

Warszawa

– En casebaseret undersøgelse af afsender/modtager-
forholdet under en teaterforestilling

Aalborg Universitet

Medieformidlet Kommunikation

10. semester

Kandidatspeciale

Juni 2014

Antal normalsider: 45,1

Antal anslag: 108.036

Vejleder: Falk Heinrich

Mie Fischmann Jørgensen

Abstract

The purpose of this master thesis is to engage on an assumed problem within the communication in theatre and to analyze if theatre as a medium really can be included as to being a communicative media. The investigation is based on a case study where the sender and receiver relationship whilst interpreting a chosen (theatre)-play were the main focus.

The theoretical foundation of this thesis consists of mainly the semiotics within Theatre and Drama as the theorists Jytte Wiingaard and Keir Elam describes these and also the communications theory by Roman Jakobson and his linguistic communications model. These two theories combined with my method which I chose to be qualitative interview with the director of the play and twenty-three audiences in the age of 19-87 years, respectively. The analysis is separated in three parts based upon the meaning condensation of my interviews with the audience due to my qualitative choice of method. Also the analysis operates on a comparative level, saying that the meaning that the audience retracts from the play is being compared to what the director had had in mind whilst creating the play. The purpose of this thesis is therefore mainly being regarded from a hermeneutic scientific matter.

The result of this study shows that the receiver picks up upon several of the senders initial meanings within the play. It also shows that in some cases the receiver will interpret the purpose of the play quite different as to what the sender had in mind. Although this thesis generally illuminates that the main purpose in the play are being decoded by the receiver in the way that the sender had intended.

The study therefore concludes that a play performed in a theatre can be considered as a communicative medium. Both because it has multiple messages that a given receiver will interpret upon but also because it only when being interpreted upon, elects the meaning and statements expressed in the play and this being created by the sender.

Forord

Dette speciale er udsprunget af en stor interesse for teater og kommunikation. Det er udarbejdet på kandidatuddannelsen for Medieformidlet Kommunikation på Aalborg Universitet.

Specialet beskæftiger sig med og tager udgangspunkt i teaterforestillingen Warszawa og afsender/modtager-forholdet i en forestilling og om hvorvidt teater kan anses som et kommunikerende medie.

Jeg vil gerne rette stor tak til Teater GROB for deres samarbejde, både i form af empiri men samtidig også interview med instruktør, Per Scheel-Krüger samt en tak til mine interviewrespondenter skal der også lyde.

Og sidst men ikke mindst vil jeg rette en stor tak til min vejleder, Falk Heinrich, for faglig inspiration samt konstruktiv kritik.

God læselyst!

Mie Fischmann Jørgensen

Indholdsfortegnelse

Indledning	7
Hypoteser	9
Problemafgrænsning	10
Casebeskrivelse	12
Organisation.....	12
Hvorfor samarbejde med GROB?	13
De forskellige teatergenrer.....	15
Hvorfor denne genre?	17
Referat af forestilling.....	18
Warszawa – en eksistentiel tidsrøver	18
Projektdesign	21
De udvalgte funktioner.....	22
Metode.....	23
Empiri.....	23
Den kvalitative arbejdsmetode	24
Interviews med publikum/modtager.....	24
Interview med instruktør/afsender	25
Behandling af empiri	26
De to analysemetoder.....	26
Interviewguide for publikum.....	28
Videnskabsteori	30
Hermeneutisk tilgang	30

Min hermeneutiske forståelse.....	32
Teori.....	33
Teatersemiotikken	33
Teatersemiotikkens oprindelse og historien bag.....	34
Pragerskolen.....	34
Sovjetisk semiotik	37
Elams definition.....	37
Forestillingsanalyse	39
Tegn og koder.....	39
Roman Jakobsons kommunikationsmodel.....	42
Fravalg af de resterende funktioner	44
Analyse.....	45
Teaterforestillingens analytiske sammenspil med undersøgelsesobjektet	46
Den komparative analyse.....	48
Carpe diem.....	48
Symbolikken.....	52
Udtryk og gentagelser	55
Delkonklusion	57
Konklusion	58
Kritisk og reflektiv diskussion	60
Resultater.....	60
Teori.....	61
Metode	61
Kontekstuel perspektivering.....	63

Museum som medie og case.....	63
Anderledes resultater - naturligvis.....	64
Litteraturliste	65
Bilag 1	69
Meningskondensering af publikumsinterview	69
Bilag 2	73
Transskribering af interview med Per Scheel-Krüger.....	73

Indledning

Dette speciale udspringer af en stor interesse for teater og kommunikation. Faktisk udspringer det af en overordnet interesse for kunst generelt. Kunsten er nemlig – efter min mening - nutidens fyrtårn. Kunsten afspejler vores virkelighed, og giver os stof til eftertanke. Dette skal forstås således at kunstnere får deres inspiration fra deres omgivelser og ud fra dette skaber de deres værker. Men kunst er et vidt begreb, og et begreb og en instans, som vi – mere end nogensinde før i denne massekommunikations tid – må holde fast i og holde fokus på, så vi ikke fanges bag diverse skærme, men også oplever levende kunst; både i form af teater, men også museer, parker og des lige (Grumstrup, 2004 ¶ Oplevelseskommunikation).

I mit speciale ønsker jeg dog at sætte fokus på teaterkunsten og mere specifikt teaterforestillingen som et analyserbart medie, da det er her min primære interesse ligger; navnlig hos kulturen og især teateret som instans og dennes betydning i og for samfundets individer. Min akademiske interesse ligger her i at undersøge om hvordan og hvorledes teatret kan defineres som en kommunikativ videnskab og instans - og i forlængelse heraf, om et givent afsender-modtager forhold under en teaterforestilling kan kategoriseres ud fra en teoretisk funderet analyse, som værende vellykket eller ej. Jeg har hermed en formodning om, at da der før i tiden ikke var fokus på en *forståelse* eller *afkodning* af hvad et teaterstykke giver publikum, men nærmere udelukkende *dannelse*, så er det mere fremherskende i dag at den almene befolkning tager sig tid til at gå i teatret og samtidig tale om stykket og oplevelsen af det, efterfølgende. Teatret bliver mere og mere noget for alle, og dermed også en del af populærkulturen på et mere generelt plan og det er dette jeg ønsker at se nærmere på i dette speciale ud fra et afsender/modtager-perspektiv (Den Store Danske, ¶ Etnologiske termer).

Interessen for teater er fremherskende i dagens Danmark. Men det kan diskuteres om teateret som sådan ikke stadig henvender sig til overklassen eller om teateret som institution har taget ved lære af samtiden og er begyndt at appellere til en bredere målgruppe (Mostrup, 2002, ¶ I teatret for hyggens skyld). Set i historisk perspektiv har nogle af vores kulturvaner ændret sig radikalt

igennem de sidste 50 år, hvorimod andre er mere konstante (Johansen, 2012 ¶ Troværdige kulturvaner?). Eksempelvis er der sket en stigning i besøgene hos de danske teatre (Jensen, 2012 ¶ Danskernes kulturvaner). Det er netop den stigning, der leder mig hen til min antagelse. Danskernes kulturvaner og kulturværdier varierer selvsagt alt efter vores baggrund og opdragelse. Set i den kontekst finder jeg det netop interessant at belyse, hvad udvalgte publikummer, som netop har valgt et besøg i teatret, udtaler om deres indtryk og 'analyse' af den sete forestilling. For derefter at sætte det i forbindelse med instruktørens udtalelser – for stemmer de så overhovedet ens? Her tænker jeg instruktørens udtalelser med publikums analytiske meninger og udtalelser. Det er dette krydsfelt og møde hos afsender og modtager, som jeg netop har sandsynliggjort som interessant at belyse i en kommunikativ vinkel. For det er nemlig også netop oplevelsen og passionen for og til, både at give oplevelsen men især også at opleve oplevelsen, som interesserer mig. En af de teorier, som jeg ønsker at anvende som teoretisk grundlag i mit speciale, er teatersemiotik. Mit valg af denne teori skyldes, at teatersemiotikken arbejder med teatret som tekst og som noget meningsbærende i forhold til det kommunikative felt, som jeg bevæger mig inden for i dette nærværende speciale. Og i samarbejde med denne teori ønsker jeg at anvende Roman Jakobsons kommunikationsmodel, idet jeg har en formodning om, at denne model kan give mig et repræsentativt bud på et svar for min undren og udvalgte case.

Som tidligere nævnt, vil der i dette nærværende speciale fokuseres på selve teaterforestillingen og dennes kommunikative indhold i forhold til afsender- samt modtagerforholdet. Denne *form* kontra *indhold* dikotomi har jeg valgt ud fra et teoretisk bagland og min netop beskrevne undren. Det vil sige, at idet min undren begår sig på, om dét, som en teaterforestilling (afsender) givetvis 'kommunikerer' ud til sit publikum (modtager) bliver forstået på den intenderede vis, som det er ønsket fra afsenders side? Jeg har i den forbindelse indgået et samarbejde med Teater GROB og dette speciales medieanalyseomdrejningspunkt er deres teaterforestilling 'Warszawa', der spillede på teatret i perioden 8. marts 2014- 12. april 2014. Mere om selve forestillingen og mit samarbejde følger i mit 'Casebeskrivelse' afsnit.

Ud fra et kommunikationsfagligt synspunkt mener jeg derfor at det er relevant at se på, hvilke teatersemiotiske og kommunikative forhold der er på spil i et udvalgt teaterstykke – og ligeledes hvad instruktøren bag, som en af de mange afsendere, har tænkt om et muligt budskab og slutteligt

hvordan selve teaterstykkets kommunikation/intenderede budskab opfattes af publikum. Jeg ønsker altså i dette speciale at se nærmere på teaterstykket som kommunikationsform og vil ud fra dette forsøge at besvare følgende problemformulering:

Hvorledes stemmer afsenders intentioner for udsagnet i forestillingen overens med modtagers tolkning af dette?

Begrebet **intention** i min opstillede problemformulering, skal forstås på den måde at jeg igennem denne specialerapport ønsker at afkode instruktørens italesættelse af selve forestillingen og de mulige indeværende **udsagn** heri. Hvilke tanker havde han gennem og processen og hvorfor? I den forbindelse skal begrebet **fortolkning** i forbindelse med modtager i forlængelse heraf således forstås sådan, at instruktørens udtalelser om forestillingen og selve forestillingen og publikums opfattelse af denne, er tolkbar i min optik. Og idet min undren begår sig på, hvordan det kommunikative udtryk afkodes af modtager er det netop modtagers tolkninger, som for mig er relevante at undersøge og belyse.

Jeg har dog valgt at udarbejde en række hypoteser, der skal fungere som guide- og hjælpeværktøj til at få gjort mine analyseresultater og min undersøgelse mere specifik og også for at opnå en mere dybdegående besvarelse af min problemstilling og undren.

Hypoteser

- ✚ Kan teatret overhovedet anses som et kommunikerende medie?
- ✚ Teaterforestillingen 'Warszawa' har et kommunikationsproblem i henhold til stykkets formodede budskab og publikums opfattelse af budskabet.
- ✚ Teaterforestillingen 'Warszawa' får sit budskab igennem via de anvendte tegn og koder anvendt i forestillingen.

Disse tre ovennævnte hypoteser er udarbejdet ud fra et ønske om at se nærmere på de kommunikative processer i en teaterforestilling. Ligeledes inddrager jeg hypoteser, da de skal fungere som konkretiserende arbejdspørgsmål, som skal lade mig komme nærmere en generaliserbar sandhed i forhold til min problemformulering og min valgte case. De er ligeledes hver især med til at uddybe min undren (jf. problemformulering), således jeg kan præsentere en valid og velanalyseret undersøgelse og konklusion af mit valgte emneområde. Jeg har en forventning om, at de kan guide mig i min analyseproces, idet de alle tre har hver deres fokusområde. Det vil sige, at min analyseopdeling støtter sig op af mine hypoteser, forstået på den måde, at de skal fungere, som en form for guidesnor til at holde den røde tråd i dette speciale klar og tydelig samt gennemskuelig. I mit projektdesign afsnit vil min opdeling af analyse og begrundelse heraf give en uddybende forklaring for hvordan og hvorledes disse opstillede hypoteser, skal hjælpe med netop dette.

Problemafgrænsning

For at besvare min opstillede problemformulering og hypoteser, har jeg valgt at tage udgangspunkt i en case; et bestemt teaterstykke. Jeg vil således basere besvarelsen af min problemformulering på en enkel case, hvorfor den ikke skal eller kan ses som en generaliserbar sandhed, men nærmere som en undersøgelse af et enkelttilfælde inden for et større og mere komplekst felt – nemlig teaterforestillingens virkelighed.

Det egentlige problem eller undersøgelsesfelt om man vil, er for mig, om budskabet eller meddelelsen i teaterstykket når ud til sin givne modtager – publikum. Og i samme forbindelse derfor også, om selve stykkets fremstilling stemmer overens med afsenderens intention med det. Som nævnt tidligere fungerer instruktøren af teaterstykket som afsender og derfor vil et kvalitativt interview med ham udgøre min empiri og ligge til grundlag for en evaluering af denne analyse. Jeg finder denne undersøgelse i nærværende speciale interessant, idet det er et forholdsvist nyt undersøgelsesområde set ud fra det kommunikative aspekt. Selvom selve teatersemiotikken er en teori som dateres tilbage til 1940'erne, er den kommunikative del og vinkling indenfor denne teoridel stadig ny. Teatersemiotikken er derfor også selve hovedteorien i dette speciale og skal

fungere som den røde tråd udi rapporten. Ud fra et forskningsmæssigt synspunkt set ud fra dette speciales uddannelsesmæssige tilknytning, er den nemlig interessant idet den er under stadig udvikling, set ud fra et diskursivt perspektiv. Det vil altså sige at jeg selv er med til at præge udviklingen af min valgte teori, nemlig teatersemiotikken. Dette er ud fra et akademisk synspunkt interessant, idet den både kan være med til at validere det valgte undersøgelsesobjekt, men også det stik modsatte.

Jeg har fravalgt en undersøgelse af hvilken målgruppe der frekventerer teatre og hvorfor, idet jeg mere har et ønske om at klarlægge selve det kognitive og meningsbærende, som hersker under og i en forestilling, set ud fra en række kommunikative processer italesat af afsender og modtager. Det indeværende problem anser jeg her som, at selvom instruktøren, skuespillerne og scenekoreografien har en masse udsagn, betydninger, indflydelse og budskaber, er det ikke sikkert at publikum opfatter alle disse signaler, som forestillingen/afsender ønsker at sende til modtager/publikum. Det spørgsmål om, om meningen manifesterer sig og bliver tolket, som det er meningen fra instruktørens og forestillingens side, er netop det krydsfelt, som jeg ønsker at undersøge og belyse i dette speciale.

Casebeskrivelse

I dette kapitel vil jeg informere om Teater GROBs historie, organisation, begrunde mit valg af samarbejde samt definere de forskellige teatergenre og sætte dem i forbindelse med mit valgte undersøgelsesmedie: Forestillingen 'Warszawa'.

Teater GROB blev grundlagt i 1995. GROB har de første 10 leveår været et ensembleteater, men har siden 2005 været ledet af **Thomas Levin, Per Scheel-Krüger & Maja Ries**. GROB er et teater som ønsker at skabe nærværende samtidsdramatik. Det er ligeledes et teater med en klar kunstnerisk profil. Dette kommer til udtryk på deres hjemmeside, hvor teatret beskriver sin ambition og sit ærinde således:

GROB skaber vedkommende forestillinger, der i et tilgængeligt, organisk formsprog afspejler og
perspektiverer vores samtid.

Vi skaber teater, hvor den troværdige og nærværende spillestil er i højsædet, og hvor tekst og
iscenesættelse konstant søger at skabe de bedste betingelser for, at publikum kan blive forført og
ramt.

GROB er et teater med ærlighed, ægthed og nærvær på scenen.
(GROB, 2014 ¶ Om teatret).

Det er altså unikke teateroplevelser og det reelle indenfor scenekunst, som GROB søger at producere og fremvise til deres teaterpublikum.

Organisation

Thomas Levin er skuespiller og dramatiker både i og udenfor GROB, Per Scheel-Krüger er instruktør og skuespiller i og udenfor GROB, og sammen udgør de to den kunstneriske ledelse. Maja Ries er producent og administrativ leder. I skrivende stund huser Teater GROB 21 medarbejdere, som hver dag sørger for at få det hele til at klappe både før, under og efter de

forskellige forestillinger. Teater GROB er et lille teater, der har til huse på Nørrebrogade. Udover den daglige ledelse og medarbejderne, har GROB også en bestyrelse, der fungerer som den øverste myndighed. Denne bestyrelse består af formand Martin Bender (underdirektør i Wonderful Copenhagen) samt fem øvrige medlemmer.

I 2009 fik Teater GROB status som **Lille Storbyteater** i Københavns Kommune og får herigennem tilskud til drift og produktion. Bikubefonden er eksklusiv samarbejdspartner på DET

6. KONTINENT (GROB's nuværende teaterprojekt) og har ydet et samlet tilskud på 2,4 mio. kr. til de 6 forestillinger i perioden 2013-16 (GROB, 2014 ¶ Tilskud).

Teatret har i år 2014 skabt et nyt tiltag: GROW. På hjemmesiden beskrives projektet således:

GROW er skabt, fordi GROB ønsker at give plads til talentudvikling. Teater GROB begyndte selv for 20 år siden, som en gruppe af unge talenter, der havde den store passion for teatret til fælles. Som gruppe kæmpede man sig vej frem i den professionelle teaterverden og er i dag et fast etableret teater med en klar kunstnerisk profil.

Derfor giver GROB nu stafetten videre til nutidens unge talenter, der ønsker at skabe en karriere inden for teater.

GROB lægger de professionelle rammer til, i form af lokaler, PR, kunstnerisk sparring og moralsk støtte – og bakker GROW op, som den nye ungdomsafdeling på teatret! (GROB, 2014 ¶ GROW).

GROB går derfor ud over det traditionelle i teatret – nemlig at et nøje udvalgt hold af skuespillere, instruktører, dramatikere osv., skriver, skaber og udvikler forestillingerne – og lader her spirende stjernefrø plads til at være nyskabende og give GROB en stærkere position som et nyskabende og vedkommende teater.

