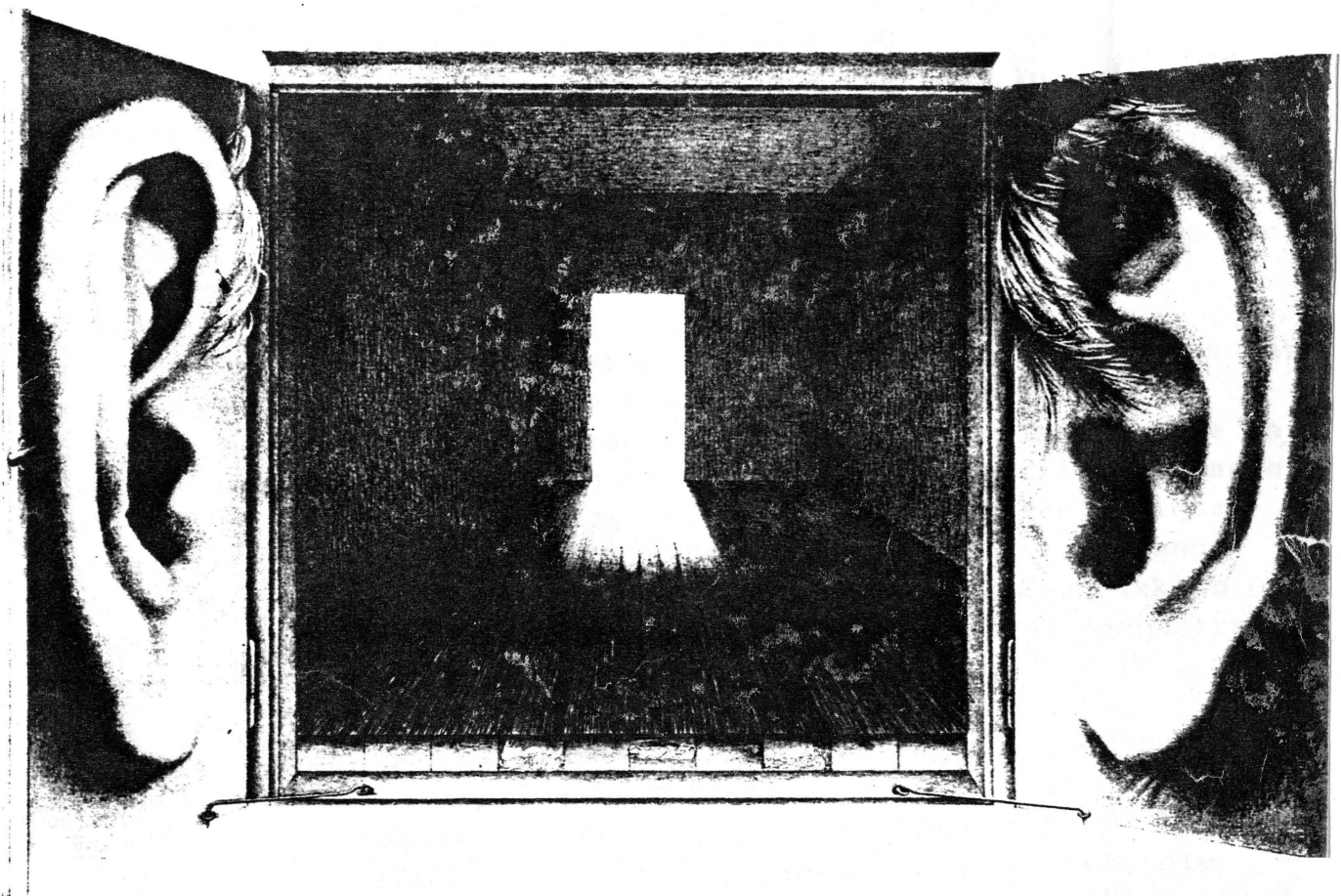


det usynlige teater

DANSK RADIOTEATER 1964-71



JAN OLE NIELSEN

Specialeopgave Dansk
Københavns Universitet 1989
Vejleder: Ib Bondebjerg

F O R O R D

Når jeg gennem de sidste par år på folks høflige forespørgsel har fortalt, at jeg skrev på et speciale om radioteater, har de enten set helt blanke ud i ansigtet (nogle har endda måttet bede om at få ordet gentaget), eller de er lyst op i et henført smil: "Ak ja, Gregory-mysteriet. Siva-skriget. Det var tider!"

I begge tilfælde har jeg måttet rette nogle misforståelser. For det første er der i høj grad noget, der hedder radioteater. Det lever - omend ikke i bedste velgående - på trods af, at store grupper intet aner om dets eksistens. Og for det andet handler mit speciale ikke om de "tider", altså 50'erne, hvor radiogyserne samlede familien i mørke og åndeløs spænding efter mysteriets opklaring - men om 60'erne, hvor familien sandsynligvis sad og så fjernsyn i stedet.

Jeg blev "tændt" på radioteater i midten af 60'erne, når jeg - som en af de formentlig få teenagere dengang - hver uge lukkede op for transistoren og hørte snart underholdende, snart sære spil, skrevet af forfattere, jeg ikke havde lært om i skolen. Lige siden har radioteater givet mig oplevelser, jeg ikke ville undvære, og jeg har stadig den samme følelse af forventning, når jeg lukker op for en premiere.

Jeg blev "præget" på genren netop i en periode, hvor den var ved at skifte ham, hvor unge eksperimenterende modernister debuterede og udvidede grænserne for, hvad radioteater er og kan. Takket være en energisk ledelse af Teater- og Litteraturafdelingen trivedes mange forskellige former for radiodramatik side om side i den periode, jeg primært koncentrerer mig om, årene 1964- 1971, hvor Jørgen Claudi var chef for Radioteatret. Derfor er min ambition ikke blot at tage et nostalgisk trip tilbage til 60'erne, men at demonstrere genrens uendelige muligheder.

I betragtning af, at der allerede i 1967 kom en vægtig svensk disputats om radioteater (Hallingbergs: Radiodramat) er Danmark langt bagud med hensyn til teoridannelse og litteratur om emnet. Man skal tilbage til 40'erne for at finde radioteater behandlet mere end yderst kortfattet. Claudis periode er rimeligt dækket med hensyn til trykte radiospil i Fremads antologi "Dansk Radiodramatik" 1-3, men kun spredt omtalt, f.eks. i Dansklærerforeningens kommenterede udgave af Leif Petersens "Filejsens drøm", i 50-års jubilæumsværket "De musiske udsendelser i DR 1925-75" samt i Politikens Dansk Litteraturhistorie.

Ved Københavns Universitet foreligger 4 specialeopgaver om radioteater, en om årene før og en om årene efter Claudi, så det er et stort hul at fylde med et par skovlfulde jord, så meget mere som perioden generelt opfattes som et højdepunkt i radioteatrets danske historie. Jens Kistrup skriver bl.a.:

"Alligevel er det inden for Radioteatret, det nye danske drama og de dramatisk utrænede danske forfattere har haft de frieste og mest frugtbare udviklingsbetingelser. Radioteatret er i tresserne under Jørgen Claudis ledelse blevet landets største og mest aktive eksperimentalscene."

(Pol.Litt.Hist., vol. 4, 579)

Henrik Lundgren skriver under overskriften "Det originale hørespils opblomstring" om "Jørgen Claudis mindeværdige periode" (De musiske udsendelser, 135), og Peter Thielst, at "med perioden fra midt i 60'erne til 70'ernes begyndelse oplevede Radioteatret en ny opadgående bevægelse" ("Filejsens drøm", 85). Også Danmarks Radio sætter perioden højt og benævner den "radioteatrets guldalder, skønt begejstringen desværre ikke har givet sig udtryk i antallet af genudsendelser af dette repertoire.

Det skorter altså ikke på anerkendelse af "perioden" (og jeg falder, som det vil vise sig, helt ind i koret af bejsestrede tilhængere), men der mangler en udførligere dokumentation af den (og dermed en baggrund for alle disse lovord), og det har været udgangspunktet for denne opgave.

Allerførst forsøger jeg at indkredse fascinationspunktet ved selve begrebet radio og at definere radiospillets plads heri. Dernæst spoler jeg frem gennem det danske hørespils historie, fra begyndelsen i 1928 og frem til 1964, hvor min rundvisning starter.

I hoveddelen, om perioden 1964-71, inddeler jeg for overskuelighedens skyld repertoiret i 4 stilretninger og underkaster et spil fra hver kategori en grundigere litterær analyse, set på baggrund af andre typiske spil fra samme kategori. Analyserne baserer sig på teksten, således som den foreligger enten på tryk eller i manuskriptform, og efterfølges af en omtale af realisationen samt af pressens reaktioner på de omtalte spil.

3. og sidste del fortæller om udviklingen fra Jørgen Claudis død og op igennem 70'erne og 80'erne og slutter med nogle personlige betragtninger over radioteatrets eventuelle fremtid.

Til allersidst følger en liste over de danske og udenlandske kilder, jeg har øst af, både i citater og i mere indirekte påvirkning. (Citater fra udenlandske kilder er oversat af mig selv). Når jeg citerer fra hørespiltekster gælder sidehenvisningen i parentes manuskriptet i Danmarks Radios hørespilarkiv undtagen, når det gælder "En hård dags nat", "Dukke min", "Spejltigteren", "Et uhørt spil" og "Rapport fra internatet". I disse tilfælde henviser side-tallet til den trykte udgave, som ligeledes vil kunne findes i litteraturlisten.

Praktiske oplysninger:

DR står for Danmarks Radio

RT for radioteater, som begreb og
for Radioteatret som institution (inden for
DRI)

originale hørespil betyder ikke, at de er mere egenartede end andre, men at de er skrevet direkte til RT i modsætning til bearbejdelser af scenespil eller radiodramatiseringer af romaner o.l.

Øvrige specialudtryk vil blive forklaret efterhånden, som de forekommer.

Tak min specialevejleder Ib Bondebjerg, for tålmodighed og godt modspil, til RTs mangeårige produktionsleder Kaare Bing for inspirerende beretninger om atmosfæren i Claudi-årene, til nuværende produktionsleder Heino Byrgesen og til Bente Schummel, der udover at give mig frit valg på hylderne i DRs hørespilarkiv og sørge for, at jeg kunne lytte på bånd i fred og ro, har hjulpet mig, hvor de kunne. Sidst, men ikke mindst tak til en kæreste, der med rette ord på rette tid satte mig i gang med arbejdet.

indhold

MAGIEN

Apparatet	1
Ikke for fastholdere	2

FORESTILLINGEN

Blindt teater?	6
Teatret hvor alt kan lade sig gøre	7
Handicaps	8

FORHISTORIEN

Før båndet	11
Efter båndet	11
Optagelsen	12
Manipulationen	12
50'ernes nye talenter	13
50'erne i øvrigt	15
Radiomodernismens forudsætninger	16

CLAUDI

I stolen	18
I huset	19

REALISTERNE

PAPBJERG E T

Resumé	24
MAGTENS VEJ	25
AFMAGTENS VEJ	27
SPILLETS REGLER	29
UDE OG HJEMME	31
TEKNIK	
Sproget	32
Scenegang	34
Parallelscener	36
VELFÆRDSSIGNALEMENTER	37
HUMOREN	39
RADIOSPILLETS PANDURO	40
REALISATION	41
PRESSEN	44

NATURALISTERNE

DUKKE MIN

RESUMÉ	47
DEN KRONISKE USKYLD	47
BARNEDUKKE - DUKKEBARN	50
TILFÆLDET ELLEN	51
TILSTANDEN ELLEN	52
SURROGATERNE	53
TEKNIK	54
REALISATION OG PRESSE	56
ØVRIGE NATURALISTER	58

D E F A N T A S T I S K E	61
D E N B E D R Ø V E D E B U G T A L E R	
R E S U M É	62
S P I L L E R N E	62
M A G I K E R E N	63
D E S P E J L V E N D T E	64
T A B E R E O G V I N D E R E	65
K R I G E N S A N S I G T	
V i n t e r b y	68
V e r d e n	68
V i e t n a m	69
D E N Y D E R S T E D A G	70
P Å V I R K N I N G O G S Å R P R Æ G	71
D E N H V I D E D Ø D	74
P O R T R Å T A F E N D I G T E R	75
R E A L I S A T I O N	76
P R E S S E	78
F L E R E F A N T A S T I S K E	79
 D E A B S T R A K T E	81
S P E J L T I G E R E N	
R E S U M É	82
O R D E N E	82
L E G E N	85
S P E J L E N E	87
S P I L L E T	89
R E A L I S A T I O N	90
P R E S S E N	93
T E K N I K	94
P Å V I R K N I N G O G S Å R P R Æ G	95
A N D R E A B S T R A K T E	99
 D E T K O N K R E T - M U S I K A L S K E S P I L	100
 I N D B L I K O G U D S Y N	104
E F T E R - S P I L	107
N y l e d e l s e	108
N e d s k æ r i n g e r	108
S t e r e o	
G a m l e o g n y e v i r k e l i g h e d e r	109
I s i g o g f o r s i g	110
A r b e j d s p l a d s r e a l i s m e n	111
F a r v e r p å s k æ r m e n	112
S E R I E R N E S C O M E - B A C K	112
M O R G E N L U F T ?	113
N y e t a l e n t e r	114
N y o p m æ r k s o m h e d	115
F R E M T I D E N S F A R E R	117
 L I T T E R A T U R L I S T E	120

M A G I E N

Apparatet

"Det begynder og slutter ved radioapparatet. Det er det, der hele tiden er nærværende."

Per Højholt ("1 1/2 time")

Det mest oplagte fascinationspunkt ved radio, er radioen, mediets synlige udtryk:

"Det kan ikke nytte noget, man bare siger: "Radioen er det nødvendige gennemgangsled til lyden. En radio har du sørme i stuen, og det er radioen, der taler, når man lytter. Især til stemmer. Så er det radioen, der snakker. Radioen bliver den person, der er der."

("1 1/2 time")

Apparatet bliver et væsen. Et væsen med en helt special magt. Anders Bodelsen husker det:

"Jeg drømte at jeg gik alene ned i stuen uden at tænde lys. Nogen havde glemt at slukke for radioen, man så det på at det magiske øje - som i drømmen virkelig var et øje - ulmede svagt og grønt. Trods alle forbud gik jeg hen til radioen og drejede på alle knapperne. Samtidig med at jeg følte mig iagttaget og gennemskuet af det magiske øje, indtil jeg kom for skade - eller det lykkedes mig? - at sløre det eller blinde det.

For mig er der gennem alle årene blevet hængende en stærk magi ved radioen, som tv savner. Radioen er gådefuld."

("Professor Mancinis hemmelighed", 5)

Bodelsen og Højholt kan huske det, alle børn har oplevet med radio. Som voksen undrer det ikke længere en, at radioen, i samme øjeblik man tænder for den, forvandles fra et møbel, en ting, til et væsen, et medium for stemmer og lyde.

Ikke for fastholdere

Radioens særkende som massekommunikationsmiddel er, at den kun udsender lyde. Lydlige tegn adskiller sig fra andre manifestationer ved, at de (kun) eksisterer i tid og adskiller sig derved fra genstande og handlinger, der også eksisterer i rum. En Haydn-symfoni er kun til stede, mens den spilles; den kan hverken ses, føles, lugtes eller smages, og når sidste takt er spillet, er den væk. Partituret til symfonien og bånd- og pladeindspilninger er dens synlige udtryk uden at være musikken; de er kun henholdsvis en opførelsesanvisning og diverse måder at konservere opførelsen på. En bog om Haydns symfonier derimod eksisterer endvidere i rum; synlig og håndgribelig hele tiden - medmindre den fjernes!

Lydlige manifestationer eksisterer i tid og klinger til stadighed ud. Hvis de ikke fornyes, sænker stilheden sig (Crisell, 152). Derfor er lydlige tegn flygtige i modsætning til f.eks. visuelle tegn, billeder. Visuelle tegn eksisterer i rum og overlever derfor både lyd og stilhed:

Visuelle tegn bygger på bestandighedens princip

- medmindre de skifter, vil de fortsætte.

Lydlige tegn bygger på forandringens princip

- medmindre de fornyes, vil de forsvinde.

(Crisell, 39)

Det, der altså fundamentalt adskiller radio fra TV er dens flygtighed. Lytteren, der går glip af et ord eller en tone, har ingen mulighed for at slå tilbage. Aflæsningen af de lydlige tegn skal ske øjeblikkeligt, og derfor skal den sammenhæng, som det lydlige tegn henviser til, hele tiden genskabes; ellers bliver resultatet kommunikationsbrist eller tvetydighed (Crisell, 4).

Radiolytning er altså en meget dynamisk proces. Sammenhængen kan skifte uden varsel - fra en fjern verdensdel i det ene øjeblik til et spørgepanel i Studie 4 i det næste, så lytteren må hele tiden være på tærne for at ajourføre sin forestilling af det, der høres.

Struktur og substans bygges op af små informationer, der konstant revideres. Det kræver fra lytterens side en additiv indsats i modsætning til de visuelle medier, der kræver en abstraktiv ind-

sats, d.v.s. at man trækker de uvæsentlige elementer fra. Radioens univers er uforudsigeligt, fordi det lydlige "landskab" er i stadig forandring.

Omvendt har radioen en mulighed for at fordybe sig i et emne eller en person. Her kan folk få mulighed for at tale ud i højere grad end på TV, hvor det ville kede seerne at se et nærbillede af en mand, der leder efter ordene i længere tid. Det problem har radioen ikke; her er det mandens tale, der er i fokus, og den forandrer sig som nævnt til stadighed og risikerer derfor ikke at kede lytterne. Denne mulighed for fordybelse indebærer det paradoksale, at man i radio kan lære et menneske bedre at kende end på TV. Naturligvis vil kendskabet ikke udstrække sig til at gælde udseendet (hvilket ikke er det samme, som at lytteren ikke vil gøre sig en forestilling om det), men personens væsen vil markere sig hurtigere - på kortere tid. Her kan skinnet ikke bedrage, simpelthen fordi vi ikke kan se det!

Også tingenes væsen kan træde tydeligere frem i radio. I nogle tilfælde er synsindtrykket direkte i vejen for en forståelse af en tings særpræg, dens karakter.

Eksempel: Radioreporteren er på besøg hos en violinbygger, der bl.a. fortæller om stemmestokken (et stykke træ, placeret under violinenes dække, og som er med til at transmittere strengenes svingninger ud i instrumentet:

Violinbyggeren: "Jeg ved ikke, om du vil kunne opfatte det i din mikrofon, at der kan være meget stor klanglig forskel på stemmestokke; hvis du f.eks. taber dem ned mod et bord, sådan her."

(lader et par stemmestokke falde mod en bordplade)

Reporter: "Det er en helt forskellig tone!"

Violinbyggeren: "Lad os se; vi tager en anden.

(sprød lyd af pinde mod bordplade)

Den tone i træet, den fremkommer selvfølgelig dels ved længden, dels ved træets karakter, dels ved tykkelsen af stemmestokken, og der prøver jeg så

på at udvælge en type, som jeg mener passer netop til det her instrument."

("I violinbyggerens værksted")

Der er tydelig forskel på lyden af de forskellige pinde, men den ville ikke træde nær så tydeligt frem på TV, fordi vi jo der ville kunne se stemmestokkenes forskellige udseende. I radioen er vi tættere på violinbyggerens situation; han forsøger jo netop at ignorere træets udseende for i stedet at finde ind til dets karakter, dets tone.

En tredje af radioens magiske egenskaber er, at den er så individuel. Violinbyggeren Mads Hjort har haft lige så mange ansigter, som der var lyttere, for uanset hvor mange mennesker, der lytter til den samme udsendelse, så vil ikke to menneskers forestillinger om det hørte være identiske. Hver lytter - sin forestilling, fordi enhver aflæser de lydlige tegn (det vil i dette tilfælde sige mandens stemmeleje, klangfarve, talehastighed, udtale, pausering, vejtrækning osv.) ud fra sin helt individuelle forestillingsverden og referenceramme. Men skønt radioen således etablerer en meget privat forbindelse til hver enkelt lytter, mister den ikke sin troværdighed som massekommunikationsmiddel. Selv om ikke en eneste lytter har forestillet sig Mads Hjort, sådan som han virkelig ser ud, vil alle nemlig have opfattet hans budskab på samme måde.

Radioens magi hviler således på disse tre paradokser:

- 1) skønt lille og stationær skaber den et lydligt univers i konstant bevægelse og forandring.
- 2) skønt lytteren intet kan se med øjnene, er han/hun dog i stand til at se tværs igennem personer og ting.
- 3) skønt den er et kollektivt kommunikationsmiddel, afstedkommer den helt individuelle oplevelser.

Sammenfattende kan man sige, at det radio kan tilbyde, både er mindre og mere end den virkelige verden. Mindre, fordi det forestillede bliver mindre detaljeret og mere, fordi netop manglen på synligt distraherende elementer sætter os i stand til at opfatte en mere kompleks og dynamisk virkelighed.

F O R E S T I L L I N G E N

RT er en fiktiv dramatisk tekst, formidlet udelukkende ved hjælp af radio.

Der er givet mange definitioner på, hvad RT er, og min en af de enkleste og mindst originale. Men alligevel problematisk ud, for er der ikke en indbygget selvmodsigelse i begrebet RT? En af sceneteatrets store forcer er jo, at det kan fastholde et scenebillede, et kostume, en persongruppering, en belysning osv., og har jeg ikke selv påvist, at radiomediet ikke er for fastholdere? Indrømmet, og når jeg nu er ved det, kan jeg lige så godt omtale de øvrige indvendinger, der kan tænkes over for brugen af begrebet teater i radiomediet:

De rene teaterformer (abstrakte sceniske effekter såsom cirkus, gøgleri, akrobatik, tyrefægtning, klovne- og narreløjer, (panto)-mime) behøver ikke ordet til hjælp og er alle knyttet til en meget konkret scene, en skueplads med tilskuere omkring. Thielst definerer disse to grundlæggende træk ved alt senere teater i to punkter:

1. Scenen som rumlig størrelse og spillets fysiske realitet.
2. Teater som social og kollektiv begivenhed (fysisk fællesskabsfølelse).

(Filejsens drøm, 65)

Det er disse grundformer, der nedbrydes af massemedierne. At radioteater er en af "nedbryderne" ses deraf, at rene sceniske effekter ikke lader sig realisere - og i hvert fald ikke forstå i radio, og at den typiske RT-lytter ifølge alle undersøgelser lytter alene. RT har altså brudt med flere af klassisk teatertraditions mest grundlæggende størrelser.

Når man alligevel kan tale om at skabe teater i radiomediet, er det fordi vi som lyttere er i besiddelse af en tilsvarende "fastholdelsesmekanisme", nemlig vor forestillingsevne eller imagination, dvs. billeddannende evne. Det er den, der gør radio til sådan en privat oplevelse. Vor forestillingsverden er nemlig helt vor egen, og det er den, vi er henvist til, når vi skal aflæse de akustiske tegn, som stemmerne, lydeffekterne, akustikken osv. fremstiller for os.

Uanset hvor detaljeret personer eller ting beskrives for os i RT, må vi altid gøre det sidste stykke arbejde selv - og på vor egen måde.

Uden billeddannelse hos lytterne er det svært at forestille sig radio; dens lyde ville i så fald ikke være akustiske tegn for noget, men blot lyde uden betydning.

Blindt teater?

RTs verdenshistorie begyndte bogstavelig talt med en kortslutning. Londons radio (det hed ikke BBC endnu) sendte 15. januar 1924 et spil, skrevet specielt til opførelse i radio. Det var skrevet af den unge Richard Hughes og hed "Comedy of Danger" og udspillede sig i en walisisk kulmine, hvor lyset pludselig går ud, således at personerne kun har hinandens stemmer at orientere sig ud fra.

Dermed var radiodramaets mest oplagte ide' brugt fra starten! Ideen med at lade en eller flere af personerne i et radiostykke være blinde og dermed afhængig af lydene for at kunne danne sig et billede af omverden - og dermed i samme situation som lytteren -er siden blevet taget op fra tid til anden, mest kendt og mest sendt i Dylan Thomas' "Forår i Milk Wood" (1954). Her oplever vi et lille fiskerleje (i Wales igen) fra solopgang til solnedgang, men kun gennem den blinde kaptajn Cats øren, mens han ligger i sin køje og lytter til landsbyens lyde. Også i Danmark er temaet: den blinde hovedperson = lytteren gennemspillet i Anders Bodelsens "Professor Mancinis hemmelighed" (1971).

Det var ikke kun en fin dramatisk ide', der blev undfanget i 1924; det var også en stor del af genrens selvforståelse, der dermed fik form i begrebet "det blinde teater". Men det er i grunden en intet-sigende skelnen, for intet teater kan jo være blindt. Alle kendte teaterformer er visuelle og opleves selvfølgelig også visuelt af blinde. Den pris, som Dansk Blindesamfund hvert år uddeler til et dansk hørespil, siger derfor intet som helst om, hvorvidt stykket radiofonisk er bedre teater end andre stykker; blinde har jo ikke flere forudsætninger for at bedømme stykkerne som radio, og man tør ikke formode, at blinde er i besiddelse af større forestillingsevne end andre. Knilli hævder, at hørespillet lige så lidt henvender sig til blinde, som pantomimen henvender sig til døvstumme.

Derfor er det ikke syn kontra blindhed, der danner en konstruktiv indgang til genrens særkende, men snarere det forestillede kontra det konkrete, og bruger man forestillingsevnen som indgang, kan man derfor definere genren over for andre teaterformer; ikke som en, der mangler noget, men som en, der har noget, de andre ikke har. Finn Methling siger:

"(...) ved regulær teater, tv- eller filmpublikumvirksomhed lytter hele hjorden - spredt eller samlet - mens alle samtidig er bundet til samme billede."

(De musiske udsendelser, vol 2, 127)

Vores billedskabende evne sørger altså for, at vi ikke mangler billeder af scene, personer, lys osv. i RT; den sørger også for, at det bliver vort eget, ikke tv-hjordens fælles billede, men den private oplevelse, der er indbygget i radiomediet. Den enkelte lytters forestillingsevne er ikke en compensation. Den kan nemlig gøre RT til

Teatret hvor alt kan lade sig gøre

(Anders Bodelsen, Politiken, nov.88)

Takket være sin dynamiske karakter, hvor sammenhængen kan skifte fra sekund til sekund har RT mulighed for:

Mange og hurtige spring i tid og rum, selv inden for samme replik!

F.eks.:

- a. fra sted til sted
- b. fra tid til tid
- c. fra en virkelighed til en anden eller fra ydre til indre
- d. fra genre til genre (Schwitzke: Das Hörspiel, 248-249)

Det er muligheder, som ingen andre kunstformer har mage til, og som i den grad adskiller sig fra sceneteatrets, at det nødvendigvis må have enorm betydning på den dramaturgi, der anvendes i radiospil. De betyder nemlig, at sceneteatrets inddelinger i akter og scener mister deres betydning.

Hvis et sceneteater skal markere springene a. og b., kræver det tid til at ændre dekorationer, til at klæde om osv. Derfor tæppefald -og derfor akter! I RT derimod kan disse spring vises fuldstændig

uden overgang. Derfor er akt- og sceneinddeling et næsten ukendt fænomen inden for radiodramatik, der på grund af denne hurtighed kan udfolde sig langt mere associativt end scenedramatik. I yderste konsekvens - men ikke nødvendigvis - er disse spring i tid og rum i stand til at underminere de klassiske regler om tidens, stedets og handlingens enhed.

Dette var et eksempel på en teatermæssig åbning, forårsaget af radioens **dynamiske** natur. Men også radioens evne til **fordybelse** kan eliminere nogle af det traditionelle teaters begrænsninger. Det gælder f.eks.:

Lange samtaler

Man slipper for sceneteatrets statiske synsindtryk af personer, der står ubevægelige i længere tid.

Monologer

Har samme fordele som samtaler. På teatret er det selvmodsigende, at en mand står og siger de ting, han ikke vover at sige - kun tænke. I radio, hvor man ikke fysisk kan se manden, er selvmodsigelsen ophævet: Det er i orden, at en usynlig mand udtaler udtalte tanker! (Crisell, 148-149).

Handicaps

Men er der da slet ikke noget RT ikke kan klare? Nej, men for at alt skal kunne lade sig gøre, er der nogle forholdsregler, der skal iagttages. Det gælder:

Begrænset persongalleri

Da lytteren kun kan kende personerne fra hinanden på deres stemmer, er det vigtigt, at der ikke er så mange, at der er risiko for forveksling. Derfor så få personer som muligt, besat med så karakteristiske stemmer som muligt.

Ikke for mange i samtale ad gangen

Når en person ikke taler, er hun/han ude af "lyd"billedet. Hvis en person ifølge teksten skal forblive i rummet, er det nødvendigt, at de andre tilstedeværende jævnlig henvender sig til vedkommende; ellers "forsvinder" personen for lytteren.

Ingen sidehandling

Hænger blandt andet sammen med det begrænsede persongalleri og lytterens over"blik" over situationen.

Hurtig eksposition

Lytterne skal hurtigt indføres i situationen - ellers slukker de bare!

Ingen lange pauser

Samme grund!

Regi i dialogen

Hvis scenisk handling ikke kan undgå, skal den enten illustreres ved hjælp af lydeffekter eller indarbejdes i dialogen.

Som det ikke kan undre er selve radiomediets magiske egenskaber også de grundlæggende ingredienser i RT, nemlig 1) et lydligt univers i konstant forandring, 2) med evnen til at komme om bag den ydre virkelighed og 3) og give en helt privat oplevelse. Tilsat lytterens egen medskabende forestillingsevne, der kompenserer for et par mindre handicaps og i øvrigt gør alt muligt, bliver RT som Thielst udtrykker det:

"en fuldgylldig form for dramatik inden for radiomediets rammer - ganske som TV-teatret er en fuldgylldig form for dramatik inden for TV-mediets rammer"

(Filejsens drøm, 66)

- og man kan tilføje:

ligesom alle andre teaterformer er det inden for rammerne af deres respektive medier.

F O R H I S T O R I E N

I 1928 sendtes det første danske stykke, skrevet specielt til opførelse i radioen: "Det tredje Glas", førsteprisvinder i en hørespilkonkurrence, udskrevet af bladet "Radio Uge-Revvy". Det var skrevet af Viggo F. Møller, bedre kendt som Tove Ditlevsens senere ægtemand nr. 1.

Efter konkurrencen i 1928 gjorde statsradiofonien med mellemrum forsøg på at fremelske original dansk radiodramatik, men det gik trægt. I 1930 holdt radioens første chef, Emil Holm (den navnkundige kammersanger) et møde med en gruppe forfattere for at overtale dem til at skrive for radio - uden held.

