, er det realismen, kanskje den psykologiske realismen, og selvfølgelig arven etter Ibsen som er mest relevant (Engedal, 2020; Gjervan, 2011; Hyldig, 2019, s. 15). Det samme publikummet som så disse historiske stykkene, var vant til å se både Ibsen, Bjørnson og Holberg, og andre dramatikere som ikke er like godt kjent i dag (Aarseth, 1969, s. 207–258). Forventningene til publikums evne til å forstå og assosiere, som jeg har lagt vekt på i mine analyser, vil være preget av teatertradisjonen fra 1890-tallet av, i tillegg til samtidens språkendringer. Engedal (2020, s. 8) minner oss på at de stykkene som til enhver

tid settes opp på en scene, også gjenspeiler publikums smak. Relevant er også Gjervans (2011) arbeid der hun nevner en enighet mellom scene og sal, der publikum er villige til å overse “anything that might interfere with their acceptance of this fictional world as a reality” (Gjervan, 2011, s. 122). Denne enigheten hviler ifølge Gjervan på teaterets foranderlige konvensjoner.

I Norge var publikums smak også knyttet til en sterk entusiasme for det norske i denne tiden. Unionsoppløsningen i 1905 og den nasjonalismen som fulgte, og som fikk sitt språklige uttrykk gjennom rettskrivningene i 1905 og senere 1917, er et viktig bakteppe for den språklige realismen publikum møtte i teateret. Debatter om foretrukket språk i skoler og kirker, sidemålsstilen i lærerskolene i 1902 og til artium i 1907, kan ha gjort at både skaperne av skuespill, og tilskuerne, hadde en velutviklet språklig bevissthet som kunne brukes aktivt i karaktertegning på scenen.

2 Data

De fire skuespillene som er analysert, ble satt opp på Den Nationale Scene (DNS) i Bergen i sesongene 1909–1913 (Gatland, 1998, s. 127–129; Aarseth, 1969, s. 211–256). Som sammenligning med de tre historiske stykkene har jeg også sett på et samtidig stykke satt opp i samme periode. Før presentasjon av metode og de språktrekkene jeg har analysert, kan det være til hjelp for leseren å vite litt om de aktuelle skuespillene. De blir presentert kronologisk ut fra handlingen i stykket, ikke ut fra når de hadde premiere. Oppsetningene var nesten samtidige, men handlingen i stykkene har stort tidsspenn, som trolig er det som har mest å si for de språkvalgene som er tatt.

2.1 Kong Christiern og Dyveke av Astrid Bonge Petersen (1874–1964)¹

Fortellingen om prins Kristian og Dyveke, og ikke minst Dyvekes mor Sigbrit, har blitt bearbeidet både faglitterært og skjønnlitterært fra ganske snart etter Dyvekes død og frem til i dag, med Brekke (2019) som hittil siste bidrag. Et grunnmotiv i denne tradisjonen, som Ersland (2000) påpeker, er sammenfallende med eventyret om Askepott: Prinsen som møter jenten av folket på et ball, og blir forelsket.

Handlingen i skuespillet begynner i 1507, da hollenderen Sigbrit Willumsen og datteren Dyveke har flyttet til Bergen, der de selger kaker på torget. På grunn av Dyvekes skjønnhet blir de invitert til ball på rådstuen når prinsen er på besøk i byen. Dyveke blir prinsens elskerinne, og hun og moren flytter med ham, først til

¹ Astrid Pauline Wilhelmine Bonge Petersen ønsket at stykket skulle settes opp under pikenavnet Astrid Bonge, siden mannen hennes også skrev for teateret. Både Gatland og Aarseth bruker Astrid Bonge i sine lister og omtaler. Ønsker en å søke etter henne og de mange virksomheter hun drev, trenger en likevel Petersen, som var det navnet hun brukte som politiker og skolebestyrer. Jeg bruker derfor Bonge Petersen i omtalen av henne. Rolleheftene finnes i Teaterarkivet i Bergen, UBB, manuskript nr. 721.

Oslo, senere til København. Sigbrit blir Christierns viktigste rådgiver. Når prinsen blir konge, kommer det krav om at han av utenrikspolitiske hensyn må gifte seg med den unge prinsesse Elisabeth av Holland. Han går med på det, men nekter å gi slipp på Dyveke. Den norske erkebiskopen Walkendorf sørger derfor for at Dyveke blir forgiftet og dør. Karakterene i stykket er norske, danske og hollandske i tillegg til en tysk karakter som kun er med i første scene.

Stykket hadde premiere på DNS høsten 1912, og spilte i alt 16 ganger. Bonge Petersen skrev selv i et brev til teaterdirektøren at hun hadde arbeidet hardt for å få språket godt, og hun hadde selv kontaktet en språkkyndig konsulent, nemlig statsarkivaren i Bergen: “At sprogformen og milieuet i første akt er godt truffet, har jeg f.eks. dr. Just Bings udtalelse for.”² Manuskriptet til dette stykket er tapt, og det ble heller aldri publisert. Det eneste som er igjen, er rolleheftene og noen fotografier.

2.2 Anne Pedersdotter av Hans Wiers-Jenssen (1866–1925)

Også skuespillet om Anne Pedersdotter er basert på en virkelig historie, men Wiers-Jenssen har gått langt i å tilpasse den virkelige historien til en god historie. Mens virkelighetens Anne var en gammel enke da hun ble dømt som heks i 1590, er skuespillet Anne ung, og mannen er ennå i live.

Sentralt i stykket er at presten Absalon Pederssøn har unnlatt å anklage en kvinne for å være heks, for å kunne gifte seg med datteren hennes, den unge Anne Pedersdotter i 1569. Når Absalon sin sønn fra første ekteskap i 1574 kommer hjem fra Wittenberg der han har studert, blir han og Anne forelsket i hverandre. Når så Marte, morens tidligere venninne, blir anklaget for å være heks, får Anne vite at moren hadde overnaturlige evner, og hun prøver ut om hun også kan ha slike. Denne utprøvingen er det som (kanskje) fører til Absalons død. Stykket ender med at Anne blir anklaget for å være heks, og at hun selv tror hun har arvet morens evner (se også resyme hos Aarseth, 1969, s. 211).

Alle karakterene i stykket er norske, med unntak av en tysker som kun har en kort replikk. Stykket hadde urpremiere på Nationalteatret i Oslo i 1908, og ble satt opp første gang i Bergen i 1909. Siden har det blitt satt opp på DNS i 1910, 1912, 1927, 1945, 1955, 1990 og 2015 (Gatland, 1998, s. 92).³ I tillegg til rolleheftene finnes regiboken til stykket, og stykket ble gitt ut (for første gang) i 1962 med et fyldig etterord av Øyvind Anker. I denne utgivelsen (Wiers-Jenssen, 1962) er rettskrivningen fra begynnelsen av 1900-tallet beholdt. Å-bokstaven er riktignok tatt i bruk, men det var den også i rolleheftene fra DNS fra den tiden.

² Brev til teatersjef Bergh, 13. desember 1909. Teaterarkivet i Bergen, UBB.

³ Gatland (1998) kartlegger forestillinger frem til 1997. Oppsetningen fra 2015 er dokumentert ved anmeldelser og omtaler, for eksempel i VG: <https://www.vg.no/rampelys/i/k7w5X/teateranmeldelse-anne-pedersdotter>

2.3 Clamer Eberhardt af Bremen av *Christian Koren Wiberg (1870–1945)*

Dette historiske skuespillet har ikke hentet handlingen fra virkeligheten, men navnene er tatt fra den bergenske historien på 1700-tallet. Clamer Eberhardt Meltzer (f. 1656) var den første innvandrer av Meltzerfamilien til Norge,⁴ Winkelmann var leder for det hanseatiske kontoret i Bergen i perioden 1741–1753 (Bruns, 1939, s. 121) og Hammecken var sentral i kjøpmannsmiljøet midt på 1700-tallet. At veien mellom sakprosa og skjønnlitteratur ikke var så lang for Koren Wiberg,⁵ ser vi av følgende passasje fra boken *Hanseaterne og Bergen*: “Man møttes ogsaa i selskapslivet, og særlig skal festerne hos egenhandler Johan Hammecken, hvor Winckelmann og achtein Roesentræder var hyppige gjester, ha været straalende” (Wiberg, 1932, s. 232).

I skuespillet overtaler lederne for det hanseatiske kontoret i Bergen, Winkelmann og Rosentræder, den unge kjøpmannen Clamer Eberhardt til å tegne seg for to år til i kontorets tjeneste, og dra til kongen i København for å prøve å sikre de hanseatiske privilegiene. Som belønning skal han få plass i senatet i Lübeck og høy lønn. Ulempen er at han ikke kan gifte seg før de to årene er omme. Så viser det seg at kjæresten hans, borgermesterens datter Else, er blitt gravid. Hun tar livet av seg for å slippe skammen. Når Clamer Eberhardt får vite det, skyter han seg (se også resyme i Aarseth, 1969, s. 256).