Hvorfor samarbejde med GROB?

Grunden til, at jeg kontaktede GROB om muligt samarbejde var, at jeg først og fremmest ønskede et samarbejde med en københavnsk baseret teaterbase. Dette skyldes udelukkende med henblik på netværk og jobmuligheder efter endt uddannelse. Efter en Google-baseret research af teatre i

København, udelukkende baseret på denne præmis, valgte jeg i første omgang at kontakte tre forskellige teatre: Teater GROB, Nørrebro Teater samt Betty Nansen Teatret. De første to blev udvalgt baseret på eget kendskab mens det tredje blev udvalgt på anbefaling fra andre. Da GROB var eneste teater til at melde sig positivt overfor et muligt samarbejde, aftalte jeg derfor et møde med dem. Efter have gennemgået deres sæsonkatalog og snakket om mulighederne her og jeg havde taget højde for min tids - og evne begrænsning i forhold til empiri, blev vi enige om at teaterforestillingen Warszawa, skulle være mit medieanalyseobjekt til dette speciale. Det vil altså sige, at mit valgte samarbejde med GROB er baseret ud fra en række mere lavpraktiske forholdsregler og udvælgelsesmetode end et mere målrettet fokus, men dette betyder ikke, at jeg ikke finder GROB som rette samt udbytterig samarbejdspartner. Tværtimod vurderer jeg dem som yderst kompetente samarbejdspartnere og tidspunktet og den valgte teaterforestilling har vist sig som værende yderst anvendelig i min valgte case i dette speciale.

De forskellige teatergenrer

Følgende afsnit indeholder en kort beskrivelse af teatrets forskellige genrer og hvorfor min udvalgte forestilling netop kategoriseres som 'absurd' af instruktøren/afsender og hvordan dette hænger sammen med mine udformede interviewspørgsmål, som uddybes i mit metodekapitel.

Absurd teater Grundlæggende hænger denne teatergenre sammen med eksistentialismen. Scenisk er absurd teater ikke egentlig nybrydende. Det bygger på en tekst og ageres på en scene. Men det er antinaturalistisk og gør brug af et enkelt og symbolsk scenerum. Teksternes tema er den tilsyneladende meningsløshed i det moderne og rodløse menneskes liv, og dramaformen er derfor ofte mere tilstandsbeskrivende end spændingsforløsende. Spillet er i reglen præget af mekaniske og historieløse typiseringer frem for en psykologisk karaktertegning (Gyldendal, ¶ Absurd).

Romantisk teater Gennemgående i romantikkens teater var henvisningen til William Shakespeare og en forkærlighed for det grænsesprængende. En dragning mod det dunkle og dæmoniske kunne give sig udslag i skrækromantik, og splittetheden slog undertiden over i romantisk ironi, hvori den sceniske illusion blev brudt (Gyldendal, ¶ Romantisk).

Ekspressionisme teater Det dominerende forbillede var Strindbergs visionære dramaer, hans "stationsdramatik", som i drømmeagtige billeder fortalte individets livsrejse og afbildede omverdenen som syner eller typer i forhold til jeget ("Ich-drama"). Personerne var ikke psykologisk nuancerede individer, men ofte navnløse kollektivroller som "faderen" eller "sønnen" (Gyldendal, ¶ Ekspressionisme).

Performance Det er basalt "live art", fremført af kunstneren selv, evt. sammen med andre, primært billedkunstnere, men også musikere, dansere og teaterfolk. Ud fra et billedkunstnerisk synspunkt udforskes sceniske grundelementer: krop, objekt, rum og tid, men uden teatrets roller og historie.

Afgørende er selve fremførelsen, det sceniske nu; aktørernes handlinger optræder sideordnet med objekter, video, musik eller tekst, og scenen kan være hvor som helst (Gyldendal, ¶ Performance).

Revy En teaterforestilling bestående af sang- og dansenumre, monologer og sketch, som hver for sig eller kædet sammen af et spinkelt handlingsforløb er humoristiske og satiriske kommentarer til aktuelle forhold og kendte personer (Gyldendal, ¶ Revy).

Musical En teaterform, hvor sang, populærmusik og ofte dans er en integreret del af forestillingen (Gyldendal, ¶ Musical).

Farce En teater spilleform, der kan føres tilbage til antikkens græske satyrspil og Plautus' romerske komedier. Selve ordet stammer fra middelalderen, hvor farcer var små komiske optrin, situationsspil over dagligdags episoder med hårdt optrukken komik, som fyldt i datidens ellers så alvorsfulde sakrale spil (Gyldendal, ¶ Farce).

Tragikomedie Teatergenre som kombinerer tragik og komik, kendt fra bl.a. spansk renæssancedrama (Gyldendal, ¶ Tragikomedie).

Komedie Muntret teaterstykke. Efter gængs sprogbrug er komedie en skuespiltekst eller forestilling, der sigter mod at fremkalde latter og har happy ending (Gyldendal, ¶ Komedie).

Melodrama Teatergenre og dramatisk blandingsform. Karakteristisk for melodramaet var den spændende handling, den akkompagnerende underlægningsmusik, senere overtaget af filmen, og de indlagte sang- og dansenumre og den sort/hvide persontegning (Gyldendal, ¶ Melodrama).

Tragedie Det højtidelige, tragiske drama på vers har historisk set været anset som det fornemste. I en T vil karakterernes egenskaber og status befinde sig over almindeligt menneskeligt niveau. Hovedkarakteren er typisk oppe mod uafvendelige kræfter. Ligegyldigt hvad han vælger, vil det ende galt (Gyldendal, ¶ Tragedie).

Postdramatisk teater Det postdramatiske teater er kendetegnet ved, at traditionelle kategorier som fabel, dramatisk illusion og psykologisk realistiske karakterer træder i baggrunden til fordel for montage, fragment og simultane handlingsforløb. Desuden fungerer de handlinger, som de sceniske aktører udfører, ofte som betydningsbærende elementer i sig selv frem for blot at illustrere og repræsentere en bagvedliggende fiktiv handling (Gyldendal, ¶ Postdramatisk).

Hvorfor denne genre?

Som netop defineret i foregående afsnit er den absurde teatergenre *'Det bygger på en tekst og ageres på en scene. Men det er antinaturalistisk og gør brug af et enkelt og symbolsk scenerum.'* Som nævnt i min casebeskrivelse, er teaterforestillingens genre givet på forhånd af både manusforfatter og instruktør. Derfor vurderer jeg ikke selv i min analyse teaterforestillingens spillestil eller genre, men den vil få en indflydelse på udfaldet af analysen grundet selve instruktørens udtalelser og livsverden i forhold til genrens indflydelse på spillestil og udtryk.

Referat af forestilling

Følgende afsnit vil jeg kategorisere som en form for præliminær analyse, idet jeg er bevidst om min egen subjektivitet og påvirkning med egen tolkning i dette referat. Jeg er bevidst om at dette vil have en mærkbar konsekvens på analysens udfald, idet min forforståelser rent hermeneutisk ikke sættes i parentes, men derimod i spil allerede nu. Dog har jeg stadig en forventning om at den følgende opbygning af min analyse vil gavne udfaldet og til stadighed have en akademisk og valid karakter i forhold til det jeg ønsker at undersøge, da mine egne analytiske iagttagelser netop sættes op imod mine kvalitative data, som netop har fokus på afklaring og den generaliserbare besvarelse af min problemformulering og det ligeledes er i tråd med min teori, som inkluderer en art forestillingsanalyse. Jeg vil dog bestræbe mig på, at give et referat af teaterforestillingens handling og forløb, som er så objektiv som mulig. Teoriafsnittet præsenteres umiddelbart efter dette handlingsreferat.

Warszawa – en eksistentiel tidsrøver

Vi befinder os på et hotelværelse i Warszawa, nærmere betegnet i den gamle bydel på det eksklusive Hotel Bristol. Hovedpersonerne i stykket tæller Johannes og David, der er barndomsvenner, Louise Madsen, gammel kending og assistent på en filmproduktion, som foregår udenfor hotellet og Mark, der er skuespiller i filmen. Johannes og David har været venner lige siden folkeskolen. Efter 9. klasse tog de på interrail og rejste blandt andet rundt i Polen og boede på selvsamme hotel. Grunden til at de nu befinder sig på samme hotel igen 14 år efter er, at David pludselig er blevet gift med sin kæreste uden at fortælle det til nogen og derfor har Johannes bestemt at de skal på en forsinket polterabend tur. Deres ven Rune er forsinket og vil komme senere. Planen er, at de skal se en operaforestilling med Chopin og spise god mad samt på druktur efterfølgende og så hjem næste morgen. De erfarer hurtigt, at der foregår en form for filmproduktion optagelse udenfor hotellet. Mark, der er hovedrollen i filmen, går hele tiden ind på Johannes og Davids værelse, fordi han tror det er hans og idet han er meget konfus og høj på diverse rusmidler igennem stort set hele

forestillingen. Det betyder, at han kommer til at snakke med de to unge mænd, først og fremmest David. Da David er væk for en stund, står Marks assistents afløser, Louise Madsen, pludselig i værelset og leder efter skuespilleren, Mark. Det viser sig hurtigt, at Louise er Johannes' store kærlighed fra gymnasiet, som dog indledningsvist ikke husker ham. Dette ændrer sig dog, da David kommer ud fra badeværelset, hvor han tit går ud, og hun kan genkende David. Så genkender hun også Johannes. Johannes er selv gift og har en søn på 2 år. Men han bliver meget perplex over sin gamle kærligheds uventede tilstedeværelse. Da det viser sig, at Rune har taget forkert fly og det er forsinket yderligere, når han ikke koncerten. Derfor inviterer David Louise Madsen med i stedet, til Johannes' frustration. Hun kan godt tage med, da filmproduktionen er sat på standby grundet manglende grise, som skal være statister i filmen. Da det bliver aften ankommer Louise igen til værelset, hvor de drikker alkohol, som Louise har fået gennem sit arbejde. Stemningen er høj og Johannes har fået lavet specialdesignede t-shirt til de 3 barndomsvenner med et gammelt billede af dem, fra da de spillede i band i gymnasiet.

Da de kommer tilbage til hotelværelset efter koncerten er Louise og Johannes i højt humør og godt berusede. De er alene. Louise og Johannes taler først om fortiden, så om nutiden og Johannes viser hende billeder af sønnen. Pludselig kysser de og festen flyttes væk scenen og formentlig ind på Louises værelse. Ind på scenen træder så David sammen med Mark. De er også fulde og begynder at sniffe kokain. Alt imens dette sker, betror David Mark at han er døende: 'My brain is destroyed'. Mark forstår ikke alvoren og dette gentager han, fordi han også synes, at hans hjerne er ødelagt på grund af stoffer.

Pludselig får de en indskydelse om at de vil ud og se byen. Hermed forlader de rummet og ind træder Louise og Johannes igen. Johannes kravler rundt på gulvet og råber og løber frem og tilbage. Louise har ved et uheld besvaret et opkald på hans telefon, da hun troede det var hendes egen. Det viser sig at være Johannes' kone der ringede og det reagerer Johannes stærkt på, fordi han er sikker på at det afslører hans utroskab med Louise. Midt i skænderiet kommer Mark og David væltende – Mark bærer en stol på ryggen, hvori David sidder. David er iklædt et nazikostume og har tegnet overskæg på sin læbe, så han ligner Adolf Hitler. Der hænger også et ur på væggen, som Johannes flere gange i løbet af forestillingen prøver at stille, så klokkeslættet passer. Men uret virker ikke. Mark bærer et jødecostume under hele forestillingen, da den film som produceres uden for hotellet

handler om 2. verdenskrig. Louise Madsen bliver også sur på Johannes, fordi han kalder hende 'dum', og andre negative adjektiver. Grundet Davids udtalelser om hans hjerne og at han går meget på toilet, får man også mere og mere mistanke om, at han er syg. Efter skænderiet ender Johannes med at gå og David sidder tilbage sammen med Louise, som han prøver at trøste, fordi hun græder. Her fortæller han også at han er døende, at han kun har 3 uger tilbage at leve i og han remser en liste op med alle de ting, som han vil komme til at savne. Næstsidste scene står David og Johannes og taler sammen. Johannes snakker meget og til sidst afbryder David ham med ordene: 'Johannes, jeg har kun 3 uger tilbage. Dans med mig.' Johannes og David danser sammen i tæt omfavelse og Johannes siger: 'Hvad er det så vi har brugt tiden på?'

Slutscenen viser en næsten identisk scene som startscenen, hvor Louise Madsen vækker en sovende Mark på det forkerte hotelværelse. Men i slutscenen snakker Mark og Louise nu om, at Johannes og David er 'gone'.

Projektdesign

I dette afsnit vil jeg kortlægge og forklare dette speciales opbygning. Afsnittet her vil derfor fungere som en form for læsevejledning, der beskriver hvordan de forskellige dele hænger sammen og hvorfor jeg har valgt at opbygge mit speciale således. Først og fremmest er mit speciale bygget op omkring Roman Jakobsons sprogfunktioner og kommunikationsmodellen han har udviklet hertil. Jeg har udvalgt de to mest væsentlige (sprog)funktioner for indeværende analytiske undersøgelse. Mere om hvorfor det netop er de to funktioner, følger senere i dette kapitel.

Overordnet set er specialet således delt op i tre dele: Indledende, analyse og afsluttende. De indledende og afsluttende afsnit indeholder begge de overvejelser og vurderinger, der gør sig gældende for hele projektets udfald. Analyse-delen indeholder selve min undersøgelse af mit genstandsfelt – Modtager og afsender forholdet set i forhold til min case og medie: Teaterforestillingen Warszawa. Trods opdelingen mellem teori og analyse, anser jeg alligevel mine to udvalgte sprogfunktioner: emotiv og konativ, som værende en slags ramme for det komparerende i analysedelen.

Denne sammenhæng og disse opdelinger i nærværende speciale kan illustreres således:

INDLEDENDE
Indledning, casebeskrivelse, metode, projektdesign, teori
ANALYSE
Analysekapitel med de to udvalgte funktioner som 'ramme', delkonklusion
AFSLUTTENDE
Konklusion, kritisk reflekterende diskussion, perspektivering

Jeg har valgt denne opdeling, grundet mit videnskabsteoretiske ståsted i dette speciale. I starten af min specialefase ønskede jeg oprindeligt at veksle mellem teori og analyse i ét samlet teori- og analysekapitel, men udi processen erfarede jeg således, at en mere markant opdeling mellem teori og herefter følgende analysekapitel var mere overskuelig – både for egen skrive- og analyseproces, men også for læsevenligheden. Derfor sættes teorien først i spil i min analysedel, som herefter er opbygget ud fra en vekselvirkende komparativ analysestil. Dog vil de to udvalgte sprogfunktioner, emotiv og konativ, implicit fremgå som analysens resultater skrider frem.

De udvalgte funktioner

Grunden til at jeg netop har udvalgt de to sprogfunktioner; emotiv og konativ som en slags gennemgående ramme for mit speciales analysekapitel, skyldes først og fremmest, at det er de funktioner, som henvender sig til mit undersøgelsesobjekt – altså afsender/modtager-forholdet. Mere specifikt vil det sige, at den emotive funktion har til hensigt at klarlægge afsenders følelser og hensigter. I mit speciale er afsender defineret som **instruktøren**. Jeg har valgt at interviewe ham og det er for instruktørens udtalelser jeg undersøger og belyser. Den konative funktion er derimod mere henvendt til modtageren, som i dette speciale er teaterpublikummerne, som jeg har interviewet og deres erkendelser og tolkning af teaterstykket. En komparerende analyse af afsender/modtager-forholdet er derfor i tråd med funktionernes hensigt. Dog har jeg tilpasset funktionernes hensigt til eget analysefelt. Mere om dette følger i mit teoriafsnit, ligeså vel som begrundelsen for fravalg af de andre fem sprogfunktioner følger senere i mit teoriafsnit.

Metode

I indeværende afsnit ønsker jeg at redegøre for de metodiske og videnskabsteoretiske overvejelser jeg har haft i forbindelse med dette speciale. Metodeafsnittet inkluderer både en beskrivelse af min videnskabsteoretiske tilgang samt den min praktiske håndtering af min empiriindsamling.

Empiri

Først og fremmest vil jeg i dette afsnit beskrive og konkretisere min metodiske arbejdstilgang til dette speciale. På et rent lavpraktisk niveau ønskede jeg at arbejde kvalitativt i undersøgelsen af min valgte case, idet min interesse går på konkret at undersøge en række publikummers reaktion og afkodning af en teaterforestillings kommunikative udtryk og budskab(er). Det består derfor således af en række semistrukturerede gedeforskningsinterviews med 23 teaterpublikummer, som er foretaget umiddelbart efter de har overværet teaterforestillingen 'Warszawa' samt et semistruktureret forskningsinterview med instruktøren af forestillingen 'Warszawa', foretaget ugen efter mine interviews med publikum. Ideen med at benytte de to former for kvalitative interviews er, som før beskrevet, at få en indsigt i afsenders bevæggrunde og arbejde med teaterstykkets udsagn samt at få et repræsentativt indblik i publikums umiddelbare reaktioner og refleksioner om teaterstykkets overordnede budskab på et kognitivt plan. For at få det mest klare indblik, valgte jeg at adspørge publikum direkte efter de havde været inde og se forestillingen frem for at eksempelvis foretage et kvantitativt metodisk valg og uddele spørgeskemaer efterfølgende. Det har betydet, at jeg netop har fået et mere repræsentativt indblik i deres umiddelbare tolkninger og deres reaktioner er derfor ikke gennemgået en art 'fortolkningsfilter', som hvis interviewene først blev foretaget noget tid efter.

