

Replik til dramatikken

Mie Femø Nielsen

► **To cite this version:**

Mie Femø Nielsen. Replik til dramatikken: Autencitet og stilisering. Lars Heltoft & Carol Henriksen. Den analytiske gejst. Festskrift til Uwe Geist på 60-årsdagen 23. september 2001, Roskilde Universitetsforlag, pp.137-150, 2001. hprints-00304586

HAL Id: hprints-00304586

<https://hal-hprints.archives-ouvertes.fr/hprints-00304586>

Submitted on 25 Aug 2008

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Replik til dramatikken Autenticitet og stilisering

Mie Femø Nielsen

Når jeg ser dansk dramatik i teatret eller på tv, spekulerer jeg tit over, hvorfor replikkerne lyder forkerte, og om det monstro er en dramaturgisk pointe. Mit arbejde med analyse af autentiske samtaler giver mig et andet udgangspunkt for at se på dramaet, end man normalt møder inden for teatervidenskaben og litteraturforskningen. Med basis i konversationsanalysen vil jeg pege på nogle af de træk i den dramatiske samtale, som får den til at nærme sig eller fjerne sig fra hverdagssamtalen. De teoretiske begreber kan bruges til at identificere forskelle mellem autentiske samtaler og drama og mellem forskellige dramatiske samtaler. Der er tidligere lavet overbevisende analyser af talehandlinger og facework i drama (fx Bredsdorff 1986); det er imidlertid ikke denne form for analyse, jeg vil bedrive. En introduktion til konversationsanalyse findes i Nielsen (1999).

UDNYTTEDE TRÆK

Samtaler er bygget op af mindre byggestene. En type er sekvensen, en anden er taleturen, og en tredje er turkonstruktionsenheden. Sekvenser består af selvstændige taleture fra forskellige talere (Schegloff og Sacks 1973), og taleture består ofte af flere enheder, der potentielt kan stå alene. Når man lytter til en talende person, lytter man blandt andet efter, hvornår den talende når til færdiggørelse af sin tur, så der kan blive turovergang (talerskifte). Flere steder i en taletur kan der være punkter, mulige færdiggørelsespunkter, hvor den talende potentielt kan være færdig (Sacks, Schegloff og Jefferson 1974). Det er, når vedkommende har produceret en selvstændig turkonstruktionsenhed.

Alt dette udnyttes i dramaet, og er blevet det siden de gamle græske skuespilsforfatteres dage. Her er dog et nyere eksempel:

Tjeneren: (til Garcin) De kaldte?

Garcin: (vil svare men kaster et blik på Inès) Nej.

Tjeneren: (vender sig imod Inès) Ja, nu er De hjemme, frue.
(Inès svarer ikke)

- Tjeneren: De har ingen spørgsmål at stille mig?
(Inès svarer stadig ikke)
- Tjeneren: (skuffet) Gæsterne elsker ellers at spørge ud. Men jeg skal ikke trænge på. Hvad tandbørsten, ringeapparatet og Barbediennens bronzefigur angår, er den herre for øvrigt orienteret og kan svare Dem ligeså godt som jeg.

(Sartre:15)

Her ses først en sekvens bestående af første tur i linje 1 og næste tur i linje 2. Det mulige færdiggørelsespunkt falder sammen med det overgangsrelevante sted og den faktisk turovergang for både første og anden tur, nemlig efter *kaldte* i linje 1 og efter *Nej* i linje 2. Herefter har tjeneren en lang tur, hvor der er muligt færdiggørelsespunkt efter *ja*, *hjemme* og *frue* i linje 3, efter *mig* i linje 5, efter *ud* og *på* i linje 7 og efter *orienteret*, *svare*, *Dem*, *godt* og *jeg* i linje 9. I manuskriptet er det markeret, hvor turovergang bemærkelsesværdigt *ikke* sker, nemlig i linje 4 og 6. Disse svarer til en næste talers pause, der ender med cyklisk tale fra tjeneren, fordi Inès ikke vil tage tur.

Det mest grundlæggende ved samtalen udnyttes altså i dramaet, og brud på sekventialiteten og abrupte emneskift udnyttes også, gerne som tegn på absurditet eller drømmescener. Samtaleobjekter som historier, listekonstruktioner, repetitioner og andre retoriske greb udnyttes også i dramaet. Men her vil jeg gøre mest ud af det, der ikke udnyttes i dramaet, heller ikke inden for nyere dramatik.