Karakterene i stykket er tyske, norske av tysk opprinnelse eller norske. Stykket hadde premiere våren 1913, og ble satt opp 11 ganger (Gatland, 1998, s. 55). Rolleheftene er ikke komplett, og Clamer Eberhards hefte er tapt. Men hele manuskriptet er bevart i to varianter,⁶ en fra oppsetningen, med alle overstrykninger og flyttinger markert, og en renskrevet variant fra 1944, kanskje med tanke på at stykket kunne settes opp på nytt. Dette skjedde ikke.

2.4 Uglen av *Gabriel Finne (1866–1899)*

Dette samtidsstykket, som er med i analysene som sammenligningsgrunnlag, ble publisert i 1893 og satt opp på DNS i 1911, der det ble spilt 3 (!) ganger. De ytre rammene er bygging av jernbanen, trolig Vossebanen som ble åpnet i 1883. En psykisk plaget ingeniør bor med familien på et mørkt og øde sted. Konen tror problemet er tilkortkommenhet i konstruksjonen av fundamentene til en mur, men det viser seg å være utroskap. En husvenn som er lege, og en ugift tante hører med til persongalleriet. Aarseth (1969) gir ikke et egentlig resyme, men nevner kort at det “er et Strindberg-naturalistisk skuespill om menneskets bundethet til sine tidligere gjerninger” (Aarseth, 1969, s. 242).

⁴ Språket i tekster fra familien Meltzer er analysert i Nesse (2011, s. 40–45; 2013, s. 94–107).

⁵ Johan Christian Koren Wiberg skrev navnet sitt vekselvis med og uten bindestrek Jeg har satt ham opp som Wiberg i litteraturlisten, men omtaler ham som Koren Wiberg, en relativt vanlig praksis.

⁶ Spesialsamlingene ved Universitetsbiblioteket i Bergen, manuskript nr. 1064 VIII 3.14.

Til dette stykket finnes det ikke mer enn et par rollehefter fra små roller, så jeg har transkribert en publisert utgave som tydeligvis har vært brukt i forberedelsene til oppsetningen, for det er skrevet inn mange rettelser i teksten.

2.5 Rollehefter som datamateriale

Data består altså av rolleheftene fra de tre historiske stykkene i tillegg til den publiserte utgaven av *Uglen*. Det ene rolleheftet som mangler fra karakteren Clamer Eberhardt i stykket ved samme navn, er erstattet av karakterens replikker fra manuskriptet. For å få sammenlignbart, søkbart materiale er det ført på samme måte som de andre, altså ved at scenehenvisninger og overstrykninger er bevart, og at det er brukt fargekoder som i de opprinnelige rolleheftene.

Rolleheftene er alle håndskrevet, av samme hånd. Fra korrespondansen mellom Ludvig Bergh og Astrid Bonge Petersen ser vi at “Stykket befinner sig p.t. hos rolleafskriveren” i juli 1912, uten at det nevnes hvem denne avskriveren er. Konvensjonen i heftene er at siste del av replikken før er skrevet inn før den aktuelle karakterens replikk, og det er brukt fargeblyant for å markere hva som er rollens replikker, og hva som er stikk. Det er som nevnt skrevet inn rettinger i rolleheftene; alle disse har jeg transkribert, slik at både opprinnelig ord/uttrykk og det korrigererte er med i transkripsjonene. Jeg har også transkribert sceneanvisningene – språket i dem representerer det samtidige, mens språket i dialogene i de historiske stykkene representerer ideen om det gamle. For eksempel brukes alltid kortformer som *gir*, *tar*, *blir* i sceneanvisningene, mens replikkene oftest har langformene *giver*, *tager*, *bliver*. Både i sceneanvisninger og replikker bruker avskriveren bokstaven *å*,⁷ unntatt i utropet *Aa!*. Korrigeringsene som er lagt til i etterkant, har konsekvent *aa*.

De transkriberte rolleheftene er så brukt til søk etter språktrekk. I utgangspunktet har jeg notert hvem som har brukt hvilken form, men i arbeidet med tiltale har jeg også sett på hvem som er mottager av hvilken variant. Språket er ganske forskjellig i de fire skuespillene. Hovedforskjellen går mellom det moderne stykket og de tre historiske stykkene. Det hadde vært mulig å la alle skuespillene vært kledt i moderne språkdrakt, men både Bonge Petersen, Wiers-Jensen og Koren Wiberg valgte å bytte ut en del samtidige språktrekk med tilsvarende fra språkhistorien. Når en først har valgt å bruke språket som historisk virkemiddel, er det naturlig at det skiller en del mellom de to stykkene som har handling fra 1500-tallet og det ene fra 1700-tallet. Mer overraskende er det kanskje at forskjellene er såpass store mellom de to 1500-talls-stykkene. Disse forskjellene viser at det på ingen måte var en homogen oppfatning om hvordan en skulle fremstille eldre tiders språk på scenen. Rettelsene til rolleheftene er heller ikke

⁷ Aars og Hofgaard (1907) åpner for bruk av *å* i stedet for *aa*, men “man maa træffe sit valg og ikke bruke begge tegn om hinanden” (Aars & Hofgaard, 1907, s. 5)

entydig. Noen steder rettes eldre former til yngre, andre steder rettes yngre former til eldre. Men mens utenlandske ord en del steder rettes til norske ord, er der ingen rettelser andre veien, fra norsk til utenlandsk.

I denne artikkelen skal jeg presentere to språktrekk. Det første er tiltale, først og fremst knyttet til pronomen, men også titler og andre tiltaleord. Det andre er lite frekvent, men verdt å ha med, nemlig noen få tilfeller av noe annet enn *den* som anaforisk pronomen om inanimata.

3 Tiltale til en person

En skal ikke ha sett mye historisk drama, for eksempel krigsfilmer og krigsserier laget på 2020-tallet, før en får med seg at tiltale er en effektiv måte å markere at handlingen foregår i gamle dager. Det å bruke *De*, *Dem*, *Deres* i tillegg til titler og etternavn er for det første enkelt og overkommelig for de som lager produksjonen, og det er tydelig for publikum. Selv om vi har sluttet å tiltale hverandre med *De* og *Dem* (eller *De* og *Dykk*) i Norge, har vi en passiv kompetanse i dette gamle trekket. Analyser av bruken av *De* blant annet i NRK og ukepressen (Nesse, 2019) viser at avstandsmarkering ved hjelp av pronomen ble avsluttet i disse domene i løpet av 1970-tallet, men i oversatt skjønnlitteratur levde den i beste velgående på 1990-tallet (Vatne, 2003). I fantasy litteratur som Harry Potter-bøkene har den norske oversetteren lagt inn tiltaleformen *De*. Her bidrar det til å gjenspeile formaliteten som i den engelske originalteksten blir uttrykt ved *Sir*, og til å plassere den fiktive verdenen et annet sted enn i vår nåtid. Det er vanlig å kalle pronomenformene *De* og *Dem* for høflig tiltale, men jeg foretrekker begrepet *avstandsmarkerende tiltale* fordi en slik avstandsmarkering kan være uhøflig.⁸

Hva ble gjort på begynnelsen av 1900-tallet for å skape den effekten vi i dag kan få av *De*, *Dem* og titler? På den tiden var jo *De* et fast innslag i både tale og skrift, og normene var innarbeidet i språksamfunnet. Dette var så til de grader en del av språkkulturen at en kunne lage metaforer av det: I skuespillet *Kampen* av Karl Bergmann, satt opp i 1911 (Gatland, 1998, s. 111; Aarseth, 1969, s. 242), sier en av de mannlige karakterene "...skal vi være Dis i dag..." til sin kone, i betydningen 'er du sur i dag'. Det hadde altså ikke fungert som historiserende virkemiddel å bruke *De* og *Dem* i denne perioden, men heldigvis for teateret fantes der eldre former å ta av.

Pronomenene i 3. person flertall *De* og *Dem* brukt til en person oppsto i dansk og norsk i løpet av 1800-tallet, inspirert fra tysk. Tysk hadde, og har, muligheten til å bruke pronomen i 3. person flertall, *Sie* og *Ihr*, til en person. Tidligere var det i dansk og norsk, som på 1900-tallet i nynorsk, pronomenene i 2. person flertall som ble brukt avstandsmarkerende til en person. På 1600- og 1700-tallet ble formene *I* (subj.), *Eder* (obj.), *Eders* (poss.) brukt. Hos Aars (1858, s. 14) føres

⁸ Temaet er belyst i en rekke arbeider innenfor fagfeltet *Address Research*, som regner Brown og Gilmans (1960) artikkel "The pronouns of power and solidarity" som utgangspunkt. Av nyere litteratur der tiltale, høflighet og avstand diskuteres, kan nevnes Norrby og Wide (2015).

både *I*, *Eder*, *Eders* og *De*, *Dem*, *Deres* opp, mens Larsen og Stoltz (1911, s. 124) noterer *i*, *jerr* og *jerres* som gammeldagse alternativ til *dåkker* (“Alment”) og *dere/di* (“Senere former” i det de kalte den bergenske dagligtale).

I skuespillene ser vi at også de “gammeldagse”, eventuelt danske formene i 2. person flertall objektsform og possessiv, *jer* og *jeres*, brukes til en person, i variasjon med *Eder* og *Eders*. Når vi så legger til at også *han* og *hun* dukker opp som tiltalepronomen til en person, ser vi at forfatterne har forsynt seg godt og variert av fortidens former. Denne noe frie bruken av gamle former kan vi tolke som at det kunne forventes at teaterpublikummet på begynnelsen av 1900-tallet hadde en passiv kompetanse i tidligere system, ikke minst siden mye av litteraturen de leste var skrevet før det nye systemet ble enerådende. De kan også ha vært vant med eldre språk på scenen, for eksempel i de mange oppsetningene av Holbergs komedier.