Den kvalitative arbejdsmetode

I dette speciale har jeg valgt at indsamle min empiri og dermed grundlaget til min analyse ved hjælp af den kvalitative metode. Den primære grund til dette skyldes, at den kvalitative metode i min optik, giver det mest alsidige og valide indblik i folks livsverden, tanker og holdninger. Dog er jeg opmærksom på, at jeg selv repræsenterer en potentiel fejkilde, idet jeg arbejder kvalitativt (Kvale, 1997). Da jeg har valgt at foretage semistrukturerede gadeforskningsinterviews får jeg hermed også adgang til mine interviewpersoners upåvirkede og umiddelbare tanker og holdninger til teaterstykket. En anden grund er, at jeg indledningsvist i mit arbejde med dette speciale, anså det at arbejde metodisk kvalitativt som det mest frugtbare, idet jeg har en forforståelse om, at hvis jeg eksempelvis lagde en række spørgeskemaer frem til publikum som de skulle svare på, ville risikoen for mere upræcise og svage tilbagemeldinger på deres indtryk og oplevelse, være betydeligt mere tilstede. Jeg mener derfor, at jeg for at komme frem til de mest valide undersøgelser og bud på en forståelse af mit valgte undersøgelsesfelt, vil jeg få mest ud af at arbejde kvalitativt med mit fokusområde i dette speciale.

Interviews med publikum/modtager

Jeg har valgt at foretage semistrukturerede gadeforskningsinterviews frem for eksempelvis fokusgruppeinterviews, idet jeg i dette speciale ønsker at fange modtager og få klarlagt deres umiddelbare reaktion og holdning til budskabet i selve teaterstykket kort tid efter de har set det. Dette har bevirket, at modtager rent kognitivt ikke har haft tid til at bearbejde indtryk, mening eller oplevelsen som helhed. Ulempen ved dette er, at modtager således muligvis ikke giver alt hvad de tænker, idet min tidshorisont for interviewperioden også var kort, da jeg havde som mål at fange så mange som muligt efter forestillingen. Dog anser jeg en stor fordel ved at fange dem umiddelbart efter, idet de således netop reagerer og analyser den oplevelse de netop har haft i teatret, med dugfriske øjne og via mine spørgsmål, reflekterer over hvad der netop lige er foregået på scenen. Jeg vurderer det også som vigtigt at nævne, at jeg under interviews med publikum som oftest interviewede par eller venneflokkene, som var inde og se forestillingen sammen. Da jeg tog fat i en person efter forestillingen, blev det derfor mest naturligt at sidemanden også blev interviewet.

Empiriindsamlingen fandt sted mellem den 10-13. marts 2014¹ og er blevet meningskondenseret i løbet af måneden efter. Jeg interviewede i alt 23 personer på de tre aftener, jeg af GROB havde fået billetter til. Dette anser jeg som et repræsentativt udsnit, både set i forhold til mine resurser, som ene kvinde i dette speciale og ligeledes i forhold til hvor mange, der kan sidde i Teater GROBs teatersal. Under hver af mine interviews med publikum forsøgte jeg nemlig at fange både unge og ældre, som begge var repræsenteret blandt publikum og dermed gøre selektionen valid. Det har betydet, at min aldersgruppe af respondenter spænder fra 19-85 år (Bilag 1).

Interview med instruktør/afsender

Min anden del af min empiri består af et semistruktureret forskningsinterview med instruktøren af teaterstykket 'Warazawa', Per Scheel-Krüger. Dette interview kan findes i sin fulde længde som transskriberet bilag (CD-rom 1). Jeg vil gerne påpege, at dette interview foregik pr. telefon og jeg derfor er klar over, at dette betyder, at jeg ikke kan inkludere de nonverbale aspekter af interviewet i min analyse (Kvale, 1997). Dog er det også mere Per Scheel-Krügers ord og udtryksmeningen bag disse ord, som er essentielle for mig at analysere på og derfor anser jeg alligevel interviewet som værende validt at analysere ud fra. Ligeledes tager jeg højde for det faktum, at et teaterstykke kan anses som havende flere afsendere; eksempelvis scenograf eller manusforfatter (Wiingaard, 1987). Jeg har dog tidligere har redegjort for, at jeg i dette speciale udelukkende forholder mig til instruktøren som **afsender** af teaterstykket og dets budskab(er), som er omdrejningspunktet i dette speciale.

¹ Da jeg i dette speciale har indgået et samarbejde med Teater Grob, hvor jeg så forestillingen tre aftner i træk og herefter interviewede publikum og ugen efter instruktøren af stykket, betød det også at vi aftalte at jeg stillede publikum tre spørgsmål på vegne af Teater Grob, som de således kunne bruge i deres kampagnearbejde. Disse spørgsmål har dog intet med mit speciale at gøre og vil derfor ikke optræde i denne afhandling.

Behandling af empiri

Jeg har valgt to former for behandling af min empiri i indeværende speciale. Både meningskondensering og transskribering. Dette skyldes, at jeg anser den kvalitative analysemetode; meningskondensering, som den mest væsentlige for mine semistrukturerede gadeforskningsinterviews. Transskribering af det fulde interview med instruktøren falder mig dog mest naturlig, idet det er et enkeltmands-interview og derfor har jeg ressourcerne til at kortlægge hele interviewet og uddrage analysepointer heraf og sætte dem op mod meningskondenseringen af de semistrukturerede gadeforskningsinterviews (Kvale, 1997).

I gadeforskningsinterviewet har jeg valgt ikke at redegøre for nonverbale og ikke-sproglige handlinger, som latter og be- eller afkræftende lyde eller udsagn, for at markere hvorvidt interviewpersonerne bekræfter hinandens udsagn eller ej. Dette skyldes, at dette niveau i den kvalitative forskning ikke er relevant for min undersøgelse.

Jeg fokuserer således på mening og indhold frem for detaljer omkring interaktionen mellem deltagerne. Jeg udelader dog ikke den sociale interaktion fuldstændig, da indholdet vil blive præget af de sociale former (Halkier, 2006).

De to analysemetoder

I følgende afsnit vil jeg kort beskrive mine to former for analysemetoder i henhold til min indsamlede empiri.

Meningskondensering

Meningskondensering er en analysemetode bestående af fem stadier, hvis formål er at reducere kvalitative data, såsom interviews og observationer til kortfattede formuleringer. Først læses interviewet igennem for at få en fornemmelse af helheden. Herefter inddeles interviewet i naturlige meningsenheder. De dominerende temaer kategoriseres og de væsentlige temaer i interviewet knyttes sammen i et beskrivende udsagn. Som det sidste fortolkes meningsenhederne i forhold til at besvare undersøgelsesspørgsmålene (Kvale, 1997).

Transskribering

Transskribering er når man nedskriver et interview ordret fra en auditiv optagelse i sin fulde længde for eksempel. Transskribering bruges som et forberedende middel til projektets analysedel. Fordelen ved denne metode er primært at hvis alt nedskrives, kan der også analyseres på det hele. Transskribering er hovedsageligt fordelagtigt at anvende når man skal analysere et enkelt interview, hvor der kun interviewes en person (Kvale, 1997). Jeg har i min transskribering af interviewet med Per Scheel-Krüger valgt at skrive alt ned ordret og både latter og pause-ord, såsom 'øh' og 'ehm' er medtaget, for således at kunne få størst mulig virkelighedsnær empiri at analysere på.

Interviewguide for publikum

Jeg har som tidligere beskrevet i dette kapitel valgt at benytte mig af den kvalitative metode. Dette afsnit skal fungere som en beskrivelse af, hvorfor jeg har udformet mine interviewspørgsmål som jeg har, og hvordan den kvalitative analysemetode hænger sammen med min teori og ramme for specialet.

Ud fra de foregående afsnit formoder jeg altså, at en inddragelse af publikums reaktioner, beskrivelser og konkrete svar på oplevelsen af teaterstykket vil give et unikt indblik i deres livsverden i den givne teaterkommunikative situation (Kvale, 1997). Mit interview er bygget op på baggrund af Steiner Kvales teori fra bogen *"InterView"* (Kvale, 1997). Ifølge Kvale er dette et forsøg på at afklare, hvad et kvalitativt interview er, og hvorfor det er gyldigt at bruge de kvalitative interviews til empiriindsamling i stedet for eksempelvis observation. Eksempelvis beskriver Kvale det kvalitative interview som et forskningsinterview, der i en sætning kan defineres som *'et interview, der har til formål at indhente beskrivelser af den interviewedes livsverden med henblik på at fortolke betydningen af de beskrevne fænomener'* (Kvale, 1997). Altså, som jeg beskrev tidligere, får jeg ved brug af denne form for metode allermest ud af mit indsamlede empiri. Ligeledes er dette i tråd med Roman Jakobsons kommunikationsmodel, hvortil jeg har udvalgt funktionerne:

Den emotive funktion – Afsender funktionen. Denne er valgt på baggrund af afsender, som her er selve forestillingen 'Warszawa'. I forbindelse med min forestillingsanalyse og interview med instruktøren, vil denne del af modellen klarlægge dennes – altså instruktørens – intentioner og forestillingens udsagn.

Den konative funktion – Denne funktion er primært *rettet* mod modtager. Det vil sige, at det her igen spiller sammen med afsender, men her også modtager (publikum). Denne funktion er inddraget, idet jeg ønsker at belyse og inddrage publikums afkodning af forestillingens udsagn.

Grunden til jeg primært anser disse to sprogfunktioner fra Jakobsons model som de mest relevante, skyldes i min optik deres givne sammenhæng med teatersemiotikken og kommunikationen i dette. Via en brug af denne model kan jeg opdele og derved klarlægge et repræsentativt udsnit af publikummerne til forestillingen Warszawa. Den kvalitative metode giver mig en konkret og mere dybdegående indblik i de interviewedes livsverden og i symbiose med en inddragelse af Jakobsons kommunikationsmodel, vil det være med til at sætte den i sammenhæng med de kommunikative betydningsdannelser, som der i givet fald foregår både hos afsender og ligeledes hos modtager.

Derfor har jeg udformet følgende tre spørgsmål, som jeg vil stille udvalgte publikummer efter de har overværet forestillingen:

1. Hvilken betydning/mening, tror du/I, der ligger bag dette teaterstykke?
2. Hvordan forstår du/I stykkets budskab, hvis man tænker på vor tids samfund og vores forhold til tid?
3. Var der noget specielt i teaterstykket, som du/I bed mærke i? Et udtryk, en hændelse, eller lignende?

Spørgsmålene er udformet på baggrund af en række faktorer og mit videnskabsteoretiske ståsted har influeret på, hvorledes spørgsmålene blev udformet. Idet jeg netop har en række forforståelser for, hvad jeg ønsker at få svar på, i forhold til min problemformulering, er spørgsmålene derfor også baseret ud fra denne og ud fra mine forforståelser. Det vil altså sige, at jeg udformede spørgsmålene med forforståelsen om, at der var et budskab, som ville manifestere sig hos modtager efter overværelsen af forestillingen samt at jeg ud fra teatersemiotikkens forhold til det samfundsmæssige kommunikative aspekt, også ønskede at belyse konteksten i henhold til forestillingens udsagn. Og slutteligt, ønskede jeg også med min interviewguides spørgsmål, at se på, om modtager anså nogle gentagelser, som de anså som vigtige for det formodede budskab, idet denne dimension også er med til at klarlægge de kommunikationsvidenskabelige aspekter.

Videnskabsteori

Jeg er nu i stand til ud fra foregående afsnit, hvor jeg har klarlagt min metodiske fremgang, at redegøre for mit videnskabsteoretiske ståsted i dette speciale. Først og fremmest arbejder jeg inden for et fortolkningsparadigme, idet jeg tolker på en tekst. Teksten skal her ikke forstås som en konkret tekst i litterær forstand, men derimod et teaterstykke som indeholder en verbal fremstilling. Derfor vil teaterforestillingen 'Warszawa' fungere som mit tekstlige undersøgelsesfelt i dette speciale. Mere herom følger i min præsentation af teori.

I indeværende afsnit er det ligeså min hensigt at redegøre for undersøgelsens videnskabsteoretiske og metodiske afsæt. Altså vil afsnittet omhandle, hvilken videnskab specialet er udarbejdet på baggrund af og samtidig hvordan jeg forholder mig til de resultater, som jeg kommer frem til via mit analytiske arbejde i dette speciale. Jeg vil konkret redegøre for den metodiske fremgangsmåde med det formål at tydeliggøre, hvordan jeg når frem til de kommende analyseresultater. Det er ydermere relevant at gøre min læringsproces eksplicit for netop derved at understrege, hvordan min forståelse bliver større. Denne eksplicitering vil fremgå efter analysen i en refleksiv diskussion. Jeg har derfor valgt at gøre mig bevidst om mine forforståelser, da det kan være vanskeligt at begribe en læringsproces, såfremt jeg ikke kender udgangspunktet for min læring.

Hermeneutisk tilgang

I og med jeg analyserer og fortolker har jeg en hermeneutisk tilgang. Med dette speciale søger jeg ikke at frembringe en almen gyldig sandhed omkring teaterforestillinger og teaterkommunikation, men derimod at anskue og besvare min opstillede problemformulering via min indsamlede empiri og mit teoretiske ståsted. I min proces har jeg truffet både til- og fravalg og således derfor har jeg kunne træffe mere kvalificerede valg. I hermeneutikkens ånd fungerer mine valg nemlig i en cirkel, som hele tiden sætter mine forforståelser i parentes og lader mig komme tættere på en art gyldig tolkning af mit udvalgte case og problemformulering. Overordnet set arbejder jeg altså i nærværende speciale ud fra den definition, at hermeneutik er:

”studiet af, hvad forståelse er, og hvordan vi metodisk bør gå frem for at opnå forståelse” (Føllesdal m.fl., 2005)

Hermeneutik er nemlig ikke en decideret teori om forståelse, men nærmere en kommunikations-epistemologi. Dette betyder at fokus omhandler, hvordan meningsdannelse og forståelse opstår gennem forskellige former for menneskelig kommunikation, handling og interaktion (Zeller 2005:1ff). Ovenstående beskrivelse passer netop til mit emne, idet teaterkommunikation og kommunikationen i en teaterforestilling unægtelig står i tæt spil med modtager og afsender, som søger at skabe en forståelse og opnå en forståelse ud fra det de præsenteres for. Her er det også væsentligt at påpege, at det i indeværende speciale, ikke er min hensigt at *forklare* årsagssammenhængene, som jeg kommer frem til i mine resultater, men i højere grad at nærme mig en *forståelse* af sammenspillet mellem teaterstykkets budskab og publikums forståelser af dette.

Det væsentligste ved det hermeneutiske fokus er ligeledes, at jeg beskæftiger mig med meningsfyldt materiale, som jeg nærer et ønske om at begribe og forstå. Den hypotetisk-deduktive metode er derfor også væsentlig at nævne, idet jeg i mit arbejde med dette speciale har udvalgt mine teorier efter jeg har præciseret mit fokusområde. Selvom den hypotetisk deduktive metode typisk er forbeholdt naturvidenskaberne, anses den i vores samtid, som en metode der kan anvendes indenfor humaniora. Det er dog væsentligt, at tesen omskrives:

”Den hermeneutiske metode er den hypotetisk-deduktive metode anvendt på meningsfuldt materiale” (Føllesdal m.fl., 2005).

Det vil altså sige, at jeg i dette speciale har arbejdet mig frem til først og fremmest et interessefelt, undersøgt mulighederne indenfor det givne felt og derefter har jeg udvalgt hvilke teorier, som jeg antager, vil hjælpe mig til at undersøge mit emnefelt og besvare min problemformulering og hypoteser bedst muligt. Derfor må min metodiske fremgangsmåde i mit speciale anses som værende hypotetisk deduktiv.

Min hermeneutiske forståelse

Den tyske historiker Johann Gustav Droys (1808-1884) fremkom i 1858 med tesen om de humanistiske videnskaber, som værende rettet imod forståelse. Senere uddybede filosofen Wilhelm Dilthey (1833-1911) tesen, der anses som den første tese, hvori der hævdes, at '*den hypotetisk-deduktive metode bruges i forklaringer, mens den hermeneutiske metode bruges i forståelse*' (Føllesdal, m.fl., 2005). Det vil sige, at der selvsagt er stor forskel på om jeg ønsker at forklare eller forstå, da dette er yderst relevant for hvordan indeværende speciale kvalificerer sig rent forskningsmæssigt – det afhænger helt konkret af, hvilken form for sandhed jeg slutteligt har i hænde. Dog mener jeg, at det i dette speciale forekommer naturligt at den hypotetisk-deduktive metode supplerer mit hermeneutiske ståsted og arbejdsfremgang, idet jeg på denne måde også kan sige at opnå en form for forståelse for mine forklaringer af kommende analyseresultater.

Det vil altså sige, at den forståelseshorisont jeg har, kommer til udtryk gennem mine tidligere opstillede hypoteser. For at verificere eller falsificere disse opstillede hypoteser gør jeg som tidligere forklaret, brug af den *hypotetisk-deduktive metode*. Denne metode anses for at være en generel metode, som er almen for alle videnskabelige tilgange; hvor hermeneutikken altså ikke er en undtagelse. Denne metodiske form kan forklares ved at opstille hypoteser om forholdende for et givent fænomen – i dette tilfælde en formodet budskabsorienteret kommunikation i en teaterforestilling. Der er dermed en sammenhæng med den hermeneutiske cirkel, da min forforståelse skiftes ud i den analytiske proces på baggrund af en ny viden. Derfor vil jeg, som tidligere skrevet, have mine hypoteser in mente, når jeg analyserer for til sidst at revurdere disse i mit refleksionsafsnit. Denne proces vil ligeledes være med til at vise, hvordan min forståelse gennemgår den cirkulære bevægelse, som er kendetegnet for hermeneutikkens metodiske operationalisering.

Teori

Indeværende afsnit er baseret på de to hovedværker: ”Teatersemiotik” af Jytte Wiingaard og ”The Semiotics of Theatre and Drama” af Keir Elam. Jeg ønsker i dette teoriafsnit at redegøre for historien og tankerne bag teatersemiotikken som teori og som relation til dette speciales undersøgelsesfelt.

Teatersemiotikken

Teatersemiotikken udsprang af Pragerskolens teorier fra 1930’erne. Fra 1975 skelnes der mellem nyere og ældre teatersemiotik. 1975 er nemlig det år, hvor interessen for teatersemiotikken flyttede sig fra ren semiotisk betydningslære til en kommunikationslære (Wiingaard, 1987). Dette skete ved blandt metodeopbrud og en kombination af de forskellige teoretikeres videnskabelige definitioner, inspireret af hinanden. Det er derfor i indeværende speciale teatersemiotikken post 1975, der hovedsageligt tages udgangspunkt i.