FRAVÆRENDE TRÆK

En dramatisk samtale er ikke en almindelig dagligdags samtale. Det er en kunstnerisk udarbejdet tekst, formet af hensyn til publikum, og det gør at visse træk, der ville være oplagte i hverdagssamtalen, nødvendigvis må være fraværende i dramaet. Et eksempel er *formulationer*, der er en slags opsummering, der udtrækker essensen af den forudgående talers indlæg med henblik på at få denne til at uddybe det eller sætte fokus på noget bestemt (Heritage og Watson 1979, Heritage 1985, Drew udk.). Ofte ville en oplagt formulation ødelægge hele pointen med en scene, fordi den ville fjerne de sorte huller (jf. Iser, Jauss og Eco, se Olsen og Kelstrup 1981), der var bevidst anbragt af forfatteren, med henblik på at publikum selv skulle regne pointen ud. Man ville således græmme sig, hvis Gregers sagde til Hjalmar i Ibsens *Vildanden*, efter at denne havde fortalt ham om faderens hjælp til at indrette et fotoatelier, så han kunne få råd til at gifte sig: 'Vil det sige, at min far bestak dig til at gifte dig med sin tjenestepige, efter at han havde gjort hende gravid?'

Andre træk er også fraværende, men det er ikke betinget af en fortælle-mæssig nødvendighed, tværtimod. Lad os kigge på et par af dem:

Modtagerresponser og tredjetursresponser

I dramaet producerer de talende sjældent modtagerresponser som fx fortsættelsesmarkører (*mm*, *ja* osv.), der markerer, at man lytter, og den anden blot skal fortsætte sin taletur. Også tredjetursresponser er fraværende. Tredjetursresponser kan fx bestå af en bedømmelse, en nyhedsmarkør (såsom *nå* eller *virkelig?*), en nyhedsmarkering plus en bedømmelse, en fortsættelsesmarkør (såsom *mm*), en tilstandsskiftemarkør (såsom *nå* eller *okay*), en tilstandsskiftemarkør plus en bedømmelse eller andre kombinationer (*nå*, *undskyld jeg spurgte!*). Sådanne ser man sjældent i drama (dog hos Cederholm). I stedet ser det ofte således ud:

- Charlotte: Hvordan opstår en tanke, ved I det?
Frans: Nej, og det finder vi heller aldrig ud af.
Charlotte: Men er det ikke det vigtigste? Det der gør et menneske til et menneske?
Frans: Måske vil vores efterkommere eller deres efterkommere igen være i stand til at besvare det spørgsmål på baggrund af de forsøg og beregninger, vi foretager nu.
Charlotte: Hvorfor drømmer man?
Frans: Man mener, det er en slags organisering og arkivering af information.
Charlotte: Men man ved det ikke?
Frans: Nej.
Charlotte: Hvorfor så netop hjernen? Hvorfor ikke leveren eller nyrerne? Hjertet?
(Saalbach:21)

Og sådan fortsætter det. Spørgsmål følges af svar, der følges af et nyt spørgsmål eller et opfølgningsspørgsmål. I ældre stykker er det især udpræget, selv inden for naturalismen.

Præferencebegrebet

Sekvenser er grundlæggende bygget op af to taleture, en første tur og en næste tur (Schegloff og Sacks 1973). Første tur lægger ofte op til en bestemt næste tur, der så er den sekventielt præfererede. Denne kan så designes præfereret eller dispræfereret (Sacks 1987, Pomerantz 1984, Schegloff 1988). Designes den præfereret, så kommer den prompte, er kort og klar, og svaret er langt fremme i turen. Modsætningsvis er turen lang, og svaret kommer først langt inde i turen (der ofte indeholder undskyldninger, forklaringer og pauser), eller slet ikke, hvis den er designet dispræfereret.

Præferencestrukturen ser man sjældent udnyttet i dramatikken, selv ikke inden for nyere dramatik, og selv når det ellers ville være oplagt dramaturgisk. Det gælder fx Norén (Eriksson 1998). I skuespil generelt ser man ofte sekventielt dispræfererede ture, der er designet præfereret, dvs. kort og kontant:

- Jean: Ved De, at De er underlig!
 Frøkenen: Måske! Men det er De også! –
 (fortsætter, bl.a. med at tale om en drøm)
 Har De nogen sinde haft det sådan?
 Jean: Nej! Jeg plejer at drømme, at jeg (fortsætter)
 (Strindberg:39)

En sådan sekvensstruktur er meget uautentisk, især hvis de talende skal forestille ikke at være trygge ved hinanden. Hos Hultberg ser man dog forsøg på udnyttelse af præferencestrukturen, ligesom han gør brug af reparation, forladte ytringer, samarbejdende færdiggørelser og overlap. I nedenstående uddrag er husvennen Jacob på tur med Anne og hendes forældre, og hun netop er kommet ind på hans værelse på hotellet:

- Anne: Du har ikke spurgt hvorfor jeg kommer?
 Jacob: Nej.
 Anne: Du vidste altså jeg ville komme? Du er slet ikke overrasket?
 Jacob: Nej.
 Anne: Hvorfor spørger du så ikke hvorfor jeg kommer?
 Jacob: Tjaa ...
 Anne: Du ved det måske alligevel på forhånd?
 Jacob: Tjaa ...
 Anne: Eller du kan gætte dig til det? (pause) Jeg kommer for at gøre det som – dengang – da jeg ikke engang var fjorten år – som ikke blev til noget. Nu er jeg femten.
 Jacob: Men det er jo ikke det // det ... [drejer sig om]
 Anne: Åh, du med dine ... [floskler] Jo, det er netop det! Prøv ikke at stå dér og spille hellig. Det er det det har drejet sig om, alle disse eftermiddage i atelieret (fortsætter)