Selv om forfatterne blander ulike eldre former, er de konsekvente i å unngå samtidsformene *De* og *Dem*. Det er ikke et eneste belegg på disse formene i de historiske stykkene. Utover å fastslå dette, er det relevant å undersøke hvordan de ulike pronomenformene blir brukt pragmatisk sammenlignet med samtidig drama, altså hvordan ulike pronomen blir brukt for å signalisere forholdet mellom karakterene på en effektiv måte.

3.1 Tiltaleformer i *Uglen*

Vi kan begynne med å se hvordan et moderne drama fremstilte dette, i *Uglen*. Her er det til sammen syv roller, og to av dem (Vagabonden og Mosjøen) har svært få replikker. Ingen av karakterene bruker 3. person entall som tiltale til en person, og ingen av dem bruker *I* og *Eder*, de veksler mellom *du* og *De*. Se tabell 1 for samtlige belegg. Tiltalepronomen er ikke belagt for alle relasjonene, men tabellen gir likevel et godt bilde av hvordan forfatteren så for seg språkbruken i et middelklassehjem rundt århundreskiftet. Tabellen leses slik: Gunhild Høier sier *De* til Grimsgård, og hun tiltaler ham med etternavn. Hun sier *du* til ektemannen Arthur Høier, og tiltaler ham med *Arthur*, *søde Arthur* osv.

Mønsteret vi finner i *Uglen*, er betinget av klasse og kjønn. Klasseperspektivet kommer frem ved at alle de andre karakterene bruker *du* til hushjelpen Brita. Vi får ikke vite om hun bruker *De* tilbake, for hushjelpen har ingen replikker som krever slik tiltale. Kvinnene Gunhild Høier og Frk. Jordan, som er i slekt, bruker *du* til hverandre, og de mannlige vennene Arthur Høier, Grimsgård og Mosjøen er også *dus*. Men på tvers av kjønn er avstanden større, så Arthur bruker *De* til Frk. Jordan, og Grimsgård bruker *De* til både Gunhild og Frk. Jordan. Dette kan tolkes som at avstand mellom kjønnene var en vesentlig del av kulturen, og at dette ble uttrykt gjennom pronomenbruken. Samtidig er det en symmetrisk relasjon mellom ektefellene Gunhild og Arthur, som bruker *du* til hverandre.

Rolle	<i>De, Dem</i> til hvem	Ikke-pronominelle tiltaleformer	<i>du, dig</i> til hvem	Ikke-pronominelle tiltaleformer
Gunhild Høier	Grimsgård	Grimsgård	Arthur Høier	Arthur, søde Arthur, elskede Arthur, vennen min
			Frk. Jordan	tante, kjære tante
			Brita	Brita
Arthur Høier (ingeniør, gift med Gunhild)	Frk. Jordan		Gunhild Høier	Gunhild, kjære Gunhild, ven, barn
	Vagabonden		Grimsgård	kjære ven
			Mosjøen	Mosjøen
			Brita	Brita
Grimsgård (husvenn, doktor)	Gunhild	frue	Arthur Høier	Arthur
	Frk. Jordan	Frøken, frøken Jordan	Brita	Brita
Frk. Jordan (Gunhilds tante)	Grimsgård	Grimsgård	Gunhild Høier	Gunhild, Gunhild, mor, barn, barnet mitt
			Brita	Brita
Brita (hushjelp)				doktoren (til Grimsgård)
Vagabonden				herren
Mosjøen (Arthurs venn)			Arthur Høier	Høier

Tabell 1: Skjematisk oversikt over tiltaleformer i skuespillet *Uglen*

I tillegg til pronomen brukes titler, kjælenavn og fornavn som del av tiltale. Her ser vi også forskjell mellom nærhet og avstand, selv om det ikke er et en-til-en forhold mellom *De* og etternavn på den ene siden og *du* og fornavn på den andre. Gunhild sier *Arthur* til mannen sin, med varianter som *søde Arthur*, *elskede Arthur* eller bare *vennen min*. Til Frk. Jordan sier hun *tante* eller *kjære tante*, og hushjelpen kalles *Brita*. Men til Grimsgård, den mannlige husvennen, som hun sier *De* til, bruker hun kun etternavn. Arthur tiltaler konen sin med *Gunhild*, *kjære Gunhild*, *ven*, *barn*, mens husvennen tiltales som *kjære ven*. Den fjernere vennen (som han sier *du* til) tiltaler han med etternavnet *Mosjøen*. Asymmetrien går ut på at *De* alltid følges av etternavn eller tittel (*frue*, *frøken*, *doktoren*), mens *du* kan følges både av fornavn og kjælenavn og av etternavn (*Høier*, *Mosjøen*).

Med dette som eksempel på hvordan publikum møtte tiltale i et realistisk, samtidig skuespill, skal vi se på hvordan dette ble løst i de historiske skuespillene.

3.2 Tiltaleformer i Kong Christiern og Dyveke

Hovedpersonene i dette stykket, Christiern og Dyveke, går fra å tiltale hverandre med *I* til å gå over til *du* i løpet av stykket, men det skjer ikke samtidig. Christiern går over til *du* på det første møtet, når han har fått Dyveke for seg selv:

Dyveke: Skal *I* så snart fare herfra, junker Christiern?

Christiern: Om nogle dage seyler mit skib tilbage til Oslo. Er *I* bedrøvet derfor?

Christiern: Er *I* bedrøvet derfor -? *I* give mig dog svar.

Dyveke: Her bliver så tomt, - når *I* junker Christiern er borte.

Christiern: Dyveke, *Du* lade mig kysse *Din* mund. Vil *Du* seyle med mig til Oslo, Dyveke?

Dyveke: Gjerne gjorde jeg reisen med *Eder*, men –

Her ser det ut til at Bonge Petersen har ment at det at Dyveke innrømmer at hun vil savne Christiern er nok til at han er på den trygge siden og kan bruke *du* – og kysse henne. Dyveke derimot bruker ikke *du* til Christiern før i 3. akt når de har bodd sammen lenge.

Heller ikke mellom Mor Sigbrit og datteren Dyveke er det et symmetrisk språkforhold. Mens moren konsekvent bruker *du* til datteren, ser datteren ut til å følge et situasjonsbetinget formalitetsmønster: Når de er sammen med andre, bruker hun *I* til moren; når de er alene, bruker hun *du*. Et slikt mønster finner også Widmark (2004, s. 47) i svensk 1700-tallsdrama. Men også i følgende replikk fra slutten av stykket bruker Dyveke *I* til Sigbrit selv om de er alene. I dette tilfellet kan pronomenet *I* både knyttes til at Thorben Oxe er på vei – noe Dyveke ikke liker – og det kan knyttes til språkhandlingen å tilgi:

Dyveke: I tilgive mig, min mor, men jeg vilde helst være ene i fruerstuen, når Thorben Oxe dvæler herude.

Utover denne bruken av *du* i nære relasjoner, brukes *du* i dette stykket kun for å markere negativ avstand. Sigmund Alvssønn, i erkebiskopens tjeneste, sier *du* til en bonde på torget; det samme gjør hanseaten Mühlenpfort. Lagmann i Bergen, Ingemund Johnssøn, bruker *du* til Mühlenpfort, sikkert for å markere avstand mellom norske og tyskere i byen.

Innledningsvis nevnte jeg variasjonen i eldre former forfatterne tok i bruk. Fra *Kong Christiern og Dyveke* kan følgende tjene som illustrasjon:

I som subjekt: Christiern: Vil *I* træde dansen med mig, jomfru Dyveke?

Jer som objekt: En af mængden: Han greier sig nok uden *Jer*, Heinrich Mühlenpfort.

Jer som possessiv: Mühlenpfort: I ved, jeg har *Jer* datter kjær, mor Sigbrit.

Jert som possessiv ved nøytrumssubstantiv: Thorben Oxe: *Jert* ord er et bud

Eder som objekt: Fru Gunhilde: Og ei vidste jeg tilforn hvor sirlig de danske edelige kunde iklæde sin tale før jeg hørte *Eder*, hr. Thorben Oxe.

Eders som possessiv: 2den nonne: Fordi kongen vender sig fra dronningen for *Eders* skyld.

Både *jer* og *eder* brukes som objekt, og både *jer* og *eders* brukes som possessiv. Muligens ønsker Bonge Petersen å få frem en sosial tredeling, der de eldre formene *Eder* og *Eders* er mer formelle enn *jer*. Fru Gunhilde var adelig, og nonnene uttrykker seg underdanig overfor Dyveke. Mühlenpfort er en ubehagelig hanseat, og mannen i mengden er ikke-adelig, ikke-geistlig og norsk. Moderne

dansk har *I*, *jer* og *jeres* som flertallsformer (og *De*, *Dem*, *Deres* som avstandsmarkerende former). Det er vanskelig å vite om denne finslige innstillingen fungerte som virkemiddel i oppsetningen. Formene var trolig innenfor den passive kompetansen til publikum, med gammelmodige konnotasjoner.