Teatersemiotikken er dog en art kompliceret teori, idet kunsten er sammensat. Derfor vil jeg kort redegøre for, hvorledes den arbejdes med i mit speciale.

Grundet det komplekse i teorien, må man således også anse teaterforestillingens egen kompleksitet og fokusere på dets eget indre netværk og dets indre dialektik i en art vekselvirkning med de kulturelle og sociale omgivelser og dette skaber et vanskeligt analyseobjekt (Wiingaard, 1987). Ikke desto mindre føler jeg, at den følgende redegørelse og en inddragelse af en art forestillingsanalyse giver mig en mulighed som en form for ’forsker’ indenfor dette komplekse felt indenfor kommunikation og semiotik. Den enkelte teaterforestilling og de enkelte teatrepoker i dette er nemlig herved udslagsgivende for mulige metoder, idet teatret i dag er tømt for regler. Med eksistensen af både naturalistisk teater, absurd teater, gadeteater etc., giver det mig åbne rammer for en egen tolkning og anvendelse af de allerede udarbejdede arbejdsmetoder med en kommunikativ analyse af et teaterstykke. Det er nemlig helt i det moderne teaters ånd at gå ud fra en åben

semiotikmodel, der hermeneutisk lader mig, som forsker, lade dette projekts teaterstykke bestemme metode og fremgangsmåde i henhold til min opstillede problemformulering.

Teatersemiotikkens oprindelse og historien bag

Som nævnt ovenfor, er teatersemiotikken hovedsageligt grundlagt af Pragerskolen i 1930'erne. Skolen havde et nært forhold til teatret og teatrets kommunikative funktion og den byggede i øvrigt på en stærk kulturhistorisk baggrund, hvilket blandt andet har resulteret i, at dens resultater har fået en så væsentlig betydning og stadig den dag i dag kan og giver inspiration til forskningen inden for dette felt. Skolen blev dog først kendt af en større kreds, da dens udgivelser blev publiceret på internationale sprog.

Teatersemiotikken har udviklet sig fra at anse denne som en sprogvidenskabelig betydningslære til en i dag mere åben kommunikationsteori. Kommunikationsfunktionen i teatersemiotikken skal her forstås ud fra Patrice Pavis' definition, idet han – inspireret af Roman Jakobsons kommunikationsmodel og opstillede funktioner – definerer at teatersemiotikken har et afgørende kommunikativt lag, som etableres gennem tilskuer og aktør. Tilskuer og aktør tildales i dette speciale som henholdsvis modtager og afsender. Og det er herigennem dette jeg/du-forhold, som giver forbindelse mellem scene og sal, at det kommunikative lag manifesteres (Wiingaard, 1987). Og det er netop dét, som jeg, jævnfør problemformulering, ønsker at belyse nærmere i indeværende speciale. Forholdet mellem scene og sal og hvilken betydningsbærende kommunikativ handlen, som italesættes og fortolkes herigennem.

Pragerskolen

Pragerskolens forskere interesserede sig først og fremmest for litteratur og derfor analyseres teatret og så som en *tekst* (Wiingaard, 1987). Dette forstår jeg således, i henhold til mit genstandsfelt, at den teatraliske forestilling skal anses som en tekst, grundet det semiotiske ophav og det faktum at det ifølge Pragerskolens grundlæggere, indeholder en kommunikativ dimension. Det at teatret også udtrykker sig via sin dramatekst pålægger den en generel definition som værende en tekst i sig selv.

I takt med at skolen udviklede sig, inddrog den også musik, teater og film. Den fokuserede i første omgang på sproget og digtningens funktion i forhold til andre tekster, men sidenhen blev de andre kunstobjekter også anset som tegn – herunder netop som meningsbærende og kommunikerende (Wiingaard, 1987).

Grundlæggerne af Pragerskolen tæller følgende forskere: Otakar Zich, som lagde grunden til en teatralisk strukturel forskning, men arbejdede med semiotikken fra et psykologisk synspunkt, Petr Bogatyrev, der var etnolog, Jan Mukarovsky, og Jiri Veltrusky, som arbejdede med poetik og litteratur, Jindrich Honzl, der var instruktør og slutteligt, Roman Jakobson, der var lingvist (Wiingaard, 1987). Selvom kredsens medlemmer kommer fra vidt forskellige discipliner, var deres styrke højest sandsynligt at de var motiverede omkring at finde nye veje indenfor netop deres specifikke fagområder.

En af de mest væsentlige udviklere af teatersemiotikken, som vi kender den i dag, var Mukarovsky. Han begyndte i 1934 at anse studiet af kunst som et system bestående af tegn. For ham var tegnet en enhed af indhold og udtryk, og det æstetiske objekt havde ikke alene en æstetisk, men også en kommunikativ funktion. Kunstværket, altså *tegnet*, fungerede som led imellem dets skaber og samfundets individer. Tegnets dobbelte karakter bestod i forholdet mellem stoffet og dets betydning i den fælles bevidsthed. Det vil sige, at tegnet er en enhed af indhold og udtryk, og det æstetiske objekt har for Mukarovsky, ikke alene en æstetisk men også en kommunikativ funktion. Tegnet refererer derfor ikke til noget specifikt, men til den totale kontekst af alle fænomener; filosofi, religion, økonomi etc. og blev heraf defineret set i forhold til de andre tegn (Wiingaard, 1987).

Mukarovsky mente at teaterkunsten var den kunstart, som havde de fleste og mest varierede kombinationer af tegn. Ergo er det nødvendigt at analysere teatret som et spil af tegn, der bevæger sig i tid, og som samtidig involverer tilskueren gennem dens konstant skiftende spændinger. Teatret bestod heraf af mange komponenter og Mukarovsky mente at der altid var én komponent, der var den dominerende og derfor adskilte sig fra de andre komponenter. Denne dominante komponent i systemet viste sig ved at være uafhængig af forandringen indenfor de øvrige komponenter (Wiingaard, 1987).

I forhold til andre kunstarter er teatret også et særligt semiotisk system i den forstand, at det trækker på alle andre kunstsystemer; både sprog, billeder, skulpturer, arkitektur, gestus og så videre og samtidig med det adskiller det, teatret, sig dog fra dem alle. Den bliver altså på en måde et tegn, som kombinerer alle andre former for tegn (Wiingaard, 1987).

Teaterforestillingens struktur bestående af et miks af tegn hentet fra vidt forskellige kunstarter bevirkede, at tegnene både stod i opposition til hinanden og fremkom som nye potentialer, der ikke fandtes udenfor teaterforestillingen (Wiingaard, 1987). Idet teatertegnene skal anses som tegn og teatrets afspejling af virkeligheden er unik i sin tolkning og afkodning, er de derfor kun tilstede i teaterforestillingen og er dermed ikke repræsenteret i den virkelige verden.

Et eksempel herpå kan være Petr Bogatyrevs definition af teater tegn som værende tegn, der i sig selv og ved sig selv repræsenterede eller karakteriserede noget andet. Bogatyrev var nemlig af den opfattelse, at tegnene ikke alene var *rene* tegn; men tegn for tegn. Det vil altså sige, at et teaterkostume er et tegn, som viser hen til det tegn, der definerede kostumet. Samtidig viste det også hen til nationalitet og klassetilhørsforhold hos den, der bar kostumet i teaterstykket og dette konnoterede derved til noget udenfor teatret. På denne måde husede kostumet en transformation og fungerede som tegn for tegn.

Bogatyrev og hans definition af rene tegn og tegn for tegn, er det vi i dag vil kalde denotation og konnotation. Hos Bogatyrev er for eksempel folkedragten i første omgang tegn for objektet. Det skal altså forstås således at den er en folkedragt på det denotative plan. I anden omgang, når den så tolkes i henhold til nationalitet og klassetilhørsforhold, er tegnet transformeret til noget konnotativt.

De mange tilhørsforhold som tekst og visualitet har til virkeligheden, ændrer konstant på tegnets betydning. Tegnets konnotative egenskaber, kreeret på baggrund af dets dynamiske og polysemiske karakter påvirker ligeledes publikums opfattelse af teaterforestillingen.

Pragerskolens styrke lå i dens sikre fornemmelse for teatrets væsen og egenart. Selvom den mere eller mindre havde tilhørsforhold hos lingvistikredse, overførte den ikke direkte lingvistikken på teatret. Den erkendte eksempelvis, at sprogets indhold og udtryk ikke svarede til teatertegnet. Det blev snarere opfattet som to poler af dialektisk antinomi, teatertegnet indre antinomi eller modsætning.

De nåede dog aldrig frem til en sammenfattende metodik, idet teater blot var en del af deres mangeartede forskning. Pragerskolen har inspireret den videre forskning indenfor teatersemiotik siden slutningen 1970'erne (Wiingaard, 1987).

Sovjetisk semiotik

I Sovjetunionen forsøgte man i 1950'erne at gå nye veje indenfor semiotikken. Dette blev blandt andet forsøgt ved at påføre strukturel og matematisk lingvistik på litteraturen. Dette skete i begyndelsen af 1960'erne – samtidig med den datatekniske udvikling – og her udarbejdede man tekstanalyser ved brug af computere.

For Det Filosofiske Institut i Moskva var semiotik det bevidste studie af ubevidste tegnsystemer, en form for metasprog, ved studie af menneskelig adfærd. Dog fangede dette ikke fodfæste, og i stedet blev gruppen enige om at definere semiotik som et 'modelling system' (Elam, 1980). Dette system hang sammen med sovjetæstetikens afspejlings-teori, hvori man anså kunsten som en genspejling af virkeligheden. Dette blev endnu uddybet ved at de mente at kunsten var noget mere. Modellen (læs: kunstværket) erstattede objektet og kunne aldrig blot være en direkte efterligning af verden. På samme tid blev kommunikationsaspektet også inddraget. Tegnsystemerne var altså ikke alene semiotiske, men også kommunikative. Kommunikative i den forstand, som tidligere nævnt, at de via afsender og modtager (scene og sal) skaber en mening, som fortolkes.

Man opdagede dog at kunst har en anden karakter end sproget har, idet man ikke kan adskille tegnets indhold fra dets udtryk. Også selvom kunstværket var en genspejling af virkeligheden; for når det var skabt, ophørte det med at være en genspejling og blev selv en art virkelighedsэлемент; en del af virkeligheden. Kunsten blev derfor både modelskabende og semiotisk (Wiingaard, 1987).

Elams definition

I følgende afsnit vil jeg redegøre for Keir Elams anskuelse af teatersemiotikken og dennes sammenkobling med kommunikationsfeltet.

Kort beskrevet kan en kommunikationsproces beskrives som:

”[...] therms as the transmission of a signal from a source to a destination” (Elam, 1980).

Teaterkommunikation begår sig på, at selve det performative i stykket frembringer en multiplikation af kommunikative faktorer. På hvert stadie i kommunikationsprocessen opstår der en række potentielle komponenter. Det er først og fremmest kanalen indenfor teaterinformation; dramatikerens (den dramatiske tekst, som er både en præ-tekst men også en del af den konstituerede performancetekst), som udgør en komponent. Derefter følger instruktøren, hvis beslutninger og instrukser til en vis grænse determinerer valget af de signaler, som der fremkommer i teaterstykket og hvordan budskabet skal aflæses. Andre 'sources' som influerer på teatret er lysdesigneren, kostumedesigneren, lyddesigneren, teknikerne, og selve skuespillerne. Dog har jeg i dette speciale valgt kun at have fokus på en 'source'; instruktøren og anser hermed ham, som den primære afsender.

Og som tidligere nævnt, anses teatret som tegn for tegn og derfor spiller alle, der er med til at skabe teaterstykket, en rolle. En af konsekvenserne heraf er således at der ikke kan tales om et bestemt budskab i teateret, men snarere tales der om:

”Multiple messages in which several channels, or several modes of using a channel in communication, are used simultaneously in an esthetic or perceptual synthesis” (Elam, 1980).

Dette skal altså forstås således, at teatret skal analyseres som *tekst*. Og heraf vil de mange komplekse meninger i stykket fungere som transmitter af signaler til skuespillerne, som herefter høster reaktionen hos modtager; publikum. Det hele samlet fungerer altså som en integreret tekst i sig selv og de visuelle og akustiske kanaler har også en prominent rolle i det samlede komplekse tegnsystem og kortlægning af mening. Teaterkommunikation og analyse søger altså derved at finde sammenhæng mellem information, kode og meddelelse. Dog medtager jeg kun kode og meddelelse-felterne i min analyse, idet det kun er dem, som er vitale for mig at inddrage for at belyse min problemformulering.

Ifølge Elam er der dog også en væsentlig forskel på litteratur og teater: teatret viser/fremstiller tingen, mens litteratur beskriver den. Derfor er der i teatret aldrig kun tale om et enkelt teatralisk budskab, men derimod flere budskaber og flere kanaler. Når teatret således deraf afsender et komplekst budskab, vil publikum også opfatte budskabet som en integreret sammensat tekst på baggrund af den enkeltes kulturelle og sociale koder. Tegnproduktets kompleksitet smitter dermed af på modtagelsen. Man må heraf anse informationsværdien for at være absolut og med ringe redundans, men i praksis vil teaterpublikummet dog selv vælge deres interesseområde. I forhold til mit definerede undersøgelsesobjekt og medie i denne rapport, vil der i analysen altså fremgå, hvorledes man kan definere modtagers interesseområde i forhold til teaterforestillingen 'Warszawas' udsagn. Elam anser også teatret som en del af den kulturelle helhed og han anser teatersemiotikken som en kommunikationsvidenskab, der omhandler produktion af mening indenfor den samfundsmæssige helhed (Elam, 1980). Det er ligeså denne anskuelse af teatersemiotikken, som Elam praktiserer, som jeg applicerer i mit forestående analysekapitel.

Forestillingsanalyse

I mit kommende analysekapitel vil der ikke fremkomme en forestillingsanalyse i klassisk forstand, idet mit interessefelt ligger hos afsender og modtager-forholdet ved en teaterforestilling og en komplet forestillingsanalyse anser jeg derfor ud fra min optik som værende ikke relevant. Dog ønsker jeg stadigvæk kort at redegøre for nogle elementer indenfor denne del af teatersemiotikken, idet jeg anvender nogle af begreberne og en senere i dette afsnit, præsenteret model, i min analyse.

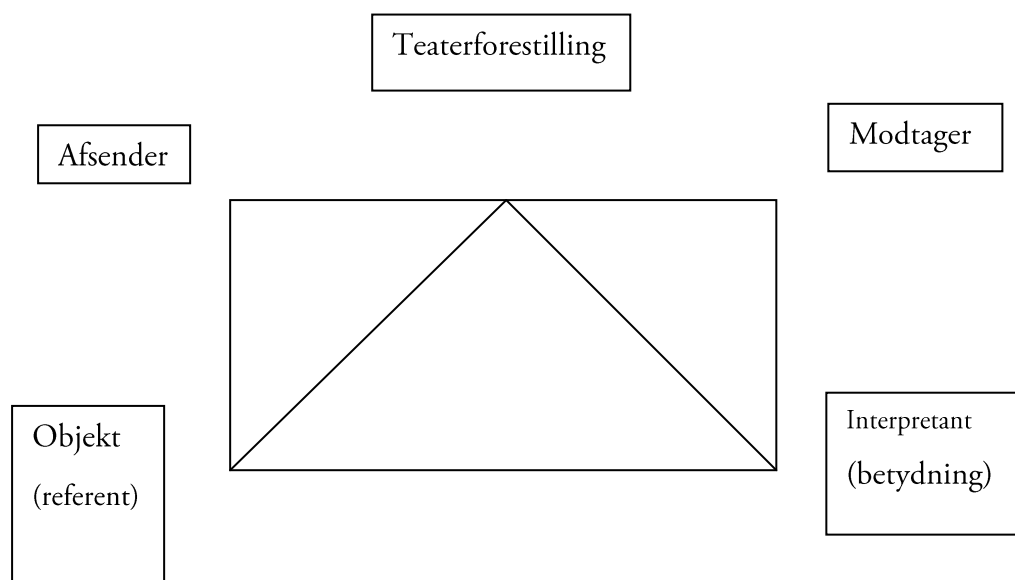
Tegn og koder

Patrice Pavis definerede at teatret bestod af en række typologier, nemlig; ikoner (tegn med samme karakteristika som dets objekt), symboler (tegn med idé tilfælles med dets objekt) og af index (tegn med enkelte træk tilfælles med dets objekt). Dog påpegede han at ikonet var det mest brugte i teaterforestillingen (Wiingaard, 1987). Her er det også ifølge Pavis vanskeligt at definere og skelne mellem naturlige og kunstnerisk skabte tegn. Dog læner jeg mig hovedsageligt op ad Umberto Eco's udgangspunkt, som begår sig på at hvis en beruset mand eksempelvis anbringes på scenen,

bliver han til et *tegn*. Han mister herved sin oprindelige natur og bliver til et repræsentamen af en dranker i almindelighed. Han kommer derved til at repræsentere klassifikationen af drukkenskab, en klassifikation, der yderligere lader ham indgå i en ideologisk sammenhæng. Og på baggrund af sociale konventioner anses han for at være en last (for samfundet) og at bære på en last (Wiingaard, 1987).

I mit forestående analysekapitel, vil jeg løbende udi kapitlet inddrage forestillings-analystiske begreber, til at belyse egen subjektive 'forurening' af anskuelsen af teaterforestillingens udsagn.

Budskabet i sprogkoden er navnlig den talte tekst og den visuelle er alt det sete; dekoration, kostume, skuespiller, osv. Dog indeholder teater som bekendt flere tegn og derfor tillægger jeg mig også Pavis' anskuelse, som definerer teaterkoderne som et fælles kendskab hos afsender og modtager. Denne definition anser nemlig teaterforestillingen som indeholdende en kommunikationsmeddelelse. Nedenstående model illustrerer hvorledes afsender henter viden fra objektet (en referent) til brug for forestillingen og modtageren tyder således budskabet ved at frembringe en praksis og betydningsproduktion skabt på baggrund af forestillingens koder. Figuren stammer fra bogen 'Teatersemiotik' af Jytte Wiingaard (1980) og kan findes på side 68.