(Hultberg:50-51)

Her ses præferencestrukturen udnyttet ved *eller*-konstruktioner (Sacks 1987/73), hvor Anne kommer med én mulighed, får en dispræfereret respons, og derefter kommer med den modsatte mulighed, som et udtryk for at hun allerede havde øjnet, hvad responsen ville blive. De taler i overlap og er alligevel i stand til prompte at respondere på det, den anden just sagde i overlap. Det stemmer også med, hvad de talende er i stand til i autentiske samtaler (Schegloff 1988/89).

Reparatur

I autentiske samtaler foregår der en del reparation. De talende reparerer på egen tale og på andres, og de gør det på eget initiativ såvel som på de andres (Schegloff, Jefferson og Sachs 1977). Lad os først se et par eksempler på reparation i autentiske samtaler. Det første eksempel er fra

åbningssekvensen af en telefonsamtale mellem to unge, mandlige venner, Jonas og Michael (indsamlet og udskrevet af Anne Fogt).

- J jæhr
 M hej jonas.
 (0.7)
 M å: ha
 (.)
 nå
 (.)

du må undskylde jeg flipped lidt ud på dig i går aftes men øh, (.) det var lidt sent.

Her ses pauser, tilstandsskiftemarkøren *nå* og tøvolyden *øh*. Et andet eksempel er fra udsendelsen *Natteravnen*, hvor Berit ringer ind for at tale med Lars Klingert om sit liv, der er præget af, at hun er arbejdsløs, ingen kæreste har og aldrig har haft det, samt at hun vejer halvandet hundrede kilo. På et tidspunkt forsøger Klingert at overbevise hende om, at der også er en mand derude til hende, fordi der også er mænd, der tænder på store kvinder (*Natteravnen*:12; udskrevet af Sofie Emmertsen).

- LK: .hhhhh alsså ved du hvad vi e[r jo (.) vi har] jo alle sammen
 B: [ja:men undskyld]
 LK: prøv nu lig- vi har jo alle sammen noget. .hhh så bliver man tændt .hh på på mørkhårede så bliver man tændt på nogen der små eller nogen der er høje nogen der er li-lidt tyk i det nogen der bodybilledede [.hh]h så bliver man tændt på nogen
 B: [mmm]
 LK: derøh .hhh der-derøh lugter ud a munden a smøger å øl (fortsætter med at tale om at tænde på landmænd, laktrusseletter og gummistøvler)

Også her ses reparation: redesign, selvfabrydelser, stammen, udtrukne vokaler og tøvolyde. Reparaturen vidner dels om, at talen produceres kognitivt samtidig med at den ytres, og dels om modtagerdesign (alle de specielle ting at tænde på nævnes uden nedtoning, lige bortset fra fedme, der betegnes som at være "li-lidt tyk i det").

I dramaet er talen derimod meget sikker og flydende. Der bliver sjældent repareret på det sagte. Der hakkes eller stammes ikke, og turene redesignes ikke. Personerne hører altid, hvad hinanden siger, og de stiller sjældent opklarende spørgsmål, der består af skriftsprogsgrammatisk formede sætninger. Heller ikke når publikum skal have indtryk af, at en person er traumatisk, foregår der reparation:

- Amalie:
 Jeg mødte ikke en men to, og der var en kniv imellem os; dette kunne jeg næppe undgå at opfatte som uhyre æreløst, som noget der ikke faldt i lod, idet de to ved månelyst vel burde have set det som en dyrebar opgave at sparke al smuds og fært af vold væk fra egnets bane hjem mod sin trægrotte. Selv hvis jeg havde været en dreng var jeg kun en og de burde have udset sig en virkelig fjende; en person i

sommerkjole, der vel at mærke ikke har sagt ét rænkens ord, som sommerkjoler jo godt nok nogle gange gør, kan vel aldrig udgøre det for en virkelig fjende. Jeg kunne græde når jeg tænker på, at det skete nede ved jordbærkummeerne, hvor jeg bare troppede op for at manifestere min vågnende frihed, og ikke for at gå derfra med fremmed sæd løbende ned ad lårene. Der er noget, som internationalt er ved at brække sig selv midt over. Disse drengerøve uden overskridelsens hjerne forbistrer mig – og ligger så langt fra den vældige elsker. Jeg er ikke svag, jeg er intimideret.

