

Naturalisme og troverdighet i norske dramadialoger

Empiriske kjennetegn og kunstneriske idealer

Ida Stang



Masteroppgave i retorikk og språklig kommunikasjon
Institutt for lingvistiske og nordiske studier

UNIVERSITETET I OSLO

Høst 2015

Naturalisme og troverdighet i norske
dramadialoger - empiriske kjennetegn og
kunstneriske idealer

Copyright: Ida Stang

2015

Naturalisme og troverdighet i norske dramadialoger - empiriske kjennetegn og kunstneriske idealer

Ida Stang

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Dialogen i norske dramaserier har mottatt en god del krass kritikk opp gjennom årene, der mye bunner i at samtalene virker ”unaturlige”. Jeg har dermed sett på i hvilken grad samtaleanalyse og retorikk kan bidra til oppfattelsen av en naturlig og troverdig dramadialog.

Gjennom samtaleanalyse ser denne masteroppgaven på sentrale trekk ved den dramatiserte dialogen i norske tv-serier og i hvilken grad den skiller seg fra en hverdagslig samtale. Analysene tar utgangspunkt i transkriberte utdrag fra dramaserien *Mammon* og fra realityserien *Big Brother*. Ved å peke på ulikheter ved de to dialogtypene fremvises således empiriske kjennetegn ved den dramatiserte dialogen.

Avhandlingen gjennomgår i tillegg intervjuer med anerkjente norske manusforfattere for å kartlegge hvilke kunstneriske idealer som ligger til grunn for dramadialogen. På dette grunnlaget blir det drøftet hvorvidt samtaleanalysens funn og idealene fra produksjonsfeltet samstemmer, og hvorvidt de kan ha en innvirkning på hverandre. Gjennom dette ønsker jeg å vise hvordan man gjennom talen både danner – og overbeviser om – et fiktivt univers.

Forord

Selv om dette prosjektet til tider har virket noe overveldende, har det vært et utrolig spennende arbeid. Mest av alt fordi jeg gjennom min retoriske utdannelse har fått lov til å nærme meg en bransje som jeg alltid har vært betatt av og fortsatt ser opp til. Det er med stor ærefrykt jeg har nærmet meg dette temaet, og jeg ser det derfor høyst nødvendig å takke de som har hjulpet meg med å gjøre dette mulig.

Først og fremst vil jeg takke de enestående manusforfatterne som tok seg bryet med å møte meg og gi meg innsikt i deres verden. Uten deres hjelp ville ikke denne oppgaven eksistert! Så tusen takk til Petter Rosenlund, Kjetil Indregard, Thomas Torjussen og Christoffer Lossius. En spesiell takk går til Gjermund Eriksen, som igangsatte hele dette prosjektet da han kontaktet universitetet for hjelp, og som dermed fikk meg og mitt masterprosjekt på kroken.

En stor takk går også til min veileder, Jan Svennevig, for all den hjelp og støtte jeg har fått gjennom hele arbeidet. Takk for at du har trodd på meg og mine rare ideer, og for at du har klart å forme meg til et mer akademisk menneske.

Jeg vil også takke mine gode venner Rikke, Eirik, Mathias, Peter, Håkon og Synne. Dere har alle i stor grad vært med på dette prosjektet, da jeg har fått dere til å se på utallige norske serier og filmer, for deretter å diskutere dialogbruken. Tusen takk for deres flotte tanker og innspill! Tusen takk også til min studievenninne, Ellen, som i sin tid begynte dette arbeidet med meg og på mange måter hjalp meg med å danne grunnlaget for denne oppgaven.

Til slutt vil jeg takke min herlige mamma og tante Astrid for korrekturlesning og andre gode råd. Og selvfølgelig en stor takk til Matias for all støtte gjennom en noe ambivalent periode. Takk for at du holder ut med meg!

Innholdsfortegnelse

1. Innledning og forskningsspørsmål	1
1.1. Avhandlingens disposisjon	2
2. Teori	3
2.1. Den naturlige dialogen	3
2.1.1. Dialogisme	4
2.2. Samtaleanalyse	5
2.2.1. Mellommenneskelige relasjoner	6
2.2.1.1. Krangel og respekt	7
2.2.2. Turtakning	7
2.2.3. Reparasjon	9
2.2.4. Informasjon	11
2.2.4.1. Informasjon i krangler	12
2.3. Den fiktive dialog	13
2.3.1. Samhold og relasjoner	14
2.3.2. Turtakning og pauser	14
2.3.3. Innhold og informasjon	16
2.4. En overbevisende fremføring	18
2.4.1. Det naturlige skuespill	19
2.5. Kunsten å dikte	20
2.5.1. Handlingen	21
2.5.2. Karakteren	22
2.5.3. Tanken	22
2.6. Oppsummering	23
3. Metode	24
3.1. Samtaleanalysen og den induktive metode	24
3.2. Intervju og den kvalitative metode	25
3.2.1. Valg av informanter	26
3.3. Tolkning av intervjuene	27
3.4. Valg av materiale	28
3.4.1. Transkripsjonene	29
3.5. Troverdighet	29
4. Intervju av manusforfattere	31
4.1. Naturalisme	32
4.2. Karakteren som utgangspunkt	36
4.3. En betydningsfull og underfortalt handling	38
4.4. Å skrive dramadialogen	39
4.4.1. Den vanskelige samtalen	43
4.5. Fra manus til skjerm	45
4.6. Skuespillere og fremføringen	48
4.7. Dialektbruk	49
4.8. Publikums holdninger til den norske dramadialogen	51
4.9. Sammendrag	53
5. Analyse I –fortrolige samtaler	55

5.1. Situasjon og intensjon	55
5.2. Dialog som representasjon av mellommenneskelige forhold	56
5.2.1. Nærhet og distanse i <i>Big Brother</i>	57
5.2.2. Nærhet og distanse i <i>Mammon</i>	58
5.2.3. Turtakning i <i>Big Brother</i>	60
5.2.4. Turtakning i <i>Mammon</i>	62
5.2.5. Reparasjoner i <i>Big Brother</i>	63
5.2.6. Reparasjoner i <i>Mammon</i>	65
5.3. Dialog som representasjon av handling og informasjon	66
5.3.1. Informasjon i <i>Big Brother</i>	66
5.3.2. Informasjon i <i>Mammon</i>	68
5.4. Dialog som representasjon av individ og karakter	70
5.4.1. Individuelle trekk i <i>Big Brother</i>	70
5.4.2. Individuelle trekk i <i>Mammon</i>	71
5.5. Sammendrag	71
6. Analyse II –krangler	73
6.1. Situasjon og intensjon	73
6.2. Krangel som representasjon av mellommenneskelige forhold	74
6.2.1. Uenighet og samhold i <i>Big Brother</i>	77
6.2.2. Uenighet og samhold i <i>Mammon</i>	78
6.2.3. Kampen om ordet i <i>Big Brother</i>	79
6.2.4. Kampen om ordet i <i>Mammon</i>	80
6.2.5. Korrigering i <i>Big Brother</i>	82
6.2.6. Korrigering i <i>Mammon</i>	83
6.3. Krangel som representasjon av handling og informasjon	83
6.3.1. Uenighetsskapende emner i <i>Big Brother</i>	83
6.3.2. Uenighetsskapende emner i <i>Mammon</i>	85
6.4. Krangel som representasjon av individ og karakter	86
6.4.1. Individuelle trekk i <i>Big Brother</i>	86
6.4.2. Individuelle trekk i <i>Mammon</i>	87
6.5. Sammendrag	87
7. Drøfting	89
7.1. Dramaets manipulasjon av samtalens funksjon.....	89
7.1.1. Typifiserte karakterer	89
7.1.2. Effektiv informasjon	90
7.2. Samtaleanalysens bidrag	91
7.3. Alt har en betydning	92
8. Avslutning	94
9. Litteraturliste	95
Vedlegg 1: Intervjuspørsmål	98
Vedlegg 2: Transkripsjonsnøkkel	99
Vedlegg 3: Monica og Trond	100
Vedlegg 4: Peter og Daniel	101
Vedlegg 5: Rodney og Anette	102
Vedlegg 6: Tore og Andreas	103

1. Innledning og forskningsspørsmål

Overspilling og unaturlige dialoger, typisk norsk med andre ord. – Hard kritikk mot *Mammon* i VG debatt, 01.01.2014.¹

Det er ingen hemmelighet at norske dramaserier har vært offer for mye kritikk; noe kanskje mer legitimt enn annet. I de siste årene har forøvrig både produksjonen og kvaliteten på norske serier tilsynelatende tatt seg betraktelig opp. Likevel ser det norske tv-publikummet ut til å fortsatt kritisere nettopp *dialogen*. Den blir ofte beskrevet som unaturlig og pinlig eller teatralisk; adjektivene er mange. Men hvor reell er egentlig denne kritikken?

Våren 2014 kontaktet Gjermund Eriksen det Humanistiske fakultet ved Universitetet i Oslo, med forespørsel om noen vordende retorikere kunne tenke seg å forske på hvorfor det ble rettet så mye kritikk mot dialogen i dramaserien *Mammon*, som han hadde forfattet manuset til. Var dialogen rett og slett unaturlig? En måte å finne ut dette på, mente jeg var å ta i bruk samtaleanalysen for å kunne påpeke hva som var forskjellen mellom dialogen på tv og den vanlige samtalen. Min første problemstilling er dermed:

Hvilke empiriske forskjeller er det mellom fiktiv og vanlig dialog?

Dialog stammer fra gresk og betyr gjennom (*dia*) tale (*logos*). Grunnlaget for oppgaven er å se på i hvilken grad man gjennom tale kan styrke troverdigheten til en karakter, ettersom «Alle ytringar innanfor alle kommunikasjonssfærer (..) er individuelle, og er difor i stand til å reflektere individualiteten til den som snakkar» (Bakhtin, 1998:4). Det er altså vårt språk og hvordan vi ytrer oss som gjør oss til den vi er som individer og hvordan vi blir oppfattet av samfunnet. Kan dermed språket også utgjøre hvordan en fiktiv karakter blir oppfattet av seerne? Gjennom samtaleanalysen ønsket jeg å finne hvilke empiriske ulikheter det er mellom fiktiv og vanlig dialog. Samt å finne ut av i hvilken grad de ulike dialogene utøver de samme funksjonene. Samsvarer de talendes oppførsel i den fiktive dialogen med de talende i en tilnærmet lik situasjon i virkeligheten? I min analyse er det dialoger fra *Mammon* som representerer den fiktive dialogen, mens utdrag fra realityserien *Big Brother* representerer de vanlige samtalene. Situasjonene jeg valgte å ta utgangspunkt i var de jeg selv følte ofte kunne bli oppfattet som pinlige, nemlig fortrolige samtaler og krangler.

¹ <http://vgd.no/musikk-tv-og-film/tv-program/tema/1785598/tittel/mammon>

Uansett, en samtaleanalytisk tilnærming er altså hva jeg som retoriker kan bidra med i dialogforståelsen. Det er dog vanskelig å komme med bidrag til en bransje der man ikke vet hvilke normer som råder. Med andre ord, hvor fruktbart er det egentlig å være klar over ulikhetene mellom dialogene?

Min andre tilnærming i denne avhandlingen ble dermed å finne ut hva som faktisk er viktig og sentralt ved utforming av dialog. Hvem vet vel det bedre enn manusforfatterne selv? I tillegg til Eriksen valgte jeg å intervju Kjetil Indregard, Thomas Torjussen, Petter Rosenlund og Christoffer Lossius. De er alle å regne som aktuelle og anerkjente forfattere, så jeg ønsket å ta deres synspunkter om dialog til betraktning i min forskning. Min andre problemstilling ble dermed som følger:

Hva er manusforfatternes idealer og normer for en god dramadialog?

Ved å samle inn hypoteser fra folk i bransjen, var mitt mål å kunne gi et bedre grunnlag for mine akademiske funn. Med dette håper jeg at mine funn ikke bare er gyldige i den akademiske verdenen, men også ute i felten der det arbeides med dialog. Om ikke annet så for å kunne gi belegg for eller imot, eventuell dialogkritikk som måtte oppstå ved senere anledninger.

1.2. Avhandlingens disposisjon

Først vil denne avhandlingen ta for seg teori og metode, hvor jeg redegjør for min teoretiske tilnærming som i hovedsak er samtaleanalyse og dialogisme. Kapitlet tar også for seg teori om den dramatiske dialogen og retorikkens overbevisningsprinsipper med tanke på fremføring og innhold. Med de sistnevnte teoriene har jeg forsøkt å legge et grunnlag til hoveddel I, som omhandler manusforfatternes synspunkter med utdrag fra intervjuene. Deretter kommer hoveddel II, som inneholder to samtaleanalyser. Den første er en empirisk sammenligning av fortrolige dialoger, deretter kommer en sammenligning av to kranger. Til slutt vil det være et drøftingskapittel, der jeg går gjennom mine funn fra de to hoveddelene og i hvilken grad de kan ha en innvirkning på hverandre.

2. Teori

Hovedteorien i denne oppgaven er samtaleanalyse ettersom analysens formål er å finne empiriske ulikheter mellom fiktiv og daglig tale. Samtidig bærer den fiktive dialogen et særdeles skriftlig preg da den jo er forfattet. Samtaleanalysen vil dermed ikke være tilstrekkelig for å få en full forståelse av den fiktive dialogen. Ettersom oppgaven også består av intervju med dialogforfattere, hvilket i seg selv ikke har så mye å si for samtaleanalysen, mener jeg det er svært sentralt å forstå hva en dramadialog er. Jeg har derfor valgt å ta med teori om selve dramadialogen. Dialogismen og retorikken har også fått en sentral plass i denne oppgaven, da disse teoriene er gunstige for oppfattelsen av begge dialogtypene og fungerer som forbindende ledd mellom samtaleanalysene og intervjuene. Oppgaven består således av et noe bredt teorivalg, men jeg ser det nødvendig for å kunne støtte opp om de to hoveddelene.

I dette kapittelet vil jeg først gå gjennom hva samtale er, både hvordan ”vanlig” kommunikasjon og hvordan en krangel fremtoner seg. I tillegg ønsker jeg å fremvise hva en samtaleanalytisk, men også en dialogistisk tilnærming, kan bidra til. Deretter går jeg gjennom hva den dramatiske dialogen er, i tillegg til sentrale aspekter rundt fremføringen og dannelsen av denne typen dialog – da med retorikk og poetikk som naturlige kilder.

2.1. Den naturlige dialogen

”Å være vil si å ha dialogisk samkvem” (Bakhtin, 2014:197).

Samtalen er oss; den er vårt liv. Det er gjennom samtalen vi bygger fellesskap og mellommenneskelige relasjoner, i tillegg til å vise oss frem, vise hvor vi kommer fra og hvordan vi forholder oss til omgivelsene. Samtalen gjør oss både til individer og de sosiale vesener vi er. Uten dialog og interaksjon med andre, er vi heller ingen.

Den russiske språkfilosofen Mikhail Bakhtin så på dialogen som en del av det å være et menneske og hevdet at alt vi gjør er knyttet til språket. ”Bare i samkvemet, i menneskets samhandling med et annet menneske, åpner ”mennesket i mennesket” seg, for andre så vel som seg selv” (Bakhtin, 2014:196). Det er altså gjennom dialogen at sannheten om mennesket kommer frem. Bakhtins språkforskning er først og fremst basert på skjønnlitteratur, men han så også på ytringens rolle i den muntlige kommunikasjonen i verket

Spørsmålet om talegenrane. Her påpekte han blant annet at våre ytringer er like forskjellige som vi er individer. Det som blir sagt vil dermed reflektere individualiteten til den som snakker (Bakhtin, 1998:4). Med dette blir altså vårt språk og våre ytringer det som representerer vårt individ og hvordan samfunnet skal oppfatte oss.

En av samtaleanalysenes pionerer, Erwing Goffman (1992:24), hevdet at ”hverdagslivet imiterer dramaet”, da verden kunne sees på som en scene der taleren er skuespilleren som opptrer (en svært passende metafor for denne oppgaven). Goffman mente at man som menneske er i en opptreden ved alt sosialt samvær, der den som taler viser frem sine karaktertrekk til samtalepartene, slik en skuespiller gjør for et publikum. Videre forklarer han hvordan ”Et uttrykks rolle er å gi inntrykk av selvet” (1992:205). Det taleren uttrykker i samtalen er med andre ord seg selv og hvordan man som individ har valg å forholde seg til situasjonen.

Førstelektor på Teaterhøgskolen i Oslo, Øystein Stene, underbygger dette når han skriver i boken *Skuespillerkunsten*, at alt vi gjør er performativt og at ”I det sosiale dramaet må vi alle spille avklarte roller” (Stene, 2015:35). Vi er altså alle naturlige ”skuespillere” i den forstand. Videre legger han til at: ”Vi har utviklet en kultur der vi iscenesetter og studerer hverandres performative atferd systematisk” (Stene, 2015:301). Han trekker frem *Big Brother* som et eksempel på hvordan vi etter hvert har blitt svært opptatt av hvordan man fremstiller seg gjennom kommunikasjonen, når ”vinneren var altså rett og slett den publikum primært ønsket å betrakte” (*ibid*). Som mennesker er vi ergo svært opptatte av vår performative atferd og hva slags individ den representerer; kanskje mer nå enn tidligere.

2.1.1. Dialogisme

Bakhtin så på det dialogiske samkvemmet som representerer våre roller som en kontinuerlig prosess. Han påpekte at dialogen påvirker alle ytringer, hvilket vil si at selv et muntlig bidrag utenfor samtalen er del av en dialog. Dette fordi det alltid har skjedd noe før, og det alltid vil skje noe etter. En ytring vil følgelig aldri være isolert fra den menneskelige dialogen (Bakhtin, 2014:12). Her spiller også kontekstbegrepet inn, altså hvilke faktorer som påvirker ytringen og dermed plasserer den i dialogisk sammenheng. ”Dersom ein ignorerer ytringas natur, (...), fører det til formalisme og overdriven abstraksjon”. (Bakhtin, 1998:4). Bakhtin snakker om setninger som ”betydningsberande språkeinig” (s.25) og isolert fra konteksten vil de heller ikke ha noen mening.

Den svenske språkforskeren Per Linell har i ettertid bygget på Bakhtins dialogforståelse idet han mener at språket er funksjonalistisk. Det vil si at man må se ulike aspekter ved språkfenomenet. Både individene og deres rolle i kontekst eller sosial interaksjon innvirker på dialogen. Linell ser på språket som en ”sociocultural artifact” (1998:48), der alle tanker og ytringer viser aspekter av verden, både gjennom emnene som blir tatt opp, men også hvordan det blir presentert. I det dialogistiske synet på språket og samtalen er man med andre ord opptatt av at alt har en mening og en betydning. Det er ingen ting som skjer i samhandling mellom mennesker uten å være en del av dialogen og dermed danning av individet og det sosiale samhold.

Videre påpeker Linell at viten om dialog er deskriptiv og ikke idealistisk, og at «human dialogue is subject to temporal, spatial, sequential and interactional contingencies» (Linell, 1998:14-15). Det er med andre ord vanskelig å gi noen fasitsvar på hva dialog er og hvordan den skal oppfattes. Dialogen er et kontekstuellet menneskelig fenomen som vil kunne oppstå, og ikke minst tolkes, ulikt av forskjellige personer i forskjellige settinger. Men visse retningslinjer finnes jo og kan blant annet sees og forklares gjennom samtaleanalysen.

2.2. Samtaleanalyse

Etter Bakhtins dialogiske syn på språkets sosiale funksjon i begynnelsen av forrige århundre, kom det etter hvert flere aktører på banen som var opptatt av nettopp sosiologien i språket. Blant dem var den tidligere nevnte Goffman, som så på hvordan de språklige ytringene representerte menneskenes roller i samfunnet. Ut fra en slik forståelse er det at samtaleanalysen etter hvert ble utviklet. Sosiologene Harvey Sacks og Emanuel Schegloff var blant dem som utarbeidet grunnlaget for selve analyseteknikken på 1960-tallet. De analyserte hverdagslige samtaler for å finne systemer i språket og ”regler” for hvordan mennesker automatisk samhandler med hverandre. Med dette ble det grunnleggende spørsmålet ved samtaleanalysen utformet, nemlig: ”why that now?” (Schegloff og Sacks 1973:301). De ønsket å lokalisere hvorfor individer handlet som de gjorde i ulike settinger. Fokuset på menneskets handlingsmønster og hvordan de oppfatter situasjonen de befinner seg i, gjør dermed samtaleanalysen til en etnometodologisk tilnærming.

Samtaleanalysen ser altså på de språklige tegn som oppstår i kommunikasjonen og hvordan de så viser de mellommenneskelige relasjoner som kontinuerlig skapes i samtalen.

Gjennom samtalens struktur og valgene de talende gjør, vises dermed både individene og hvordan de forholder seg til hverandre.

2.2.1. Mellommenneskelige relasjoner

Når Goffman (1992) snakker om samtalen som representasjon av selvet, beskriver han det som å opprettholde sitt ansikt utad. Som mennesker har vi behov for anerkjennelse og respekt for våre *ansikt*, noe vi oppnår ved å samarbeide gjennom kommunikasjon. Professorene i språkpsykologi, Penelope Brown og Stephen Levinson, bygger videre på Goffmans teorier når de snakker om høflighetsstrategier for å støtte hverandres ansikt (Brown og Levinson, 1990:68). De deler strategiene inn i to hovedkategorier, der den første går ut på ”positive politeness”, eller nærhetsstrategier, der man blant annet verdsetter samtalepartneren ved å vise enighet eller gir komplimenter (s.101). Den andre kategorien, ”negative politeness” eller respektstrategier, går derimot ut på å understreke den andres individualitet og uavhengighet ved å vise respekt (s.129). Høflighetsstrategiene er ofte implisitte, noe som viser omtanke for samtalepartneren, ettersom han vil stå friere til å tolke betydningen.

Jan Svennevig nevner forøvrig problemer som kan oppstå ved bruk av slike strategier. For eksempel kan man bli oppfattet som falsk og smiskende ved bruk av for mye heder, eller man kan risikere å ikke bli oppfattet i det hele tatt gjennom bruken av implisitte strategier (Svennevig, 2013:129).

Som menneske søker vi altså fellesskap og samhold gjennom kommunikasjonen. Det er dermed som regel preferert med positive responser, som å akseptere en invitasjon eller svare ja på en anmodning om å gjøre noe. På den annen side finnes det også unntak, for eksempel dersom taleren nedvurderer seg selv, er det preferert at mottakeren uttrykker uenighet. Brown og Levinson (1990:129) forklarer at ved slike tilfeller blir preferansen invertert i tråd med hva som tjener de mellommenneskelige relasjonene.

Svennevig (2002:30) forklarer i tillegg at ordbruken representerer det mellommenneskelige samholdet. En viss sjargong kan for eksempel fremme de talendes tilhørighet til et visst samfunnssjikt. Han påpeker at et typisk trekk ved den muntlige samtalen er at den kausale relasjonen ofte er implisitt, og at de talende sitter inne med en felles bakgrunnskunnskap. Dette muliggjør blant annet en mer fragmentarisk språkbruk istedenfor å formulere alle setninger semantisk fullendt. Det at de talende refererer til samme ting, er igjen med på å styrke forholdet dem imellom. Hvorvidt de talende viser hensyn til

hverandre kan også sees gjennom bruk av interaksjonsmarkører som ”vet du”, som tydelig viser at man tar mottakeren i betraktning (Svennevig 2002:38).

Uavhengig av hvilke strategier de talende benytter seg av, påpeker Catrin Norrby at det alltid vil være preferert for samtalen å vise velvillighet og interesse, noe som igjen vil styrke det mellommenneskelige samholdet og samtalens progresjon. Hun nevner visse eksplisitte strategier som blant annet oppbakkinger og oppfølgingsspørsmål som viser engasjement (Norrby, 2011:147). Sistnevnte vil også kunne unngå misforståelser, da det å bli forstått og akseptert er essensielt for samtalen. Det vil dermed være foretrukket at taleren uttrykker seg klart og tydelig og ikke pakker inn sine budskap.

Samtalen er en mellommenneskelig prosess, med mål om å nå forståelse og samhold. Dette kan blant annet synes gjennom språkbruken og høflighetsstrategier, i tillegg til å vise velvillighet i samtalen.

2.2.1.1. Krangel og respekt

Selv om vi i vår menneskelige natur søker nærhet og forståelse for hverandre, hender det også at vi uttrykker uenighet gjennom vår muntlige kommunikasjon. Som de ulike individene vi er, er det da også forventet at vi har ulike meninger og oppfatninger av verden rundt oss.

Helga Kotthoff har sett på nettopp den uenige kommunikasjonen og påpeker at man i krangler foretrekker uenighet, i motsetning til den ”vanlige” samtalen. Etter at konteksten er etablert som en krangel, oppstår det ”a preference for disagreement” (Kotthoff, 1993:205). Grunnet er med andre ord uenighet mellom partene. Kotthoff forklarer at en part som ikke står opp for sine tidligere uttrykte meninger fort blir oppfattet som svak og underdanig av den andre talende. Med dette vil den talende svekke sitt ansikt.

Nå skal det også nevnes at det selvfølgelig ikke er foretrukket å holde på sine uenige posisjoner til evig tid og at de fleste krangler søker mot en viss solidarisk avslutning, ettersom det i bunn og grunn er preferert med samhold i den muntlige kommunikasjonen.

2.2.2. Turtaking

Enten samtalen er preget av uenigheter eller ei, hevder Goffman (1992:197) at det er de talende selv som definerer situasjonen de befinner seg i, både bevisst og ubevisst. Han beskrev det som at de talende i samarbeid skaper samtalens rammer og deretter forholder seg til dem slik skuespilleren forholder seg til scenen og dens anvisninger.

Den mest fremtredende strukturen til enhver samtale er hvordan de talende gjør krav på sin tur og ikke minst, hvordan de slipper til den andre. Struktureringen av turene vil således vise de mellommenneskelige forholdene mellom samtalepartnerne. Den canadiske antropologen og samtaleanalytiker, Jack Sidnell, forklarer at turtakningen dermed blir den grunnleggende rammen for samtalen (Sidnell 2010:36). En taletur kan gjenkjennes ved at den er pragmatisk avsluttet, altså at den første taleren har fått frem sitt poeng. I tillegg innebærer en tur gjerne også at den er syntaktisk og semantisk fullført. Etter en avsluttet tur dannes det så et "transition relevant place", eller TRP, der nestemann kan ta ordet (s.42). Sacks påpekte at «one party talking at a time» er det primære mål når det kommer til samtalsstruktur (Sacks, 2004: 37). Dette blir forøvrig sjelden konsekvent overholdt. Et sentralt problem er blant annet å vite med sikkerhet når den pågående turen er ferdig, ettersom taleren sjelden gir tegn ved turens slutt. Sacks argumenterte dermed for at majoriteten av samtaler inneholder unntak. Det er altså vanlig at talerne avbryter og overlapper hverandre. Sidnell (2010:52) forklarer imidlertid at slike overlappinger som regel kun skjer ved visse begrensede områder i turen, nemlig ved turens avslutning. Overlappinger mellom de talende oppstår som et resultat av turtakningen, og oppfattes ikke nødvendigvis som ødeleggende eller forstyrrende for deltakerne i samtalen. Det skal også legges til at de talende ofte får med seg hva den andre sier selv om ytringene overlapper. Likevel er det vanlig at overlappende tale blir gjentatt, slik at den tydeligere blir hørbar (s. 55).

Siden man sjelden får eksplisitte tegn på når turen er over, må den potensielle neste-taler forsøke å se an en mulig avslutning og planlegge sitt språklige bidrag etter det. Her kan det blant annet oppstå en "phrase recognitional overlap", eller gjenkjennelsesoverlapp (Sidnell 2010:53), der lytteren foregriper hva som skal bli sagt og hvordan turen vil bli avsluttet. Det trenger dermed ikke være nødvendig å vente til det oppstår en TRP for å svare. Andre ganger kan det rett og slett være forventet at talen overlapper, for eksempel for å vise engasjement. Ved bruk av oppbakkinger eller andre engasjerende tilbakemeldinger simultant med den pågående turen, kan mottakeren dermed vise interesse og forståelse. Dette skaper igjen driv i samtalen og bygger opp under det fundamentale samholdet som de talende er på søken etter. På denne måten kan samtidig tale vise, som Sidnell så rytmisk forklarer det, "that participants attend to one another's talk syllable by syllable, beat by beat" (s. 52). Overlappinger er dermed med på å skape en avansert og finstilt struktur i samtalen.

Visse preferanser er dog vanlig å orientere seg etter. Sidnell omtaler det som *regler* for de overgangsrelevante stedene (s.43). Kort fortalt vil det si at dersom taleren henvender seg til lytteren med et spørsmål, forventes det at den talende slutter å prate og gir turen videre

og at den andre da svarer på stilte spørsmål. Svarer man på noe annet, vil det bli oppfattet som dispreferert for kommunikasjonen. Det samme vil det være å la spørsmålet bli hengende i luften uten å svare i det hele tatt. Dersom den talende derimot ikke henvender seg til noen og ingen heller benytter seg av TRPen, kan han fortsette med sin tur. De danske samtaleanalytikerne, Mie Femø Nielsen og Søren Beck Nielsen, forklarer at en måte for taleren å beholde turen på, særlig ved en mer aggressiv turveksling, er gjennom ”Rush-through-teknikk”, der man øker hastigheten når det nærmer seg en TRP og fortsetter å prate. På denne måten unnlater man å gi opp turen selv om det er et naturlig turskiftepunkt (Nielsen og Nielsen, 2011:49). De andre deltakerne i samtalen må dermed vente til neste TRP før de kan ta ordet. Bryter man disse ”reglene” vil det fort bli oppfattet som forstyrrende avbrytelser fremfor som en fininnstilt struktur. Også overlappinger kan fort bli oppfattet som støy dersom man ikke etterkommer samtalens normer. Gjenkjennelsesoverlappinger som preges av ”competing trajectories of action” (Sidnell 2010:54), altså der de talende kjemper om å ha ordet, ender fort opp med å bli forstyrrende ettersom ingen av de talende får snakket ordentlig ut. På den annen side nevner Norrby (2011:107) at det ikke er naturlig med opphold mellom taleturene i over ett sekund uten at det er fylt med noe, for eksempel oppbakninger, men også ikke-verbale handlinger. Nielsen og Nielsen forklarer også at det heller ikke er foretrukket med lange opphold i løpet av en ytring, altså TCU-interne pauser (2011:84). Vimala Herman (1995:94) påpeker likevel at man må ta høyde for at slike pauser oppstår i dagligtalen da dette er en naturlig overgang fra tanke til prat, altså at man tenker seg om før man ytrer seg. Nielsen og Nielsen nevner forøvrig også pausenes komplekse natur ettersom blick og annet kroppsspråk har mye å si for tolkningen. Det kan derfor være problematisk å legge for mye vekt på pausenes betydning ved en analyse som ikke har tilgang til alle de ikke-verbale handlingene i kommunikasjonen. Kroppsspråket vil likevel bli nevnt i denne oppgavens analyse der samtalenes pauser er unormalt lange, slik at det til en viss grad blir begrunnet hvorfor det er opphold i talen.