I 1931 udskrev radioen en stor hørespilkonkurrence, som resulterede i 1396 indkomne forslag. 32 blev indkøbt til senere udsendelse, og 3 blev præmieret. En af præmievinderne hed H.C. Branner, og 30'erne igennem var det ham, der sammen med Leck Fischer tegnede det danske hørespil. Branner stod for den psykologiske realisme, Leck Fischer for det sociale engagement. Generelt var der dog ikke den store tilgang af nye og originale hørespil, som radioen og pressen efterlyste. Størstedelen af RTs udbud var derfor hentet fra det forhåndenværende skuespilrepertoire og primært de etablerede klassikere.

Både radioens ledelse og førende kulturpersonligheder som Julius Bomholt efterlyste ny dansk hørespillitteratur med bred folkelig appel, men store dele af pressen definerede RTs mission som "Lytternes Kongelige Teater", og da statsradiofonien ifølge radiospretningsloven var en offentlig institution - med de deraf følgende hensyn til "offentligheden" - befandt hørespillet sig i en krise; de gode forfattere og de formelle eksperimenter udfoldede sig stadig i de etablerede litterære genrer og på scenen (hverken Kaj Munk eller Kjeld Abell var interesseret i at skrive hørespil).

Krisen fortsatte langt ind i 40'erne. En konkurrence i 1946 indbragte kun 15 manuskripter. Godt nok sendtes der spil af en lang række forfattere, der var eller senere blev store navne, men det var for alles vedkommende engangsforestillinger.

Før båndet

Når det kneb med den store interesse for mediet, kan det have noget at gøre med, at de første 20 år var en temmelig knirkende affære: Udsendelsen var direkte; skuespillerne - i festpåkledning - stod omkring mikrofonophængningen med rollehæfterne i hånden, mens teknikerne i det tilstødende regirum stod parat til at tilkoble lydeffekterne (vindmaskine, trapper osv,) og diverse grammofonplader, efterhånden som der blev brug for dem.

Da "Lytternes Kongelige Teater" naturligvis overholdt det konventionelle spilletidspunkt for andre teatre, var det ofte meget vanskeligt at sammenbringe tilstrækkelig mange kompetente skuespillere, eftersom mange havde teatertjeneste på det tidspunkt.

Sådan en radioopførelse lignede i det hele taget en traditionel teateropførelse; den foregik blot i et uvant miljø, man spillede kun én aften og publikum var ikke til stede. Men ligesom der ikke er nogen vej tilbage, når tæppet går på et teater, således skulle alt også klappe, i det øjeblik der blev åbnet for mikrofonerne: evt. forglemmelser og fortællelser blev hængende i luften, hvis tempoet slækkedes, var det for sent for instruktøren at gribe ind og hvis teknikken glippede - og det gjorde den jævnligt - måtte de medvirkende (og lytterne) pænt vente, til der igen var klar forbindelse.

Fra og med 1943 kunne man via magnetofon optage udsendelserne på bånd, først af papir, senere af metal. Det havde den fordel, at man kunne optage aftenens spil om formiddagen og således undgik problemer med skuespillernes teaterarbejde. Det, der før blev sendt direkte, kunne nu sendes forskudt, men der var stadig ingen muligheder for at rette i optagelsen, og især papirbåndet var skrøbeligt og kunne knække både under optagelse og afspilning.

Efter båndet

Alt dette og meget mere ændrede sig, da radioen i 1948 første gang anvendte 15 tommers plasticbånd til optagelse af hørespil. Plastic er stærkere end papir og smidigere end metal, og det åbnede for uanede muligheder, der kunne udnyttes fuldt ud i løbet af 50'erne.

Det, der først og fremmest kom til at indvarsle nye tider, var det faktum, at plasticbånd kan klippes og splejses sammen uden hørlig overgang. Det vendte op og ned på hidtidig optagelsesform, gav mulighed for manipulation med resultatet og styrkede i sidste ende interessen fra både instruktører og forfattere.

Optagelsen

Nu kunne fejl klippes ud og rettelser sættes ind efter behag. Det var derfor ikke længere nødvendigt at optage spillet i eet stykke, og nu-eller-aldrig atmosfæren forsvandt fra studiet.

Instruktøren kunne nu optage spillet i småbidder og ligesom ved filmoptagelser afbryde kronologien og optage scenerne i den rækkefølge, der produktionesmæssigt passede bedst. Med tiden er det blevet almindeligt at opløse grænserne mellem prøvetid og optagelse. Instruktøren kan nu lade båndet køre under indstuderingen og optage skuespillerpræstationer allerede tidligt i forløbet, mens spillerne er friske og kan så til sidst under montagen forbinde det med senere optagelser.

Denne atomiserede optagelsespraksis har fjernet den sidste rest af lighed med traditionelle teateropførelser.

Manipulationen

Variation af rumklang, akustik

Ved anvendelse af forskellige studier, mikrofoner og mikrofonplaceringer og ved forandring af spillernes afstand til mikrofonerne. Desuden ved benyttelse af ekkorum og klangplader.

Ændringer af kvalitet og rytme i dialogen

Ved at anvende fragmenter af forskellige optagelser af samme scene og ved fjernelse eller indsættelse af pauser vilkårligt i dialogen.

Ændringer af lydstyrken

Optoninger og nedtoninger, indbyrdes tilpasning af replikker, lyde og musik.

Ændring af lydkvalitet

Med filtre gøres materialet "lyst", "mørkt, forvrænget eller uvirkeligt.

Ændring af båndhastighed

Herved kan et lydmateriale efter behov ændres til ukendelighed og bruges til formål, der ligger langt fra dets oprindelige betydning.

Tilklipning af foreliggende lyd eller musik

Ved f.eks. at gentage musik- eller lydfragmenter mange gange efter hinanden (båndsløjfe) kan man opnå en monoton virkning, der "uden om" opmærksomheden kan danne en suggestiv baggrund for et handlingsforløb.

Anvendelse af elektrofoni

Med tonegeneratorer kan man opbygge klange og effekter af helt abstrakt eller stiliseret-naturalistisk karakter

(Finn Qvist)

50'ernes nye talenter

De nye tider blev præget af en ny instruktørtype. I 40'erne og langt op i 50'erne var det Oluf Bang, der prægede æstetikken bag radiooptagelser med et lidt tungt teaterpræg. Som modvægt gik statsradiofonien over til at ansætte et fast hold af unge instruktører, hvoraf de mest typiske er Edvin Tiemroth og Kaj Wilton, som begge var interesseret i at eksperimentere med komplicerede mikrofonopstillinger og akustiske effekter for at kunne levere et så afvekslende og levende lydbillede som muligt.

Andre som f.eks. Søren Melson og Sam Besekow benyttede derimod så få mikrofoner som muligt og skiftede kun akustik, når det var allermest nødvendigt. Til gengæld gjorde de ekstra meget ud af lydbilledet, når spillene bevægede sig uden for virkeligheden.

Denne nye lyst til at eksperimentere og den øgede bevidsthed om mediets muligheder, der fulgte med den nye båndteknik, kan aflæses i de nye forfattere, den tiltrækker. Eller måske er årsagssammenhængen, at den forbedrede teknik afføder en anden bedømmelse af de manuskripter, der sendtes ind. Under alle omstændigheder er der på dette tidspunkt så meget grøde i mediet, at en forfatters hørespil kan fylde godt i hans/hendes samlede produktion.

Et eksempel er H.C. Branner, der som tidligere omtalt debuterede som radiodramatiker omkring 1930 og som nu havde en række betydelige hørespil bag sig. I henholdsvis 1949 og 1956 kom "Hundrede kroner" og "Jeg elsker dig". Hans spil er indtrængende psykologiske portrætter, præget af indre monologer. I det hele taget er det mest den indre verden, disse spil bevæger sig i, og det understreges af den radiofoniske iscenesættelse de fik: Skuespillerne tæt ved mikrofonen med dæmpede stemmer i et næsten lyddødt studie - og næsten ingen lydeffekter.

Modpolen til denne psykologiske realisme er Finn Methling. Han er det eneste danske eksempel på en forfatter, der har bygget et forfatterskab op næsten udelukkende på radiospil. Han debuterede i 1944 og har op til i dag skrevet en meget lang række radiospil. Især i 1950 var han meget produktiv, og derfra stammer hans mest kendte (og genudsendte) spil ("Sangen til Hanne", "Kukkerhuset ved Åkandesøen", "Heloïse Jonquille og papegøjerne" o.m.fl.).

Finn Methling har udtalt, at "intet sted kan man i højere grad blæse på det klassiske teaters gamle love om stedets, tidens og handlingens enheder end i radioen" - og det kan man også roligt sige, at han har gjort. Hans spil bevæger sig på mange tidsplaner, lokaliteterne veksler hastigt, og de medvirkende er ikke altid umiddelbart menneskelige; det kan også dreje sig om muser, talende og tænkende sommerhuse og flyvende hermafroditter!

Finn Methling er fabulerende surrealist. Hans spil gav derfor store muligheder for instruktørers og teknikeres meddigtende evne. En forfatterstype som Methling er på det nærmeste vokset ud af båndteknikkens nye muligheder.

I 1956 debuterede Leif Panduro med "Historien om Ambrosius", og gennem de følgende 9 år var han periodevis radiodramatiker sideløbende med, at han skrev romaner. Hans første spil er realistiske, de senere kan minde om Methling i deres ophævelse af alle konventioner. Det kan næsten aflæses af titlerne ("Lollypop", "Hvor er mit hode?", "Oscar og tyngdeloven").

To år senere debuterede en forfatter, der fik større betydning for dansk RT: Ernst Bruun Olsen. Særlig i 1960'erne var han produktiv med især realistiske spil med klar politisk stillingtagen.

1950'erne i øvrigt

Men tiåret som helhed er langt fra domineret af ny, original dansk radiodramatik. Antallet af danske spil begynder at falde i 1950, mens antallet af oversættelser stiger, og repertoiret er fuld af realistiske og historiske dramaer, ofte bearbejdelser af scenedramatik og meget ofte af de "guldrandede", etablerede klassikere (Shakespeare, J.L. Heiberg, Shaw, Noël Coward).

Hvor det var den gamle garde, der stod for realisationen, var opførelsen som regel meget tro mod originalen som teatertekst. Speakede aktinddelinger og regibemærkninger med beskrivelser af tid, sted, dekoration og personernes udseende var stadig almindelige i disse opsætninger,.

Men i øvrigt er 50'erne nok så meget præget af, at TV og dermed TV-teatret så småt begynder at vinde terræn. Radioen gør nogle tiltag, der kan ses som en kamp for sit territorium - og den holder skansen indtil videre. TV var jo indtil slutningen af 50'erne på det "direkte" stade, hvorpå RT havde befundet sig 10 år tidligere.

RT satser på det "lette" familierepertoire og først og fremmest kriminalspillet, helst som føljeton. "Mordets Melodi", "Gregory-mysteriet", "Siva-skriget" og "Jorden rundt i 80 dage" (i 14 afsnit) formåede at samle hele familien foran radioapparatet, i stedet for den sædvanlige enlige voksne lytter:

"I tiden mellem kl. 21.30 og 22.00 i aftes var Rådhuspladsen fuldstændig øde, der var praktisk taget ikke et menneske at se. Sporvognene kørte næsten tomme, taxa og lillebiler havde

ingen kunder. De store biografer har kun sjældent haft så sløjt besøg, undtagen de steder, hvor man har indstalleret radio, så man kunne transmittere mysteriet. Gregory dræbte det meste af Københavns forlystelsesliv og skar pulsen over på det, man ellers betragter som storbyens pulserende trafik."

skrev Politiken den 6. november 1954.

Radiomodernismens forudsætninger

I 1956 havde Aarhus Teater Danmarkspremiere på Samuel Becketts "Venter på Godot". Året efter kom Godot til Riddersalen i København, og i 1958 tog RT hul på absurdismen med Becketts "Hvo som falder", instrueret af Søren Melson. I 1959 var det absurde teater nået til nationalscenen med "Slutspil" og "Stumspil".

Det absurde teater, primært repræsenteret af Beckett, Ionescu, Arabal og Pinter, udgør teknisk et oprør mod den foregående teater-naturalisme. Indholdsmæssigt ligger det derimod i logisk forlængelse af Sartres og Camus' eksistensialisme i 30'erne og 40'erne, der igen læner sig op ad Nietzsches nihilisme ("Gud er død.").

Det er Sartre, der er eksistensialismens "chefideolog": Gud er død; et universelt, almengyldigt værdisystem eksisterer ikke længere; mennesket er sat i en verden uden andre holdepunkter end sig selv (Vor Verdens Litteratur, 278).

Hvor Sartre og Camus i deres dramatik gennemspiler dette tema inden for rammerne af teaternaturalismen, så tager absurdisterne konsekvensen og nedbryder også teatrets værdisystem.

"Det (absurde drama) ser dristigt den kendsgerning i øjnene, at de, for hvem verden har mistet sin centrale forklaring og mening, ikke længere er i stand til at anerkende kunstformer, som stadig grundes på opretholdelsen af mønstre og begreber, som har mistet deres gyldighed." (Det absurde teater, 304)

Det klassiske drama med eksposition, konflikt og opløsning afspejler et verdenssyn, ifølge hvilket løsninger er mulige. Derfor kan absurdisterne ikke bruge det, og som følge heraf nedbryder de nogle af naturalismens grundpiller, nemlig:

psykologi
karaktertegning
intrige.

Og da sproget egentlig ikke er i stand til at gengive livet og dets vilkår, opløses de diskursive elementer, d.v.s. sprogets evne til struktur, kronologi, overblik osv. Sproget atomiseres til klicheer, tomgang.

I begyndelsen af 1960'erne sætter absurdisterne deres præg på repertoiret i både radio- og TV-teater. RT sender - foruden "Hvo som falder" - Becketts "Emmer" og Ionescos "Næsehornet", og TV-teatret Genets "Stuepigerne", Ionescos "Enetime" og Pinters "Elskeren", "Fødselsdagsselskabet", "En tur i byen", "Kollektionen", "Køkkenelevatoren".

Når jeg har opholdt mig så længe ved en periode og en stilretning, der ikke er mit egentlige emne, er det fordi, den sætter et mønster, der også kommer til at gælde dansk RT i 60'erne:

1. Avantgarden rykker ind på de etablerede scener (Det kgl. Teater, Radio- og TV-teatret med deres forpligtelser over for offentligheden)
2. og de skriver direkte til RT (Beckett "Hvo som falder", "Emmer", Pinter "En let smerte").
3. Flere træk fra det absurde teater genfindes i en del af 60'ernes danske RT:
 - a) det kulsorte livssyn
 - b) legene, intrigerne, ritualerne
 - c) den sproglige tomgang.

En ren absurd retning i dansk RT i 60'erne er der ikke tale om; forfatterne er for forskellige, der er slet ikke tale om en "skole" med en fælles ideologi. Desuden indrages stilelementer og temaer, der er i direkte modstrid med absurdismen, nemlig politisk kritik og lyrisk sprog. Men man kan rolig nævne det absurde teater som en hovedforudsætning for dansk radiodramatik 1964-71.

C L A U D I

I 1949 blev Jørgen Claudi tilknyttet Statsradiofonien som programsekretær i det, der dengang hed Dramatisk-litterær afdeling. Det var en afdeling, der 50'erne igennem havde problemer med "det folkelige"; f.eks. var Morten Korch - trods mange protester - lagt på is i lange perioder. Claudi blev souschef, deltog i det nyoprettede dramaturgiat og tilrettelagde litterære programmer såsom "Radioens Novellemagasin" og "Studie 13".

I 1959 var Claudi indirekte medvirkende til, at den reviderede radiospredningslov præciserede, at Radiorådet ikke måtte øve forhåndscensur. Det havde det nemlig gjort to år tidligere ved at stoppe en udsendelse om litterær pronografi, som Claudi havde tilrettelagt, og som indbefattede uddrag af datidens store erotiske chokroman "Sangen om den røde rubin". I perioden 1959-64 havde radio og TV fælles ledelse i den forstand, at radioens programchefer overtog ledelsen af og ansvaret for TVs udsendelser. Fem år senere var antallet af TV-udsendelser imidlertid steget så voldsomt, at man måtte skille funktionerne ad. Ved adskillelsen fulgte programchefen Felix Nørgaard med over til TV, og Jørgen Claudi udnævntes nu til programchef for Teater- og Litteraturafdelingen (og dermed chef for RT) i det, der nu hed Danmarks Radio.

I stolen

Den varme stol syntes at have passet Claudi godt, og argumenter og visioner havde han i forvejen. Året før, i 1963 havde forfatteren Børge Madsen i en kronik i Politiken, "Den absurde teatertradition", beklaget det teaterfattige Danmark anno 1963 og halvt i spøg spået, at TV-teatret ville afløse alt andet teaterliv i landet.

Skønt RT slet ikke nævnes i kronikken - eller snarere derfor - rykkede Claudi i felten få dage efter med kronikken "Det usynlige teater - eller hvad med Radioteatret?" Ud over at være et stykke engageret PR-arbejde for institutionen - og for den kommende sæsons repertoire - rummer kronikken en fin karakteristik af RTs force:

"det usynlige teaters" stærkeste kunstneriske fortrin, som stadig står ved magt - at det, når betingelserne er til stede, kan spille helt suverænt på det måske rigeste kunstneriske

instrument, den medskabende fantasi - uden at denne bindes af et materielt billede, som i ugunstigt fald kan blive så konkret, at det hæmmer fantasien."

Claudi efterlyser "det rendyrkede kompromisløse ordets teater" og kommer samtidig med en slags programerklæring :

"Nemlig at skabe den kunstneriske og økonomiske grobund for unge dramatiske talenter, som er så nødvendig (...)."

Det mest interessante i kronikken er Claudis syn på RTs rolle over for TV-teatret:

"jeg tror, at TV-teatrets stærke vækst ikke vil overflødiggøre Radioteatret - det kommer sikkert til at spille for et mindre, men måske til gengæld mere kvalificeret publikum (...) således betragter radiomanden slet ikke TV's fremvækst som en dødsdom over radioen, snarere som en frugtbar udfordring og måske allerbedst: som en kæmpechance. Til at lave den rigtige radio (...)"

(Det usynlige teater)

Året før han tiltræder chefstillingen markerer Claudi altså en klar vilje til

at definere hørespillet på dets egne præmisser
af støtte ny dansk radiodramatik
at acceptere RT som et "smalt" medie.

En kontroversiel og elitær indstilling hos en programchef i et massemedie! Som jeg vil forsøge at vise i det følgende, var han i stand til at give denne indstilling konkret udtryk, både i repertoire og

I huset

Claudi viste fra starten, at han havde sans for at samle de rigtige folk om sig. Viggo Clausen, der med sine radiofeatures i 50'erne havde skabt den originale radiomontage, havde i 1959 forladt huset for at blive teateranmelder ved Information, men allerede i sit første chefår lykkedes det Claudis at lokke Viggo Clausen til radioen igen.

Under Claudis regimente lykkedes det at få gennemført, at en gruppe lydteknikere blev "faste", dvs. kun skulle beskæftige sig med RT-redigering. Derved fik man skabt en ekspertgruppe af lydteknikere, der var specialister i RT. Blandt disse lydteknikere havde Claudi et meget stort kort på hånden i Finn Qvist, der inden sin død i 1972 nåede at redigere et stort antal forestillinger. Han var ikke blot en meget kreativ lydmand, men også en af de få, der har teoretiseret omkring den lydtekniske side af hørespil.

På samme måde styrkede Claudi dramaturgiatets betydning, bl.a. ved:

- at øge antallet af bestillinger
- at fordoble honoraret ved bestilte stykker og ved genudsendelser
- at intensivere konsulentbistanden til uøvede radiodramatikere

Honorarforholdene blev forbedret for at tilskynde forfatterne til at skrive for RT og for at sikre dem økonomisk, mens de gjorde det (Soya, der i 30erne og 40erne var storleverandør til RT, havde ikke skrevet radiospil i over 10 år, fordi arbejdet efter hans opfattelse var for dårligt betalt).

Konsulentbistanden bestod af samtaler med vordende dramatikere, ideer og forslag til omarbejdelser. I 1967 arrangerede afdelingen et forfatterseminar, hvori 14 forfattere deltog sammen med konsulenter og teknikere.

Kaare Bing, der foruden at overvåge produktionerne i hele Claudis tid også fungerede som hans håndgangne mand i arbejdet med at "opdage" RT-talenter, beskriver perioden som hektisk kreativ. Bing fik ansvaret for et månedligt program med foromtale og klip fra kommende forestillinger og inviterede sammen med Claudi til Presse-komsammen i studie 7 - og skoler og biblioteket fik ved hver sæsonstart en folderen med baggrundsstof om sæsonens forestillinger.

Hvert andet år afholdtes sektionsmøde i de nordiske radiofonier, og her var Claudi i 1969 med til at indstifte Den Nordiske Radiospilpris, en ordning der betyder, at hvert af de nordiske radiofonier hvert andet år præmierer et af deres egne stykker med 10.000 kr samt med produktion i de øvrige nordiske lande.

Ved de to store europæiske priskonkurrencer, Prix Italia (Rom) og Prix Futura (Berlin) var Claudi altid at finde med mappen fuld af danske spil, som det i mange tilfælde lykkedes ham at afsætte til det øvrige Europa. Især vesttyske stationer sendte i denne periode flere danske spil i serier. I 1967 vandt et dansk spil for første gang Prix Italia; det var RT-debutanten Anders Bodelsen med "En hård dags nat".

Højdepunktet i Claudis udadvendte PR-arbejde var, at han forestod det hidtil største udgivelsesprojekt på området, nemlig antologien "Dansk Radiodramatik 1-4", der efter hans død suppleredes med endnu et bind. De 4 bind, Claudi redigerede, rummer i alt 25 spil fra perioden 1957 - 71, og alle de væsentligste navne fra hans egen periode (undtagen Ulla Ryum ?!) er repræsenteret.

I perioden 1964-71 havde 91 originale danske hørespil premiere i RT. Man skal imidlertid være opmærksom på, at Claudis indflydelse strækker sig til begge sider af hans egentlige chefperiode; han har været med til at planlægge repertoiret både i årene som souschef og til i hvert fald en sæson efter sin død (der går ofte 8-10 måneder, før et produceret spil udsendes).

Spillene har jeg af overskuelighedshensyn inddelt i kategorier, fordi det på trods af alle nødvendige forbehold giver et pålideligt indtryk af den stilistiske spredning i perioden. I litteraturlisten har jeg anført mit råmateriale, nemlig samtlige originale danske spil med premiere mellem 1964 og 1971.

Ved opdelingen har jeg taget udgangspunkt i Thomas Bredsdorffs "Sære fortællere", der omhandler næsten samme periode, men inden for prosaen. Det sidste forklarer, at radiodramatikeren Leif Panduro rubriceres som fantastisk, mens Bredsdorff med fuld ret placerer ham som realist i egenskab af romanforfatter. Jeg opererer med 4 "kasser":

REALISTERNE

NATURALISTERNE

DE FANTASTISKE

DE ABSTRAKTE

og som et slags appendiks

DET KONKRET-MUSIKALSKE SPIL.

De 4 kasser vil bestå af en kort karakteristik af hovedtrækkene i den pågældende kategori, dernæst et resumé og en analyse af et af de spil, jeg har fundet væsentligst i den pågældende kasse, hvori jeg også i fornødent omfang inddrager opførelsen. I et par tilfælde har jeg tillige som baggrund inddraget en supplerende omtale af et andet væsentligt spil i "kassen". Til sidst følger en summarisk omtale af andre karakteristiske spil i kategorien. Det konkret-musikalske spil er kun repræsenteret med et stykke; derfor skal min omtale heraf ikke betragtes som en egentlig analyse.

Følgende stykker spiller hovedrollerne i mine analyser:

REALISTERNE

Peter Albrechtsen: Papbjerget (analyse)

Anders Bodelsen: En hård dags nat (supplerende omtale)

NATURALISTERNE

Cecil Bødker: Dukke min (analyse)

DE FANTASTISKE

Ulla Ryum: Den bedrøvede bugtaler (analyse)

DE ABSTRAKTE

Inger Christensen: Spejltigteren (analyse)

Svend Åge Madsen: Rapport fra internatet (supplerende omtale)

DET KONKRET-MUSIKALSKE SPIL

Finn Methling: Eventyret (omtale)

Ved udvælgelsen har jeg taget hensyn til

- a) den stilistiske spredning
- b) forholdet mellem forfattere, der havde debuteret før 1964 (Albrechtsen + Methling) og dem, der havde deres debut i perioden (de øvrige). Men først og fremmest:
- c) mine helt personlige præferencer.

R E A L I S T E R N E

Tid, sted, handling klart defineret. Omhyggelig person- og miljøskildring. Autentiske replikker.

Forgår i en let genkendelig, dansk nutid. Indeholder som regel direkte kommentarer til "velfærdstresserne", nogle endog forsøg på politisk analyse.

Montagen stræber efter at være "usynlig", et rent gennemgangsled til illusionen.

P A P B J E R G E T

RESUMÉ

Handlingen centrerer sig om tre sælgere og deres salgschef i en stor dansk filial af et udenlandsk kosmetikfirma. Alle fire mænd har problemer i deres parforhold.

Den dynamiske salgschef vil ikke binde sig i forholdet til Marianne, der arbejder for firmaet som fotomodel, og de tre sælgeres privatliv er hver for sig i forskellige grader af opløsning. Den ambitiøse Poul er nysepareret fra Kirsten, en anden af firmaets fotomodeller. Den anden sælger, den forgældede Karl, har tidligere haft en købmandsforretning sammen med sin kone og er nu begyndt at vise tegn på ikke at kunne tåle sælgerlivet. Hans kone, Ruth, foragter sig selv og ham og er som følge deraf begyndt at drikke stadig tættere og at udskifte samlivet med Karl med anonym telefonsex. Den tredje er den ældre Kaj, der ikke kan finde sig til rette i sin alder og overspiller rollen som charmør. Han kan heller ikke finde sig til rette i sit tredje ægteskab eller med de rodede familieforhold, der er resultatet af hans to første.

Det udenlandske moderfirma pålægger den danske afdeling at iværksætte en kampagne af et produkt, der sælger dårligt. Til det formål arrangerer salgschefen en konkurrence mellem sælgerne og udlover en klækkelig bonus, hvis det magiske salgstal nås til tiden. Det synlige udtryk for denne konkurrence er et papbjerg, han har opstillet i sit kontor og udstyret med tre bjergbestigerfigurer. Ved det ugentlige sælgermøde justeres bjergbestigerne så i overensstemmelse med ugens salgstal.

Sælgerne er gået ind på konkurrencen i håb om ved hjælp af den lovede bonus at kunne løse deres respektive problemer, men den viser sig i stedet at forstærke dem. Salget går dårligt, og i et sidste forsøg på at opfylde planen prøver salgschefen at styrke sælgernes motivation ved hjælp af sensitivitetstræning, hvorunder alles svagheder og aggressioner afdækkes.

Kampagnen er for så vidt en succes, for det magiske tal nås virkelig, men den har haft sine omkostninger. Kirsten og Pouls genforening ødelægges af en graviditet, som han ikke ønsker, Karls hjerte har ikke kunnet tåle presset, Kaj må rejse alene af sted på den tur, som han havde glædet sig til at tage hele sin (store) familie med på og salgschefen mister definitivt Marianne.

I en bihandling vises selskabets gamle direktør, der så gerne vil i kontakt med sine folk, men må opleve, at hans privatchauffør tager sin afsked, fordi chefen snakker for meget.

MAGTENS VEJ

Det er værd at bemærke, at dette ikke er historien om en sælgerkonkurrence, der ødelægger samtlige impliceredes familieliv. Konkurrencens introduceres først s. 24, og nedbrydningen er startet før stykket. Konkurrencen fremskynder den blot.

Lad os allerførst se på selve konkurrencens udspring og på de impliceredes motiver til at gå ind for den:

Den strategiske datamskine i firmaets hollandske moderselskab har bestemt, at de skandinaviske filialer i næste kvartal hver skal sælge 80.000 enheder af et produkt, der i forvejen har vist sig at være en fiasko (23). Direktøren har accepteret af frygt for at ødelægge sit renommé'. Salgschefen accepterer direktørens ordre på trods af, at han mener, at projektet er urealistisk ("Den gamle er idiot. Fyrene i Amsterdam er vanvittige" 24, "Det er opgaven der er noget i vejen med" 58). Også bag salgschefens accept ligger en frygt, nemlig for at blive forflyttet/degraderet, jfr. direktørens diskrete trussel, da han præsenteres for de første dårlige salgstal ("Trives De stadig i Deres job, salgschef?" (...)) Måske kunne det være af betydning for Deres videre udvikling at prøve noget andet." 58).

Heller ikke sælgerne tror på ideen, og efter en kort protest går de over til at acceptere, til trods for, at deres problemer ikke primært er af økonomisk art. Det er jo ikke mangel på penge, der truer deres private forhold, men mangel på tid ("Når du ikke har mere tid, skulle du holde dig fra børnene" 76 "Jeg ser ham næsten aldrig mere" 55).

Alligevel, alle tre sælgere ser i pengene udfrielsen af deres trængsler. Det er trods alt mere overskueligt at trække i 3 måneder end at se ubehagelige kendsgerninger i øjnene. Derfor kommer deres ræsonnement til at se sådan ud:

Karl:

De penge kunne æde et godt stykke af min gæld. (...)