Figur 1

Jeg vil altså anvende ovenstående model, som en slags systematisering af mit analysekapitel, idet modellen illustrerer den veksling, som foregår mellem scene, sal og interpretant.

Pavis (1980) fastslår, at enhver teatersituation etablerer sine egne koder, og at der findes en pluralitet af koder i teaterforestillingen. Derfor er det nødvendigt på baggrund af hermeneutikken at bestemme læseaspektet i hver enkelt forestilling. Det vil altså sige, at jeg i mit analysekapitel, ved at fremhæve, hvorledes modtager/publikum aflæser forestillingen, definerer læseaspektet ud fra mit videnskabsteoretiske ståsted.

Ifølge Elam (1980) er der tale om en systematisering indenfor både fortolkning og kommunikation. Der skelnes herved mellem specifikke teaterkoder – herunder de dramatiske og teatraliske underkoder - samt de mere generelle og kulturelle. Koderne anses for at stå i et dialektisk forhold til hverandre og for at påvirke hinanden vekselvis.

I teatret kan det nemlig også påpeges at den ikke længere er noget der efterligner, men at man lader kunsten – teatret – *være* selve virkeligheden.

Pavis anser *misé en scène* for at være forbindelsesleddet mellem tekst og opførelse, idet instruktøren både er læser (af teksten) og sceneskribent ved at udarbejde en metatekst (*mise en scène*), der genererer den dramatiske tekst scenebudskab. På den anden side har *mise en scène* ikke nogen mening, før den tolkes af et publikum, idet meningen konstrueres af både iscenesætteren (gennem *mise en scène*) og teatrets publikum. Derfor har jeg også valgt at interviewe publikum efter de har været inde og se teaterstykket 'Warszawa' og instruktøren af dette stykke. Det bør dog nævnes, at eftersom jeg også selv, som en art forsker i denne case, har været inde og se forestillingen, kan jeg ikke undgå at påvirke analysens udfald og derfor gennemgår mine fremhævede analyseresultater også en art 'fortolkningsfilter', idet jeg ud fra mine forforståelser, påvirker hvad jeg selv vil fremhæve og analysere ud fra.

Roman Jakobsons

kommunikationsmodel

Roman Jakobson, russisk sprogvidenskabsmand, var som medstifter af Pragerskolen en logisk kobling til dette speciales hovedteori: teatersemiotikken. Da Jakobsons kommunikationsteori- og model ligeledes kan være med til at belyse min undren ved hjælp af sprogfunktionerne i modellen, fandt jeg den ligeså om end endnu mere passende til dette speciales teoretiske undersøgelsesfelt.

Jeg vil indledningsvist og kort klarlægge Roman Jakobsons karriere, virke og baggrund for hans teorier.

Roman Jakobson, 1896-1982, var medstifter af Pragerskolen, der blev dannet i Tjekkoslaviet i 1926 og ligeledes grundlægger af Moskvas lingvistikreds i 1915. Han anses for en af de mest betydningsfulde lingvister indenfor blandt andet sprog og semiotik. Han var ligeledes stor fortaler for den kommunikative vinkel på sprog og introducerede blandt andet begreber som ikonicitet og distinktive træk (Gyldendal, 2014 ¶ Roman Jakobson). Begrebet *ikonicitet* vil jeg også inddrage og arbejde kort med i mine analyser.

Det faktum at Jakobson arbejder med den kommunikative vinkel på sprog, var det som afgjorde om, hvorvidt han var brugbar for mig i både min analyse men også for mit undersøgelsesfelt i dette speciale. Dette skyldes, at jeg netop ønsker at belyse og undersøge, hvilke kommunikative processor der er til stede under en teaterforestilling afsender og modtager imellem.

Roman Jakobsons kommunikationsmodel i udvidet form med funktionerne, hentet fra studieportalen.dk, illustreres således nedenfor.



Figur 2

I dette afsnit ønsker jeg afslutningsvist at beskrive de to udvalgte funktioner i Jakobsons kommunikationsmodel, som jeg vil arbejde med i analysen. Disse tæller den emotive funktion og den konative funktion.

Den **emotive funktion** har fokus på afsenderes budskab og holdning. I dette projekt anskues afsender som en tekst og dermed har jeg også tilladt mig at tilpasse funktionerne beskrivelse og anvendelse i henhold til min brug af dem i indeværende speciale. Den emotive funktion her er omskrevet som et teoretisk punkt, som tydeliggør afsenders udtalelser om en anden tekst og objekt – og ikke modtager, som på traditionelt vis. Denne funktion og Jakobsons kommunikationsmodel inkluderes altså implicit udi analysen på komparerende vis.

Den **konative funktion** fungerer normalt som forholdet mellem teksten og modtager og manifesterer sig ofte i vokativ form. Jeg har igen valgt at 'omdøbe' funktionen, så den tilpasses mit undersøgelsesfelt, idet jeg i min analyse ønsker at anvende den som værende en form for styrepind i forbindelse med publikums udsigelser om teaterforestillings udsagn. Den anvendes altså også implicit i analysen, men fordi man forholder sig til en tekst, er den relevant at inddrage i analysen, for således at kunne besvare min problemformulering bedst muligt og for at klarlægge udsagnene i forhold til afsenders udsigelser samt en samtidig kortlægning af hans 'verden' i forestillingen.

Fravalg af de resterende funktioner

Grunden til, at jeg har fravalgt de 5 andre funktioner er, at jeg ikke ser nogen tilkobling til, hvorledes de kan være med til at besvare min problemformulering og ej heller har funktionerne en relevans i henhold til deres henvendelsesaspekt i forhold til min udarbejdede empiri. De opererer med nogle sprogfunktioner og niveauer, som jeg ikke anser som nødvendige for mig at afkode, idet de ikke er relevante for mit problemfelt i indeværende speciale og ligeledes har jeg heller ikke empiri indsamlet til, at kunne belyse en eventuel problemstilling ud fra de resterende fire sprogfunktioner.

Analyse

I følgende analysekapitel vil jeg forsøge at klarlægge ligheder og forskelle mellem afsenders intention og modtagers tolkning af denne intention samtidig med at der udi analysen vil tilknyttes kommentarer på subjektivistisk stil fra min side, idet jeg ikke er i stand til at sætte egne forforståelser i parentes, da jeg netop selv har set forestillingen, og jeg ellers ikke ville være i stand til at bruge den som analysemedie, hvis dette ikke havde været tilfældet. Disse analyseresultater kompareres så løbende udi analysedelen med henblik på, om der opstår kohærens mellem mine analytiske pointer og afsenders intention og verden og modtagers afkodning af disse. Jeg vil i dette analyseafsnit begrunde mine egne iagttagelser og analytiske observationer i teatersemiotiske termer og implicit anvende teorien, idet jeg belyser de resultater jeg kommer frem til.

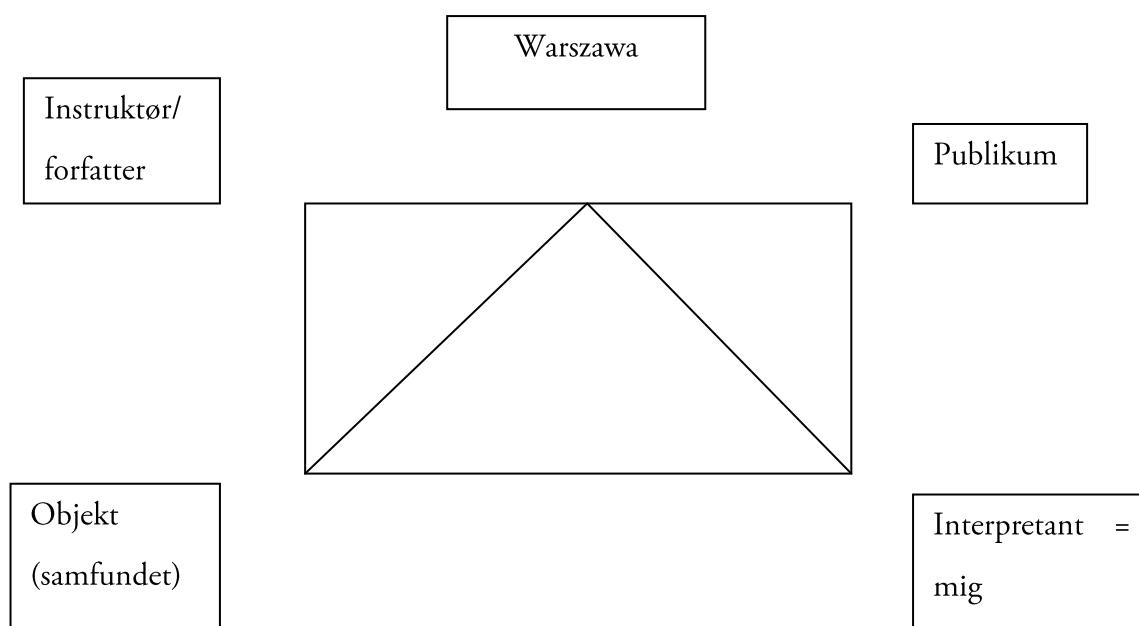
Analysen deles op ud fra de temaer, jeg har udledt af min meningskondenserede empiri af publikumsinterviews, idet teatrets mening først konstitueres, når det tolkes af modtager. På denne måde opererer jeg også ud fra det hermeneutiske standpunkt, i og med vekselvirkningen mellem teori og analyse er med til at sørge for, at mine forforståelser munder ud i nyskabte forforståelser og netop lader mig undersøge min indledende undren på videnskabelig vis.

Som nævnt tidligere i afsnittet om 'Projektdesign' anvender jeg Jakobsons model og to udvalgte funktioner, som en slags råd tråd i analysekapitlet. Jeg har ud fra Jakobsons beskrivelse af disse sprogfunktioner tilladt mig at omskrive dem i henhold til min egen forskningsmæssige brug. Det vil sige, at jeg ikke fokuserer på den konative og emotive funktion i klassisk forstand, men mere i henhold til modtager og afsenders forhold og udtalelser om den medierede undersøgelse – forestillingen – set i perspektiv til genstandsobjektet i dette speciale: altså, det kommunikative aspekt af sender og modtager imellem. Min konative funktion fungerer dermed mere som en tekst, hvori publikum udtrykker deres tolkning og afkodning af det præsenterede – og denne italesættelse kompareres således løbende med afsenders redegørende intentioner. Min emotive funktion operer derfor ud fra hvad afsender anser som forestillingens udsagn og dette kompareres således også med modtagers afkodning af dette udi analysen.

Analysen er delt op i tre emner: Carpe diem, Symbolikken og Udtryk og gentagelser.

Teaterforestillingens analytiske sammenspil med undersøgelsesobjektet

Inden jeg kaster mig ud i analyseafsnittet, vil jeg kort præsentere det afsnit, der skal fungere som en illustrativ kortlægning af de forskellige elementer i mit analyseafsnit og hvordan de vil blive belyst i et teoretisk perspektiv.



Figur 3 (Replikation fra teoriafsnit)

Ovenstående figur er en illustration over de kommunikative betydningsniveauer og deres forhold til hinanden i kommende analysekapitel og er en replikation af figuren som set i mit teoriafsnit.

Da min specialeanalyse opererer ud fra et vekselvirkende komparativt niveau, ønsker jeg illustrativt at vise, hvordan delene hænger sammen og således i selve analysen redegøre for en eventuel helhed i den kommunikative betydningsproces. Dette er gjort, idet alle fem elementer er med til at påvirke og fortolke de udsigelser, meninger og betydninger som foreligger i dette speciales genstandsobjekt:

Teaterforestillingen Warszawa og dennes forståelseshorisont i forhold til modtager og afsenders arbejde med budskabets udsagn.

Den komparative analyse

Således følger min analyse, hvori jeg løbende igennem kapitlet vil opsummere mine resultater, for således at eksplisitere mine iagttagelser. Slutteligt følger en delkonklusion, som vil opsummere kort, hvad jeg er kommet frem til i min analyse.

Carpe diem

Carpe diem er latinsk og betyder 'grib nuet'. Et udtryk som flere af respondenter brugte i forbindelse med mit spørgsmål: *'Hvilken betydning/mening, tror du, der ligger bag dette teaterstykke?'* (Bilag 1, 2014). Den første iagttagelse af forestillingens udsagn, begår sig nemlig på teaterforestillingens fremstilling og fortolkning af begrebet *'tid'*. Hvor vigtig *tiden* er og hvad den betyder for karaktererne i forestillingen. Eksempelvis er der stor fokus på et stort ur, som hang på bagvæggen i kulissen. Dette store ur bliver der altså lagt stor vægt på og tildelt en del opmærksomhed. Johannes kigger meget på sit armbåndsur. David har med vilje ladet sin telefon ligge derhjemme i Danmark og har ikke noget ur på. Louise kigger meget på sin mobiltelefon. Denne iagttagelse bekræfter mit interview med Per Scheel-Krüger også. Han har gjort meget ud af at tydeliggøre vigtigheden af tiden og udtaler følgende:

”Per: Jamen, stykkets udsagn er nok øh, at vi skal huske at bruge tiden.

Mig: Yes.

Per: Vi skal huske at bruge den tid vi har. [...]” (Bilag 2, 2014)

Her italesætter Per vigtigheden af begrebet *'tid'* i forestillingen og at tiden betyder noget, når den sættes i kontekst med noget andet. Mange af udsigelserne i forestillingen konnoterer nemlig til noget i samfundet – til noget udenfor teatret. Jeg tolker ligeledes Pers udtalelse, som noget sigende i forhold til forestillingens generelle udtryk. Det er netop her at det emotive i det skinner igennem.

En mening bag teksten forklares af en afsender, som også i denne rapport anses som en art *tekst* i forhold til teorien. Det er interessant, idet det betyder at tingene konnoterer til hinanden. Publikums tolkning af Pers svar på mit spørgsmål leder mig også hen på min anden iagttagelse. Venskaber fremstår også som et vigtigt tegn i stykket. Under meget af forestillingen skabte karaktererne en stor afstand mellem dem og sad eller stod generelt langt væk fra hinanden. Dette er dog endnu en bevidst handling fra afsenders side. Per udtaler hertil følgende i interviewet:

”Per: Jaa, men det var bare i forhold til, fordi det slår mig lige, i forhold til sygdommen, så har jeg jo netop holdt det langt væk fra forestillingen, selvom det faktisk er ret tydeligt, så var det meget mere tydeligt før. Men altså den her sygdom, derfor har jeg også bedt skuespillerne om ikke at kigge så meget på hinanden og øh holde sig langt væk og afstands atmosfære. [...]” (Bilag 2, 2014).

Afsender har altså taget et valg, som har påvirket forestillingens udsagn, idet respondenterne tolker denne overdrivelse af afstanden skuespillerne imellem, og dermed en underdrivelse af sygdommen. Eksempelvis udtaler en af interviewpersonerne af publikum at hun gerne havde set, at Davids dødelige sygdom havde fyldt mere, hvortil det modsatte tolkes af en venneflokk (Bilag 1, 2014). De opfatter netop døden som en af de udsagn, der fylder meget. Hertil kan det diskuteres om det er en fejl fra instruktørens side eller en fejl i forestillingens fremførelse? Dette kan tolkes på flere niveauer, idet enhver persons livsverden er forskellig og derfor tolker vi også forskelligt alt efter hvad der netop er vigtigt i vores bevidsthed (Kvale, 1997). Her tolkes afsenders intention med udsagnet i forestillingen altså på to forskellige måder og der opstår derfor kun kohærens i fortolkningssystemet på den ene part.

I forlængelse af ovenstående, så taler Johannes utroligt meget igennem hele forestillingen, om hvordan de virkelig skal hygge sig men det modsatte bliver tilfældet, idet Louise Madsen, som er en ’once in a lifetime’ oplevelse, ifølge David, dukker op. Dette kan betyde to ting: David siger god for at Johannes skal være sammen med Louise Madsen, fordi han ved, hvad han følte for hende dengang og han har et andet forhold til livet og tiden end Johannes har, da han kun har tre uger tilbage at leve i. Eller også skyldes det at han gerne vil nyde stilheden og friheden fra de trygge rammer og foretrækker for en stund også selv at gøre noget vildt og ekstraordinært; som

eksempelvis at tage kokain sammen med skuespilleren, Mark, som han gør i forestillingen. Uanset bevæggrunde hos karaktererne, udledes der et tegnsystem, som er en del af teaterstykkets virkelighed. De forsøger altså på hver deres måde at forholde sig til virkeligheden i forestillingen. Denne iagttagelse bekræftes af Pers udtalelse om eventuelle undertemaer i forestillingen:

”Per: Og så skal vi... Så er der nogle undertemaer og et af dem kunne være. Vi skal huske og lytte til hinanden, være ærlige overfor hinanden og smide vores masker.

Mig: Jaer.

Per: Og række ud efter hinanden og det.. Ja..” (Bilag 2, 2014).

Dette undertema tolker publikum også som et vigtigt budskab. Eksempelvis udtaler en venindeflok på henholdsvis 29 år og 30 år, at de ikke opfatter Johannes og David som særlig tætte venner, som det ellers virker til, at de skal forestille at være (Bilag 1, 2014). Herved opstår der kohærens mellem afsenders intention om at kommunikere ud, at *’vi skal huske at smide maskerne’* (Bilag 2, 2014). Det er netop det karaktererne ikke gør, før til sidst og her påpeger venindeflokken ligeledes, at de netop først her tolker venskabet som tæt og reelt, da det afsløres at David er døende (Bilag 1, 2014). Her fremkommer der et tegnsystem rent teatersemiotisk, idet afsenders intention opfattes på intenderede vis af modtager.

Dog udtaler Per også følgende i interviewet:

”Per: Jeg har i hvert fald bestilt en replik i starten af stykket og i slutningen af stykket. Øh, i forhold til den replik han siger: hvor Johannes han siger: ’Neej, nu skal vi rigtig bruge tiden sammen os 3 gutter’. Der er ligesom et moment hvor man hører det, hvor det er lidt fremhævet. Og så hører du det til allersidst, hvor Cyron (Johannes) siger: ’Jamen hvad har vi så brugt tiden til?’, da han hører at David er dødssyg ikke. Det var noget jeg bestilte. Lidt mere konkret, så jeg fik temaet eller udsagnet mere frem og brugt. [...]” (Bilag 2, 2014).