I tillegg til *du* og *I* med bøyingsformer er der i to av stykkene brukt pronomener i 3. person entall, altså *hun/hende* og *han/ham*, som tiltale. I *Kong Christiern og Dyveke* er bruken begrenset, og mens fordelingen av *du* og *I* sier noe om relasjonen mellom de talende, er dette mindre tydelig når *hun* og *han* brukes. Det kan virke som en mellomform mellom avstandsmarkering med *I* og nærhetsmarkering med *du*. *Hun* og *han* fungerer ikke som vennlige former; enten er det for å markere negativ avstand horisontalt i det sosiale hierarkiet, eller så er det for å markere at den tiltalte er under den talende sosialt. Mor Sigbrit bruker språktrekket mye selv og blir også oftest tiltalt med *hun*. Et eksempel er når hun tiltaler en hanseatisk gutt kledd ut som kvinne som *hun*, mens gutten bruker *I* til Mor Sigbrit:

Thorben Oxe: Men hvad er det for underlig følge?

Sigbrit: Det er de personer, som altid fører an i sådanne optog. De to i de sorte kapper kaldes "Reckenmestere" og er de yngste husbonder i gården hvor spillet holdes, så er der narren eller gjøkken, som han her kaldes, og bonden, han med kalveskindet. Bondekonen kaldes "Siggen" og er en ung gut som de har således udstafferet.

Siggen: Hei Sigbrit, *I* skikke *Jer* dotter med!

Sigbrit: *Hun* vogte sin mund.

Thorben Oxe: Guds Dross, det var ei et lystelig syn!

Titler og kjæle navn brukes også for å signalisere forholdet mellom karakterene. Dyveke og mor Sigbrit kaller hverandre med relasjonstitler: Dyveke tiltaler moren med *mor* og *min mor*, mens Sigbrit tiltaler Dyveke med *min datter*, *mit barn*, *barn* og *liden Dyveke*. Videre blir kvinner tiltalt med titler som markerer sivilstand, altså *jomfru* og *fru*; også dronning Elisabeth kommer i denne kategorien, siden hun først blir dronning når hun gifter seg med kongen. Hun tiltales med *ædle dronning*, *nådige dronning* og *Edle* (sic) *fyrstinne*. Mennene blir i større grad tiltalt med titler knyttet til yrke, som *kantsler*, *junker*, *kong*, *erkebiskop* og *hr. ridder*. Kvinnene har dessuten bare fornavn, så det brukes *Mor Sigbrit*, *Jomfru Dyveke*, *Fru Gunhild* og *Fru Inger* (begge adelige), mens mennene tiltales mer variert: *Hr. ridder*, *Hr. Thorben Oxe*, *Erkebiskop Walkendorf*, *junker Christiern*, *nådige herre*. Også her brukes karakteren *Mühlenpfort* for å skape variasjon og gå litt utenfor det forventete. Han tiltales med *Din skidne pels*, tiltaler selv en bonde på torget med *Du bauer* og tillater seg å tiltale Dyveke med *Min smukke pige*. I tabell 2 er en oversikt over hvilke karakterer som bruker hvilke tiltaleformer til hvem.

Rolle	<i>I, Jer, Jert, Eder, Eders til hvem</i>	<i>hun, hende, hendes, han, ham, hans til hvem</i>	<i>Du, Dig, Din, Dit, Dine til hvem</i>	Ikke-pronominelle tiltaleformer
Dyveke	Christiern		Christiern	Nådige herre, junker Christiern, Kong Christiern
	Mor Sigbrit		Mor Sigbrit	Min allerhertenskjære; mor, min mor
	Thorben Oxe			høie kantsler, høie herre
Christiern	Dyveke		Dyveke	jomfru Dyveke, Allerdyreste, Allerdyreste Dyveke, Allerdeiligste Dyveke, Min Dyveke
	Mor Sigbrit			mor Sigbrit
	Thorben Oxe			
	Walkendorf			
	fru Inger			fru Inger
Sigbrit	Christiern			hr. junker, kong Christiern
	Thorben Oxe	Thorben Oxe		den kantsler, høiædle herre, hr kantsler
	Walkendorf			Erkebisp Walkendorf
		Siggen		
		Bønder og andre på torget		
			Dyveke	min datter, mit barn, barn, liden Dyveke
Thorben Oxe	Christiern			junker Christiern, junkeren
	Mor Sigbrit	Mor Sigbrit		mor Sigbrit
	Dyveke	Dyveke		skjøn Dyveke, jomfru Dyveke
	Walkendorf			erkebiskop Walkendorf, erkebisp Walkendorf, hr. erkebiskop
			Fru Gunhild	fru Gunhilde
Walkendorf	Christiern			junkeren, junker Christiern, hr. junker, herre konge, Allernådigste hersker, Kong Christiern
	Mor Sigbrit	Mor Sigbrit		mor Sigbrit
	Dyveke			Jomfru Dyveke
	Thorben Oxe			mester Berning
	Elisabeth			nådige dronning, Edle fyrstinne, ædle dronning
Elisabeth	Walkendorf			erkebiskop, erkebiskop Walkendorf
Mühlenpfort	Mor Sigbrit	Mor Sigbrit		mor Sigbrit
		Dyveke		min smukke pige
		Bonde på torget	Bonde på torget	Du bauer
Gyldenløve				junker Christiern, junkeren, Eders nåde
Fru Gunhild og fru Inger	Christiern	junker Christiern, junkeren		
	Thorben Oxe	hr. ridder, hr. Thorben Oxe		
Alvssøn og en av mengden	Mühlenpfort			
		Bonde på torget	Bonde på torget	
Første og andre nonne	Dyveke			Jomfru Dyveke
Heberstein, de Bülow og Berning	Christiern	Eders kongelige høihed, Eders kongelige nåde, Eders majestæt		
	Walkendorf	erksbiskop walkendorf, hr. erkebiskop		
Johnssøn og en mann	Christiern		Nådige herre	
		Mühlenpfort		Din skidne pels
første og andre bonde	Mor Sigbrit			
	Mühlenpfort			

Tabell 2: Skjematisk oversikt over tiltaleformer i skuespillet *Kong Christiern og Dyveke*

Skrivemåten med liten *h* i pronomenene i 3. person entall og stor forbokstav ellers kan i utgangspunktet komme både fra forfatteren og hen som har skrevet av rolleheftene. Men siden rolleheftene til *Anne Pedersdotter* som er skrevet med samme hånd, har liten *d* i pronomenene i 2. person entall, antar jeg at fordelingen av stor og liten forbokstav kommer fra forfatteren.

3.3 Tiltaleformer i Anne Pedersdotter

Anne Pedersdotter's handling er lagt til samme århundre som *Kong Christiern og Dyveke*, likevel har Wiers-Jenssen valgt å ta i bruk virkemiddelet gammel tiltale på en litt annen måte enn Bonge Petersen. Den viktigste forskjellen er at han ikke har skrevet inn 3. person entall som tiltale til en person en eneste gang (se tabell 3). Dette kan potensielt gjøre at forskjellen mellom *I* og *du* blir tydeligere, når en ikke har en slags mellomvariant som skal tolkes i tillegg til alle de andre pronomenformene. I *Anne Pedersdotter* finner vi også dobbelt sett med objekts- og possessivformer (*Jer, Jers + Eder, Eders*); her brukes i tillegg *Jeres* som possessivform. De fleste karakterene bruker både *I* og *du*, og endringene gjennom stykket ser stort sett ut til å skulle vise endringer i relasjonene. Som i *Kong Christiern og Dyveke* er det et kjærlighetsforhold som står sentralt, og de unge og forelskede Anne og Martin bruker *I* til hverandre i begynnelsen av stykket, for så å gå over til *du* når de innleder et forhold. Til sin aldrende ektemann bruker Anne kun *I*, mens han kun bruker *du* til henne. Selv i scenen med oppgjøret mellom dem, er det slik. Som svar på spørsmålet fra Absalon om hun har ønsket ham død, svarer hun blant annet:

Anne: Visne og tørke hen, det var den skjæbne, *I* vilde berede mig. At jeg skulde fortæres af mit blods brand! Ja, mester Absalon, jeg har ønsket *Jer* død de hundrede gange! Ønsket *Jer* død, når *I* tog mig i fang, ønsket *Jer* død, når *I* gik ifra mig! Men aldrig har jeg ønsket det så stærkt, som siden den dag, da *Jer* søn kom til huse! Nu ved *I* det! Nu – ved *I* det!