Poul:

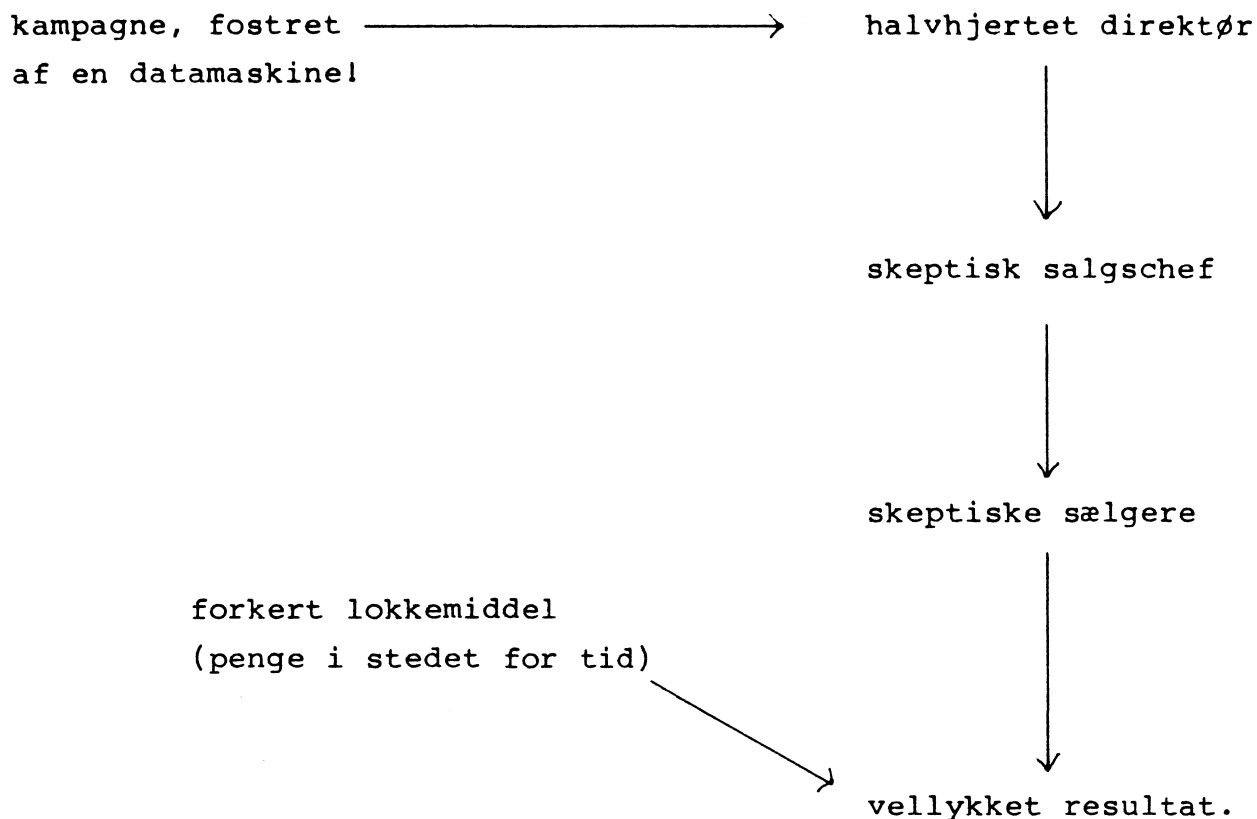
De frister, de penge. (...)

Kaj:

Med penge kan man skære lige gennem problemerne. (36)

Resultatet af kampagnen er lige så fornuftsstridig, for det lykkes rent faktisk at få solgt 80.000 enheder af den ildelugtende Yvette Yvon-serie!

En irrationel impuls starter en kædereaktion af ligeledes irrationelle handlinger, der fører frem mod et irrationelt resultat i nogenlunde dette mønster:



Som det ses, har alle niveauer i virksomhedens hieraki på trods af manglende tiltro til opgavens gennemførlighed alligevel sat kampagnen i værk. Magtens vej går lige fra en datamat i Amsterdam til tre danske sælgere og deres kuldsejlede familieliv!

AFMAGTENS VEJ

Ingen af niveauerne tror på opgaven. Hvis vi ser på, hvorhen de enkelte niveauer retter deres kritik, skal vi bevæge os nedefra og op i hierakiet:

Sælgeren om salgschefen:

"Du er skuffet over at vi ikke kan pukke os henover dine åndssvage fejlregninger." (68)

Salgschefen om direktøren:

"Den gamle er idiot." (24)

Salgschefen om moderfirmaet:

"Fyrene i Amsterdam er vanvittige."

Direktøren om moderfirmaet:

"De bliver kede af det, når jeg fortæller, at vi ikke kan gå ind for deres planer." (23)

Salgschefens utilfredshed går så langt som til moderselskabet i Holland, men både sælgernes og direktørens kritik standser ved niveauet umiddelbart ovenover dem selv.

Af kvinderne er det kun Ruth, der forbinder hendes og Karls faldtbo med en størrelse, der ligger uden for familiecirklen:

"Karl er smuldret væk for mig. Jeg ser ham næsten aldrig mere. Hver lørdag når han kommer hjem, er der faldet mere af ham. Eller det er bidt af ham. De æder ham op efterhånden, Marianne." (55)

Ruth ser "dem" som magtens rovdyr, men samtidig er hun den første, der lykønsker, da bjergbestigningen er tilendebragt (77). Hun har altså lige så lidt som de andre "ofre" et klart defineret mål for sin vrede og kritik. Hendes "de" er et lige så vagt begreb som direktørens "dem" i Amsterdam, og sætter ikke spørgsmålstejn ved politiske eller økonomiske magtstrukturer i det hele taget.

Det, jeg kalder afmagtens vej, er altså langt mindre direkte end magtens vej; den er tværtimod fragmentarisk og vag.

Jokeren i dette spil er salgschefen, der både via sin stilling og via sine personlige egenskaber er en tvetydig figur. Over for sælgerne benævner han direktøren "den gamle" og signalerer dermed, at han solidariserer sig med sælgerne over for ledelsen. Men han er samtidig den, der udfører direktørens ordre loyalt. Han spiller flere dobbeltroller:

bonkammerat med sælgerne	direktørens højre hånd
gennemskuer kampagnen	iværksætter kampagnen
smukke ord om kvinden	et forhold uden forpligtelser

Salgschefen er vinderen i dette dynamiske industrisamfund, hvor alt kan sælges. Han har ingen skrupler ved at udføre ordrer, han ikke tror på eller ved at presse sine underordnede på privatfronten. Han undgår konflikter, der involverer ham selv ved at spille andre ud mod hinanden (sensitivitetstræningen). Heller ikke privat vil han involveres men foretrækker løse forhold, han selv kan styre. Taberne er dem, der er vant til en tættere identifikation med deres arbejde (Karl og Ruth i deres købmandsfortid) og som gerne vil bevare en menneskelig kontakt med sine under- eller overordnede (direktøren).

SPILLETS REGLER

Inden for de første fire sider gør Karl sig skyldig i overtrædelse af to regler, hvoraf den ene er langt mere alvorlig end den anden. For det første kommer han for sent men slipper med en irettesættelse af salgschefen, for det andet kommer han for skade at byde direktøren en cigar (5). At Karl her har trådt på en landmine fremgår ikke så meget af direktørens forbløffede, men venlige afslag som af salgschefen bagefter, der bakkes op af de to sælgerkolleger ("Du må ikke gøre sådan noget. Jeg er ansat til at kommunikere med dig. Vil du ham noget, skal det gå gennem mig.")

I den følgende scene er det direktøren, der overtræder en uskreven lov; han savner nemlig en mere uformel omgangsform med sin chauffør ("De siger ikke noget. Hvorfor svarer De mig aldrig, Petersen?" 6). Men chaufføren har kun lyst til at være den perfekte chauffør, ikke til at være menneskelig, også selv om direktøren næsten trygler om

kontakt ("Vi kunne da begynde ... Nu trækker De igen på skulderen. Vi kunne da begynde ... med at sludre om sådan en fælles interesse." 8).

Direktøren føler sig isoleret og har uden at vide det selv forklaringen på det. Om sin fortid som fodboldtræner siger han nemlig: "Jeg kom ikke kammeraterne på nært hold. Jeg tror det var derfor jeg kunne få dem til at kæmpe." (42). Denne distance har han også til sine underordnede; hans reelle interesse for deres arbejde er stærkt begrænset ("Nej De skal ikke forklare det" 4 og "Det har jeg vist ikke tålmodighed til at høre på." 5). Han ønsker nærhed og distance på samme tid.

Karl er den eneste, der kan se bag om direktørens titel: "Manden er ensom. Han er helt illumineret af ensomhed. Kan I ikke se det? Hvorfor rejser vi os også op, når han kommer ind? Vi skubber ham fra os." (6). Men det er ikke relevant. Direktøren er overordnet, og man tager sig ikke af sine overordnedes problemer ("Lad ham selv om hans ensomhed." 6).

Vi befinder i en verden af tabuer. Der er en række ting, man ikke må. Karl og direktøren har hver for sig gjort sig skyldige i forsøg på at gå på tværs af de hierakiske grænser. Karl har forsøgt menneskelig kontakt med direktøren, og direktøren har forsøgt menneskelig kontakt med sin chauffør. Sådanne forsøg er dømt til at mislykkes; en direktør kan ikke tage imod en cigar af sin underordnede, og en chauffør kan ikke synge med sin overordnede. Karl kan inkasere endnu et bevis på, at han er en fiasko, og direktøren må fortsætte med at bevæge sig frysende rundt i stykkets periferi.

Karls kollega, Poul, gør sig også uheldigt bemærket, nemlig ved under festen hos Karl og Ruth at afsløre, at han savner sine børn. Det er ikke velset, at folk indrømmer, at de er i nød.

Også kvinderne har det dårligt, men de reagerer tilsyneladende modsat, nemlig ved så meget fastere at klynge sig til disse sociale regler: Kirsten fortæller intet om separation til sin kollega og veninde Marianne. Man belaster ikke andre med sin egen ulykke.

Og man må heller ikke lade sig belaste af andres. Da Karl kommer for sent hjem, fordi han har forsøgt at trøste Poul, har Ruth kun foragt til overs for ham ("Det kan aldrig blive din sag at plumre med i det." 13).

Som det ses, er det forbudt at bringe sit privatliv ind i arbejdslivet (Kirsten - Poul), at overskride hierakiets grænser, hvadenten det sker opefter (Karl - direktøren) eller nedefter (direktøren - chaufføren) og i det hele taget at tage sig lidt af hinanden (Karl - Poul). Alt, hvad der kan tolkes som en blottelse, mødes med foragt. Derfor er Karl så bange for at indrømme, at han er syg ("Jeg er helt i orden" 13, "Jeg fejler ikke noget.", "Der skal ikke tales om den undersøgelse." 26).

Den eneste af personerne, der ikke synes at acceptere disse nådeløse spilleregler, er Marianne. I scenen s.8-9 har hun betroet Kirsten alt om sit forhold til salgschefen ("Ikke et ord siger du om det selv. Her fortæller jeg dig alt.") Marianne er også den eneste af figurerne, der bryder ud af det lukkede kredsløb, som de øvrige personer synes fanget i. Hun siger sin stilling som fotomodel for firmaet op, dropper salgschefen og starter en ny tilværelse ("Af og til er det nødvendigt at sige farvel, selvom man ikke har et goddag til noget andet i sigte.").

UDE OG HJEMME

Stykkets hovedtema er den kunstige adskillelse af arbejds- og privatsfæren, eller snarere den eksisterende/ikke-eksisterende adskillelse. Problemet for næsten alle personer er nemlig, at arbejde og privatliv forventes at være adskilt, men at det i realiteten ikke er tilfældet. Der eksisterer strenge regler om, at man ikke tager sine private problemer med på arbejde, jfr. salgschefen: "jeres lidt forvirrede privatforhold giver ham ikke mulighed for at koncentrere sig om hundrede procent." (19). Omvendt er det heller ikke velset, at arbejdet bryder ind i privatlivet; Ruth til salgs-

chefen: "Vi er ikke meget for besøg søndag formiddag." (35) og direktøren til sin chauffør, da denne ymter om fyraften: "Den må De ikke forsømme eller opsætte." (43).

Men neden under denne konvention ser det anderledes ud: privatlivets fiaskoer kan ikke undgå at påvirke arbejdslivet - og omvendt, men så længe man benægter, at det finder sted, er det i orden. Meget af stykket komisk-tragiske farvning skyldes, at personerne kæmper imod begrænsninger, som de har pålagt sig selv.

Det dobbeltmoraliske i en sådan social konvention hindrer en frugtbar interaktion mellem arbejde og privatliv og forhindrer dermed personerne i at blive hele mennesker. Igennem hele stykket kan vi agttage de to sfærers løb, nogle gange er de tæt på hinanden, andre gange længere fra hinanden, for hen imod slutningen at mødes og smelte sammen i et punkt, nemlig i sælgernes sensitivitetstræning. Her er det endelig muligt for disse uforløste figurer at smide al falsk stolthed over bord og se hinanden i øjnene, ikke kun som kolleger men som hele, tredimensionale mennesker.

Den dybt ironiske pointe er imidlertid, at denne sammensmeltning kun finder sted for at øge firmaets profit, altså iscenesættes på arbejdssfærens præmisser! Dette legitimerede møde mellem de to sfærer er kun midlertidigt; da direktøren til slut holder sin takketale for sælgerne, modtages den med applaus. Selv da Karl segner med sejrens palmer i hænderne - og dermed dementierer alle direktørens klicheer - så benægter han selv til det sidste, at der er noget galt. Dobbeltmoralen kan ikke besværges af nok så mange sensitivitetskurser!

TEKNIK

Sproget

Stykkets symboler er få og håndfaste:

Det smykke, hvormed Poul forsøger at vinde Kirsten tilbage, er en guldlænke, formet som en række mursten. Og først og fremmest de tre figurer på vej op ad papbjerget; det håndgribelige udtryk for det formålsløse kapløb mellem sælgerne.

Heller ikke metaforer præger dialogen i større grad; mest markant er Ruths tidligere citerede replik s. 55:

Karl er smuldret væk for mig. (...) Hver lørdag når han kommer hjem, er der faldet mere af ham. Eller det er bidt af ham. De æder ham op efterhånden, Marianne.", der associerer til rovdyr eller kannibaler

Hvor stykkets brug af billedsprog - altså urealistiske træk - er relativ sparsom, er der modsat mange realistiske træk, der præciserer tid og miljø. Allerede på s. 1 finder vi dem. Regien:

(Lyd af bil, der standser. Bildør åbnes og knalder i. Stor dør åbnes og lukkes. Skridt over marmorgulv. Elevator. Skridt henover linoleum. Kontordør åbnes. ...)

fortæller blandt andet, at vi befinder os i nutiden samtidig med, at det antyder miljøet, og Pouls første replik: "Broen oppe?", at vi er i nærheden af København.

Resten af teksten er jævnt forsynet med små træk, der hele tiden bekræfter forbindelsen til en genkendelig 1969-virkelighed, og ligesom i disse eksempler både ved lydeffekter (telefoner ringer, bildøre smækker, stole skramler, nøgler stikkes i døre, dansemusik og feststøj, ja sågar søndagsavisknitren! (30)) og i ordforråd (kosmetikgruppen, sales promotion, kvartalsstatistik, Tørring (cigarfabrik, nu lukket), Idrætsparken, "frokost et sted oppe nordpå", enheder, distributionskanaler, centerhalf, desavouering m.m.).

I dialogens syntaks ses en lang række realistiske - og det vil i dette tilfælde sige talesprogsnære træk, først og fremmest ufuldstændige sætningskonstruktioner:

Men en pludselig sum. (36)

Ikke gå baglæns. (41)

Og seks dusin af den lille æske. (41)

Får mig lige en kop kaffe ... (48)

Et andet realistisk træk er fravær af monologer. Det hænger rent teknisk sammen med, at ingen af personerne præsenteres alene; de er altid i samtale med andre, om ikke andet så pr. telefon. Monologer, der jo i hørespil næsten uundgåeligt bliver en indre monolog, er jo det verbale udtryk for personernes overvejelser omkring dem selv, deres handlinger og omverden. Når man derfor undgår at placere personerne i enesituationer - og dermed undgår monologer - undgår man samtidig den refleksion, der kendetegner monologen, og det har følger for vor opfattelse af personerne og af deres selvforståelse. Ikke at de reduceres til totalt ureflekterede figurer; en del af deres overvejelser er "indbygget" i dialogen, men da dialogen i et drama har andre opgaver (den skal jo blandt andet befordre handlingen), vil personernes refleksioner uværgerlig fremstå som uklare og ufuldstændige.

Resultatet bliver, at personerne synes at handle og at lade sig handle med uden rigtig at få eller give sig tid til at overveje, hvorfor de gør som de gør.

Scenegang

Sceneskiftene i "Papbjerget" er et godt eksempel på, at ikke blot publikums forventning til radiomediet har ændret sig med tiden, men også radiomediets forventninger til publikum!

1940'ernes og 1950'ernes hørespilspublikum kunne have en klar forventning om, at eventuelle sceneskift ville blive markeret, så ingen tvivl var mulig. For det meste via speakerindskud, jfr. disse fra Tavs Neiiendams "Mordet melodi" (1943 og 1951):

"Hos politikommisæren. Et par dage efter."

"To dage senere hos politikommisæren."

"I en pantelånerbutik."

Sceneskift kunne også indarbejdes i dialogen, således at den foregreb næste scene:

Politikommisæren: Så mødes vi ved det hvide palads i aften kl. 11.

Endelig kunne man sænke lydstyrken gradvist på de sidste ord i en replik (denne sidste metode, nedtoning, er stadig meget anvendt).

Vender vi tilbage til "Papbjerget", viser sceneskiftene tydeligt, at der er forløbet en generation, og at man nu kan kræve mere af et hørerspilpublikum. Speakerindskud og sceneskift, indbygget i dialogen er fuldstændig væk og er nu afløst enten af en kort lydeffekt som optakt til næste scene:

(Uden pause overgang til dansemusik og feststøj) 15

(Bilen kører videre. Derefter dør, der lukkes) 8

eller af slet ingen ting, det vil sige, at vi uden overgang befinder os i næste scene:

(Pludselig overgang til sælgermøde) 35

(De lægger telefonerne. Uden pause videre) 23.

Nu virker sådanne bratte sceneskift mere "moderne", når de læses, end når de høres realiseret, fordi man så godt som aldrig vil støde på dem ved læsning af et almindeligt teaterstykke, da de jo for det meste er urealisable på en scene. Derimod er de i høj grad realisable i et medium som filmen, og netop i 1950'erne gik man her mere og mere væk fra at slutte scener med nedtoning og over til enten helt at udelade overgange eller - hvad der virker endnu mere brat - at lade billedet fra en scene og lyden fra den næste overlappe hinanden, således at de sidste billeder i en scene akkompagneres af lyden fra den følgende. Det var først og fremmest fransk films

"nouvelle vague", der indførte denne justering af filmsproget, og ser vi igen på de fire overgange fra "Papbjerget", jeg har nævnt ovenfor, kan vi se, at det er præcis, hvad der er sket her.

Hvor en nedblending får en scene til at klinge langsomt ud, inden den næste starter, opnår man ved overgangsløse sceneskift, at tempoet opleves hurtigere og at de enkelte scener bliver sideordnede, fordi de tillægges lige stor betydning. Altså en forkortning af fortælleteknikken, der understreger det hastige forløb, der ikke giver tid til eftertanke.

Parallelscener

En enkelt sekvens anvender en anden filmisk teknik med en anden virkning. S.40-41 er Poul, Karl og Kaj på kundebesøg, og vi hører efter tur, hvad de betror de forretningsindehavere, de besøger. Teknikken med at bringe tre parallelle indslag fra hver sin lokalitet, minder om filmens krydsklipning, hvor den anvendes for at betegne samtidighed og opbygge en spænding. Her opnås en anden effekt, nemlig den at ligheden betones. Det sker ved, at de tre replikker hver for sig slutter med at blive overdøvet af den næste. Denne form for sceneskift hedder inden for filmsproget overtoning (dissolve), og i modsætning til nedtoningen, der forlener den enkelte scene med en vis vægt, fordi der følger en (nok så lille) pause, inden den nye scene begynder, sker der ved en overtoning det, at de to scener i et kort øjeblik ses (i dette tilfælde høres) samtidig. Derved får den enkelte scene ingen selvstændig valør, men opleves som en del af en større sammenhæng. Kaj synes at fortsætte, hvor Poul er holdt op, og Karl kan tage tråden op efter Kaj. Skønt de tre sælgere formodentlig er adskilt af flere hundrede kilometer, mens disse replikker lyder, betones paralleliteten, nemlig at sælgerne taler om det samme på deres kundebesøg: deres egne personlige problemer.

VELFÆRDSSIGNALEMENTER

I perioden 1964-71 havde RT premiere på 7 stykker af Peter Albrechtsen, der så godt som alle direkte eller indirekte indeholder kommentarer til "velfærdstresserne", mest tydeligt i "Papbjerget", "Baglæns" og "Retablering" (begge sidste sendt 1970).

Flere andre hørespilforfattere i perioden skrev realistiske stykker, der i forskellige miljøer forsøgte at afdække mentaliteten og reaktionsmønstret i en tid med stor industriel ekspansion, stigende levestandard og tilsyneladende ubegrænsede muligheder for yderligere vækst. Henning Ipsens "Krematoriet" (1970) er en virksomhedsfarce i stil med "Retablering". I Chr. Kampmanns "Formål" (1966) er vi blandt journalister og i John Kjærgaards "Natholdet" og "Værftet" (1970) i et havnearbejdersjak. Maskinarbejderen fra Nørebro og luksushippiepigens fra Strandvejen mødes i Ernst Bruun Olsens "Brudens bror" (1968).

Bent Oxenvads "Opvaskemaskinen" er en rindalistisk velfærdsfarce. Olsen strejker ene mand fra fabrikken, fordi han ikke må få lønforhøjelse til at betale konens opvaskemaskine. Konflikten spidser til og ender på ministerplan: Olsen kommer på finansloven, fordi han laver "moderne" kunst, og hele kommunen erklæres sindssyg!

Men det stykke, der i tema ligger tættest på "Papbjerget", er Anders Bodelsens debut som radiospilforfatter "En hård dags nat" (udsendt 1. gang 1966 og mange gange siden; i 1967 som første danske radiospil belønnet med Prix Italia og straks derefter sendt på 15 udenlandske radiofonier).

To unge unge ægtepar i midten af 30'erne, mændene er gamle venner og begge ansat i "Electromatic", fejrer den enes udnævnelse til underdirektør, og i løbet af aftenen og natten afdækkes konflikter og rivaliseringer mellem de to venner, der nu er under- og overordnede - og deres koner.

Hos Albrechtsens er der tale om et episk forløb, hos Bodelsen mere om en situation, men miljøet og temaet er det samme: den usikre balance mellem privat- og arbejdssfære. Også her er tilstræbt en høj grad af realisme i gløseforrådet (proportionalsskat, merindkomstfradrag, forhjulstræk, p-pillen og spiralen, The Beatles og James Bond, stereo, bossa nova m.m.).

Sammenligner vi Albrechtsens og Bodelsens måde at komponere gruppe-scener på, er der interessante forskelle:

I "Papbjerget"s sammenskudsgilde (15-23) er der i hvert fald 7 mennesker til stede, og der foreskrives dansemusik og feststøj. Vi følger de deltagendes samtale, men kun to ad gangen (Marianne og salgschefen, Marianne og Kaj, salgschefen og Ruth, Kirsten og Ruth), uden at de andre har replikker imens. Albrechtsen forholder sig altså udvælgende og strukturerer sit gruppebillede.

Bodelsen går en anden vej i sin gruppekomposition: Hans persongalleri er i forvejen begrænset; her er kun fire mennesker til stede, men hvor Albrechtsen indsnævrer sin synsvinkel til to ad gangen, udvider Bodelsen sin til at omfatte alle fire på en gang, også når der tales i flere planer som f.eks. s. 72-73, hvor Lars og Susanne taler sammen, mens Bitten i baggrunden taler i telefon med sin svigermor og Henrik henter øl i køkkenet:

Bitten: (...) Sagde hun det. Svigermor, de tilbyder dig! (Pause). Ja, det skal jeg fortælle Lars.

Susanne (ret højt): Fik nogen af jer læst kronikken i dag? Den så interessant ud. De har åbenbart helt opgivet pillen igen. Nu er det spiralen.

Lars (dæmpet): Det er vel først og fremmest et religiøst problem.

Bitten (delvis oven i de sidste to replikker): Årh, vi sidder og hygger os, svigermor. Som sagt, jeg syntes lige jeg ville - -

Susanne: Jo, men er den katolske kirke ikke ved at vende helt om?

Lars: Jeg må indrømme, jeg har ikke rigtig fulgt med.

Susanne (stadig ret højt): Jeg synes man får indtrykket af at paven er helt rigtig i den sag.

Henrik: Her kommer de sidste portere, er jeg bange for.

Bitten: Jamen svigermor, så løber jeg igen.

Dette er i virkeligheden impressionisme som Herman Bangs festsce-
ner, under overfladen kæmpes der om livsværdier ganske som hos
Albrechtsen. Susanne og Henrik er barnløse (med vilje, hævder
Susanne), og hun føler, at Bitten (der ikke kan undvære sine børn)
af den grund stikker til hende og betragter hende som unormal. Så

nu, hvor Bitten taler i telefon med svigermor, der er babysitter, benytter Susanne lejligheden til at udfordre Lars til konversation om børnebegrænsning!

Når jeg har opholdt mig ved Albrechtsens og Bodelsens gruppekompositioner, er det ikke fordi den ene metode kan siges at være mere realistisk end den anden, men fordi de angiver en vigtig forskel i synsvinkel: Hvor Bodelsen benytter sig af total eller halvtotal som en distanceret betragter, opfatter Albrechtsen sin fest i close-up, som man ville gøre, hvis man selv deltog i den. Albrechtsen solidariserer sig med sine personer, og at der er tale om en bevidst bestræbelse ses af hans forord i manuskriptet, hvor han understreger, at "Papbjerget" ikke er en satire over "de kommercielle", og at skuespillerne skal "forsvare og udlevere hver enkelt person, så lytterne får et indtryk af at være sammen med klovner fra samme trup, som de selv tilhører."

HUMOREN

Det er måske denne kærligt-kritiske holdning, der gør, at personerne i deres ynkelighed og nederlag også er skildret med en barok humor, der mangler i Bodelsens stykke.

Direktørens privatchauffør f.eks. der, skrækslagen ved tanken om at skulle være gemytlig med chefen i arbejdstiden, siger op og bliver chauffør for den arabiske gesandt! Eller den aldrende sælger Kaj, der leger Don Juan over for de kvindelige kunder og hvis privatliv er mildt sagt kaotisk. Hans tredje kone formener ham adgang til hans anden kone, der er hendes datter samt til hans voksne børn af første ægteskab:

"Min anden kone er min nuværendes datter. (...) Datteren var tyve dengang. Moderen niogtrediv. Men jeg idiot tog datteren. Vi havde et par gode år sammen, men så skete der et par forvekslinger. De ligner hinanden meget. Jeg flyttede hjem til svigermor. Det kom hun til at hade datteren for. Ser hende aldrig mere. Aldrig. Kvinder er mærkelige. (27-28)

RADIOSPILLETS PANDURO

Stødte man på ovenstående passage i en roman eller et TV-spil, ville man sandsynligvis komme til at tænke på Leif Panduro. Det er ikke kun humoren, der er den samme hos de to forfattere; hele Albrechtsens solidariske bskrivelse af mennesker i velfærdssamfundet genfindes hos Panduro, vel at mærke ikke i hans radiospil, men i romanerne og TV-spillene. I "De musiske udsendelser i DR 1925-75" karakteriserer Bettina Heltberg blandt andet Panduros metode således:

"I samtlige stykker spiller den sociale status (...) en afgørende rolle for den måde, hvorpå de personlige kriser forløber. Status, materialt niveau og ejendomsret bliver (...) en undertrykkende bremse for personerne." bd.3, s. 200

En karakteristik, der også passer på Albrechtsens personer.

Begge forfattere deler altså fascinationen af interaktionen mellem arbejdsliv og privatliv. Også tabuerne kan genfindes hos Panduro; personerne forventes at lide i stilhed, nødråb er pinlige og bør overhøres. Pouls nødråb under festen s. 21 har flere paralleller hos Panduro, som her i "Farvel Thomas" (1968). Thomas er efter sin skilsmisse fra Susanne på vej ud i det totale sammenbrud og gør sig i familiens skød uheldigt bemærket ved at indrømme det:

Thomas: Det var dejligt at høre at I allesammen har det godt. Vil slet ikke høre om hvordan jeg har det?

Moderen: Joe, selvfølgelig Thomas. Hvordan har du det.

Thomas (med et strålende smil): Mig? Jeg har det ad helvede til.

(Farvel Thomas, 184)

og lidt senere:

Thomas: Jeg trænger ikke til ferie.

Ulla: Hvad trænger du så til?

Thomas: Jeg trænger til Susanne.

(Forlegen pause. Moderen samler automatisk fadene. Sigurd kigger ud af ruden. Ulla trommer med fingrene i bordet.)

Thomas: Kan I da ikke forstå det? Jeg trænger til hende ... hjælp mig da ...

(Igen en spændt, forlegen pause, Sigurd rejser sig.)

Sigurd: Nå, vi er vist ved at være inde.

(Farvel Thomas, 187)

I tema, teknik og holdning kan Peter Albrechtsen godt ses som RTs parallel til TV-teatrets Panduro i 60'erne og 70'erne. Også - med alle nødvendige forbehold! - i popularitet. Han var en af de "opdagelser", Teater- og Litteraturafdelingen var stolt af, blev lanceret i 1962, og 60'erne var og blev hans storhedsperiode (8 stykker på lige så mange år). Hans "Lykkens brudgom" var allerede solgt til de øvrige nordiske lande, inden den havde haft premiere - og opnåede i øvrigt den sjældne ære at danne grundlag for en film, nemlig "Helle for Lykke" (1969), instrueret af Finn Henriksen. Da Peter Albrechtsen i 1971 modtog Den Nordiske Radiospilpris for "Baglæns eller lille far Rasmussen og tidens gang", var han den mest opførte danske forfatter i udlandet med 9 tekster i 41 produktioner!

REALISATION

"Papbjerget" er Albrechtsens 7. radiospil. Det havde premiere 14. 7. 1969, instrueret af Leon Feder (der også instruerede "Nedbrydning" i 1966), og rollelisten så sådan ud:

Karl: Erik Paaske / Ruth: Lillian Tillegreen / Poul: Jesper Langberg / Kirsten: Hanne Løye / Kaj: Preben Mahrt / Marianne: Anne Werner Thomsen / Salgschefen: Holger Juul Hansen / Direktøren: Pouel Kern / Chaufføren: Mogens Hermansen.
Opførelsens varighed: 60 minutter og 10 sekunder.

Manuskriptet bærer tydeligt præg af revision; f.eks. er der efter sidste side indsat en udvidte slutning: efter direktørens takketale med efterfølgende applaus er tilføjet sekvensen, hvor Karl bryder sammen og taber sit glas. Det må betragtes som en heldig disposition således at dementere direktørens klichéfyldte tale om "uselvisk sammenhold" og "ubrydeligt fællesskab" ved at vise de menneskelige omkostninger bag hele projektet.

I opførelsen, kan der iagttages en del yderligere ændringer, der ikke er noteret i manuskriptet. Scenen på s. 75, hvor chaufføren får sin anbefaling af direktøren, er således udeladt. Også denne stramning er heldig, da chaufførens rolle i realiteten er udspillet, da han giver direktøren dødstødet ved at sige op til fordel for den mere ordknappe arabiske gesandt. Denne scene s. 51 har til gengæld mistet noget af sin tragi-komiske slagkraft. Hvor manuskriptet lader chaufføren slutte scenen ved at svare på direktørens spørgsmål, om han har fået en ny stilling, med et lakonisk : "Hos den arabiske gesandt", så er realisationen udvidet med endnu et par replikskifter om forholdene hos chaufførens nye arbejdsgiver.