Når det kommer til krangler, påpeker Kothoff (1993) at begge parter orienterer seg mot raskere motangrep enn ved en vanlig samtale. Det er altså forventet en større kamp om å ha ordet, så for krangelens fremdrift er det foretrukket med minimalt med pauser, både i og mellom turene. Total stillhet er med andre ord ikke foretrukket i verken samtalen eller krangelen, og jo lenger den varer, desto mer problematisk vil den fremstå. Det er en fin balanse mellom å ikke avbryte den som taler og ikke vente for lenge mellom turene.

2.2.3. Reparasjon

For å opprettholde det mellommenneskelige samholdet er samtalepartnerne nødt til å fortløpende løse de problemer som måtte oppstå under praten. Det skilles her mellom reparasjonsinitiering og reparasjon. Førstnevnte er en indikasjon på at det er et problem og eventuelt hva problemet består i, mens selve reparasjonen viser til hvorvidt problemet blir løst eller ei (Sidnell, 2010:110). Vanlige problemer som kan forekomme, eller ”the repairable” som Sidnell kaller det, kan være å ikke bli forstått av motparten, eller at man rett og slett har formulert seg feil; brukt gale ord og liknende. Ved sistnevnte er det foretrukket med en selv-initiert selvreparasjon, ettersom feilen oppstår i talerens tur og dermed enklest blir initiert og reparert i løpet av den samme turen. Dette kan gjenkjennes ved at taleren stammer, avbryter seg selv, eller drar ut lengden på vokalene i ordet (Sidnell 2010:111). Svennevig (2013) påpeker også at taleren i tillegg kan initiere selvreparasjon ved å modifisere sin egen frase. Det kan forekomme gjennom innledninger som ”eller”, ”ikke akkurat” og liknende. Andre reparasjonsinitieringer kan være å gjenta seg selv, som nevnt i kapittelet om turtakning der overlappende tale blir gjentatt, slik at man forsikrer seg om at ytringen blir hørt av mottakeren.

Dersom man på den annen side ikke blir forstått, er det vanlig at mottakeren foretar en annen-initiert selvreparasjon, altså at mottakeren påpeker feilen slik at taleren kan rette opp selv. Dette kan skje gjennom ”open-class initiators”, eller generelle initieringer (Sidnell, 2010:117) som ”hva?”. Hvilket tilsier at mottakeren har oppdaget et problem, men ikke lokaliserer det videre. Dette er den vanligste formen for annen-initiert selvreparasjon, men kan samtidig skape en del misforståelser, da taleren er nødt til å mer eller mindre gjette seg til hva som var problemet. ”Thus, repair-initiators may ’make’ trouble just as they may locate it”, kommenterer Sidnell (s.135). Mottakeren kan derfor også initiere til reparasjon mer spesifikt gjennom oppklarings spørsmål som ”hvem?” og ”hvor?”. På denne måten viser mottakeren nøyaktig hvilke deler ved frasen som var problematisk å forstå eller som behøver oppklaring, slik at taleren slipper å gjette seg frem til det.

En annen måte å initiere til talerens selv-reparasjon på er å gjenta ord eller fraser for en ønsket oppklaring av nettopp disse ordene. Ved å gjenta deler av den foregående frasen viser man nøyaktig hvor problemet kan lokaliseres (Sidnell 2010:130). Sidnell forklarer også at man kan gjenta hele setningen, for så å unnlate det problematiske ordet og på denne måten få frem at man er enig i visse deler av formuleringen, men ikke det spesifikke ordet.

Samtalepartnerne foretar altså kontinuerlig ulike initieringer til reparasjon og oppklaringer av uklarerheter og styrker med dette forståelsen og samholdet seg i mellom.

2.2.4. Informasjon

Innholdet og informasjonen som kommer frem i ytringene er det som skaper selve handlingen i samtalen. Per Linell hevder at de talendes bidrag til dialogen må ha en relevans og "relation to the ubiquitous meta-question 'why that now'" (Linell, 1998:36). Det er altså en mening og årsak bak innholdet i hver ytring.

På grunn av det noe raske tempoet i den muntlige kommunikasjonen, påpeker Deborah Tannen (2007) at samtalepartnerne benytter seg av gjentakelse for å understreke sine poeng. Hun forklarer at selv-repetering kan gjøre informasjonen mindre tettpakket og mer forståelig, siden det er begrenset hvor mye informasjon man kan rette oppmerksomheten mot, både som taler og som lytter. I tillegg gjentar de talende også hverandre, såkalt "allo-repetisjon" (Tannen, 2007:63), og viser med dette hvordan de har oppfattet informasjonen og hvordan de forholder seg til den. Tannen påpeker at repetisjoner er en essensiell del ved muntlig tale og at "repetition not only ties parts of discourse to other parts, but it bonds participants to the discourse and to each other, linking individual speakers in a conversation and in relationships" (s.61). Både samtalen og de talende knyttes sammen gjennom repetisjon. Sidnell (2010:224) beskriver denne sammenknyttingen som "tying structures", der samtalepartnerne søker etter en forbindelse mellom samtaleleddene.

På grunn av vår begrensede evne til å oppfatte informasjon er vi avhengige av at visse poeng blir gjentatt og referert til. Med dette sier det seg selv at selve informasjonsmengden blir mindre i muntlig kommunikasjon enn i for eksempel skriftlig. Man fremstår dermed ofte noe vagere når man taler og ordbruken er gjerne mer generell enn spesifikk. For å presisere poenget og unngå å virke enten for passiv eller for bombastisk benytter man seg ofte av dempere som "liksom" (Svennevig 2002:22). Det finnes også andre slike modalpartikler som på sin side kan ha en emfatisk funksjon ved å understreke det man har sagt eller skal si, for eksempel gjennom bruken av "altså" (s. 37).

I tillegg til andre sentrale muntlige trekk som tidligere har blitt nevnt, som stamming, oppbakkinger og modifiseringer, er det tydelig at vi benytter oss av flere "ekstra" ord når vi prater enn når vi skriver. Informasjonsstrukturen er dermed enklere, siden det er færre innholdsord. Informasjonen som imidlertid blir utviklet som tema i en samtale blir generert av de talende i fellesskap. Det er sjelden at én av samtalepartnerne styrer temaet gjennom

hele samtalen. Sidnell (2010:150) forklarer at en samtale ofte åpnes med åpningssekvenser som ikke nødvendigvis har noe med selve temaet å gjøre. Her utveksles det blant annet hilsener og spørsmål om personlig velvære før det blir annonsert hva samtalen egentlig skal handle om. Sidnell nevner ulike måter å introdusere samtals tema på. Den første, ”topic-initial elicitors”, vil si at man forsøker å fremkalle temaet fra den andre deltakeren i samtalen. Videre kan man også benytte seg av generelle nyhetsannonseringer, eller ”itemized news inquiries”, der man introduserer et tema som har en bestemt nyhetsverdi for mottakeren (s.228). Ved slike introduksjoner er det opp til mottakeren hvorvidt vedkommende velger å fortsette med temaet. Man kan for eksempel velge å kun svare på forespørselen som et ”gap in knowledge to be filled” (s. 230), og ikke en emneintroduksjon som sådan. Når det første emnet har blitt introdusert og en taler så ønsker å innlede et annet emne, foregår dette som regel gjennom ”stepwise transition” (s.240). Her finner man altså frem til et slags forbindende ledd mellom temaet man ønsker å introdusere med det foregående. På denne måten kan man snakke om totalt ulike temaer innenfor den samme samtalen. Sidnell nevner i tillegg at en emneintroduksjon i en samtale ofte innledes med bindeord som ”og”, ”men” og liknende.

Informasjonen som blir fremlagt i den muntlige samtale vil altså bestå av flere fyllord, gjentakelser og tydeligere oppklaringer, enn ved skriftlig. Samtidig peker dialogismen, her nevnt innledningsvis ved Linell, på hvordan all generert informasjon har betydning for oppfatningen av samtalen og de talende.

2.2.4.1. Informasjon i krangler

Informasjonsstrukturen i krangler skiller seg noe fra den solidariske samtalen. Kothoff (1993) forklarer at krangelen styres av at begge parter ønsker å få frem sitt eget poeng. Mens det i vanlige samtaler som oftest foregår en konstant forhandling om hvordan de talendes poeng skal bli organisert, er det strategisk mer gunstig for de kranglende å styre samtalen kun mot sitt argument. Målet blir dermed å dominere temaet i krangelen slik at den andres påstander ikke blir like relevante. Videre nevner Kothoff at man ved krangler ofte forsøker å fornekte relevansen til den andre talerens argumenter. Dersom man for eksempel svarer med det hun kaller en ”yes, but strategy”, signaliserer man en tydelig uenighet og at kommentaren som følger vil forsøke å trivialisere motstanderens poeng (1993:198). Jo hyppigere man forsøker å degradere motstanderens relevans, desto verre blir uenigheten. Tannen (2007:64) legger også til at man gjennom repetisjon av motpartens ytring kan fornekte anvendeligheten til hans

argument. Dette er da en mellommenneskelig involvering som viser at man er enig i relevansen til deler av motpartens ytring, men ikke selve poenget. Samtidig vil dette også kunne svekke motparten samtidig som man får frem sitt poeng.

En krangel går altså ut på å degradere viktigheten av motpartens informasjon, slik at ens egne poeng blir viktigst for samtalen. I motsetning til den vanlige samtalen, er målet å styre krangelen med sine egne meninger så motparten kun kan benytte sin taletid på å forsvare seg og ikke introdusere nye emner.

Uavhengig om samtalen er preget av uenigheter eller ei, er den muntlige kommunikasjonen en solidarisk prosess som bygger på mellommenneskelige relasjoner. Gjennom samtaleanalysen vil disse relasjonene komme til syne. Spørsmålet er nå om disse ”reglene” og kjennetegnene også være til stede i den dramatiske dialogen? Vil de i så fall representere de fiktive karakterenes relasjoner på samme måte?

2.3. Den fiktive dialog

”Dialogue is not conversation” (Robert McKee, 1997:388).

Den fiktive dialog skiller seg fra den vanlige samtalen, ettersom selve grunnlaget er annerledes. Der språket og våre naturlige ytringer er automatisk formet av samfunnets individer, er dramadialogen skapt av dramatikerens med et formål om å fremme en handling og karakter. Den britiske lingvist og litteraturprofessoren, Vimala Herman, argumenterer for at den samtaleanalytiske tilnærmingen ikke vil være tilstrekkelig for den dramatiserte dialogen (Herman, 1995:77). Hun har benyttet seg av analysemetoden når hun ser på ulike klassiske scenedrama og forholdet mellom tekst og fremføring. Tross utilstrekkeligheten påpeker hun likevel at en slik analyse vil kunne gi en viss innsikt i hvordan dialogen er bygget opp, og hva dette kan vise om karakter og handling.

Andrew Kennedy, som også er en britisk litteraturprofessor, har utført et liknende analytisk arbeid med fiksjonelle dialoger og påpeker innledningsvis en (dialogistisk) likhet mellom de to: ”exchange between speakers is more than an exchange of speeches; *what* is being said must be heard with *how* it is being said, what style of speech, what tone, tempo and so on” (Kennedy, 1983:1). I dialogismens ånd peker han på viktigheten av omstendighetene rundt de dramatiske ytringene og hvordan de blir fremlagt. I likhet med den naturlige dialogen vil dette kunne bli oppfattet annerledes av de ulike aktørene, som skuespillere og

publikum, men også publikum seg i mellom. Dette vil spesielt kunne synes hos tv-seere, siden de befinner seg i ulike omgivelser når oppfattelsen av dialogen skal finne sted. Man vil dermed aldri kunne vite nøyaktig hvordan den dramatiske dialogen blir tolket. På den annen side vil samtaleanalysen og dens oppfatning av kontekst og de språklige tegn være et verktøy for å vise hva slags effekt dette *kan* ha på den fiktive dialogen.

2.3.1. Samhold og relasjoner

Herman forklarer at dramadiialogen er en manipulasjon av samtalens regler. Kennedy istemmer og påpeker den fiktive dialogens paradoks, da den bygger på påfunnet spontanitet, retorisk naturalisme og svulstig enkelhet (Kennedy, 1983:23). Det er altså en etterligning av den naturlige dialogen der ”vanlige” tegn blir benyttet for å gi publikum en implisitt beskrivelse av karakter og handling. Karakterene samtaler altså ikke for å bygge opp samhold og relasjoner, men for å vise sin identitet til publikum.

Dette kan man blant annet oppleve gjennom et større fravær av oppbakninger og andre fyllord som gjerne preger den fiktive samtalen, noe analysen senere i oppgaven vil underbygge. Herman forklarer at dette gir dialogen et mer monologisk preg, hvilket ikke er ”naturlig” i den forstand. Hun legger forøvrig til at en monologisk effekt i dramatikken kan få frem blant annet inntrykk av isolasjon: karakteren er alene, selv i samtale (Herman, 1995:105). Her ser vi altså hvordan det ikke er like nødvendig å vise velvillighet og engasjement for samholdets skyld. Tvert i mot kan det forstyrre fremvisningen av karakteren som taler.

Den dramatiske dialogen benytter seg altså av språklige tegn fra den daglige samtalen og manipulerer via disse frem en tilsynelatende relasjonsskapende kommunikasjon, mens den egentlig er skapt som en karakterpresenterende funksjon.

2.3.2. Turtakning og pauser

Herman (1995) forklarer også hvordan turtakningen er med på å vise karakterene i et drama. Hvorvidt man gjør krav på taleturer eller ikke viser blant annet karakterens individualitet. En karakter som ikke tar ordet eller lar seg selv bli overmannet i samtalen kan vise et forsiktig eller sjenert individ. Overlappinger og avbrytelser kan derimot vise en egoistisk karakter som ikke tar hensyn til den andres tur. På den annen side kan dette også vise en svært ivrig og begeistret type. Her kommer fremføringen inn i bildet, noe som blir gått nærmere inn på i neste kapittel.

Andrew Kennedy påpeker hvordan samtalens turtakning også kan få frem maktforholdet mellom de talende: "He who dominates the stage is dominant" (Kennedy 1983:13). Han forklarer hvordan dominans og/eller likevekt i samtalen umiddelbart blir oppfattet av publikum. Det er en slags usynlig kode som alle oppfatter, men ikke tenker over. Den dynamiske balansen eller ubalansen av prat mellom karakterene er alltid betydningsfull og gir en forståelse av den mer subtile formen for interaksjon mellom karakterer (1983:14). På samme måte som samtaleanalysen forklarte, konstaterer han altså at balansen i turtakningen blir rammen for den fiktive interaksjonen.

Videre trekker Kennedy (1983) frem *stichomythia* fra det greske teater som paradigmen for all balanse og symmetri i dialogen. *Stichomythia* gikk ut på å bryte opp versene i korte setninger med lik lengde for å jevne ut dominansen i samtalen og skape mer likevekt mellom karakterene. På den annen side kan et slikt raskt ordbytte, i likhet med dagligtalen, også representere en kamp om ordet. *Stichomythia*-teknikken kan således både jevne ut forholdet mellom karakterene og vise forsterkede uenigheter; det kommer an på både innholdet og fremføringen av replikkene. Instruktør i kreativ skriving, Robert McKee, forklarer at en slik kort og rytmisk ordutveksling, i motsetning til lengre monologer, i tillegg vil gjøre det enklere for aktørene å reagere på hverandres utsagn; reaksjoner som da igjen er med på å vise de ulike karakterene.

Herman påpeker også på motsatt side at man gjennom bruken av pauser kan vise karakterens tanker og følelser. Pausene kan blant annet få frem at karakteren har hatt et liv både før og etter handlingen på scenen, eller foran kameraet. En pause før et svar vil kunne indikere et problem med spørsmålet, altså at det er noe karakteren ikke vil prate om. For eksempel en traumatisk fortid som har skjedd før stykket, men som har satt sitt preg på karakteren. "The said and the unsaid thus modulate each other in communication" (Herman, 1995:95). Som i vanlig samtale vil altså pausen ha en viktig betydning for den dramatiske kommunikasjonen. Herman forklarer at også TCU-interne pauser kan være en viktig dramatisk effekt for karakteren og dens uttrykk for tankens bevegelser. Slik samtaleanalysens kapittel nevnte, er det naturlig å tenke seg om før man taler. En manipulasjon av dette kan altså få frem en tankefull karakter. I tillegg kan de uttrykke usikkerhet, vegring for å prate, for å lage spenning, eller markere noe i ytringen (*ibid*). Samtidig advarer hun mot å ikke overdrive en slik pausebruk hvis målet er å fremstå "naturlig", siden for mange lange pauser som sagt ikke er å foretrekke i dagligtalen.

Turtakningen fremhever altså ulike karaktertrekk, både når det kommer til dominans mellom aktørene og til individuelle sider, slik som tanker og minner. En rask *stichomythia*-

preget ordveksling kan fremheve karakterene gjennom deres reaksjoner på hverandre. Samtidig kan også bruken av pauser fortelle oss mye om de fiktive personene.

2.3.3. Innhold og informasjon

Kennedy påpeker en vesentlig distinksjon mellom dramadialogen og vanlig kommunikasjon, nemlig at den dramatiske blir overhørt av et publikum som ikke er med i interaksjonen slik det hadde vært naturlig å gjøre ved en vanlig samtale (1983:2). Innholdet må derfor fremmes tydelig nok da publikum ikke kan gripe inn med kommunikative bidrag, slik som reparasjonsinitieringer, for å oppklare utydeligheter.

Lingvisten Deidre Burton (1980) forklarer at selve innholdet viser de største ulikhetene mellom en naturlig forekommende dialog og en fiktiv. Hvis man ser for seg at en samtale består av samtalepartnerne A og B, vil de begge sitte inne med ulik informasjon. Poenget til samtalen kan så sies å være at A og B deler sin informasjon med hverandre, men som tidligere er nevnt i oppgaven sitter de talende også inne med noe felles informasjon, for eksempel den kausale relasjonen og annen felles bakgrunnskunnskap. Dette omtaler Burton som AB-informasjon og påpeker at det er denne type informasjon som ligger til grunn for dramadialogen:

“Thus the characters are continually questioning and confirming matters that they both already know, that they must surely know that they both know, and that the audience certainly knows that they know” (Burton, 1980:13).

Informasjonen i den dramatiske dialogen består altså av eksplisitte forklaringer og gjennomgang av allerede innforstått (AB) informasjon. Et eksempel på dette, som vil komme til syne i analysen, er samtalen mellom Verås-brødrene i *Mammon*, der det flere ganger blir ytret at de er nettopp brødre. Dette viser hvordan informasjonen som fremføres er til for å forklare handlingen og karakterene for et utenforstående publikum.

Robert McKee hevder at den dramatiske dialogen vil ha mer innhold enn en vanlig samtale, ettersom den grunnleggende funksjonen er å informere framfor å kommunisere. Han advarer forøvrig mot for mye AB-informasjon når det kommer til filmer og serier, og at ”the more dialogue you write, the less effect dialogue has” (1997: 393). Han mener man først og fremst bør skrive for øyet og unngå at den muntlige informasjonen tar overhånd, da seerne heller vil ha noe å bryne seg på. Det vil altså være et tak på hvor mange ganger seerne trenger

å motta informasjon om eksempelvis karakterenes familierelasjoner, siden mye også kan forklares gjennom bilder. Den amerikanske språkforskeren Pablo Quaglio påpeker at nettopp bildene er noe av det geniale med å skrive i dette formatet, ettersom tv-bildene korresponderer til den resulterende mangelen på utdypelse i dialogen (2009:11). Språket kan dermed tillate seg å være mer poetisk og underfortalt, siden bildene som vises på skjermen kan fortelle en historie alene. Et slikt kunstnerisk språk som inneholder en slags underliggende klangbunn vil det forøvrig ikke være tid til å produsere i en vanlig samtale, ettersom den oppstår spontant og ikke er forfattet over tid.

Kennedy nevner på sin side at både hva som blir sagt, hvor mye og hvordan, må følge sjangeren. Sjanger og dialog er avhengig av hverandre, og de første frasene som blir ytret definerer dramaets modus (1983:12). Ser vi dermed på denne oppgavens valgte serier, er den første ytringen i *Mammon* av en journalist fra Aftenavisen som snakker til redaktøren:

”du må la meg på se hva dere har på Hydro (.) om det er no politisk jeg kan ta tak i (.) det her ser-jokke bra ut for oss^”

Her settes det en politisk dramasjanger for resten av serien, der journalister som er opptatt av avisens og sitt eget omdømme, står i fokus.

De første ytringene i *Big Brother* er derimot alle deltakerne som hilser samtidig. Det er en noe rotete scene der man ikke får med seg hva de sier fordi alle snakker i munnen på hverandre. Dette viser at dialogen i *Big Brother* er preget av tilfeldigheter; deltakerne kommuniserer først og fremst med hverandre og ikke for et publikum. Den første hørbare ytringen etter hilseseansen er fra en av deltakerne ved navn Ramsay:

”steike (.) er det i dag det blir e øl og sjampis og masse bra mat?”

En ytring som på sin side må kunne sies å vise til en noe rølpete og enkel underholdning. De to eksemplene informerer altså seerne tydelig om hvilke sjangere ytringene representerer. Kennedy hevder så at dialogen deretter må følge den introduserte sjangeren for å skape en helhet og kontinuitet (*ibid*).

Den dramatiske dialogen vil altså alltid inneha mer eksplisitte forklaringer av informasjon og innhold enn den vanlige samtalen. På den annen side bør man ikke informere publikum mer enn nødvendig, særlig på tv-skjermen. Det viktigste er dog at dialogen representerer sjangeren.

2.4. En overbevisende fremføring

En velskrevet dialog som passer til sjangeren vil forøvrig ikke tilsi at den overbeviser publikum. Den italienske dramatiker Leone Di Somi (1525-1590) var av den oppfatning av at det ikke hjelper å ha skrevet en god dialog hvis formidlingen av den ikke holder mål:

”Du er kanskje overrasket over å høre meg si dette, jeg skal til og med uforskammet framsette det som et fundamentalt prinsipp: at det er langt mer essensielt å ha gode skuespillere enn å ha et godt stykke” (Di Somi, 1974: 46, sitert i Stene, 2015:75).

En troverdig fremføring er altså essensielt og derfor vil denne oppgaven også ta de retoriske bevismidlene og elementene i betraktning. Det normative begrepet *troverdighet* kan forklares ut i fra Aristoteles sine retoriske bevismidler *ethos*, *logos* og *pathos* (Aristoteles, 2006). Selv om Aristoteles først og fremst omtaler disse begrepene i politiske argumenter, mener jeg det også kan knyttes til hvorvidt vi som seere blir overbevist om den fiktive verdenen vi blir servert i en dramaserie. Med andre ord i hvilken grad innholdet i dialogen følger den *doxa* som er skapt i seriens univers.

Først og fremst trakk Aristoteles frem talerens karakter, *ethos*, der den som fremfører innholdet må fremstå som en troverdig person og stå for det som blir sagt for å overbevise publikum (Aristoteles, 2006, Kap 2:3). Øyvind Andersen trekker så paralleller til poetikken og hvordan *ethos* også fremviser den fiktive karakteren:

I dramatisk diktning taler ikke dikteren selv, men det er dikterens oppgave å tilrettelegge og presentere aktørene eller ”karakterene” i dramaet, slik at de virker overbevisende med henblikk på det de har å si og den funksjonen de skal fylle innenfor handlingsforløpet. (Andersen i Aristoteles, 2008:134, etterord i Poetikken)

Det å fremvise en troverdig karakter er altså vitalt også for overbevisningen av det fiktive univers. Forskjellen fra den ”vanlige” retorikken er derimot at forfatteren *lager* den troverdige taleren fremfor å være den selv. Like viktig er det uansett at fremførers *ethos* fremstår passende for situasjonen, enten den er oppdiktet eller ei.

Aristoteles’ andre retoriske overbevisningsmiddel, *logos*, omhandler troverdigheten av det som blir sagt. Overbevisningen oppstår gjennom logiske og rasjonelle ytringer (Aristoteles, 2006, Kap 2:6). Ser vi på dette gjennom dramatikens øyne vil det handle om

hvilke ytringer som vil fremstå som logiske i den skapte, fiktive verden og ikke nødvendigvis i virkeligheten. Aristoteles så også på det å spille på publikums følelser, *pathos*, som vesentlig dersom man ønsker å overbevise (2006, Kap 2:5). Et innhold som berører vil ha større overbevisningskraft enn et innhold som ikke treffer publikums sinn.

Jens E. Kjeldsen nevner retorikkens interne *aptum*, altså ”harmonien mellom talens forskjellige bestanddeler”, hvilket er saken (*causa*), innholdet (*inventio*), organiseringen (*disposito*), uttrykksmåten (*elocutio*) og til slutt presentasjonen (*actio*) (Kjeldsen, 2014:75). Jo bedre elementene passer til hverandre, desto mer overbevisende tale vil man oppnå. Hva som er den passende bruken av elementene forklares ut ifra *kairos*, altså ”å gjøre det rette på det rette tidspunktet” (s.78). Kjeldsen forklarer forøvrig at ettersom tv primært er visuelt, blir *actio* her viktigere enn *inventio* (s.64). I likhet med Di Somi påpeker han at selve fremføringen er viktigere enn innholdet, og da særlig når det kommer til overbevisning på tv-skjermen.

2.4.1. Det naturlige skuespill

Øystein Stene (2015) forklarer at oppfattelsen av hva som er en ”naturlig” fremføring har forandret seg mye opp gjennom historien. Fra Shakespeare og London-teatrene på 1500-tallet, der den naturlige fremføringen var stilisert og deklamatorisk (s. 57), til romantikken på 1700-tallet, der den troverdige tolkningen kom når skuespilleren og rollen sammen skapte en følelsesmessig syntese (s. 111). Etter filmens inntog ble det derimot større fokus på ansiktsuttrykk, og begreper som *mumblecore*² ble sentrale for naturligheten. Stene forklarer derfor at: ”’Virkelighet’ eller ’realisme’ i skuespillerkunst er som regel lite annet enn en spesifikk type estetikk som framstår autentisk i en avgrenset periode” (2015:218). Det vil alltid være ulike forståelser av hva som er en naturlig fremførelse.

Stene peker forøvrig på russeren Stanislavinskij (1863-1938) og hvordan hans synspunkter har dannet grobunnen for de fleste av dagens skuespillerteknikker, og derfor påvirker mange av dagens aktører. Stanislavinskijs hovedfokus var, i likhet med antikkens *ethos* og romantikkens syntese, at skuespilleren skulle komme inn i karakteren og forstå den, for deretter å kunne presentere den på en fortrolig måte. Dette skulle foregå gjennom *gjennomlevelseskunsten*, der man opplever og lever rollen gjennom en følelsesmessig tilknytning slik at karakteren blir levende. I likhet med Aristoteles peker han altså først og

² Mumblecore is a genre of cinema whose films rely on several key components: "real"-sounding (not polished and precise) dialogue that happens in real places with "real" people. (<https://en.wikipedia.org/wiki/Mumblecore>) 30.06.2015

fremst på *ethos* og skuespilleren som må identifisere seg med sin karakter og stå for dens handlinger for å kunne fremlegge det troverdig. Videre introduserte han skuespillerne for *det magiske hvis*, altså hva som skjer hvis karakteren ikke utfører handlingen; hva som står på spill. Dersom man er klar over dette vil handlingen ifølge ham komme som skuespillerens personlige impuls på dette og dermed fremstå naturlig (Stene, 2015:154). I tillegg mente han at man skulle leve sant innenfor *den gitte omstendighet*, hvilket var forutsetningen for den fiktive verdenen gitt av dramatikerens (*ibid*). Man må med andre ord være klar over den gitte doxa og hva som ligger til grunn for dialogen, altså hva som er sant og rasjonelt, *logos*, i den skapte verden.

2.5. Kunsten å dikte

”Dikte kunsten [er] noe for den som har en særlig begavelse eller som er litt gal: de førstnevnte lar seg lett forme og forvandle, de sistnevnte er uten hemninger” (Aristoteles, 2008:74).

Det kan være mange grunner bak et ønske om å forfatte et manus; enten man er gal eller ei. Dette kapitlet skal på ingen måte belære i dikte kunsten, men ettersom noen av dagens mest sentrale manusforfattere og deres syn på dikte kunsten har en sentral rolle i denne oppgaven, ser jeg det nødvendig å nevne noen av oppfatningene som har eksistert siden antikken og Aristoteles. Med andre ord hva som har dannet grunnlaget for selve historiefortellingskunsten.

Dramatikerfaderen Stanislavskij skal visstnok ha spurt sine elever: ”are you in love with the art in yourself or yourself in the art?” (siteret i McKee, 1997:65). Vil du altså fortelle historien for din egen del, eller for å formidle selve historien? Robert McKee påpeker at man må ha en motivasjon for å skrive og en lidenskapelig overbevisning bak alt man gjør. Man må ha en klar visjon og tro på det man lager, hvis ikke kan man heller ikke forvente å overbevise andre.

I tillegg til fremføringens overbevisning, spiller selvfølgelig innholdet en svært sentral rolle: uten manus, ingen film. Aristoteles var av den oppfatning at selve sjelen og grunnlaget for dramaet var handlingen og dens struktur. På andreplass kom karakterene og på tredjeplass kom tanken, altså å formulere seg passende i sammenhengen. Nettopp gjennom tanken og språket var det så handlingen og karakterene ble presentert (Aristoteles, 2008:42).

Sammensetningen av disse elementene skulle så oppnå *katarsis*, eller renselse, hos publikum. De lærde strides forøvrig om hva som er viktigst av handling og karakter. Det alle er enige om er at faktorene hører til hverandre, karakter er handling og handling er karakter, uansett hva som måtte komme først i skapelsesprosessen (McKee, 1997:100).

2.5.1. Handlingen

Ifølge Aristoteles var essensen i all handling mimesis, altså at dramaet er en etterlikning av virkeligheten. Han påpekte at ulike sjangre, som tragedien og komedien, er forskjellige nettopp fordi de etterlikner på ulike måter (Aristoteles, 2008:27). McKee skriver at ”story is metaphor for life” (1997:25). Dramaet er således en metafor og skal til en viss grad likne på livet, men aldri være så lik at den ikke innehar dybde eller meninger utover det alle kan se (*ibid*). Stene forklarer at i antikken var det greske ordet for skuespill *hypokrisis*, eller hykler, altså de som lyver (2015:53). Det har altså alltid hersket en forståelse for at dramaets handling er en løgn; en løgn som må overbevise gjennom dens handling og karakter.