Denne udtalelse og det faktum at Per som instruktør udvider dramateksten, for at understrege et udsagn, som han gerne vil tydeliggøre passer ligeledes ind i det tegnsystem, som størstedelen af de

adspurgte respondenter påpegede, som et af de vigtige budskaber og udsagn i forestillingen; nemlig at 'tid' fylder meget i forestillingen (Bilag 1, 2014). Man kan også tolke på, at kombinationen af genren absurd og den naturalistiske spillestil, som Per vil kategorisere denne forestilling som (Bilag 2, 2014), er en interessant kombination, da jeg overordnet set i retrospekt, fandt hele forestillingens udtryk som oftest meget overdrevet og netop absurd på en humoristisk vis. At Per alligevel inddrager det naturalistiske, kan muligvis tolkes således at han ikke ønsker at budskabets udsagn skal overskygges af skuespillernes sproglige og kropslige ageren i henhold til forestillingens tegnsystemer og udtryk, som kan fremstå overdrevne, når de udføres. Nedenstående udtalelse fra interviewet støtter op mod min redegørelse for instruktørens verden i denne forestilling i forhold til graden af overdrivelse:

”Per: [...] Så var der også graden af coke. Coken som de skulle tage har jeg også skåret ned. Øh og så hvordan de skulle reagere og spille når de var på coke. Der har jeg også gået lidt hen mod det naturalistiske øhm, de spiller faktisk forholdsvist naturalistisk selvom de er på coke. Det kan godt være du ikke synes det (griner) men i forhold til hvad ehh vi ved om coke, så kunne det godt se lidt anderledes ud” (Bilag 2, 2014).

Pers forestillingslandskab inkluderer altså en tilgang hvor udsagnet i forestillingen frem for alt skal understreges og tages hensyn til. Her ses det emotive aspekt også i klar udfoldelse, idet afsenders udsigelse netop konnoterer til både det tydelige budskab og de underliggende temaer.

Ligeledes kritiserer og påpeger venindeparret på 21 år (Bilag 1, 2014), at vi ikke nyder tiden, når vi er i den. Vi har så travlt med at skynde os videre, i stedet for at nyde nuet. Jeg tolker denne udtalelse som en kommunikativ betydningsdannelse i henhold til forestillingens udsagn, som også opnår kohærens med afsenders intention med forestillingens udsigelse. Dette skyldes, at de her eksplicit refererer til 'tiden', men også forholder sig kritisk til menneskene i samfundet og hvordan de ikke '*nyder den, mens de har den*' (tiden, red.) (Bilag 1, 2014).

Dette meningsbærende budskab omkring begrebet '*tid*' må altså antages, at være opfattet ens hos stort set samtlige 23 adspurgte respondenter. Dog er teatergenren, som det står beskrevet i mit teoriafsnit om teatersemiotik, en kompleks størrelse at arbejde med. Samtidig med at den er en

kombination af tegn, udtrykker den via disse tegn nemlig også noget, som kan tolkes på af publikum, idet det er deres tolkning som konstruerer meningen i forestillingen. Idet de fleste af de 23 adspurgte udtrykte, at de mener, at man skal leve og nyde livet, mens man har det, må der siges at opstå en form for kohærens i det meningsbærende i denne del af de semiotiske tegn i teaterstykket.

Symbolikken

Følgende afsnit indeholder de afkodninger og udsigelser interviewpersonerne udtrykte vedrørende mit spørgsmål, som lød på: ” *Hvordan forstår du stykkets budskab, hvis man tænker på vor tids samfund og vores forhold til tid?*” Dette spørgsmål belyses og kompareres i henhold til afsenders intention med udsagnet i forestillingen. Spørgsmålet blev afkodet på forskellig vis af de adspurgte publikummer. Eksempelvis udtalte venindeparret på 21 år (Bilag 1, 2014), at de synes at det faktum at David var døende, gerne måtte have fyldt mere i stykket. Som beskrevet i ’Carpe diem’ afsnittet, var dette netop et bevidst valg fra afsenders side, at nedtone Davids dødelige sygdom, fordi det ikke skulle være så tydeligt, da det gerne skulle være noget publikum undres over (Bilag 1, 2014). I denne tolkning af udsagnet i forestillingen og vigtigheden af denne for afsender, opstår der således ikke kohærens mellem afsender og modtager. Modtagers betydningsproduktion stemmer altså ikke overens med afsenders udtalelse om, at det var bevidst at David var døende skulle være undertonet.

Dette er interessant, idet jeg vurderer at dette er en vigtig reduktion fra afsenders side i forhold til ellers at tydeliggøre de andre - muligvis mere vigtige i afsenders optik – udsagn og budskaber i forestillingen. Her udspiller der sig hos modtager nemlig en helt anden livsverden set i forhold til fænomenet på scenen end hvad afsender intenderede.

De kulturelle og symbolske betydninger viser sig ved for eksempel et venindepar på 32 år, der italesætter at der metarefereres meget til sagte citater; både af Charlie Chaplin, Samuel Beckett og så videre (Bilag 1, 2014). De udtrykker her, at disse citeringer af kendte mennesker får en betydning i stykket, fordi de gøres til en del af forestillingens kommunikative udtryk. Her bliver disse citater altså tegn for tegn. Men idet de udtales i selve forestillingens virkelighed, er de dermed

også modelskabende og kan tolkes som en del af de mange betydningslag i forestillingen. Referencen til Samuel Beckett tillægges også en intertekstuel betydning, idet afsender betegner forestillingens genre som værende 'absurd' og Samuel Beckett er netop en kendt dramaturg, som arbejdede med det absurde teater (Gyldendal, 2014 ¶ Absurd). Her påvises der altså endnu en tegn for tegn i forestillingens kommunikative udsagnsmønstre.

Venindeparret på 32 år italesætter også forestillingens symbolske udtryk som værende en symbiose af liv, død og et historisk sted (Hotel Bristol, red.) (Bilag 1, 2014). Da disse tre elementer tilsammen konnoterer til noget eksistentielt og en bevidsthed i samfundet, fungerer de også som en form for treenighed der er et symbol på, at mennesket skal nyde livet og tiden. Det er altså også et slags symbolsk undertema, som bindes sammen med det primære udsagn i forestillingen: *carpe diem* 'grib nuet'.

En anden symbolik i forhold til modtagers udtalelser begår sig på at selvsamme venindepar, som også italesætter hvordan de afkoder, at uret ikke går. De anser her en symbolik på flere planer – både i forhold til at hotelværelset og at det kun er det ene rum vi ser i forestillingen, repræsenterer en form for tidslomme. De mener, at denne polterabend-tur er en rekonstruktion af en tid der var *engang* (Bilag 1, 2014). Her konnoteres der også til udsagnet '*tid*', bare på en mere symbolsk måde. Her opnås der igen kohærens mellem afsenders udtryk og modtagers afkodning af dette, da afsender netop udtaler følgende om denne intention:

”Per: [...] med hensyn til tidsklippene, som de var skrevet, så har jeg faktisk lavet glidende overgange for at være i tiden. Altså, publikum er i tiden, når de ser denne her forestilling. Man klipper ikke rigtigt. Altså med blackout for eksempel. Man er der løbende i forestillingen. Selvom forestillingen og der går tid, så sidder man som publikum og mærker: Hov, hvor tiden er gået. Helt konkret lagt ud, så man selv mærker det, på en måde ikke, hvis du forstår ik?

Mig: Ja, helt sikkert.

Per: At opleve det fysiske foran sig, ik” (Bilag 2, 2014).

Dette bevidste valg fra afsenders side, vedrørende at man ikke 'klipper' mellem de forskellige scener, opfattes altså af modtager, som netop noget symbolsk og vigtigt. Her kan der igen siges at

være en kommunikativ kohærens i forestillingens udsagn og for afsenders intention hos modtagers afkodning.

Dog var der en undtagelse i denne tolkning blandt de adspurgte publikummer. Et vennepar på henholdsvis 51 år og 59 år (Bilag 1, 2014), reagerede først og fremmest ved at fremhæve symbolikken med den nazisme-referencerne, som især blev tydelig i 2. akt. Her kan nazi-uniformen og KZ-lejr-uniformen, som blev båret af henholdsvis David og Mark, både anses som tegn i stykket og som et semiotisk tegn, der referer til noget samfundsrelateret og historisk uden for forestillingen – altså et *ikon*, som har en konnoterende udsigelse i forhold til historien. Det betyder også, at deres kostumer bliver en genspejling af virkeligheden, idet publikum afkoder betydningen i kostumet – og herunder tegnet. Men da det interviewede vennepar ikke så koblingen til handlingen i stykket og ikke mente at 'tegnet' blev brugt, må koblingen og budskabet i forestillingen omkring det *historisk symbolske* her siges at være mislykket i en vis forstand. Dette opfatter venneparret bestående af to kvinder og en mand (Bilag 1, 2014) også. De mente at stykket havde mange meninger, men at et af dem var '*fortiden kontra nutid*' (Bilag 1, 2014). Dette er også med til at understrege, at begrebet '*tid*' er et af de store meningsbærende udsagn i forestillingen og dermed en del af forestillingens tegnmodel af de kommunikative betydningsniveauer, som kan tolkes meget forskelligt.

I forbindelse med dette forefindes der ligeledes en form for tomhed i symbolikken omkring venskab og tiden, som man bruger sammen. Dette mener en venindeflok på henholdsvis 29 og 30 år (Bilag 1, 2014). De anser et venskab, hvor de i virkeligheden ikke har noget tilfælles – først til sidst i stykket, hvor David fortæller om sin dødelige sygdom. Dette vil jeg igen kategorisere som en symbolsk konnotation til begrebet tid, idet nærheden og *tiden* først virker virkelig, til allersidst, da forløsningen omkring mystikken ved Davids helbred bliver indløst, og de omfavner hinanden. Denne symbolik og sammenhæng med det overordnede og altoverskyggende udsagn '*nyd tiden*', får ligeledes en kommunikativ betydningsproduktion i gang hos modtager, idet de netop afkoder den ud fra afsenders intenderede vis. Opsummeringsmæssigt, opfattes de symbolske temaer af modtager, som afsender ønskede det og der forefindes altså kohærens i de kommunikative betydningslag.

Ind til videre kan der, baseret ud fra Elams teori og kommunikationsmodel, afkodes at der altså forefindes en række forskellige budskaber, der optræder samtidig i stykket og som afsender har været med til at skabe – som herefter slutteligt giver mening, når det – teksten – præsenteres for modtager; publikum. Denne form for kommunikationsmodel relevans for analysen bliver derfor, at den sammenfatter meninger i en art perceptuel syntese, idet modtagers reaktion på afsenders mange signaler og udsagn afkodes af dem og skaber mening hos dem. Det vil sige, at der indtil videre er blevet afkodet en række signaler og udsagn på den måde, hvorpå afsender havde intenderet det.

Udtryk og gentagelser

Følgende afsnit indeholder de afkodninger og udsigelser, som interviewpersonerne udtrykte vedrørende mit interviewspørgsmål, som lød på: ” *Var der noget specielt i teaterstykket, som du bed mærke i? Et udtryk, en hændelse, eller lignende?*” Dette spørgsmål og modtagernes svar på dette kompareres udi dette afsnit med afsenders intentioner med forestillingens udtryk.

Til dette spørgsmål italesatte mange en rent sproglig gentagelse, som de lagde mærke til. Mark, skuespilleren, som bliver venner med David, sagde ’fuck’ og ’fucking’ mange gange. Dette kan altså kategoriseres som en sproglig hændelse, som ofte optrådte i forestillingen.

Ifølge de fleste af respondenterne fyldte gentagelserne i stykket en del. Navnet ’Louise Madsen’ opnåede, ligesom ordet ’fuck’, en sproglig betydningsdannelse hos majoriteten, da mange italesatte dette, som noget de bed mærke i. Dette konnoterer muligvis til afsenders italesættelse om, at forestillingen er en absurd forestilling. Per Scheel-Krüger udtalte følgende:

”Per: Jaaaeh, jeg ville godt høre hvad du havde sagt. Hehe. Ej deet, jeg opdagede undervejs at stykket faktisk var skrevet i en absurd genre. Altså ligesom Beckett var og så videre, så var det meget af det, virkelig et absurd stykke. Det vil sige, der er ikke en reel psykologisk udvikling i nogle af karaktererne, den er meget lille. Og derfor lavede jeg det om og tillod mig at arbejde meget mere abstrakt, eeh.. og diskursivt og knap så psykologisk funderet. Det er selvfølgelig en blanding, på den ene side meget naturalistisk men du ser også skuespillerne spille meget mere ud end hvad jeg havde regnet med at de skulle gøre” (Bilag 2, 2014).

Denne italesættelse af en ikke-forventelig overspillet stil hos skuespillerne, hænger i en vis art også sammen med at forestillingens genre-mæssige tilhørsforhold er i den absurde ende men alligevel med et naturalistisk islæt rent spillestilsmæssigt. I og med Johannes er meget overrasket over at se sin ungdomskærlighed, som han både dengang og nu har sat op på en piedestal, tolker jeg, at hendes fulde navn også siges fuldt og flere gange - netop for at understrege det absurde og tilfældige i livet og dets timing. Sprogligt er ordet ’fuck’ stadig ikke velanset som udråbsform og betegnes som et bandeord, men ikke desto mindre er det et ord, som især mange unge mennesker bruger. De respondenter, som udtrykte forargelse og irritation over den overdrevne og gentagne brug af dette ord tilhørte også aldersgruppen 40+ (Bilag 1, 2014). Dette er også et budskab, som konnoterer til noget samfundsmæssigt som ligger udenfor teatret, idet tilskuerne også kender til ordbruget i deres hverdag. Venindeparret på henholdsvis 31 år og 35 år italesatte også at de anså rejsen tilbage til Polen, som en realisering af venskabet, som bevirkede en aktualisering af deres fortid sammen (Bilag 1, 2014). Dette både set i forhold til at *tiden* er vigtig for den døende David, men også at disse rekonstruktioner, i forhold til dette venindepar og deres afkodning af udsagnet, henviser til at gentagelserne er med til at give Davids liv mening. Det er de ting, som han sætter pris på her i livet, som pludselig fremstår vigtige for ham.

Et venindepar på henholdsvis 75 og 76 år påpegede ligeledes, at de mange gentagelser var med til at sætte rammen for forestillingen (Bilag 1, 2014). Her refereres der ligeledes til, at start og slutscenen næsten var identisk samt at der refereres til blandt andet de sproglige udtryk og gentagelser af navnet *Louise Madsen* gennem hele forestillingen. Dette er med til at understrege afsenders pointe i udsigelsen omkring det absurde, der så alligevel kan tolkes at have mening for modtager, idet den

kan anses som værende med til at understrege afsenders tematiske udsagn og hensigt med forestillingens signaler.

Selvsamme venindepar, som påpegede rekonstruktionen af fortiden som et vigtigt udsagn, betegner også gentagelserne som en lille 'lomme' af evighed og italesætter en forbindelse til minderne fra David og Johannes' fælles fortid (Bilag 1, 2014). Dette tolker jeg som værende vigtig set i forhold til afsenders bevidste valg i den tydelige afstand skuespillerne skulle udtrykke på scenen, men som modtager så alligevel afkoder ud fra egne sociale konstruktioner. Dette konnoterer ligeledes til noget samfundsbevidst og historisk betinget, idet de her har en referenceramme, som både indeholder egne erfaringer men som også sætter dem i samspil med forestillingens formodede udsagn omkring venskabet betydning og vigtigheden af mindernes bevarelse. Her sættes Elams kommunikationsteori igen i spil, idet udsagn fra afsender afkodes i intenderede henseende hos modtager. Det vil altså sige, at den emotive funktion også implicit forcerer meningskonstruktionen hos modtager.

Delkonklusion

Dette analysekapitel har udledt og belyst en række overensstemmelser i forhold til modtagers tolkning af afsenders intenderede udsagn med teaterforestillingen Warszawa. Jeg har analyseret mig frem til, at der overordnet set, i de fremhævede udsagn i forestillingen, præsenteret af afsender, opstår kohærens mellem disse og modtagers tolkning. Dog findes der to enkelte tilfælde, hvortil afsenders intention blev tolket anderledes end afsenders havde i sinde.

Dette kan vurderes ud fra række forskellige faktorer. Blandt andet at modtagere afkoder forskelligt, men i en vis grad alligevel udtrækker samme mening og udsagn af forestillingens overordnede budskab. Dette hænger både sammen med de differentierede livsverdener, som hver enkelt individ opererer ud fra, men samtidig også, hvordan der kommunikativt afkodes i forskellige henseender, alt efter hvilke teorier, som inddrages i en analyse.

Konklusion

Jeg er med udgangspunkt i min analytiske undersøgelse af mit valgte undersøgelsesobjekt nu i stand til at besvare min problemformulering, som lyder:

Hvorledes stemmer afsenders intentioner for udsagnet i forestillingen overens med modtagers tolkning af dette?

Jeg kan ud fra min analyse konkludere at modtagers tolkning stemmer overens med afsenders intentioner på flere niveauer.

Via min analyse har jeg blandt andet fundet ud af at modtagers tolkning af teaterforestillingen 'Warszawa' i hovedtræk har skabt kohærens i sine kommunikative betydningsprocesser i henhold til afsenders verden og udsigelser omkring forestillingens budskaber. Det vil sige, at jeg via kvalitativ undersøgelse og analyse af dette har fundet frem til en række måder, hvorpå afsenders intentioner med udsagnet afkodes i rette henseende af modtager.

At udsagnet '*tid*' betyder meget i forestillingen afkodes korrekt af stort set samtlige respondenter. Dog falder to respondenter udenfor, idet deres umiddelbare reaktion på mit første spørgsmål, er det historisk konnoterende med hensyn til kostumerne, der stammer fra 2. verdenskrig og hvordan de ikke blev brugt i forestillingen. Men da alle interviews af publikum fandt sted umiddelbart efter forestillingen, er det også de umiddelbare fænomener og indtryk, som modtager udtaler sig ud fra indledningsvist og idet hver livsverden og anskuelse af perspektiver er individuelle, bliver førstehåndsindtryk også varierende fra respondent til respondent. Dog påpegede de to respondenter, som umiddelbart først og fremmest lagde mærke til kostumerne og nazi-symbolerne, at tegnet '*tid*' var essentiel i forestillingens udsagn. Ligeledes konkluderer jeg også, at afsenders intention med Warszawas udsagn stemmer overens med modtagers tolkning vedrørende betydningen af venskab og betydningen af dette i komparerende forhold til '*tid*'.

