

Radiodramaets Fænomenologi

- en dramaturgisk, fænomenologisk og auditiv analyse af
radiodramaet *Kædereaktioner – en fantasi om Niels Bohr og
atombomben*



Speciale af Louise Frydendahl Ladefoged
Årskortnummer: 20097993

Vejleder: Ida Krøgholt

Århus Universitet
Institut for Æstetik og Kommunikation
Dramaturgi, september 2012

INDHOLDSFORTEGNELSE

Kapitel 1 - Indledning	4
Radiodramaets slægtninge: filmens muligheder og litteraturens frie fantasi	5
Metodeovervejelser	6
Kapitel 2 - Om Kædereaktioner – en fantasi om Niels Bohr og atombomben	8
DR Radiodrama	8
Præsentation af dramatikeren	9
Præsentation af handlingen.....	9
Kapitel 3 - Teori og analyse	11
Det auditive rum – mediets præmis	11
Donald McWhinnie og mediets beskaffenhed.....	11
Et præfabrikeret mønster.....	12
The raw materials: word, sound and silence.....	14
Lyde	16
Stilhed.....	17
Syntesen.....	18
Andrew Crisell: fra visuelle til auditive koder	19
Radioens primærkode	20
Transkodifikation – fra visuelle til auditive koder	21
Opsamling.....	26
Det indre lærred: lydbilledet i <i>Kædereaktioner</i>	27
"Radiodrama præsenterer..."	28
Lydbilledet: En generel introduktion	30
Ord, lyde og stilhed	33
Oversættelser og ostentions i Kædereaktioner	35
For lidt eller for meget?	37
Niels Faust? – dramaturgisk analyse af <i>Kædereaktioner</i>	39
Den episke fortælling.....	39
Ud over afgrunden – det dobbelte fiktionslag	40
Formidler af kendsgerninger? Episke afvigere i <i>Kædereaktioner</i>	43
Det inderste fiktionslag.....	44
Den intertekstuelle relation til Goethes Faust.....	45
"Faust har nøglen" – aristoteliske elementer i det inderste fiktionslag	48

En dobbelt dramaturgi.....	50
Lydens fænomenologier – den auditive drejning.....	52
Arven fra Husserl og Heidegger.....	52
The auditory turn.....	56
Den auditive dimension.....	58
Det auditive felt.....	60
Om auditiv temporalitet.....	63
Radiodramaets dobbelte fænomenologi.....	64
Stemmens betydning i <i>Kædereaktioner</i>	68
Den medierede lyd.....	70
Radiodramaets fænomenologi - opsamling.....	71
Kapitel 4 - Perspektivering.....	72
Den frie omgang: Hvem ejer historien?	72
En flerhed af lytte-situationer.....	74
Kapitel 5 - Konklusion	76
Hvor er stilheden? Sammenfatning af kritiske kommentarer.....	76
Konklusion.....	77
English abstract	80
The phenomenology of radio drama	80
Litteraturliste	82

Bilag vedlagt bagerst i specialet:

Bilag A: Kædereaktioner – en fantasi om Niels Bohr og Atombomben (CD)

Forsidebillede af Louise Frydendahl Ladefoged

Kapitel 1

Indledning

I januar 2012 kunne læsere af Dagbladet Information læse, at radiodramaet, som ellers havde været erklæret dødt, i høj grad var i live med et lyttartal på 100.000 hver uge til de mange ny skrevne genrestykker (Information, 2012). Radiodramaerne fra DR, der i princippet har lige så mange år på bagen som DR selv, er kommet tilbage i rampelyset i fornyet form. Således laves de nu udelukkende i serieform, mens enkeltspil, af hvilke mange nok husker Tavs Neiiendams *Mordets Melodi*, der i radioens unge dage lagde gaderne øde, ikke laves mere.

Således sendte Danmarks Radios (herefter DR) radiodramaafdeling, ligeledes i januar, en serie om den verdenskendte danske fysiker Niels Bohr og hans rolle i opfindelsen af atombomben. Over fire afsnit fulgte lytterne Bohr fra hans unge dage som student og til hans ældre dage som en plaget og tyngtet mand, der i lighed med Faust havde solgt sin sjæl til videnskaben og betalt prisen for det. Men serien *Kædereaktioner – en fantasi om Niels Bohr og atombomben* af dramatiker Mads Mazanti Jensen var hverken en dokumentar fyldt med fakta om den store danskers liv og død eller en hundrede procent fiktiv fortælling, men en poetisk mellemting. Det var en fortælling frit digtet over de historiske personer og begivenheder.