Absalon dør, og både Anne og resten av samfunnet mener dette er noe hun har fremmanet. Ved Absalons kiste tiltaler Anne ham for første gang med *du*, i et slags ekko av den tidligere replikken:

Anne: Så fik *du din* hævn, Absalon ... Nu har jeg ingen ... ingen... Ja, jeg har myrdet *dig*, ved trolddom – og ved trolddom – ja – lokked jeg *din* søn i min magt... Nu ved *du* det – – nu ved *du* det...⁹

Asymmetri finner vi også mellom Absalon og sønnen Martin: Absalon bruker *du* til sønnen, mens Martin veksler mellom *I* og *du* til faren uten at det har vært mulig å finne et klart mønster for fordelingen. Tydeligere er det å se Martins tiltale til farmoren, Merete. *I* dominerer, bortsett fra at han en gang i affekt sier *du*, men

⁹ Dette er en hel replikk; prikkene som er lagt inn mellom ordene, står i rolleheftet.

retter seg selv til *I* rett etterpå. Dette skjer når han forstår at Merete hater Anne, og vi kan tolke denne selvkorreksjonen som en måte å få frem hvor ille Martin synes det er at de to kvinnene han er mest glad i, ikke kommer overens. De to gamle kvinnene i stykket, Merete og Herlofs-Marte, er de som helst holder seg til *du* uansett. Om det er for å markere at de som gamle kvinner stiller seg utenfor den vanlige sosiale orden, eller om det er noe annet som skal signaliseres, er vanskelig å si. Merete har makt, og er ond, Herlofs-Marte er heller stakkarslig i sin desperate redsel. *Du* brukes også flittig av en gruppe prester som drikker seg full når de besøker Absalon. Også her kan *du*-bruken tolkes som en måte å markere utilregnelighet hos karakterene. Men det kan også være en konvensjon å la menn som drikker med andre, jevnbyrdige menn bruke *du*. Widmark (2003, s. 47) viser at i ett av de stykkene hun analyserte, brukte de samme personene vekselvis *du* og *I* til hverandre, etter om de var alene eller sammen med andre som de ikke hadde like nære relasjoner til.

I dette stykket er det ikke så stor variasjon i tiltaleord utenom pronomen som i *Kong Christiern* og *Dyveke*, og, som vi skal se, i *Clamer Eberhardt af Bremen*. I *Anne Pedersdotter* er det primært prestetittelen *Mester* som brukes, i tillegg til *Magister* til Martin. Selv Anne kan bruke *Magister Martin* og *Mester Absalon* noen få ganger. Absalon og Martin bruker mange latinske fraser seg imellom, men de blir alltid oversatt for at publikum skal forstå. Absalon tiltaler Martin med *mi fili*, som alltid etterfølges av *min søn* i samme replikk. Martin tiltaler Absalon med *Pater carissime* som etterfølges av *kjære far* i samme replikk. Her får forfatteren både vist frem latinkompetansen til de to prestene, samtidig som han viser at han ikke forventer at publikum har den samme kompetansen.

Til sist kan det nevnes at både Absalon, Merete og Martin bruker den tyskinspirerte diminutivsformen *-ke* i tiltale. Absalon og Martin sier begge *Anneke* til Anne, mens Merete tiltaler barnebarnet sitt, Martin, med *sønneke*. Disse formene kan være et resultat av en forventning om at historiske stykker fra Bergen må ha et visst tysk element. Dette er ellers holdt til et minimum i *Anne Pedersdotter*, med bare to tyske replikker i alt, fremført under den dramatiske scenen når Herlof-Marte skal fanges, og hun har skjult seg på loftet hos Anne:

En bysvend: Guk mal her!

Anføreren Jost og Henrik: folget mir!

Rolle	<i>I, Jer, Jers, Eder, Eders til hvem</i>	<i>du, dig, din, dine, dit til hvem</i>	Ikke-pronominelle tiltaleformer
Anne	Absalon	Absalon	Mester Absalon
	Martin		Magister Martin
	Merete	Merete	
	Herlofs-Marte	Herlofs-Marte	
Absalon	De andre prestene		mester Jørgen; mester Johannes; mester Laurentius
		Anne	min hustru, min Anneke
		Martin	Mi fili, min kjære, kjære søn, min kjære søn, min søn
Martin	Absalon	Absalon	Pater carissime, min far, far, kjære far
	Anne	Anne	
	Merete	Merete	farmor
Merete	Biskop Schelderup		
		Anne	
		Martin	sønneke
		Bente	
Herlofs-Marte			David syngemester
	Absalon	Absalon	
		Anne	
Anfører		anføreren	
	Absalon		mester Absalon
Bente og Jørund	Anne		
	Merete		
Biskop Schelderup	Merete		
		Martin	
		Anne	Anne Pedersdotter, salig Absalons
Johannes og Jørgen	Absalon		
		de andre prestene (utenom Absalon)	Mester Laurentius, Mester Lars; Mester Olaus; Magister Martin
Laurentius og Olaus	De andre prestene		Mester Johannes; Magister Martin, Magister; Mester Absalon; Olaus

Tabell 3: Skjematisk oversikt over tiltaleformer i skuespillet *Anne Pedersdotter*

3.4 Tiltaleformer i Clamer Eberhardt af Bremen

Mens Wiers-Jenssen i *Anne Pedersdotter* viser moderat bruk av virkemiddelet tiltale, både med hensyn til pronomen og andre ord, så velger Koren Wiberg å bruke hele bredden i tiltaleformer. Han lar karakterene på 1700-tallet bruke alle tre pronomengruppene, altså *du*, *I* og 3. person entall, alle med sine ulike bøyingsformer (se tabell 4). Til alt overmål dukker det også opp et tilfelle av det franske *Vous* 'De'. Objekts- og possessivformene *Eder* og *Eders* er sjeldne i dette stykket, de dras bare frem i helt spesielle situasjoner. Koren Wiberg bruker heller *jer* og *jeres* som objekt- og possessivformer til *I*. To ganger tyr Clamer til *Eders* når han blir tatt på fersken på Elses soverom og skal forklare seg for Elses foreldre, en gang leser Winckelmann *Eder* i et brev fra Lübeck, og to ganger bruker Winckelmann *Eders* når han prøver å overtale Clamer til å binde seg. I denne replikken er der også andre tiltaleformer:

Winckelmann: Brevets ordlyd er bestemt. Glem heller ikke, at det høie råd sætter pris på *Eders* kjøbmandsskab og håb til *Eders* kløgt. Man forventer, at *I* udi disse tvende år skal være *Jers* kolleger her til godt eksempel. Jeg giver *Jer* nu det råd, at *I* binder *Jer* for tvende år.

Her begynner Winckelmann med *Eders* når han snakker om kjøpmannskap og kløkt, men går over til *Jer* når han snakker mer personlig til Clamer. Vi ser at siden pronomenformene er såpass frekvente, blir de viktige som skapere av tidskoloritt, ikke minst i *Clamer Eberhardt af Bremen*, der variasjonen er så stor. En og samme karakter kan bruke både *I*, *han* og *du* til en annen karakter. Men noen tendenser er på plass, for eksempel overgangen fra *I* til *du* i kjærlighetsforhold. Thelander (2003, s. 94) legger også vekt på mulighetene ulike tiltaleformer gir for å markere skiftende sosiale relasjoner:

En rollfigur signalerer sin egen och andras samhällsställning och sin relation till övriga personer i pjäsens genom sitt val av tilltalsord. Val av tilltal markerar statiska och föränderliga förhållanden och stilistiskt kan man genom tilltal signalera förändringar i en relation; det kan gälla vänskap eller fiendskap, kärlek eller hat.

I *Clamer Eberhardt af Bremen* bruker ektemennene *du* til konene sine, og herr og fru Munk tiltaler datteren Else med *du*. Clamers tidligere kjæreste Abelone bruker kun *du* til Clamer, mens konene Anche Hammecken og Wibecke Munk tiltaler mennene sine med både *I*, *han* og *du*.

Clamer Eberhardt af Bremen er, i motsetning til stykkene med handling fra 1500-tallet, fyllt av franske lånord, både slike som er tatt opp i dialekten og fungerer som stedsmarkering, og slike som i større grad viser et motespråk i full utfoldelse (Börestam, 2003, s. 147). *Fru* og *herr* er i dette stykket i noen grad erstattet av de fransk-bergenske titlene *madame* og *monsør*, i noen få tilfeller brukes det ikke-tilpassete *Seigneur*, men kun av menn til andre menn. Den eneste gangen en kvinne (Else) bruker *Seigneur*, er ikke i tiltale, men i omtale. Dette er i den allerede omtalte scenen der Else og Clamer blir oppdaget av hennes foreldre, og Koren Wiberg har brukt flere språklige forsterkere i denne scenen, som det høytidelige pronomenet *Eders*. Tanken her er trolig at en pinlig situasjon skal bringe frem formelt språk hos karakterene.

Borgermester Munk blir oftest tiltalt med *Bormester*, en forkortning som ble brukt av Holberg, så den er ikke tatt ut av løse luften. Munks nabo Anche Hammecken sier både *nabo bormester* og *borgermester* til ham, men de andre bruker *høivelbaarne bormester* (Clamer), *bormester* (Hammecken) eller *husbond* (Wibecke). Else, som snakker relativt enkelt, har kun ikke-pronominell tiltale til sin mor, Wibecke, og da sier hun *Moder min* eller *mor*, mens Clamer tiltaler Else med *Barn*, *Min Skat*, *mit eget lille Hjerte* og *min elskede*. Wibecke tiltaler heller ikke noen utenfor familien, og sier *mit barn* og *min dotter* til Else, og altså *husbond* til Munk. Hushjelpen Karine snakker kun til Else og kjøpmann Hammecken, og sier vekselvis *jomfru*, *jomfru Else* og *Monsør Hammeken* til dem.