I stykkets enkelte replikker kan der iagttages utallige ændringer, tilføjelser og udeladelser. To af dem vil jeg nævne først, fordi de ikke kan begrundes dramatisk. Den ene er, at stykkets titelsymbol, papbjerget, slet ikke er en papmodel af et bjerg, for salgschefens replik "Kan I se det bjerg" (21) er i opførelsen udvidet med "jeg har tegnet på væggen der?". Papbjerget er altså en tegning og ikke en papmodel, og det svækker i mine øren dets symbolværdi. Det er jo nemlig ikke usædvanligt, at en tegning er udført på pap, hvorimod en papmodel ville understrege et af stykkets temaer, nemlig modsætningen mellem

at synes og at være

ved rent fysisk at spille på forskellen mellem

hårde klipper og skrøbeligt materiale.

I scenen med Ruths telefon-sex (48) fades der ud midt i sætningen "Fortæl mig, hvad du gør ...", således at manuskriptets fortsættelse: "Slask lidt med den" ikke høres. Udeladelsen er ikke ligefrem ødelæggende for forståelsen; ingen kan vel være i tvivl om, hvad der menes. Omvendt kan der heller ikke findes nogen dramaturgisk begrundelse for strygningen; den må sandsynligvis findes uden for stykket selv, f.eks. i Radiorådet anno 1969!

Talrige enkeltreplikker er blevet ændret, og for samtlige har det betydet, at de er blevet mere mundrette. F.eks. er Ruths replik s. 13:

Det kan aldrig blive din sag at plumre med i det.

ændret til:

Det kan aldrig blive din sag at rode dig ind i det.

Kirsten s. 30:

Tror du virkelig vi har muligheder?

ændret til:

Tror du virkelig vi kunne?

S. 40 og 73, hvor regien foreskriver, at sælgerne og salgschefen skal synge bjergsangen, er der i opførelsen anvendt en grammofonplade med "Oppe på bjerget", og den anvendes ligeledes i den tidligere omtalte "overblendingsscene" med Poul, Karl og Kaj s. 40-41. De tre blændes ikke over i hinanden, som anført i manuskriptet, men forbindes ved op- og nedfadning af musikken

I stykkets slutning, hvor Karl siger: "Nej, nej, det er ingenting. Jeg er frisk som en havørn, der har været et lille smut ude og vende over bølgerne. Skål, allesammen." er der i opførelsen foretaget en klar dramatisk forbedring. I stedet for manuskriptet, der siger, at "der skåles" efter Karls sidste ord, får Karls "Skål, allesammen" lov at stå og dirre i luften med en svag ekkovirkning, ovenikøbet efterfulgt af det gongslag, der dengang afsluttede RT-forestillinger efter afmeldingen. Her kommer det altså før afmeldingen og markerer ikke blot, at stykket er slut, men først og fremmest, at Karl vist er alene om at mene, at han er rask.

Hverken grammofonpladen med "Bjergsangen" og ekkovirkningen i Karls sidste replik høres jo af nogen af personerne i stykket. Det er altså ikke-realistiske lydeffekter, igen hentet fra filmens verden (off-screen) der skal tjene som henholdsvis akustisk afveksling og ironisk kommentar. Bortset fra disse træk kan alle de nævnte ændringer i retning af det mere mundrette ses som en fortsættelse og uddybning af den stræben mod realisme, som hele stykket er udtryk for.

For opførelsen som helhed, akustik, montage, skuespilpræstationer osv. må man sige, at den virker særdeles idiomatisk. Manuskriptets udførlige anvisninger på rumakustik er der gjort fint rede for, og alle skuespillerne virker dækkende; Pouel Kerns direktør er dog efter min mening for meget kølig chef og for lidt ensomt, kontakthungrende menneske. En kraftigere betoning af det sidste ville have styrkets stykkets budskab om magtens pris.

PRESSEN

Stykket blev særdeles unådigt modtaget i pressen, der i dette tilfælde vil sige Politiken, Berlingske Tidende og Kristeligt Dagblad. Alle tre anmeldere var enige om, at stykket savnede originalitet. Jesper Langballe i Kr.Dagblad:

"I aftenens radiospil "Papbjerget" var det for tyndt. (...) det var så trivielle sandheder, der blev sagt, at det var umuligt at afkræve det interesse (...) originalitet var ikke slående."

c.j.e. i Politiken:

"Der var for mange ligegyldigheder og for lidt, som kunne fænge og fastholde interessen."

Sv.Kragh-Jacobsen i Berl.:

"(...) så ordrigt, at det i passager kan virke dyssende."

To af dem, Sv. Kragh.Jacopbsen og Jesper Langballe anfører, at det i passager kan være vanskeligt at skelne personerne fra hinanden og hentyder dermed formentlig til den moderne scenegang. De bratte, overgangsløse sceneskift havde i 1969 været hverdagskost i fransk film i 10 år, men oplevedes endnu ikke som fortrolige i hørespil-sammenhæng.

Sammenfattende kan man sige, at pressen indholdsmæssigt fandt indholdet for gammeldags og formen for "moderne".

To anmeldere har dog roser til Peter Albrechtsens øvrige output :

"Peter Albrechtsen har forlængst placeret sig som en af vore flittigste hørespilforfattere, som med godt øre - og i sine bedste værker tillige med smittende humor - aflurer hverdagslivet dets tonefald og viser os mennesker, som vi kender."

(Sv. Kragh-Jacobsen)

"Få herhjemme mestrer (...) den svære radiodramatiks håndværk så godt som Peter Albrechtsen. Han kan faget. Knivskarp iagttagelsessevne er hos ham parret med teknisk viden om virkningen."

(Jesper Langballe)

Jeg håber, at det er fremgået af min analyse, at jeg er af samme mening. Inden for det realistiske danske hørespil er Peter Albrechtsen en af dem, der kan faget!

N A T U R A L I S T E R N E

Tid, sted og handling klart defineret, men hovedvægten ligger klart på psykologisk karaktertegnning. Personerne skildres som produkter af arv og miljø.

Miljøet kan være genkendeligt og da som regel et apolitisk nærmiljø, men er ofte stiliseret.

Montagen stræber efter "usynlighed".

DUKKE MIN

RESUMÉ

Efter 4 års ægteskab er Manfred og Ellen stadig barnløse - uden påviselig årsag. Manfred kompenserer for savnet ved at knytte sig til et af kvarterets børn, hun ved at gå ekstra meget op i at holde hus og have i perfekt stand. Manfreds forslag om at adoptere et barn støder på modstand både hos Ellen og hendes mor.

En dag ankommer med posten en dukke, som Ellen har købt i hemmelighed. Den forestiller en drengebaby så livagtigt, at Manfred chokeret tror, at det er et rigtigt barn. Det "leger" Ellen også, at det er, for hun begynder at arrangerer en kunstig graviditet ved at gå rundt i ventetøj med en pude på maven, således at hun, så snart "fødslen" er overstået, kan promenerer sit "barn" i en fin barnevogn. Manfred ser til med stigende bekymring, mens hun således iscenesætter sin nedkomst, men Ellens mor glemmer hurtigt sine forbehold.

Til sidst stiller Manfred hende dog stolen for døren: enten opgiver hun sin "leg" og går med til at adoptere et barn, eller også tager han sig en elskerinde. Ellen vakler, men ender med at vælge sin "leg".

DEN KRONISKE USKYLD

I al sin iver for at spille vordende mor kan Ellen ikke skjule, at hun indvendigt selv er et barn. Det aflæses tydeligt i hendes sprog, der er skiftevis surmulende og forurettet:

"(børn) er grove og grimme og væmmelige.

(Trist) Jeg får heller aldrig nogen selv. (87)

"Hvor er du tarvelig" (100)

"Det er møg-uretfærdigt." (87)

"Det kan du sagtens sige. (...) Og nu var jeg lige så glad."
(96)

"Hvorfor skal det altid være lige ud for os?" (86)

"Når jeg nu så gerne ville have, at det skulle kunne ses" (101)

og hemmelighedsfuldt:

Manfred (opmærksomt): Hvad for et bud?

Ellen (nervøst): Åh - med noget til mig - bare. (...)

Manfred: Jamen hvor har du været? (...)

Ellen (forsøger at slå det hen): Åh så mange steder (...) (92-93).

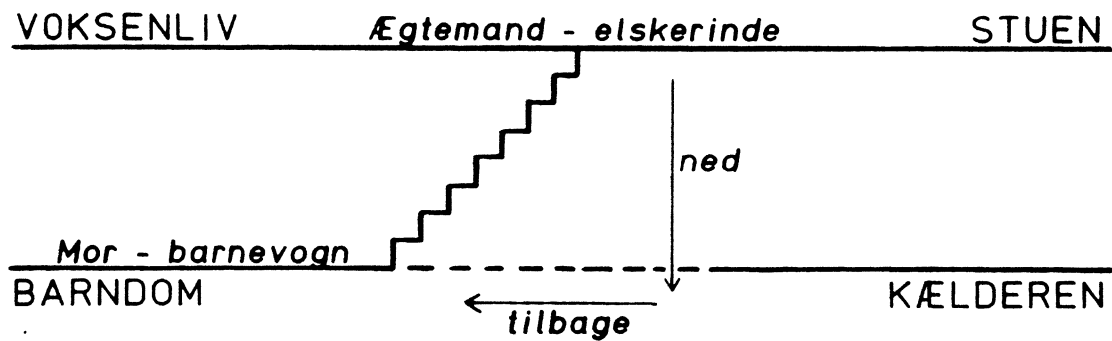
Hendes jalousi over for Jesper er et barns jalousi over, at et andet barn har den voksnes opmærksomhed ("Det kan du sagtens sige. - Du har Jesper -" 96). Deraf udspringer også hendes hævnlyst og triumf; Manfred skal se, hvordan hans yndling har trådt tulipanerne ned (89). Og da kassen med dukken er kommet, tøver hun med at åbne den ("Så bliver du ikke vred, vel?"). Det er det uartige barn, der skal sikre sig forældrenes forhåndstilgivelse, inden det røber, hvilke gale streger, det har lavet.

I det hele taget minder forholdet mellem ægtefællerne mest om et far - datterforhold. Det meste af stykket fremstår Manfred som den ældre, misbilligende far, understreget af, at han er udstyret med protese i overmund, hvad der i 1968 må have været ret usædvanligt for en ung ægtemand! Ellen har placeret ham i rollen som den far, hun øjensynlig ikke længere har, og også moderen synes at tildele Manfred faderrollen og sig selv rollen som forstående mor, der går i forbøn for datteren ("Åh, lad hende dog gøre det, Manfred." 102).

I slutscenen, hvor Manfred for første gang forsøger at nærme sig hende som ligeværdig partner og vil inddrage hende i en drøftelse om adoption, bliver hun utryg, fordi hun derved pålægges et medansvar, jfr. regibemærkningerne til hendes replikker s. 104-107: vagtsomt, mistænksomt, tøvende, tvivlende, uroligt, lidt skræmt, rystet, forpint.

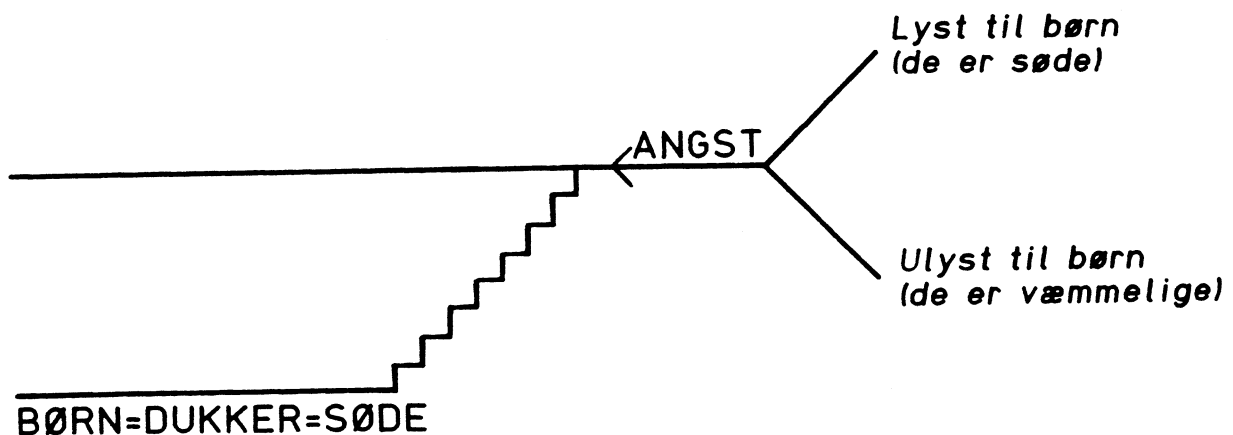
Denne slutscene, hvor Manfred i stuen forsøger at appellere til den voksne kvinde, mens moderen i køkkenet appellerer til pigen, er Ellens eneste forsøg på et pubertetsoprør, på at løsrive sig fra moderen og blive Manfreds voksne, ansvarlige partner. Det er en kraftprøve mellem to personlighedsniveauer, symbolsk udtrykt ved

anvendelsen af henholdsvis kælder-og stueetage:



Barndommen vinder; Ellen flygter fra voksenlivet og stiger ned i underbevidsthedens mørke og tilbage i barndommens ansvarsløshed.

Denne flugt ind i infantiliteten benævner Freud "regression", altså tilbagevenden til et tidligere udviklingsstrin (Forelæsn.t.indf.i psykoanalysen, 271-272). Disse mekanismer fortrængning (ned) og regression (tilbage) har ifølge Freud til hensigt at dæmpe angst, som han definerer som et kompleks af lyst og ulyst (Nye forelæsn. t.indf.i psykoanalysen, 68). Ellens kompleks af lyst og ulyst er hendes ambivalens over for børn. En freudiansk forklaringsmodel på Ellens tilfælde kunne derfor se således ud:



At man også kan læse seksualangst ind i Ellens graviditetspsykose, kan ses af hendes egen måde at forklare sin barnløshed på:

"Der var ikke noget barn, som ikke var optaget, som ikke lignede andre mennesker - ikke tilhørte nogen -" (99)

"(Børn) ligner altid andre mennesker, man kan se på dem, at de tilhører nogen. Jeg har aldrig set noget barn, der så ud, som om det havde Manfred til far og mig til mor." (88).

Det at blive gravid er for Ellen blevet noget ukropsligt, der ikke indbefatter parring, undfangelse og alle de øvrige fysiologiske processer, der hører til graviditet og fødsel. Hos Ellen er kroppen hægtet af, og idealet af et moderskab starter med et allerede født, "ledigt" barn.

BARNEDUKKE - DUKKEBARN

Det nærmeste, man kan komme et sådant barn, der hverken er født af andre eller af én selv, er en dukke. I det hele taget er det slående, hvor meget i Ellens forestilling om moderskab, der befinder sig på et "lege med dukke"-plan.

I hendes ovenfor citerede replik om børn, der altid tilhører nogen, høres den legendes misundelse på dem, der er så heldige at have en dukke og hendes ønske om at få en dukke, der kun tilhører hende og Manfred. Dukken skal man have som ny; den må ikke være brugt ("når jeg nu ikke bryder mig om fremmede menneskers børn -" 105), og heri støttes legegigen af sin mor ("Synes du virkelig, at Ellen skal nøjes med andres aflagte?" 91; bemærk brugen af ordet "aflagt", der sædvanlig bruges om brugte ting og ikke om levende væsener).

Der er altså også et stærkt element af ejendom i denne dukkeverden, jfr. Ellens mor:

"Min Ellen kan sandelig nok føde sine børn selv." (91)

"At mit barnebarn skulle være " (91)

"(...) min Ellen lyver ikke." (92)

(mine understregninger!)

Men det er ikke nok at have sin egen, helt nye dukke; den skal også vises frem ("ellers kan man jo ikke se, jeg er gravid." 98). Man skal promenere den i dukkevognen, så alle de andre legegiger kan se, at man også er blevet dukkeejer ("jeg glæder mig sådan til at

prøve den" om barnevognen 103)), og hvad angår børnetøjet: "Det skal udenfor på snoren. - Ellers er der jo ikke nogen, der kan se det." (103).

TILFÆLDET ELLEN

Det er denne dukkeverden, der henvises til i stykkets titel, der associerer til H.C. Andersens digt med begyndelseslinjerne:

"Danse, danse, Dukke min!
Nej, hvor Frøkenen er fin!",

og som parafraseres i modernistisk regi i følgende citat:

"lilleting - tingeling - alle kan li mig med sådan en ting -
dukke ved hånden - dukke på armen - se hvor hun klær mig - ting
under kjolen - klær mig - ting tingeling - småting -silketting -"

Citatet er af Cecil Bødker, men hentet fra hendes debut som radio-dramatiker, "Latter", og det rammer ned i samme problematik som "Dukke min", for det siges af en for længst afdød og vanvittig mor om sit barn og den rolle, hun påtvang det - og ødelagde det med.

I disse år interesserede Cecil Bødker sig meget for den patologiske undtagelse; i novellesamlingen "Øjet" bl.a. den afstumpede fighter ("Vædderen"), i romanen "Tilstanden Harley" er det "forladeren", ham der hele tiden bryder op og kører videre på sin motorcykel (en Harley Davidson), i radiospillet "Badekarret" om den retarderede Jobbe.

Ellen har det til fælles med disse undtagelser, at hun ikke har sin egen alder; hun er et barn i voksenham, ligesom Jobbe er en 5-årig i en 20-årigs krop, og ligesom hovedpersonen i "Tilstanden Harley" til sidst tror, at han er sin egen søn og ligesom datteren i "Latter" siger:

"hun tog min alder fra mig og gjorde mig lille." (34) -
og:

"jeg var tre indtil jeg fyldte tretten (...)" (23).

I beskrivelsen af disse outsiders ligger fascinationen ikke i deres afvigelse fra det normale men i deres lighed med det. De er en slags patologisk konsekvens af almene følelser og livsformer. Det er i virkeligheden ikke tilfældet Ellen, der er interessant, men

TILSTANDEN ELLEN

"Jeg har været gravid i årevis uden at kunne få luft for det."
(99)

"(...)det er jo bare det synlige udtryk for en tilstand, der er der i forvejen." (102)

"Sådan som jeg har det indvendig. Min tilstand." (101)

Det er i replikker som disse, at figuren hæver sig over det specifikke og bliver almen. Selv for en mand er det let at forestille sig, at en barnløs kvinde kan længes så meget efter at få et barn, at hun føler sig gravid. Og så meget, at alt i omverden indirekte synes at kommentere ens barnløshed:

Alle naboerne har allerede et eller flere børn

som alle leger lige uden for Ellens vindue.

Manfred tager sig unødigt meget af naboens Jesper - samt ikke mindst:

Ellens mor er konstant på udkig efter symptomer på graviditet ("har du det godt?" - "du har vel ikke kvalme?" - "har du ikke bare lidt kvalme?").

Men der er også mere direkte kommentarer. De kommer også fra moderen og lader tydeligt forstå, at Ellen nærmer sig det betænkelige i sin tøven med at opfylde sin sociale forpligtelse:

"Du må virkelig tage dig lidt sammen."

"Jamen du skal ville det. - Andre kvinder får børn allerede det første år -". (87)

At man slet ikke skulle have lyst til at få børn er utænkeligt:

"Sådan noget må du sandelig ikke sige, min ven, tænk om nogen kom til at høre det. - Du mente det heller ikke, vel - ikke for alvor?" (87).

Sådanne dogmer, som at alle kvinder har lyst til at blive mødre, og at det blot gælder om at tage sig sammen, må mange kvinder - der af den ene eller anden grund ikke har børn - sandsynligvis kæmpe mod. Enhver, der falder igennem over for så massive rolleforventninger, som moderen lægger for dagen, må nødvendigvis føle sig som en fiasko og se med misundelse på dem, der lever op til forventningerne, og er man konstant omgivet af mennesker, der fortæller en om moderskabets velsignelser, er det sandsynligt at man selv udvikler et ambivalent forhold til børn.

Ellen er altså ikke kun et patologisk særtilfælde; hun reagerer langt hen ad vejen yderst naturligt på de nedarvede og tillærte forestillinger om det at få børn. Naturligheden af disse forestillinger kan derimod diskuteres.

SURROGATERNE

Som erstatning for et manglende barn vælger Ellen ikke den mest nærliggende løsning, nemlig at adoptere et. Hun vælger en dukke, en i det ydre tro kopi af et barn. Den er uden liv men til gengæld også uden alle en levende babys negative sider (bl.a. bliver den ikke større og er altså ikke til fare for tulipanbedet og de fine møbler sådan som Jesper). Dukken kan lave "naturtro barnelyde", men kun, når de ikke er til besvær. En dukke er i det hele taget kun baby, når man har lyst til det.

Ellens argumentation for, at pude på maven og dukke i barnevognen er en **protese**, ligesom en paryk erstatter rigtig hårvækst og et gebis rigtige tænder, er frapperende, men der er noget alvorlig galt i præmisserne. For hvor paryk og gebis er surrogater via deres **beskaffenhed** - det er jo simpelthen et andet hår og et andet tand-sæt til erstatning for det hår og de tænder, man selv måtte mangle - så er Ellens dukkegraviditet et surrogat via dens **ydre lighed**. Det hun ønsker, er jo netop ikke et barn til erstatning for det, hun ikke kan føde. Det hun ønsker, er billedet af et barn, noget der har den størst mulige lighed med et barn uden at være det.

I Ellens og moderens univers er billedet af et barn nok. De behov, barnet skal tilfredsstille, er nemlig legebarnets behov for en rekvisit, der giver status, og som jeg har vist, er det vigtigt for ens status, at rekvisitten opfylder tre krav:

1. Den skal være ens egen (min)
2. Den skal være ny (aflagte eksemplarer gælder ikke)
3. Den skal kunne vises frem. (i barnevogn).

Barnet er altså reduceret til statussymbol på linje med bil og TV, hvortil præcis de samme tre krav gør sig gældende. Som statussymbol er barnet hermed flyttet fra privatsfæren ud i offentlighedssfæren. I stedet for at være et korrelat til velfærdssamfundets offentlighedssfære, et helle hvor det ikke handler om produktivitet og status men om livskvalitet, så er børn i stykkets univers at betragte som supplement til den ydre vækst, et tegn på velstand og social anseelse. Som alle statussymboler har de kun symbolværdi og ingen egenværdi, dvs. der er ikke mulighed for at de kan udfolde sig som børn, fordi de derved ville spolere de andre statussymboler: blomsterne og de fine møbler.

Set under denne synsvinkel bliver Ellens dukkeleg blot en følgerigtig reaktion på et samfund, hvor surrogater (status) prioriteres højere end den ægte vare (børn). Hvor børn alligevel kun skal spille rollen som dukker (yndige, lydløse og sterile), er dukken den yderste konsekvens. Den er det, den skal repræsentere!

TEKNIK

Stykket er udpræget monotematisk, handlingens enhed er overholdt i den grad, at der ikke - om så blot i en bisætning - sker eller omtales noget, der ikke refererer til Ellens barnløshed.

I overensstemmelse med stykkets relativt korte varighed (28 minutter) er persongalleriet begrænset til 3, og af samme grund er de dramatiske grundtræk, der kan skimtes, stærkt sammentrængt. F.eks. tager ekspositionen kun ca. 1 side; i løbet af den lille dialog

mellem Ellen og moderen er hele problemstillingen klarlagt (Ellens barnløshed efter 4 års ægteskab uden påviselig grund, hendes ambivalens over for børn og moderens pressio).

Flere ting i udformningen understreger, at dette ikke kun er en case-story. Foruden de ting, jeg nævner i TILSTANDEN ELLEN, er der f.eks. moderens figur, der midtvejs foretager et hop fra det psykologisk plausible og til farcen.

Inden dukken og puden kommer ind i billedet, repræsenterer hun -ligesom Manfred - fornuftens stemme. Hun bevarer jordforbindelsen over for Ellens udfald mod børn ("Herregud - de leger jo bare." 86), og hun ved hvad disse udfald er tegn på ("Tror du ikke, jeg har set, hvordan du går og kigger ned i alle de barnevogne, du kommer forbi." 87), hun tager afstand fra Ellens voldsomme jalousi på Jesper ("Jeg synes egentlig, du skulle skamme dig, Ellen." og "Du kan da bare være med." 89).

Men lige så snart Ellens graviditet viser sig at være kunstig, tager det hende mindre end et øjeblik at acceptere den nye situation, hvorefter hun begejstret flagrer med i dukkelegen uden at bekymre sig om, at hendes datter er på vej ind i den totale infanilitet. Dukke eller barn, det er ligefedt, når bare man kan blive bedstemor! Derved forvandler moderen sig til en absurd figur. Figurerne i absurde stykker er blandt andet karakteriseret ved, at de reagerer naturalistisk, -altså som om der intet usædvanligt var - i en grotesk situation, jfr. Winnie i Becketts "Glade dage", der ubekymret pludrer videre, mens verden omkring hende sander til.

Det er via moderens replikker, at der falder et halvt komisk lys ind over denne sære historie: Da Ellen fortæller, at nabokonen er gravid:

"Der kan du se, hvad jeg sagde, det nærmer sig" (87)

og da Manfred siger:

"Det ville sgu også være synd for ungen.", siger hun rystet:

"Band dog ikke så frygteligt, menneske, det er jo små børn, vi taler om." (91).

Handlingen er placeret i et dansk miljø, genkendeligt, men stærkt stiliseret. Vi befinder os sandsynligvis i et rækkehuskvarter, og Ellen er hjemmearbejdende, men hvor i landet, vi er, og hvad Manfred laver, når han er på arbejde, får vi ikke at vide. I det hele taget mangler alle de specifikke "nu og her"-signaler, som vi har set Bodelsen og Albrechtsen benytte sig af for præcist at tids- og stedfæste deres spil. Det eneste i "Dukke min", der refererer til en 1968-virkelighed, er omtalen af Mødrehjælpen (105 og 107), som dengang stod for adoption af indenlandske børn.

Ved denne sløring af realistiske detaljer understreges på den ene side det almene på bekostning af det specifikke: dette kunne ske hvorsomhelst og nårsomhelst. Men det er ingen tilfældighed, at et spil om børn som statussymboler dukker op på et tidspunkt, hvor forbruget af statussymboler var på sit højeste.

REALISATION OG PRESSE

"Dukke min" er Cecil Bødgers tredje radiospil. De fire, hun i alt har skrevet, dækker præcis den periode, jeg beskriver i dette speciale, fra "Latter" i 1964 til "Kvinden der gik bort over vandet" i 1971. Som nævnt markerer spillet et skift i forfatterskabet fra en abstrakt, sprogligt eksperimenterende stil til en lettere tilgængelig naturalisme med hovedvægten på psykologisk realisme, men lige fra hendes debut som lyriker i 1955 har barnet interesseret hende stærkt; i 1967 startede hun serien af Silas-bøger, der kom til at sætte en helt ny standard for børne- og ungdomsbøger. Også deciderede småbørnsbøger skrev hun i denne periode, og selv om barnet i "Dukke min" glimrer ved sit fravær, er der, som jeg har påvist, ikke så lidt børnepsykologi i udformningen af Ellens figur.

Spillet blev udsendt 30.8. 1968 i Carlo M. Pedersens instruktion og med Lone Hertz som Ellen, Morten Grunwald som Manfred og Karin Nellemose som Ellens mor. Det 28 minutter korte stykke nøjes med at markere det virkelighedstro; kun de ganske få lydeffekter, der udtrykkeligt anføres i manuskriptet, figurerer i opførelsen (lyd af legende børn, døre, der lukkes, gråd fra babydukken osv.), og akustikken opererer stort set kun med to nuancer: fjern (moderens stemme fra kælderen) og nær (de øvrige scener). Sammenlignet med

"Papbjerget", der både i manus og realisation skelner mellem nær, halvnær og fjern foruden elevator-, forhals- og mødelokaleakustik, er Cecil Bødgers realisme langt mere stiliseret.

I realisationen af de to kvinderoller er der sket en "normalisering" i forhold til manuskriptet. Når det gælder Ellens figur, er tekstens nuanceangivelser som nævnt meget eksplicitte med hensyn til at betone hendes barnlighed. Imidlertid opnår Lone Hertz ved konsekvent at negligere disse angivelser, at hendes Ellen i langt højere grad bliver en voksen, temperamentsfuld kvinde end en uselvstændig barnebrud. Ligeledes bliver de farceagtige og absurde træk i moderens rolle nedtonet i Karin Nelles fremstilling, således at resultatet bliver en tilsvarende mere fornuftig og jordbunden figur. I ingen af tilfældene er der tale om dårlige eller usammenhængende præstationer men om en anden fokusering. De to kvinder er i opførelsen gjort mere psykologisk plausible end de sære, halvt absurde personer i teksten.

Dagen efter opførelsen anmeldtes stykket af Jens Kistrup, Berlingske Tidende, AKG., Information, C.J.E. i Politiken, Jesper Langballe, Jyllands-Posten og Erik O. Hansson, Aktuelt.

Med undtagelse af den sidste er alle anmeldelserne seriøse og uddrager vellykket stykkets pointer. Under overskriften "Det kære legetøj" skriver Kistrup bl.a., at "dette trods alt ligner noget 'normalt'", og at Cecil Bødger har "vendt vrangen ud på moderfølelsen og modertrangen - moderskabet som et ritual, en ren og skær konvention (...) For hvor mange kvinder er barnet ikke en dukke, som de - og familien - har anskaffet sig sig til at lege med, ikke for barnets skyld, men for deres egen!", og han slutter med at spørge: "Er det sådan, det er?"

Jesper Langballe opfatter under overskriften "Livets protease" stykket som "En frygtelig satire på dyrkelsen af oplevelsen som 'selve sandheden'". På linje med Kistrup taler han om Ellens "sentimentalt forvrængede moderkærlighed. (...) For kvindens goldhed ligger ikke i, at hun ingen børn kan få, men at hun ikke ser børnene og livet omkring sig, kun en modbydelig plastictingest".

Hvad angår Lone Hertz' spil i hovedrollen er der divergerende opfattelser: Kistrup og Langballe taler om henholdsvis "et påståeligt og let hysterisk barn" og "det dukkede kæln", mens AKG. skriver, at Lone Hertz gav "en imponerende voksen tolkning af Ellens tilflugt til barnligheden".

Også iscenesættelsen opfattes forskelligt. Kistrup: "I Carlo M. Pedersens iscenesættelse var det heldigvis disse normale træk midt i det "unormale", der trådte tydeligst frem". AKG.: "Carlo M. Pedersen fik løftet stykket det lille nødvendige tag op over den grundmurede realisme". Forøvrigt hører AKG. i stykkets "underdrevne og omgåede alvor" mindelser om Leif Petersens radiodramatik.