Det er denne frie omgang med historien, som jeg finder utrolig interessant og som de seneste par år har vist sig at fylde mere og mere inden for blandt andet film og altså også radiodrama. Det mest kendte eksempel fra filmverdenen er *Inglorius Basterds* fra 2009 af den amerikanske kultinstruktør Quentin Tarantino, i hvilken Adolf Hitler under 2. Verdenskrig ikke, som det skete i virkeligheden, dør ved egen hjælp, men bliver brutalt myrdet i en biograf af to medlemmer fra den jødisk-amerikanske gruppe The Basterds. Reaktionen på filmens tilsyneladende lemfældige omgang med historien udeblev ikke og filmen modtog, på trods af sin succes, megen kritik af forargede historieeksperter og andre der følte, at Tarantino var gået for vidt. Undertegnede så filmen og udbrød et begejstret ”må man det?”. For tanken om, via kunsten, at stille det store spørgsmål ”Hvad nu hvis?” i den evigt igangværende proces, der omhandler menneskets arbejde med at forstå sig selv og sin historie er virkelig interessant. Derimod er der noget piedestal-agtigt over den meget udbredte tanke om, at historien må man ikke pille ved.

Hvor *Inglorius Basterds* satte en enorm bølge af ophedet diskussion i gang gik *Kædereaktioner* i luften uden den store ståhej. Ikke desto mindre affødte lytningen af værket en række spørgsmål

hos undertegnede, der især kredsede om betydningen af dette dramas blanding af virkelighed og fiktion for publikums/lytternes oplevelse af det.

Det er blevet skrevet, at vi i dag lever i en audiovisuel kultur, hvor lyd og billeder tilsammen danner en art *multisensorisk virkelighed med appel til alle sansemodaliteter* (forskningsprojektet Audiovisuelkultur – og den gode lyd¹). Men hvordan passer radiodramaet ind i denne kontekst, når det som bekendt kun er auditivt og *ikke* visuelt? Kræver det noget særligt ikke bare af lytteren, men også af dramaet selv?

Det der med andre ord er interessant i denne sammenhæng er lydens fænomenologi; hvordan lyd som radiodramaets eneste medialitet kan inddrage lytteren via de virkemidler radioen er bundet af, for at gøre det muligt for lytteren at danne mening overhovedet. Derudover er det interessant at undersøge hvordan *Kædereaktioner* som fænomen opleves af lytteren.

I valget af netop radiomediet, radiodramaformen og dette specifikke værk ligger en personlig begejstring for det særlige æstetiske formsprog og den særlige opgave man som lytter har med at gøre i mødet med et radiodrama. Radiodramaet spiller populært sagt på det største lærred af alle: lytterens eget. I dette ligger en enorm frihed, men også en forpligtigelse til at være medskabende; og det er netop dette, der er en del af min årsag til at vælge et radiodrama frem for fx film, hvor publikum rent visuelt er mere låst end radiolytterne. Fordi de to medier er så forskellige mener jeg heller ikke, at det vil give mening at inddrage førnævnte *Inglorius Basterds* som en del af analysen. I stedet vil filmen tjene et perspektiverende formål sidst i specialet.

Radiodramaets slægtninge: filmens muligheder og litteraturens frie fantasi

Radiodramaet er ofte blevet kaldt en lydfilm, der spiller på det største lærred, der findes – lytterens fantasi. Dermed er der utroligt mange ting, der handlingsmæssigt kan lade sig gøre, og lytteren er fri til at digte med på det visuelle plan.

I et af hovedværkerne inden for radio og radiodrama beskriver Donald McWhinnie hvordan radiodrama er beslægtet både med film og med litteratur. Det er ganske logisk, hvordan radio har visse elementer til fælles med de to forskellige medier. Nu mere end nogensinde har film og radio noget til fælles. Ikke mindst på plotniveau, hvor *both have almost unlimited flexibility and range, film because of its cutting and editing techniques, radio because of its unique appeal to the imagination*. (McWhinnie, 1959:34). Til de førnævnte klippe- og redigeringsteknikker kan tilføjes

¹ <http://avlyt.dk/projekt> d. 19/5 2012

de kæmpe store landvindinger, der er blevet gjort inden for special effects, som har fjernet stort set enhver rest af utilgængeligt materiale.