(Vizki:9)

Her kan man se, at Amalies associationskæde produceres helt uden reparatur og med meget formfuldendte formuleringer med et ordforråd og en syntaks, der er usædvanlig for en mindreårig. Selv når samtalen opløses, og en person skifter over i hysterisk råben, foregår der næsten ikke reparatur:

Rita(skriger):

Jeg slår kraftedeme hjemmassen ud af hovedet på jer og så køber jeg en gun og så går jeg ned i sengen til Amalie og så skal I edderperkeme sove for så er alting slut og jeg behøver ikke engang købe nogen gun for jeg har allerede købt en og den ligger på et hemmeligt sted og intet er smukt mere og KAN DU IKKE FORSTÅ HVOR DUM DU ER? Når du har været nede og købe det sprut til mig så så putter jeg ketoer ned i cornflakesene og så skal vi alle sammen så skal Amalie og dig og mig ned i sengen til Amalie og spise cornflakesene og SÅ ER ALTING SLUT. KAN DU IKKE FORSTÅ HVOR DUM DU ER?

(Vizki:14)

Her hvor moderen Rita skriger, er der kun to tilfælde af reparatur: stammen i "så så putter jeg ketoer" og redesignet i "så skal vi alle sammen så skal Amalie"). Hele turen har imidlertid skriftsprogssyntaks, godt nok med en del og *så*-opremsning, men hver ny turkonstruktionssenhed er en skriftsproggrammatisk fuldendt helsætning eller en ledsætning, der er perfekt syntaktisk integreret i det forudgående. Se også denne replik:

Manden (taler):

Det er bare solen ... mærkeligt lys, hva? Den farve, hvad hedder den? Ligesom blod, hedder det, der oversvømmer både himmel og huse, træerne, og dem der svømmer derude får tunge fjer og drukner i alt det blod, både over og under ... (mister balancen. Falder og slår ligesom en kolbøtte. Drengen ler. Manden kommer langsomt op på alle fire og derfra på benene. Forbavset) ... Hup! De stjerner den røde dværg ... fiks en malarv, og ret de grimme skridt! (falder igen. Drengen ler igen, højere og mere hjerteligt end før. Manden kravler rundt og forsøger at rejse sig, men forgæves. Vælter om på siden til siddende stilling. Tager sig til hovedet) ... Nif, lumme mand, de drukner det røde pøl deroppe! Se at belekke den hvide cigar, før de svømmer over i det mørke! Nif den hvide malarv! (bliver siddende på jorden. Ser sig forbavset om, udstøder mere eller mindre uarticulerede lyde og forsøger forgæves at rejse sig.)

(Saalbach:9)

Den talende udvikler sig fra at være normal over at være i opløsning (ikke vist) til fuldstændig at gå i opløsning. Det ses i den manglende kohærens, der minder om metonymiske glidninger, og det ses i, at han hele tiden falder og til sidst mister sproget. Men der er ingen reparatur!

Når man i dramaet endelig gør brug af reparatur, så har det gerne specifikke formål: tankeiagttagelse, personkarakteristik eller uddybning.

Hvad angår *tankeiagttagelse*, så hører man, hvad den talende først ville have sagt, og derefter hvad det ændres til. Dermed får publikum indblik i, 'hvad der virkelig bor i' den talende. Se fx:

Katrine:

Amalie, tag så den kjole på igen. Det er et helt år siden de fyre truede dig, og selvfølgelig er det da ubehageligt at blive truet med en kniv, men det er en meget dårlig undskyldning for ikke at komme i skole i et helt år. Og nu skal du ikke begynde med de voldtægtsfantasier igen – de rørte dig ikke – du blev undersøgt bagefter af jeg ved ikke hvor mange læger – Amalie du er jomfru – og de har ikke smittet dig med noget – de har ikke smittet dig, tror du måske ikke arabere passer på deres... på sig selv? Du må til at føle glæden ved livet igen, lillesøster, du var altid førhen egeret, og jeg var sådan lidt mere sløv, hvilket man nok indenfor fænomnologien ville kalde den soldøvede type, for jeg gik rundt under solen og følte jorden om dagen, mens du om natten egernagtigt løb over lyskryds for at se om der skulle stå en kæreste under månen. Nu er det som om du har glemt at lede efter ham.

(Vizki:9)

Her tager Katrine sig i at sige *passer på deres...* og retter det til *på sig selv*, og forfatteren har særligt markeret denne selvreparatur i manuskriptet med tre prikker. Her viser selvreparaturen, at Katrine formentlig først ville have sagt *pik*, men retter det til en eufemisme. Det siger noget om hende som person. Væsentligere er, at hun kommer til at så tvivl om, hvorvidt det nu også er rigtigt, at lillesøsteren dengang blev voldtaget, og ikke bare truet med kniv. Det er inden for psykologien en gammel hypotese, at der her er tale om en såkaldt freudiansk fortalelse. Det er en besnærende teori, der finder stor udbredelse inden for drama og litteratur, men autentisk tale giver ikke belæg for, at reparatur i særlig grad skulle afsløre noget, som den talende skulle forsøge at skjule for samtalepartneren eller omgivelserne.