Når det så kommer til konstruksjonen av handlingsforløpet, mente Aristoteles at alle hendelser må ha en mening for helheten. Tar du bort en del, vil helheten bli forandret eller ødelagt. ”For det som ikke gjør noe fra eller til enten det er med eller ei, er ingen del av helheten” (Aristoteles, 2008:46). Det som skjer, må dermed skje gjennom sannsynlighet eller nødvendighet etter foregående handling. Han mente det var en forskjell på om noe skjer på grunn av en hendelse, eller bare etter den. Den russiske dramatiker Anton Tsjekhov (1860-1904) påpekte også dette gjennom det som siden er blitt omtalt som ”Tsjekhovs pistol” (Rayfield, 1998:203), nemlig at hvis det henger en pistol på veggen i første akt, må den bli avfyrt i løpet av stykket. Alle faktorer i narrativen må altså ha en nødvendighet og være uerstattelige for fortellingen.

2.5.2. Karakteren

Ordet drama stammer fra gresk, *drontas*, som betyr ”personer som agerer”. Aristoteles forklarte at dramaet er en etterlikning av mennesker som handler, enten det er mennesker som er bedre enn oss, på likt nivå, eller ”slettere”. Ettersom handlingen sto mest sentralt hos Aristoteles er det også den som bestemmer hva slags mennesketyper som blir portrettert. For eksempel komedien, som etterlikner slettere karakterer, mens tragedien ofte etterlikner noen som er bedre (Aristoteles, 2008:29-31).

”En persons karakter fremgår (...) når vedkommende i ord eller handling viser et valg av et eller annet slag; er valget godt, er karakteren også god” (Aristoteles, 2008:65). Her viser han også til hvor tett handlingen og karakteren er knyttet sammen, ettersom den ene fører med seg den andre. Karakterene må i tillegg være passende til situasjonen. Som han selv sier ville det ikke være passende for en kvinne å være dristig eller djerv (i Aristoteles sin situasjon vel og merke). I tillegg må karakteren være konsekvent. Bygger man opp en karakter som er inkonsekvent må den i så fall være gjennomført inkonsekvent (*ibid*).

På samme måte som historien er en metafor for livet mener McKee at karakteren er en metafor for mennesket. Vi kan relatere til dem som mennesker, men de vil alltid være overlegne oss selv i den forstand at de er konstante mens vi alltid vil bestå av flere sider. En slik oppfatning kan man også se hos blant annet Tsjekhov, som beskrev karakteren som noe mer enn mennesket i seg selv (Stene, 2015:82).

McKee påpeker at man må ”fall inn love with all your characters” (McKee, 1997:384). På denne måten vil man kunne forsvare alle handlinger, selv de onde. Han mener at karakteren ikke nødvendigvis trenger å være sympatisk, så lenge han er empatisk. Slik vil seeren tro på og forstå karakteren. Stene peker på dette faktum allerede hos Shakespeare, der publikum blir invitert til å forstå alle karakterene i stykket. For eksempel innleder skurken Richard III stykket med å forklare at mangel på kjærlighet ligger til grunn for hans onde handlinger (Stene, 2015:89). En empatisk karakter vil således føre til at handlingene i stykket blir mer forståelige og overbevisende for publikum.

2.5.3. Tanken

Innholdet, *logos*, må som sagt passe til den fiktive doxa. ”Dertil kommer at det som er ”riktig” innenfor diktekunsten, ikke er det samme som innenfor statens styre og stell” (Aristoteles, 2008:101). Med dette peker Aristoteles på noe av det mest sentrale ved dramaet, nemlig det at den oppdiktede verdenen ikke er lik den virkelige og dermed vil ulike regler gjelde for hva som er riktig og sant. Det handler om å overbevise publikum om hvorfor tanken er sann i det universet du presenterer.

Evnen til å overbevise om den fiktive verdens sannhet kan også påvirkes av medfødte faktorer. Selv med innøvde læresetninger fra greske filosofer kan løgnen skinne gjennom. McKee mener et publikum heller vil foretrekke en triviell historie som er fortalt briljant, fremfor et briljant innhold som er fortalt dårlig. ”You may have the insight of a Buddha, but if you cannot tell your story, your ideas turn dry as chalk” (McKee, 1997:28). Det er med

andre ord viktigere å ha et talent for historiefortelling, altså å formidle handlingen, enn å kunne inneha et litterært talent.

2.6. Oppsummering

Samtaleanalysen av den naturlige samtalen ser på ulike strategier hos de talende, slik som høflighet og språkbruk, for å kunne beskrive relasjonene som skapes eller opprettholdes. Ved å analysere turtakningen og eventuelle pauser vil man kunne oppfatte samtalens flyt og de talendes engasjement. Ulike reparasjonsinitieringer vil også kunne fremheve samtalepartnerens behov for oppklaring og forståelse. I tillegg til å se på hvordan informasjonen blir fremlagt, altså hvorvidt grundige introduksjoner av emner er nødvendig eller ikke, vil alle de nevnte temaene tydelig peke på det mellommenneskelige forholdet mellom de talende.

Når det derimot kommer til den dramatiske dialogen, vil ikke samtaleanalysen være tilstrekkelig, da den kun er en manipulasjon av den "ekte" samtalen og dermed ikke søker etter samhold på samme måte. Grunnlaget er også annerledes ettersom dramadiologen skal fremme informasjon (AB) til et utenforstående publikum som ikke kan gripe inn i samtalen. Den naturlige dialogen er på den andre siden en fordeling og forhandling om informasjonsfremleggingen (A og B informasjon) mellom partene. Samtidig vil en samtaleanalytisk tilnærming kunne vise karakterenes personlighetstrekk blant annet gjennom reaksjoner og turtakning.

En annen distinkt ulikhet er at den naturlige samtalen er noe som automatisk oppstår, mens den dramatiske er konstruert med et mål om å overbevise et publikum. Det ligger altså et planlagt motiv bak den fiktive samtalen. For å oppnå dette bakenforliggende målet bør de retoriske bevismidler, der taleren må overbevise med sitt logiske og betydningsfulle innhold, være oppfylt. Alt som blir sagt og gjort må dermed ha en betydning for handlingen. Samtidig vil det på tv-skjermen være viktigere med actio fremfor innhold, slik at selve skuespillet (bokstavelig talt) spiller en vesentlig rolle når det kommer til publikums oppfatning av dialogen.

3. Metode

3.1. Samtaleanalyse og den induktive metode

Som nevnt tidligere har jeg valgt samtaleanalysen som verktøy for sammenligning av de ulike dialogene da oppgaven jo først og fremst tar utgangspunkt i den muntlige tale. Ettersom samtaleanalysen tar utgangspunkt i autentiske samtaler for å kunne studere det mellommenneskelige forhold som oppstår mellom samtaledeltakerne, mener jeg det er en god måte å fremstille ulikheter mellom nettopp en autentisk og en fiktiv samtale. På den annen side gjør samtaleanalysens originale utgangspunkt den noe uegnet til å analysere en oppdiktet dialog, ettersom det går imot hele grunnlaget for analysemetoden. Retningens opphavsmann, Sacks, advarer mot nettopp det å analysere oppdiktete samtaler, da det ikke vil kunne representere de spontane forholdene som dannes (Sacks, sitert i Silverman, 2010:277). Dette er forøvrig et poeng som også kommer til syne i analysen, der det blant annet viser seg at aktørene i den fiktive samtalen ikke reagerer på hverandre i samme grad som i *Big Brother* og dermed oppstår det heller ikke en kontinuerlig dannelse av mellommenneskelige forhold.

Samtaleanalysen er en induktiv metode der man nærmer seg materialet uten forutinntatte hypoteser eller problemstillinger. Det er altså funnene man gjør i analysen som bestemmer hva det er relevant å ha fokus på. Hver undersøkelse blir på denne måten skreddersydd til det spesifikke problem (Silverman 2010:299). Når det kommer til min egen analyse, var min intensjon derfor å først finne ulikhetene mellom dialogene og deretter la disse styre oppgaven videre. De sentrale funnene som preger drøftingen ble dermed hvordan dialogenes grunnlag styres av ulike intensjoner og hvordan dramadialogen manipulerer samtalsens spontanitet.

Professor i sosialpsykologi, Margaret Wetherell, kritiserer forøvrig samtaleanalysen for være for smal når hun skriver "Conversation analysis alone does not offer an adequate answer to its own classic question about some piece of discourse—why this utterance here?" (Wetherell, 1998:388). Hun mener altså at fokuset på språkdetaljene ikke tar alle andre påvirkende faktorer inn i betraktning, og dermed kan ikke metoden alene svare på det tidligere nevnte grunnspørsmålet "why that now". Slik jeg selv også skriver innledningsvis, har jeg benyttet meg av flere teoretiske aspekter for å få et bredere grunnlag til min forskning. Imidlertid har samtaleanalysen vist at selv om den ikke fremstår like gunstig på alle punkter når det kommer til den dramatiserte dialogen, er den svært informativ på andre måter.

Transkripsjonene som jeg fikk fra analysene viser samtalefenomener med enorm effekt på forståelse og oppfatning, slik som blant annet overlappinger og pauser, noe som ikke ville kommet frem ved en retorisk eller dialogistisk analyse. Med andre ord er det nettopp det tekniske arbeidet ved analysen som gjør den plausibel da den får frem nøyaktige ulikheter som ingen annen tilnærming kunne gjort.

Når det kommer til effekten av samtaleanalysens tekniske funn er det ingen garanti for at det vil kunne føre til en forandring i realiteten. Samtaleforskeren Charles Antaki (2011:9) påpeker også dette når han skriver at: "The analyst generally has no powers, him or herself, actually to make changes, and may never know whether those changes have in fact been made". Som samtaleanalytiker peker jeg ikke nødvendigvis på hva som er problemet, men funnene kan gi pekepinn på hva man eventuelt kan gjøre noe med. Om man velger å ta mine funn i betraktning vil altså være utenfor min kontroll.

Mie Femø Nielsen (2003:118) påpeker at selv om man er bevisst på regler og strategier, vil man sjelden rekke å sette seg inn i samtals mikronivå under produksjonen av den. Hennes poeng er at det kan være vanskelig å vite hvorvidt selve læren om samtals strategier kan hjelpe i realiteten, men at det vil kunne sette et fokus på talernes selvrefleksjon. Dette støttes opp av taleforskeren, Birte Asmuß (2003), som hevder at analysemetoden åpner for "*bevidstgørelse* af deltagernes kommunikative adfærd ved hjælp af en nøjagtig gennemgang af transskriptionerne" (s.211). Fokuset blir dermed på den kommunikative praksisen istedenfor samfunnets normer og regler. Samtaleanalysen vil altså åpne for bevisstgjørelse og selvrefleksjon over hvordan vi kommuniserer. Selv om det vil være vanskelig å måle effekten av slik lærdom, vil en bevisstgjøring forhåpentligvis kunne påvirke produksjonen av dialogen.

3.2. Intervju og den kvalitative metode

Den dramatiske dialog oppstår som sagt ikke naturlig mellom mennesker, men blir dannet av en manusforfatter. Jeg har derfor sett det nødvendig å samle inn informasjon fra forfatterne selv i bransjen for å kartlegge hva de selv tenker og mener om dialogen i norske serier. Dette ble gjort gjennom et såkalt "open-ended", eller semi-strukturert forskningsintervju, der man formulerer spørsmål som leder til en åpen kommunikasjon (Silverman 2011:162). Det var altså et fleksibelt intervju der jeg som intervjuer var en aktiv lytter slik at det ble en tilnærmet naturlig og flytende samtale. Jeg tok utgangspunkt i visse spørsmål (se vedlegg1:

Intervjuspørsmål), men fulgte samtalen som oppsto slik at jeg stilte passende oppfølgingsspørsmål underveis. Jeg valgte å vinkle intervjuene mot en emosjonell retning, slik som Silverman forklarer: "the particular concern is with lived experience. Emotions are treated as central to such experience" (s.175). På denne måten fikk jeg samlet inn informasjon om intervjuobjektene opplevde erfaringer og tanker rundt temaet. Ved å ta i bruk kvalitative metoder får deltakerne ytret seg naturlig og fritt og jeg kan i tillegg se deres reaksjoner og få frem følelser, hvilket jeg ikke ville gjort i en kvantitativ undersøkelse.

Det at jeg valgte en såpass fri intervjuteknikk åpnet samtidig opp for forekomst av menneskelige feil. Grepet av ulike påvirkninger fra gang til gang gjorde at spørsmålene automatisk ble formulert noe ulikt. For eksempel spørsmålet "er det noen scener du synes er mer problematiske å skrive enn andre?", ble i noen tilfeller formulert som "er det noen scener du synes er mer problematiske enn andre?", noe som ga rom for litt andre tolkninger. Der det førstnevnte spørsmålet innskrenket seg kun til skriveingen, åpnet den andre formuleringen opp for tolkning og oppfatninger av scener generelt; en ulikhet jeg oppdaget litt for sent. Etersom jeg også ble påvirket av tankene som kom frem under samtale skal det også sies at etter hvert som intervjuene fant sted, og oppgaven kom til, kom jeg på nye spørsmål jeg ønsket å stille. Det førte til at ved det siste intervjuet (med Petter Rosenlund) hadde jeg flere og bedre utarbeidede spørsmål enn ved det første (med Gjermund Eriksen).

Intervjuene ble grovt transkribert og i utdragene jeg har tatt med i oppgaven har jeg kun tatt med pauseopphold i talen, markert med "(.)", ettersom pauser har en viktig effekt på forståelse og oppfatning av talen.

3.2.1 Valg av informanter

Jeg forsøkte å komme i kontakt med flere manusforfattere, men slik man også må ta høyde for ved intervjuer, var det ikke alle som svarte på mine forespørsler. Gjennom ulike (kanskje noe masete) metoder, fikk jeg da til slutt intervjuet de fem aktuelle forfatterne og regissørene: Gjermund Eriksen, Petter Rosenlund, Kjetil Indregard, Christoffer Lossius og Thomas Torjussen. Det at mine intervjuobjekter hadde noe ulike bakgrunner i bransjen, der for eksempel Rosenlund hadde arbeidet mest med teater, mens Lossius på den andre siden arbeidet mest med regi, gjorde at jeg oppnådde en viss bredde av synspunkter og oppfatninger, noe som igjen forsterker oppgavens validitet.

3.2.2. Tolkning av intervjuene

For å gi intervjuene et stødig grunnlag, har jeg valgt å tolke dem i lys av dramateori. Hovedpoengene ved teorien som ble gjennomgått i forrige kapittel er derfor det som ble belyst av manusforfatterne selv. Alle informantene var relativt enige, hvilket gjorde det enkelt å identifisere hovedtemaer som deretter skulle knyttes opp til teori. Først og fremst dreide det seg om dialogproduksjon og hva som er en ”naturlig” dialog. For å støtte opp under dette valgte jeg teori blant annet fra den internasjonale og anerkjente manusforfatteren Robert McKee, men også mer klassiske teorier fra Aristoteles for å legge til grunn for dramadialogens historiske grunnsteiner. Videre la alle manusforfatterne fokus på hvordan den fiktive karakteren og handlingen drev dialogen fremover, noe også Aristoteles var opptatt av i *Poetikken*. Det siste hovedtemaet handler om selve fremføringen av dialogen, altså skuespillet. For å støtte opp under dette har valgt jeg å fokusere på retorikkens syn på fremføring og overbevisningen av den, i tillegg til noe generell teori om skuespillerkunst; et valg jeg synes Øystein Stene forsvarer i innledningen til boken *Skuespillerkunsten*:

”Dette er en bok som er skrevet i den tro at kjennskap til skuespillerkunsten kan føre til noe viktig. Både som kunstform i seg selv, men også i forståelsen av film, fjernsyn og teater. Og derigjennom alle sammenhenger hvor man forsøker å framstille mennesker og deres handlinger” (s. 14).

Stene argumenterer med dette for at viten om drama og skuespill altså ikke er forbeholdt kun skuespilleryrket, men kan skape en bredere forståelse av drama som kunstform og menneskers handlinger generelt. Jeg synes derfor at et fokus på skuespillerteori ikke bare styrker intervjuene, men også hovedgrunnlaget for denne avhandlingen som nettopp er å forstå både skuespill, film og menneskelige handlinger.

Når det kommer til min tilnærming til de to forskningsmetodene har jeg valgt å sette funnene fra både samtaleanalysen og intervjuene opp mot hverandre i slutten av oppgaven. Med dette ønsker jeg å vise hvilke funn fra begge metodene som samstemmer, eller motsatt. Der mine funn fra analysen støtter manusforfatternes ytinger, mener jeg viser hvordan samtaleanalysen kan gi en dypere begrunnelse for dramadialogens kjennetegn. Jeg har metodisk valgt å forholde meg til de to metodene ved å la hovedtemaene fra intervjuene, altså dialog, karakter, handling og fremføring, styre oppsettet i drøftingen. På denne måten ønsker jeg tydelig å vise hvor de to tilnærmingene samstemmer eller ei.

3.3. Valg av materiale

Valget av *Mammon* som representasjon for de fiktive dialoger var som sagt allerede gjort før arbeidet med denne oppgaven startet. Det hadde naturligvis vært interessant å se på ulike dramaserier, men det hadde blitt for tidskrevende og noe unødvendig med tanke på at mitt mål med oppgaven er å sammenlikne fiktiv dialog opp mot ekte, og ikke fiktive dialoger seg i mellom. Det har også noe med tilgjengelighet å gjøre, da jeg har hatt full tilgang på hele sesongen under arbeidet, noe som støtter kravet om etterprøvbarehet og dermed oppgavens validitet.

Big Brother-utdragene representerer den vanlige samtalen, da de er naturlige i den forstand at de er frie fra manus og kommer (så vidt vi vet) som direkte mellommenneskelige reaksjoner uten en regissør eller manusforfatter inne i bildet. Like vel er de til dels iscenesatt, da de talende blir filmet og vist for et publikum som studerer deres atferd og stemmer på den personen de ønsker å betrakte; en situasjon som legger noe mer press på samtalepartnerne enn vanlig. Samtidig er det vanskelig å ta opp en samtale som ikke innehar noen former for performativitet, ettersom etiske årsaker gjør at de talende må være klar over at deres samtale blir tatt opp.

Som tidligere nevnt er forøvrig *Big Brother* et eksempel på hvordan vi etter hvert har blitt svært opptatt av hvordan man fremstiller seg gjennom kommunikasjonen. Jeg mener dermed den er representativ for dagens samfunn til en viss grad. I tillegg forklarte deltagerne i ettertid hvordan de etterhvert levde vanlige liv inne huset. I et intervju med Dagbladet etter at han røyk ut av konkurransen, uttalte deltakeren Rodney (som også er med i et av de transkriberte utdragene) at:

”Man glemmer kameraene fort, særlig når det er følelser med i bildet. Derfor ble det ekte, både drikking og sex. Det er en naturlig del av livet. Jeg tror ikke vi har gjort noe som ikke folk gjør i de tusen hjem”. –Rodney Omdal Karlsen, Dagbladet, 2001³

Et slikt utsagn kan forsvare denne oppgavens forståelse av *Big Brother*-samtalene som ”vanlige” og spontane, ettersom deltakerne tilsynelatende skal ha glemt at deres dialoger ble brukt som daglig tv-underholdning.

³ <http://www.dagbladet.no/kultur/2001/05/08/256462.html>

3.3.1. Transkripsjonene

For at transkripsjonene skulle fremstå som representative for sammenlikningen, ønsket jeg at utdragene skulle være så like som mulig. Jeg bestrebet derfor at de hadde noen lunde lik lengde og at det kun var to og to som pratet. Det viktigste var forøvrig at de var innenfor samme sjanger, for kun da kunne jeg argumentere for at sammenlikningen ville besvare hvorvidt oppførselen til de fiktive talende samsvarer med oppførselen i en tilnærmet lik situasjon i virkeligheten.

Det viste seg at det var overraskende vanskelig å finne perfekte samtaler for denne sammenlikningen, både fra *Big Brother* og *Mammon*. Jeg skulle for eksempel gjerne analysert de første scenene fra begge seriene, for så å sammenlikne med de aller siste, men verken lengde eller samtalepartnere muliggjorde dette. Det er med andre ord mange tilfeldigheter som råder over mine valg av samtaleutdrag. Dette skapte også noen problemer underveis, blant annet at samtalene som opprinnelig var ment som eksempler på fortrolige samtaler, også viste mye distanse, noe som til en viss grad svekket mitt poeng.

Jeg valgte i tillegg transkripsjonene før jeg hadde samtalt med alle manusforfattere. Min hypotese var da at dialoger preget at krangel fort ble oppfattet som unaturlig. Derfor ønsket jeg å se på hva som skilte en fiktiv krangel fra en mer naturlig uenighet. Ingen av intervjuobjektene nevnte forøvrig krangel som et problemscenario.

Utdragene fra *Mammon* kopierte jeg til lydfiler og transkriberte med programmet HyperTranscribe, for så å lime dem inn i Word, der jeg foretok siste finpuss. Utdragene fra *Big Brother* var allerede grov-transkribert fra Tekstlaboratoriet, så de har jeg kun foretatt finpuss i Word på. Ettersom min analyse nettopp skulle sammenlikne, var det viktig at transkripsjonene var så nøyaktige og korrekte som mulig.

3.4. Troverdighet

Når det kommer til metodenes kredibilitet er det gjerne snakk om reliabilitet, altså hvorvidt funnene er stabile og etterprøvbare, i tillegg til funnenes validitet, altså hvorvidt de er sanne og riktige (Sidnell, 2010:360). Teoretisk gjennomsiktighet er dermed viktig for senere testing av mine resultater, slik at de kan gi et stabilt grunnlag til videre forskning.

Samtaleanalysen er gjennomsiktig i den forstand at opptakene av dialogene og transkripsjonene av dem er tilgjengelig materiale for etterprøvbarehet. Når det kommer til reliabilitet har jeg gjennom analysen vært påpasselig med å hele tiden vise eksempler fra

transkripsjonene underveis for å unngå eventuelle misforståelser rundt slutningene jeg har kommet frem til.

Når det kommer til intervjumetoden gir man fra seg en del av styringen av oppgaven, da det er intervjuobjektens ulike tanker og meninger som på hver sin måte skal prege det endelige utfallet. Ettersom intervjuene var såpass åpne, ble det også ytret en del sensitiv informasjon. Etter ønske fra flere av manusforfatterne er derfor ikke transkripsjonene av intervjuene vedlagt i oppgaven. Denne metoden er altså ikke like stabil og åpen for etterprøvbarehet som samtaleanalysen. På den annen side er det nettopp synsing og folks personlige oppfatninger, uavhengig av belegg og etterprøvbarehet, som trolig er det mest sentrale når det kommer til hvordan man oppfatter fiktive dialoger. Altså, samtaleanalysen kan peke på tekniske likheter, men tross klare bevismidler vil det være ubetydelig hvis det fortsatt oppfattes unaturlig for det menneskelige øret.

4. Intervju av manusforfattere

Hva er manusforfatternes idealer og normer for en god dramadiolog?

I dette kapitlet fremlegges hva slags forhold noen av dagens sentrale aktører har til det fiktive univers og formidlingen av den. Intervjuene fant sted i løpet av høsten 2014 og våren 2015, og intervjuobjektene var:

Gjermund Eriksen – manusforfatter i dramaserien *Mammon* som denne oppgaven analyserer utdrag fra. Da intervjuet fant sted i oktober 2014 hadde han akkurat begynt innspillingen til sesong 2, der han også hadde valgt å ta en større del i produksjonen enn ved forrige sesong.

Petter Rosenlund – manusforfatter i *Kampen om tungtvannet* som ble en enorm seersuksess i januar 2015. Han har tidligere skrevet teaterstykker og mottok blant annet Ibsenprisen for sitt debutstykke *En umulig gutt* i 1998. Er i dag nestleder i dramatikerforbundet.

Kjetil Indregard – manusforfatter og regissør. Har jobbet med blant annet humorseriene *Helt perfekt*, *Kongsvik ungdomsskole* og barneserien *Linus i svingen*. Var nylig med på regi og manus til den kommende serien *Mannen med fire personligheter*.

Thomas Torjussen – manusforfatter og regissør. Nyligste produksjon er regi på *Kampen for tilværelsen*. Ved intervjuet i mars 2015 jobbet han med klippingen til sesong to. Han er også kjent for manus og regi på *Koselig med peis* og har i tillegg jobbet med *Helt perfekt*.

Christoffer Lossius – manusforfatter og regissør. Har nylig regissert humorserien *Norske fordommer* og diverse reklamefilmer. Da intervjuet fant sted i februar 2015 hadde han også en film i vente, *Kaptein Ekdahls skønnert*, der han er involvert i både regi og manus.

Alle hadde mange tanker og meninger rundt undersøkelsen, noe som ga store mengder materiale. For å spisse det inn mot oppgavens tematikk, har jeg delt inn dette kapitlet i syv underkapitler. Det første omhandler *naturalisme*, ettersom naturalismekravet har utgjort grobunnen til oppgaven. Da intervjuobjektene ikke var like enige i viktigheten av dette, er det deres synspunkter som hersker videre. Et sentralt poeng som ble nevnt av flere var nemlig at

karakteren danner utgangspunktet og videre at det er en *betydningsfull handling* i alt som blir sagt og gjort. Deretter omtales det oppgaven generelt har hatt i fokus, nemlig *produksjonen av dialogen* og hva forfatterne eventuelt oppfatter som en *vanskelig samtale* å produsere. Til slutt nevnes de påvirkende faktorer som forfatterne nevnte som sentrale, nemlig *produksjonen fra manus til skjerm* og tolkning av manuset gjennom *skuespill* og *dialektbruk*. Den siste faktoren, som de alle påpekte, var *det norske publikums holdninger* og hvorvidt de kun er ”surmaga” eller ei.

4.1. Naturalisme

Hvorvidt skal den dramatiske dialogen likne på den dagligdagse samtalen? Er det i det hele tatt gunstig å sammenlikne samtaler fra de to sjangrene? Disse spørsmålene har som tidligere nevnt preget bakgrunnen for oppgaven og dermed vært de første spørsmålene i hvert intervju. Thomas Torjussen er førøvrig ikke av samme oppfatning når det kommer til dialogens påvirkning til naturalismekravet:

I: hvor lik en vanlig samtale synes du en dialog bør være?

T: e ja, nå må jeg bare først si sånn innledningsvis,

I: mm?

T: så er det jo sånn at alle som skriver, e en manusforfatter er en (.) når man har skrevet noe og folk som da ikke jobber med dette her sånn, så får man ofte høre at dialogen var fin og sånn for de har inntrykk at det er det vi holder på med (...) men vi har jo da funnet opp personen, og den personen den snakker med og gulvet de går på (.) og det aller meste. Dialog er noe som kommer helt til slutt.

Torjussen påpeker altså at den uvitende seer (blant annet undertegnede) gjerne henger seg opp i dialogen, selv om det ikke kun er den som representerer serien. Han forklarer at han kan bruke flere år på å lage historien med karakterer, men en uke på dialogen. Torjussen legger vekt på at dialogen mer eller mindre danner seg selv hvis de skapte omgivelsene er potente nok. Dialogen er altså ikke det store og det hele.

Dialog er ikke faget, faget er å lage en løgn som føles sann i sin helhet. – Thomas Torjussen.

Han mener dermed at fokuset burde være på alt det andre rundt, ettersom det er dialogen som springer ut i fra. Med dette støtter han opp om det tidligere nevnte poenget om at dialogen representerer den skapte fiktive verdenen, og dermed ikke vil være som dagligtalen.

Fordi det er noe med det at fiksjon i seg sjøl er jo ikke virkeligheten. – Petter Rosenlund.

Rosenlund påpeker at den skapte fiksjon ikke er virkeligheten, men en etterlikning og en komprimert observasjon av virkeligheten. Han mener at virkeligheten er full av meningsløse hendelser, i motsetning til dramaet, der alle hendelser betyr noe for handlingen. Det handler dermed om å finne måter å nærme seg virkeligheten på uten å få med hverdagens banaliteter. Han mener for eksempel at en transportscene kun for transporten i seg selv, er unødvendig og uten betydning for historien som skal fortelles. Kjetil Indregard hevder at det samme kan overføres til språket, der det vil være unyttig for historiens progresjon å ta med alle floskler som den spontane tale gjerne fører med seg:

Så jeg tror ikke vi skal til den helt naturalistiske dagligtalen, fordi den er irriterende å høre på. – Kjetil Indregard.

Indregard trekker frem alle ekstra ord og lyder som ofte er tilstede i dagligtalen og hvis ikke det har noen videre betydning for selve handlingen, kan det fort bli oppfattet som forstyrrende for som skal fortelles. På den annen side mener han at virkelighetstilnærmingen i ulik grad kan komme til syne med tanke på hvilket uttrykk man ønsker å skape. For eksempel i produksjonen av Kongsvik ungdomsskole, der han lot kamera gå mens skuespiller Lene Kongsvik improviserte og pratet i karakter. Dette beskriver han som ”i gåseøyne realisme”, ettersom man forholdt seg til situasjonen som oppsto der og da og ikke replikker fra manus.

Det simulerer en realisme, men det finnes jo egentlig ingen realisme i det. – Thomas Torjussen.

Torjussen sikter her til liknende situasjonskomedier som *Curb your Enthusiasm* og *Helt perfekt*, hvor målet nettopp er å høres realistisk ut. Her skrives ikke dialogen i manus, så skuespillerne er nødt til å formulere seg slik de naturlig ville gjort.

Men så blir det ofte litt sånn slapt i fisken og de sitter og klipper og klipper og klipper for å liksom finne handlingen. – Thomas Torjussen.

Torjussen påpeker at den fiktive dialogen er en handling; den har en betydning for historien. I den vanlige samtalen derimot er det for lite handling til å kunne bære en fortelling videre. Den dagligdagse måten å prate på er dermed ikke hensiktsmessig for handlingen, da den fort blir for upresis.

Christoffer Lossius poengterer forøvrig at i slike situasjonskomedier ligger humoren i karakterene selv, og det morsomme er at både karakter og dialog gjenspeiler virkeligheten. Den realistiske talen blir altså brukt mer som et humoraspekt enn som et grep for å formidle handlingen.

Så er det et spørsmål om man alltid har lyst til å se bare et speilbilde av virkeligheten på film og da. – Christoffer Lossius.

Lossius mener, i likhet med Indregard, at det er sjangerbetont i hvilken grad man ønsker en virkelighetsnær serie. De legger begge vekt på hvordan den fiktive historien først og fremst er underholdning, ikke en dokumentar. Det er altså ikke bestandig ønskelig å gjenspeile virkeligheten slik den er.

Så emosjonell og opplevd sannhet er mye viktigere for meg enn å kunne bestå eksamen hos Kjell Lars Berge og Jan Svennevig i at dette er helt likt en norsk samtale. – Gjermund Eriksen.

Gjermund Eriksen forsvarer med dette den påståtte noe opphøyde dialogen i *Mammon* når han påpeker at dens mål er å passe inn i seriens univers og ikke i den daglige sfære. Indregard peker i tillegg på at det fiktive univers ofte inneholder hendelser som ikke er naturlige i den ekte verden, noe som igjen vil påvirke språkbruken.

Det skal skje ekstraordinære ting i en film, og hvis du da kommer inn og det skjer noe ekstraordinært i stua di, så vil du jo naturligvis lure på "hva i helvete er det som skjer?"
– Kjetil Indregard.