Rolle	<i>I, Jer, Eder, Jers, Eders til hvem</i>	<i>hun, han, hende, ham til hvem</i>	<i>Du, Dig, Din, Dit til hvem</i>	Ikke-pronominelle tiltaleformer
Clamer	Else		Else	barn, min skat, mit eget lille hjerte, min elskede
	Munk			min herre, høivelbaarne bormester, velædle herre, seigneur
	Wibecke			dydædle madame, madame
	Heinrich	Heinrich	Heinrich	
	Hammecken			seigneur Hammecken, monfrere, ædle ven, ædle herre, monsieur, bedste herre
Else	Clamer		Abelone	
			Clamer	
			Wibecke	moder, moder min, mor
Abelone			Karine	
	Hammecken			herre, ædle herre, monsør Hammecken, monsør
Wibecke			Clamer	madame (Anche)
	Munk	Munk	Munk	husbond
Munk			Else	mit barn, min dotter
	Clamer	Clamer		monsøren, bedste herre, monsør, unge mand, seigneur Clamer Eberhardt;
	Wibecke		Wibecke	kvinde, madame
	Hammecken			go venner
Anche	Anche			hjerte nabo, nabo, madame
			Else	pige
Anche	Hammecken	Hammecken	Hammecken	nabo
	Munk			bormester, bormester, borgermester
Hammecken		Abelone		
	Clamer	Clamer		ædle ven, kommerceråd
				madame (Wibecke)
				bormester, nabo (Munk)
	Abelone	Abelone		min pige, pige
		Lambert	Lambert	knegt, bengel
				seigneurer; jomfru Kroepelien; jomfru Fasmer; seigneur Fasting (gjester)
Rosentræder			Anche	min engel, mutting, mutter
			Else	dydædle Jomfru Else, jomfru
Rosentræder	Clamer	Clamer		høivelbårne og besonders velvise Clamer Eberhardt af Bremen
				knegt (Lambert)
Winckelmann	Winckelmann	Winckelmann	Winckelmann	kollega Winckelmann, monsieur, høiagtede og besonders velvise kollega Winckelmann, monfrere
	Clamer	Clamer		monfrere Hammecken
Winckelmann	Rosentræder	Rosentræder		kollega Rosentræder, menneske, monfrere, ædle ven
	Clamer	Clamer		herre, herren, herrens
Karine	Else			jomfru, jomfru Else
				monsør Hammecken
Lambert				monsør Hammecken, herren, husbond
				allerhøistvelbårne hr. Achtein
Mads Pedersøn		Clamer		kjøbmanden

Tabell 4: Skjematisk oversikt over tiltaleformer i skuespillet *Clamer Eberhardt af Bremen*

De mannlige karakterene bruker, i motsetning til de kvinnelige, et vell av tiltaleformer, så her har Koren Wiberg lagt inn tydelige kjønnsforskjeller i språkbruken. Kjøpmann Hammeckens tiltaleformer får stå som eksempel på de mannlige karakterenes mer utbyggete språk: *min pige, pige* (til Abelone), *knegt, bengel* (til tjeneren Lambert), *min engel, mutting, mutter* (til konen), *dydædle Jomfru Else* (til Else), *kommerceråd, seigneurer, nabo, ædle ven, bormester* (til kjøpmenn og andre menn).

3.5 Oppsummering tiltaleformer

Tiltaleformene, både pronomenene og de andre tiltaleordene, brukes både for å vise at stykkene har handling i tidligere århundrer og for å vise relasjonene mellom karakterene. Plassering i tid er gjort ved å legge inn pronomen som tidlig på 1900-tallet primært var i bruk i historiserende skjønnlitteratur, altså *I* + bøyingsformer i tillegg til *hun/han* + bøyingsformer. Sammenligner vi med bruken av *De* og *Dem* i det moderne skuespillet *Uglen*, ser vi noe av den samme fordelingen av avstandsmarkerende og nærhetsmarkerende former, der både kjønn og rang markeres ved hjelp av valg av pronomen. Forfatterne har likevel valgt å gjøre enkelte forskjeller. For det første gjelder dette bruken av *du* mellom mannlige venner. Dette brukes i *Uglen*, men normalt ikke i de historiske stykkene, med drikkescenen til bygdepresten i *Anne Pedersdotter* som eneste unntak. For det andre gjelder det kone og ektemann: de bruker *du* til hverandre i *Uglen*, men i de historiske stykkene bruker ektemennene *du* til konene, mens konene oftest tiltaler ektemennene sine med *I*. Vi kan tolke det slik at forfatterne av de historiske stykkene ikke automatisk har kopiert samtidens fordeling av *De* og *du* til historiens fordeling av *I* og *du*. Når det gjelder hvilke pronomen som var i bruk, har de historiske forfatterne gått langt i å ikke bare oversette *De/Dem/Deres* til *I/Eder/Eders* eller *I/Jer/Jeres*, slik de kunne ha gjort.

To av stykkene, fra 1510-tallet og 1750-tallet, har i tillegg til *I* og *du* bruk av 3. person entall i tiltale til en. Dette var tydeligvis ikke helt ukjent i samtidens bergensk, siden Larsen og Stoltz (1911, s. 134) skriver at det “er ingenlunde alltid overlegent og uærbødig, men betegner [...] netop at man holder sig på avstand fra den tiltalte”. Forfatterne av de to stykkene er ikke helt enige i hva 3. person entall skal signalisere. I Bonge Petersens stykke brukes *hun* og *han* til en person som et mellomnivå som markerer avstand, men ikke høflighet. Hos Koren Wiberg er det vanskeligere å finne et mønster; *Han* og *hun* brukes både oppover og nedover sosialt sett, og både til familiemedlemmer og fjernere bekjentskaper. Kanskje tjener bruken av *han* og *hun* i *Clamer Eberhardt af Bremen* like mye for å skape et variert språk, og kanskje som intertekstualitet mot Holberg. Alt i alt kan vi fastslå at publikum trengte å være ganske fleksible i sin oppfattelse av hvilken tiltaleform som signaliserte hva.

Ser vi på de ikke-pronominelle tiltaleordene, altså tiltale der taler bruker tittel, fornavn eller tilnavn, skiller *Anne Pedersdotter* seg ut ved relativt liten variasjon.

Det er primært titler som brukes, med unntak av noen få slektskapsord. Et slikt enkelt system finner vi også i *Uglen*, og vi kan kanskje tolke det som et moderne trekk. I *Kong Christiern og Dyveke* og i *Clamer Eberhardt af Bremen* brukes dette virkemiddelet mer aktivt for å tydeliggjøre karakterene, og forskjellene mellom dem. Særlig i *Clamer Eberhardt af Bremen* er det også forskjell mellom kjønnene, der de kvinnelige karakterene er gitt et mer begrenset tiltale-ordforråd enn de mannlige. Det er også påfallende at de kvinnelige hovedrollene tiltales med *barn* av ektemann eller kjæreste, dette gjelder Arthur Høier til Gunhild Høier (*barn*), Clamer Eberhardt til Else (*barn, mit eget lille Hjerte*), mens både Absalon og Martin tiltaler Anne med diminutivsformen *Anneke*. Kun stykket som har kvinnelig forfatter lar være å gjøre den kvinnelige hovedpersonen til et barn for sin elskede; Christiern tiltaler Dyveke med *allerdeiligste Dyveke*. I dette stykket er det kun moren som tiltaler Dyveke med slike ord (*barn, liden Dyveke*).

4 Anaforiske pronomen om inanimata¹⁰

I den perioden disse teaterstykkene ble skrevet, av forfattere med bergensk bakgrunn, var dialekten slik at det kun fantes to grammatiske kjønn, intetkjønn og hankjønn, og anaforisk pronomen var *det* og *han*, og i noen posisjoner *den* (Larsen & Stoltz, 1911, s. 134–135). *Hun* ble primært brukt om mennesker av hunkjønn, selv dyr av hunkjønn kunne omtales med *han*. I samtidens riksmål var det primært *det* og *den* som ble brukt, selv om *hun* kunne brukes innenfor det vanlige og viktige domenet sjøfart,¹¹ og der var åpning for å la biologisk kjønn følges av grammatisk kjønn ved omtale av dyr. Riksmålets system var i stor grad bygget på det danske, som fikk felleskjønn omtrent samtidig som bergensk (Nesse, 2002, s. 214–232), men med et annet resultat – kun *den* som anaforisk pronomen om ikke-nøytrale inanimata.

I det norske utbyggingsarbeidet, der dansk skulle erstattes av to norske skriftspråk, hadde landsmålet et fullt utbygget trekjønnsystem med *ho* og *han* om inanimata, mens Knud Knudsen åpnet for *hun* og *han* i riksmålet på sikt (Knudsen, 1867, s. 83). I ettertid vet vi at det ikke ble innført. Publikum til stykkene har med andre ord kjent flere ulike system, både dialektens, riksmålets og bygdemålenes. De har hatt en aktiv kompetanse i bruk av *han* og *den*, og en passiv kompetanse i bruk av *hun*.