Men kan teatret så overhovedet anses som et kommunikerende medie? Jeg kan ud fra mit teoretiske og analytiske arbejde med min belyste case konkludere en indledende bekræftelse til denne hypotese. Dog adskiller teaterforestillingen sig fra andre medier i den forstand at det er en kompleks sammensætning af forskellige tegnsystemer, hvortil det meningsbærende i den kommunikative meddelelse først konstitueres, når der tolkes på dens udsagn. Det vil sige, at meningen først giver sig til udtryk hos modtager, når denne tolkes på.

Idet modtagers opfattelse af budskabet opnår kohærens i forhold til afsenders intentioner med usagnet, kan jeg dermed også afkræfte min anden hypotese og samtidig ligeså bekræfte min tredje og sidste opstillede hypotese.

Kritisk og reflektiv diskussion

I følgende afsnit vil jeg diskutere mine resultater samt min konklusion. Derudover ønsker jeg at reflektere over mine teoretiske og metodiske valg, idet de har haft afgørende betydning for denne specialrapports resultater.

Resultater

Jeg er bevidst om, at jeg har påvirket min første del af analysen i en subjektiv retning, idet jeg fremstiller mig selv som en art *interpretant* i henhold til at udforme en art forestillingsanalyse udi mit analysekapitel.

Det er således ikke en almenyldig konklusion jeg kommer frem til. Dog mener jeg, at min metodiske fremgangsmåde kan retfærdiggøres, idet denne er en del af min valgte teori og jeg har fået belyst min problemstilling fyldestgørende i forhold til hensigten.

Mine resultater ville naturligvis have set anderledes ud, hvis jeg havde valgt en anden case og ikke en specifik teaterforestilling. Jeg mener dog, at dette igen kan retfærdiggøres, idet formålet var at lave en kvalitativ undersøgelse af et specifikt emne og derfor, hvis jeg skulle lave en bredere og mere generel anskuelse, skulle jeg have foretaget dette kvantitativt og have inddraget flere end én forestilling.

Jeg blev gennem min analyse af forholdet mellem modtager og afsender i stand til at besvare min problemformulering. Den valgte teori og metode har således gjort mig i stand til at indfri specialets formål. Hvor min problemformulering i hovedtræk har været den samme gennem udarbejdelsen af specialet, har jeg justeret teori, metode og fokus for at være i stand til at besvare den. På den måde har min tilgang været hermeneutisk. Dette selvom mit overordnede problem har været konstant og hvor min case er forholdsvis specifik, idet den kun indeholder en forestilling som analyseobjekt, er min problemformulering både tilpasset i forhold til den, men samtidig også præget af nogle mere generelle overvejelser omkring, hvordan min undren bedst kunne besvares.

Teori

Jeg har valgt at benytte mig af to konkrete teorier, som ud fra min optik komplementerer hinanden, da de udspringer fra samme semiotiske ophav, hvilket har gjort mig i stand til, at belyse mit undersøgelsesfelt meget specifikt og konkret. Det har dog muligvis også begrænset mig en smule, da jeg kun har inddraget to teorier, hvilket betyder, at jeg ikke har en særlig bred teoretisk palet at trække på i analysen. Jeg mener dog at jeg derfor netop har kunnet besvare min problemstilling på en mere dybdegående vis, da jeg ikke inddrager en masse forskelligt, men netop kun to specifikke teorier, som gør at jeg er gået mere i dybden i analysen med den teori, som jeg nu har udvalgt. Min udvælgelse og meget specifikke valg af teori, har dog også i sig selv været en hermeneutisk proces og arbejder derfor godt sammen med mit videnskabsteoretiske ståsted i dette speciale.

Min selektive anvendelse af Roman Jakobsons kommunikationsmodel og funktionerne heri har dog også påvirket specialets analyseudfald. Dog har jeg netop arbejdet selektivt med denne og funktionerne heri, idet min interesse ligger hos modtager- og afsenderaspektet og ikke hos hele paletten af kommunikativ udfoldelse indenfor sprog og lingvistik.

Metode

Jeg vurderer, at min casebaserede tilgang og det enkeltstående tilfælde af kun at udvælge én forestilling, som det medie, der skulle undersøges i forhold til undersøgelsesobjektet, har gjort mig i stand til netop at gå i dybden med dette enkelte tilfælde. Jeg er bevidst om, at jeg derfor har begrænset mig til ikke at kunne se på de mere generelle tendenser. Jeg mener dog, at min metodiske fremgang har understøttet mit intenderede formål med dette speciale.

Mit empiriske grundlag er et interview med instruktør, Per Scheel-Krüger og tre runder med semistrukturerede gadeforskningsinterviews af 23 publikummer i alt umiddelbart efter teaterforestillingen. Jeg er bevidst om at dette er en relativt begrænset datamængde. Jeg mener dog at datamængden har været passende i forhold til mit formål, der netop har været at foretage en kvalitativ undersøgelse af en case. Jeg mener desuden, at en større datamængde ville have

vanskeliggjort en dybdegående analyse, hvorfor jeg er tilfreds med dette metodiske valg i mit speciale.

Min videnskabsteoretiske tilgang har gjort at jeg løbende har tilpasset mine teorier og min analyse ud fra de resultater, jeg kom frem til med arbejdet af problemstillingen. Jeg har dog således først kunne finde frem til de afgørende faktorer efter at jeg meningskondenserede interviewene. Dette betyder, at jeg efterfølgende har fundet frem til, at der er spørgsmål jeg burde have stillet, samt svar jeg burde have fået uddybet. For at tage højde for dette kunne jeg således have foretaget opfølgende interviews, men i forbindelse med disse ville jeg igen opnå en ny viden, som ville facilitere nye spørgsmål. Jeg har således valgt at nøjes med tre interview-runder, hvor samme interviewguide blev anvendt og jeg mener, at dette kan forsvares med henvisning til den store arbejdsbyrde, der er forbundet med kvalitativ empiriindsamling.

Jeg har i min bearbejdning foretaget meningskondensering for at få et overblik over helheden og herefter bestemme de vigtigste tendenser i forhold til min problemstilling og mine hypoteser. Disse tendenser har jeg eksemplificeret gennem citater, som jeg derefter har set på i forhold til afsenders intention og øvrige udsagn samt jeg har været bevidst om egen subjektive påvirkning, idet jeg selv har overværet forestillingen og derfor ikke kan undgå at lade denne faktor påvirke mine analyseresultater. Jeg har således i min analyse skiftevis gået fra helhed til del og fra del til helhed. På den måde er min analyse og mine tolkninger udtryk for en hermeneutisk proces.

Kontekstuel perspektivering

I dette afsluttende kapitel vil jeg nu perspektivere denne specialrapports resultater til det kulturelle felt generelt, nærmere betegnet et besøg på et museum og et eventuelt casesamarbejde med et museum. Der vil altså i følgende afsnit perspektiveres til en anden fiktiv case i en kontekstuel ramme.

For hvordan kunne denne specialrapport have set ud, hvis det undersøgte medie, var et museum og dennes udstillinger? Med min problemformulering in mente vil jeg prøve at belyse dette med kort inddragelse af teorier, som man eventuelt også kunne have anvendt, til at belyse denne anden form indenfor det kulturelle felt.

Museum som medie og case

Da interessen for kultur generelt var det som oprindeligt affødte denne specialrapports grundlag og udgangspunkt, ønsker jeg nu at belyse hvorledes resultaterne, som jeg har fundet frem til i dette speciale, kunne have set ud, hvis jeg havde valgt at samarbejde med et museum og hertil undersøge, hvordan en given modtager, herunder museumsgæster, afkodede eksempelvis det udvalgte museum og deres udstillinger eller en bestemt udstilling og dennes udsagn. Dette kunne jeg have undersøgt ved at interviewe både kunstneren bag den udvalgte case – udstillingen – sammen med et fokusgruppelinterview med en række forskellige museumsgæster.

Denne undersøgelse kan således munde ud i en række faktorer og resultater. Hvis jeg hertil valgte at benytte mig af kvantitative metodiske undersøgelser, for eksempel ved hjælp af spørgeskemaer og observation, kunne det måske pege på at museumsgæster, som modtager, opfatter en udvalgt udstilling vidt forskelligt. Det kunne også pege på nogle faktorer, som præsenterede en kohærens i afkodningen.

Eller hvis jeg valgte at inddrage andre teorier, eksempelvis kulturteori om kunst (Gyldendal, 2014 § Kultur) og inddrog Christian Haves værk 'Det store scenskift' (2008), som netop arbejder med, hvordan man som kulturinstitution kan tillokke besøgende og udforme troværdig kommunikation.

En anden teoretiker, som man også kunne inddrage for at undersøge en sådan case, er John Howard Falk.

Han arbejder netop med at *forstå* museumsbesøgende. Han segmenterer dog ikke de besøgende i forhold til parametre som eksempelvis køn, alder eller indkomst. Falk opfordrer i stedet til at man medtænker andre forhold såsom tidligere erfaringer, minder og forventninger for at forstå de besøgende. Forholdet mellem museet og gæsten skal ligeledes medtænkes, såvel som den personlige -, fysiske - og sociokulturelle kontekst (Falk, 2009). Disse to teorier kombineret ville kunne belyse museumsbesøgende og deres anskuelse af kunst. Det vil sige, at de museumsbesøgende ville fungere som modtager og afsender ville være museum og en eventuelt udvalgt udstilling, hvis vi skal holde os til at belyse et enkelt fænomen i henhold til et caseorienteret speciale. Hvis man eksempelvis bestemte målgruppen for museumsbesøgende til at være mellem 18-50 år og derved fik et repræsentativt udvalg af denne segmentering i forhold til køn og alder, til at besvare et spørgeskema, og man ligeledes observerede, når de museumsbesøgende ansuede udstillingen, kunne resultatet kunne muligvis have et udfald, som således fandt frem til, at der i en række tilfælde ikke blev opfattet det intenderede fra afsender – kunstner og museumsdirektørens – side. Da alle har vidt forskellige baggrunde og kulturelle identiteter i forhold til præferencer indenfor kunst, er det derfor også en kompleks størrelse at belyse.

Ikke desto mindre anser jeg at disse teorier kombineret med en anden form for metodevalg kunne sætte min problemformulerings undersøgelses- og læringsmål i et helt andet lys.

Anderledes resultater - naturligvis

Disse to teorier ville unægteligt med min problemformulering in mente og med anvendelse af kvantitative undersøgelsesmetoder have affødt helt andre resultater og dermed en helt anderledes specialerapport. Dog er det interessant at perspektivere til dette kontekstuelle niveau, idet det er udarbejdet ud fra mit hermeneutiske ståsted og ligeledes derfor, kan jeg heller ikke definitivt bestemme hvad en anden metode og andre teorier, kunne have betydet for udfaldet for specialerapporten. Men jeg kan komme med et bud på en repræsentativ mulighed for udfaldet ud fra mit netop udformede speciales analyseresultater.

Litteraturliste

Gyldendals åbne encyklopædi (u.å). *Absurd teater*. Lokaliseret den 20. maj 2014 på:
http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Teater/Teatergenrer/absurd_teater

Jensen, J. U (2012). *Danskernes kulturvaner – vanedannende kultur?*, Lokaliseret den 14. april 2014 på:
<http://plussleadership.blogspot.dk/2012/11/danskernes-kulturvaner-vanedannende.html>

Epinion og Pluss Leadership. (u.å). *Danskernes kulturvaner 2012*. Lokaliseret 20. marts 2014 på:
http://kum.dk/Documents/Publikationer/2012/Bogen%20danskernes_kulturvaner_pdfa.pdf

Epinion og Pluss Leadership. (u.å). *Danskernes kulturvaner: Tabelrapport 2012*. Lokaliseret 20. marts 2014 på:
http://kum.dk/Documents/Temaer/Danskernes%20Kulturvaner%202012%20nr%202/J%20-%20Teater%20og%20anden%20scenekunst_Tabelrapport.pdf

Drotner, K, m.fl. (2010): *Medier og Kultur*, Borgen Medier

Elam, K. (1980): *The Semiotics of Theatre and Drama* (2. Udg.), Methueb & Co. Ltd

Gyldendals åbne encyklopædi (u.å). *Etnologiske termer. Finkultur*. Lokaliseret den 17. april 2014 på:
http://www.denstoredanske.dk/Samfund,_jura_og_politik/Etnologi/Etnologiske_termer/finkultur

Gyldendals åbne encyklopædi. (u.å). *Farce*. Lokaliseret 20. maj 2014 på:
http://www.denstoredanske.dk/Gyldendals_Teaterleksikon/Genrer/farce?highlight=farce

Føllesdal, D. m.fl. (2009): *Politikens bog om moderne videnskabsteori* (2. udg.), Politikens Forlag A/S

Højbjerg, H. (2007): *Hermeneutik* (2. udg.), Roskilde Universitetsforlag

Teater Grob (u.å). *Om teatret*. Lokaliseret 21. marts 2014 på:

<http://www.grob.dk/opslag.asp?page=3>

Mostrup, C. (2002). *I teatret for hyggens skyld*. Lokaliseret 2. april 2014 på:

<http://www.b.dk/kultur/i-teatret-hyggens-skyld>

Gyldendals åbne encyklopædi (u.å). *Komedie*. Lokaliseret 20. maj 2014 på:

http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Litteratur/Genrebegreber/komedie

Gyldendals åbne encyklopædi (u.å). *Kultur*. Lokaliseret den 9. maj 2014 på:

http://www.denstoredanske.dk/Sprog,_religion_og_filosofi/Filosofi/Menneskets_grundvilk%C3%A5r/kultur

Dandanell, A. (2012). *Kulturvaner og selvbedrag*. Lokaliseret den 2. april 2014 på:

<http://www.dr.dk/arkivP1/Kulturkontoret/Udsendelser/2012/11/22115204.htm>

Kvale, S. (2002): *InterView – En introduktion til det kvalitative forskningsinterview*, Hans Reitzels Forlag A/S, København

Gyldendals åbne encyklopædi (u.å). *Melodrama*. Lokaliseret 20. maj 2014 på:

http://www.denstoredanske.dk/Gyldendals_Teaterleksikon/Genrer/melodrama?highlight=melodrama

Gyldendals åbne encyklopædi (u.å). *Musical*. Lokaliseret 20. maj 2014 på:

http://www.denstoredanske.dk/Gyldendals_Teaterleksikon/Musical_og_revy/musical?highlight=musical

Gyldens åbne encyklopædi (u.å). *Performance*. Lokaliseret 20. maj 2014 på:
http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Billedkunst/Billedkunst,_stilretninger_efter_1910/Performance

Grumstrup, Kirsten (2004, 20. okt.). *Det nye buzzword: Oplevelseskommunikation*. Lokaliseret 22. marts 2014 på:
<http://www.kommunikationsforum.dk/artikler/det-nye-buzzword-oplevelseskommunikation>

Gyldendals åbne encyklopædi (u.å). *Revy*. Lokaliseret 20. maj 2014 på:
http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Teater/Revy/revy

Gyldendals åbne encyklopædi (u.å). *Roman Jakobson*. Lokaliseret 14. maj 2014 på:
http://www.denstoredanske.dk/Sprog,_religion_og_filosofi/Sprog/Sprogforskeres_biografier/Roman_Jakobson

Beyer, J. (2012). *Roman Jakobsons kommunikationsmodel*. Lokaliseret den 14. april 2014 på:
<http://jensbeyerportfolio.wordpress.com/2012/02/23/roman-jakobsons-kommunikationsmodel/>

Gyldendals åbne encyklopædi (u.å). *Romantik teater*. Lokaliseret den 20. maj 2014 på:
[http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Teater/Teatergenrer/romantik_\(Teater\)](http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Teater/Teatergenrer/romantik_(Teater))

Gyldendals åbne encyklopædi (u.å). *Tragedie*. Lokaliseret 20. maj 2014 på:
http://www.denstoredanske.dk/Gyldendals_Teaterleksikon/Genrer/tragedie?highlight=tragedie

Gyldendals åbne encyklopædi (u.å). *Tragikomedie*. Lokaliseret 20. maj 2014 på:
http://www.denstoredanske.dk/Gyldendals_Teaterleksikon/Genrer/tragikomedie?highlight=tragikomedie

Johansen, K. R (2012). *Troværdige kulturvaner?* Lokaliseret den 2. april 2014 på:
<http://www.en-undersogelse-viser.dk/trovaerdige-kulturvaner/>

Wiingard, J. (1987): *Teatersemiotik*, Narayana Press

Wiingard, J. (1983): *Teater og kommunikation*, Narayana Press,

Zeller, J. (2005): *Information, medie, kommunikation* (2. udg.), Aalborg Universitetsforlag

Bilag 1

Alle interviews findes også som lydfil på den vedlagte CD-rom bagerst i rapporten.

Meningskondensering af publikumsinterview

Interview dag 1:

Ægtepar, 61 år og 56 år

Død, uærlighed, liv og død

Hvor meget tid har man tilbage?