Reparatur i dramaet kan desuden tjene til *personkarakteristik*, fx at få en bestemt karakter til at fremstå mere usikker end de øvrige i stykket eller for at give indtryk af personligheden gennem omhyggelige formuleringer:

Katrine:

Han gik. Han var vel genert. Så kan du godt tage kjolen på. Du kan gå med mig i skole i dag. Ups, jeg skal for resten lige nå at rette nogle...nogle faktuelle oplysninger i min karakterbog.

(Vizki:4)

Her tøver Katrine efter at have sagt *nogle* og fortsætter derefter med *nogle faktuelle oplysninger*. På grund af denne tøven og genstart ved vi, at det er vigtigt for hende at formulere sig rigtigt om det pågældende. I modsætning til tankeiagttagelsen via fortællingen, så er der ikke tale om at dække over noget, for hun indleder netop den tur for at sige det med karakterbogen, og det reparerer hun ikke på. Det er bare ordvalget, der er vigtigt for hende. Denne type reparation, ordsøgninger, ser man også i autentiske samtaler. I dramaet har de dog som funktion at vise noget om den talende, mens der i autentiske samtaler typisk bare er tale om, at den talende leder efter et ord, fordi vedkommende enten ikke kan huske det rigtige ord, eller det er et led i modtagerdesign.

Endelig ser man reparation i drama anvendt med henblik på *opklaring og uddybning*:

Lederen: (...) Alligevel holder drengen fast.

2. Sagsbehandler:(noterer) ... I faren?

Lederen: I forklaringen. Drengen, på det tidspunkt ni-ti år holder fast, og siger det skete igen og igen, for øjnene af hans tre yngre søstre og hunden. En sort retriever, hans bedste ven.

3. Sagsbehandler: Og morens, tør man nok sige. En virkelig god ven af moren.

2. Sagsbehandler: Hunden?

3. Sagsbehandler: Meget smuk, med lang sort pels, der blev børstet hver dag, når drengen var gået nøgen gennem stuen for øjnene af faren.

(Saalbach:11)

Her ser vi 2. sagsbehandler indlede reparation med sin tur *Hunden?*. Denne tur er en selvreparation, der er speciel ved, at det er en anden, der indleder den, hvorefter den oprindelige taler, lederen, selv udfører den. Reparaturen har her som funktion at opklare det forudgående. Denne funktion er autentisk nok, og funktionen er at uddybe det forudgående. Det er også, hvad der sker i Saalbachs stykke, godt nok ikke udført af lederen, men af 3. sagsbehandler, der på denne måde viser sig at have et kendskab til hændelsen, der kan gøre vedkommende til medfortæller af historien.

Modtagerdesign

Når den talende former sin tale efter, hvem der tales til, så taler man om modtagerdesign (recipient design). Talen designes efter, hvem den anden er, hvad vedkommende i forvejen ved, og hvordan deres indbyrdes forhold er. Dette brydes der ofte med i dramaet, selv når det ellers kunne have været en *pointe*:

Karen: Otto har heller ikke købt fuglene ... bladet har bedt mig lave en "påskemenu" til aprilnummeret ... jeg ville lave fyldte fasaner med bærcoulis og foie gras ... (hun sætter sig på sofaens armlæn) ... og fotografere det på et klassisk Wedgewoodstel ...

Kiki: Stillet smukt op på en af mine duge!

Karen: Ja! på en af dine tunge, silkestukne, brokadeduge fra Samarkand! Det var altså det, I skulle have prøvespist i aften ...

(Werdelin:10)

Her er det tydeligt, at der i talen er taget hensyn til det overhørende publikum; publikum skal informeres. I en autentisk hverdagssamtale ville man slet ikke udtrykke sig sådan. Både madskribenten og indehaveren af dugene kender tydeligvis til dugenes karakteristika, Karens taleturs funktion i interaktionen skal nok være at vise genkendelse af de duge, Kiki har i tanke. Hvis det var ejeren selv, der talte om dugene, så kunne det være et virkemiddel at omtale dem på den omstændelige måde. Det er, hvad man ser gjort i tv-serien *Fint skal det være*, hvor teknikken netop benyttes til at udstille Mrs. Buckets snobberi, materialisme og småborgerlighed. Det er muligt, at grebet skulle vise det samme her, men hos Werdelin sker det, efter at genkendelse er indtrådt (*Ja*"), og det er tilmed ikke ejeren af dugene, der omtaler dem på den måde.

FORVRÆNGEDE TRÆK

Nogle træk ved autentiske samtaler er nok til stede i dramaet, men i forvrænget form. Der kan være tale om to former for forvrængning: formindskelse og forstørrelse.

Formindskelse kan være formindskede sekvenser. Dramaets sekvenser er minimale, med få indskudte sekvenser og få præsekvenser og postsekvenser. Og det kan være formindsket overlap. Dette er formentlig en stilisering af hensyn til tilskueren. Overlap som stilstræk kan dog ses fx hos Harold Pinter.