Historisk var det slik i dansk at i hele den eldre nydanske perioden (1500–1700) var der sporadisk bruk av *hun* og *han* (Ruus, 2019, s. 90). Analyse av tekster skrevet i Bergen (Nesse, 2002, s. 220–226) viser at Absalon Pederssøn Beyer (den ekte) primært bruker *den* i dagboken sin fra 1552–1572, men de gangene han bruker *hun* eller *han*, stemmer det med enten gammelnorsk, nynorsk eller

¹⁰ Pronomen som refererer til substantiv som ikke betegner mennesker eller dyr, for eksempel hvis substantivet *bil* refereres til med pronomenet *han*.

¹¹ Larsen og Stoltz (1911, s. 134) hevder at bruken av *hun* om skuter er resultat av “andre steders sjømandssprog (deriblandt engelsk).”

middelnedertysk genus på det aktuelle substantivet. Eksempler er *wge* ‘uke’ – *hun*, *ilden* – *han*. Absalon behersket altså systemet, men i skrift kom det kun til syne på noen av pronomenene, ikke på substantivbøyingen. De andre kildene som ble gjennomgått i avhandlingen; *Bergens Fundas* (utg. ved Sørлие, 1957) og *Bergens Rådstueprotokoll* fra 1590-tallet,¹² viser et system i oppløsning, det vil si at *hun* og *han* plasseres vilkårlig (og sjelden) i den første, og er helt fraværende i den andre. Stikkprøver fra Edvard Edwardsens bergenshistorie fra slutten av 1600-tallet (utg. ved Brattegard, 1951–1952) viser at Edwardsen sporadisk brukte objektsformen *henne*, men de fleste tilfellene av andre anaforiske pronomen enn *den* er knyttet til at Edwardsen refererer eldre kilder.

4.1 Anaforisk pronomen *hun* og *han* i skuespillene

Anaforisk pronomen er et lite frekvent språktrekk, og i både riksmål og bokmål er det lite bruk av annet enn *den*. Slik er det også i stykkene jeg har analysert, og derfor behandler jeg alle stykkene under ett.

I samtidsskuespillet *Uglen* brukes *hun* og *han* kun om animata, selv om det ligger et intetkjønnsord i bunn. Dette er en type referering som også virker naturlig i dag:

Frk. Jordan: Jeg har set til *barnet*, Gunhild mor. *Han* sover endnu.

Også om en (innbildt) hund brukes *han*:

Vagabonden: Jeg tør ikke komme nærmere. Bider *han*?

Ingeniøren: Å nei, ikke når *han* ser, jeg taler med Dem. Ellers er *han* ikke tryg.

Vagabonden: *Han* er der altså alligevel?

Astrid Bonge Petersen, som i *Kong Christiern og Dyveke* har lagt stor vekt på å legge språket tilbake i tid, har valgt å holde seg til *den*. Kun i den innledende torgscenen der hun lar en bonde snakke en slags moderne bygdedialekt finner vi et unntak, det ser ut til at hun lar *han* referere til mannens skalle:

Bonden: Eg tenkjar eg skal vera kar for å styra hovedet sjøl. Berre kom med kruset, Du Sigbrit, og sidan kann Du vera ottelaus for meg. Der sitter sakt so fjerre *skalle* på ein norsk bonde, at han tørre våge *han*, når han er på marknaen.

I *Anne Pedersdotter* er der noen flere eksempler på at *den* byttes ut, og særlig i innledningsscenen der Anne, Merete og tjenestepiken Bente sitter og gjør håndarbeid, gir bruken av *hun* en tydelig plassering i tid før samtiden:

¹² Statsarkivet i Bergen: Bergens Rådstueprotokoll 1592–1594. Protokollen er transkribert av Gro Elisabeth Bastiansen, og digitalisert: <https://xml.arkivverket.no/tingboker/Bergen-raadstueprotokoll-1592.pdf>

Merete: *Hun* er tyndslidt, *denne linneden din* nu, Anne Pedersdotter. Det nytter lidet at bøde *hende* mere.

Bente: Men Anne Pedersdotter vil vel nødig kaste *hende*, kan jeg tænke.

Merete: Hvorfor så?

Bente: *Hun* er såmænd den ene af de to, Anne bragte til huse, dengang hun stod brud.

Her er det substantivet *linned* som er valgt som *hun*-ord, selv om det oftest er intetkjønn. I avisene fra begynnelsen av 1900-tallet ser vi at ordet enten brukes som nøytrumsord hvis det er et plagg, og mengdeord hvis det er materialet det er snakk om. *Holbergordboken*¹³ har kun intetkjønn, men *Ordbog over det Danske Sprog*¹⁴ oppgir bøyingsformen *linnen* som dialektal form. Utover dette bruker Wiers-Jenssen et par steder *hun* om værphenomen, som luft og vind, og om tid/klokken:

Martin: Så har I siddet hos enken og trøstet *hende*?

Absalon: Kun en kort stund.

Martin: Men nu er *hun* langt over ti.

Absalon: Er *hun* alt så meget? Jaja. Der kom så mange tanker over mig, der jeg kom ud i mørket. Jeg vilde tænke dem tilende, så blev jeg gående.

Den ekte Absalon brukte faktisk *hun* om tiden på denne måten (Nesse, 2002, s. 222), og hos Edwardsen (Brattegard, 1952, s. 340) henvises både *Klocken, en sort Skye* og *Maanen* med *hun* i en passasje Edwardsen har hentet fra Absalons dagbok. Også fenomen som rus, synd og nåde blir henvist til med *hun* et par ganger i *Anne Pedersdotter*:

Johannes: *Rus* har jeg, ja, – men så slem er *hun* ikke, – og I har jedenfalls ikke betalt *hende*.

Merete: Det kunde han vel ha gjort. Men han kjender den Gert bedre end som du gjør, så han kan veire [sic] *synden* bedre i *hendes* smuthuller.

Merete: Han farer fort med bøn og læsning, indtil *nåden hun* kommer.

Vi finner også en animat bruk av *hun* som kanskje kan skyldes svensk påvirkning. Absalon snakker her om seg selv:

Absalon: Men dog er det godt for *et menneske*, at *hun* har et sted, der *hun* kan sende sine længsler hen.

Jeg har ikke funnet sikre belegg på at Wiers-Jenssen hadde lest Absalon Pedersøns dagbok, men den var gitt ut i *Norske magasin* av N. Nicolaysen (1858),

¹³ <https://holbergordbog.dk>

¹⁴ <https://ordnet.dk/ods - Historisk ordbog 1700–1950>

så det er fullt mulig. Det er i hvert fall i *Anne Pedersdotter* en finner mest av andre former enn *den*.

I *Clamer Eberhardt af Bremen* minner bruken mer om det vi finner i Uglen og i moderne norsk. *Hun* brukes om et skip som heter *Delfinen*, og om *et kvindemenneske*. En hund blir omtalt som både *den* og *han*, *han* er trolig styrt av at hunden omtales som *gut*, og i neste replikk brukes *det* om samme hunden, fordi den da omtales som et dyr. Der er det ikke anaforisk pronomen, men bestemt artikkel. Til alt overmål blir den samme hunden også omtalt som en liten stump. Dette får være et godt eksempel på variasjonsgleden hos Koren Wiberg, i tillegg til fleksibiliteten i det norske pronomensystemet.

Anche: Aa, er *den* ikke rar, *den* lille søde *stump*? Aa, *han* er en deilig liden *gut*!

Anche: Aa, *det* søde *dyr*!

4.2 Oppsummering om anaforisk pronomen

Bare en av forfatterne, Wiers-Jenssen, har valgt å legge inn pronomen som bryter med samtidens riksmål. Bruken av *hun* og *hende* i *Anne Pedersdotter* kan være preget av språket i den ekte teksten til han som har gitt navn til en av hovedpersonene i stykket. Bruken er svært sporadisk, slik den var i eldre nydansk. At Wiers-Jenssen kun bruker *hun*, og aldri *han* i tillegg til *den*, kan være for å styre unna assosiasjoner til samtidens bergensk. Når han i et annet skuespill, *Jan Herwitz* (satt opp første gang 1913, utg. 1943) skriver mange av replikkene på dialekt, brukes *han* om både *familie*, *kaffi*, *palen*, *ratafia* og *pipe*. At han i *Anne Pedersdotter* kun velger en og annen *hun*, må derfor tolkes som historiserende, ikke som et lokalt språktrekk. En ville kanskje tenkt at det å bruke *hun* og *han* oftere som anaforisk pronomen om inanimata ville vært et lettvent og effektivt virkemiddel for alle de tre forfatterne. Men det er altså lite brukt, og når det dukker opp, er det på en måte som ikke korresponderer med publikums dialekt.