Kjetil Indregard tar her i forsvar humorgruppen *Kollektivet* og deres kritikk om det mye brukte spørsmålet ”hva er det som skjer her ’a?” i norsk film.⁴ Han nevner det faktum at når en karakter utsettes for ekstreme situasjoner er det ikke godt å vite hvordan man naturlig ville reagert. Kanskje man faktisk ville forhørt seg om hva som skjedde mens man bannet dersom man oppdaget noe ekstraordinært, selv om det kan virke som en unaturlig språkbruk for en selv i hverdagslige situasjoner.

Petter Rosenlund legger til at jo tettere opp til virkeligheten de fiktive hendelsene befinner seg, desto mer virkelighetsnær dialog vil publikum ofte kreve.

Spesielt i krim så har det blitt veldig sånn at det skal være så ekstremt realisme, også har det noe med at, spesielt samtidskrim, sånn som Mammon, hvor de beveger seg i gater som vi kjenner så godt, så blir det veldig etterprøvbart (...) den type krim er veldig utsatt for du har noe å måle det opp mot hele tiden. Tungtvannet kommer litt lettere ut av det fordi at det er fortid. Det er ingen som vet hvordan det var på førtitallet (.) men 2015 Oslo er det veldig mange som kan. – Rosenlund.

Rosenlund mener altså at det kan bli vanskeligere å overbevise publikum om seriens sannhet jo mer naturalistisk den er ettersom det vil være lettere å måle den opp mot den virkelige sannheten.

Samstemmig er altså alle enige i at *nei*, den fiktive dialogen skal ikke være som den dagligdagse samtalen. Både på grunn av alle banaliteter og upresisheter ved dagligtalen og fordi formålet til den fiktive dialogen er av helt annen betydning, ettersom alt som blir sagt i det fiktive rom har et mål og en mening for handlingen og karakterene. Dialogen er mer som et resultat av alt det andre som forfatteren har skapt. Hvorvidt den skapte fiksjonen skal være virkelighetsnær eller ikke vil dermed prege dialogen og ikke motsatt. Når Torjussen mener at det ikke er fokuset på dialogen som er det mest betydningsfulle for seriens sannhet, setter han dermed hele oppgavens validitet på spill.

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=anz9ZNdGXi0>

4.2. Karakteren som utgangspunkt

Hvordan skal man så overbevise publikum om fiksjonens sannhet? Thomas Torjussen mener at karakteren og dramaet den befinner seg i er det mest sentrale for en overbevisende fortelling, og ikke dialogen. Han påpeker med dette karakterens sentrale plass i fortellingen:

Har du en dritsmart karakter, så vil konfliktene den karakteren kommer opp i være intrikate og han vil løse det på et spennende vis, og du har en triller. Har du en komisk karakter så vil konfliktene bli komiske, han vil løse de eller ikke løse de på komiske vis, og du har en komedie. Så jeg mener at det er førende for alt da, hvem du skriver ut i fra. Idealet mener jeg er at du lager karakterer som er så potente at du kan slippe de løs i verden også løpe etter de med penn og papir. – Thomas Torjussen.

I motsetning til den aristoteliske dramaturgien der handlingen bestemte karaktertypene, mener altså Torjussen at en potent karakter vil drive historien fremover av seg selv. Kjetil Indregard hevder på sin side at man må kjenne sine oppdiktete karakterer svært godt, og at han selv ikke begynner å skrive før alle sitter godt under huden på ham. Han forklarer eksempelvis om da de arbeidet med manuset og karakterene til *Linus i svingen*:

K: vi dro avgårde til et hotell også bodde vi der i tre dager, og avtalen var at "vi går ikke herfra før vi elsker alle disse barna"

I: okei

K: og siste natta så sto vi liksom på bordet, glade og fulle sånn: "vi elsker alle!"

I: haha (.) for det er viktig, at du er glad i karakterene?

K: ja

I: ja?

K: altså om ikke glad i, så hvert fall sånn at du skjønner, at du har funnet kjernen i dem da

I: mm

K: og med en gang du har funnet kjernen i en grunnleggende god karakter, så liker du dem jo. Hvis du har funnet kjernen i en ond karakter så vet du hvert fall hvem de er og hvordan du kan skrive dem interessante, på en måte.

Indregard mener således at man må kjenne sin karakter før man kan forsvare dens handlinger, enten de er onde eller gode. Her ser vi igjen Robert McKees fokus på empati hos karakteren, uansett om den er sympatisk eller ei. Indregard hevder også at kjernen gjerne kommer til syne gjennom karakterens svakheter, ved å finne ut av hva som får dem til å gråte eller hva som setter dem ut av spill og hvorfor. Med dette mener han at karakterens særegenskaper lettere kommer til syne, noe som igjen vil vises i handling og dialog.

I prinsippet så skal du jo kunne ta bort alt der det står hvem som sier hvilken replikk også skal du likevel skjønne hvem som sier hva. – Kjetil Indregard.

Torjussen legger likevel vekt på at man ikke må jobbe for mye med karakteren, da man kan risikere at den blir for likt et ekte menneske eller en ”ambivalent pudding”, som han kaller det. Han trekker frem karakterene Georg og Terje fra *Koselig med peis*, som opprinnelig var tenkt som én karakter. Etter hvert som han skrev ble derimot Georg mer og mer likt et ekte menneske i ambivalent diskusjon med seg selv, der han var romantisk og pragmatisk og samtidig psykotisk og trassig. For seriens handling mente han det var bedre å splitte karakteren opp i to brødre som representerte hver av disse sidene. Torjussen forklarer hvordan en karakter ikke er annet enn en manifestasjon av en følelse eller egenskap, altså ”lage kjøtt og blod av én vilje (.) og det er alt en karakter er”.

I: så det er ikke nødvendigvis så viktig at de er komplekse da?

T: jeg tenker at det kan være problematisk hvis de er komplekse

I: ja

T: blir de for komplekse så blir de for ambivalente til at (.) jeg er ikke noe spennende som karakter, hvis du skjønner

Torjussen mener at man ikke skulle være redd for at karakteren ble for snever, siden publikum selv legger på en forståelse av denne figuren som ett menneske. De forstår at det er en person som har vokst opp og hatt en mor og en far, så det vil ikke være noen vits i å fortelle dem dette hvis det ikke har noe å si for historien man ønsker å presentere.

Jeg tenker at fargen på undertøyet til en karakter er interessant hvis de kler av seg, men hvis de ikke kler av seg så er det egentlig bare forstyrrende å vite. – Thomas Torjussen.

Torjussen mener altså at det ikke er nødvendig å fortelle seeren alt om en karakter. Likevel nevner både han og Indregard at man som forfatter er nødt til å kjenne den godt nok slik at man kan slippe den ut i verden og vite hvordan, og ikke minst kunne forsvare hvorfor, den vil takle de situasjoner som måtte oppstå; både gjennom handling og dialog.

4.3. En betydningsfull og underfortalt handling

De situasjonene karakteren befinner seg i representerer selve handlingen i serien. Rosenlund forklarer hvor betydningsfullt det er å fange seernes nysgjerrighet gjennom disse handlingene. Han mener derfor det er viktig at dramatikken har en form for relevans for publikummet:

At folk føler at når man ser det så er det litt viktig. Ikke nødvendigvis at det er viktig for virkeligheten, men at dramatikken sier deg noe. At det har relevans på en eller annen måte. Historisk relevans eller politisk eller etisk eller, at det er noe som treffer deg som gjør at du føler at du ikke bare misbruker tiden din. At det er betydningsfullt, på ett eller annet plan.
– Petter Rosenlund.

I likhet med Aristoteles' *pathos*-prinsipp mener Rosenlund at handlingen er nødt til å bety noe for publikum så de beholder interessen. Han er også tro mot Aristoteles når det kommer til handlingsforløpet, da han som nevnt er opptatt av at alle handlinger som blir presentert må ha en betydning for historien: "Hvis det ikke betyr noe, dropp det". Rosenlund advarer samtidig om å ikke undervurdere seerens oppfattelsesevne, og at de stort sett forstår mer enn det produsenter ofte tror.

Det er bedre å underfortelle enn å overfortelle. – Petter Rosenlund.

Rosenlund forklarer hvordan han valgte å innlede *Kampen om tungtvannet* med scener med tung atomfysikk og militær teknologi uten at seerne ble skremt av den grunn, noe seerrekorden med over en million seere er et godt bevis på.⁵ Han mener dermed at man ikke må henge seg opp i regler om handlingsforløpet når man skriver, og at de beste og mest

⁵ http://www.nrk.no/kultur/siste-episode-ga-seerrekord-for-_kampen-om-tungtvannet_-1.12184570

populære seriene ofte er nettopp det fordi de bryter med reglene eller det som har blitt gjort før. Han legger i tillegg til at ord som ”tungtvann” og ”Heisenberg” var på topp på søkelisten på Google i ukene etter den første episoden ble vist på NRK. Med dette mener Rosenlund at det ikke er så farlig om man ikke forstår absolutt alt, da publikum gjerne søker opp informasjon selv hvis det er noe de ikke forstår. I tillegg mener han at en scene der alt blir tydelig fortalt og avsluttet fort vil miste driv og spenning, og at det dermed er bedre å la publikum få noe å tenke på.

Når det gjelder scenen handler det mer om hvor man skal klippe seg ut, altså hvor scenen er ferdig. Når man er ferdig med å fortelle innholdet. La heller scenen få lov til å henge i en spenning enn å avslutte den. – Petter Rosenlund.

På den annen side er Christoffer Lossius opptatt av å ikke komme seg for raskt ut av scenen:

Jeg synes det er mye sånn i Norge at det er mye manus som er godt skrevet rent teknisk (...) men jeg syns ofte at scenene er veldig effektivt fortalt uten at man føler på kroppen det karakteren føler. (...) Fordi én ting er å skjønne "ok hun elsker han", men en annen ting er å føle det, ikke sant. Jeg tror at man på en måte er veldig rask til å si, som manusforfatter i Norge, som er en sånn Hollywood-tradisjon, at: "nå har vi skjønt det, videre", men det er en forskjell på å skjønne og føle. Det å liksom bli i en scene, altså bli og utforske noe som er interessant mellom to karakterer. – Lossius.

Ifølge Lossius er det altså viktigere å føle hva som skjer i scenen enn bare å forstå det og dermed klippe seg ut med en gang. Samtidig er både Rosenlund og Lossius enige i at selve forklaringen og informasjonen ikke er like sentrale som det å være klar over scenens slutt, enten den skal henge i en spenning eller utforske. Uansett når scenen avsluttes, må innholdet, *inventio*, ha en betydning, *pathos*, for å overbevise publikum på best mulig måte.

4.4. Å skrive dramadialogen

Selv om den kanskje ikke er den mest sentrale faktoren i selve manusprosessen, er dialogen fortsatt en viktig representasjon av karakterene og historien. Rosenlund mener det først og fremst er viktig at dialogen føles organisk og ”at det er en kausalitet og en utvikling fra noe

til noe annet". Han forklarer at selve dannelsen av dialogen er at man planter en idé, noe som leder fremover med en klar og tydelig plan. Deretter driver karakterene scenen fremover ved å reagere på hverandres utsagn. Tenker man for mye på teknikk rundt dialogen kan denne ping-pong-leken, som han kaller det, bli ødelagt. Indregard påpeker også at dialogen dannes av karakterene, uten å la teknikken bestemme for mye over struktur eller innhold:

Av og til så holder det faktisk med et ja eller nei. – Kjetil Indregard.

Indregard nevnte et eksempel der manuskriptkonsulentene som jobbet med ett av hans manus hadde vært på seminar og lært at en karakter aldri kun svarer "ja" eller "nei". Slike regler skaper kun begrensninger, mener han.

Det fins i det hele tatt veldig få regler om bra dialog. Det er jo det som gjør det såpass vanskelig og såpass spennende. – Kjetil Indregard.

Samtidig peker Torjussen på at det er viktig å holde språkbruken innenfor seriens rammer, da det fort kan oppfattes som falskt om man serverer en dialog som ikke samsvarer med seriens forventninger.

Hvis det ligger kinesisk mat i Burger King-menyen, så reagerer folk, men det er ikke noe galt med hverken kinamat eller Burger King, det er bare, de passer ikke sammen. – Thomas Torjussen.

Han fremhever hvor viktig det er at dialogen må harmonere med karakterene og hvem de er, og at det ikke alltid er nødvendig med en muntlig dialog for å uttrykke seg.

Når du sitter der med treatmentet⁶ også er det sånn "Ida avviser han" for eksempel. Så kan jeg velge at hun bare går ut døra, men jeg kan også velge at hun sier "vet du hva dette her gidder jeg ikke å høre på", så det kommer helt an på hva slags person Ida er. – Torjussen.

⁶ **Treatment** er fagordet for behandling av en manuskriptkladd. Et *treatment* er ofte et arbeidsdokument som kun forfatteren benytter. Dette er før det oppstår krav til hvordan ting skal se ut, så i dette dokumentet kan man skrive som man vil. I dette dokumentet finner du svarene som gir kjøtt på benet (premisset). Hvilke personer som dukker opp, rekkefølge, filmen som helhet osv. ([http://no.wikipedia.org/wiki/Treatment_\(film\)](http://no.wikipedia.org/wiki/Treatment_(film)))

Torjussen påpeker således at dialog bare er én måte å fortelle handlingen på, da noen ganger bevegelser og handling vil være forklarende nok.

Noe prat må det naturligvis bli, og med arbeidet til *Kampen om tungtvannet* forklarte Petter Rosenlund at han ikke ønsket at talen skulle fremstå som gammeldags selv om seriens handling utspant seg i krigstiden. Han valgte derfor å forenkle syntaksene, slik at språket ville få en mer muntlig fremtoning. Han la vekt på at dialogen ikke skulle virke så logisk eller ferdigtenkt, da det ville virke usannsynlig for karakterene som i stor grad representerte ”vanlige” folk som ble dratt inn i krigen. På den annen side påpeker han også at det til tider kan være veldig gøy å høre noen snakke briljant.

Man skal ikke undervurdere gleden av at, språk har en egenverdi (...) Altså språket har en imponerende side. Det har en underholdningsside og man blir imponert over karakterene når de snakker. Både fordi de kan ting, og fordi de vet ting og fordi de briljerer med sitt språk.
– Petter Rosenlund.

Rosenlund hevder at en slik måte å uttrykke seg på kan være problematisk å få til med dagligdags tale, ettersom svært få formulerer seg naturlig gjennom såkalte *punch lines*. Christoffer Lossius bruker Woody Allens filmer som eksempler, der dialogene ofte er preget av nettopp et slikt genialt språk, på en måte som ingen ville formulert seg i det virkelige liv. Likevel oppfattes det naturlig fordi regissøren tydelig har solgt det slik.

Veldig få snakker på en sånn måte at du kan tweete hvert ord og folk vil si ”wow det var smart” [...] Dialogene er jo hundre ganger kulere enn det folk er. – Gjermund Eriksen.

Som nevnt av blant annet Indregard i første kapittel, er Eriksen enig i at dialogen i tv-serier sjeldent er tro mot dagligtalen nettopp fordi den skal underholde og imponere. Han mener likevel at det kan være viktig å bevisstgjøre manusforfattere mer om talemålsnære teknikker i skrivningen, da visse ulikheter kan oppfattes som unaturlige og teatraliske enn andre.

Pauser er, det har du helt rett i, er noe som drar folk hardest over i ”nå er vi i inne i et drama”. – Eriksen.

Eriksen hevder altså at lengden på pausene fort kan bli oppfattet som et teatralsk grep. Han mener at det er viktig å finne ut av nettopp pauser og lengden på dem i fellesskap på leseprøver før innspilling, slik at det fremstår naturlig for alle parter i den gitte situasjon. Eriksen benytter seg av beats⁷ og kursivering av ord i manuset så det skal bli lettere å forstå intensjonen bak ytringen. Han påpeker at pausene ikke er et realismekrav for virkeligheten, men at det er med på å få frem hvor meningen ligger i frasen; altså hvor meningen er i den fiktive verdenen. Her skimter vi igjen Aristoteles, denne gang hans poeng om at det som er naturlig for fremføringen og overbevisningen av den ikke nødvendigvis vil tilsvare det som ville vært naturlig og overbevisende i den daglige verdenen.

Alle manusforfatterne markerer forøvrig pauser i manus, men på ulikt vis. Torjussen mener at det kommer an på situasjonen og at slike talemålsnære grep ”gjør man hvis karakteren er sånn, men det gjør også skuespillerne en gang i blant og”. Han benytter seg altså ikke av noen konsekvent pausebruk. Lossius derimot forklarer at han skriver ”pause” i teksten der ”rytmemelodien i måten man skriver det på bare føles riktig, altså det er et eller annet viktig som blir sagt, og så **knips**”. Han mener at pausene følger den naturlige skriverytmen. ”Men det må jo fylles opp med et eller annet da, som er opp til regissør og skuespiller på en eller annen måte”. Etter at Lossius har skrevet pause, overlater han dermed tolkningen av hva som skal skje med den til andre ledd i prosessen. Indregard er også av samme oppfatning, og mener at det ved visse tidspunkt ofte vil falle seg naturlig med et kort opphold i talen:

Jeg skriver inn prikk, prikk, prikk de gangene du logisk sett ville stoppet opp og tenkt "hva er neste del av denne setningen". – Kjetil Indregard.

Indregard mener i likhet med de andre at pausene først og fremst burde komme automatisk på prøvelesning, men at man i manus også kan hjelpe skuespilleren litt på vei med frasens intensjon med for eksempel prikker. Petter Rosenlund, som også selv benytter seg av prikketeknikken, forklarer forøvrig at han ikke vil skrive for mange slike tegn i manus, da det kan skape begrensninger for de andre aktørene i prosessen:

⁷ A **beat** is the timing and movement of a film or play. In the context of a screenplay, it usually represents a pause in dialogue. ([http://en.wikipedia.org/wiki/Beat_\(filmmaking\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Beat_(filmmaking)))

Skuespillere hater egentlig sånne beskrivelser. Shakespeare for eksempel er jo den som har færrest beskrivelser av alle. Han skriver "enter, exit". Det er det han gjør omtrent. – Petter Rosenlund

Shakespeare skrev altså ingen anvisninger annet enn når skuespillerne skal inn og ut av scenen, og lot resten være opp til produksjonsteamet å finne ut av. Rosenlund legger forøvrig til at det ikke er gitt at en slik tolkningsfrihet alltid gir et vellykket resultat, og at det finnes mange dårlige versjoner av *Hamlet* også.

Noen ganger så funker det og noen ganger så funker det ikke. – Petter Rosenlund.

Rosenlund er av den oppfatning av verken tilstedeværelse eller fravær av talemålsnære tegn, som pauser, er det mest sentrale for et troverdig sluttprodukt. Forfatterne ser likevel ut til å skrive det inn, men da mer for å få frem betydningen av teksten enn å fremstå som ”naturlig”.

Alle forfatterne samstemmer i at dialogen nærmest oppstår av seg selv som en organisk prosess mellom karakterene i situasjoner. Dermed er de også enige i at man ikke burde henge seg opp i ulike regler og teknikker, da det vil kunne stagnere dialogens progresjon. I tillegg er blant annet Torjussen tro mot den antikke overbevisningen om at det som blir sagt, *logos*, må stemme overens med og være logisk i den fiktive verdenen.

4.4.1. Den vanskelige samtalen

I lys av oppgavens samtaleanalyse ble alle spurt om de hadde noen situasjoner eller scener de synes var vanskeligere enn andre:

I: er det noen scener som er vanskeligere å skrive enn andre?

K: e ja det, er det det? (.) Alle situasjoner er løsbare så lenge du vet hva noen vil i scenen (...) Hvis du bruker Stanislavskij så funker det alltid.

Kjetil Indregard sverger til den russiske dramatikerens metoder om å være klar over hva som ligger til grunn for alle handlinger, noe han mener vil løse enhver situasjon. Torjussen er på sin side forsåvidt enig når han peker på hvordan produksjonen av scenen avhenger av hvordan skuespillerne tolket den:

I: ja. Er det noen scener du syns er litt vanskeligere enn andre? (.) krangler, eller kjærlighetsscener eller?

T: e nei

I: nei?

T: det er så avhengig av de skuespillerne, jeg kan komme inn og så gir de liv til noe jeg ikke visste fantes, også går vi den veien, eller

I: ja

T: så nei, det er ikke det

I: ikke når du skriver heller?

T: jo, altså, det som er helt umulig er jo sånn, sånn som når Terje skal si til Viktoria Winge sin karakter at de er halvsøsken (i *Koselig med peis*, red.)

I: mm

T: du bare vet at den, liksom, den blir tykk i munn

I: ja

T: de der e "I'm your brother" liksom, de store beskjedene, er klart veldig veldig vriene. Man får egentlig bare lyst til å gå ut i wideshot (.) ja nei det blir for (.) kan ikke stå så nære det.

Torjussen mener altså at det kan være vanskelig å sette ord på sentimentale og store beskjeder, da det ofte kan bli pinlig eller ubehagelig. Lossius er imidlertid av en annen oppfatning:

Jeg syns at positive scener er vanskeligere å skrive enn negative scener (...) altså hvor det skal foregå noe fint mellom to karakterer. Det er mye lettere å skrive når det er motstand og de har et negativt forhold til hverandre. – Lossius.

Han mener det fort kan bli kjedelig når alt er bra i en scene, og at det dermed er ”veldig begrensa hvor lenge man kan klare å holde på publikums tålmodighet når ting er happy, altså”.

Eriksen synes på sin side at lavmælte scener uten så mye prat er de mest vriene:

Når du fjerner ordene så er det jo mye vanskeligere, for da er det jo, der må ord velges med omhu (.) og det er på en knivsegg. Der er det helt opplevelsesmessig og det er så jævlig

mange som synes at noe blir helt feil å si i den situasjonen (.) og mange av de har rett, hehe.
– Gjermund Eriksen.

Rosenlund skiller derimot ikke ut noen særegne scener som spesielt problematiske:

I: er det noen scener du synes er vanskeligere å skrive enn andre?

P: ikke noe som jeg kommer på, nei

I: nei? alt går greit?

P: nei hehe, det er like vanskelig alt sammen

Alle manusforfatterne har tydeligvis ulike oppfatninger av hvilke samtaler som er vanskelig å produsere, eller om det i det hele tatt er noen. Tross en relativ enighet gjennom alle intervjuene viser dette skillet hvor forskjellig oppfattelse de har når det kommer til om de synes noen scener har lett for å bli unaturlige eller ”tykke i munnen”.

4.5. Fra manus til skjerm

Christoffer Lossius forklarer forøvrig at den nedskrevne dialogen ofte blir forandret underveis i prosessen:

Hvis det er noe en skuespiller har problemer med å si, eller som ligger veldig langt fra den, at man klarer å få det til å låte troverdig, så er det ofte at man forandrer noen ord og sånn. Jeg kan sikkert også forandre hele replikken så lenge meningen er den samme. – Christoffer Lossius.

Lossius påpeker at det forfatteren har skrevet i manus ikke nødvendigvis blir ordrett overført til skjermen, siden det også skal fungere for de andre leddene i prosessen. Ingen av manusforfatterne uttrykker heller noen videre frustrasjon dersom tegn og ord i manus ble forandret på innspilling.

C: om det står pause et sted og det ikke er pause så tror jeg ikke manusforfatteren blir så veldig sur

I: nei

C: hehe

I: det er ikke det viktigste liksom?

C: nei, fordi det tror jeg man må, som manusforfatter når man skriver,

I: ja

C: når man skriver for film eller teater eller tv, så må man bare være åpen for at ting ikke blir helt sånn som man hadde sett for seg for det er på en måte en ny tolkning av scenen da.

Lossius peker på kanskje den viktigste faktoren ved å skrive et manus, nemlig at det er flere parter som skal jobbe med det for å skape det ferdige produktet og dermed at ”magien må skapes i samhold mellom alle parter”. Han mener at regi og andre ledd i produksjonen blant annet kan oppdage røde tråder i teksten som forfatteren nødvendigvis ikke selv har merket. Han legger også til at dersom man ikke ønsker slike påvirkende faktorer i sin tekst, må man heller skrive en roman.

Jeg mener at det mest spennende er jo å overlate ting til andre, for det at det er det som faktisk og er med dramatik, at hvis du har flink fotograf, flink scenograf, flink regissør, flinke skuespillere, så løfter alle teksten videre. Og det er jo det som er dramatik, den teksten skal jo videretolkes av veldig mange andre. Det er dramatikens lodd i livet. Det er på en måte et grunnlagsmateriale for andre som skal tolke. – Petter Rosenlund.

Rosenlund hevder med andre ord at et manus er skapt for å videretolkes. Fremføringen vil dermed sjelden bli nøyaktig slik den originalt er skrevet, enten det blir til det bedre eller ei. Felles for intervjuobjektene er at de alle har opplevd at deres tekster har blitt tolket til det bedrøvelige. Rosenlund nevner blant annet debutstykket hans *En umulig gutt*, som det er blitt satt opp utallige versjoner av, både i inn- og utland:

P: og jeg har sett noen virkelig dårlige versjoner

I: hehe, åh det må være rart

P: ja det, det er veldig vondt for det at det, igjen den der rytmen og tempo som du har en veldig klar oppfatning av hvordan er

I: ja

P: og selv om du ikke prøver å formidle det i teksten, i ordene som blir brukt,

I: mm

P: så er det ganske ubehagelig da å se det på scenen, at det gjøres helt annerledes

I: men bruker de da den dialogen du har skrevet?

P: de bruker den dialogen, de bare gjør det på en annen måte.

Kjetil Indregard har på sin side opplevd en total forandring av historiens slutt i en tolkning av sitt manus:

Husker første gang jeg skreiv for teateret i sin tid (...) da var jeg bare overlykkelig for at et profesjonelt teater med profesjonelle skuespillere ville sette opp min tekst liksom. Også kom jeg på generalprøven og så kom regissøren og la armen rundt meg, og det er en veldig hyggelig fyr så jeg har ikke noe imot han, men jeg husker jeg fikk litt sjokk da han la armen rundt meg og sa: "ja, du kommer til å se, vi har gjort noen endringer i slutten: vi har lagt inn et mord ... men bare se på det!" – Kjetil Indregard.

Både Indregard og Rosenlund peker med dette på hvordan regissøren kan forandre på stykket så mye han vil etter at forfatteren har gitt manuset fra seg, og at det dermed kan være en veldig sårbar prosess å se teksten sin bli fremført for første gang. Torjussen beskriver hvor naken man føler seg dersom noen tolker manuset annerledes enn hva man selv har forestilt seg:

Det føles litt som å bli tatt i en løgn, som om noen hermer dårlig etter en løgn du har gjort.
– Thomas Torjussen.

Torjussen mener også at det i bunn og grunn er forfatteren som kan teksten best, da det er han som kjenner alle bakenforliggende intensjoner i handlingen og at det ofte er nettopp forfatteren som kan gi skuespillerne best instruksjoner. Både Lossius, Indregard og Torjussen har derfor valgt å selv regissere sine tekster, slik at de får mer kontroll. Av samme grunn har Eriksen valgt å være mer til stede under innspillingsprosessen til den andre sesongen av *Mammon*.

Rosenlund virker på sin side fornøyd med livet som tekstforfatter. Han mener forøvrig at en god regissør som forstår intensjonen er svært viktig, ettersom man som forfatter har få muligheter til å hindre regissørens eventuelle forandringer.

Det er jo det som er å skrive dramatikk, så er du nødt til å stole på den som har regi, ellers så må du gjøre regien sjøl. Så, hvis ikke du har den tillitten, så bør du ikke levere det fra deg.

– Petter Rosenlund.

Samtlige mener altså at man som manusforfatter må være klar over regiens makt. Hvis ikke man vil produsere det selv, bør man heller ikke gi det fra seg hvis man ikke stoler på regissøren. Det at Lossius blant annet nevner at forandringer fra manus ofte finner sted, viser at talemålsnæreteknikker ikke har like stor påvirkning på fremføringen som tidligere antatt. Det blir uansett endret hvis det ikke føles riktig for regissør eller skuespiller.

4.6. Skuespillere og fremføringen

Som nevnt innledningsvis er *actio*, fremføringen, kanskje det viktigste overbevisningsmидdelet når det kommer til tv-serier. Manusforfatterne er av samme oppfatning om skuespillernes vitalitet når det kommer til fremføringens overbevisning. Det er skuespillernes ansikt og *ethos* publikum ser og dermed vil forbinde med historien.

Jeg elsker skuespillere. (...) når du har skrevet noe selv, og de legger hjertet på bordet og prøver og prøver å få det til å funke. Jeg føler at de ofrer blod svette og tårer for at jeg skal få sagt det jeg vil si. –Thomas Torjussen.

Torjussen uttrykker således takknemlighet for skuespillernes vilje til å ofre sine ansikt for å ytre hans oppdiktete tanker. Han mener man må være seg bevisst på at disse sjelene skal tolke dine ord og ikke minst forstå meningen bak dem.

Når skuespillerne får det til å funke så, tror jeg da, at det er fordi det er en handling i hver ting, fordi det har en indre logikk. – Thomas Torjussen.

Torjussen peker her på det tidligere nevnte poenget om at manuset må inneha en klar intensjon, noe som vil være svært betydningsfullt for skuespillernes prestasjon. Han mener at det er viktigere å få frem bakgrunnen for handlingene og hva som blir sagt, enn akkurat hvordan skuespilleren skal si det.

Situasjonsfornemmelsen, det er jo det som på en måte skiller litt de gode fra de halvgode skuespillerne, det der å faktisk tørre å slippe seg ned i situasjonen og være til stede og lytte til det eventuelt de andre sier. For det som kanskje det verste en halvgod skuespiller gjør, er jo å foregripe fordi at han vet jo egentlig hva den andre skal si. – Kjetil Indregard.

Indregard mener altså, i likhet med Stanislavskij, at det viktigste er å være tilstede som karakter i situasjonen. Som Rosenlund hevdet tidligere er dialogen en organisk prosess der karakterene reagerer på hverandre. Lossius legger til at slike reaksjoner imidlertid kan oppstå ulikt fra person til person.

Hvis en skuespiller begynte å stotre på sett, så ville jeg ikke sagt at han skulle stoppe for å si det sånn (...) altså plutselig så ser det helt feil ut, men det kan også være jævlig fint da, hvis det bare kommer fra det de føler der og da. – Christoffer Lossius.

Lossius mener at så lenge det ikke ødelegger betydningen for scenen og selve historien, kan skuespillere løfte dialogen til et høyere nivå ved å være til stede i situasjonen.

Manusforfatterne mener derved at skuespillere som har forstått intensjonen får rom til å tolke og dermed trolig skape noe à la romantikkens syntese mellom personlighet og karakteren. Viktigheten av å fornemme situasjonen og reagere på motspilleren blir trukket frem av blant annet Indregard, og viser at Stanislavskijs rolleforståelse virker svært sentral hos dagens aktører.