Pauserne derimod forstørres, og lad os nøjes med at kigge på pauserne. Pauser er generelt meget fraværende i dramatiske manuskripter, men er til gengæld mange og lange i det opførte skuespil. I det følgende uddrag har Marguerite og Henriks 15-årige datter Anne lige påstået, at husvennen Jacob samme nat har taget hendes mødom (hvad han ikke ville og ikke gjorde, selv om hun ihærdigt opfordrede ham til det), i øvrigt efter at hun lige inden har gættet, at moderen er gravid og vistnok med Jacob. Både mor og datter kommer et par gange om ugen hos arkitekten Jacob og maler, og Jacob har lige fortalt Henrik, at Anne i modsætning til sin mor har talent.

Jacob: Du aner ikke hvad det er Henrik taler om.

Marguerite: Jo, det er nemlig det jeg gør, jeg er fuldstændig klar over det. Det er dig ...

Jacob: (fuldstændig rolig, fattet) Marguerite, det er dig. Det har intet med Anne at gøre. Hun er bare lidt forvirret. Ung. Det er dig. Det er dig

- Marguerite: der absolut intet talent har. Det er det der er i vejen. Nu er det sagt. Intet ... Men hvad i alverden har det med Anne at gøre? (misforstår) I mænd! I to! Det er en smart måde at vige udenom.
- Jacob: Det har ikke noget at gøre med at vige udenom.

(Hultberg:74)

Der er markeret et par pauser med tre prikker, men ikke hvor lange de skal være, og kun de to steder. Det har været op til instruktør og skuespillere at afgøre. Det samme uddrag ser ud som følger, når det udskrives fra båndoptagelsen af radiohørspillet (pauserne er markeret i parentes som sekunder og målt med computer, store bogstaver er reserveret til højt volumen, gradtegn markerer lavt volumen, pile betegner lokale intonationsbevægelser, understregning betegner tryk, lighedstegn betyder, at efterfølgende tur er direkte påhængt den forudgående, komma viser fortættelsesintonation, punktum faldende intonation og spørgsmålstegn stigende):

- Jacob: du ↑aner ikk? hv(h)a det er, ↑henrik taler om,=
 Marguerite: =JO:U, det er nemlig det jar g(h)ør ↑det er d(h)ig d(h)a[r]
 Jacob: [m]argerit,
 (1.2)
 det er d(h)ig.
 (1.3)
 d(h)et ↑dig,
 (0.3)
 dar absolut intet talent har.
 (0.5)
 de:t ↑d(h)et dh)ar i v(h)ejen.
 (0.2)]
 hh (1.0)
 (0.3)]
 °nu'd sagt,°
 (1.5)
 Marguerite: inted t-
 (.)]
 J / H: hh
 (0.4) (1.5)
 °hnf°
 (.)]
 Marguerite: ↑hva i alverden har det? mæ anne å gøre,
 (5.2)
 inted? talent,
 (1.2)
 J / H: (h)jah °(he)°=
 Jacob: =ja ↑d(h)ar ka du se.
 Marguerite: i ↑mænd,

HH

i T(h)O det: en smart måde å vige udenom på,

Som det ses, er der mange flere pauser, og en del af dem er endog meget lange. I dagligdagssamtaler begynder de talende at opfatte det som problematisk, hvis en pause nærmer sig et sekund, og derfor begynder de at gøre noget ved den, tale fx (Jefferson 1983). I dramaet derimod er pauserne så lange, at man kan skære i dem. Når en pause er lang i et skuespil, så er den så lang, at en normal samtale for længst ville være brudt sammen, eller parterne ville begynde at metakommunikere. Det er et ofte anvendt virkemiddel og nok et af de punkter, hvor dramaet adskiller sig mest fra daglig tale. Fælles er dog, at pauser ofte viser, at noget er på spil, jf. 'prægnante (sigende) pauser'.

PERSON- OG INTERAKTIONSKARAKTERISTIK

Ofte består en væsentlig del af det indtryk, man danner sig af en given person, i at iagttage vedkommendes opførsel som samtalepartner. Moderen i Hultbergs *De skrøbelige* tror fx, at hun forstår alting, men gør det faktisk ikke. Hun har masser af samarbejdende færdiggørelser, men publikum ved (ud fra andre oplysninger), at de ikke holder. De øvrige personer viser også selv, at de ved, at de ikke holder. Når hun decideret afbryder folk for at levere samarbejdende færdiggørelser, får hun fx ikke ekko-respons.