Om stykkets teknik og stil noterer Jesper Langballe med glæde: "Ingen eksperimentelle svinkeærinder" og AKG. taler om "en blød Bødgersk variant af det absurd-realistiske tungemål".

Samtlige anmeldere - igen med undtagelse af Aktuelts - vurderer "Dukke min" positivt. Fra Informations "uhøjtideligt og upretentivt" til Berlingske Tidendes "meget stærkt - og vanskeligt at frigøre sig fra" til Jyllands-Postens "Det er stor alvor, og som radiodramatiker rager hun op blandt de største".

ØVRIGE NATURALISTER

Cecil Bødker har som nævnt skrevet et andet naturalistisk hørespil, nemlig "Badekarret" (1965) om et tilfælde, nemlig den retarderede Jobbe. Men i øvrigt egner den naturalistiske stil sig nok så godt til "tilstande", altså psykologisk indfølelse portrætter. Frank Jægers "Der er en verden også i Verona" (1969) og Henning Ipsens "Bunkeren" (1965) og "Fort Joseph" (1968) er sådanne portrætter og lukkede situationer.

Eiler Jørgenssens "Forældre" kan ses som et slags svar på "Dukke min.". Det er nemlig et spil om forældrerollen, især når børnene er flyvefærdige. En mand fantaserer i en nattetime om mulige købere til sit hus, og imellem disse købere føres en diskussion om børn og forældre og om forventningerne til forældrekærlighed. Alle de potentielle købere i mandens fantasi repræsenterer forældre i forskellige aldre og positioner: a) Det unge, nygifte par, der

ønsker et hus med plads til børn, b) det modne par med teenagebørn, der mere eller mindre dikterer forældrenes livsform, c) den gamle dame, umyndiggjort af sine børn, fordi hun vil bruge sine penge selv, bl.a. til at købe sit gamle hus tilbage for at opleve et liv, hvor ingen stiller krav til hende og d) de to studenter, der leder efter et hus, de kan indrette som vuggestue for kvarterets børn.

Stykket er længere og løsere end Cecil Bødgers, og som resumeet antyder med et betydelig større persongalleri. Der er gjort meget ud af at gøre replikkerne autentiske og at overlape dem (som hos Anders Bodelsen). Dette gør dog ikke "Forældre" til et realistisk spil; trods den store besætning er det lige så monotematisk og miljøet lige så lukket som Cecil Bødgers. Glimtvis skinner debatoplægget igennem:

"Blodets bånd! Bah! Overtro. Fraser. Vi er allesammen syltet ind i en suppe af ord og ideer, der stammer fra dengang, da forældre var højeste autoritet, og hvor de til gengæld forstod at dø på et passende tidspunkt." (78)

En stor del af Harold Pinters særpræg er den måde, hvorpå han i sine stykker lader personerne forsøge at dominere hinanden via sproget. Truende insinuationer og pauser skal vise modparten, at man "har noget på ham", uden at det røbes, hvad der egentlig tales om. Denne brug af sproget som terror overlever i en del af 60'ernes naturalistiske dramatik. I Panduros første TV-spil, f.eks. og i Bent William Rasmussens radiospil "En plastic pingvin" (1969) og endnu tydeligere i "Tre dage er max." (1971).

Sproget er også terrorredskab i Leif Petersens "Kaninerne" (1964) og i dens fri fortsættelse "Filejsens drøm" (1967): roden Arnold i slumlejligheden hos sin luvslidte mor, med hælervarerne under sofaen - og "dullen", der bogstavelig talt kommer ind med firetoget. Det er ikke socialrealisme, men rablende sort farce. "Filejsens drøm" vandt Den Nordiske Radiospilpris i 1969. Samme år havde stykket premiere, omarbejdet til scenebrug med titlen "Alting og et posthus" og 2 år senere som filmen "Det er nat med fru Knudsen", instrueret af Henning Ørnbak og med Tove Maës, Birger Jensen og Ole Ernst.

Kærlighedshistorier gør sig godt i naturalismens forholdsvis lukkede verden. H.C. Branners sidste radiospil "Mørket mellem træerne" er en sådan lyrisk situation for to.

Som det fremgår, er det en meget heterogen gruppe af spil, der falder ind under naturalismen. De har dog alle det tilfælles, at de ikke bevæger sig særlig langt uden for privatsfæren.

D E F A N T A S T I S K E

Tid og sted defineres kun delvist, ofte slet ikke. Persontegningen endimensional, ofte typiseret eller karikeret.

Handlingen kan være farcepræget og/eller inddrage ikke-logiske, overnaturlige elementer.

Montagen er "synlig", formen ofte selvreferende (brug af fortæller, speaker, publikumshenvendelser o.l.).

D E N B E D R Ø V E D E B U G T A L E R

RESUMÉ

Jorden er næsten ødelagt af krige. Der er ingen dyr i skovene, knap nok en natur. De fleste mennesker er krigere, og for dem opfører gøglerne under ledelse af Magikeren et spil ved navn "Fire episoder fra det civile liv".

De tre gøglere, Bugtaleren, Dukken og Prins Hamlet spiller en jagtscene fra dengang, der stadig var dyr og skove, men krigerpublikummet, "de spejlvendte" protesterer og blander sig i forestillingen. På et tidspunkt, hvor de tre gøglere forestiller tre fugle, der lokkes frem af forårssolen, træder fire af krigerne ind i spillet, der fra at være en idyllisk jagtscene gradvis har fået karakter af katastrofe. Krigerne, der mangler evnen til at forestille sig noget, antager stykket for virkelighed og likviderer fuglene/gøglerne.

Til slut vender jægerne/krigerne med deres bytte hjem til den idylliske landsby, hvorfra spillet tog sin begyndelse, og som i mellemtiden er forvandlet til en rygende krigstomt.

SPILLERNE

Foruden at være stemmer har de tre hovedaktører, 1., 2. og 3. stemme også en selvstændig identitet, eller snarere flere:

1. stemme er ifølge rollelisten en mand og præsenteres som Bugtaleren, åbenbart truppens leder.

2. stemme er en kvinde, præsenteret som Dukken (men spillet af en mand). Foruden ved sin lidenhed er dukken karakteriseret ved, at den er levende ("den lever- År og liv har langsomt gjort dens trælemmer føjelige. Bløde som kød og brusk, helt menneskelige" 2).

3. stemme er ifølge rollelisten en kvinde med tilnavnet Den sidste Hamlet og i replikkerne omtalt som "han".

Disse gøglere repræsenterer altså via deres navne hele teaterkunstens bredde, lige fra fjællebodsløjer (Bugtaleren med sin dukke) og til indbegrebet af "seriøst" teater (Hamlet). I to scener (s. 3-8

og 9-18), hvor Dukken og Hamlet rivaliserer om Bugtalerens gunst, "udfylder" de deres tilnavne, men herefter benævnes de af Magikeren blot "de agerende". I 2. episode "Jægerne drager ud" forestiller stemmerne først indbyggere i Vinterbyen (19-20), i den efterfølgende jagtscene er de henholdsvis hund, bjørn og hjort. Senere i 2. episode er de på flugt igen, men nu begynder identiteterne at flyde sammen. Stemmerne er dels jaget vildt, dels landsbyens beboere på flugt fra krigen, og i slutningen af episoden - da "de spejlvendte" er trådt ind i spillet - endvidere tre fugle/civile, efterstræbt af jægere/soldater.

De tre gøgleres identitet er altså takket være denne glidning (gøgler - indbyggere - vildt - fugle) flygtige og i stadig forvandling. Denne tvetydighed slår igennem også i Magikerens funktion i stykket. I stykkets inderplan, altså gøglerens spil for tilskuerne, er Magikeren en slags teaterdirektør, der præsenterer scener og personer for tilskuerne - og dermed også for lytterne - og dirigerer de optrædende. Men samtidig er det også hende, der med forandret højtalerstemme jævnlige og lidenskabsløst rapporterer om nutidige krigs- og forgiftningskatastrofer. Kontrasten mellem disse to funktioner er særdeles grell, når de står uformidlet ved siden af hinanden:

MAGIKEREN:

"En okse græsser langs vejen og drengene rider mellem vandbøflernes horn med mudder og vand sprøjtende op om sig.

(berettende): Alle venter spændt på jægerens hjemkomst - de har været borte i tre dage snart - rygtet fortæller, at de har sporet en bjørn og nu forfølger den i retning af bjergene. Er det en bjørn kan det tage endnu tre dage før de når ind på den - Er det en bjørn - (Musikken gentages fra sin begyndelse men stigende til fuld højde - står et øjeblik - afbrydes brat).

MAGIKEREN (med speakerstemme):

.../:" -operationsstaben til støtte for de taktiske styrker i NNX, APO 163, CFs væbnede styrker - advarsel - Blot to fingerbøl fulde af supergiften botulin er fuldt tilstrækkelig til at dræbe en million mennesker" - jeg gentager "en million mennesker"-// (44-45)

DE SPEJLVENDTE

Blandt det publikum, som gøglerne spiller for, er de fire krigere, der på et tidspunkt træder ind i spillet i jægerens roller. Disse krigere kaldes i region (og kun der) "de spejlvendte", og der er også noget spejlvendt, dvs. forkert og skævt i deres opfattelse af verden. Dette skæve verdensbillede tegner sig tydeligst i terminologien, både hos "de spejlvendte" og hos Magikeren i indskuddene "med speakerstemme":

"De civile fredarsenaler" (7) - "fredsførelse" (36) - "Civilmagtens stabe" (27) - "i tilfælde af fred" (57).

I disse sammensætninger ligger det skæve i, at andet led sædvanligvis bruges i sammenhænge, der er i modsætning til de begreber første led hentyder til; det mest oplagte ville jo have været krigsførelse, krigsarsenaler og militærmagtens stabe. Men i et samfund, hvor krig og udryddelse betragtes som både ønskeligt og almindeligt, må man nødvendigvis omformulere begreberne. Derfor hedder afbrænding og mord "fredeliggørelse", og derfor hedder det ikke at føre krig men at føre fred (58) og ikke "i tilfælde af krig", men "i tilfælde af fred", ligesom man ikke taler om "risiko for" men om "mulighed for uro, vold og ufred" (25).

Denne terminologi er tydeligvis en dialekt af det Nysprog, som magthaverne i George Orwells "1948" har konstrueret, og hvorefter tvangsarbejdslejr betegnes som glædeslejr, Propagandaministeriet som Ministeriet for Sandhed og Krigsministeriet som Ministeriet for Fred (1984, 282-283).

De spejlvendte kan ikke forestille sig en verden uden krig, og derfor virker gøglerne foruroligende på dem. Disse frie kunstnere kommer fra andre steder ("det er ikke altid nemt at komme fra et sted til et andet" 1) og kan godt forestille sig andre tilstande, og de repræsenterer derfor en fare for de ensrettede krigere ("Om lidt vil de (gøglerne) kunne finde på at kalde fred for krig" 58), dvs. gennemskue krigernes terminologi (58).

I det hele taget er det gøglernes forestillingsevne, der isolerer dem fra "de spejlvendte", der selv siger: "vi kan kun forstå det virkelige" (27), og som reagerer negativt på gøglernes spil ("Jeg forstår ikke civilister - de taler og tænker på en eller anden måde altid i modsat rækkefølge. Det gør det hele så forvirrende -" 37).

Selv om gøglerne i starten spiller hen over hovedet på publikum med deres episoder, der jo netop forestiller noget andet, end de er, har det dog ingen betydning for, hvem der senere, da publikum pludselig bliver reelle modspillere, bliver

TABERE OG VINDERE

Dette modsætningsforhold mellem de to grupper løber gennem hele stykket som et system af antiteser. Til de modsætninger, vi allerede har undersøgt:

GØGLERE	kontra	SPEJLVENDTE
fantasifulde		fantasiløse
pacifister		krigere

kan man tilføje:

illusion		virkelighed.
----------	--	--------------

Også Magikerens naturbeskrivelser er antitetiske:

"Smeltevandet drypper og risler ned over klipperne og ud af sprækker og hulninge kryber insekter, sidder i lyset og virrer med deres følehorn " (19),

med en betoning af den aktive og medlevende natur (drypper, risler, kryber, virrer) over for naturen som passivt offer for ødelæggelse :

"På markerne var afgrøden ved at dø. Blegnede, krøllede sig sammen om aks og stilke og blev sortere hen under aften" (29).

Altså	levende natur		udbrændt landskab.
-------	---------------	--	--------------------

Endnu grellere er kontrasten mellem disse naturbeskrivelser (på en baggrund af Vivaldi-musik) og så de lidenskabsløse oplysninger om krigens og ødelæggelsens fremskridt, fremført af Magikeren "med speakerstemme":

"....i henhold til plan "10-1" skal specialenheder af samme art som de "grønne baretter" føre ukonventionel fred såvel på de socialistiske landes territorium som i en række ikke-europæiske præeuropæiske stater til støtte for CFR-troppernes hovedfreds-operationer....." (58)

Her er modsætningen ikke blot tematisk, men også stilistisk og akustisk.

Et helt centralt modsætningspar etableres allerede fra starten. På s. 5 siger Magikeren:

"Og dyrene følger efter. Vogter hinanden mens de drikker. Ser sig tilbage over ryggen. Venter forfølgerne som kan nå dem når som helst. (...) Venter. Venter. Som menneskene i vinterbyen venter."

Det forhold mellem

jaget vildt og jægere

gælder også menneskene i vinterbyen; de venter forfølgerne, ligesom dyrene venter jægerne.

Men det gælder ligeledes i stykkets virkelighedsplan, hvor gøglerne opfatter sig selv som de jagede ("vi er jo flygtninge (...) Vi er de tre dyr de fire jægere forfølger" 32), og "de spejlvendte" opfatter sig selv som jægerne ("jeg må indrømme at det af og til er lovlig meget arbejde når man skal holde et så stort område som dette" 38).

Denne modsætning gennemsyrrer altså samtlige tre virkelighedsplaner i stykket: både hvad angår dyr og mennesker i gøglernes forestilling og i hele hørespilletets virkelighedsplan:

	JAGEDE	JÆGERE
1 Dyrene v. Vinterbyen	dyr	jægere
2 Menneskene i - " -	indbyggere	krigere
2 Stykkets virkelighed	gøglere	spejlvendte

I stykkets slutning føres de tre planer sammen: jægerne har nedlagt de tre fugle (1. plan), hjembringer dem til Vinterbyen (2. plan), i stykkets virkelighed vist ved, at "de spejlvendte" har dræbt de tre gøglere (3. plan).

På alle tre virkelighedsplaner er det således de jagede, der bukker under. Taberne er altid de samme: det jagede vildt/civilbefolkningen, for "til syvende og sidst så er det altid jægerne, som bestemmer og afgør spillets gang..." 33).

Stykket kan således ses som en analyse af, hvad der sker med mennesker, der fraskriver sig sig alle gøglerens "menneskelige" egenskaber, nemlig:

et indre liv (fantasi)

kreativitet (evnen til at synliggøre det indre liv)

individualitet (gøglerne har indbyrdes konflikter; det har "de spejlvendte ikke)

en søgende og usikker indstilling ("deres art vil snart dø ud.

Har mistet steds- og retningssansen" 58)

altså fire af humanismens grundpiller. Stykket viser, hvorledes autoritær magt opstår, nemlig ved at benægte og undertrykke alle disse egenskaber. Når det kreative spejlvendes, bliver det destruktivt.

"De spejlvendte" er magtens inkarnation, og deres sprog er krig. Hvis vi undersøger nogle andre planer i stykket, nemlig tidsplanerne, vil vi se, at de tilsammen giver et billede af

KRIGENS ANSIGT

Vinterby

De lyriske passager, jeg har omtalt og citeret i sidste afsnit, bruger Magikeren som indledning til gøglernes forestilling fra det civile liv. Det er længere, naturbeskrivende tekster, men meget vage, når det gælder faktuelle oplysninger om tid og sted. Der tales om landsbyen, skoven, floden, jægerne osv., og Magikeren siger, at "Det foregår dengang." (20) Der signaleres altså samtidig noget fortidigt og noget mytisk, og beskrivelserne af årstidernes vekslen i et idyllisk landskab giver mindelser om et fredfyldt Arkadien.

Verden

Lige så mytisk, men fremtidig, er den verden, hvori gøglerne spiller for deres publikum. Vi befinder os i en tid, hvor jorden er udpint af krig, inddelt i zoner, ryddet for dyr og natur og forrykket selv i sin forankring i universet (forskellen mellem årstiderne er udvisket (31), og der er to sole på himlen (44)).

Denne fremtidsvision (der altså inden for stykkets rammer er nutid) og den arkadiske fortidsverden blandes næsten fra starten på den måde, at fremtidsplanet løber ind over fortiden og til sidst dækker den helt. Det kan ses allerede s. 5: På trods af, at Magikeren lige har skruet tiden tilbage til Vinterbys tid, kommer 2. og 3. stemme på scenen og taler om den grumme virkelighed uden for teatret:

3. STEMME:

Jeg ville ønske jeg var tilbage i byen.

2. STEMME:

De sagde at den var ødelagt. Intet var tilbage længere.

Samtidig med, at "de spejlvendte" blander sig i spillet og siden invaderer scenen, invaderer deres verden også Magikerens arkadiske beskrivelser. Allerede s. 28-29 taler hun om byens indbyggere, der flygter for "dem" ud i floden og om de afbrændte marker efter et angreb.

I sidste episode, "Byttet bæres hjem", er glidningen mellem det fortidige og det fremtidige plan så total, at Magikerens sidste replik forvandler sig for vore øjne. I løbet af en A4-side bevæger den sig fra den levende Vinterby over i den totale udslettelse:

"Forestil Dem mine tilskuere - byen - lysene i husenes vinduer. (...) Hundende er blevet magre og forrevne under jagten (...) -snapper efter børnene og strejfer søgende om mellem udhuse og ved bagdøre - ingen byder de trætte ind - (...) byen er som uddød - måske er alle allerede døde - måske skjuler et par overlevende sig endnu i en kælder under deres sammenstyrtede hus - ligger mellem sine dræbte børn og naboen som netop var kommet på besøg - dør lidt efter - Det brænder endnu i enkelte huse - af og til styrter en væg sammen, næsten uhørligt smuldrer stenene til dette hvide grus - og freden sænker sig ..." (61-62)

Vietnam

Disse to tidsplaner suppleres af et tredje, det (for lytterne) nutidige, der i modsætning til de to andre ikke blander sig. Det findes nemlig i Magikerens kommentarer "med speakerstemme", og bortset fra 2. stemmes replik s. 7 ("Jeg ville ønske at vi kunne lukke for højttaleren ..."), er der ingen i stykket, der reagerer på disse indslag.

Umiddelbart synes også disse speakerkommentarer at høre til fremtidsplanet med al sin spejlvendte propaganda, men ind imellem dukker der sætninger op, der knytter forbindelse til noget uden for stykkets eget mytiske univers, nemlig til en genkendelig 1971-virkelighed:

"I juli 1969 forgiftedes 24 fredskæmpere på en base på øen O. (...) I august 1967 blev nogle videnskabsmænd i F am M og F-baserne for civilforskning pludselig ramt af en gådefuld sygdom (...)" (11)

"(...) de farlige ulykker med kærne-civile bomber ved Palomares og basen Thule (...)" (7)

Enkelte af udtrykkene antager en endnu mere specifik karakter:

"anvendelse af kemisk-bakteriologiske våben" (27) - "supergiften botulin" (45) - "specialenheder af samme art som "de grønne baretter"" (58)

hentyder klart til Vietnam-krigen, der omkring 1970 var trådt ind i sin sidste, voldsomme fase.

Herved er altså etableret tre tidsplaner: fortid, nutid og fremtid, og på alle disse planer er krigen et grundvilkår:

3. STEMME.

"Her er mennesker, hvordan kan der så være fred?
(...) De civile har aldrig kendt til fred -- det har vist
sig."
(6)

Som vi så i Magikerens afslutningsreplik s. 61-62, er det først ved jordens totale udslettelse, at "freden sænker sig"!

Krigens ansigt er blindt. Hverken på fortids- eller fremtidsplanet nævnes, hvad der har startet krigen. Det er en permanent tilstand, frigjort fra al årsag og al fornuft. Krigen har ingen begyndelse og kun en slutning:

DEN YDERSTE DAG

"da kom der hagl og ild, blandet med blod, og det blev kastet på jorden, og en tredjedel af jorden brændte op, og en tredjedel af træerne brændte op, og alt grønt græs brændte op."
(Joh.Åb., 8.7)

Det er nærliggende at se stykkets knugende beskrivelse af en afbrændt og forgiftet jord - sat uden for tidligere gældende naturlove og med indbyggerne på evig flugt - som et sidestykke til apostlens skildring af Dommedag. Ligesom på Dommedag bliver forskellen mellem nat og dag udvisket, jfr. 2. stemme hos Ulla Ryum:

"Ja, nat - men selv mørket er forkert. Som havde man hængt et gardin - et uigennemtrængeligt lag af lys, som gjorde det umuligt for mørket at blive til nat. Til mørke. Nu er det bare mindre lys."

(3)

og:

"da blev en tredjedel af solen og en tredjedel af månen og en tredjedel af stjernerne ramt, så en tredjedel af dem blev formørket. Dagen mistede en tredjedel af sit lys, og natten ligeså."

(Joh.Åb., 8,12)

Der er dog ikke tale om en apokalypse i religiøs forstand: Hos apostlen er dommedag

- 1) en straf fra Gud
- 2) i en fjern fremtid

Hos Ryum derimod

- 1) er universet gudløst og
- 2) undergangen er nu og her.

Men billedmæssigt er Ulla Ryums skildring klart apokalyptisk; hvis kunst og humansime undertrykkes, vil det betyde vor civilisations undergang.

PÅVIRKNING OG SÆRPRÆG

Ulla Ryum betoner hele stykket igennem, at dette er teater, illusion, ikke en efterligning af virkeligheden. Personerne skifter roller (snart gøglere, snart jagede dyr, snart fugle), snart køn (kvinde, spillet af mand og omvendt). Personskildringen er associativ, i stadig forvandling, præcis som i Strindbergs drømmespil, hvor:

"Alt kan ske, alt er muligt og sandsynligt. (...) Personerne spaltes, fordobles, fordamper, fortættes, flyder ud, samles."

(Et drømmespil, 5)

Hvor vi i "Dukke min" så en bestræbelse på at give et tredimensionalt, psykologisk plausibelt portræt af personen Ellen, går Ulla Ryum den modsatte vej:

NATURALISTISKE PERSONER har ÉN FLERSTRNGET IDENTITET

ULLA RYUMS PERSONER har FLERE ENSTRENGEDE IDENTITETER.

Men også tids- og virkelighedsplanerne flyder sammen; personerne træder ud og ind af forestillingen ("de spejlvendte", der fra at være publikum bliver modspillere, og gøglerne "Vi må afbryde forestillingen og kræve en forklaring -" 50).

Personer, der kan afbryde deres forestilling og kræve en forklaring, blev lanceret af den italienske dramatiker Luigi Pirandello, og betegnende nok er han sammen med Strindberg en af de mest betydningsfulde dramatikere i udviklingen væk fra den traditionelle teaternaturalisme.

Flere af stykkets andre karakteristika hører til uden for gængs scenisk tradition.

Betegnelser som "Magikeren", "de spejlvendte" associerer til rituelle handlinger og middelalder, og stykket kan i det hele taget godt anskues som et moderne mysteriespil. Ligesom mysteriespillene fremføres det af rejsende komediantgrupper (gøglerne), fremstiller livets grundvilkår (her krigen) i improviseret form, ofte med indblanding fra og henvendelse til publikum (de spejlvendte). Ligesom middelalderens passionsspil fremstillede Jesu lidelseshistorie, fremstiller Ryums stykke gøglernes forfølgelse og offerdød.

Betegnelsen "antiphon", der bruges jævnligt i stykket, markerer ligeledes et ritualiseret forløb. Ordet betyder vekselsang, er hentet fra katolsk liturgi og betegner hos Ulla Ryum en opsplitning af en replik på flere personer:

1. STEMME:

Bjørnen forfølger en hjort

2. STEMME (højt):

Hunden bjørnen

3. STEMME (højt):

og hjorten sit liv."

eller:

"2.STEMME:

Vinterens mørke er ovre og solen

3. STEMME:

har lokket os frem - det er snart sommer

1. STEMME:

og nætternes korte timer

3. STEMME:

vender snart månen til sol.

(47)

Også i udformningen af replikker ses en anti-naturalistisk bestræbelse. De lægger f.eks. ikke vægt på at være mundrette; det er den lyriske intensitet, der er i højsædet:

kraftløs (i stedet for kraftesløs) - rastplads (rasteplads)
- toneløst (tonløst) - krøblede (forkrøblede) træer - øjnene
tåres.

I flere passager giver teksten helt afkald på at viderebringe et logisk budskab:

"Luften jager forbi mig. Efterlader mig i lyset. Når mig. Og mine ben vokser ned gennem græsset, igennem jorden bort. Holder mig fangen. Og græsset gror gennem mig, i mine øjne. Vokser i græsset, mine øjne i græsset når mig. Græsset"

(24)

De fleste af sætningerne i dette stykke er ufuldstændige ved at mangle subjektet. De begynder med verbet og forudsætter altså et underforstået subjekt. Det er almindeligt både i talesprog og i poetisk sprog, men der vil man normalt markere, hvis det underforståede subjekt skifter undervejs i en sådan opremsning af ufuldstændige sætninger; i modsat fald vil modtageren blive ved at forudsætte et forkert subjekt og dermed misforstå resten af budskabet. I dette citat markeres imidlertid intet skift, og prøver man at udfylde "hullerne", viser det sig at være usikkert, hvad der underforstås:

Luften jager forbi mig. (Luften) efterlader mig i lyset. (Lyset) når mig. Og mine ben vokser ned gennem græsset, igennem jorden bort. (Jorden?) holder mig fangen. Og græsset gror gennem mig, i mine øjne. (Mine øjne?) vokser i græsset, mine øjne i græsset når mig.

Ikke sandt? Den logiske forståelse er mangelfuld; dette er ikke informativ, men lyrisk prosa.

Sammenfattende kan man sige, at stykket, både hvad angår storformen og de små elementer i højere grad henter sine forbilleder uden for gængse dramatiske og højlitterære former. Dermed er det på linje med den progressive teaterverden i slutningen af 1960'erne. Her søgte man med gruppeteaterene i spidsen væk fra de finkulturelle teaterformer (deriblandt den naturalistiske) hen mod en understregning af illusionen, en slags re-teatralisering og fra den finkulturelle teaterbygning ud på gader eller på arbejdspladsen.

DEN HVIDE DØD

"Ilden dør stille hen. Livet er udslukt her.
 Stilhedens hjerte slår bag det forladte ler.
 Mennesket kom af støv. Alt skal forstøve blidt.
 Støvet er rent og hvidt.

Det er Halfdan Rasmussen, der i 1948 skriver dette i anledning af de første amerikanske atomprøvesprængninger ud for Bikini-øerne. Han er en af de få, der gør op med sin generations anti-ideologi og mistillid til alle ismer og vælger side, blandt andet ved at skrive et protestdigt som dette, når en stormagt i fredstid genopvækker krigens rædsler i magtbalancens navn. Sammenligner vi hans billede af en jord efter bomben med Ulla Ryums sluttableau, finder vi slående ligheder:

"det brænder endnu i enkelte huse - af og til styrter en væg sammen, en mur synker sammen, næsten uhørligt smuldrer stenene til dette hvide grus - og freden sænker sig ...
 Det kan være vanskeligt at genkende egnen og byen - det kan skyldes lyset som kastes flimrende hvidt tilbage fra gruset og støvvoldene -"

Jeg antyder ikke nogen bevidst påvirkning fra Halfdan Rasmussen digt, men vil vise, at Ulla Ryum med denne "hvide apokalypse" skriver sig ind i en tidligere forfattergenerations angst for, at atomoprustning skal betyde global udslettelse. Atommarcherne omkring 1960, Cuba-krisen i 1962 og den husstandsomdelte beredskabs-pjece "Hvis krigen kommer ..." gjorde det klart, at fortsat atomoprustning kunne ende i det skærende hvide lys fra paddehatteskyen.

Hos Ryums jævnaldrende, Inger Christensen, finder vi et lignende "hvidt" undergangstableau i radiospillet "Et uhørt spil" fra 1969:

"A4: et landskab der lyser af mørke,
et landskab hvis vidder er dækket af aske, af frost, af
hvidglødende kul (...)

B4: hvide sletter med hvide skove, hvide floder, bjerge,

A4: hvide bjerge indfældet i hvide bjerge,

B4: hvide skove indfiltret i hvide skove

(52)

PORTRÆT AF EN DIGTER

Ryums skildringer af de spejlvendtes hærgen i et landskab, der til forveksling ligner et Vietnam, ødelagt af napalm, hendes påvisning af, at den yderste dag ikke er et religiøst begreb, placeret ude i en fjern fremtid, men en overhængende, konkret trussel, placerer Ulla Ryum i gruppen af progressive forfattere, der stærks påvirket af 1960'ernes stigende politisering, inddrager helt konkret virkelighed i sine værker. Dermed gør hun op med myten om kunstneren som den udenforstående betragter, ja, faktisk fører hun i "Den bedrøvede bugtaler" en diskussion mellem den traditionelle og den nye kunstneropfattelse. Det sker i skikkelse af Magikeren, der kan ses som et alternativ til gøglernes rolle. I modsætning til dem, der bogstavelig talt flygter for den problematiske virkelighed - og derfor taber - så optager hun virkeligheden i sig (krigskommentarerne) og omformer dem til myte (Vinterby). Her er altså en mere konstruktiv udgave af kunstneren: ikke en forhutlet drømmer, der "har mistet steds- og retningssansen" (58), men en klarøjet billedmager.

På trods af det påtrængende og konkrete emne, tilstræbes der, som vi har set, ikke nogen realistisk effekt. Tværtimod opnås der ved at inddrage tidlige teaterformer en re-teatralisering af stoffet.

"Den bedrøvede bugtaler" er imponerende i sit vingefang, og selv om der er gået næsten 20 år, er dens beskrivelse af den globale katastrofe ikke blevet mindre påtrængende. Tværtimod.