4.7. Dialektbruk

Gjermund Eriksen hevder at naturlige reaksjoner fra skuespillere på den annen side kan virke unaturlig for seere, særlig med tanke på språket. Han påpeker at våre dialekter gjør at vi er veldig språkfokuserte og at nordmenn er sensitive overfor dialekter og særlig sosiolekter; kanskje mer enn i andre land. Han forklarer for eksempel at han prøver å unngå ”snobbete” ord i manus, slik som ”ham” og ”Oslo” med tynn ”s” og liknende, med mindre det står til karakteren. For det første kan slike ord smitte over på andre karakterer, som dermed begynner å bruke det ubevisst selv, for det andre fordi han mener at nordmenn har en tendens til å mislike snobbete uttale. Han mener forøvrig at dette også går andre vei og at visse dialekter bringer med seg flere negative konnotasjoner enn andre:

"Du farte jobb i dagsrevyen hvis du prekær fra Østfold". – Gjermund Eriksen.

Eriksen hevder med dette at visse dialekter ikke passer til alle settinger. Thomas Torjussen ønsker som regel at skuespillerne skal beholde sin egen dialekt, men oppgå å ha bedt en dame fra Toten slå over til østlandsk da hennes originale dialekt ble for "snill" for rollen hun skulle spille.

Petter Rosenlund mener derimot at nordmenn har blitt mer tolerante med tanke på å godta andre dialekter på tv-skjermen enn de var for ti år siden. Han peker på to faktorer, nemlig at dialektforståelsen er blitt bedre og det er blitt mer vanlig å høre andre dialekter enn sin egen. I tillegg er en del dialekter har blitt utvannet, noe som gjør ulikhetene mindre.

Kjetil Indregard hevder at de fleste skuespillere som må spille med en annen dialekt enn sin egen bruker 20 prosent av energien sin på å gjøre om talen "og det er 20 prosent som de kunne ha brukt til å spille, være i situasjonen." Han mener dermed at en skuespiller trolig vil prestere bedre på sin originale dialekt. Samtidig legger han til at dialekter på tv er en brannfakkell og at ingen vil høre at deres dialekt ikke egner seg.

Det som er litt paradoksalt er at det fins jo mennesker som du, du møter jo alltid med jevne mellomrom, mennesker som, hvis du hadde satt dem foran et kamera så ville ingen trodd at noen snakket sånn. Folk snakker på de rareste måter. – Kjetil Indregard.

Indregard påpeker her at det alltid vil være noen som formulerer seg rart for andres ører. Det alle forfatterne forsåvidt er enige i er at så lenge intensjonen bak handlingen er på plass vil trolig det som er naturlig for skuespilleren i karakter, *ethos* i situasjonen, forhåpentligvis fremstå naturlig for dramaet også.

4.8. Publikums holdninger til den norske dramadiologen

Min hypotese er at du i Norge reagerer absolutt mest – Gjermund Eriksen.

I henhold til Eriksen er det norske publikum trolig over gjennomsnittet opptatt av språket, noe han mente ofte skinner igjennom i kritikken. Alle intervjuobjektene er enige i at store deler denne kritikken var noe ubegrunnet.

Vi er så harde mot vårt eget språk (...) jeg synes det er urimelig hardt og det henger sammen med et provinsielt mindreverdighetskompleks. Folk synes det er litt flaut, nesten for nære, med det norske. –Thomas Torjussen.

Torjussen mener med dette at kritikken stammer fra vår innebygde jantelov med påfølgende respekt for andre store kulturprodusenter, slik som Amerika. Han hevder at norske produksjoner ofte er på et høyt internasjonalt nivå, men at flauheten overskygger kvaliteten. Han synes dermed det virker som om vi har lettere for å akseptere fiksjon på et annet språk enn vårt eget; et poeng jeg selv forøvrig hadde i baktanke under intervjuet med Kjetil Indregard:

I: det virker som folk er veldig opptatt av det, jeg vet ikke om de er det i alle andre land også, men jeg synes det alltid er dialogen som får kritikk

K: mm ja, altså mye av det synes jo jeg er litt sånn, utrolig surmaga kritikk av folk som ikke vet hva de, (.) altså, jeg orker ikke å gå inn på de diskusjonene på nettet

I: nei

K: for det, de første hundre er alltid de nettrollene som bare er dritslenging liksom

Indregard mener at mye av kritikken kommer fra folk som kanskje er i overkant negative. Han påpeker at flere av hans danske bekjente hadde kritisert dialogen i *Forbrytelsen*. Tv-serien var veldig populær her hjemme og var i tillegg med på å skape Nordic Noir-bølgen i blant annet England.⁸ Den høstet med andre ord enormt god kritikk i andre land.

⁸ **Nordic noir** is a genre comprising crime fiction written in Scandinavia with certain common characteristics, typically in a realistic style with a dark, morally complex mood. According to some critics, "Nordic crime

Sånn at jeg tror, det er nok ganske gjennomgående at man er litt mer, hva skal man si, kritisk til sitt eget lands dramaproduksjon -Kjetil Indregard.

Petter Rosenlund trekker frem ”seer-mafiaen”, som eksisterer i de fleste land og som ånder for å påpeke feil ved sine landsfrendes produksjoner:

Det finnes jo ekstremt mange folk der ute som måler norsk fiksjon opp mot virkeligheten (...) De tester det hele tiden, de finner ut sånn: "hvor høye er glassene på fru Hagen, nei det var alt for lavt". Så det er en mafia der ute sant, som går rundt og gjør sånn. Men jeg lurere på om de egentlig ser på filmen jeg, eller om de bare driver og måler –Petter Rosenlund.

Forfatterne er altså enige i at mye av kritikken mot norskproduserte serier er noe irrasjonell. Kanskje er nordmenn mer kritiske enn andre nasjoner? Kanskje må man bare bli mer vant til å se sitt eget språk i dramaserier? Det skal i tillegg nevnes at forfatterne påpeker at det også er mange positive tilbakemeldinger fra publikum. Noe som kan tyde på at nivået blir bedre samtidig som janteloven trekker seg tilbake.

K: ja nei det er veldig vanskelig å si noe klokt om dialog for det er så, både veldig subjektivt og fordi at det ikke er noe regler. Du kan liksom ta det i alle retninger.

Konklusjonen er vel at vi er helt klart på vei

I: ja, og det blir vel aldri helt perfekt, men det er det vel ingen ting som er

K: bortsett fra "Helt perfekt"

I: hehe ja

4.9. Sammendrag

Manusforfatterne mener at dialogen ikke skal være akkurat slik som den dagligdagse tale. Torjussen påpeker at dialogen kun skal være en representasjon av fiksjonens doxa og dermed følge normene i den skapte verdenen. Indregard hevder i tillegg at det fort kan bli slitsomt og rotete med alle hverdagsspråklige banaliteter. Ingen av forfatterne er altså overbevist om at kunnskap om dagligtale er av særlig betydning for dialogutviklingen. Samtidig mener Torjussen at språket simulerer en realisme, selv om det ikke er det. Grunnet denne simuleringen kan viten om den dagligdagse samtalsens språklige tegn og normer muligens ha en viss betydning like vel.

I likhet med Aristoteles og hans forståelse av handlingens progresjon, mener også forfatterne at det er unødvendig å ta med ord og informasjon som ikke har betydning for historiens progresjon. Rosenlund hevder i tillegg at jo nærmere både språket og hendelsene er til vår daglige verden, vil det trolig være lettere for publikum å merke hva som ikke fungerer. I hvilken grad språket skal gjenspeile det dagligdagse eller ikke, er sjangerbetont med tanke på hva man ønsker å formidle og hvordan. Slik Lossius påpeker kan språket ha en humoristisk effekt, eller som imponerende og belærende ”punch lines”; mulighetene er mange. Et briljerende språk kan skape underholdning så lenge det passer til seriens univers. Klarer man dermed å overbevise og å gjøre doxaen sann, vil dialogen både bli dannet og oppfattet som naturlig for situasjonen.

I tillegg påpeker samtlige det faktum at det er mange hoder med i tolkningsprosessen. Ingen av manusforfatterne ser derfor ut til å bry seg videre om tegn blir forandret i prosessen, noe som kan tyde på at bruk av talemålsnære tegn i manus trolig ikke er nødvendig. På den annen side nevner Eriksen at bevisstgjøring av for eksempel pauser kan være med på å naturliggjøre talen, så den ikke virker for teatralisk og tilgjort. I tillegg kan pausene få frem hvor intensjonen ligger i frasen. Dette kan skrives i manus, men det viktigste er å komme frem til de naturlige formuleringene i fellesskap. Forfatterne støtter her oppunder Stanislavskijs poeng om at det viktigste er at skuespillerne forstår den bakenforliggende intensjonen og på denne måten kan overbevise med sin tolkning.

Samtidig hevder blant annet Indregard at det som er naturlig for én person, alltid vil kunne oppfattes unaturlig for andre. Eriksen mener at vårt samfunn har visse felles konnotasjoner når det kommer til noen dialekter og sosiolekter, men selv dette vil nok alltid være en individuell brannfakkell; noe denne oppgaven ikke vil ta videre.

Tross en relativ enighet gjennom alle intervjuene, viser forfatterne et skille når det kommer til deres oppfatninger om hvilke scener som har lett for å bli unaturlige eller ”tykke i munn”; noe som kanskje kan peke på menneskers forskjellige oppfatninger generelt, nemlig at hva som er pinlig og unaturlig i bunn og grunn er individuelt.

5. Analyse I -fortrolige samtaler

Hvilke empiriske forskjeller er det mellom fiktiv og vanlig dialog?

Den vanlige samtalen oppstår som følge av vårt menneskelige behov for sosial kontakt gjennom muntlig kommunikasjon, mens dramadiologen oppstår for å informere et utenforstående publikum om en historie. Tross ulike utgangspunkt, vil jeg her forsøke å sammenlikne utdrag fra de to sjangrene.

Analysen vil begynne med dialogenes intensjoner og hva som ligger til grunn for samtalene. Videre vil analysen i hovedsak se på hvordan dialogene, gjennom forskjellige kommunikative strategier, representerer de talendes forhold. Deretter vil analysen ta for seg hvordan handlingen og informasjonen blir representert i dialogene. Til slutt vil den dramatiske tolkningen bli benyttet ved å se på hvordan samtaleanalysen kan fremvise de talendes individuelle trekk.

5.1. Situasjon og intensjon

Som nevnt innledningsvis av Bakhtin er alle ytringer betydningsbærende språkenheter som ikke vil kunne forstås dersom man ikke tar konteksten til etterretning. Stanislavinskij peker også på viktigheten av dramatikerens viten om den gitte omstendighet, for at skuespilleren skal kunne tolke og forstå situasjonen. I tillegg bygges det retoriske grunnlaget ut ifra *kairos*, hva som er rett i gitt tid, og saken, *causa*, hva som er avsenders intensjon. Både for sosiologien bak den vanlige dialogen, retorikken og for skuespillerkunsten, vil det derfor være essensielt å ta situasjonen og intensjonen til betraktning.

I denne analysen er det dramatiserte eksempelet hentet fra første episode i første sesong av *Mammon*. Som nevnt i teorikapittelet er sjangeren et politisk drama med journalister som er opptatt av eget omdømme. Utdraget er fra den første (og siste) samtalen mellom hovedpersonen, Peter Verås, og hans bror, Daniel Verås. Før utdraget har Daniel ringt og invitert Peter hjem til seg. Telefonsamtalen viser at det er et noe kjølig forhold mellom de to, blant annet fordi Peter spør om broren virkelig tror det er en god idé at han kommer. Besøket finner uansett sted og Peter ankommer brorens hus samme kveld.

Ettersom dialogen finner sted i begynnelsen av serien er det mye som må bli fortalt til publikum. Blant annet vet ikke seeren at de er brødre, eller hvordan deres familiesituasjon har vært. Det er altså en del informasjon som må frem til seeren i en dialog i første episode; både

for å informere om handlingen og karakterene, men også for å engasjere til viderefølging av serien.

Dialogen mellom Daniel og Peter fortøner seg som en fortrolig tilståelse om hva de har gjort på hver sin side av denne saken. Daniel har laget ”et lite helvete”, som Peter har dekket i Aftenavisen uten at han var klar over at det var hans bror som sto bak. Daniel har i tillegg en privat intensjon med dialogen: ettersom som han er på vei til å ta sitt eget liv, ønsker han at lillebroren skal passe på sønnen hans etter at han er gått bort. Intensjonene bak dialogen er altså beklagelse fra begge brødrene, i tillegg til Daniels implisitte farvel.

Dialogen fra *Big Brother*, som i teorikapitlet havnet i sjangeren ”rølpete underholdning”, representerer her den vanlige samtalen. Dialogen er fra den tjuende dagen i huset og foregår mellom Monica og Trond. Deltakerne har altså kjent hverandre en stund, i tillegg til at seerne vet hvem de er, og dermed er ingen personlige introduksjoner nødvendig. Likevel er den bakenforliggende situasjonen for samtalen at Monica skal forklare Trond hvorfor hun er lei seg for noe en tredje deltaker, Ramsay, har sagt. Informasjon skal altså fremlegges, men først og fremst til Trond; ikke til seerne.

Dialogen finner sted ved spisebordet inne i huset. Ettersom kameraet filmer de andre deltakerne simultant med samtalen, får man ikke sett alle bevegelsene og uttrykk som de to talende foretar seg. Filmingen viser forøvrig de andre deltakerne som uanfektet beveger seg rundt i det samme rommet og ikke ser ut til å bry seg videre om samtalen.

Intensjonen til Trond er å trøste Monica og finne ut hva som har blitt sagt, mens Monicas intensjon er å gi belegg for sin reaksjon. Ettersom dialogen finner sted foran et publikum som har makt til å stemme ut den de ikke liker, vil slike intensjoner få frem empatiske trekk ved individene og muligens styrke deres posisjon i spillet. Samtalen kan dermed ikke trekkes helt vekk fra en iscenesatt situasjon, selv om den først og fremst oppstår som et mellommenneskelig behov.

5.2. Dialog som representasjon av mellommenneskelige forhold

Dialogens grunnlag er som sagt søken etter mellommenneskelig samhold mellom samtalepartnerne. Hensikten med denne delen av analysen vil dermed være å se på hvordan bruken av høflighetsstrategier, turtakningen og reparasjoner, fremviser de talendes samhold eller fraværet av sådan.

5.2.1. Nærhet og distanse i *Big Brother*

Retorikkens *elocutio* ser på talerens uttrykksmåte gjennom stilen og tonen. I samtaleanalysen kommer dette til syne gjennom bruken av blant annet nærhetsskapende strategier, altså hvorvidt tonen mellom de talende og ytringenes stil, er høflige og respektfulle. En analyse av høflighetsstrategier vil dermed kunne forklare oss mye om forholdet mellom samtalepartnerne og i hvilken grad de søker samhold eller ei.

I samtalen mellom Monica og Trond ser vi både samholdssøkende og distanserte trekk allerede ved første ordutveksling:

1. M: han har misforstått hvem jeg er (.) totalt (*snufs*)
2. T: (7) ja da er det opp til deg å motbevise det da^

Her ser vi et implisitt ønske fra Monica om enighet og støtte fra Trond. Slik Svennevig (2013) nevnte tidligere kan slike implisitte strategier være vanskelige å oppfatte for motparten; noe det ser ut til at Trond nettopp gjør, siden han ikke kommer med foretrukne forståelsesfulle utsagn. Han nøyer seg heller med tips. På den annen side, ved å gi råd om hvordan Monica bør forholde seg til situasjonen, viser han en viss forståelse for Monicas problem og en velvillighet til å hjelpe henne slik at hun blir oppfattet annerledes. Samtidig tar det hele syv sekunder før han tar turen, så selv med et noe nærhetsskapende innhold er formatet han serverer det i dispreferert. I pausen skjer det ikke stort annet enn at Monica ser i bordet med hendene foran ansiktet. Kameraet filmer ikke Trond, så det er vanskelig å vite hva han fyller oppholdet med. Siden det er helt stille i opptaket er det forøvrig naturlig å regne pausen som dispreferert. Ettersom Monica tydelig er opprørt, ville trolig noen støttende oppbakninger fra Trond vært å foretrekke for å vise sympati og engasjement overfor sin samtalepartners følelser.

Trond viser forøvrig sympati når han senere i samtalen kommenterer at Ramsays uttalelser om Monica var ”harde ord”:

16. M: også sa han at han blir kvalm av sånne som meg
17. T: (1) sa han det?
18. M: ja
19. T: (.) jøss (.) det var [harde ord]

På den annen side sier han aldri at han er uenig med uttalelsen, noe som ville vært preferert siden Monica undervurderer seg selv. Gjennom det intensifiserende uttrykket ”harde”, i linje

19, viser han forøvrig at han er uenig i selve ordbruken, om ikke annet. På denne måten viser han forståelse for Monicas reaksjon, samtidig som han kan være enig i selve kritikken mot henne.

Distansen i samtalen kommer også tydelig frem mot slutten når Trond forklarer at det er flere i huset som har den samme oppfatningen av henne:

23. T: det er flere som har kommentert akkurat de:t (.) h° akkurat de:t som Ramsay sa

Ettersom han unnlater å utdype hvem, skaper han en tydelig distanse. Først og fremst mellom Monica og alle de andre deltakerne, men også mellom Monica og seg selv da han får frem at han sitter inne med mer informasjon om temaet enn han vil si. Den mellommenneskelige tilnærmingen de har til hverandre i begynnelsen blir altså endret og mer distansert etter dette utsagnet.

Samtalen mellom Monica og Trond viser altså noe sympati, med råd og intensiverende uttrykk, som viser til forståelse og samhold. På den annen side skaper blant annet Tronds disprefererte pauser og ufullendte introduksjoner en distanse som gjør at hans trøsting oppfattes noe motvillig. Stilen til Tronds ytringer oppfattes dermed noe vag og kan ikke sies å passe helt til kairoset, siden han ikke følger det foretrekkende oppsett til den gitte situasjonen, som jo er å trøste. Ettersom forholdet mellom de to i tillegg blir mer distansert utover i samtalen, viser dette hvordan relasjonene i en vanlig samtale ikke er konsekvente. De talende må forholde seg til – og reagere på – de ulike ytringene som måtte komme.

5.2.2. Nærhet og distanse i *Mammon*

I samtalen mellom Peter og Daniel viser de først og fremst nærhet når det allerede innledningsvis kommer frem at det er familiære bånd mellom dem:

1. P: ja (.) du (1,7) det var du som ville at jeg skulle komme?
2. D: (.) hm (.) ja jeg vet det h° (.) vi er ikke store familien
3. P: (2,2) jeg ække på den saken

Med dette refereres det til en felles fortid og videre skal vi se at de begge også viser til en felles oppfattelse av denne fortiden. I linje 3 ser vi at Peter benytter seg av bestemt form når han introduserer det neste emnet, noe som viser en felles forståelse av hva ”saken” er. Dette bygger oppunder det faktum at de sitter inne med en del felles bakgrunnskunnskap, hvilket

viser til et nært forhold de to i mellom. Til slutt kommer det som sagt også frem at Daniel ønsker at Peter skal passe på sønnen hans. Med dette ytrer Daniel et ønske om å skape enda tettere bånd i familien, for som resten av samtalen også henter til har ikke det familiære båndet vært så sterkt tidligere.

Tross blodsband mellom de talende skapes det i tillegg en tydelig distanse. For eksempel som respons på Peters emneintroduksjon der Daniel påpeker deres ulike roller i saken:

3. P: (2,2) jeg ække på den saken

4. D: hm slapp av (*kremt*) det er jeg som skal gjennom et lite helvete (.) ikke du

Her legger han i tillegg enfatisk trykk på ordene ”jeg” og ”du”, slik at viktigheten av nettopp disse ordene tydelig kommer frem. Når det skapes en så tydelig markering av ulikhet mellom de to innledningsvis er dette med på å prege resten av samtalen. Vi ser det i tillegg eksplisitt uttrykket igjen ved samtals slutt der Peter ytrer at han har vært ”FLINK” mens broren har gjort noe ”GALT”. Det er altså tydelig distanse mellom deres posisjoner gjennom hele dialogen. Dette kommer også frem når Daniel forklarer at ”jeg vet så uendelig mye mer enn det du vet”. Her igjen med enfatisk trykk på forsterkeren ”uendelig”, slik at hans viten oppfattes enda mer distansert fra det Peter vet.

Peter og Daniel viser altså avstand fra hverandre seg gjennom samtalen når de eksplisitt beskriver sine ulike posisjoner. De tydelige uthevningene av *jeg* og *du* oppfyller intensjonen om å informere seerne, da det tydelig blir fortalt at det er en distanse mellom de to brødrene. Samtidig styrker de talende tydelig også samholdet når de refererer til familiære bånd og en felles forståelse av både hva som har skjedd og hvilken situasjon de nå begge befinner seg i. Med tanke på kairoset og situasjonen bak samtalen, som blant annet var å beklage til hverandre, blir dette oppfylt av disse nærhetssøkende ytringene.

Ettersom de mellommenneskelige relasjonene kommer såpass konkret frem, i tillegg til at de følger kairoset og holder seg konstante overfor hverandre gjennom hele samtalen, kan det argumenteres for at de fiktive samtaledeltakerne *viser* frem både distanse og samhold fremfor å *skape* det underveis, slik det blir gjort i *Big Brother*.

5.2.3. Turtakning i *Big Brother*

Tv-formatets mest sentrale element er som sagt presentasjonen, *actio*, som går ut på hvordan ytringene overleveres og presenteres. I samtaleanalysen kan presentasjonen forklares ut ifra turtakningen og hvordan de talende forholder seg til sine taleturer, altså om de avbryter hverandre, eller viser motvilje for samtalsens progresjon ved å ikke gjøre krav på ny tur.

Turvekslingen mellom Monica og Trond er relativt saktegående i begynnelsen av samtalen. Det er ingen avbrytelser eller overlappinger og begge tar seg pauser før de starter på turene sine. Flere av disse pausene er forøvrig på over ett sekund uten at de blir fylt med nevneverdig innhold, utover det at Monica ser i bordet og Trond ser på henne. På den annen side kjemper Monica mot gråten frem til midtveis i samtalen. Hennes pusting og snufsing preger dermed tempoet til de begge. Etter at Monica har sluttet å gråte blir hun mer på alerten i turtakningen:

20. T: (.) jøss (.) det var [harde ord]

21. M: [og jeg] (.) blir så sint (*pust*) (.) jeg blir så (.) jeg føler meg

Her begynner hun å prate rett før det kommer et TRP og sikrer seg dermed turen. Når hun begynner midt i Tronds setning skaper hun klar en avbrytelse og ignorering av Tronds replikk, siden hun ikke har noen forutsetninger for å vite nøyaktig hvordan Trond vil avslutte turen. Han kunne for eksempel endt frasen med ”det var passende”. Monica benytter forøvrig turen til å utbrodere hva hun føler om det hun tidligere har sagt. Hun fortsetter mer eller mindre der hun slapp sin forrige tur, hvilket gjør at Tronds avslutning for såvidt ikke har så mye å si for hennes del.

Videre ser vi at Tronds informasjon om at det er flere i huset som er enige med Ramsay setter sitt preg på samtalen, siden det oppstår uprefererte opphold på over ett sekund omtrent mellom hver tur, noe som kan tyde på et problem:

26. M: (1,7) når da?

27. T: (3) det vikke jeg si jeg (.) ass:å (.) da får døm heller si det sjøl

28. M: (3) at jeg prøver å være venn med alle?

29. T: (.) j- ja

30. M: (6,5) men du kan ikke si at flere har sagt det uten å si hvem det er Trond

I den første pausen i Monicas tur ser hun bort på Trond før hun så stiller spørsmålet. Trond ser rett frem og ned i bordet både før han tar turen og mens han snakker. Det at han viker med blikket, i tillegg til de lange pausene, er ikke å regne som foretrukket for verken samtalsens

progresjon eller de talendes samhold. Dette viser vegring for å tale og blikket i bordet tyder på at han tenker seg om før ytringen. Ettersom han fortsetter med det vikende blikket, viser dette at han ikke ønsker å møte Monicas blikk når han dispreferert unnlater å svare på spørsmålet. Han velger heller å forklare at han ikke vil si det og legger så ansvaret over på ”døm” som har kommet med påstandene. Med dette distanserer han seg vekk fra kritikken siden han verken vil si hvem som sa det, eller når. På denne måten beholder han sitt eget ansikt og legger skylden over på andre i huset. Når Monica så kritiserer hans tilbakeholdenhet, kan han forsvare sin handling ved å legge vekt på den etiske normen om å ikke baksnakke andre. Det er jo ikke *han* som har gjort noe galt og han kommer heller ikke til å tyste på synderne; de får stå frem til Monica selv.

Monica stirrer forøvrig oppskaket på ham gjennom hele dette utdraget, noe som gjør hans unnvikende blikk enda mer problematisk. Til slutt når Trond stammende svarer ”ja” får de øyekontakt, men så ser han ut i rommet igjen. Han viser med både kropp og blikk at Monicas spørsmål er problematiske for ham.

Trond øker ergo distansen når han ikke vil utdype hvilke deltakere som har vært enige i Ramsays uttalelser. Dette skaper uenighet mellom de to, noe som fører til flere avbrytelser. Mot slutten følger strukturen på turtakningen mer formatet for en krangel:

32. M: (6,5) men du kan ikke si at flere har sagt det uten å si hvem det er Trond (.) det er
33. også jævelig [xxx]
34. T: [nhei]
35. nei men de:t (.) asså de:t (.) [det gjør jeg bare] ikke
36. M: [nei men da]
37. greit (.) [nei ok]
38. T: [det bør] u ikke være (.) asså (.) e jeg sier ikke hv- (.) e (.) hvem det er
39. eller hvor mange

Først ser vi at Tronds reaksjon på Monicas første ytring kommer noe forsinket og overlapper med slutten av hennes andre ytring. Etter dette er det derimot hans tur igjen, hvor han velger å gjenta sin nektelse og får på denne måten tydelig svart på begge påstandene. Videre i linje 36, er det Monica som avbryter og forsøker å foregripe en avslutning hos Trond. Med dette viser hun at hun ikke ønsker en forverret uenighet, ettersom hun har akseptert hans første ”nei”. Trond ønsker i midlertid å oppdatere sitt forsvar og Monica gir opp forsøket på å kapre turen, noe som igjen viser at hun ikke er interessert i en videre krangel. Når hun så tar turen igjen i linje 37, avbryter han enda en gang for oppdateringens skyld.

Både Trond og Monica viser altså distanse når de ikke tar hensyn til hverandres ytringer, men heller ønsker å utbrodere sine egne forklaringer. Det at de unngår øyekontakt i

store deler av de uprefererte pausene mellom turene er heller ikke med på å styrke det mellommenneskelige samholdet. Til tross for dette viser dialogens turkonstruksjon uansett en viss likevekt i forholdet til de talende, siden de begge benytter seg av avbrytelser. Det er altså ingen som overstyrer den andre.

5.2.4. Turtakning i *Mammon*

I *Mammon* er dialogen preget av at de talende generelt tar seg god tid; både i sine egne turer, men også før de gjør krav på turene. Samtalen mellom Peter og Daniel kan dermed virke som det perfekte eksempelet på ”one party talking at the time” prinsippet. På den annen side, er lengden på pausene såpass lange slik at de likevel forekommer som disprefererte.

Generelt i transkripsjonen er det lange TCU interne pauser. Totalt er det hele 15 steder der turen inneholder pauser på over 0,5 sekunder, i motsetning til *Big Brother* der det kun er to. Den lengste ser vi i midten av samtalen der Daniel er stille i nesten syv sekunder midt i en frase og danner dermed en pragmatisk forespeiling om at det vil komme noe mer:

14. D: nei (1,1) dette gjelder e (.) Andreas (6,8) jeg vil at du skal love meg å: pass på
15. gutten^

Han får altså broren til å vente unormalt lenge før han utbroderer Andreas som emne. I denne pausen skjer det heller ingen ting annet enn at de to ser på hverandre. Daniel sitter i sofaen mens Peter står et lite stykke unna og svarer på brorens intense blikk med samme intensitet. Som nevnt tidligere er en så lang pause som kun er fylt med blikk relativt unormalt i en vanlig samtale. På den annen side kan en slik handling være med på å skape et spenningsmoment som gjør at man skjerper sine ører for å få med seg turkonstruksjonsenhetens slutt. Pausen markerer med dette emnet *Andreas* som en viktig betydning for historien.

Det er nettopp slike TCU interne pauser som preger strukturen i samtalen. Et annet godt eksempel ser vi når Peter forklarer sin rolle i saken:

23. P: du, jeg vil bare si deg en ting, bare så der e::r sagt (1,8) jeg har aldri jakta på deg
24. (1,4) jeg fikk noen tips (.) angående (0,7) noe i Ungarn og (1,1) jeg visste ikke
25. en'gang at dere: eide så mange selskaper der (1,2) jeg bare fulgte saken

Her ser vi at han tar seg god tid i sin tur og det oppstår relativt lange interne pauser, men også pauser mellom pragmatiske avsluttede poeng. Både etter ”jeg har aldri jakta på deg” og før ”jeg bare fulgte saken”, oppstår det potensielle TRP som ikke blir benyttet av broren. Dette gir et monologisk preg som blant annet isolerer Peter vekk fra broren. De interne pausene peker videre på en tankefull karakter som velger sine ord med omhu når han forklarer sin rolle i saken.

Ikke-verbalt gjør ikke Peter annet enn å stå rett opp og ned og prate mens han ser på broren som sitter et stykke unna, noe som også får frem hans isolasjon. Det viser også at temaet er noe alvorlig ettersom han ikke benytter seg av andre gestikulasjoner enn blikk. Det er altså ingen utenforstående elementer som forstyrrer hans ytringer. Daniel på sin side, gjør seg tilsynelatende klar til en sykkel tur da han tar på seg ytterjakken og av seg ring og klokke. Han er med andre ord aktiv mens Peter snakker, men ikke i muntlig forstand. Hans handlinger forteller på den annen side også en historie: nemlig at han skal ut og sykle, men egentlig skal han ut å ta sitt eget liv. Hans bevegelser viser dermed et vitalt poeng for historieprogresjonen i serien. For samtalens del kunne det forøvrig vært preferert at han hadde skutt inn noen oppbakkinger eller korte oppfølgingspørsmål for å vise forståelse og/eller engasjement.

I tillegg til å peke på den rolige strukturen i samtalen, viser dette eksempelet også hvordan Peter foretar et preferert forsvar på hvorfor han er distansert fra broren i saken. Han forklarer at han ikke var ute etter å ta Daniel, men saken alene. Slik som vi også så i samtalen mellom Trond og Monica, redder han på denne måten ansikt ved å peke på etiske trekk som forsvarer hans handlinger.

Turtakningsstrukturen gjør at de talende fremstår mer isolerte fra hverandre siden det ikke oppstår noen avbrytelser eller andre innvendinger under turene. Med dette blir ytringene også tydelige da det ikke er noen forstyrrende faktorer under fremføringen. I tillegg til de lange pausene, som blant annet bygger opp spenningen, er fremføringen av turene dermed et godt eksempel på hvordan samtalen er laget for at et publikum tydelig skal få med seg hva som blir sagt og ikke for Verås-brødrenes samhold seg i mellom.