Man kan lave både personkarakteristikker og interaktionskarakteristikker via samtalebidrag. Gennem den måde, de talende indgår i samtalen på, kan publikum udlede en masse om deres indbyrdes forhold. Et eksempel er, når Amalie i Vizkis *Egernet tilbage til haven* regrederer til et lille barn i interaktion med moderen. Der kunne spilles på mange flere strenge hos forfatterne. Werdelin gør dog i så henseende et ambitiøst forsøg på autenticitet. Hos hende ser man samarbejdende færdiggørelser, tredjetersrespons og forladte ytringer, og i en og samme sekvens kan man se historievarelse, historiefortælling, bedømmelser og co-bedømmelser, reparatur, malplaceringsmarkering, skiftemarkør og meget andet (Werdelin:17-18). Werdelin viser mange forskellige samtalemekanismer, næsten mere tydeligt end i autentiske samtaler. Hun har et meget sikkert øre for, hvordan folk faktisk taler sammen, og hun er i stand til at bruge det til at vise noget om de personer, hun skildrer, og deres indbyrdes forhold.

HVORFOR IKKE AUTENTISK TALE PÅ SCENEN?

Af og til ser man i anmeldelser en forfatter blive rost for sin realistiske, autentiske og levende dialog. Det må dog skulle ses i forhold til, hvordan dialogen i drama og litteratur normalt er, ikke set i forhold til den autentiske tale. Der er for mig at se følgende grunde til, at autenciteten ikke kan eller skal være et mål:

Publikum som den egentlige modtager. Det sagte er ofte af hensyn til dem, der ikke er en del af historien, men skal indvies i dens baggrund for at forstå den. Det kan give sig udslag i uautentiske personreferencer, akavede fremsættelser af informationer og intet behov for interaktion (på mikroplan) mellem parterne på scenen: De talende agerer med publikum.

Med publikum på er der et stort antal 'deltagere' interaktionen i et stort lokale. Det gør det nødvendigt at tale tydeligt, med klar diktion og ikke i munden på hinanden, i overlap. Det sætter sig spor i arrangementet omkring interaktionen (Atkinson 1982): scenen, (i visse tilfælde) mikrofoner, placeringen af de talende, og også i interaktionen. Overlap og reparatur ville gøre det mindre tydeligt for publikum, hvad der siges.

Publikum skal kunne analysere en psykologisk, interaktionel, samfundsmæssig eller anden pointe frem, bare ved at lytte til det talte én gang. Man skal kunne analysere den som en tekst, men formen skal være til at fange i luften, man skal ikke behøve at sidde med den skrevne tekst for at kunne lave analysen. Det stiller krav til tydelighed, gennemsigtighed og simplificering.

Den på forhånd fastlagte rollefordeling. Selv når personer foretager skift undervejs, er det på forhånd planlagt, hvem der udfører hvilke handlinger. Selv når det er til forhandling, så skal en udvikling, som i det virkelige liv ville tage år, på scenen foregå på et par timer, så der er ikke tid til forhandlinger på mikroniveau. Forhandlingerne sker direkte på et mere overordnet niveau og derfor mere tydeligt, og skiftene kan så foregå hurtigere.

Manuskriptet som forlæg. Det sagte skal ikke hjælpes frem eller medproduceres, de talende skal aflevere et stykke 'færdigt' kognitivt arbejde på scenen. De talende behøver ikke at lede efter næste mulige færdiggørelsespunkt; de ved allerede, hvornår de skal tie eller skal ind med næste replik. Når der foregår forhandling om talerskifte, så er det for at bidrage til en personkarakteristik eller vise en eksisterende konflikt/harmoni frem.

En vigtig grund til stiliseringen og afvigelsen fra talesproget er, at den virkelige interaktion er mellem den talende på den ene side og publikum og dettes tankearbejde på den anden side; den vigtigste interaktion er ikke mellem samtalepartnerne på scenen. Samtalen på scenen er først og fremmest et påskud for at lade de pågældende personer producere nogle ytringer, som viser publikum, hvem de er, hvad de tænker, og hvordan de fungerer med deres omgivelser, dernæst tjener den plotformål. Når samtalen kun er sådan et påskud for at producere ytringer eller talte tekster, så er der ikke langt til helt at fjerne samtalen som ramme og gå over til at lade personerne ytre sig ud i det tomme rum. Og sådanne sekvenser ser man også en del af. Det gælder fx Saalbachs drømmescener og hjernescener, og man ser det hos Hultberg, når personerne fx fremfører monologer, mens de tisser.

Fortrinnet ved dialogen på teaterscenen er for mange at se netop, at den er stileret og uautentisk. Det er kunst og ikke reportage, og der kan være gode grunde til bevidst ikke at gøre dialogen autentisk. Til gengæld må man sige, at der mistes en masse kunstneriske pointer, når man ikke udnytter muligheden for at spille på de mekanismer, samtaler normalt indeholder, og som publikum genkender betydningen af, uden nødvendigvis at kunne sætte ord på, hvad det er, de genkender. Det kunne fx være spændende at se flere interaktionelle forhandlinger på mikroniveau med alt, hvad dette indebærer af dynamik.