REALISATION

Ulla Ryums stykke må siges at være en stor udfordring for en instruktør, både på grund af temaets vingefang og den usædvanlige form, men også fordi det indeholder en række u-radiofoniske træk, dvs. passager, udtryk osv., som mediet ifølge sin natur ikke kan yde retfærdighed:

1. Spillestedet, der i manuskriptet er betegnet som "indeni og udenfor samt udenpå en kuglefigur med en bred sceneåbning en sted", omtales kun to gange i selve teksten og er derfor umulig for lytterne at fastholde som scene.
2. Heller ikke betegnelserne "Magikeren", "De spejlvendte" og "antiphon" figurerer i replikkerne - og kan derfor ikke høres af lytterne. De dukker først op i speakerens afmelding efter stykets slutning, og det er for sent til at skabe associationer hos lytterne!
3. I manuskriptet hersker der lidt forvirring med hensyn til kønnet på nogle af personerne. I rollelisten figurerer Magikeren som en kvinde, men den ene gang, kønnet omtales i teksten, er det "han". I opførelsen er det dog Bodil Kjer, der lægger stemme til.
Dukken, der er en kvinde, spilles af Frits Helmuth, der dog anskueligvis lægger sin stemme i et højt leje.
Prins Hamlet er trods navnet både i rollelisten og i realisationen en kvinde, nemlig Susse Wold, mens lytterne ikke kan vide, at 3. "spejlvendte", spillet af Pernille Grumme, ifølge rollelisten skal være en ung mand.

Derudover bryder stykket med nogle klassiske regler for radiodramatik, nemlig ved brugen af:

1. meget faste aktinddelinger
2. brug af fortæller over lange tidsrum og
3. lange pauser.

Alle disse "overtrædelser" bliver dog fulgt og virker på smukkeste måde i realisationen (efter Magikerens slutreplik: "Må jeg bede om stilhed" følger 15 sekunders absolut stilhed, inden speakeren afmelder stykket; det er lang tid i radio!).

"Den bedrøvede bugtaler" havde premiere 10.12. 1971 i Johannes Marotts instruktion. Foruden de allerede nævnte skuespillere medvirkede Walt Rosenberg som Bugtaleren og og Berthe Qvistgaard, Erik Paaske og Erik Wedersøe som "spejlvendte".

På adskillige andre punkter er der dog foretaget strygninger og ændringer i forhold til manuskriptet. Den mest omfattende strygning er scenen mellem 1., 2. og 3. stemme, der uddyber relationerne mellem gøglerne men ikke befordre handlingen. Andre store strygninger er sket s. 23-24 og 52; desuden er der strøget en del andre kortere passager, for det meste retoriske gentagelser. Klokken, som Magikeren i manuskriptet bruger til at påkalde sig publikums opmærksomhed, er uden indlysende grund ikke medtaget i opførelse. Endvidere er gøglernes sang under konfrontationen med "de spejlvendte" 5. 56 udeladt.

Manuskriptets anvisning på Vivaldis "De fire årstider" som intermezzo- og underlægningsmusik er fulgt, men dog ikke i alle detaljer vedrørende varighed og placering, og anvisningen på middelalderlig harpemusik som slutmusik er ikke fulgt. Opførelsen holder sig til Vivaldi og styrker derved stykkets cykliske præg.

Akustisk er der gjort detaljeret rede for Magikerens henvendelse til lytterne (nærakustik) og til lytterne og publikum (lidt fjernere) samt for Magikerens krigskommetarer (metallisk forvrænget højttalerakustik), ligesom det "spejlvendte" publikums piften og hånende tilråb fra salen er tilsat en uvirkelig fjernakustik.

PRESSEN

Dagbladskommetarerne til opførelsen, og det vil sige Corn. i Frederiksborg Amts Avis, Jens Kistrup i Berlingske Tidende og Henrik Lundgren i Information, var alle enige om, at "Den bedrøvede bugtaler" var en original indsats i dansk radioteater, men at formen til tider står i vejen for indholdet. Det er tydeligt, at Ulla Ryums formsprog, der som nævnt ikke bygger på etablerede dramatiske traditioner, har forvirret anmelderne.

Corn. synes at have færrest forståelsesproblemer. Han skriver bl.a.:

"Ulla Ryums radiospil (...) var både stort, smukt og skræmmende, en intelligent variation af et ældgammelt tema, brugt i øjeblikkets pinefulde sammenhæng. "Den bedrøvede Bugtaler" blev en meget spændende radiooplevelse - et tilskud af betydning til ny dansk radiodramatik og en ligefrem virtuos demonstration af Ulla Ryums digteriske vision på samfundsaktuel baggrund. Var det dunkelt, så var det samtidig dygtigt."

Hovedstadspressen var - vanen tro - mere mådeholden i sin begejstring. Kistrup taler om stykket som "en dødsmesse over en verden, der er ved at forsvinde." Endvidere siger han: "Svagheden ved "Den bedrøvede bugtaler" er ikke stykkets præmisser - for de er tydelige nok - men den manglende anskuelighed, der præger disse bizarre gøglerfigurer." Han taler også om "Ulla Ryums tilbøjelighed til at over-blixen'e Karen Blixen" og om "det fantastisk-labyrintiske i Ulla Ryums dramatik. (...) Som dramatiker er det det, hun falder på."

Henrik Lundgren skriver bl.a.:

"Som dramatisk digter er det ved sine visioner, Ulla Ryum fascinerer. (...)

Den væsentligste hindring for at lade sig indfange af Ulla Ryums syner bliver således - endnu engang - hendes alt for kryptiske handlingsopbygning, som kan gå an i romaner (hvor man har mulighed for at slå tilbage), men virker uhjælpeligt forvirrende på radio."

4 år senere skriver han i "De musiske udsendelser i DR 1925-1975", bd. 3, at Ulla Ryum folder sig fuldt færdig ud som radiodramatiker i dette stykke og om hendes enestående visionære suggestionsformåen og "hendes specielt surrealistiske blanding af det groteske og det truende."

FLERE FANTASTISKE

Ulla Ryums to andre spil i perioden må ligeledes betegnes som fantastisk. Debut'en "Når alting er godt, bliver enden god" (1965) handler om en gammel herre og tre damer, der hygger sig med blommesyltning, mens krigen udenfor er ved at bombe jorden sønder og sammen. Det andet spil "Ved en fiskerig sø eller Heltens dage" (1969) er et sidestykke til "Den bedrøvede bugtaler", men her set fra "de spejlvendte"s side: Soldaten vender sejrrigt hjem fra slagmarken til et pensionat beboet af groteske eksistenser (deltidssinvaliden frk. Ef, en 250-årig general, en hund, der både taler og spiller violin). Men helten lever ikke op til myten; han kan ikke sove eller spise, fører sig alt andet heroisk frem og hjemsesøges af vågne mareridt.

Denne ureglementerede opførsel fra en helt bliver til sidst for meget for de øvrige pensionatsgæster, så han må slås ihjel. Han er nu en død helt, og det er på alle måder bedre end en tænkende soldat. Han får en storslået heltebegravelse og kan dermed endelig fuldbyrde myten om helten. Heltens beskrivelser af de forgiftede fisk, de forkrøblede skove og de afbrændte landsbyer viser lige så tydeligt som i "Den bedrøvede bugtaler", hvilken krig, der hentydes til.

Også efter Vietnam-krigens afslutning beskæftigede Ulla Ryum sig med konstellationen gøglere - krigere i et totalitært samfund. Endnu i 1980 møder vi den igen i radiospillet "Og fuglene synger endnu", denne gang henlagt til en (fjern?) fremtid på stedet, hvor Dyrehavsbakken lå engang.

Ved siden af Ulla Ryum kommer de øvrige fantastiske spil i perioden unægtelig til at virke mere letvægtige. Ikke desto mindre er der fine spil imellem:

Det eneste spil med tilnærmelsesvis samme globale emne, er Niels E. Nielsens "Hinsides sol og stjerner", ligesom Ulla Ryums med science-fictionpræg. Jorden og havene er efterhånden ødelagt af forurening. Kun i undersøiske grotter på de største dybder lever endnu en højtudviklet kultur af "sælmennesker", der har tilpasset sig livet i havet

Hvis man hæver sig tilstrækkelig højt fra jorden, kan man ikke se katastroferne. Det er det, Frank Jæger og Jens August Schade gør i henholdsvis "Idylia" og "En kærlighedshistorie fra provinsen" (begge fra 1967)). Frank Jægers spil er et lyrisk forløb i klassisk metrum, og Schades er en smuk historie om kosmos, engle og kærlighedens lynnedslag i en dansk provinsby.

Esther Nagels "En køn redelighed" (1965) opererer med en despotisk mand, der i protest går i hi i sin specialbyggede alkove, hvor han svulmer op til dobbelt størrelse, mens hans kuede, vrøvlede hustru til gengæld bliver så lille som en teske.

Leif Panduros eneste radiospil i perioden, "Antom og tyngdeloven" (1965), blev hans sidste, inden han helligede sig romaner og TV-spil. Anton er den rebelske yngling, der udtrykker sit oprør mod forældre og autoriteter ved at flyve. På bedste absurde vis tager ingen sig rigtig af det, for enhver ved jo, at mennesket ikke kan flyve! Også titelpersonen i Finn Methlings "Den vidunderlige hermafrodit" kan flyve. Frøken Godtermænd kan derfor med lynets hast bevæge sig fra sin kvistlejlighed i Hans Tavsensgade over de kirgisiske stepper, Titicacasøen og til Pentagon!

Det ligger i sagens natur, at det er spil fra denne kategori, der mest konsekvent benytter sig af mediets dynamiske, grænseoverskridende muligheder. For at opleve den anden af radioens magiske muligheder, den at kunne trænge ned under overfladen, ind til tingenes væsen, da skal vi vende os til den fjerde af mine kategorier, nemlig

D E A B S T R A K T E

Mangler klar definition af tid, sted og handling, også ofte af personer og miljø.

Personer uden individualitet, navn og fortid, til tider kun stemmer uden "krop".

Kan opstille alternative intriger i samme stykke, ofte med rollespil.

Montagen bliver en del af budskabet. Ordene skal ikke (kun) udforske virkeligheden, men bliver selv gjort til genstand for undersøgelse.

S P E J L T I G E R E N

RESUMÉ

"Han" og "hun" sidder i deres stue og leger deres faste leg. Den går ud på at forestille sig, hvad der sker uden for vinduet. Det er et ritual, der har reddet deres forhold, at de med udgangspunkt i udsigten sammen fantaserer om "de andre", byens øvrige beboere, digter forbipasserende personer og optrin, der gradvist stiger til groteske og fantastiske scenerier.

Legen går ikke for sig uden private digressioner, der fører til, at de går i stå, men parret har en nødplan parat til sådanne kritiske øjeblikke. Den går ud på, at de på skift læser op for hinanden af forhåndenværende aviser eller bøger. Det brudstykke, hun tilfældigt begynder at læse lyder: "De blev låst inde i spejlene og det blev dem pålagt at gentage menneskenes handlinger ligesom i en drøm". Ordene fascinerer dem begge, men netop som der hos ham er en gryende fornemmelse af, at citatet kan anfægte deres livsform, har hun glemt det. De starter legen igen, men bryder af, fordi de tror, det ringer på døren.

ORDENE

"(...) der kan være sådan noget (...) suggestivt ved ordene" siger hun på et tidspunkt (151), og det gælder jo for dem begge, at de er meget bevidste om ords suggestive muligheder, om hvad man kan høre imellem ordene:

Han: Det er ikke ordene. Det er dét der er imellem ordene

Hun: Der er ingenting imellem ordene.

Han: Jo, imellem ordene er jo netop dét jeg taler om, det jeg hører, det du hører, hvis du hører efter (...)

(125)

Blandt de motiver i dialogen, der befinder sig på et rent verbalt plan, kan nævnes kaffen og kanelstangen. Når hun og han mindes tiden før legen, foregår det på denne måde:

Han: (...) kan du ikke huske at jeg altid sagde go' kaffe (..)
 Hun: (...) jeg sagde altid: har du slet ikke set kanelstangen?
 Han: Udmærket kanelstang. Næsten som min barndoms kanelstang,
 den fra bager Petersen. (128)

Nu, efter legen, siger de præcis det samme. Det er blevet ord uden reelt indhold, som ikke henviser til noget. Det understreges af, at der ikke en eneste gang i regibemærkningerne henvises til en kaffedrikningssituation; ingen anvisninger på klirren af kaffekopper, slubren e.l. Kaffen og kanelstangen er blevet befriet for deres betydning og eksisterer kun som ord.

Et andet begreb, der kun eksisterer som ord, er dørklokken. To gange reagerer personerne på, at det ringer på døren, skønt lytterne intet hører, udtrykkeligt anført i regien:

(Hun skriger - det ringer ikke).
 Han: Lad være med et lukke op. (143).

og:

(det ringer ikke)...
 Han (fortsat): nej du må ikke lukke op (...) (146).

Da det til slut i stykket virkelig ringer på døren - og både personerne og lytterne kan høre det - reagerer de til gengæld ikke på det ("Skal vi ikke bare lade som om vi ikke hørte det?" 154).

Både, når det gælder kaffen og dørklokken, er der altså en tydelig divergens mellem det auditive udtryk og det verbale udtryk - ordene lever deres eget liv.

Ordenes selvstændige liv er tydeligt, når personerne leger. Når de fabulerer over deres udsigt fra vinduet, sker det via 1) associationer og 2) betydningsforskydninger, således at billederne konstant skabes og omskabes. Et eksempel på den første teknik ses s. 144.

Hun: Jeg forstår ikke hvordan kuglerne kan splintres og straks ligesom samles igen, ikke til en kugle, men til en slags stumper, der lynhurtigt vikles rundt om ham.

Han: Og ikke en splint falder til jorden.

Hun: Et barn i svøb.

Splinten, han taler om, stammer fra de (sne)kugler, hun fabulerer om, men den syntaks, han anvender, har klare bibelske associationer ("Ikke en spurv falder til jorden, uden at det er Guds vilje"). Denne bibelske aura smitter så til gengæld af på hendes omtale af figuren, der har fået viklet tøjstumperne om sig: "Et barn i svøb" = Jesus. Det, de taler om, er hverken Guds vilje eller Jesusbarnet, men ordene og deres associationer løber af med dem. Et praktisk eksempel på ordenes magt!

Mest udbredt i hans fabuleringer er forskydningerne, der bevirker en stadig forandring i hans billeder. Til tider går det så hurtigt, at figurerne, han fantaserer om, skifter udseende flere gange i løbet af få linjer:

(...) Det er en ung dame. En ung pige måske.

(...) nu da hun er nærmere ser jeg at hun er krympet, hun er helt knoldet sammen, brysterne hænger som to sten (...)

(140)

og endnu tydeligere s. 132, hvor den samme person skifter både udseende og identitet : manden på kommunekontoret bliver i løbet af 18 linjer til manufakturhandler Madsen, til ridelæreren, til skjortefabrikanten, borgmesteren og til sidst tobaksdirektøren!

Således foregår der stykket igennem en diskussion af ordet og dets funktion. Ordene opleves af personerne både som middel og som mål. Det er gennem ordene, at personerne kommunikerer med hinanden og forsøger at nå virkeligheden udenfor, samtidig med at ordene fjerner dem fra virkeligheden og skaber deres egen.

Ordenes dobbelrolle og deres modstridende egenskaber kommer tydeligst til udtryk i:

LEGEN

"Legen" er kommet til personerne på et tidspunkt, hvor de var blevet trætte af hinanden ("vi talte altid om det samme" 127). For en umiddelbar betragtning kunne det se ud som om, de også nu taler om det samme, men der er en væsentlig forskel: bevidstheden. Før var deres kommunikation ikke bevidst ("Vi lod munden løbe" 127); nu er den i deres egen opfattelse så bevidst, at hun i løbet af 8 sider bruger ordene "bevidst" og "bevidsthed" 10 gange! (128-136)-

Den bevidste forskel består blandt andet i, at de nu udvælger et bestemt udsnit af virkeligheden, nemlig udsigten fra vinduet som scene for det, de fortæller hinanden. Dette begrænsede område bliver i bogstavelig forstand skueplads for deres ønsker, savn og erkendelse af omverden. Der ser og/eller forestiller de sig f.eks. andre af byens indbyggere (kassereren på kommunekontoret, ridelæreren, borgmesteren osv. 132), og derud projicerer de deres seksualitet, jfr. de to sidste gange, de leger, hvor dialogen antager en stigende hidsig rytme:

Hun: (...) Hold fastere.

Han: Elskede.

Hun: Elskede, elskede hvad gør hun?

Han: Hun æder hans tøj.

Hun: Hun savler og spytter og fråder og kysser og harker og bider og gnaver og flenser og smasker og slubrer og ...

Han: Det sner.

Hun: ...snager i hans bryst, smovser i hans lår, hans mave, hans lænder og forfra, bagfra, forfra, bag...

Han: Det sner, det sner, det sner, det sner.

Hun: Mer, mer, mer ...

(Hun skrider -(...)) (142-143).

Sidste gang, de leger, når de ikke frem til orgasmen:

Han: (...) det er begyndt at sne, det sner, det sner, det sner, det sner, det sner, det sner ...

Hun: ... åh mer ...

Han: ... det sner det sner, det sner-
.....

Hun: Hvorfor holdt du op? Hvorfor lader du mig ligge midt i det hele?

Parret kan også projicere deres magtkampe og frustrationer ud i legen. I det følgende eksempel prøver hun at sabotere legen ved bevidst ikke at gå ind på den, ved at sende på en anden frekvens end han:

Han: (...) fløjl som hun slæber langsomt af sted mens hun drejer lidt på hælene, sneen knirker og kåben slår ind mod ...

Hun: Jeg glatter altid plasticposerne ud og lægger dem pænt sammen og ned i skuffen.

Han: Og kåben, sagde jeg ...

Hun: Hvis jeg skulle få brug for dem.

Han: KÅBEN, sagde jeg (...) (141).

Magtkampe, frustrationer, seksualitet og almindeligt dagligt samvær; så mange basale livsytringer og -funktioner finder sted gennem ordlegen, at det er nærliggende at se legen som spejlbillede af livet. Derfor er det også meget vigtigt at overholde spillereglerne. En af dem er, at legen skal indledes med de samme ord. Som alle ritualer, er deres leg en besværgelse, og for at den skal virke, skal man bruge de autoriserede trylleord ("Nu går de forbi", 125, 129, 130 m.fl.) og de rigtige omstændigheder (kaffe og kanelstang).

En anden regel er, at man ikke må blive for privat ("Du ved godt, at det ville være imod spillets regler" (...) "Det er de andre det drejer sig om" 153). Det er forbudt at glemme de andre og komme for tæt på hinanden. Projektionerne skal iklædes "de andre"s skikkelser. Da det foruroligende i hendes spejlcitat begynder at gå op for ham ("...det var især det med spejlene ..." 151), og han truer med at blive for privat ("Jamen, jeg synes der var et eller andet jeg gerne ville snakke med dig om..."), giver hun ham et svar, der på overfladen er venligt og opmuntrende, men hvis officielle sprog-tone signalerer det stik modsatte ("det er da altid rart at få talt ud med hinanden, hvis der er noget, der piner en" 152). Her skal tydeligvis ikke tales ud om noget!

Den vigtigste regel er imidlertid, at det er forbudt at bryde illusionen, at gøre opmærksom på, at det hele kun er en leg:

Han: ...blev vi måske ikke enige om, at dette her aldrig måtte nævnes imellem os?

Hun: Hvad for noget dette her?

Han: Ja dette her med, at det hele kun er noget vi finder på -
(137-138)

Når legen går i stå, fordi disse regler brydes, begynder den forfra, og skulle det værste ske, at det skulle vise sig umuligt at opretholde et skin af menneskelig kontakt via legen, har parret deres beredskabsplan. Denne skiftevis oplæsning kan til nød gøre det ud for samtale. Så selv om legen standser, begynder den til stadighed forfra. Legen har erstattet livet; derfor er det simpel selvopholdelsesdrift at holde den i gang:

Han: Så må vi lade være med at tale.

Hun: Det kan vi ikke, så kan vi lige så godt dø. (133)

De er nødt til at fortsætte men kan ikke tage springet fra leg til liv, fra spejlbillede til det spejlede. Som hun siger om ham ("Du kan selv være låst inde" 147), er de begge låst inde i:

SPEJLENE

"De blev låst inde i spejlene og det blev dem pålagt at gentage menneskenes handlinger ligesom i en drøm."

Dette citat dukker første gang op, da parret griber til nødløsningen: den gensidige oplæsning. Han griber en avis, hun en gammel eventyrbog, og mens han - når det er hans "tur" - læser forskellige brudstykker af sin avis, går hun i stå ved det første stykke, hendes øjne falder på, "spejlcitatet", og fascineret gentager hun det, hver gang det er hendes tur. (5 gange s. 149-150).

Motivet dukker ikke ud af den blå luft. Dets tilsynekomst er gennem længere tid blevet forberedt i teksten, første gang i hans fabulering s. 139:

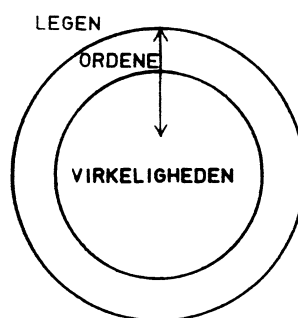
Luften rykker sig tættere sammen, den skutter sig i kulden, ryster sig sig for sne, splinter af frossent vand, næsten som spejlstumper, der hvirvler og hvirvler og næsten er som magnetiske jernfilspåner, og samler sig, næsten som en flade, næsten et spejl med et spejlbillede af den hvirvlen-de sne.

Dette er bogstavelig talt spejlmotivets skabelsesberetning: ud af kaos fortættes sneen (ordene) til spejlstumper, der igen samler sig til et spejl, der straks begynder med at spejle de ord, der var begyndelsen til det hele!

Men allerede parrets diskussion om, hvorvidt to dråber vand er ens eller forskellige (132,133,138) er et udkast til spejlmotivet, understreget af, at dette "vanddråbemotiv" afløses af spejlmotivet midt i en sætning ("splinter af frossent vand, næsten som spejlstumper" 139) for ikke senere at dukke op. Fra nu af er vanddråbemotivet udspillet og dets rolle overtaget af spejlmotivet, der viser sig regelmæssigt gennem resten af forløbet (140,144,145,146). Et af dets tilsynekomster er særlig interessant, nemlig hans replik "Det må være noget du har set inde i spejlet (146). Bruges den som nøgle til spejlcitatet, betyder det, at det er personerne, der via deres ritualiserede samvær er dømt til kun at spejle det "rigtige" liv. De er låst inde i spejlene.

Personerne er som vist styret af legen og legen igen styret af ordene. Ordene spejler menneskenes handlinger og gentager dem i en uendelighed. Det er en evig gentagelse af spejlinger, fordi - som vist under ORDENE - ordene har den dobbelte funktion, at de både beskriver verden og skaber verden.

Jeg har prøve at vise, hvorledes livet spejles i ordene, der igen afspejler deres egen virkelighed, udtrykt i legen. Legen på sin side er en spejling af livet. Alle disse spejlinger indefra og udefter kan måske udtrykkes grafisk således:



Men spejlingerne er ikke forbi hermed. Der er nemlig endnu en sidste tilbage, kulminationen på dette spil med spejle, nemlig:

SPILLET

Der er ikke gået mange sekunder af spillet, før hun siger:

(...) hvis der var nogen der hørte på os - det vil jeg forøvrigt ikke håbe der er, dét siger jeg dig, det vil jeg for vores egen skyld ikke håbe at der er - men hvis der nu tilfældigvis var andre der hørte på os, så ville de give mig ret. De ville allesammen sige : "Der sidder to mennesker og de siger noget til hinanden; (...) (125)

og dermed drager lytteren ind i situationen. Der er jo rent faktisk mennesker, der hører på dem, nemlig os!

Lidt senere, da han fortæller om deres inden "legen", siger han:

(...) nu bagefter kan jeg godt se at det allsammen lød som et hørespil, du ved godt dem der hvor de sidder og drikker kaffe (...) (127).

En selvrefererende beskrivelse, der fungerer på flere planer. Først og fremmest som Verfremdung, der distancerer lytteren fra stemmerne i radioen, bryder illusionen og henleder opmærksomheden på, at det er (radio)teater, dette her. Men hvor fremmedgørelseseffekten hos Bertolt Brecht kræver, at skuespilleren træder ud af karakter et øjeblik og henvender sig til tilskuerne, er det anderledes her.

I dette stykke henvender personerne sig ikke til os; de aner intet om vor eksistens. Fremmedgørelseseffekten ligger i, at personerne her beskriver en situation, der

- a) passer på dem, før de fandt på legen og blev "bevidste",
- b) passer på dem nu, hvor de til trods for "bevidstheden" stadig drikker kaffe og lader munden løbe og
- c) passer på lytterne, idet de hører "Spejltigeren".

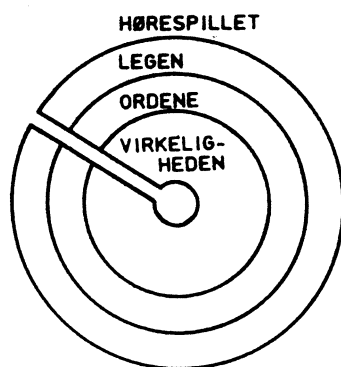
Lytterne har måske ovenikøbet forberedt sig på samme måde som parret i stykket, før de starter deres leg, nemlig slukket lyset og lukket øjnene - for bedre at kunne se:

...så lukker vi øjnene. Og så lukker vi dem op igen. Og hvad ser vi så. Ingenting? Jo se, det sner. (139).

Dette er jo den klassiske RT-lyttesituation: billederne kommer, når lyset er slukket - og kaffen inden for rækkevidde!

Vi bliver derfor bragt både på afstand og i nøjagtig samme situation som personerne i stykket. Det personerne foretager sig, spejler det, lytterne foretager sig, mens de lytter til personerne. Ligesom han og hun "ser" billederne for sig, ser vi billederne for os samtidig med, at vi ser personerne sidde og se billederne for sig.

Hørspillet indgår jo i fiktionen ved at være et af de motiver, personerne forholder sig til, men da samtidig hele stykket er et hørespil, er hørespilsmotivet i virkeligheden den yderste spejling, der i sig rummer de øvrige spejlinger, jeg har omtalt. Det kan udtrykkes grafisk på denne måde:



REALISATION

"Spejltigeren" er Inger Christensens debut som radiodramatiker. Det havde premiere i DR 8.4. 1966 med Lise Ringheim og Preben Kaas i Sam Besekows instruktion og med Finn Qvist som lydtekniker. Instruktøren har taget konsekvensen af, at hele handlingen bevæger sig på ordplanet. Han har derfor givet afkald på lydeffekter af enhver art, også selv om forfatteren ikke direkte har frabedt sig dem. Altså ingen klirren af kaffekopper osv. Kun dørklokken i slutningen - som også kræves i teksten - er medtaget.

Akustikken er udpræget neutral uden hørbar resonans, hvad der giver et meget sterilt lydbillede. Skuespillernes afstand til mikrofonerne er meget lille; det giver et hørligt åndedrag og tillader skuespillerne en meget lille volumen og en til tider sløret

artikulation, uden at de af den grund bliver uforståelige. Kun s. 126, hvor hun åbenbart er i køkkenet, er hun længere væk end normalt fra sin mikrofon; ellers er stemmerne ikke defineret i forhold til et rum, men opleves "kropsløse".

Stemmeføringen veksler fra lav tale (ikke hvisken) til høj latter og vrede udråb. Parrets lege s. 142-143 og 152-153 får i høj grad understreget deres karakter af verbalt samleje ved skuespillernes talerytme, åndedræt og stemmeføring.

I forhold til manuskriptet og teksten, som den er trykt i "Dansk Radiodramatik 1" er der kun ganske få afvigelser i opførelsen, og de er alle af den art, der jævnlig opstår under prøvearbejde og optagelser. F.eks. er hendes replik s. 148 "Kom så i gang" i opførelsen ændret til "Bare kom i gang". S. 140 beder han hende holde op med "det hysteriske grin", men teksten har ingen anvisning på, at hun skal grine. Det gør hun i opførelsen.

Imidlertid er der en interessant uoverensstemmelse mellem den trykte udgave og manuskriptet. I "Dansk Radiodramatik 1" siger hun s. 147: "Hold så op med det fordømte vås". I manuskriptet står imidlertid "fordrømte vås", og således udtales det også i opførelsen. Det forandrer jo meningen ikke så lidt, og set i sammenhæng med de omgivende replikker kommer tekstbilledet til at se således ud:

Han: Det må være noget du har set inde i spejlet.

Hun: Hold så op med det fordrømte vås.

Han: Hvis der var nogen, så må man sige, (han ler) ja så må man sige, at det er dem derude der er låst inde.

Lad os sammenligne dette nye tekstbillede med spejlmotivet, som det udfoldes s. 148:

"De blev låst inde i spejlene og det blev dem pålagt at gentage menneskenes handlinger ligesom i en drøm."

Det, der tilsyneladende var en skrivefejl i manuskriptet, er altså i virkeligheden et forstadium til spejlmotivet!

Den sidste afvigelse, jeg vil nævne, er at der mod stykkets slutning er strøget 11 linjer, der altså ikke figurerer i den trykte tekst. Strygningen befinder sig efter de tre prikker i hendes første replik s. 154 og før "har du forresten husket at låse døren?" og består af en yderligere ordveksling mellem de to, som (heldigvis) ikke forrykker men understøtter min analyse; han siger blandt andet:

Du ved jo godt at han (dværgen) er låst inde i et spejl, siger det dig ikke noget, skulle vi måske sidde her på samme måde, låst inde

Stykket har siden premieren været genudsendt 5 gange. I 1967 blev det endvidere produceret i Norddeutscher - og Süddeutscher Rundfunk og i Radio Praha.

Inger Christensens næste to radiospil "Klædt på til at overleve" (1967) og "Et uhørt spil" (1969) er begge variationer og videreudviklinger af temaerne i "Spejltigteren". De tre stykker kan derfor betragtes som en trilogi, og som sådan blev de også udsendt i DR 1971.

Dette fællespræg understøttes af en række "ekstratekstuelle" omstændigheder : De tre stykker har stort set samme varighed (ca. 50 min.), de er alle instrueret af Sam Besekow, og har alle Lise Ringheim i den kvindelige hovedrolle. I "Klædt på til at overleve", der handler om et kendt skuespiller-ægtepar, spilles rollerne af tidens kendteste skuespiller-ægtepar : Lise Ringheim og Henning Moritzen.

Et af Lise Ringheims specialer i 60'erne var "rollespillet" i forskellige variationer, som det f.eks. tog sig ud i den absurde dramatik. I TVs opførelse af Genets "Stuepigerne" (1963) spillede hun Madame, og året efter i Pinters "Elskeren" sammen med Henning Moritzen. Henrik Lundgren skriver om hendes præstation i de tre Inger Christensen-spil, at: "den køligt-hidsende diktation, hvis mangetydighed har gjort hende til Pinter-skuespillerinden **par excellence** i dansk teater, synes skabt for Inger Christensens replikker,"

(De musiske uds., vol.3,128)

Noget kune tyde på, at også det omvendte er tilfældet.