5 Avrunding

I denne artikkelen har jeg undersøkt to språktrekk brukt i skuespill skrevet og fremført i begynnelsen av 1900-tallet, med handling lagt til henholdsvis 1500- og 1700-tallet. Stykkene viser en balansegang mellom det historiske og det forståelige, slik at publikum kan leve seg inn i den tiden fiksjonen prøver å plassere dem i, uten at de går glipp av handlingen på grunn av et for autentisk språk. Sett fra 2020-tallet er det imponerende hvor grundig forfatterne har satt seg inn i eldre språk, så mye at regissørene enkelte ganger har funnet det nødvendig å foreta en del moderniseringer, som er skrevet inn i rolleheftene. Analysene viser at å arbeide med historisk drama skrevet og oppført for mer enn hundre år siden, gir et heterogent bilde av datidens språklige bevissthet – og i noen grad datidens språksosiale forhold. De tre forfatterne benytter seg av historiske tiltaleformer,

men ikke på helt samme måte. Bare en av dem tar – svært begrenset – i bruk det som kunne vært et historiserende virkemiddel, nemlig å bytte ut *den* som anaforisk pronomen med *hun* og *han*. Alt i alt er det grunn til å tro at publikum som gikk i det nye teateret på Engen i sesongene 1909–1913 hadde en velutviklet språklig bevissthet. Og siden teateret var utstyrt med både sitteplasser og ståplasser, er det ikke gitt at det bare var overklassen som var publikum. Vi kan derfor anta at en stor del av befolkningen var vant til å tolke ulike varianter av dansk og norsk, og at de hadde en viss kompetanse i (betydningen til) en del fremmedspråk. Denne kunnskapen kan vi videre bruke til å få en bedre forståelse av de språklige endringene som skjedde i Norge tidlig på 1900-tallet.

Data fra Teaterarkivet ved Universitetsbiblioteket i Bergen

Kong Christiern og Dyveke av Astrid Bonge Petersen – manuskript nr. 721

Anne Pedersdotter av Hans Wiers-Jenssen – manuskript nr. 676

Clamer Eberhardt af Bremen av Christian Koren Wiberg [DNS. Clamer Eberhardt. 1913 - Marcus](#)

Uglen av Gabriel Finne – manuskript nr. 827

Litteraturliste

- Anker, Ø. (1962). Anne Pedersdotter på scenen. I H. Wiers-Jenssen, *Anne Pedersdotter*, s. 81–100. Forening for norsk bokkunst.
- Brattegard O. (utg.). (1952). *Edvard Edvardsen. Bergen. Anden part. Bergensk Historiske Forening* Nr. 57/58. J. D. Beyer.
- Brattegard, O. (utg.). (1951). *Edvard Edvardsen. Bergen. Første part. Bergensk Historiske Forening* Nr. 55/56. J. D. Beyer.
- Brekke, Ø.H. (2019). *En fryktet kvinne. Kongens elskerinne, hennes mor og makten i Danmark og Norge*. Vigmostad & Bjørke.
- Brown, R. & Gilman, A. (1960). The pronouns of power and solidarity. I T.A. Seboek (red.), *Style in Language* (s. 253–276). John Wiley & Sons.
- Brune, I.J. (2024). *Mener nordmenn at vi bør ha et standardtalemål i Norge? En undersøkelse av holdninger til standardtalemål blant språkbrukere på Sørlandet*. [Masteroppgave, Universitetet i Agder].
<https://hdl.handle.net/11250/3140274>
- Bruns, F. (1939). *Die Sekretäre des Deutschen Kontors zu Bergen. Det Hanseatiske Museums Skrifter* Nr. 13.
- Börestam, U. (2003). Från *Plait il?* till *Cheer up!*. Spår av språkkontakt i dramatisk belysning. I S. Strömquist (red.), *Svenska på scen* (s. 110–151). Hallgren & Fallgren.
- Engedal, T.H. (2020). Starten på et norsk teater. Utviklingen av realisme som stilideal i skuespillerkunsten i Bergen på slutten av 1800-tallet. *Teatervitenskapelige studier*, 4, 3–24. <https://doi.org/10.15845/tvs.v4i0.2632>

- Ersland, G.A. (2000). Den bergenske dyveketradisjonen, *Historie*, 2, 26–33.
- Gatland, J.O. (1998). *Repertoaret ved Den Nationale Scene 1909–1997*. Teaterarkivet i Bergen.
- Gjefsen, R. (2024). *Naturleg nok: Naturlegheit og sosial variasjon i norsk scenspråk på 1900-talet*. [Doktoravhandling, Universitetet i Bergen]. <https://hdl.handle.net/11250/3116736>
- Gjervan, E.K. (2011). Ibsen Staging Ibsen: Henrik Ibsen’s Culturally Embedded Staging Practice in Bergen. *Ibsen Studies*, 11(2), 117–144. <https://doi.org/10.1080/15021866.2011.617210>
- Goffman, E. (1981). *Forms of Talk*. University of Pennsylvania Press.
- Goffman, E. (1987/1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Penguin Books.
- Hyldig, K. (2019). *Ibsen og norsk teater. Del 1: 1850–1930*. Vidarforlaget.
- Knudsen, K. (1867). *Det norske målstræv*. Brøgger & Christie.
- Larsen, A.B. & Stoltz, G. (1911). *Bergens bymål. 1ste hefte*. Bymålslaget.
- Nesse, A. (2002). *Språkkontakt mellom norsk og tysk i hansatidens Bergen*. Novus.
- Nesse, A. (2011). “Norskheter i språket hos...” – Et eksempel på minimalistisk språkhistorieskriving? I H. Sandøy & E.H. Jahr (red.), *Norsk språkhistorie i eldre nynorsk tid (1525–1814)* (s. 32–47). Novus.
- Nesse, A. (2013). *Innføring i norsk språkhistorie*. Cappelen Damm Akademisk.
- Nesse, A. (2015). Bruk av dialekt og standardtalemål i offentligheten i Norge etter 1800. I H. Sandøy (red.), *Talemål etter 1800. Norsk i jamføring med andre nordiske språk* (s. 89–112). Novus.
- Nesse, A. (2019). From everyday speech to literary style: The decline of the distant address *De* in Norwegian during the twentieth century. *Journal of Historical Sociolinguistics*, 5(1), 20170027, <https://doi.org/10.1515/jhsl-2017-0027>
- Nicolaysen, N. (1858). *Norske magasin. Skrifter og optegnelser angaaende Norge og forfattede efter reformationen*. Første bind. Johan Dahls forlagshandel.
- Norrby, C. & Wide, C. (red.). (2015). *Address practice as social action. European perspectives*. Palgrave. <https://doi.org/10.1057/9781137529923>
- Ruus, H. (2019). Ældre nydansk. I E. Hjorth (red.), *Bøjning og bygning. Dansk sproghistorie bind 3* (s. 73–92). Det Danske Sprog- og Litteraturselskab.
- Sørli, M. (utg.) (1957). *Bergens Fundas*. Bergens historiske forening.
- Thelander, K. (2003). “Och ni sade *du* till mig!”. I S. Strömquist (red.), *Svenska på scen* (s. 93–109). Hallgren & Fallgren.
- Vatne, M. (2003). *Men De var ikke død. En analyse av tiltaleformer i to oversatte kriminalromaner*. [Masteroppgave, Universitetet i Oslo].
- Wiberg, C.K. (1932). *Hanseaterne og Bergen. Forholdet mellem de kontorske og det bergenske bysamfund. Det hanseatiske Museums Skrifter nr. 6*.
- Widmark, G. (2003). *Swenska sprätthöken som samtidsdrama*. I S. Strömquist (red.), *Svenska på scen* (s. 37–58). Hallgren & Fallgren.

- Wiers-Jenssen, H. (1943). *Jan Herwitz*. John Griegs forlag.
- Wiers-Jenssen, H. (1962). *Anne Pedersdotter*. Forening for norsk bokkunst.
- Ytreberg, E. (2008). Om det planlagt spontane. *Norsk medietidsskrift*, 15(1), 22–37. <https://doi.org/10.18261/ISSN0805-9535-2008-01-03>
- Ytreberg, E. (2010). The Question of Calculation. Erving Goffman and the Pervasive Planning of Communication. I M.H. Jacobsen (red.), *The Contemporary Goffman* (s. 293–312). Routledge.
- Aars, J. (1858). *Forsøg til en Vejledning i norsk Retskrivning til Brug ved Undervisning*. W. C. Fabritius.
- Aars, J. & Hofgaard, S.W. (1907). *Norske retskrivnings-regler med alfabetiske ordlister*. W. C. Fabritius & Sønner.
- Aarseth, A. (1969). *Den Nationale Scene 1901–31*. Gyldendal.

English title and abstract

Address forms and anaphoric pronouns in historical plays in the early 20th century

Theatre language has had a central place in descriptions of Norwegian public spoken language in the 19th century. For example, Knud Knudsen's work with the stage language in a theatre in former Christiania has been highlighted as an example of the linguistic interest of the 1850s. The changes in theatre language were an important contribution to the Norwegianization of the colloquial language in the Ausbau process from the middle of the 19th to the middle of the 20th century. In this article, the question is asked how certain linguistic features were used by playwrights and directors in the middle of this period to give the audience an experience of the language in the 16th and 18th centuries, respectively. As a historical linguistic study, it is primarily an investigation of the linguistic awareness of the theatre workers in a linguistically turbulent time, but they also had to take into account the audience's familiarity with both older and newer forms in order to use them as artistic devices. The analysis sheds light, not only on the perceived distance between the 16th and the 21st century, but also on the distance between the 20th and the 21st century. In addition to the historical linguistic aspect, the article contributes to the understanding of linguistic variation and linguistic choices as a tool in theatre productions within a realistic tradition.

Keywords: historical theatre language, authenticity, forms of address, anaphoric pronouns referring to inanimate nouns

Agnete Nesse

Professor

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

agnete.nesse@uib.no

Universitetet i Bergen