Leve livet mens man har det

Morsomme kommentarer – klovnerier, udført godt

Ret morsomt, kombineret med alvor – kontraster udnyttet godt

Venindeflok, 24 år, 25 år, 24 år

Carpe diem

Slow down – tænk over om du bruger tiden rigtigt

Vær til stede i den tid man er i

Start og slut-scenen var den samme - cool at den 'gik i ring'

Ord der blev gentaget – Fucking fx

Venindepar, 21 år begge to

Carpe diem

Nå at leve

De har så travlt – umodne

Vi har så travlt – jeg skal nå alt – budskabet: De kritiserer at vi har så travlt og ikke nyder tiden

Kostumer – Mest kød på: Rollespil, ham den døende og rollespil – hans død måtte gerne have fyldt mere

Venindepar, 31 år og 35 år

Rekonstruktionerne – den døende elsker gentagelserne – livet gir mening gennem disse gentagelser

Gentager tur til Polen – aktualiserer fortiden – realiserer venskabet. Grib nuet, fordi han er syg.
Spil dine kort rigtigt. Grib chancen, det er nu og her, vi er her
Der ligger noget 'evigt' i gentagelserne, en lille lomme af evighed, minde?
Vildt mange ting, der blev bidt mærke i – 'tegn'
Nazist kontra KZ-fange – kan blive kikset
Tomme referencer fra fortiden, men passede godt ind i stykket

Dag 2:

Kærestepar, 33 år og 31 år
Tingene blev meget gentaget
Tag ikke livet for givet
Tiden er knap – man har mindre tid end man tror og håber
Brug tiden rigtigt – nyd der hvor vi er
De gentog meget de samme ting, de sagde det samme
'Leave me, I want to be alone' – større symbolik? Måske ville han gerne være alene?
Vennepar, 51 år og 59 år
Meningen forstås ikke – hvor kommer Nazi symbolerne fra? Blev ikke brugt, det kunne være hvad
som helst - hysterisk skrigende amerikaner, der råbte 'fuck' hele tiden – der er ingen logik i det –
ingen historisk værdi
Vær bevidst om sine valg i livet og håndtere sine forkerte valg bedst muligt
Ingen klar kobling til nazi-symbolerne og scenen
At være på hele tiden – vores samfund – når der kommer noget med tyngde, fejer det så alligevel alt
andet af bordet
Johannes snakkede om alt og ingenting – meget tom snak, set i kontrast set i forhold til Davids
dødelige sygdom
Der blev sagt 'fuck' meget
Synes den skulle være sluttet, der hvor de danser til sidst
Virker som et filmtrick, at den slutter, hvor den startede – var det en drøm?
Venindepar, 32 år begge to

De store ting i livet: Død, sex, historisk sted
Tidslomme, italesætter at de rejser tilbage, rekonstruere det der var, gennemgår alle en eksistentiel livskrise, uret kører ikke – symbolik på flere planer
Samuel Bekkect – hvad venter vi på? Metareferencer
Meget skrigen og råben – for meget i hendes øjne
For meget gentagelse – har forstået budskabet! For voldsomt
Mere raffineret, hvis de gentog éen gang
Venindepar, 76 år og 75 år
Det er tydeligt, hvad stykket handler om: Man foretager sig en masse ting, som er fuldstændigt ligegyldigt og kun en meget lille del er det som betyder noget i livet
Vi gør en masse overfladisk i vores liv
Vi spilder tiden
Adspurgtes alder, tænker over tiden – at være til stede, rigtigt tilstede
Mange gentagelser, skabte rammen – Man bliver lidt træt af alle tingene 'chaplin, jøder, Hitler, utroskab, familieforhold, virkelig mange ting'
Man er 'på' ustandseligt i vores tid – tjekker Facebook hele tiden, alle går rundt med deres smartphones
Det er ikke væsentligt nok i forhold til al den tid vi bruger på det
Venindeflok, 29 år, 30 år og 30 år
Eksistentielle overvejelser om døden og livet
'Tomhed' i stykket – de er venner, men har ikke noget tilfælles – først til sidst
Lev livet, mens man har det
Gentagelser: De sagde fuck meget!
Meget komik også – scenen med stolen
Vennepar, mand: 53 år, kvinde: 61 år, kvinde: 52 år
Fortid – nutid: lev i tiden man har nu
Det handler meget om døden, tabu: meget tætte, men mange hemmeligheder alligevel
Hvad fanden har vi så lavet? – Han skal være far, siger han ikke
Man kan være venner på mange måder, venskaber – nu er de voksne

Det sætter spørgsmålstegn ved, hvad man kan bruge sine venner til og hvorfor er man sammen med sine venner?

Igennem forestillingen: Uret, der ikke går – hvad tid på dagen er det? AM, PM. Der er noget med tiden hele tiden

Historisk tid også – Chaplin, nazist, krigen (2. verdenskrig), skal vi leve eller dø, livlig trafik i stykket

Johannes snakker uafbrudt, kan ikke tåle freden, roen – David vil gerne have roen – kontraster – det hektiske – kan genkende det. Forskellige steder i livet afhænger af, hvad man har brug for (fred eller snak)

Har vi brugt tiden fornuftigt? Skulle vi snakke om noget andet? Havde vi valgt anderledes

Manden afbryder: Måske er det netop derfor, man skal gøre det. Johannes har livet foran sig, skal gøre hvad han vil, når han har chancen – set i forhold til tid – for hans tid skal gå videre (kun set i forhold til tiden, ikke at han er gift)

Navnet: Louise Madsen hænger fast, ordet: 'fuck'

Manden er vild med ALLE gentagelserne – start/slut-scenen, FANTASTISK

At det er i samme rum hele tiden, ingen sceneskift, udnyttes godt

Man får lyst til at høre Chopin

Den kvindelig figur er blank – men til sidst: redder den, siger fra

En fælles fortid alle sammen

Interaktion: Vennepar snakker en del i munden på hinanden

Forestillingens figurer bliver ikke stereotype

Bilag 2

Transskribering af interview med Per Scheel-Krüger

Mig: Nej, jeg sidder bare hjemme i min lejlighed. Sådan der. Skal vi ikke bare starte med det, tænker jeg?

Peer: Jo, hvad var det det var?

Mig: Det er spørgsmål omkring Warszawa forestillingen i forbindelse med mit speciale, hvor jeg skal lave en forestillingsanalyse i sammenspil med Roman Jakobson, ham kender du nok godt, kommunikationsforsker. Så har jeg bare nogle spørgsmål til selve stykket og hvad du tænker om det, som jeg skal bruge i min analyse, såh... Ja, bare lige starte med det formelle. Hvad er dit navn, alder og uddannelse?

Per: Jeg er 45 år og jeg er autodidakt i alt hvad der har med branchen at gøre. Jeg har modtaget en masse undervisning rundt omkring. Øhm... Jeg har faktisk også taget noget ekstrauddannelse, jeg har også taget nogle author kurser oppe på Århus Teatercenter, men intet af det er... Hvad skal man sige... Pointgivende på nogen som helst måde. Jeg har prøvet alt lige fra skuespiller til portør, alt hvad jeg kunne have finansieret og så videre, så jeg har ingen uddannelse i noget som helst. Jeg er uddannet kontorassistent allaround. Jeg er uddannet på det der engang hed EFG, det der som der nu hedder HG. Så jeg... Jeg har en uddannelse...

Mig: Men bare ikke indenfor det fag, du er i nu.

Per: nej, overhovedet ikke. (griner) Jeg har også programmeret engang. Øh og været ansat som programmer og sådan. Og det har jeg heller ikke kunne bruge til så meget i mit fag.

Mig: Nej okay. Men altså så til næste spørgsmål, øhm, hvordan er din tilgang til arbejdet som instruktør på et teater?

Per: Øhm jamen tjaaa, øøøh... Jamen jeg prøver og lytte til de opgaver der bliver sat mig. Min tilgang er jo at lytte til, hvad forfatteren vil og hvad øh og både hvad teatret vil og hvad jeg selv vil, øh, og prøve det til at gå op, mere end jeg selv optræder som en autør, der selv ligesom fører ideen.

Det gør jeg jo nogle gange og det gør jeg også, hvor jeg selv ligesom .. Men min væsentligste opgave og point of view, er, at jeg ligesom selv finder ud hvad opgaven er og hvordan jeg skal løse den. Det er jo forskelligt fra gang til gang.

Mig: Ja, det varierer jo.

Per: Ja, så jeg har ikke ligesom et fast mindset, som jeg møder ind med og arbejder efter, det er altid individuelt.

Mig: Okay. Så lige apropos det, så leder det mig hen til næste spørgsmål, fordi det går på hvilke tanker du har gjort dig inden du skulle starte på arbejdet med forestillingen 'Warszawa'?

Per: Øøh, jeg havde måske nok nogle tanker om, at jeg ville lave en psykologisk realistisk øh... forestilling som genre, kan man sige. Er det det, du tænker på?

Mig: Ja, ja.

Per: Men det endte ikke sådan. Ha ha.

Mig: Nej, det endte jo sådan lidt mere ovre i... Hvad vil du sige det endte i?

Per: Jaaah, jeg ville godt høre hvad du havde sagt. Hehe. Ej deet, jeg opdagede undervejs at stykket faktisk var skrevet i en absurd genre. Altså ligesom Becket var og så videre, så var det meget af det, virkelig et absurd stykke. Det vil sige, der er ikke en reel psykologisk udvikling i nogle af karaktererne, den er meget lille. Og derfor lavede jeg det om og tillod mig at arbejde meget mere abstrakt, eeh.. og diskutsivt og knap så psykologisk funderet. Det er selvfølgelig en blanding, på den ene side meget naturalistisk men du ser også skuespillerne spille meget mere ud end hvad jeg havde regnet med at de skulle gøre.

Mig: Okay, men hvad vil du så beskrive den her forestilling som genre? Hvis du lige skal give den en betegnelse.

Per: Absurd abstrakt. Som absurd genre, det er bestemt absurd teater.

Mig: Men du sagde også at det var naturalistisk? Altså indenfor sådan teatergenre, er det naturalistisk, er det. Altså ja.. Hvad tænker du?

Per: Altså, jeg vil sige at det er en absurd genre. Så kan du kringe den og sige en masse ord om den om den her opsætning, men stykket er skrevet i en absurd genre. Det vil jeg sige.

Mig: Okay, fint.

Per: Det vil jeg sige. Men så har jeg selvfølgelig, det gør vi også begge, jeg kan jo stadig godt instruerer på det ret naturalistisk, altså på skuespil måden ik? Så..

Mig: Lige præcis.

Per: Og det absurde ligger længere væk end for eksempel Beckett ik? Men det er næsten det samme.

Mig: Så til næste spørgsmål. Hvis du skal beskrive sådan budskab og temaer, hvad vil du så sige de eller det er? Hvis der er flere.

Per: Øh.. Det vil du gerne høre mig sige eller hvad?

Mig: Ja, hvad du sådan tænker om det? Dine beskrivelser.

Per: Jamen, stykkets udsagn er nok øh, at vi skal huske at bruge tiden.

Mig: Yes.

Per: Vi skal huske at bruge den tid vi har. Og så skal vi... Så er der nogle undertemaer og et af dem kunne være, Vi skal huske og lytte til hinanden, være ærlige overfor hinanden og smide vores masker.

Mig: Jaer.

Per: Og række ud efter hinanden og det.. Ja..

Mig: Ja, super. Hvad hedder det øhm..

Per: Hvad synes du udsagnet er fra forestillingen?

Mig: Jamen, det er faktisk også, jeg er, lagde meget mærke til det med tid. Det med uret, som det jo er meningen man skal lægge meget mærke til. Så vidt jeg kunne forstå på Susanne (adm. Leder, red.) Og jamen altså, man skal huske og værdsætte det man nu har og ikke sådan dvæle ved fortiden selvom det er en drøm, man måske har haft, så skal man være glad for der hvor man er endt og man skal huske at ærlighed og venskab også betyder meget. Det var sådan mest det. Tid og venskab, vil jeg sige faktisk. Nu har jeg set den 3 gange. Du har fået af vide at jeg også har snakket med publikum? Jeg har set stykket 3 gange og så har jeg snakket med publikum bagefter. Det ved jeg ikke om Susanne har sagt til dig?

Per: Nej, men jaer..

Mig: Lad os nu se.. Jo, gjorde du dig nogle bestemte tanker om stykkets budskaber? Hvis nu vi siger flertal og hvordan det skulle komme til udtryk hos skuespillerne? Altså, om du havde nogle bestemte måder, som du tænkte, at sådan skulle det formidles?

Per: Jamen, altså, det du siger med tiden, som du aflæser meget nemt, det var fordi jeg havde bedt dem om at kigge på uret, øh og spille bolden op af uret og tage sig til armen og med telefonerne, det har jeg ligesom dyrket på den måde. Lidt konkret i forhold til temaet. Så kan du måske se, at jeg har arbejdet lidt på afstanden mellem skuespillerne. Så de ikke er så tæt på hinanden før til allersidst.

Mig: Guuud ja,

Per: Der hvor drengene krammer hinanden. Det var også i forlængelse af det. Så var der også noget med at brede sig i forhold til at tiden går, at øhm.. Ja, jeg har også bedt spillerne om at forholde sig til tid på en særlig måde. Jeg har ikke sagt det til dem så direkte. Og jeg har gjort det i forhold til hvor meget jeg ville lade nogle ting fylde, så har de spillet på en særlig måde i forhold til at have med hinanden at gøre, ik. Såeh ja..

Mig: Okay, cool.

Per: Prøv lige at spørg mig en gang til, det samme spørgsmål?

Mig: Øh, det var bare om du har gjort dig nogle bestemte tanker og om du har bedt skuespillerne i forhold til budskaberne, om de skulle formidle det på en bestemt måde? Men det svarede du meget fint på. Det var rigtigt svaret eller hvad man nu skal sige, hehe.

Per: Jaa, men det var bare i forhold til, fordi det slår mig lige, i forhold til sygdommen, så har jeg jo netop holdt det langt væk fra forestillingen, selvom det faktisk er ret tydeligt, så var det meget mere tydeligt før. Men altså den her sygdom, derfor har jeg også bedt skuespillerne om ikke at kigge så meget på hinanden og øh holde sig langt væk og afstands atmosfære. Godt, gå bare videre.

Mig: Så tænkte jeg lidt på, hvis vi skal brede det lidt mere ud? Hvis nu du skal tænke på vor tids samfund og forholdet til tid, hvis du nu skal se det i større sammenhæng?

Per: Årh, det var da.. Den skal jeg nok lige have igen. Jeg er jo ikke lige vant til at analysere på den måde.

Mig: Det er helt i orden.

Per: Prøv lige at spørg igen.

Mig: Ja, jamen nu hvis vi tænker, du siger jo selv at tid betyder meget i teaterstykket, hvis vi nu vi tænker på vor tids forhold til tid? Os som mennesker, hvordan vi forholder os til det. Hvordan ser du teaterstykket i den kontekst i forhold til resten af verden/samfundet eller hvad man siger?

Per: Altså, som instruktør er jeg jo bare forløser af det forfatteren har tænkt sig her.

Mig: Ja, men på 'forløser' niveauet eller hvad skal man sige, hvordan har du så arbejdet med det eller tænkt over det?

Per: (griner) Hehe, jamen eeh, jeg har jo bare arbejdet med det som dramatikerens har forelagt mig. Jeg har gået på nettet, som du kan se har jeg forholdt mig til tiden med hvordan de agerer i forhold til den og ooog gjort det selvfølgelig moderne med i forhold til hvordan man ser med mobiltelefoner, har jeg forholdt mig til at skulle gå langt frem i forestillingen og så har jeg med hensyn til tidsklippene, som de var skrevet, så har jeg faktisk lavet glidende overgange for at være i tiden. Altså, publikum er i tiden, når de ser denne her forestilling. Man klipper ikke rigtigt. Altså med blackout for eksempel. Man er der løbende i forestillingen. Selvom forestillingen og der går tid, så sidder man som publikum og mærker: Hov, hvor tiden er gået. Helt konkret lagt ud, så man selv mærker det, på en måde ikke, hvis du forstår ik?

Mig: Ja, helt sikkert.

Per: At opleve det fysiske foran sig, ik.

Mig: Super. Helt sikkert. Sidste spørgsmål: Øh, det er, har de ændringer, som stykket nu har gennem i løbet af den her proces, har de betydet – hvad de betydet for den endelige form?

Per: Jeg har i hvert fald bestilt en replik i starten af stykket og i slutningen af stykket. Øh, i forhold til den replik han siger: hvor Johannes han siger: 'Neej, nu skal vi rigtig bruge tiden sammen os 3 gutter'. Der er ligesom et moment hvor man hører det, hvor det er lidt fremhævet. Og så hører du det til allersidst, hvor Cyron (Johannes) siger: 'Jamen hvad har vi så brugt tiden til?', da han hører at David er dødssyg ikke. Det var noget jeg bestilte. Lidt mere konkret, så jeg fik temaet eller udsagnet mere frem og brugt. Men jeg er gået langt med ikke at lave så mange ændringer i stykket faktisk, synes det er meget som dramatikerens har skrevet det i langt større grad end hvad jeg plejer normalt ikke. Sååh de ændringer der er kommet undervejs, er de emner der har været lidt overforklarede og jeg har fjernet lidt noget der har været lidt for tydeligt, jeg har fjernet rigtig meget omkring hans sygdom. I det originale skulle David tage sig meget mere til hovedet og være meget mere syg og alt sådan noget. Det har vi skåret kraftigt ned. Et nogle forskellige årsager.

Mig: Hvordan kan det være, at du har fjernet det?

Per: Det eh jo, godt spørgsmål! Fordi at det blev for tydeligt at han var syg. Den afsløring eller hvad man skal sige, ville jeg gerne holde lidt igen med, at han var så dødssyg. Det skulle gerne ligge som en lille, hvad skal man sige.. En lille teaser, en lille cliffhanger, en lille øh.. Noget som folk kunne blive lidt nysgerrige på. Fremfor at man ligesom kan se at han ér dødssyg, så er der ikke rigtig nogen afsløring eller opdagelse af noget til sidst. Og det var bare det, jeg lige ville styrke lidt. At publikum ligesom ikke var helt på forkant med hvad det egentlig var. Så det var bare at holde lidt igen med afsløringerne. Og ehm, så var der også de der blackouts, som vi helt konkret fjernede. Hvad var der mere.. Så var der også graden af coke. Coken som de skulle tage har jeg også skåret ned. Øh og så hvordan de skulle reagere og spille når de var på coke. Der har jeg også gået lidt hen mod det naturalistiske øhm, de spiller faktisk forholdsvist naturalistisk selvom de er på coke. Det kan godt være du ikke synes det (griner) men i forhold til hvad ehh vi ved om coke, så kunne det godt se lidt anderledes ud.

Mig: Ja, det kan godt være mere grelt, det har jeg selv oplevet i bylivet. David var jo bare meget fjollet. Det var egentlig meget sjovt.

Per: Ja, nemlig, forestillingen kunne ikke bære det, det trak den helt ned. Øh ja, nå ja.