5.2.5. Reparasjoner i *Big Brother*

I *Big Brother* er det tydelige nærhetsskapende strategier ettersom både Monica og Trond initierer til å oppklare misforståelser underveis. Selv om de som sagt distanserer seg i noe ulike posisjoner i løpet av samtalen, ønsker de samtidig en felles forståelse av situasjonen.

Når Trond i begynnelsen av samtalen søker etter å forstå samtalens tema, skjer dette gjennom spesifikke annen-initierte selvreparasjoner. Ved å gjenta kun de problematiske ordene lokaliserer han nøyaktig hva han ønsker oppklart:

3. M: hvorfor det? (2,7) (*snuffs*) hvorfor skal jeg gjøre det? (1) han har jo bestemt seg^
4. T: han har bestemt seg at du (1,3) at hva?
5. M: hh jeg er en svak person
6. T: svak person?
7. M: ja (.) fordi at jeg (.) går rundt og prøver å være venner med alle

Når Trond stadig må innlede reparasjon viser han at det er noe utydelig for han hva som ligger til grunn for samtalens tema. Monica svarer på alle hans initieringer og på denne måten oppstår det ingen uoppklarte eller skjulte meninger i samtalen. Videre ser vi også at de begge selv-initierer til reparasjon i sine egne turer:

12. (jeg) kjenner ikke alle godt nok til å (.) h h° h jeg føler ikke at jeg kjenner noen godt nok

Monica gjentar her seg selv for å modifisere sitt utsagn. Den første uttalelsen kan fremstå noe skråsikker ettersom den ikke inneholder noe forbehold, men ved å sette inn ”føler” og omgjøre ”alle” til ”noen” blir ikke utsagnet like bombastisk. Gjennom en slik modifisering distanserer hun seg også vekk fra påstanden, siden det nå er snakk om hva hun personlig føler og ikke nødvendigvis hva som er sant eller hva de andre måtte synes. Det uprefererte utsagnet blir altså reparert til en mer preferert fremtoning. Videre i samtalen ser vi også en selv-initiering, men denne gang er det bruken av dempere som gjør utsagnet med preferert:

20. M: [og jeg] (.) blir så sint hh (.) jeg blir så (.) jeg føler meg
21. skikkelig urettferdig behandla for at han (.) han har lissom ikke tatt seg tid til å bli
22. kjent med meg en gang^

Etter at hun har fått turen og beskrevet sin sinnsstemning, trekker hun pusten og begynner på en ny identisk formulering. Hun omformulerer så denne ved å heller oppdatere det første utsagnet med nettopp *hvorfor* hun er så sint. Til slutt benytter hun seg av demperen ”lissom”, slik at påstanden om at Ramsay ikke har tatt seg tid til å bli kjent med henne ikke blir like krass.

Til slutt i transkripsjonen ser vi en selv-initiert selvreparasjon av Trond når han drar ut ordet ”hv- (.) e” før han sier ordet en gang til, i tillegg med trykk på stavelsen. Ved å reparere

ordet til å få et slikt emfatisk trykk får han fremhevet viktigheten av at det er nettopp denne ”hvem” han ikke vil røpe.

Reparasjonsinitieringer blir altså hyppig brukt for å oppklare alle uklare meninger og ingen spørsmål blir stående ubesvart. I tillegg blir initieringene brukt til å modifisere eventuelle krasse utsagn (Monica), og for å fremheve viktige ord (Trond). De talende viser altså et kontinuerlig behov for forandringer av ytringene underveis i samtalen.

5.2.6. Reparasjoner i *Mammon*

I *Mammon* er det ikke mange reparasjonsinitieringer å oppspore, men på den annen side er heller ikke behovet for oppklaring like stort som vi har sett tidligere. Der både Monica og Trond gang på gang søker etter utdypninger fra hverandre, venter Daniel tålmodig på at Peter skal rette seg selv:

9. P: du kommer til å sitte inne i maks to år (0,9) det er to sure men du har fått jævlig
10. mange søte (4,6) °ikke akkurat bare søte°
11. D: (.) nei mellom deg og m:meg, så kan vi vel være enige om at e du kanskje har
12. opplevd noe mer sødme enn meg^

Her blir det indikert at ordet ”søtt” har skapt et problem. Peter sikter først til at broren har hatt en del, eller ”jævlig mange” søte år. Deretter oppstår det en relativt lang betenkingspause, hvilket kan bety at noe er problematisk. Siden broren heller ikke ser ut til å tolke pausen som en TRP, kan dette også styrke oppfattelsen om at pausen er en problemindikasjon fra begge kanter. Begge forventer altså en utdypning på ordet ”søtt”. Peter initierer så til slutt til selvreparasjon ved å først legge hodet på skakke, for så å modifisere frasen med innledningen ”ikke akkurat”. Med dette retter han på korrektheten ved utsagnet, dog med lav stemmestyrke. Ettersom han bruker det samme ordet i reparasjonen viser han i tillegg tydelig hva som var problemet og at den valgte metaforen nok ikke var den helt passende måten å beskrive brorens fortid på. Med den ikke-verbale hodebevegelsen innledningsvis viser han at han er i gang med turen før han begynner å prate. Den unormalt lange pausen oppfattes dermed ikke så unormalt lang som den kan fremstå i transkripsjonen.

Videre kan vi også se en andre-initiert andre-reparasjon der Peter korrigerer brorens utsagn:

26. D: det er greit Peter, du er flink^

27. P: du det EKKE SNAKK OM Å VÆRE FLINK (.) PRØV RETT og GALT

Ved å benytte seg av den samme ordbruken som sin bror viser han tydelig hvor problemet i ytringen ligger. Med dette gjør han komplementet fra Daniel irrasjonelt ved å påpeke at det ikke handler om å være flink, men trekker igjen frem det etiske grunnlaget for hans handlinger. Dette er også det eneste stedet i samtalen der stemmestyrken er høy. Det varer i tillegg i omtrent hele frasen og det er tydelig at Peter virkelig ikke aksepterer brorens komplement.

Behovet for reparasjoner i den fiktive dialogen oppstår altså ikke på grunn av uklare ytringer eller misforståelser, men heller akseptabiliteten av det som blir sagt. De nevnte eksemplene i dette kapittelet viser begge hvordan gjentagelse av ordene er med på å forandre deres mening. Samtidig har oppgaven tidligere pekt på den innprentende effekten slike gjentagelser kan ha, noe som peker på den dramatiske dialogens manipulasjon av samtalsstrategier. De benytter seg altså tilsynelatende av reparasjonsinitieringer for å formidle informasjon til publikum.

5.3. Dialog som representasjon av handling og informasjon

Innholdet *inventio*, hvilket er emnene som behandles, er sentralt for å få frem intensjonen. Her spiller også det retoriske *disposito*, altså organiseringen og oppbygningen av innholdet en viktig rolle. Gjennom samtaleanalysen ønsker jeg å belyse hvordan de to dialogene legger frem sitt innhold og ikke minst, hva dette innholdet er og hvor mye handling dialogene får informert om.

5.3.1. Informasjon i *Big Brother*

Mellom Trond og Monica blir det i løpet av 1,41 minutt og 432 ord, altså cirka fire ord i sekundet, innledet til nye emner to ganger. Som analysen tidligere har vist benytter de begge seg av både dempere og modalpartikler, slik at ordmengden naturligvis består av flere fyllord enn man trolig ville benyttet seg av skriftlig. Den første emneintroduksjonen er forøvrig når Monica starter samtalen med en nyhetsannonsering om at ”han har misforstått hvem jeg er (.) totalt”, som setter samtals tema. Etter dette kommer hun med oppdateringer til

nyheten som da blir undertemaene ”svak person” og ”at han blir kvalm av s anne som meg”. Neste emne kommer n ar Trond annonserer at det er flere som har kommet med de samme kommentarene. Denne introduksjonen fungerer som et skrittvis emneskifte. Selv om temaet han introduserer er i samme kategori som hovedtemaet, fungerer det som et skritt mot noe annet med tanke på hva emnet inneb erer for resten av samtalen. Fra   være noe forst aelsesfull for Monicas reaksjon, blir nå det neste emnet om hvor mye han faktisk distanserer seg fra henne i saken. Han benytter seg forøvrig ikke av noen bindene ord i introduksjonen. Han viser heller ingen særlig sympati med beklagelser eller interaksjonsmark rer; han går rett på sak. Dette blir dermed hovedtemaet til samtals slutt, med undertemaet om at han ikke vil si noe mer om denne nyheten. Hyggelig eller ei, vi ser altså at det er en relativt lik fordeling mellom Monica og Trond når det kommer til emneintroduksjon. De innleder hvert sitt hovedemne og hver sine undertemaer i samtalen og fremstår med dette likeverdige når det kommer til samtals innhold.

Informasjonen i samtalen blir også gjentatt for   innprente poeng. Mot slutten ser vi at Trond så absolutt ikke bare fyller inn ”a gap in knowledge” når han svarer på Monicas ønske om oppdatering av hvorfor han ikke vil røpe kilden bak utsagnet:

34. T: [nhei]
 35. nei men de:t (.) asså de:t (.) [det gjør jeg bare] ikke
 36. M: [nei men da]
 37. greit (.) [nei ok]
 38. T: [det bør] u ikke v ra (.) asså (.) e jeg sier ikke hv- (.) e (.) hvem det er
 39. eller hvor mange

Han understreker her forsvaret sitt to ganger med forsterkeren ”asså” og gjennom ulike omformuleringer uttrykker han hele fire ganger at hans munn er lukket. Det reises ingen tvil om hvorvidt han vil røpe synderen eller ikke.

Til slutt kan vi se en annen form for selv-repetering, men i ulike deler av samtalen:

7. M: ja (.) fordi at jeg (.) går rundt og prøver   være venner med alle (0,9) det er ikke
 31. M: (3) at jeg prøver   være venn med alle?

Som nevnt tidligere forsøker Monica i linje 31   få bekreftet at de kommentarene Trond har snakket om samsvarer med det hun nevnte innledningsvis, nemlig at hun prøver   være venn med alle. Når Monica formulerer seg likt som i begynnelsen viser hun i tillegg en søken etter helhet i samtalen. Det hadde for eksempel artet seg noe snodig om Trond hadde siktet til en annen kommentar fra Ramsay, siden ingen andre slike kommentarer har blitt introdusert.

Informasjonen i samtalen blir altså gjentatt både av Trond og Monica. I tillegg introduserer de begge like mange emner.

5.3.2. Informasjon i *Mammon*

I løpet av 1,48 minutt og 376 ord, hvilket tilsvarer rundt tre ord i sekundet, blir det innledet til nye emner fem ganger i samtalen mellom Peter og Daniel. Her ser vi en påfallende ulikhet fra den dagligdagse samtalen: i løpet av relativt like lang tid, med bruk av relativt like mange ord, blir det altså introdusert over dobbelt så mange emner i *Mammon*.

Innledningsvis åpner Peter med en ”topic-initial elicitor” når han forsøker å fremkalle temaet fra sin bror. Daniel svarer forøvrig ikke eksplisitt på den implisitte meningen som ligger i introduksjonen, nemlig ”*hvorfor* ville du at jeg skulle komme?”. Han gjemmer i stedet svaret sitt inn i utsagnet om at de er en liten familie, siden det senere viser seg at grunnen for møtet var hans ønske om at Peter skal passe på sønnen hans. Han har altså et skjult budskap i sin ytring, hvilket som tidligere nevnt kan være vanskelig å oppfatte i muntlig kommunikasjon. Et skjult budskap samsvarer dermed ikke med den gitte situasjon, som jo var å nettopp informere. På den annen side skaper et slikt utsagn en viss spenning for seeren som gjør at man ønsker å følge samtalen videre for å få en oppklaring på hvorfor familiestørrelsen har noen betydning. Ser vi dermed på kairoset om at *Mammon* er en tv-serie som skal overbevise seere i sin første episode, blir like vel en hemmelighetsskapende ytring passende for situasjonen.

Peter ser forøvrig ikke ut til å bry seg videre med det innpakkede budskapet og introduserer heller et nytt tema etter en kort pause, som tydelig viser at Daniel har avsluttet sin tur. Gjennom en ”itemized news inquiry”, der han introduserer et temaet ”saken” som etter konteksten å dømme har en bestemt nyhetsverdi for broren, blir så samtalen andre hovedtema introdusert. På grunn av hva som tidligere har hendt i episoden er det nemlig naturlig at det er nettopp denne saken de skal snakke om. Peter regner altså med at det er tilfellet og introduserer dermed dette temaet selv. Daniel velger å fortsette med emnet i sin tur og viser dermed at Peters anmodning til en viss grad var rett. Neste tema, der Peter introduserer metaforen ”søtt”, foregår mer som et gradvis emnebytte. De er fortsatt inne i saken, men dreier samtalen mer tilbake mot deres felles fortid og relasjoner. Peter velger forøvrig å avslutte denne skrittvis emneovergangen når han eksplisitt, men hviskende ytrer:

P: (1) °okei° (0,7) °vi gåkke dit nå°

Daniel velger deretter å introdusere det som viser seg å være hans opprinnelige temaønske da dette forklarer betydningen av familieintroduksjonen tidligere i samtalen, nemlig Andreas. Til slutt foretar Peter et siste emnebytte ved å forsvare sine handlinger i saken. Vi ser at det er Peter som innleder til flest emner da han står for fire introduksjoner, mens Daniel står for én. På den annen side er det Daniel som innleder til samtalens hovedemne.

Ved Peters siste emneintroduksjon går også samtalen tilbake til start ettersom deres distanse seg i mellom og dette helvete som Daniel befinner seg i blir gjentatt. Det skapes også her en helhet i samtalen ved at slutten og begynnelsen handler om det samme. Det er flere slike tematiske gjentakelser i samtalen. For eksempel nevner Daniel flere ganger at det er familiære bånd mellom de to gjennom ordene: ”familien”, ”brodern” og ”familiehjelp”. Disse gjentakelsene har også en effekt med tanke på seerne. Ettersom informasjonsmengden ikke bør overgå seernes oppfattelsesevne, gjør gjentakelsene av samtalens emner det enklere å få det med seg at de to talende har familiære relasjoner. På denne måten kan man introdusere flere emner enn i dagligtalen og samtidig sørge for at de blir oppfattet.

Et annet sentralt poeng ved informasjonsmengden er at verken Peter eller Daniel benytter seg modalpartikler eller dempere, og dermed blir det ikke like mange ”ekstra” ord som i *Big Brother*. De snakker mer slik man skriver. Samtalen bærer også andre skriftlige preg siden det er flere fraser med gjemte meninger. Som nevnt tidligere bærer setningen ”vi er ikke store familien” den skjulte betydningen om å være hovedtemaet. Daniel forklarer heller aldri hva det er han ”vet så uendelig mye mer enn [Peter] vet”, eller hva dette ”helvete” faktisk går ut på. Dette skiller seg som sagt en del fra det vi så i *Big Brother*-samtalen der Monica spør en rekke oppfølgingsspørsmål med én gang Trond viser at han vet, eller har hørt, mer enn henne.

Informasjonen blir altså fremlagt noe mystisk og med et mer skriftlig preg enn den vanlige samtalen. Peter og Daniel er også mer effektive med tanke på antall emner de introduserer, med en relativt liten ordmengde i forhold til Trond og Monica i *Big Brother*. På den annen side er emnefordelingen noe skjevare ettersom Peter dominerer antall introduksjoner, mens det er Daniel som introduserer hovedtemaet.

5.4. Dialog som representasjon av individ og karakter

Talerens troverdighet har som tidligere hevdet en meget viktig innvirkning på hvorvidt talen er overbevisende eller ei. Hvorvidt en taler er troverdig eller ikke avgjøres av hvordan han blir oppfattet som person, altså hans individuelle sider. Slik dialogismen også påpeker, representerer våre kommunikative bidrag til samtalen nettopp våre individuelle sider. Slike sider vil forøvrig ikke komme frem i samtaleanalysen ettersom man ikke vil ha tilgang til, og dermed ikke belegg for, å kunne påstå hva de talende egentlig føler under samtalen. Men slik den dramatiske tolkningen av samtaleanalysen påpekte, kan visse strategier i talen fremvise individuelle karaktertrekk og dermed *ethos*, hos de talende. I det følgende vil jeg derfor se på funnene som ble gjort i de foregående analysene gjennom mer dramatiske øyne.

5.4.1. Individuelle trekk i *Big Brother*

Selv om samtaleanalysen ikke peker på personlighetstrekk hos de talende i den forstand vil man gjennom et mer drama-analytisk synspunkt, slik som Herman (1995) påpekte, kunne tolke Monica og Tronds neglisjeringer av hverandres turer som en noe egoistisk oppførsel. Gjennom sine avbrytelser viser de at de ikke tar hensyn til hverandres ytringer, men heller ønsker å utbrodere sine egne forklaringer. Dette kan også peke på ivrige karakterer som ser det viktigere å få frem sine meninger fremfor å høre ferdig hva den andre har å si.

Når det kommer til reparasjonsinitieringene kan de vise oss at Trond bruker reparasjon til å vise et engasjement ved å tydelig få frem hva han mener. Han ser det viktig å innprente flere ganger hvorfor han valgte en dispreferert tilnærming på Monicas spørsmål. Med dette viser han at han ønsker å bli oppfattet empatisk, selv om noen av hans ytringer ikke er foretrukne til situasjonen. Monica derimot viser at hun ikke vil fremstå som verken bombastisk eller krass, ettersom hun selv-initierer til reparasjon av ytringer som måtte fremstå slik. Monica viser med dette sympatiske karaktertrekk siden hun ikke ønsker en forverret uenighet.

Informasjonen som blir gjentatt både av Trond og Monica viser at de begge er opptatt av klarhet og tydelighet i kommunikasjonen. Som individer vil de altså ikke bli misforstått.

Visse karaktertrekk hos de talende kan således komme til syne gjennom en mer dramatisk tilnærming av samtaleanalysen. Ettersom alle tegn og strategier har oppstått automatisk av de talende, kan man forsåvidt ikke gi belegg for at konklusjonene i dette

kapittelet er faktiske. Monicas påståtte egoisme ved avbrytelsene kan for eksempel skyldes at hun ikke hørte Tronds taletur. Tolkningen av individualiteten kan dermed ikke forsvares som noe annet enn synsing når det kommer til den naturlige samtalen, samtidig må det sies å kunne peke på interessante aspekter hos de talende.

5.4.2. Individuelle trekk i *Mammon*

Turtakningsstrukturen mellom Peter og Daniel viser tankefulle karakterer som er noe isolert fra hverandre. Både gjennom sitt kroppsspråk og interne pauser fremstår Peter som en noe alvorlig karakter, mens Daniel fremstår som en mer distansert type når han blant annet kler på seg treningsklær istedenfor å vise språklig engasjement til samtalen.

Når det kommer til reparasjonsinitieringene av ordene ”søt” og ”flink”, har det en viss effekt på seerne da dette blir sentrale symboler for forståelsen av karakterene. Peter har altså gjort det rette, mens Daniel har gjort noe galt. De to brødrene har heller ikke kun hatt søte år i sin oppvekst. Reparasjonene viser også andre karaktertrekk ettersom Peters varierende stemmestyrke fremstiller ham som en noe temperamentsfull karakter.

Peters dominans når det kommer til emneintroduksjoner viser ham som en karakter som tar ordet. Daniel fremstår mer tilbakeholden, men ikke over-dominert av den grunn siden han står for samtalsens hovedtema. Gjennom skjulte budskap og fraværende behov for reparasjoner, fremstår uansett både Peter og Daniel som noe hemmelighetsfulle karakterer.

Den dramatiske tolkningen av samtaleanalysen får herved tydelig frem de fiktive karakterene. Gjennom manipulasjon av både reparasjoner, bruk av pauser og hvem som står for de ulike emneintroduksjonene, får man tydelig fortalt at Peter er en etisk og flink journalist som gjerne tar ordet og er litt dramatisk. Daniel blir derimot fremstilt som mer rolig og trolig en mer uetisk person. I motsetning til Monica og Trond som oppfattes noe vagere i sine posisjoner, er de fiktive rollene klare og tydelige gjennom hele samtalen.

5.5. Sammendrag

Intensjonen og grunnlaget bak begge dialogene er fortrolighet mellom de talende. I *Big Brother* oppstår fortroligheten først og fremst på grunn av mellommenneskelige behov der Monica ønsker å begrunne sin reaksjon, noe som fører til Tronds trøsting. Forøvrig, etter at han innleder et distanserende hovedtema senere i samtalen, forandres forholdet mellom de to.

De ”vanlige” talendes reaksjoner på hverandres bidrag til samtalen fører altså til endringer og ukonsekvente mellommenneskelige relasjoner.

I *Mammon* oppstår det fortrolighet mellom Verås-brødrene, siden deres intensjoner er å fortro seg og beklage til hverandre, og begge forholder seg til kairoset slik det er forventet. Samtidig er deres mellommenneskelige forhold konsekvent gjennom hele samtalen.

Turkonstruksjonen i *Big Brother* viser hvordan både Monica og Trond avbryter hverandre for å få frem sine meninger. I *Mammon* oppstår det derimot ingen avbrytelser. Dette isolerer både de talende og ytringene, men skaper også et spenningsmoment for seerne.

Behovet for reparasjonsinitieringer er stort for Monica og Trond siden de hyppig initierer til endringer av ytringer og oppklaringer av misforståelser. Ingen av de talende ser ut til å godta ytringer de ikke forstår. Nettopp en uoppklart ytring, der Trond ikke vil utdype hvem som står bak anklagen om at Monica prøver å være venn med alle, blir jo også hovedproblemet mot slutten av samtalen. Peter og Daniel på sin side benytter seg tilsynelatende av gjentakelse som repareringsteknikk, men behovet for oppklaringer og utdyppninger er ikke tilstede i samme grad som i den vanlige talen. Tvert i mot er det nettopp de uoppklarte ytringene som driver spenningen fremover.

Når det kommer til dialogenes innhold er som sagt innholdsmengden tydelig større i *Mammon*. På den annen side er det også en skjevere fordeling mellom emneintroduksjonene der Peter introduserer de fleste. Dette peker samtidig på hvor konsekvente de to karakterene er: Peter er den pratsomme, mens Daniel er tilbakeholden. I *Big Brother* derimot er det lik fordeling mellom informasjonsdelingen, noe som viser at verken Monica eller Trond holder seg til fastsatte roller; de tar ordet når de vil.

Som analysen viser, kommer karaktertrekkene til Daniel og Peter tydelig frem i dialogen. Det har derfor vært interessant å se på hvilke dramatiske karaktertrekk man vil kunne finne hos de vanlige talende. Monica og Trond kan fremstå noe egoistiske med sine avbrytelser, samtidig som de begge også viser sympatiske sider. Man vil som sagt ikke kunne avlese personligheten ut ifra den vanlige samtaleanalysen og det viser seg også her ettersom det er vanskelig å få et komplett bilde av de talende da de forandrer seg i løpet av samtalen. Uansett hvordan individene Monica og Trond egentlig måtte være, viser analysen hvordan de er mer komplekse enn Peter og Daniel som forholder seg mer konsekvent til sine innledende personligheter.

6. Analyse II –krangler

Etter å ha fokusert på hvilke empiriske ulikheter det er mellom fortrolige dialoger i de ulike sjangrene, skal denne analysen se på hvilke ulikheter det måtte være mellom samtaler i en mer kranglende tone. Slik teorikapittelet påpekte er krangler bygget på et ulikt grunnlag enn den vanlige samtalen, der målet er å dominere krangelen med egne meninger fremfor en solidarisk og lik fordeling av bidrag til samtalen. Gjennom analysen ønsker jeg derfor å se på det mellommenneskelige forholdet mellom de talende, samt hvordan de individuelle sider kommer frem i de to sjangrene. Kan det hende at ulikhetene er mer distinkte ved krangler?

6.1. Situasjon og intensjon

Samtalen fra *Mammon* foregår også her innad i Verås familien, men denne gangen er det den tidligere omtalte sønn og nevø, Andreas, og hans bestefar, Tore, som kommuniserer. Scenen finner sted i siste episode der de to møtes etter alt som har hendt tidligere i serien. Andreas har oppsøkt bestefaren ved noe som likner et slags restitusjonshjem, der han sitter utenfor i en rullestol og ser utover landskapet. Andreas intensjon med besøket er å ta et oppgjør med sin bestefar, som han mener har skylden for farens død og dramatikken som utspant seg etter dette. Bestefarens intensjon er dermed å forsvare sine valg. Det ligger altså en potensiell uenighet i luften før samtalens start. Samtidig peker dialogen også mot noe avsluttende, da den foregår mot slutten av serien. Det forventes av den grunn et resonnement og en forklaring, særlig fra bestefaren.

Samtalen fra *Big Brother* er fra dag 14 i huset og foregår mellom Rodney og Anette, som gjennom hele oppholdet har et flørtende forhold til hverandre. Det valgte utdraget finner sted i mørket på soverommet, noe som gjør det noe problematisk å lese ansiktsuttrykk og andre ikke-verbale bevegelser. Rodney's intensjon bak samtalen er til å begynne med å få Anette til å prate om sine følelser. Anette derimot er ikke interessert i å legge ut om sine følelser for verken Rodney eller de andre deltakerne. Hennes intensjon for krangelen er å få en slutt på romanseryktene ved å gå ut å ta opp med de andre deltakerne at de ikke bør blande seg i hennes følelsesliv. Rodney ønsker ikke å involvere de andre, så hans intensjon blir derfor å stanse Anette. Det skal også nevnes at krangelen foregikk på kveldstid, så det er ikke usannsynlig at det har vært noe alkohol inne i bildet som kan ha preget aktørene. I motsetning til *Mammon*-utdraget, forventes ikke denne krangelen å være avsluttende i samme grad

ettersom det er mange dager igjen av realityserien. Tvert imot er det nok forventet at uenigheten mellom de to ikke løser seg med det første.

Situasjonen som ligger til grunn for de to kranqlene er altså ulike ettersom *Mammon*-kranqlen søker et avsluttende oppgjør etter dramaet som har hendt i de foregående episodene. *Big Brother*-kranqlen derimot, er ikke avsluttende på samme måte ettersom serien så vidt har begynt. Likevel har begge kranqlene som mål å ta et oppgjør med noe som tidligere har hendt, hvilket altså viser noe likhet ved intensjonene.

6.2. Kranql som representasjon av mellommenneskelige forhold

I en kranql vil det som tidligere nevnt ikke oppstå like mange nærhetsskapende strategier som ved en vanlig samtale. Det sentrale aspektet ved denne analysen av mellommenneskelige relasjoner blir dermed å se på hvorvidt de kranqlende søker samhold i løpet av kranqlen eller ei. I dette eksempelet dukket det opp såpass synlige ulikheter mellom de to kranqlene, slik at jeg har valgt å legge ved bilder av de to transkripsjonene i fargekoder som representerer de ulike relasjonsstrategiene for å tydeligere vise poenget. Det skal sies at visse ytringer er komplekse da de kan inneholde flere strategier, så eksempelet under er derimot for å grovt vise hvor ulikt fordelt strategiene er i de to utdragene. Rød står for nærhetsskapende strategier, grønn står for forsvaring av eget ansikt og blå står for distanse og nedgradering av den andres ytringer. Figur 1 er fra *Big Brother*, mens figur to er fra *Mammon* (tydeligere transkripsjoner er vedlagt som vedlegg 4 og 5). Som man kan se ved første øyekast innledes kranqlene relativt likt, dog er det betraktelig flere selvforsvarende ytringer i *Big Brother*, noe som blir utdypet videre i analysen.

Figur 1:

1. R: du har aldri noensinne sagt hva du °føler° for meg (.) og jeg får høre det her
2. fra andre fra andre jenter (.) og jeg da jeg trur [(.) jeg- jeg- å-
3. A: [ja men sier ikke det mer om de
4. enn det sier om [oss enn det sier om noen andre? (.) hvorfor (.) skulle jeg (.) sk-]
5. R: [> nei neimen nei neimen< men jeg trur at de står nærmere deg]
6. enn det jeg gjør deg
7. A: NEi jeg >er ikke sånn jente< jeg driter i jeg har ikke noe interesse av å sitte °h å
8. prate om privatlivet mitt eller hva jeg føler eller syns om andre hh mennesker i et
9. (.) hus som er °hh hvor jeg har kjent folk i fjorten^ dager^
10. (1,5) jeg blir drit forbanna (.) og nå skal jeg gå >vet du hva< nå skal jeg bare gå ut
11. også sk- skal jeg bare ta opp de greiene her (.) for at [jeg- (.) vet du hva?]
12. R: [NEI NEI NEI (.)] det ska' du
13. ikke gjøre det ska' du ikke [gjøre nei] <vær> så snill ikke gjør det
14. A: [neimen]
15. Jeg blir så <jævelig>[(.)] irritert °vøttø°
16. R: [men]
17. nei neimen det neimen det skal du ikke gjøre (.) la- la de::t
18. A: shh det hakke no med deg å gjøre (.) jeg har hørt dem viske jeg har hørt det pisset
19. der^
20. R: neimen drit i det Anette (.) drit i det drit i det drit i det (sukk)
21. A: åh herregud ass (1,4) hvis- [men kan] ikke du bare være med ut litt
22. R: [°men men det°]
23. A: [vet du hva jeg skal nei men vet du hva gi- jeg skal ikke holde] noen lang tale men
24. R: [NEI (.) NEI (.) NEI NEI (.) det gjør du ikk- (.) NEI (.) NEI (.)]
25. A: jeg ska' si [(.) det skal ikke gå ut over deg] (.) ja men hør da (.)
26. R: [NEI (.) NEI NEI NEI det-]
27. A: det (.) det (.) det skal være kort jeg [skal bare si det til alle nei (.)]
28. R: [ANETTE ANETTE ANETTE (.) NEI nei]
29. A: NEI jeg skal ikke gå inn på det saklige i det hele tatt men jeg skal bare si noe helt
30. jævlig generelt hh [men vet du hva? ja men hør på meg jeg] skal si en ting
31. R: [nei væ- (.) ikke gjør det ikke gjør det]
32. A: jeg sa det her før du kom ut til meg jeg visste det (.) var derfor jeg gikk sammen
33. med Lars (.) og Morten kom hit og vi satt oss her for jeg gidder ikke det derre (.) hh
34. sentimentale (.) bullshittet (.) som foregår.
35. (1,3) det (.) det var derfor (.) så det er ikke noe med den samtalen her å gjøre men
36. det var på en måte dråpen men det her har vært (.) liggende lenge °h jeg hører (.)
37. for det om jeg ikke sier noe assa (.) og jeg <vet> [(.)] for jeg er faen ikke =
38. A: = dummere enn jeg ser ut

Figur 2:

1. A: h du har havna i stol?
2. T: (1,7) nei (1,6) kroppen og jeg er bare uenig i om hvordan vi best forflytter oss^ (.)
3. kroppen har alliert seg med legene og det er en rotten allianse spør du meg↓
4. (6,9) du (2,3) du har vært igjennom forferdelige ting
5. A: (1,4) ja
6. T: (2,3) jeg beklager, jeg visste ikke (5,3) °hhh (.) jeg skjønte ikke alvoret^
7. A: (7,6) du sa at dette er en dagbok?
8. T: (2,4) hun var deprimert, hun skrev mye rart
9. A: (3,2) det er en journal (.) med detaljerte beskrivelser av alle de syke tingene du
10. gjorde mot pappa, mens han der nede gikk fri^
11. T: ja (.) det er mange sider ved de historiene
12. A: det er ikke noen flere sider enn [d-]
13. T: [du] nå skal du høre på meg
14. (2,3) °hh ingen barn er like (1,1) og Gud skal vite at mine to ikke var det
15. A: TROR DU AT JEG KAN-
16. T: JEG HAR ALLTID visst at han ville ende sånn
17. A: FEIL FEIL FEIL (.) DU HAR ALLTID HATET DEN ENE SØNNEN DIN OG
18. DET ER DET DET STÅR HER^
19. T: nei det er ikke helt riktig^ i begynnelsen var det bare et ubehag
20. A: SKJØNNER DU IKKE AT--
21. T: DET VAR ET STERKT UBEHAG og jeg fikk rett↓
22. (3,6) °h da jeg var ung så-
23. A: det finnes ikke ord for det som står her (.) det finnes ikke forklaring eller at du skal
24. ha noen unnskyldning du kan ikke plage barn
25. T: (2,2) skyld ikke på meg (1,4) for det han gjorde
26. A: (4) jeg skylder ikke på noen

6.2.1. Uenighet og samhold i *Big Brother*

Slik figur 1 viser, innledes krangelen med en solidarisk ytring av Rodney der han implisitt etterspør hva Anette føler for ham:

1. R: du har aldri noensinne sagt hva du °føler° for meg (.) og jeg får høre det her
2. fra andre fra andre jenter (.) og jeg da jeg trur [(.) jeg- jeg- å-
3. A: [ja men sier ikke det mer om de
4. enn det sier om [oss enn det sier om noen andre?