PRESSEN

Premieren på "Spejltigteren" blev dagen efter anmeldt i samtlige 7 københavnske dagblade.

Omtalen af stykket svinger fra det overfladiske og til en dyberegående redegørelse for stykkets struktur.

Et eksempel på det førstnævnte er H:sons anmeldelse i Aktuelt, hvori det blandt andet hedder:

"Deres samtale er en fantasileg, hvis formål er seksuel ophidselse, som især Hun er ude efter."

"Lise Ringheim illuderede den helt store sanselighed, hvis vi da ikke forvekslede den med et akut tilfælde af bronkitis!"

"Spejltigteren viste sig at være en sengehest."

H:son påpeger dog som den eneste anmelder ligheden med Pinters "Elskeren".

I Politiken opholder c.j.e. sig ligeledes ved stykkets seksuelle undertoner:

"en smitsom sindslidelse eller en art åndelig måske også fysisk perversitet. (...) Man har aldrig hørt noget lignende."

C.F. Gade i ? finder dialogen for skriftsprogspræget og livssynet for mørkt og humorforladt. Flere anmeldelser finder stykket for ordrigt med overskrifter som "Alle de ord" og "Snak på livet løs", alle med undtagelse af H:son i Aktuelt finder dog "Spejltigteren" lovende og vedkommende.

Det mest præcise signalement af stykket giver AKG i Information under overskriften "Tigre uden klør":

"Det er det uegentlige forhold til virkeligheden, bevidstgørelsens steriliserende indflydelse, indespærringen i ordene, der er grundtemaet (...) Det ringer symbolsk på døren, virkeligheden

melder sig, her lå hunden altså begravet. Men de to tør ikke, de foretrækker at springe på hinandens spejlbilleder, foretrækker den risikofri intellektuelle positur frem for det vovestykke der hedder eksistens."

"(...) det er digtningen og forfatterens forhold til virkeligheden, Inger Christensen debatterer (...)"

Samtlige anmeldere har kun lovord til instruktøren Sam Besekow og - igen bortset fra Aktuelt - også til skuespillerne:

"(...) Lise Ringheim - med sin nøgterne hidsigt-kølige replik
 (...) Preben Kaas med sin mere monotont påståelige (mandfolkesikre) diktation (...)"

Sv. Kragh-Jacobsen, Berlingske Tidende

"Preben Kaas og Lise Ringheim spillede de to roller med en indlevelse, som om det for dem var den naturligste sag af verden at være låst inde i et spejl."

c.j.e., Politiken

"Lise Ringheim (...) skiftede suverænt fra kvindelig underdanighed og længsel til instinktiv overlegenhed med forbløffende illuderende virkning. Og Preben Kaas var udmærket som manden, skjult tyrannisk og samtidig aggressivt underlegen som den, der erkender sin egen fallit."

peer, Land og Folk

TEKNIK

I "Spejltigteren mangler spring i tid og rum, eller snarere: det kan ikke fastslås, eftersom stykket mangler en klar markering af disse dimensioner. Lad os i stedet se på den dramatiske struktur. Her er det iøjnefaldende, at stykket slutter, omtrent som det starter. Det har en åben slutning, og er således i modsætning til den klassiske dramatiske struktur. Den bygger på et fremadskridende forløb (indledning - konfliktstof - højdepunkt - opløsning) og slutter med en konklusion. Efter tæppefald er intet som før stykkets begyndelse. Det livssyn, der ligger bagved en sådan dramakonstruktion, er den, at løsninger er mulige og, at handlinger kan sætte sig spor.

Anderledes med "Spejltigteren". Med en metode, der også kendes fra prosa og kaldes *in medias res*, dumper vi ned midt i parrets aftenritual, og vi forlader det i nøjagtig samme situation. Virkningen i forhold til den traditionelle konstruktion er derfor diametralt modsat. Stykket slutter omtrent, som det starter, ingen af konflikterne er blevet løst, personerne har ikke gennemgået nogen udvikling; stykket kan i realiteten begynde forfra.

PÅVIRKNINGE OG SÆRPRÆG

En ting, der peger tilbage mod absurdismen er den tidligere omtalte divergens mellem det verbale og det auditive udtryk, altså det at personerne reagerer på ting, der angiveligt ikke sker - eller omvendt. Hvis vi tager udgangspunkt i s. 143:

(Hun skriger - det ringer ikke).

Han: Lad være med at lukke op.

kan vi finde en lignende mystifikationsteknik anvendt i Samuel Becketts "Vi venter på Godot", hvad følgende eksempler fra 1. akt vil vise:

Estragon: Jeg går nu (han bevæger sig ikke)
(...)

Estragon: Nå, skal vi gå?

Vladimir: Ja, lad os det. (de bevæger sig ikke).

(Vi venter på Godot, 17, 65)

og i Ionescos "Den skaldede sangerinde", jfr. dette citat fra 7. scene:

Brandmanden: Undskyld mig, men jeg kan ikke blive ret længe. Jeg vil gerne tage min hjelm af, men jeg har ikke tid til at sætte mig. (han sætter sig uden at tage hjelmen af).

(Moderne fransk dramatik, 37)

Også den gensidige oplæsning i "Spejltigteren" som vrængbillede af normal samtale, er der paralleller til i "Den skaldede sangerinde", hvori dialogen er bygget op over lutter fraser fra en engelsk parlør!

Man kunne utvivlsomt finde mange flere eksempler på, at "Spejltigeren" er fuld af dramatiske træk, introduceret af det absurde teater. Alligevel ville det være misvisende at rubricere det som absurd. Stykket modsiger ganske vist ikke de absurdes håbløse menneske- og livssyn, men, som jeg har påvist, domineres stykket af et helt andet problem: ordet.

Stykket er et meta-stykke, et spil om spillet og en tekst om teksten, og det skal derfor snarere ses som en af forløberne for den skrifttematiske diskussion, der kom til at gå for sig blandt danske modernister omkring 1970. Skrifttematikens overordnede mål var at afmytologisere den tidligere modernistiske digterrolle. De såkaldte konfrontationsmodernister omkring 1960 (f.eks. Jess Ørnsbo og Klaus Rifbjerg) havde alle en kritisk holdning over for samtidens "plastic-og nylonkultur" og satte straks sig selv i en marginalposition i forhold til det unge Velfærdsdanmark. Modernisterne omkring 1970 gør op med 1960-generationens forsøg på at opfatte et splittet verdensbillede. At operere med et begreb som en splittet verden er det samme som at forudsætte, at den engang har været hel, og det nye kuld synes hverken, at verden er hel eller splittet.

Når verden ikke er splittet, må digteren forlade sin outsiderposition; han har ikke længere guddommelig indsigt, men er en håndværker, der ved at arbejde med sproget ikke henviser til noget ud over virkeligheden, ja knap nok til den, fordi virkeligheden er sproget og skriften. Sproget er en del af den verden, det vil undersøge og bliver derfor selv genstand for undersøgelse. Hovednavnene i denne skrifttematiske retning er Hans Jørgen Nielsen ("det er mig, der skriver jeg. Jeg skriver mig."), Jens Smærup Sørensen - og Inger Christensen, hvis digtsamling "det" fra 1969 i stor, gennemkomponeret form diskuterer skriftens og ordenes filosofiske og politiske funktion.

Patricia Waugh kalder denne skrifttematiske retning for "metafiction" og giver den følgende definition:

"Metafiktion er fiktion, som selvbevidst og systematisk henleder opmærksomheden på sin status som kunstprodukt for at undersøge forholdet mellem fiktion og virkelighed. Ved at tilvejebringe en kritik af sine egne konstruktionsmetoder vil en sådan fiktion

ikke bare udforske de fundamentale strukturer i fortællende fiktion; de vil også udforske den mulige fikcionalitet af den verden, der ligger uden for den litterære fiktion."

("Metafiction", 2)

"Spejltigteren" er en klar forløber for "det" og dermed for denne "metadigtning" derved, at selv om sætningerne stadig ligner normal-dansk, så bruges de til at fornægte deres egen brugbarhed. Om udveksling af tanker er der ikke tale, for ord slører mere end de afslører. "Sproget er der som et flimrende lag mellem mennesket og verden" har I.C. udtalt (Modsprogets proces, 99) og fornægter dermed den traditionelle opfattelse af sproget som nøglen til forståelsen af verden.

En anden af midttredsernes unge forfattere, der var med til at indvarsle denne nye tekstbevidsthed, er Svend Åge Madsen. I "Tilføjelser" fra 1967 står der bl.a.:

"(...) mens jeg lader mine ord beskæftige sig med dette emne, fører de samtidig mit stadigt strømmende bevis for mig selv, jeg bliver til og mine ord bliver til, sådan at jeg kan trække denne lille prik til mig, lade den blive til, lade den blive til en klump, lade den være befængt med dem, med små prikker, lade prikkerne være, lade dem blive til disse væsener, som er flige og lugte og lyde og bevægelser, og som ikke er, som er flige og lugte og lyde og bevægelser som prøver at blive til."

(Tilføjelser:Om sig, s. 31)

Ser vi på syntaksen i dette brudstykke, vil vi se, at den består af lutter sideordnede sætninger. De fører tilsyneladende ingen steder hen, men begynder til stadighed forfra - og først og fremmest: de handler kun om sig selv. Her er en klar parallel til den verbale skabelsesberetning, vi så i "Spejltigteren" :

Luften rykker sig tættere sammen, den skutter sig i kulden, ryster sig sig for sne, splinter af frossent vand, næsten som spejlstumper, der hvirvler og hvirvler og næsten er som magnetiske jernfilspåner, og samler sig, næsten som en flade, næsten et spejl med et spejlbillede af den hvirvlen-de sne.

(139)

Ordene bliver til for vore øjne, danner sit eget lukkede system, og genererer energi.

Svend Åge Madsens første radiospil kom i 1967 og hedder "Rapport fra internatet". Det foregiver at være en radioudsendelsesrække med en gammel mands båndreportage fra det internat, han besøger:

"en hel del mennesker, isoleret fra alt andet, som alle lider af en frygtelig sygdom. Så frygtelig er den, at der overhovedet ingen helbredelse findes for dem, der lider af den, intet håb om redning, efter kortere eller længere tid vil sygdommen have ført alle internatets beboere i døden. Det er den daglige udsigt her på stedet: døden rammer overalt, med usvigelig sikkerhed."

(12)

I internatet er der anlagt gader, og der er både teatre og kroer. Nogle af patienterne er udnævnt til præster og læger, der henholdsvis begraver "sygdommen"s ofre og forgæves arbejder på at standse dens hærgen. Efterhånden som rapporten skrider frem, begynder dette internat til forveksling at ligne verden udenfor for til sidst at fremstå som symbol på verden og "sygdommen" som symbol på døden.

Rapporten bliver således et beckettisk signalement af livet og verden ("dette sted, hvor døden er hverdagskost, og hvor håbet ikke findes" 12), og pointen er, at manden under sit researcharbejde i internatet/verden gradvist finder så mange forsonende momenter, at han reviderer sit syn på stedet for til sidst at slå sig ned der og opgive sit radioprojekt.

I spillets løb demonstrerer manden båndteknikkens muligheder for at manipulere virkeligheden, for det viser sig, at han har tilrettet sine båndeksempler, således at de stemmer bedre overens med hans første pessimistiske opfattelse af stedet. Den fiktion, der der bygget op i første halvdel af stykket, dementeres herved til slut.

Stykket bliver altså ligesom "Spejltigteren" et metastykke, der handler om sig selv som radio. Hvor I.C. problematiserer ordenes funktion, problematiserer Svend Åge Madsen udsagnets funktion: vi kan ikke længere betragte det, vi siger, som et autentisk udsagn om verden, for båndteknikerne kan fjerne sammenhænge og forandre tonefald, således at budskabet ændres radikalt ("Måske kan man sige at min opgave er at bringe virkeligheden, eller sådan noget, på forenklet form, så den bedre kan opfattes eller opleves" 43).

Hos de abstrakte digtere sker altså den endelige nedbrydning af fiktionen. Hvor selvtematiseringen hos Ulla Ryum kun gælder spillet i spillet, altså ikke hørespillet selv, den yderste af de kinesiske æsker, så sætter de abstrakte spørgsmålstejn ved alle lag i fiktionen - også selve radioformen.

ANDRE ABSTRAKTE

Svend Åge Madsen har et andet spil i perioden "Forestillinger", og i 1972 står han bag det første danske stereohørespil. Disse spil og I.C.s "trilogi" "Spejltigteren", "Klædt på til at overleve" og "Et uhørt spil" tegner denne genre. Et andet betydeligt abstrakt spil er Cecil Bødgers debutspil "Latter", der som jeg tidligere har nævnt tematisk hænger sammen med "Dukke min" men stilistisk er et stykke abstrakt drama. Andre abstrakte spil men med væsentlig mindre vingefang er Kaj Nissens "Orfeus vender sig og ser på Eurydike" og Tønnes Mikkelsens "Bevægelse".

DET KONKRET - MUSIKALSKE SPIL

Endnu en genre udskiller sig i perioden, skønt den kun repræsenteres af et enkelt spil. Det er "Eventyret" fra 1968 af radioveteranen Finn Methling. I modsætning til de abstrakte spil, der problematiserer virkeligheden og bryder illusionen, så er "Eventyret" et spil, der tager både virkelighed og illusion for givne størrelser - uden at være realistisk! Derfor har det fået sin egen kategori med den betegnelse, forfatteren selv har givet sit stykke.

At det er konkret-musikalsk vil sige, at det tager konkrete lyde (brudstykker af replikker, fugleskrig, maskinstøj osv.) og organiserer dem musikalsk. Lydene er stykkets råmateriale på samme måde som tonerækken er en komponists råmateriale. Ligesom komponisten skaber musik ved at forbinde tonerne efter bestemte regler, strukturerer forløbet rytmisk, gentage osv., på samme måde kombinerer Methling (og ikke mindst lydteknikeren Finn Qvist) sine elementer, således at resultatet bliver en lydcollage mere end en historie. Ved klippebordet organiseres disse lydingredienser musikalsk, dvs. de gives:

en rytmisk struktur

højde- og hvilepunkter

kontraster

imitationer (en replik i stykket dukker op senere i forløbet, men denne gang sagt af en anden person evt. på andre tider og steder).

I Methlings stykke kan man skimte omridsene af flere (mulige) handlinger (en mand møder på en sørejse en professor og hans datter og skibets kok eller han fantaserer, mens han som geolog hugger sig vej ind i en drypstenshule eller han drømmer, mens nogen spiller klaver eller alle tre ting efter tur).

Alligevel er det ikke disse rammer, der er det styrende dramatiske element i stykket. Disse historier er nemlig hver for sig klippet op til en masse større eller mindre lydfragmenter og blandet, således at kronologi og handlingsforløb udviskes og er derpå sat sammen og arrangeret på en ny måde.

De enkelte fragmenter består dels af diskursive elementer, dvs. indre monologer og brudstykker af replikker og replikskifter, dels af kontentum, dvs. motorlyde, baggrundsstøj, pistolskud, rislen, torden osv. Kort sagt lyde, der har en associativ og klanglig varlør. Det findes i så godt som al traditionel radiodramatik som lydeffekter. Det, der gør "Eventyret" til et stykke konkret dramatik, er at kontentum her er i klar overvægt, således at resultatet bliver mere klangligt og associativt end diskursivt.

I overensstemmelse hermed fremstår teksten da også som et lydpartitur, som f.eks. her s. 60:

Manden

(med optoning og nedtoning - udsnit af citat i 176 - spottende)

... vare altid vare altid vare altid...

(klip til

218. som 177: fjernt pistolskud med resonans. Et sekund.

Klip til

219. den lille klokke klemter rasende. To sekunder.

Klip til

220. mursejlernes skrigen, nu med hulæresonans og ekko. To sekunder.

Klip til

221. høj, 'hvid' lyd. Et halvt sekund.

Klip til

222. ét dryp, højt - som et af dem i 16, men her med stor resonans. Halvandet sekund.

Klip til

223. som 201: latter, flere personer, med gruberesonans. To sekunder.

Derefter to sekunders

overtoning til

224. hårde, enstonige paukeslag, frekvens: to i sekundet. Efter overtoningen høres de tre sekunder.

Klip til

225. som 217: smattende, løbende skridt. Tre sekunder: her fjerner skridtene sig.

Klip til

226. to sekunders voldsomt bækkenslag: 'Tjuhhh...!'

Klip eller blødt skift til

227. uregelmæssig hamren og stenflageløsningen o.s.v. som i 3. To sekunder, hvorefter det - i løbet af et sekund - tilsættes klaver-

Det er en metode, som der i tidens løb er teoretiseret over i international radiosammenhæng, mest udpræget af tyske radioteoretikere, deriblandt Heinz Schwitzke. Ifølge ham er det montage, klippet, (die Blende), der konstituerer det konkret-musikalske spil. Han opererer med de fire varianter, jeg omtalte under RTs "spring" :

1. Schauplatzblende: klip fra sted til sted
2. Der Zeitsprung eller die Rückblende: fra tid til tid
3. Realitätsblende: fra ydre til indre, fra én virkelighed til en anden
4. Stilblende: fra genre til genre.

(Das Hörspiel, 248-249)

Denne frie behandling af det traditionelle dramas grundpiller: tid, sted, virkelighed og genre, genfindes hos Methling, der selv har udtalt: "intet sted kan man i højere grad blæse på det klassiske teaters gamle love om stedets, tidens og handlingens en-hed end i radioen".

I tilslutning til sine betragtninger over "die Blende" har Schwitzke en tese om, at man ikke efter et sådant hørspils afslutning bør kunne sige, om der er brugt musik eller lydeffekter - eller tilsvarende, at lytteren mener at have hørt lyde eller musik, som ikke var der.

Helt så radikalt er Methlings stykke ikke, da det som nævnt lader sig gøre at spore en eller flere handlinger bag lydmaterialiet. Alligevel repræsenterer det en yderposition i dansk RT, tæt på både musik og montage. Hverken i Methlings eget forfatterskab eller i dansk RT har dette stykke nogen paralleller. Det er et imponerende eksperiment, skrevet midtvejs i en lige så imponerende forfatterkarriere. Ligesom Peter Albrechtsen bygger hans karriere så godt som udelukkende på radiodramatik, men der holder ligheden også op. Finn Methlings første radiospil havde premiere i 1944, og det foreløbigt sidste i 1989 (!) og han har aktivt påvirket DRs udvikling igennem samtlige 45 år. Som man kunne vente ud fra hans ovenfor citerede udtalelse ligger hovedparten af hans produktion inden for den fantastiske genre, som i hans tilfælde kan underinddeles i de eksotisk-fabulerende spil ("Heloise Jonquille og papegøjerne"), de folkelige ("Kukkerhuset ved åkandesøen", "Sangen til Hanne") og radiomonologen ("Malaria").

Med det konkret-musikalske spil har vi med den mest udprægede radiofoniske af genrerne at gøre. Både realistisk, naturalistik, fantastisk og abstrakt dramatik er set i andre medier, men det konkret-musikalske spil er kun tænkeligt i radio. Så meget mere beklageligt er det, at "Eventyret" ikke har fået nogen varig indflydelse på genrens hjemlige æstetik. Finn Methling er uden konkurrence dansk RTs "grand old man", men "Eventyret" var og blev en enlig svale.

INDBLIK OG UDSYN

Jeg håber, det er lykkedes mig at vise, hvor forskelligartede disse kategorier er i midler og mål. Også inden for samme kategori kan stykkerne være meget forskellige, og derfor har en del af dem været vanskelige at rubricere (Leif Petersens radiospil har f.eks. elementer fra de tre første kategorier). Som følge heraf kan jeg ikke angive fordelingen af spil på de fire kategorier med nogen større præcision, men man kan anslå, at stykkerne fordeler sig jævnt på de første tre kategorier (20- 30 i hver), og at der er væsentligt færre abstrakte spil (færre end 10).

Problemstillingerne spænder vidt; dog er der et slående træk ved de syv års repertoire: den næsten totale mangel på spil med historiske emner. Med undtagelse af Eva Hemmer Hansens "Leviathan" (1966), der foregår under 1600-tallets hekseprocesser i Danmark, og Henning Ipsens "Fort Joseph" (1968), hvori scenen er henlagt til den amerikanske prærie i nybyggertiden, foregår alle andre spil i nutiden. Som jeg har nævnt under Ulla Ryum kan det være vanskeligt at placere handlingen i fantastisk dramatik i en bestemt tid, og der kan, som vi har set, være elementer af science-fiction i nogle af dem. Sikkert er det imidlertid, at for så vidt handlingen overhovedet lader sig placere i tid, ligger den ikke før 1960'erne. Hvad angår lokaliteten, gør noget tilsvarende sig gældende: for så vidt den lader sig bestemme, er den i langt overvejende grad henlagt til Danmark.

Heraf følger, at man kan forvente kommentarer til velfærdssamfundet, og de lader sig også finde i stort tal. Ifølge sagens natur flest hos realisterne og naturalisterne: Albrechtsen beskriver vokseværk og opskruede præstationer i arbejdssfæren i "Papbjerget", og Cecil Bødker i "Dukke min" tilsvarende vokseværk og statusjagt i den lille danske kernefamilie. I "Spejltigerens" indadvendte udforskning af sproget spiller tidstypiske signaler en mindre rolle, men de er der. "Han"s og "hende"s aftenritual med kaffe, kanelstang og vindueskigning kan godt ligne en besk kommentar til familien Danmarks skinliv foran TV-skærmen!

Ulla Ryums fantastik befinder sig også på dette punkt på et niveau for sig selv. I "Den bedrøvede bugtaler" finder vi masser af hentydninger til virkelighedens 1971, men vi er milevidt fra velfærdsfamiliens ægteskabelige kedsomhed eller lønforholdene i det private erhvervsliv. Her er udsynet ikke blot storpolitisk, men globalt.

Også sprogligt er der store spring: fra Bodelsens og Albrechtsens præcise registrering af hverdagsnært sprog til Inger Christensens afdækning af, hvilke magtkampe, der føres mellem ordene i dette sprog. Hverdagssprog er der til gengæld intet af hos Ulla Ryum; først og fremmest er der slet ikke tale om "hverdag" i hendes stykker, og dernæst satses der først og fremmest på lyrisk intensitet og ikke på autencitet. Finn Methlings konkret-musikalske eksperiment befinder sig lige langt fra de fire andre; i "Eventyret"s lydunivers er der i lange perioder slet ingen ord!

På et punkt er de omtalte stykker af Bodelsen, Ryum og Inger Christensen ikke repræsentative for perioden. Ved et tilfælde (?) har jeg valgt stykker, der alle flirter med deres egen illusion, nogle endda med deres egen status som hørespil. Hos Ulla Ryum brydes illusionen flere steder, spillet inden i spillet gennemhulles, men ikke hørespillet selv; ingen af de agerende er sig bevidst, at der er andre lyttere til deres forestilling end "de spejlvendte". Derimod antyder "hun" i "Spejltigeren" en sådan bevidsthed om at blive aflyttet, og i Svend Åge Madsens stykker er lyttersituationen et bærende element. Rapportøren i "Rapport fra internatet" taler direkte til os og spiller på, at vi ikke kan gennemskue, at flere af hans båndoptagelser er forfalskede og manipulerede. Og de agerende "I virkelighedn" er både deltagere i og lyttere til deres eget hørespil:

Hanne: Vil du ikke skrue lidt højere op, nu begynder hørespillet.

Peter: Nå, jeg troede det havde været i gang længe.

(114)

Anders Bodelsen er den af de tre, der enklest og tydeligst hentyder til hørespilillusionen, simpelthen ved at lade en af personerne i "En hård dags nat" lukke op for radioen og dumpe midt ned i noget, der ligner en onskabsfuld parodi på H.C. Branner:

Hendes stemme: Hvis du vidste hvor jeg har hadet dig alle disse år. (...)

Lars: Bitten: Mu-sik!

Henrik: Øjeblik. Detteher er fantastisk.

Hendes stemme: Giv mig dem! Djævel! Jeg hader dig!

Hans stemme: Tag dem hvis du kan! (...)

Henrik (dyb, ildevarslende stemme): Rah-dioteatret.

Lars (endnu dybere): Rah-dioteatret.

Henrik: Boingggggggggg!

Lars: Flyt dig! Nu skal jeg finde noget på den radio.

(74-75)

Et imponerende antal af radiodebutanterne blev med tiden vægtige navne inden for andre genrer, hvis de ikke havde været det i forvejen. Foruden Cecil Bødker og Inger Christensen, der primært var lyrikere, iden de kom til RT, og Svend Åge Madsen og Ulla Ryum, der kom fra den eksperimenterende prosa, debuterede i samme tidsrum så prominente navne som Benny Andersen, Hans Hansen, Sven Holm, Per Højholt, Chr. Kampmann, Ib Michael, Palle Petersen, Dorrit Willumsen og Jess Ørnsbo.

For alle disse forfatteres radioproduktion gælder det samme som for de spil, jeg har taget op til nærmere analyse, nemlig at det er syv års repertoire med en meget stor stilistisk spændvidde og en tilsvarende stor tematisk sammenhæng.

E F T E R - S P I L

I 1971 dør Jørgen Claudi, kun 55 år gammel, brændt op af 7 års hyperenergiske arbejde for RT, uofficiel "kronprins" som programdirektør efter Jens Fr. Lawaetz og bitter over at være blevet vraget ved besættelsen af stillingen som ny chef for TV-teatret.

Med Claudis død begynder tingene at ændre sig. RT begynder en langsom nedtur, der varer 70'erne igennem. Det gennemsnitlige antal danske hørespilpremierer i Claudis 7 år er 15 pr. sæson. I sæsonen 74-75 stiger det godt nok til 20, ligesom det samlede antal forestillinger (både dansk og udenlandsk dramatik) også i begyndelsen stiger. Men lyttertallene falder til gengæld stadig. Det fald, Claudi ikke havde kunnet stille noget op mod, lod sig heller ikke besvære af denne hektiske aktivitet.

TVs egne frekvensundersøgelser, der viser det gennemsnitlige lyttertal pr. udsendelse, taler deres tydelige sprog:

1966:	120.000
1968:	105.000
1972:	50.000
1976:	35.000
1978:	30.000.

Som en mere direkte konsekvens af, at RTs dynamo var slidt op, oplever afdelingen nu en veritabel udvandring af de forfattere, Claudi havde "opdaget" som radiodramatikere. Cecil Bødker skrev ikke mere for radio efter "Kvinden der gik bort over vandet" i 1971. Anders Bodelsen holdt pause fra 1971 til 1980, Ulla Ryum fra 1971 til 1976 og Svend Aage Madsen fra 1972 til 1982, og for dem alle gælder det, at ingen er kommet op på deres tidligere omdrejningshastighed igen. Peter Albrechtsen fik sværere og sværere ved at få stykker antaget og stoppede i 1973 for kun at vende tilbage med et enkelt spil i 1986, og Inger Christensen skrev efter trilogien "Spejltigteren", "Klædt på til at overleve" og "Et uhørt spil" (1966-69) kun to yderligere spil, hvorefter hun i 1975 ophørte med at skrive for RT - angiveligt fordi, hun ikke længere følte sig i berøring med den ånd, der herskede i RTs dramaturgiat. Hermed var "de stærke damers tid" i RT forbi!

De eneste betydelige RT-forfattere, der kan siges at have "overlevet", er betegnende nok to, der blev søsat før Claudi blev programchef, nemlig Ernst Bruun Olsen og - Finn Methling (har man været i branchen i 5 årtier, skal der mere til at bringe en ud af kurs).

Som vi har set, sker forandringerne ikke fra den ene sæson til den anden, og det er ikke alene Claudis død, der afstedkommer dem. Lad os se på nogle andre mulige forklaringer:

1. Ny ledelse

Claudi blev afløst af souschefen gennem alle årene, Henning Pade, der manglede Claudis udfarende stædighed og høje ambitionsniveau. Hvor Claudi blev kaldt "idérig, rastløs, stædig og brændende", omtales Pade som "sky og reserveret. Dette mindre aggressive temperament skulle vise sig at blive betydningsfuldt, når det gjaldt kampen mod

2. Nedskæringer

Allerede som souschef lod Pade sig presse til at afgive faciliteter og ressourcer til andre afdelinger, og Claudi selv nåde at underskrive handlingsplanen 1971/72, hvori Folketingets Finansudvalg og Finansministeriet krævede de første besparelser. Det kom bl.a. til at betyde, at antallet af løbende produktioner pr. dag i Pades første år sænkedes fra 3 til 2.

Et af de alvorligste nederlag led RT, da programstrukturen pr. 1/4 1975 ændredes radikalt, således at program 2 i realiteten udgik. Program 2 var indført i 1951 som en daglang, finkulturel kanal med foredrag, oplæsning, seriøst RT, glimtvis afbrudt af lettere underholdning, og langt de fleste af Teater- og Literaturafdelingens var placeret her (undtagelsen i RT-sammenhæng var de underholdende spil og serier som "Familien Hansen", "Karlsens Kvarter" og spillene om kriminalkommissær "Mogensen").

Alle de seriøse programmer, der overlevede, blev nu placeret på Program 1, der derved skiftede karakter fra tidligere let, cause-rende stof til nu alle programtyper. Derved blev udbuddet af pro-

grammer i Program 1 så uensartet, at en del Program 1-lyttere skiftede til Program 3, der havde et mere homogent indhold. Denne programændring kom altså ikke til at betyde, at også Program 1-lyttere blev vundet for RT, men snarere at genren blot mistede flere lyttere.

3. Stereo: Gamle og nye virkeligheder

Den 7. januar 1972 er en mærkedag i dansk RT-historie. 8 år efter, at en vesttysk station som det første europæiske land sendte et hørespil i stereo, fulgte Danmark med: Svend Åge Madsens "I virkeligheden" bliver som første danske radiospil produceret og sendt i stereo. Stykket er et af de sidste, Claudi nåede at antage inden sin død, og det kan passende stå som monument over RTs bestræbelser i hans regeringstid.

Både i Svend Åge Madsens produktion og i RT er det et hovedværk, fordi det sætter vor virkelighedsopfattelse under debat og fordi stereofonien ikke blot er et krydderi men en integreret del af handlingen. Afstanden mellem højre og venstre kanal og den klarere afstandsbedømmelse, som stereo giver mulighed for, er nogle af de ting, som de fire personer diskuterer og afprøver, efter at lyset er gået ud, netop som de har sat for at høre et hørespil i radioen. Også her anes Pirandello i kulissen: dette hørespil i hørespillet hører lytteren ikke; det stykke, som personerne hører, er dem selv! Forfatteren forklarer selv sit stykke således:

"Da lyset forsvinder, forsvinder de fire personers tilvante virkelighed - deres konventionelle måde at se på. Og de begynder at indse deres egne muligheder for at skabe en virkelighed, at de netop har en rolle som virkelighedsfrembringere, og de giver sig i kast med deres opgave at formulere deres virkelighed. (...) Hvis han siger til hende: du låner dig hen imod mig - så får lytteren dette til at ske siddende ubevægelig i sin lænestol, og skønt han og hun bliver stående ubevægelige foran mikrofonen."