LITTERATUR

- Atkinson, J. Maxwell 1982. Understanding formality: the categorization and production of 'formal' interaction. *The British Journal of Sociology*, Vol. 33, No. 1.
- Bredsdorff, Thomas 1986. *Magtspil. Europæiske familiestykker. Samtalen i teatret – samtale med teatret.* Gyldendal.
- Cederholm, Nikolai 1998: Paradis. Ib Lucas og Anne McClymont (red.): *Ny dansk dramatik.* Dansklærerforeningen.
- Drew, Paul forthc. An exercise in the comparative analysis of talk-in-interaction in different (institutional) settings: the case of 'formulations'. Mie Femø Nielsen and Johs. Wagner (eds.): *Broadcast Conversations: Interaction in the Media. Micro Analytic Studies of Interviews and Debates* (arbejdstitel).
- Eriksson, Mats 1998. Dialog i drama och verklighet: en sekvens hos Norén och i ett vardagligt samtal. Hanna Lehti-Eklund et al. (red.): *Samtalstudier*, Meddelanden från Institutionen för nordiska språk och nordisk litteratur vid Helsingfors universitet utgivna genom Ann-Marie Ivars och Mirja Saari, B:19, pp. 43-56.
- Ferrera, Kathleen 1994. Repetition as Rejoinder in Therapeutic Discourse: Echoing and Mirroring. Barbara Johnstone (ed.): *Repetition in Discourse. Interdisciplinary Perspectives.* Norwood, New Jersey: Ablex Publishing Corporation.
- Heritage, John 1985. Analyzing News Interviews: Aspects of the Production of Talk for an Overhearing Audience. Teun van Dijk (ed.): *Handbook of Discourse Analysis, Vol. 3, Discourse and Dialogue.* London: Academic Press.

- Heritage, J. C. and D.R. Watson 1979. Formulations as Conversational Objects. G. Psathas (ed.): *Everyday Language: Studies in Ethnomethodology*. New York: Irvington. 123-62.
- Hultberg, Peer 1997. *De skrøbelige*. Optagelse fra Radioteatret og manus fra Det Kongelige Teater 1997/98 sæson.
- Jefferson, Gail 1983. Notes on a Possible Metric which Provides for a 'Standard Maximum' Silence of Approximately One Second in Conversation. *Tilburg papers in language and literature* 42, Tilburg.
- Nielsen, Mie Femø 1999. Grundbegreber i nyere samtaleanalyse. Anne Holmen et al. (red.): *NyS 25*. København: Dansklærerforeningen, pp. 9-55.
- Olsen, Michel og Gunver Kelstrup (red.) 1981. *Værk og læser*. København: Borgen/Basis.
- Pomerantz, Anita 1984. Agreeing and disagreeing with assessments: some features of preferred/dispreferred turn shapes. J. Maxwell Atkinson og John Heritage (eds.): *Structures of Social Action. Studies in Conversation Analysis, Studies in Emotion and Social Interaction*. Cambridge, UK: Cambridge University Press. 57-101.
- Saalbach, Astrid 1998. *Aske til aske, støv til støv*. Skuespil. Munksgaard/Rosinante.
- Sacks, Harvey 1987. On the preference for agreement and contiguity in sequences in conversation. Button, G. og J.R.E. Lee (eds.) 1987: *Talk and Social Organization*. Clevedon, UK: Multilingual Matters.
- Sacks, Harvey, Emanuel A. Schegloff og Gail Jefferson 1974. A simplest systematics for the organization of turn-taking for conversation. *Language* 50(4). 696-735.
- Sacks, Harvey 1987/1973. On the preference for agreement and contiguity in sequences in conversation. Button, G. og J.R.E. Lee (eds.) 1987: *Talk and Social Organization*. Clevedon, UK: Multilingual Matters.
- Sartre, Jean-Paul 1966/1944. *Lukkede døre*. Hasselbalch.
- Schegloff, Emanuel A. 1980. Preliminaries to preliminaries: "Can I ask you a question?". *Sociological Inquiry*, 50(3/4). 104-52.
- Schegloff, Emanuel A. 1988. On an Actual Virtual Servo-Mechanism for Guessing Bad News: A Single Case Conjecture. *Social Problems*, Vol. 35, No. 4, October 1988.
- Schegloff, Emanuel A. 1988/89. From interview to confrontation: Observations of the Bush/Rather encounter. *Research on Language and Social Interaction*, Vol. 22. 215-240.
- Schegloff, Emanuel og Harvey Sacks 1973. Opening up closings. *Semiotica*, 8(4). 289-327.
- Schegloff, Emanuel, Gail Jefferson og Harvey Sacks 1977. The preference for self-correction in the organization of repair for conversation. *Language*, 53. 361-382.
- Strindberg, August 1985. *Frøken Julie*. Gyldendals Værkserie.
- Vizki, Morti. *Egernet tilbage til haven*. Radiospil. Udateret manus og båndoptagelse. Danmarks Radio.
- Werdelin, Nikoline. *Liebhaverne*. Skuespil. Munksgaard/Rosinante.