Etter at han oppdaterer med at sladder fra de andre jentene i huset er grunnen til at han ønsker dette, velger Anette å avbryte og legger seg med en gang på offensiven. Hun skyver fokuset over på de andre jentene som har fart med sladder og distanserer dermed sitt eget ansikt vekk fra kritikken. Rodney forsvarer hvorfor han tok opp temaet og, som det kommer frem i figuren, så oppstår det en relativt lang del der de begge forsvarer seg.

Bruken av sterk betoning på ordene ”de” og ”oss”, i linje 3 og 4, fremhever det sentrale aspektet ved disse kategoriseringene. Med dette skaper Anette også et samhold med Rodney i løpet av sin forsvaring når hun plasserer seg selv og ham i én kategori, distansert fra de deltagerne i huset. Dette viser kompleksiteten ved relasjonsstrategier da en ytring både kan skape distanse og nærhet, eller i dette tilfellet: styrking av eget- og samtalepartnerens ansikt. En slik ytring ser vi igjen rundt i midten av krangelen:

15. Jeg blir så <jævelig>[(.)] irritert °vøttø°

Ved bruk av interaksjonsmarkøren ”vøttø” viser hun at hun tar Rodney i betraktning i sitt forsvar. Det mildner også noe den sterke og bombastiske ordbruken tidligere i frasen. Etter dette viser figur 1 også en kort rød del, der vi kan se flere nærhetsskapende strategier hvor Anette tar Rodney i betraktning. Selv om de altså er uenige, viser de også tydelig nærhet gjennom hele krangelen.

Mot slutten der det oppstår en relativt lang forsvarende del, er det fordi Anette til slutt får snakke uavbrutt hvor hun får utdypet og forsvart hva som ligger til grunn for hennes ønske. Det at Rodney gir henne en såpass lang taletid uten å avbryte fører dermed til en solidarisk avslutning på krangelen, selv om han ikke ytrer det med ord.

Det er altså flere nærhetsskapende trekk ved dialogen selv om de to jevnt over er uenige med hverandre. Fargekodene peker på et forventet oppsett av krangel ettersom det starter solidarisk, deretter blir det raskt forsvar med påfølgende krangling og en solidarisk

slutt. Det fascinerende er forøvrig at det også oppstår ytringer med høflighetsstrategier innimellom de distanserte, så selv om samtalen oppfattes krass og uenig, opprettholder de altså kontinuerlig den mellommenneskelige nærheten. Verken Rodney og Anettes forhold er dermed konstant da de raskt beveger seg mellom distanse og nærhet.

6.2.2. Uenighet og samhold i *Mammon*

I krangelen mellom Andreas og Tore ser vi at det også innledes med solidaritet når Andreas benytter seg av en nærhetsskapende åpningssekvens:

1. A: h du har havna i stol?
2. T: (1,7) nei (1,6) kroppen og jeg er bare uenig i om hvordan vi best forflytter oss^ (.)
3. kroppen har alliert seg med legene og det er en rotten allianse spør du meg↓

Selv om frasen semantisk er bygget opp som en observerende påstand, får den spørrende tonen frem et implisitt solidarisk spørsmål om Tores almenntilstand. Etersom Tores svar er noe dispreferert da det opplagte svaret er ”ja”, har jeg valgt å markere ytringen som forsvarende i Figur 2 da han jo forsvarer kroppens valg av allianser fremfor å godta situasjonen. Tores solidaritet skimter vi derimot videre i neste linje:

4. (6,9) du (2,3) du har vært igjennom forferdelige ting
5. A: (1,4) ja
6. T: (2,3) jeg beklager, jeg visste ikke (5,3) °hhh (.) jeg skjønnte ikke alvoret^
7. A: (7,6) du sa at dette er en dagbok?
8. T: (2,4) hun var deprimert, hun skrev mye rart

Tores ytring i linje 4 viser sympati og forståelse for Andreas sin situasjon. Han unnskylder deretter for sine handlinger i linje 6 og viser med dette at han ikke ønsker en krangel, selv om situasjonen tilsier at det er nettopp det som vil skje. Etter introduksjonen av dagboken introduserer Tore bestemoren deiktisk og viser med dette at de begge allerede er innforstått med hvem som forfattet denne boken, noe som viser til nærhet gjennom felles bakgrunnsinformasjon. Ytringen er like vel ikke samholdsskapende, siden han rasjonaliserer dagbokens relevans. Med dette bygger han opp et forsvar mot beskyldningene som det nå er naturlig at vil komme, nemlig hvordan han tidligere har behandlet faren til Andreas.

Deretter kommer distansen frem når de begge tydelig viser at de har ulike oppfatninger om fortiden. Tore nekter, og distanserer seg fra Andreas sine påstander om skyld. Hans forsvaring er på den annen side betraktelig kortere og færre enn de vi så i *Big*

Brother. I likhet med den fortrolige *Mammon* samtalen i forrige analyse, er altså oppklaringsbehovet ikke like mye til stede som i de vanlige samtalene. Distansen blir dermed større ettersom hans forsvarende ytringer er korte og ikke like innholdsrike som i *Big Brother*.

Det er ingen høflighetsstrategier å skimte underveis i krangelen, slik det er i BB. Etter at distansen og krangelen har begynt, fortøner det mellommenneskelige forholdet seg konsekvent mellom de to der Tore forsvarer seg og Andreas anklager. Her er altså forholdet mye tydeligere enn mellom Rodney og Anette som fremstår mer ambivalente.

6.2.3. Kampen om ordet i *Big Brother*

I *Big Brother* bygges det som sagt tydelig opp en uenighet fra starten av der de begge kjemper om ordet gjennom avbrytelser og overlappinger. Ser vi videre på begynnelsen er dette et tydelig eksempel på hvordan de begge flittig avbryter hverandre:

1. R: du har aldri noensinne sagt hva du °føler° for meg (.) og jeg får høre det her
2. fra andre fra andre jenter (.) og jeg da jeg trur [(.) jeg- jeg- å-
3. A: [ja men sier ikke det mer om de
4. enn det sier om [oss enn det sier om noen andre? (.) hvorfor (.) skulle jeg (.) sk-]
5. R: [> nei neimen nei neimen< men jeg trur at de står nærmere deg]

Når Anette først avbryter Rodney har han forsåvidt pragmatisk avsluttet to setninger som begge kan sies å forvente svar. Det er dermed naturlig at Anette svarer, eller kommenterer, på hva hun synes om ham og om det han har fått høre fra de andre jentene i huset. I tillegg begynner Rodney med gjentakelsene «jeg da jeg trur» hvilket kan indikere at han har et problem. Etter to ekstra gjentakelser av ordet «jeg» gir han forøvrig opp formuleringen og lar Anette beholde turen. Dette kan forstås som tegn på en uenighet, siden begge parter ønsker å ha ordet og få frem sitt poeng så raskt som mulig. I tillegg starter Anette avbrytelsen med ”ja, men” strategien som viser at hun aksepterer det Rodney har sagt, men også at hun er uenig. Med dette forsøker hun å fjerne relevansen fra hans utsagn, og at det han måtte ha hørt fra de andre i huset ikke er av betydning. Selv om hun overtar turen etter to pragmatiske poeng, svarer hun i grunnen aldri direkte på dem.

Den neste avbrytelsen i linje 5, ser vi en gjennkjennelsesoverlapp der Rodney med én gang svarer før Anette har stilt spørsmålet ferdig. Han forventer at spørsmålet kun er en anmodning om bekreftelse på hennes syn på de andre jentene i huset og dermed straks syntaktisk ferdig, slik at han kan begynne å forsvare seg. Anette oppfører seg forøvrig slik det

er forventet av en krangleveren, nemlig å holde på ordet. Hun gjentar sitt poeng ved å utbrodere frasen med en reformulering av begynnelsen. Avslutningen ”enn det sier om noen andre” i linje 4 blir dermed en gjentakelse av begynnelsen. Med dette får hun tydelig frem en fremmedgjøring av ”de andre”. Etter denne formuleringen venter hun ikke på noe svar fra Rodney, men bruker ”rush-through” teknikken og fortsetter med å forklare seg med ”hvorfor skulle jeg”. Hun gir til slutt opp turen, men er forsåvidt rask til å ta den tilbake.

En slik rask turtagningsstruktur, og det Sidnell (2010) beskrev som ”competing trajectories of action” der ingen av de talende får snakket ordentlig ut, følger omtrent hele krangelen. Et unntak ser vi mot slutten der Anette omsider får snakke i fred. Likevel oppstår det tre pauser på over ett sekund der Rodney ikke benytter seg av TRPene. Anette er rask til å gripe turene igjen, hvilket vi ser da den lengste pausen kun måles til 1,5 sekunder. Både Rodney og Anette er i tillegg raske i sine egne turer og det oppstår ingen lengre TCU-interne opphold. Det skjer heller ingen nevneverdige ikke-verbale handlinger hos de to. Begge sitter i sengen og ser på hverandre mens de gestikulerer med armene. Aktiviteten forteller altså ingen historie i seg selv da den fungerer mer som en forsterkning til det de sier.

Rodney og Anette følger den prefererte strukturen for en krangel da de orienterer seg mot raske motangrep, samtidig som de ikke vil gi slipp på sine påbegynte turer. I tillegg er turtagningen preget av avbrytelser som danner distanse til den andres taletid.

6.2.4. Kampen om ordet i *Mammon*

I likhet med det andre *Mammon*-utdraget følger Tore og Andreas på mange måter det primære mål for en samtale ettersom det alltid er én person som har ordet av gangen. Innledningsvis, før krangelen begynner, er det unormalt lange pauser på flere sekunder mellom alle turene. I motsetning til krangelen i *Big Brother* er det ingen som fortløpende tar taleturen eller benytter seg av de fleste TRPene og dermed blir det stille:

6. T: (2,3) jeg beklager, jeg visste ikke (5,3) °hhh (.) jeg skjønnte ikke alvoret^
7. A: (7,6) du sa at dette er en dagbok?

Under pausene i Tores tur i linje 6, skjer det ikke så mye annet enn at han ser rett fremfor seg. Når det oppstår stillhet og de to ikke møter hverandres blikk, viser dette en anspent tone mellom de to. Når det så oppstår en unormalt lang pause på over syv sekunder før Andreas introduserer neste tema, kan det forklares med at han her tar frem dagboken fra

jakkelommen. Denne boken er beviset og grunnlaget for samtalen, så henting av den er altså en sentral handling for historien. Her begynner også uenigheten og tempoet øker og det oppstår en minimal overlapp. Dette er også første gang deres blikk møtes, hvilket intensiverer uttrykket:

12. A: det er ikke noen flere sider enn [d-]

13. T: [du] nå skal du høre på meg

I motsetning til BB der det er tilfeller der hele fraser overlapper, så er denne kun på ett ord. Til gjengjeld er det en klar avbrytelse midt i en setning. Andreas gir forøvrig fra seg turen midt i et påbegynt ord med en gang Tore avbryter. Det oppstår dermed ingen lengre samtidig tale. Videre kan man skimte ytterligere tre avbrytelser som i eksempelet under:

20. A: SKJØNNER DU IKKE AT--

21. T: DET VAR ET STERKT UBEHAG og jeg fikk rett↓

Her blir det også avbrutt midt i en setning, men siden Andreas stopper å prate rett før han blir avbrutt oppstår det ingen overlappende tale her heller. Den høye stemmestyrken i løpet av hele ytringene får uansett frem et tydelig engasjement hos de begge, da det er tydelig at de begge vil bli hørt.

Denne avbrytningsstrukturen preger hele krangelen; de gir seg med én gang eller rett før de blir avbrutt av neste tur. I motsetning til *Big Brother* samtalen, der det konsekvent er raske bytt mellom turene og lange overlappinger når det oppstår avbrytelser, er det i *Mammon* lange pauser mellom de fleste turene og en rask tur-bytting når de avbryter hverandre. Med dette risikerer man således ikke at avbrytelsen blir like forstyrrende for publikum som en avbrytelse med påfølgende overlapp trolig kunne blitt. Dette fører til kortere og mer stichomythia-pregede setninger enn i *Big Brother*. Med dette blir det lettere å reagere på ytringene for karakterene, men også for publikum.

I likhet med det andre eksempelet fra *Mammon* er det også her unormalt lange TCU-interne pauser. Selv når Tore midt i kampens hete har avbrutt Andreas i sin tur tar han seg god tid:

13. T: [du] nå skal du høre på meg

12. (2,3) °hh ingen barn er like (1,1) og Gud skal vite at mine to ikke var det

Selv om han beordrer Andreas til å lytte får han fortsatt tid til å stoppe opp en god stund før han fortsetter uten innvendinger. I likhet med det andre *Mammon*-klippet, skaper denne pausen en spenning for seeren som nå får økt nysgjerrigheten ved å vente på Tores forklaring. På den annen side gjør dette at ingen av dem er spesielt raske på motangrep, slik en krangel forventes å ha. Uansett er de begge trofaste mot sine meninger og ingen av dem gir etter for hverandre. De krangelende beholder altså sine ansikt slik det er preferert, men tempoet mellom turene og de interne pausene må regnes som disprefererte for krangelens hete; dog ikke for publikum.

Den stickhomythia-pregede dialogen får frem reaksjoner fra de to, i motsetning til en krangel dominert av overlappinger der sjansen er stor for at verken de krangelende eller publikum får med seg alt som blir ytret. Turtakningen følger også mer strukturen til en vanlig samtale ettersom turbyttene er roligere, og med flere pauser, enn hva vi så i *Big Brother*. På den annen side forteller disse pausene mye om handlingen, i tillegg til å skape spenning.

6.2.5. Korrigerings i *Big Brother*

Det raske tempoet i *Big Brother* tilsier også at det forekommer en del problemer i talen, siden verken Rodney eller Anette rekker å få tenkt seg godt om før de griper turene. Det er dermed flere selv-initierte selvreparasjoner å skimte:

27. A: det (.) det (.) det skal være kort jeg [skal bare si det til alle nei (.)]

Ved å gjenta det første ordet sørger Anette for å holde på turen mens hun forsøker å formulere frasen slik hun ønsker. Den selv-initierte selvreparasjonen fungerer mer som en talerethetsfastholder enn som ønske om korrekt formulering. På den annen side er det ingen garanti for at dette knepet alltid vil fungere:

17. R: nei neimen det neimen det skal du ikke gjøre (.) la- la de:t

18. A: shh det hakke no med deg å gjøre (.) jeg har hørt dem viske jeg har hørt det pisset

Her ser vi at Anette kaprer neste tur, selv om Rodney forsøker å beholde den gjennom sin reparasjonsinitiering når han drøyer ut lengden på ordet "de:t". Hun hysjer ham faktisk ned før hun forklarer at hennes ønske ikke har noe med han å gjøre; en noe aggressiv form for tur-kapring.

Det oppstår altså flere selv-initieringer av Rodney og Anette, men det er ingen andre-initieringer. En grunn til dette kan være krangelens behov for å dominere temaet der de talende benytter seg av talerettighetsfastholdere for å holde på sin egen tur og få frem sine egne meninger, fremfor å høre på den andre.

6.2.6. Korrigering i *Mammon*

Det er ikke mange reparasjonsinitieringer å skimte i *Mammon*-krangelen. Én ser vi likevel når Tore forsvarer seg mot Andreas' anklagelse i linje 14:

12. A: FEIL FEIL FEIL (.) DU HAR ALLTID HATET DEN ENE SØNNEN DIN OG
13. DET ER DET DET STÅR HER^
14. T: nei det er ikke helt riktig^ i begynnelsen var det bare et ubehag

Han retter på Andreas påstand om at han alltid har hatet sønnen sin er feil, men at det har utviklet seg gradvis. Ved å reparere på dette utsagnet viser han at hans hat ikke er noe han hadde bestemt seg for på forhånd. Det er på grunn av sønnens oppførsel gjennom årene at dette hatet har utviklet seg og dermed ikke en feil ved Tores karakter. Slik det er forventet i en krangel står han altså opp for sitt eget ansikt. Utover dette formulerer de begge seg klart og tydelig og det ser ikke ut til at det er behov for andre initieringer for forståelsens skyld.

6.3. Krangel som representasjon av handling og informasjon

I en krangel er som sagt det foretrukne mål å styre innholdet med sine egne meninger slik at den andre partnerens taletid kun går ut på å forsvare seg. Denne delen av analysen vil dermed se på hvordan informasjonen blir lagt fram og hvem som eventuelt styrer temaet.

6.3.1. Uenighetsskapende emner i *Big Brother*

Slik figurene tydelig viser, er det stor forskjell på antall ord i de to kringlene. Tar vi for oss *Big Brother* først, benytter Rodney og Anette seg av 558 ord i løpet av kringelen på 1,24 minutt. Det tilsvarer omtrent syv ord i sekundet, altså rundt dobbelt så mye som de vanlige samtale. I likhet med samtalen mellom Monica og Trond, innledes det kun til to emner.

Rodney og Anette går med dette gjennom like mange emner, men på kortere tid og med flere ord enn den vanlige samtalen.

Krangelen starter med Rodneys nyhetsannonsering om hva de andre jentene i huset har sagt om Anette. Noe hun først avskriver viktigheten av, men etter at Rodney har forklart bakgrunnen for temaet, nemlig at han tror de andre jentene står nærmere Anette enn det han gjør, velger hun til slutt å forsvare sin tilbakeholdenhet. Dette oppsummerer hun så med ytringen:

10. (1,5) jeg blir drit forbanna (.) og nå skal jeg gå >vet du hva< nå skal jeg bare gå ut

Ytringen om at hun blir forbanna fungerer som et skrittvis emneskifte mot hovedtemaet om at hun skal gå ut til de andre. Hun gir altså en bakgrunn for emnet som kommer. Videre dominerer hun resten av krangelen og oppnår på mange måter den ultimate posisjon for denne typen kommunikasjon. Rodney får fra nå av kun brukt sin taletid på å motsi hennes argumenter isteden for å komme med egne ytringer. Hele syv ganger forsøker han å foregripe en avslutning hos Anette for så å selv få ordet. Det oppnår han forøvrig ikke, men hans mislykkede forsøk på turtakning kan likevel sies å ha noe for seg. Hans fraser er klare og han får tydelig innprentet sitt poeng når han sier ”nei” hele 25 ganger i løpet av krangelen. Med dette får han uttrykt sin respons og mening selv om han ikke direkte får en tur. Han forholder seg som sagt til krangelen slik det er forventet.

Selv om Anette dominerer krangelen preges også hennes ytringer av tematiske gjentakelser og hun gjentar frasen ”jeg skal” eller ”jeg ska” hele ti ganger. Det er ikke før i linje 32 at hun får gitt belegg for hvorfor hun ønsker å gå ut til de andre, uten Rodneys konstante avbrytelser eller forsøk på sådanne:

32. A: jeg sa det her før du kom ut til meg jeg visste det (.) var derfor jeg gikk sammen
33. med Lars (.) og Morten kom hit og vi satt oss her for jeg gidder ikke det derre (.) hh
34. sentimentale (.) bullshittet (.) som foregår.
35. (1,3) det (.) det var derfor (.) så det er ikke noe med den samtalen her å gjøre men
36. det var på en måte dråpen men det her har vært (.) liggende lenge °h jeg hører (.)
37. for det om jeg ikke sier noe assa (.) og jeg <vet> [(.)] for jeg er faen ikke =
38. R: [phh]
39. A: = dummere enn jeg ser ut

Her får hun i tillegg holde på en stund. Til og med når det i linje 35 oppstår en syntaktisk, semantisk og prosodisk overgangsrelevanse der en relativt lang pause medfølger, lar han

henne ha ordet hele 20 sekunder til neste TRP. En forklaring på dette kan være at Anette kommer med nye argumenter når hun først har fått turen. Hun oppgraderer nyhetsverdien slik at Rodney får en mer utdypet begrunnelse på hvorfor hun ønsker å gjøre som hun sier. Fra å gjenta sitt behov om å gå ut og snakke med de andre, forklarer hun nå at dette behovet ikke kun kommer fra samtalen med Rodney; hun har visst det lenge. De nye argumentene fører til uforstyrret taletid, som igjen fører til at diskusjonen tar et vendepunkt. Rammen for krangelen blir forandret siden Rodney slutter å ytre sin uenighet, og viser med dette en mer forståelse for Anettes meninger.

De tematiske gjentakelsene fører altså til relativt mange ord i forhold til antall emneintroduksjoner. Både Rodney og Anette kjemper for sine meninger og gjentar både ord og fraser med enfatiske trykk for å innprente sine poeng hos den andre. Anette dominerer krangelens innhold, mens Rodney bruker sin taletid på å motsi henne. Til slutt kommer de forøvrig frem til et slags konsensus der Rodney ser ut til å ta Anettes ståsted mer innover seg.

6.3.2. Uenighetsskapende emner i *Mammon*

I løpet av 1,38 minutt og 297 ord, er ordbruken tilnærmet lik de vanlige samtalene med cirka tre ord i sekundet. Slik det også ble vist i Figur 2, benytter altså Tore og Andreas seg av en betraktelig mindre ordmengde enn Rodney og Anette. Det blir innledet til nye emner tre ganger, så i likhet med den andre analysen er det også her flere emner i den fiktive samtalen enn i *Big Brother*. Ordbruken er mer økonomisk, noe man kan se når den eneste gjentakelsen av ord er Andreas sitt ”FEIL FEIL FEIL”. Med andre ord tre repetisjoner av nektelse i motsetning til de 25 ”nei” ene i *Big Brother*.

Krangelen begynner som sagt med Andreas sin folkelige åpningssekvens, slik Sidnell (2010) forklarte at en samtale gjerne åpnes. Allerede i neste tur går Tore rett på sak uten bindeord eller andre modifiseringer og introduserer emnet de begge vet at de skal prate om, nemlig hva som er grunnlaget for handlingene i dramaserien. Andreas svarer på dette emnet kun med den leksikalske TCUen ”ja” og fortsetter ikke videre med dette temaet. Etter at Tore har beklaget seg introduserer Andreas det han ønsker å snakke om, nemlig bestemorens dagbok. Dette blir hovedtemaet for krangelen da de begge er uenige i betydningen av denne boken.

Utenom disse emneintroduksjonene hører alle turene til hverandre ved at både Andreas og Tore svarer eller kommenterer på det den andre har sagt. Ingen av partene dominerer følgelig med sitt synspunkt i krangelen. Begge svarer på foregående utsagn og

følger dermed ikke krangelstrukturen. På den annen side inneholder samtalen andre tydelige tegn på uenighet, blant annet når Andreas benytter seg av en trivialisering av motparten:

25. T: (2,2) skyld ikke på meg (1,4) for det han gjorde

26. A: (4) jeg skylder ikke på noen

Gjennom å bruke noen av de samme ordene viser han en forståelse av ordbruken, men samtidig at han er uenig i poenget. Han svekker ytringens anvendelighet, siden Tore kun ber om nåde for seg selv og ikke for sin sønn. Når Andreas gjentar og innvier hans nåde, viser han samtidig at han heller ikke legger skyld på sin far; han skylder jo ikke på noen. Han hever seg dermed over bestefaren og gjør hans ytring irrasjonell.

Tore og Andreas følger altså ikke den prefererte informasjonsstrukturen for en krangel siden ingen dominerer temaet. Likevel er det tydelige antydninger til uenighet, men som sagt er det ikke like mye forsvaring av eget ansikt. Med sin økonomiske ordbruk oppfattes dermed denne krangelen mer avbalansert enn i *Big Brother*.

6.3. Krangel som representasjon av individ og karakter

Etter at dialogen er etablert som en krangel forventes det som sagt at de kranglende vil være uenige for å beholde sine ansikt. En analyse av individet i krangelen vil dermed belyse i hvilken grad de talende står opp for sine meninger og hvor ivrige de måtte være til å fremme egne synspunkter.

6.3.1. Individuelle trekk i *Big Brother*

Den raske turtagningen og begges ønske om å holde på ordet, gjennom bruk av blant annet talerettshetsfastholdere, viser at både Rodney og Anette er engasjerte individer i denne samtalen. Når det kommer til bruk av reparasjonsinitieringer, fungerer de tidligere nevnte initieringene mer som talerettshetsfastholdere enn som ønske om korrekte uttalte formuleringer. Dette viser hvor ivrige de talende er etter å beholde taleturen, så ivrige at de ikke rekker å tenke på ytringens oppsett før de kaprer sine turer. Når de legger mer vekt på sine egne formuleringer enn å forstå hverandre, siden de ikke tar seg tid til å få med seg alt

innholdet i hverandres ytringer, kan peke på egoistiske karaktertrekk. Egoisme kan også synes når Anette hysjer på Rodney slik at hun selv kan overta turen.

Som vi ser i figur 1 er både Rodney og Anette i tillegg opptatte av å forsvare sine ansikt, da den grønne fargen som står for forsvaring preger store deler av krangelen. Dette kan tyde på at det er viktigere å stå opp for eget ansikt fremfor å høre på den andres ytringer, noe som igjen kan peke på egoisme. Samtidig viser de som sagt tydelig sympati for hverandre på ulike måter gjennom krangelen, noe som peker på omsorgsfulle individer. Med dette ser vi hvordan individene, i likhet med den forrige analysen, ikke fremstår konsekvente gjennom hele utdraget.

6.3.2. Individuelle trekk i *Mammon*

Turtakningen gjør at både Tore og Andreas fremstår som tålmodige karakterer. Selv om de er uenige viser mangelen på avbrytelser at de lytter mer til hverandres utsagn enn de gjør i *Big Brother*-krangelen.

Fravær av både selv- og andre-initieringer peker på karakterer som er gode til å formulere seg, samtidig som de får tenkt seg om før sine ytringer. Tore fremstår likevel mer opptatt av å beskytte eget ansikt og dermed noe feigere enn Andreas. Dette synes blant annet ved at han korrigerer barnebarnets utsagn og med dette ikke tar ansvar for påstanden om at han hatet den ene sønnen sin. Andreas fremstår således som en sterkere person da han ønsker et konfronterende oppgjør. I likhet med den andre analysen, fremstår uansett de begge som konsekvente individer gjennom hele krangelen der Andreas er gjennomgående anklagende mot bestefaren, mens Tore er gjennomgående ansiktsbeskyttende.

6.5. Sammendrag

Intensjonene bak begge kranglene er altså å forsvare sine handlinger, noe de talende også gjør. Den mest påfallende ulikheten ved de to dialogene må sies å være bruken av relasjonsstrategiene under disse forsvaringene, slik vi så i Figur 1 og 2. Mens det i *Big Brother* er en salig miks av strategier, er det et mye tydeligere oppsett i *Mammon*. I sistnevnte holder det mellommenneskelige forholdet seg konstant etter at uenigheten har begynt. På denne måten oppfyller Tore og Andreas tydeligere relasjonspreferansen for en krangel, som

er å holde på sine posisjoner for å ikke tape ansikt. Verken Rodney eller Anette er like konstante i sine forhold overfor hverandre.

Når det kommer til innholdet og informasjonen i kranglene vises det også en distinkt ulikhet mellom de to, der ordmengden er betraktelig større i *Big Brother*-krangelen. Dette fører til at det tar lengre tid før Anette og Rodney kommer frem til sine poeng. På grunn av de konkurrerende overlappingene, og siden ingen av dem ønsker å gi slipp på sine taleturer, blir det også vanskeligere å reagere på hverandres ytringer. I *Mammon* derimot reagerer de begge på hverandres korte stichomythia-pregede ytringer og karakterene kommer med nye poeng i hver sine turer. I den fiktive krangelen blir det således introdusert flere emner og de unngår like mange gjentakelser av både ord og tema som oppstår i *Big Brother*.

Som individer fremstår Rodney og Anette som engasjerte og ivrige når de tidlig legger seg på offensiven med språklige tegn som avbrytelser og ”rush-through” teknikker. I tillegg viser Rodney engasjement gjennom bruk av høy stemmestyrke på enkelte ord. Gjennom Anettes hysjing og de begges bruk av talerettshetsfastholdere viser de i tillegg noe egoisme med tanke på å få ytret sine egne meninger fremfor å lytte til den andres. På den annen side viser de også solidaritet til hverandre gjennom krangelen, og dermed fremstår de som mer komplekse individer enn i *Mammon*. I den fiktive krangelen er de derimot tydeligere i sine roller, der Andreas er den sterke og anklagende og Tore er den feige og selvforsvarende.

Når det kommer til dramadialogens turtakning, tempo og informasjonsmengde minner den derimot mer om en vanlig samtale. Det er tydelig at den fiktive krangelen skal informere, fremfor å danne relasjoner, da krangelen ikke bærer preg av forstyrrende elementer slik som avbrytelser og overlappinger eller gjentakende ord og ukonsekvente individer og forhold.

7. Drøfting

Gjennom språket fremstiller vi hvem vi er og hvordan vi samhandler med andre. Selv om dialog tydeligvis ikke er noe som setter videre preg på skriveprosessen, vil den fortsatt være sentral for publikums forståelse av karakter og handling. I denne drøftingen vil jeg derfor overveie i hvilken grad samtaleanalysen kan være relevant for å avdekke grunner til visse oppfattelser av dialoger, og hvorvidt dette samstemmer med hva som kom frem i intervjuene av fagfolket.