(Dansk Radiodramatik vol 4, 113)

Dette er en præcis beskrivelse af, hvad der "i virkeligheden" sker, når man lytter til hørespil, og Svend Åge Madsens stykke er en virtuos opvisning i, hvad man kan lave i stereo-RT - og kun der. Som de bedste hørespil er dette totalt utænkeligt i andre medier.

Stereo: I sig og for sig

Stykket har en dobbeltstilling; det afslutter perioden med dens udforskning af indre virkelighed, og den peger frem mod bølgedalen i 70'erne ved sin brug af stereo. Ifølge den tyske teoretiker Werner Klippert, rummer stereo en større fristelse til at fokusere på den ydre realisme end på den indre virkelighed. Han definerer forskellen mellem mono og stereo således:

Mono: Rummets resonans og stemmernes fjerhed eller nærhed registreres af mikrofonen, men ikke retning (Højre/venstre, oppe/nede) eller fordeling (foran/bagved).

Derfor er det monofoniske spils rum - for så vidt det overhovedet tilstræbes - opbygget i lytterens fantasi.

Stereo: Her registreres ikke blot resonans, fjernhed/nærhed, men også retning og fordeling.

Denne tilvækst af informationer har til følge, at rummet nu forlægges til rummet umiddelbart foran tilhøreren.

(Klippert, 18-19)

I mono oplever man altså spillet inden i sig, mens man i stereo ser det for sig. Gert Borgen inde på det samme, da han beretter, at Teater- og Litteraturafdelingen først accepterede stereo 2 år efter Musikafdelingen. :

"(...) alle, der arbejder med radioteater (måtte) nok i første omgang føle stor betænkelighed ved udsigten til at blive spærret inde i et stereofonisk teaterprosceniums ramme med deraf følgende begrænsning af radioteatrets unikke mulighed for at skabe det rene illusionsteater i den enkelte lytters fantasi." (mine understregninger) (De musiske udsendelser, vol. 3, 227)

Nu er Svend Åge Madsens stykke et eksempel på, at det godt kan lade sig gøre at lave "indre" radioteater i stereo. Problemet er blot, at den ydre realisme så helt afgjort gør sig bedre og derfor fristede både dramatikere og insdtruktører til at satse på "rummet umiddelbart foran tilhøreren." Og netop omkring 1970 dukker en række forfattere op med spil, der bygger på denne ydre realisme, nemlig:

4. Arbejdspladsrealismen

Det litterære klima i Danmark var ved at undergå en forandring på denne tid. Absurdismens indflydelse var stort set ophørt, og den danske modernisme var trådt ind i sin sidste fase, den skrifttematiske. Den stigende politisering gennem 60'erne havde som en af sine bestræbelser, at den litterære verden med dens lukkede system af elite, der skrev for en elite, skulle åbnes. Det skete også, men demokratiseringen kom ikke fra de venstreintellektuelle, men fra hovedpersonen for al denne interesse, nemlig arbejderklassen selv.

"De sene 60'eres intensiverede produktionsprocesser i industrien resulterede i et brat stigende antal antal revalidenter og invalidepensionister. Krisens gennemslag få år efter betød, at endnu flere udstødtes af arbejdsmarkedet"

(Gyldendals Dansk Litt.Hist., vol. 8, 572)

- og dermed for første gang fik tid til at skrive om deres virkelighed.

De første prosaresultater forelå i Grete Stenbæk Jensens "Konen og æggene" (1973) og John Nehms "Man går ind ad en port" (1975), og Nehm fortsatte igennem 70'erne med romaner om "manden på gulvet". Også her var RT på forkant med udviklingen, for allerede 1970 havde man her premiere på John Kjærgaards "Natholdet" og Jørgen Lindgreens "Værftet". Lindgreen fortsatte blandt andet med "Stillerlisten" (1973) og i 1976 debuterede Lean Nielsen med "Sangen om kød og maskiner".

Af titlerne på de omtalte stykker kan man tydeligt se, at vi befinder os i en langt mere håndgribelig verden, milevidt fra Bødgers, Ryums, Inger Christensens og Svend Aage Madsens stiliserede ord-teater. Litteraturen skal ikke længere kun spejle sig selv, men den omgivende virkelighed. Opførelserne af disse stykker er fine, men ingen af dem er ægte radiofoniske, ingen af dem utænkelige i andre medier. Flere af dem involverer arbejdsjak på 5-8 personer, som det kan være svært for lytterne at holde ude fra hinanden, og deres traditionelle, episke form med de mange realistiske detaljer gør dem lige så godt eller bedre egnet til TV-teater eller prosa. De har groft sagt bragt forfatterne frem men har ikke rokket RT ud af stedet.

5. Farver på skærmen

1/4- 1970 indførtes farve-TV officielt som driftsform i Danmarks Radio, og allerede det første år var der farver på 30 % af sendetiden.

De 30.000 gennemsnitlige lyttere i 1972 var en en fjerdedel af lyttertallet i TVs sort-hvide dage i 1966, så selv om man tager alle de forbehold, der er nødvendige, når man sammenligner to forskellige statistikker, er det tydeligt, at stereo ikke kunne stille noget op, når farverne lokkede fra skærmen. At TV så ovenikøbet udvider sin sendetid i disse år, mens radioen i realiteten nedlægger det ene program, fuldender kun billedet af en hel række uheldige omstændigheder, der rammer Teater- og Litteraturafdelingen i et sårbart øjeblik.

SERIERNES COME-BACK

RT mistede nu ikke gejsten fra den ene dag til den anden; der kom stadig igennem 70'erne spændende radiodebut'er af blandt andre Per Højholt, Jess Ørnsbo og Ole Henrik Koch, men lysten til at eksperimentere var i tydelig aftagen.

Et forsøg på at besvære de lave lyttertal var genoplivelsen af **seriespillene** i god gammel føljetonstil. Det første, største og mest succesrige fremstød i den genre var Klaus Rifbjergs "De be-

skedne", krøniken om familien Vestervang igennem 20 år, fordelt på lige så mange afsnit i sæsonen 1975-76. Det var en kraftpræstation i psykologisk realisme, der for en tid fik genplaceret RT i medierne og publikums bevidsthed.

Serieformlen kom til at sætte sit præg på repertoiret i de næste 10 år: Poul Henrik Trampes "Stemmer der dræber" (1979) og "Den fjerde mand" (1981) var radiogysere i 50'ernes stil. Charlotte Strandgaards "Det stille vand" (1982) handlede om en række kvinder på en fødegang, og radiodebutanten Søren Chr. Hansen "Ved jorden at blive" i 10 dele var en slags parallel til Rifbjergs familiekrønike, denne gang om de beskedne på landet igennem et kvart århundrede.

Radiospil med historiske emner begynder at vende tilbage; det kan især iagttages i de seriedramatiseringer af danske og udenlandske romansuccesser, der florerede i disse år ("Dracula", "Baskerville-hunden", "De røde fjer", "Rosens navn"), og der satses på genudsendelser af 50'ernes føljeton-klassikere ("Gregory-mysteriet", "Jorden rundt i 80 dage").

Serieprojekterne kan ses som RTs svar på TVs satsning på serier lige fra midten af 1960'erne. Hvad de mere underholdende serier angik, var de placeret uden for TVs normale sendetid, nemlig på søndag eftermiddage. På den måde undgik man at stille lytterne over for et valg, hvis udfald var givet på forhånd.

MORGENLUFT?

Ved 80'ernes begyndelse synes opgivelsen at have kulmineret. I et interview i 1989 udtaler dramaturgiatsleder Hane Lemche-Kraae :

"Vi har ikke gjort opmærksom på situationen udadtil, men vi har ansøgt flere gange om at få bevilget penge til dansk dramatik. Men vi har fået afslag. Så det må køres inden for budgettet." (...) "Den udadvendte reklame, det er vi ikke ret gode til." *

(Bag sojakagefabrikken, 8)

Ved frekvensundersøgelsen 1978 er lyttertallet 0, dvs. at det anslåede antal lyttere til RT har været under 30.000. Ingen dagblade havde regelmæssige foromtaler eller anmeldelser af nye radiospil. Ud over via avisernes ugeprogrammer var de eneste muligheder for at orientere sig om RTs tilbud af radiospots med klip fra kommende forestillinger og så RTs månedsprogram, der sendes på opfordring og som er en udmærket appetitvækker med foromtaler, rollelister o.l. på spil, montager og oplæsning. Men da markedsføringen af denne folder har været næsten ikke-eksisterende, kan man sagtens have været intens radiolytter i en menneskealder uden at kende til dens eksistens.

Nye talenter

Fra begyndelsen af 80'erne begynder der igen at kunne spores lidt af den gamle livskraft. Et nyt kuld af instruktører rykker ind i RT: Ole Krøll, (der især har fejret triumfer som meddigtende og billedskabende iscenesætter især af gysere som "Baskerville-hunden", "Dr Jekyll og Mr Hyde", "Rosens navn"), Carsten Grønning og Madeleine Rønn-Juul. Blandt de løsere tilknyttede instruktører er også unge navne som Emmet Feigenberg og Flemming Weiss Andersen.

Og RT fingerer igen som rugekasse for nye talenter. I 1989 debuterer den unge skuespiller Astrid Saalbach som radiodramatiker og vinder Den Nordiske Radiospilpris. Senere følger hun efter med "Bekræftelsen", og da "Skyggernes børn" blev sendt i 1983, var TV-teatret igang med at producere et nyt stykke og hun havde endnu et på bedding, bestilt af Folketeatret. Hun er sandsynligvis tabt for RT!

En række andre fine spil er dukket op inden for de sidste 5-6 år, blandt andre af Henning Mortensen, Bent Vinn Nielsen og Ole Henrik Koch og. En af de mest originale unge radiokunstnere er Mark Hebsgaard, der med stor radiofonisk fantasi afprøver grænserne mellem montage og hørespil i "radiofabler" som "Garboshow", "Maria Paradis og den dyriske magnet" og "Stratoliners". Her er en forfatter, der forstår at udnytte stereofonien for "den indre scene"..

Sten Kålø har i 80'erne skrevet sin trilogi om livet i de danske byer, "Sommermorgen" (1981), "Havnebyen" (1987) og "Det utroligste" (1988). Han griber her tilbage til Dylan Thomas' teknik i "Forår i Milk Wood" med sit mylder af personer og en alvidende fortæller, der omhyggeligt tilrettelægger, hvad vi skal høre. Den unge Gerz Feigenberg må afgjort siges at være Finn Methlings arvtager. Hans spil er fantastisk-fabulerende med masser af Schwitzkes spring i tid, sted, virkelighed og genre.

Ny opmærksomhed

I 1985 brugte DR næsten 5 mill. kroner på en håbefuldstilstand: man indkøbte to nye, computerstyrede produktionspulter til RT. Computerne kan blandt andet føre liste over antallet af enkeltscener, vise hvordan de mange hundrede knapper på pulsten står, og så kan de på disketter registrere miksningen af stemmer, musik og lyde, således at den nærmest kan genskabes. De flersporede båndmaskiner kan nu køres synkront, dvs. som en stor maskine med op til 20 spor.

Året efter gør afdelingen et forsøg på at hverve flere unge lyttere ved at afholde UNG RADIO-konkurrencen. Ud af 82 indsendte manuskripter om unges problemer og hverdag blev 5 udvalgt og udsendt i løbet af 1987. Om det har betydet nogen sænkning af RT-lytternes gennemsnitsalder, er det for tidligt at udtale sig om.

RT fik en stor opmuntring udefra i april 1989, da Kaj Nissens "Liden Kirsten" vandt Prix Futura, der hvert andet år uddeles af Sender Freies Berlin. Prix Futura er sammen med Prix Italia den mest betydningsfulde internationale festival for radiospil, og Danmark har flere gange tidligere hjemført prisen, der er på 10.000 D-mark, og som ud over at vinderlandets RT bringes i søgelyset for en tid også indebærer, at vinderstykket produceres på udenlandske radiofonier.

I maj 1989 startede hvad der kunne være blevet en frugtbar offentlig debat om RTs skæbne. I et indlæg med overskriften "Radioteatret vigtig del af kulturlivet - Eksistensen truet af reducerede bevilninger" gik Emmet Feigenberg i rette med de politikere og ledere af kulturinstitutioner, der betragter kulturfænomenernes berettigelse udeukkende ud fra begreber som "belægningsprocent", og "seer - og

lyttertal". Hvis man vælger at sammenligne RTs lyttertal med TV, vil RT klart fremstå som "elitært, marginalt og uden bred opbakning (...). Andre vil sammenligne Radioteaterets lyttertal med teatrenes publikumssøgning, eller med en ny romans eller digtsamlings oplagstal. Og så vil konklusionen uvægerligt blive: Radioteatret er en enestående populær og ganske uundværlig del af dansk kunst og kulturliv." Feigenberg slutter med en appel til "Radioteatrets publikum, til trofaste fans, lejlighedsvis lyttere, venner og kritikere: kom frem og støt Radioteatret ved at tale om det - sig højt, at I ikke vil undvære det!"

Den eneste umiddelbare reaktion på appellen kom ugen efter i et indlæg med overskriften "Radioteateret æstetisk flagskib - Man kæmper og satser" fra mag.art. i teatervidenskab Me Lund. Som overskriften antyder, stiller Me Lunds indlæg sig helt på Emmet Feigenbergs side: "vi er mange, der ud fra et personligt engagement, men tillige ud fra en medie-analytisk og kvalitativt-æstetisk synsvinkel simpelthen ikke kan undvære Radioteatret (...) Radioteatret og faktions-montagerne under ét er et af de meget få steder i den etablerede danske teater- eller fiktionsverden, hvor der stadig er folk, der tør eksperimentere, kæmpe, satse og udvikle og - i et vist omfang, selvfølgelig - gå på røven. Me Lund slutter med at efterlyse en mediepolitisk kovending i Folketinget.

Efter denne uforbeholdne støtteerklæring sankede sig igen en høflig stilhed over emnet RT, dobbelt beklageligt fordi nødråbet for en gangs skyld kom fra en RTs egne talentfulde unge instruktører.

Er der på trods heraf grund til behersket optimisme med hensyn til RTs fremtid? Ja, heldigvis. Talentmassen er der, og materialet er up to date. Unge dramatikere og instruktører bliver stadig tiltrukket af mediets muligheder sammen med en ny generation af skuespillere.

FREMTIDENS FARER

Siden 1972 er der stort set årligt blevet skåret i Teater- og Litteraturafdelingens driftsbudget, og der er intet, der tyder på, at det vil vende inden for en overskuelig fremtid. Den primære følge af disse nedskæringer er færre og billigere produktioner. Inden for de sidste år har afdelingen produceret gennemsnitlig 40 spil om året, danske som udenlandske, hvor gennemsnittet i 60'erne var 63.

RTs sendetid er for tiden tirsdag kl. 21 (premierer og genudsendelser) med snapreprise af premieren onsdag eftermiddag i den næstfølgende uge og søndag kl. 17. Her er det overvejende genudsendelser, der står på programmet. I det hele taget synes genudsendelser desværre at være blevet det refleksmæssige svar på nedskæringerne. Ingen kan anfægte, at RT har en pligt til at præsentere klassiske stykker, indspilninger og skuespilpræstationer for nye lyttere, men det er forstemmende, at institutionen til tider kun kan præstere 2 premierer på en måned.

Også selve politikken bag genudsendelserne er problematisk. De synes nemlig at falde i to skarpt adskilte kategorier. Den ene er spil, der har haft premiere inden for de sidste 10 år, og den anden - under overskriften "Det gamle radioteater" - er klassikere fra tiåret 1950-60. Hele den mellemliggende periodes spil - og det er jo blandt andet dem, jeg beskæftiger mig med i dette speciale - står og samler støv i båndarkivet. I perioden jan. 1982 - jan. 1989 blev der i alt genudsendt 48 originale danske hørespil, men ud af dem var kun 5 fra perioden 1964-71! Bemærkelsesværdigt, set i lyset af, at DR angivelig selv betragter disse år som RTs guldalder.

Genudsendelser af 35 år gamle dramatiserede teaterhits med de gamle, "guldrandede" skuespillere (og en tilsvarende "guldrandet" diktion) løser næppe nogen publikumskrise. Nu, hvor 60'ernes spil er mellem 20 og 30 år gamle, er de selv blevet en del af RTs tradition. En tradition, som man ikke skal holde i hævd til glæde for de 40-50-årige. men for at vise, hvor nutidige emner og problemstillinger er - og dermed retfærdiggøre den hyldest i praksis, som Claudi-årene får i ord.

Den sidst offentliggjorte frekvensundersøgelse viser en belægning på, hvad der svarer til 75.000 i november 1988. Det er fortrøstningsfuldt, men det var i sandhedens interesse den aften, hvor RT havde premiere på Anders Bodelsens meget foromtalte "Mørklægning". Lyttertallet er der derimod ikke megen fortrøstning at hente i: der er dobbelt så mange RT-lyttere mellem 60 og 70 år som mellem 40 og 60!

Lyttertal og -alder hænger uløseligt sammen; det samlede lyttertal stiger ikke, så længe RT ikke kan rekruttere en ny generation af lyttere, og det er svært at se, hvordan det skal ske i en mediesituation, hvor de fleste danskere om få år vil kunne opfange op til 24 TV-kanaler, produceret specielt til det internationale marked.

At lytte til hørespil er at kunne aflæse fiktion med ørerne, og det er noget, der skal læres. For en ungdom, der er vant til at blive fodret auditivt og visuelt samtidigt, vil RT uværgerligt føles som fiktion, der mangler billedet, ganske lige som mange voksne filmgængere opfatter stumfilm som fiktion, der mangler lyden, fordi de ikke er vant til at aflæse fiktion med øjnene alene. Om man opfatter en kunstform som mangelfuld i forhold til andre, eller om man opfatter den, som en, der kan noget, andre kunstformer ikke kan -det gør hele forskellen!

Om 25-30 år vil der ikke være mange tilbage af bedsteforældregenerationen, der med blanke øjne mindes aftenerne i mørket foran radioens grønne øje, når "Gregory-mysteriet" stod på plakaten, og en forældregeneration, der selv er vokset op foran fjernsynet, vil være en dårlig fortaler for RTs fortrin.

Det er altså ikke kun TV, der er skurken, og det er ikke kun et økonomisk problem. Jeg kan ikke ryste løsningen ud af ærmet, men et er sikkert: at forsøge at tale konkurrenterne efter munden, dvs. selv at skrue op for den umiddelbare underholdning, det er at tabe, før kampen er begyndt. Radio er og bliver et "smallere" medie end TV; objektivt set vil radio altid være karakteriseret ved, at "mangle" en sans - det visuelle skal vi selv komme med (at vi så er mange, der med glæde gør en dyd af en nødvendighed, er en anden

sag). Derfor er forsøg fra RTs side på at konkurrere f.eks. på spil, præget af megen visuel action en udstilling af mediets fattigdom, simpelthen fordi TV kan den slags ting langt bedre.

Måske skulle man svare igen på al den ufarlige underholdning med endnu mere "farlig radio" i bomholtsk forstand, dvs. med en bredere vifte af smalle programmer? I en vis forstand var det det, Jørgen Claudi gjorde i de syv år, han stod for styret. I en tid, hvor TV-teatret var begyndt at finde sin form (Panduro debuterede på TV i 1963) og dermed var begyndt at gøre indhug i lytterskaren, gjorde Claudi det mindst indlysende. I stedet for at forsøge at vinde de tabte sjæle tilbage med ufarlig underholdning, konkluderede han, at de tiloversblevne måtte være ekstra motiveret for ægte radiofonisk teater, og det fik de så! Det lykkedes ham at opprioritere det eksperimenterende, grænseafsøgende RT uden at nedprioritere det underholdende.

Det hører med i billedet, at både medie- og samfundssituationen var fundamentalt anderledes for et kvart århundrede siden. Det TV, der truede radioen dengang, var et monopol, og altså endnu ikke selv truet. Og Claudi havde helt andre summer at gøre godt med, end der er til rådighed i dag. Det var en tid med industriel ekspansion, fuld beskæftigelse, stigende realløn - og stigende fødselstal. Det var, som Anders Bodelsen i 1977 kaldte sin roman om 1960'erne "De gode tider".

Jeg håber, det er lykkedes mig at vise, at det også inden for dansk radioteater var gode tider; syv år hvor det usynlige teater blev gjort synligt i moderne dansk teater og litteratur.

Radiospilantologier

Dansk Radiodramatik 1 - 5 (Jørgen Claudi ed.). Fremads Fakkeltbøger
1967, 1968, 1969, 1971, 1974)

Radiospil (* betyder, at spillet er trykt i Dansk Radiodramatik 1-5; ellers foreligger stykkerne, hvis ikke andet er opgivet, kun i DRs hørespilarkiv):

- Albrechtsen, Peter: Pinsefrokosten (1964)
Nedbrydning* (1966)
Ekstratimen (1967)
Lykkens brudgom* (1968)
Papbjerget (1969)
Baglæns (1970)
- Allen, Johs.: En venlig hilsen til Gudrun (1967)
- Andersen, Benny: Snak (1965)
Lejemorderen (1969)
- Bagger, Rolf: Har du hørt, at Thomas skal rejse? (1970)
- Bech, Axel: Een liter sød (1967)
- Bodelsen, Anders: En hård dags nat* (1966)
Professor Mancinis hemmelighed (1971) og andre
radiospil, Gyldendal 1987
- Branner, H.C.: Mørket mellem træerne (1965)
- Buchwald, Michael: Subdrengen kender fidusen* (1969)
- Bødker, Cecil: Latter. Arena 1964
Badekarret* (1965)
Dukke min* (1968)
Kvinden som gik bort over vandet (1971)
- Bøje, Claus: Titlen (1971)
- Christensen, Inger: Spejltigteren* (1966)
Klædt på til at overleve* (1967)
Et uhørt spil* (1969)
- Gress, Elsa: 3:3 = 3 (1969)
- Hansen, Arne "Myggen": Fru Fortuna (1965)
- Hansen, Eva Hemmer: Leviathan (1966)
- Hansen, Hans: Tilfældigt møde (1968)
Ømme hjerter (70)
Don-Juan, rundt Søerne (1971)
- Himmelstrup, Kaj: Gammelkendt gæst (1968)
- Holm, Sven: En ø, næsten som et paradis* (1968)
- Ipsen, Henning: Bunkeren (1965)
Fort Joseph (1968)
Krematoriet (1970)
- Jæger, Frank: Idyllia (1967)
Der er en verden også i Verona* (1969)
- Jørgensen, Eiler: Forældre (1967)
- Kampmann, Chr.: Formål (1966)
- Kjærgaard, John: Rejsen (1968)
Natholdet* (1970)
- Knudsen, Erik: Sympati (1968)

- Kristoffersen, Kjeld S.: Vår (1970)
- Kröll, Ole: Ensom revolvermand (1971)
- Leth, Jørgen: Eventyret om den sædvanlige udsigt (1971)
- Lindgreen, Jørgen: Værftet (1970)
- Ljungdahl, Jørgen: Karl Johans gæstebud (1967)
Manegehingsten (1971)
- Madsen, Sv.Åge: Rapport fra internatet* (1967)
Forestillinger (1970)
I virkeligheden* (1972)
- Methling, Finn: Den hvide hests hemmelighed (1964)
Eventyret (1968)
Den vidunderlige hermafrodit (1971)
- Mikkelsen, Tønnes: Det evige (1968)
Bevægelse (1969)
- Nagel, Esther: En køn redelighed (1965)
- Nielsen, Henning: Emil Egonsens dag (1966)
- Nielsen, Niels E.: Hinsides sol og stjerner (1970)
- Nissen, Kaj: Af mangel på bedre* (1968)
Orfeus vender sig og ser på Eurydike (1970)
Lille fabel for radio (1972)
- Olsen, Ernst Bruun: Brudens bror (og andre radiospil) Gyldendal 1968
Drabsmanden melder sig* (1971)
- Oxenvad, Bent: Opvaskemaskinen (1971)
- Petersen, Leif: Kaninerne (1964)
Den lende frelser (1966)
Filejsens drøm* (1967) (se også Peter Thielst)
- og nyd det (1969)
- Petersen, Palle: Et kærlighedseventyr (1969)
Den grimme dansker (1971)
- Plesner, Einar: Den lille Idas blomster (1965)
Spådommen (1967)
- Rasmussen, Bent William: En plastic pingvin (1969)
Tre dage er max. (1971)
- Ryum, Ulla: Når alting er godt blir enden god (1965)
Ved en fiskerig sø (1969)
Den bedrøvede bugtaler (1971)
- Schade, Jens August: En kærlighedshistorie fra provinsen (1967)
- Soya, Carl Erik: Statuen (1968)
- Willumsen, Dorrit: Jomfru åben for kontakt* (1970)
- Willumsen, Vibeke: Når jeg tænker på min nor (1965)
- Panduro, Leif: Anton og tyngdeloven (1965)
- Thomas, Dylan: Forår i Milk Wood v/ Jørgen Nash. Gyldendals
Teaterserie 1970
- Ørnsbo, Jess: Forårsofferet* (1971)
- Ørum, Poul: Ringen er skjult (1966)

Skønlitteratur i øvrigt

- Beckett, Samuel: Vi venter på Godot - Slutspil- Stumspil (v/ Chr. Ludvigsen). Arena 1963
- Bødker, Cecil: Øjet (1961). Fremads Fakkeltbøger 1967
Tilstanden Harley. Arena 1965
- Ioneco, Adamov, Tardieu, Genet: Moderne fransk dramatik (v/ Chr. Ludvigsen). Arena 1963
- Madsen, Sv.Åge: Tilføjelser. Gyldendal 1967
- Orwell, George: 1984 (v/ Paul Monrad). Steen Hasselbalchs Forlag 1970
- Panduro, Leif: Farvel Thomas og andre TV-spil. Gyldendal 1968
- Strindberg, August: Et drømmespil (v/ Helge Rode). Gyldendals Teater 1973

Faglitteratur, specielt om radio

- Arnheim, Rudolf: Rundfunk als Hörkunst. Carl Hanser Verlag, München/Wien 1979
- Ash, William: The Way to Write Radio Drama. Elm Tree Boks, London 1985
- Crisell, Andrew: Understanding Radio (Studies in Communication). Methuen, London 1986
- Christensen, Inge Lise(m. Dorette Solten): Et radiospils produktion, distribution og konsumtion - et hørspils vej gennem kommunikationsprocessen fra afsender til modtager. Specialeopgave v/ KU 1976
- Christiansen, Ernst: 40 år - Radio og TV -Danmarks Radio 1925-1965. Gyldendal (komm.) 1965
- Cory, Mark Ensign: The Emergence of an Acoustical Art Form. Toronto 1974
- Esslin, Martin: Det absurde teater (v/ Rasmus Fischer) Rasmus Fischer 1968
The Mind as Stage. "Theatre Quarterly/3, London 1971
- Fischer, Eugen Kurt: Das Hörspiel, Form und Funktion. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1964
- Frank, Armin P.: Das Hörspiel. Heidelberg 1963
- Hallingberg, Gunnar: Radiodramat. Lund 1967
Radio & TV Dramatik. Lund 1973
- Klippert, Werner: Elemente des Hörspiels. 1987
- Knilli, Friedrich: Das Hörspiel, Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels. W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart 1961
- Lewis, Peter (ed.): Radio Drama. London 1981
- Nielsen, Jan Ole: Hørspil. Musik & Teater/10. 1981
Bag Sojakagefabrikken (m.Axel Brinck Jensen). Musik & Teater/10. 1981
- Nørgaard, Krebs, Wolsing (ed): De musiske udsendelser i DR 1925-75 I - III. Nyt NordiskForlag - Arnold Busck 1975,1976,1978
- Pedersen, Hanne Krarup: Faser i det danske hørspils historie med særlig henblik på markante ændringer i teknik og motiver. Specialeopgave v/ KU

Rodger, Ian: Radio Drama. London 1982

Schmidt, Kaare: DR og staten. Sekvens. Reitzel 1978

Schwiztke, Heinz: Das Hörspiel, Dramaturgie und Geschichte. Köln
1963

Skovgaard, Roar (ed.): DR 50. Danmarks Radio 1975

Solten, Dorette = se Christensen, Inge Lise

Thielst, Peter(ed.): Filejsens drøm (Leif Petersen) m. kommentarer
interview. Dansklærerfor. Gyldendal 1979

Radio- og TV-frekvensundersøgelser 1966, 1968, 1972, 1976, 1978, 1988

Radioteatrets månedsprogrammer jan. 1982 - dec. 1989

Danmarks Radios årbøger

1963, 1964, 1965, 1966, 1967, 1968, 1969, 1970, 1971, 1972, 1984

Om teater og film

Casebier, Alan: Filmforståelse (v/ Bjarne Nielsen). Gyldendal 1981

Clausen, Viggo: Galskab i meningen. Arena, Fredensborg 1967

Grøngaard, Peder: Det danske TV-spil. Nyt Nordisk Forlag, Arnold
Busck 1988

Jensen, Niels: Filmkunst. Gyldendal 1970

Wiingaard, Jytte: Teatersemiologi. Berlingske Leksikon Bibliotek
1976

Om litteratur

Brostrøm, Kistrup (ed.): Dansk Litteratur Historie vol.4.
Politikens Forlag 1971

Garff, Henriques Ed.): Vor Verdens Litteratur. Gyldendal 1970

Holk, Iben (ed.): Tegnverden - en bog om Inger Christensens
forfatterskab. Centrum 1983

Karlsen, Hugo Hørlyck: Skriften. spej let og hammeren. Borgen 1973

Skyum-Nielsen, Erik: Modsprogets proces. Arena 1982

Waugh, Patricia: Metafiction. Methuen, London 1984

Øvrig litteratur

Bibelen (v/ Det danske Bibelselskab) 1964

Freud, Sigmund: Forelæsninger til indføring i psykoanalysen.
Reitzel 1965

Nye forelæsninger til indføring i psykoanalysen.
Reitzel 1965

Udsendelser og dagbladsartikler

Bramsnæs, Kit: I violinbyggerens værksted. Udsendelse DR P2,
10.7.1989 og 4.11.1989

Claudi, Jørgen: Det usynlige teater - eller Hvad med Radioteatret?
Politiken 2.9. 1963

Feigenberg, Emmet: Radioteateret vigtig del af kulturlivet,
Politiken 7.5. 1989

Johansen, Jørgen: 1 1/2 time med Per Højholt. Udsendelse DR P1 1982
og 1989

Lund, Me: Radioteatret æstetisk flagskib, Politiken 12.5.1989