7.1. Dramaets manipulasjon av samtalens funksjon

I intervjuene var det flere av manusforfatterne som satt fokus på hvordan dramaet ikke er virkeligheten og dermed heller ikke skal gjenspeile den naturalistiske verdenen til punkt og prikke. Det skal fenge og underholde, ikke nødvendigvis beskrive. Den vanlige samtalen og analysen av den, er derimot en beskrivelse av den faktiske virkeligheten og hvordan de talende skaper og opprettholder mellommenneskelige relasjoner. Den dramatiske samtalen har ikke som mål å bygge oppunder et slikt samhold, da karakterene er fiktive og deres funksjon er å formidle en historie og ikke skape relasjoner seg i mellom. Som vi også så gjennom samtaleanalysen, vil det på mikroplan være en mer ensrettet relasjonsmarkering hos fiktive karakterer. Dette så vi særlig i samtaleanalyse II, der relasjonsstrategiene var mer systematisk plassert i den fiktive krangelen enn i den ekte. Både analysene og intervjuene viser altså at de dramatiske karakterene er mer oversiktlige og tydeligere i fremvisningen av relasjonene seg i mellom. Dette peker mot en manipulasjon av hverdagssamtalens naturlige relasjonsbygging, ettersom relasjonene blir fremvist til et publikum og ikke skapt.

7.1.1. Typifiserte karakterer

Slik Thomas Torjussen nevnte i intervjuet, er dialogen et resultat av de skapte omgivelser og ikke omvendt slik det er i dagligtalen. Det sentrale blir dermed å utarbeide en potent verden med like potente karakterer, som så vil skape utgangspunktet for dialogen. Spørsmålet dreier seg derfor om mimesis: *hva* vil du etterlikne? Aristoteles trekker blant annet frem de ulike mennesketypene man etterlikner i den fiktive verdenen, der de dramatiske karakterene vil snakke ”bedre” enn den vanlige mannen i gata. Dette så vi også i Samtaleanalyse I, der Verås-

brødrene i *Mammon* ordlegger seg noe mystisk overfor hverandre og behovet for tydelige oppklaringer ikke er til stede. En slik talemåte ville som sagt vært et uvanlig syn i dagligtalen, siden man sjelden klarer å verken produsere eller forstå slike skjulte meninger under vanlig tid i taleplanlegging.

Et annet sentralt poeng som ble nevnt av flere manusforfattere var at karakterer ikke er mennesker; de representerer følelser. Slik vi så i analysene er karakterenes individer mer typifiserte i *Mammon* enn i *Big Brother*, og det er mer fokus på å rendyrke visse egenskaper. For eksempel i krangelen mellom Rodney og Anette viser de en salig blanding av både egoisme og sympati. Med dette fremstår de slik Torjussen i intervjuet beskrev som ”ambivalente puddinger”, da de viser flere sider av seg selv samtidig. De fremstår dermed vagere og ikke like konkrete som de fiktive karakterene. I *Mammon*-krangelen er derimot Tore og Andreas mer tro mot sine innledende tilnærminger til hverandre: Tore viser aldri skyldfølelse og Andreas viser aldri forståelse for Tores handlinger. Karakterene er altså tydeligere og de forholder seg mer konsekvente til det innledende *ethos* enn de gjør i *Big Brother*, der de talende kontinuerlig forandrer seg selv og sine relasjoner. I tillegg ser vi at i de fiktive samtalene er det tydeligere fokus på god versus ond. Både Tore og Daniel er de ”onde” ettersom de har gjort noe galt, mens Andreas og Peter er de ”gode” da de søker etter beklagelser og samhold. I de vanlige samtalene er derimot partene mer likestilte når det kommer til roller og alle de fire *Big Brother*-deltakerne må kunne sies å vise både irrasjonelle og samholdssøkende sider.

7.1.2. Effektiv informasjon

Den mest distinkte forskjellen mellom den daglige tale og den dramatiserte dialog er nok først og fremst innholdet som formidles. Drama er en løgn, en fantasi som du skal selge til et publikum for så å overbevise dem om løgnens troverdighet. De vanlige talende skal på sin side overbevise om sannheten. Uansett om innholdet er løgn eller sannhet, gjelder forøvrig de retoriske prinsipper for begge dialogtypene. Slik Petter Rosenlund var opptatt av, må dramaet ha en mening for publikum. I likhet med retorikken må altså innholdet treffe publikum gjennom *pathos*.

Som nevnt tidligere kan innholdet i dramadialogen oppfattes mer mystisk enn ved vanlig samtale. Selv om språket gjerne preges av en mer poetisk stil, vil innholdet like vel fremmes tydeligere og mer effektivt. Dette var også et sentralt poeng ved intervjuene, nemlig hvordan den daglige samtale ofte blir for uklar eller ”slapp i fisken”, som Torjussen beskrev

det. Dette så vi også i analysene der det i *Big Brother* ble innledet til færre temaer, men mer ordbruk enn i *Mammon*. I tillegg fremsto den fiktive samtalen mer effektiv i informasjonsfremleggelsen, siden den vanlige samtalen besto av flere tematiske gjentakelser. Det tar altså lenger tid å komme frem til poenget ved vanlig tale og da særlig ved krangler. En dagligdags og vag dialog vil dermed kunne forvirre publikum mer enn den vil informere. På den annen side påpekte Lossius at en slik naturlig dialog kan benyttes som et humoraspekt til situasjonskomedier fremfor informasjonsformidling. For eksempel vil en krangel som preges av en ”vanlig” ordutveksling kunne bli oppfattet som komisk, nettopp fordi de talende ikke kommer frem til sine poeng.

Når det kommer til forståelsen av dramaet som en manipulasjon av både karakter og innhold, bygger altså funnene fra samtaleanalysen oppunder fagfolkets ytringer. Dramadiologen viser tydeligere og fastsatte karakterer, i tillegg til en ”bedre” og mer effektiv informasjonsfremlegging enn de vanlige dialogene.

7.2. Samtaleanalysens bidrag

Spørsmålet blir nå om hvorvidt kunnskapen om samtaleanalyse kan bidra til dialogutviklingen. Slik Gjermund Eriksen påpekte, er den opplevde sannhet viktigere enn hva som faktisk er det sanne og det ekte. Føles det passende for seriens univers at karakterene snakker mystisk og briljant, må man også la dem gjøre det. Dette kan imponere, men også styrke de fiktive karakterene. Han la vekt på at for mye fokus på hvordan den ekte tale fremføres kan svekke publikums oppfatning av den fiktive verdenen. Som nevnt tidligere av Kjetil Indregard vil det også skje ekstraordinære ting i en fiktiv serie. Dermed vil det trolig sjelden være foretrukket å snakke nettopp slik vi gjør til vanlig.

På den annen side har vi også sett at samtaleanalysen kan gi en viss hjelp dersom man ønsker at dialogen skal oppfattes naturlig. Blant annet kan man ved bevissthet rundt pausebruken unngå det Eriksen beskrev som ”nå er vi inne i et drama”. Som det også kom frem i analysene, er pausene betraktelig lengre i de fiktive samtalerne enn i den hverdagslige. Nå fylles som sagt de fleste oppholdene i *Mammon* med bevegelser som på sin side har en betydning for handlingen, men den totale stillheten som oppstår må likevel til tider regnes som unaturlig.

Andre påfallende empiriske ulikheter som kom frem i samtaleanalysen var blant annet fraværet av avbrytelser, oppbakninger og overlappinger i de fiktive dialogene. Et slikt fravær

isolerer som sagt både de talende og ytringene, noe som kan skape spenning men også disprefererte opphold i samtalen. I de fiktive dialogene var det heller ikke like stort oppklaringsbehov mellom de talende som det var i *Big Brother*. Derav svært få reparasjonsinitieringer. Dette fører som sagt til en mer effektiv informasjonsfremleggelse, men er ikke ”naturlig” i den forstand.

Ser vi på hva som kom frem gjennom intervjuene, er det nok ikke det viktigste at talemålsnære tegn som pauser skrives i manus (selv om en del likevel gjorde det), men at skuespillere og regissør finner ut av hva som virker passende for karakteren på forhånd. Tolkningen av pausebruken kan blant annet overlates til det romantikken beskrev som syntesen mellom person og karakter, eller Stanislavskijs gjennomlevelseskunst. Ved å bli karakteren vil skuespilleren trolig ha opphold i talen slik det faller naturlig.

Nettopp med tanke på skuespillerkunsten og fremføringen av dramadialogen, mener jeg at samtaleanalysen kan være av stor betydning. Ettersom analysene nå har vist hvordan man naturlig oppfører seg i fortrolige samtaler og kranbler, kan de fungere som maler for fremføringens struktur. Hvis vi tar utgangspunkt i at den beste skuespillerteknikken er inspirert av Stanislavskij og søken etter den intuitive reaksjon, kan analysens funn av hvordan de talende automatisk forholder seg til hverandres taleturer trolig kunne ha innvirkning på skuespillernes tolkning.

Viten om samtaleanalysen kan altså gi et tydelig bilde av hvordan den naturlige samtalen arter seg, noe som igjen kan bidra til en bedre forståelse av det originale utgangspunktet som dramadialogen manipulerer.

7.3. Alt har en betydning

Som nevnt innledningsvis til analysene, er det vitalt for oppfattelsen av begge dialogtypene å være klar over situasjonen og intensjonen som ligger til grunn. Enten ytringen er fiktiv eller ei, må den alltid passe til retorikkens kairos.

Slik dialogistene påpeker, er det ingenting som skjer i samtalen som ikke er av betydning for tolkningen. I likhet med dramadialogen, der alle ytringer betyr noe for handlingen, vil også alle fraser i den vanlige samtalen ha en innvirkning på de talendes relasjoner. Selv om den daglige tale kan virke banal, med sine fyllord og vage forklaringer, vil alle ordene ha en mening. For eksempel slik vi så i analyse I, der Monica og Trond benytter seg av flere ord enn i *Mammon* og flere reparasjonsinitieringer oppstår. Dette viser

forklaringsbehovet mellom de to talende og dermed en viss mellommenneskelig avstand. Det evige meta-spørsmålet til samtaleanalysen, ”why that now”, må dermed kunne sies å passe i begge sjangre.

Dialogismen ser vi igjen ved stichomythia i den dramatiserte dialogen, der målet er å få karakterene til å lettere reagere på hverandres utsagn. Viktigheten av nettopp skuespillernes reaksjoner på hverandre og å ikke foregripe, ble også nevnt av blant annet Kjetil Indregard. De talendes reaksjoner er forøvrig ikke kun forbeholdt den dramatiserte dialogen, ettersom dialogismen som sagt går ut i fra nettopp det faktum at alle ytringer er reaksjoner på noe annet. En ytring vil alltid bygge på en annen ytring, og den vil alltid legge et grunnlag for ytterligere ytringer. Slik som også blir nevnt av Vimala Herman, vil den dramatiske dialogen kunne peke på tidligere situasjoner som ikke er med i stykket, for eksempel kan en betenksom karakter hinte til en vanskelig oppvekst.

Dialogismen er altså den analytiske tilnærmingen som binder sammen den fiktive og den vanlige dialogen. Den peker på en svært sentral likhet ved de to dialogtypene, nemlig hvordan alt som skjer i dialogen har betydning på oppfattelsen og tolkningen av den. Man bør derfor være bevisst på effekten av alle de språklige fenomener som måtte dukke opp i samtalen. Med andre ord å forstå hvor viktig og effektfulle alle trekk ved talen er og hvor stor betydning det har for publikums oppfatning av historien du vil fortelle.

8. Avslutning

Hva er manusforfatternes idealer og normer for en god dramadiolog?

Hvilke empiriske forskjeller er det mellom fiktiv og vanlig dialog?

Gjennom kvalitative intervjumetoder, har vi i det foranstående sett at manusforfatternes idealer og normer når det kommer til den dramatiske dialogen, i hovedsak dreier seg om å skape et potent univers. Dialogen oppstår således som et resultat av de skapte karakterene og situasjonene de havner i, i den skapte verdenen. På denne måten vil dialogen trolig bli oppfattet som sann i sitt univers, og ikke nødvendigvis representere virkelighetens sannhet.

Samtaleanalysene støtter opp denne påstanden da de tydelig viste store ulikheter mellom de to dialogtypene. Gjennom blant annet en betraktelig mindre ordmengde og flere emneintroduksjoner fremsto den fiktive samtalen mer effektiv, men også noe mer mystisk med sin ordknapphet. Dette underbygger manusforfatternes oppfatning av den vanlige samtalen som mer banal og ”irriterende å høre på”, siden det brukes flere ord for å komme frem til færre poeng.

En annen markant ulikhet mellom de to dialogene var også hvordan de mellommenneskelige strategiene kom til syne. I de vanlige samtalene var det en dynamisk og foranderlig dannelselse av relasjoner mellom de talende, i motsetning til de fiktive talende som fremviste et relativt likt mellommenneskelig forhold overfor hverandre gjennom hele dialogen. De vanlige talende fremstår dermed mer komplekse enn de fiktive. Dette underbygger forfatterens poeng om at fiktive karakterer ikke bør være like ambivalente som vanlige mennesker, da det vil gjøre dem vagere og trolig vanskeligere å oppfatte.

Mine funn til tross, viser avhandlingen at dialogenes grunnlag er ulike og ikke nødvendigvis trenger å inneholde likheter. Samtidig har jo den norske dramadiologen fått kritikk for å nettopp fremstå unaturlig og teatralisk. Jeg mener derfor at samtaleanalysens funn kan bli benyttet som en beskrivende mal for hvordan det er foretrukket å forholde seg til hverandre – gjennom tale – i ulike situasjoner.

Litteraturliste

Antaki, Charles (2011) *Applied Conversation Analysis – Intervention and Change in Institutional Talk*, Palgrave Macmillan, Basingstoke

Aristoteles (2006) *Retorikken*, oversatt av Tormod Eide, Vidarforlaget, Oslo

Aristoteles (2008) *Poetikken*, oversatt av Øyvind Andersen, Vidarforlaget, Oslo

Asmuß, Birte (2003) *Fra "præferance" til "yo-yo-effekt" - om betydningen af konversasjonsanalytisk grundforskning for kommunikationsrådgivning*, i: *Samtalen på Arbejde – konversasjonsanalyse og kompetenceudvikling*, Forlaget Samfundslitteratur, Frederiksberg

Bakhtin, Mikhail (1998) *Spørsmålet om talegenrane*, oversatt av Rasmus T. Slaattelid, Ariadne forlag, Larvik

Bakhtin, Mikhail (2014) *Latter og Dialog*, Cappelen forlag as, Oslo

Burton, Deidre (1980) *Dialogue and Discourse – A sociolinguistic approach to modern drama dialogue and naturally occurring conversation*, Routledge & Kegan Paul, London

Brown, Penelope & Levinson, Stephen C. (1990) *Politeness – Some universals in language usage*, Cambridge University Press, Sydney

Linell, Per (1998) *Approaching Dialogue. Talk, Interaction and Contexts on Dialogue Perspective*, John Benjamins Publishing, Amsterdam

Goffman, Erwing (1992) *Vårt rollespill til daglig: en studie i hverdagslivets dramatik*, Pax forlag, Oslo

Herman, Vimala (1998) *Dramatic Discourse, Dialogue as interaction in plays*, Routledge, London

Kennedy, Andrew K (1983) *Dramatic Dialogue- The duologue of personal encounter*, Cambridge University Press, Cambridge

Kjeldsen, Jens E (2014) *Retorikk i vår tid*, Spartacus, Oslo

Kothoff, Helga (1993) *Disagreement and Concession in Disputes: On the Context Sensitivity of Preference Structures*, i: *Language in Society*, Vol 22, s. 193 – 216, Cambridge University Press, Cambridge

- McKee, Robert (1997) *STORY, Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*, HarperColling Publishers, New York
- Nielsen, Mie Femø (2003) *Nytter det? Kan undervisning i talens mikroniveau føre til ændret praksis?*, i: *Samtalen på Arbejde – konversationsanalyse og kompetenceudvikling*, Forlaget Smfundslitteratur, Frederiksberg
- Nielsen, Mie F. & Nielsen, Søren B. (2011) *Samtaleanalyse*, Forlaget Samfundslitteratur, Frederiksberg
- Norrby, Catrin (2011) *Samtalsanalys, Så gör vi när vi pratar med varandra*, Studentlitteratur AB, Lund
- Quaglio, Pablo (2009) *Television dialogue, The sitcom Friends vs. natural conversation*, John Benjamins Publishing Company, New York
- Rayfield, Donald (1998) *Anton Chekhov: A Life*, Henry Holt & Co, s.l.
- Sacks, Harvey (2004) *An initial characterization of the organization of speaker turn-taking in conversation*, i: *Conversation analysis: Studies from the First Generation*, s. 35 - 42, John Benjamins, Philadelphia
- Schegloff, Emanuel & Sacks, Harvey (1973) *Opening up closings*, *Semiotica* 8: 289-327
- Sidnell, Jack (2010) *Conversation Analysis –An Introduction*, Blackwell Publishing, West Sussex
- Silverman, David (2011) *Interpreting Qualitative Data*, Sage Publications, London
- Stene, Øystein (2015) *Skuespillerkunsten*, Universitetsforlaget, Oslo
- Svennevig, Jan (2002) *Skriftlig og muntlig språk og Samtaleanalyse*, i Svennevig, Sandvik og Vagle: *Tilnærminger til tekst*, Cappelen Akademisk Forlag, Oslo
- Svennevig, Jan (2013) *Språklig samhandling –innføring i kommunikasjonsteori og diskursanalyse*, Landslaget for norskundervisning, Cappelen Akademisk forlag, Fagernes
- Tannen, Debora (2007) *Talking Voices -Repetition, Dialogue and Imagery in Conversational Discourse*, Second Edition, Cambridge University Press, New York
- Wetherell, Margaret (1998) *Positioning and interpretative repertoires: conversation analysis and post-structuralism in dialogue*, i: *Discourse & Society*, Vol. 9, Sage Publications, New York

Nettsider:

Dagbladet: intervju med Rodney Omdal Karlsen, hentet 20.03.2015:

<http://www.dagbladet.no/kultur/2001/05/08/256462.html>

Mammon, sesong 1, episode 1 + 6, hentet 10.01.2014: <https://tv.nrk.no/serie/mammon>

NRK: artikkel om Kampen om tungtvannet, hentet 04.04.2015:

<http://www.nrk.no/kultur/siste-episode-ga-seerrekord-for-kampen-om-tungtvannet-1.12184570>

VG: debatt om Mammon, hentet 01.06.2015: <http://vgd.no/musikk-tv-og-film/tv-program/tema/1785598/tittel/mammon>

Uio: Tekstlaboratoriet: Big Brother talespråskorpus, hentet 02.09.2014:

<http://www.hf.uio.no/iln/tjenester/kunnskap/sprak/korpus/talespraskorpus/bb/index.html>

Youtube: Kollektivet mobber norsk film, hentet 28.02.2015:

<https://www.youtube.com/watch?v=anz9ZNdGXi0>

Wikipedia: artikkel om "beat", hentet 12.04.2015: .

[http://en.wikipedia.org/wiki/Beat_\(filmmaking\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Beat_(filmmaking))

Wikipedia: artikkel om "mumblecore", hentet 03.06.2015:

<https://en.wikipedia.org/wiki/Mumblecore>

Wikipedia: artikkel om "Nordic noir", hentet 17.04.2015:

http://en.wikipedia.org/wiki/Scandinavian_noir

Wikipedia: artikkel om "treatment", hentet 12.04.2015:

[http://no.wikipedia.org/wiki/Treatment_\(film\)](http://no.wikipedia.org/wiki/Treatment_(film))

Vedlegg

Vedlegg 1:

Intervjuspørsmål

- Hvor naturalistisk mener du en dialog bør være?
- Hvor gunstig kan det være å sammenlikne med naturlig forekommende tale?
- Hvordan jobber du med manus forut for en innspilling/ opptreden?
- Hvor viktig er det med bakgrunnsstoff om karakteren? (eks. all info om oppvekst, utdanning osv.)
- Hvordan er forholdet mellom manus og instruksjon?
 - Er det forskjell på praksis og manus?
 - Hvor stor frihet har skuespillerne og regissører til å tolke manus?
 - Tar skuespillere/ regissører stillististe valg som:
 - Omformuleringer?
 - Pauser?
 - Lydstyrke?
 - Overlappinger?
- Naturlig selvreparasjon: TCU- interne pauser, stamming, gjentakelser. Bør man ha med dette i et manus, eller blir det slitsomt for seerne?
- Synes du visse scener kan fremstå mer unaturlig enn andre? (eks kranbler/ kjærlighet)
- Har du noen tanker rundt dialektbruk?
- Hva er din oppfatning om dialog i norsk film?
- Hva tror du er årsaken til at dialogen i norske filmer ofte blir kritisert?

Vedlegg 2:

Transkripsjonsnøkkel

(.)	mikropause, under 0,5 sek
(0.6)	pause, målt i tiendelssekund
<u>ord</u>	trykksterkt ord
[ord]	overlappende tale
°ord°	svak stemme
ORD	høy stemme
>ord<	rask tale
<ord>	langsom tale
ord-	avbrytelse
:	forlenging av ord
::	ytterligere forlenging
^	stigende tone
↓	fallende tone
h	utpust
h°	innpust
»	fortsetter på neste linje (ved overlappende tale)
(host)	ikke-språklige lyder som hosting og kremting
(xxx)	umulig å høre

Vedlegg 3:

Big Brother dag 20

M: Monica, T: Trond

8. M: han har misforstått hvem jeg er (.) totalt (*snufs*)
9. T: (7) ja da er det opp til deg å motbevise det da^
10. M: hvorfor det? (2,7) (*snufs*) hvorfor skal jeg gjøre det? (1) han har jo bestemt seg^
11. T: han har bestemt seg at du (1,3) at hva?
12. M: hh jeg er en svak person
13. T: svak person?
14. M: ja (.) fordi at jeg (.) går rundt og prøver å være venner med alle (0,8) det er ikke
15. noe jeg bevisst (.) prøvd å gjøre jeg har prøvd å være hyggelig mot folk (.) h° for
16. det er ingen her inne jeg direkte misliker så hvorfor skal jeg gå rundt å
17. være,
18. (.) (*snufs*) ja (.) selvfølgelig er det noen jeg liker mer enn andre men det er (.) jeg
19. kjenner ikke alle godt nok til å (.) h h° h jeg føler ikke at jeg kjenner noen godt nok
20. til å kunne gjøre meg opp en så kraftig mening om jeg ikke liker noen eller ikke jeg
21. pleier å bli kjent med folk lissom (.) ordentlig °h
22. T: (2) ja ja
23. M: også sa han at han blir kvalm av sånne som meg
24. T: (1) sa han det?
25. M: ja
26. T: (.) jøss (.) det var [harde ord]
27. M: [og jeg] (.) blir så sint hh (.) jeg blir så (.) jeg føler meg
28. skikkelig urettferdig behandla for at han (.) han har lissom ikke tatt seg tid til å bli
29. kjent med meg en gang^
30. T: det er flere som har kommentert akkurat de:t (.) h° akkurat de:t som Ramsay sa
31. M: (1,1) jaha^ [(.) om] meg?
32. T: [ja]
33. (.) ja
34. M: (1,7) når da?
35. T: (3) det vikke jeg si jeg (.) ass:å (.) da får døm heller si det sjøl
36. M: (3) at jeg prøver å være venn med alle?
37. T: (.) j- ja
38. M: (6,5) men du kan ikke si at flere har sagt det uten å si hvem det er Trond (.) det er
39. også jævelig [xxx]
40. T: [nhei]
41. nei men de:t (.) asså de:t (.) [det gjør jeg bare] ikke
42. M: [nei men da]
43. greit (.) [nei ok]
44. T: [det bør] u ikke være (.) asså (.) e jeg sier ikke hv- (.) e (.) hvem det er
45. eller hvor mange

Vedlegg 4:

Mammon, episode 1

P: Peter, D: Daniel

4. P: ja (.) du (1,7) det var du som ville at jeg skulle komme?
5. D: (.) hm (.) ja jeg vet det h° (.) vi er ikke store familien
6. P: (2,2) jeg ække på den saken
7. D: hm slapp av (*kremt*) det er jeg som skal gjennom et lite helvete (.) ikke du
8. P: så du er klar over hva som er i ferd med å skje?
9. D: (2) jeg vet så uendelig mye mer enn det du vet (2,2) men e (.) jeg vil at du skal vite
10. at (.) det finns grunner til at jeg har blitt som jeg har blitt (2,8) en dag så tror jeg
11. du kommer til å forstå det
12. P: du kommer til å sitte inne i maks to år (0,9) det er to sure men du har fått jævlig
13. mange søte (4,6) °ikke akkurat bare søte°
14. D: (.) nei mellom deg og m:meg, så kan vi vel være enige om at e du kanskje har
15. opplevd noe mer sødme enn meg^
16. P: (1) °okei° (0,7) °vi gåkke dit nå°
17. D: nei (1,1) dette gjelder e (.) Andreas (6,8) jeg vil at du skal love meg å: pass på
18. gutten^
19. P: >han< har aldri møtt meg før^
20. D: joh (.) han har sett bilder av deg i avisen å: (0,7) hh han trenger noe annen
21. påvirkning enn e: dette her
22. P: (2) men er du sikker på at han vil?
23. D: (.) det er det ikke Andreas som bestemmer
24. P: (1) Eva da?
25. D: Hun kommer til å forstå
26. P: du, jeg vil bare si deg en ting, bare så der e::r sagt (1,8) jeg har aldri jakta på deg
27. (1,4) jeg fikk noen tips (.) angående (0,7) noe i Ungarn og (1,1) jeg visste ikke
28. en'gang at dere: eide så mange selskaper der (1,2) jeg bare fulgte saken
29. D: det er greit Peter, du er flink^
30. P: du det EKKE SNAKK OM Å VÆRE FLINK (.) PRØV RETT og GALT
31. D: (5,2) ta det med ro brodern (1,4) dette helvete her det har jeg laget helt på
32. egenhånd uten familiehjelp

Vedlegg 5:

Big Brother, dag 14, R: Rodney, A: Anette

5. R: du har aldri noensinne sagt hva du °føler° for meg (.) og jeg får høre det her
6. fra andre fra andre jenter (.) og jeg da jeg trur [(.) jeg- jeg- å-
7. A: [ja men sier ikke det mer om de
8. enn det sier om [oss enn det sier om noen andre? (.) hvorfor (.) skulle jeg (.) sk-]
9. R: [> nei neimen nei neimen< men jeg trur at de står nærmere deg]
10. enn det jeg gjør deg
11. A: NEi jeg >er ikke sånn jente< jeg driter i jeg har ikke noe interesse av å sitte °h å
12. prate om privatlivet mitt eller hva jeg føler eller syns om andre hh mennesker i et
13. (.) hus som er °hh hvor jeg har kjent folk i fjorten^ dager^
14. (1,5) jeg blir drit forbanna (.) og nå skal jeg gå >vet du hva< nå skal jeg bare gå ut
15. også sk- skal jeg bare ta opp de greiene her (.) for at [jeg- (.) vet du hva?]
16. R: [NEI NEI NEI (.)] det ska' du
17. ikke gjøre det ska' du ikke [gjøre nei] <vær> så snill ikke gjør det
18. A: [neimen]
19. Jeg blir så <jævelig>[(.)] irritert °vøtt°
20. R: [men]
21. nei neimen det neimen det skal du ikke gjøre (.) la- la de::t
22. A: shh det hakke no med deg å gjøre (.) jeg har hørt dem viske jeg har hørt det pisset
23. der^
24. R: neimen drit i det Anette (.) drit i det drit i det drit i det (sukk)
25. A: åh herregud ass (1,4) hvis- [men kan] ikke du bare være med ut litt
26. R: [°men men det°]
27. A: [vet du hva jeg skal nei men vet du hva gi- jeg skal ikke holde] noen lang tale men
28. R: [NEI (.) NEI (.) NEI NEI (.) det gjør du ikk- (.) NEI (.) NEI (.)]
29. A: jeg ska' si [(.) det skal ikke gå ut over deg] (.) ja men hør da (.)
30. R: [NEI (.) NEI NEI NEI det-]
31. A: det (.) det (.) det skal være kort jeg [skal bare si det til alle nei (.)]
32. R: [ANETTE ANETTE ANETTE (.) NEI nei]
33. A: NEI jeg skal ikke gå inn på det saklige i det hele tatt men jeg skal bare si noe helt
34. jævlig generelt hh [men vet du hva? ja men hør på meg jeg] skal si en ting
35. R: [nei væ- (.) ikke gjør det ikke gjør det]
36. A: jeg sa det her før du kom ut til meg jeg visste det (.) var derfor jeg gikk sammen
37. med Lars (.) og Morten kom hit og vi satt oss her for jeg gidder ikke det derre (.) hh
38. sentimentale (.) bullshittet (.) som foregår.
39. (1,3) det (.) det var derfor (.) så det er ikke noe med den samtalen her å gjøre men
40. det var på en måte dråpen men det her har vært (.) liggende lenge °h jeg hører (.)
41. for det om jeg ikke sier noe assa (.) og jeg <vet> [(.)] for jeg er faen ikke »
42. R: [phh]
43. A: » dummere enn jeg ser ut

Vedlegg 6:

Mammon, episode 6

T: Tore, A: Andreas

4. A: h du har havna i stol?
5. T: (1,7) nei (1,6) kroppen og jeg er bare uenig i om hvordan vi best forflytter oss^ (.)
6. kroppen har alliert seg med legene og det er en rotten allianse spør du meg↓
7. (6,9) du (2,3) du har vært igjennom forferdelige ting
8. A: (1,4) ja
9. T: (2,3) jeg beklager, jeg visste ikke (5,3) °hhh (.) jeg skjønnte ikke alvoret^
10. A: (7,6) du sa at dette er en dagbok?
11. T: (2,4) hun var deprimert, hun skrev mye rart
12. A: (3,2) det er en journal (.) med detaljerte beskrivelser av alle de syke tingene du
13. gjorde mot pappa, mens han der nede gikk fri^
14. T: ja (.) det er mange sider ved de historiene
15. A: det er ikke noen flere sider enn [d-]
16. T: [du] nå skal du høre på meg
17. (2,3) °hh ingen barn er like (1,1) og Gud skal vite at mine to ikke var det
18. A: TROR DU AT JEG KAN-
19. T: JEG HAR ALLTID visst at han ville ende sånn
20. A: FEIL FEIL FEIL (.) DU HAR ALLTID HATET DEN ENE SØNNEN DIN OG
21. DET ER DET DET STÅR HER^
22. T: nei det er ikke helt riktig^ i begynnelsen var det bare et ubehag
23. A: SKJØNNER DU IKKE AT--
24. T: DET VAR ET STERKT UBEHAG og jeg fikk rett↓
25. (3,6) °h da jeg var ung så-
26. A: det finnes ikke ord for det som står her (.) det finnes ikke forklaring eller at du skal
27. ha noen unnskyldning du kan ikke plage barn
28. T: (2,2) skyld ikke på meg (1,4) for det han gjorde
29. A: (4) jeg skylder ikke på noen