Film er derudover, på linje med radiodrama, også i besiddelse af hvad McWhinnie kalder "kraftfulde forstørrelseselementer" (Ibid), der kan zoome ind på hvad instruktør/dramatiker måtte ønske at lægge specifikt fokus på. Det er klart, at de to medier gør det på vidt forskellige måder. Radiodramaet må arbejde via det talte ord, mens filmen også har andre muligheder. Og begge kan de skifte dette fokuspunkt med stor hastighed og præcision. Men en åbenlys afgørende forskel trænger sig på: Hvor filmen låser sit publikum rent visuelt, forbliver lytterne frie til at bruge fantasien.

En specifik genre har dog mere tilfælles med radiodramaet. Ifølge McWhinnie er det nemlig indenfor poesi lige så vigtigt, at forfatteren ikke overlæsser læseren med informationer og skaber forvirring. Det kan altså ikke lade sig gøre at overføre en bog direkte til radioen, fordi man derved *will end by choking the listener's imagination with the wealth of detail* (McWhinnie, 1959:51).

Metodeovervejelser

Dette speciale er bygget op omkring en metode, der har givet mig en måde at gå til radiodramaet på, som gjorde det muligt at favne radiodramaet i sin helhed som auditivt univers, tekst og fænomen. Jeg har samlet brugbare begreber fra forskellige teorier, der kunne hjælpe mig med at komme hele vejen rundt om *Kædereaktioner* - fra to forskellige mere eller mindre praktiske tilgange til radioen som medie og radiodramaet som form, over det episke og aristoteliske teater og til en auditiv drejning af fænomenologisk teori, der bygger på Husserl og Heidegger.

Jeg har valgt at dele selve min analyse op i tre blokke indeholdende hver sit teori og analyseafsnit, da jeg i forhold til en mere klassiske opdeling af teori, analyse og diskussion for det første finder denne form for vekslen mellem teori og analyse mere læsevenlig, og for det andet mener at denne struktur bedre understøtter min idé om at bevæge mig ud og ind af teori og analyse.

Der vil være enkelte gentagelser i analysen fordi eksempler fra *Kædereaktioner* vil blive brugt i forskellige dele af analysen til at demonstrere forskellige pointer. Dette er en konsekvens af, at jeg har valgt at bygge specialet op omkring et enkelt analyseobjekt, der undersøges fra forskellige teoretiske vinkler – et valg som jeg også mener understreges ved analysens tredeling, og som er truffet da jeg mener, at en analyse af flere analyseobjekter ellers ville blive for omfangsrig.

Derudover har den lille grad af værkkompleksitet muliggjort en større dybde i min læsning af værket, da jeg har haft mulighed for at finkæmme og belyse flere af dets lag.

Tidligt i specialeprocessen valgte jeg kun at forholde mig til ét analyseobjekt, som jeg som nævnt kunne undersøge fra forskellige teoretiske vinkler i en hermeneutisk proces, der fokuserede på de enkelte dele af analysen men som samtidig også forsøger at forstå helheden. Denne ikke-lineære struktur og arbejdsform har bragt visse udfordringer med sig som både relaterer sig til den foranderlige proces specialeskrivning er og til det gearskifte jeg har måttet foretage fra blok til blok. Sidstnævnte først: Min proces har været iterativ idet jeg har sprunget frem og tilbage mellem læsning og skrivning, mellem analyse og teori. Skiftet mellem fx det fænomenologiske og den dramaturgiske tekstanalyse (to afsnit der er skrevet i omvendt rækkefølge af hvordan de optræder i specialet) oplevede jeg især som svært fordi måden man forholder sig fænomenologisk og tekstanalytisk til et analyseobjekt ligger relativt langt fra hinanden.

Som noget af det allerførste i denne proces lavede jeg et projektdesign, i hvilket jeg i punktform beskrev alle de afsnit der skulle udgøre specialet. Det er en god øvelse at gøre, men det er vigtigt at ikke at tænke, at man har lagt en plan som skal overholdes til punkt og prikke. For der kan nå at ske meget fra første side og til sidste punktum er sat. Undervejs er der blevet byttet rundt på afsnit og udskiftet teorier efterhånden som jeg fik indsnævret mit fokus i de forskellige "poster" jeg skulle omkring jf. ovennævnte cirkelbevægelse. Jeg havde fx en fast idé om, at jeg i den dramaturgiske tekstanalyse vil bruge både Freytag og det episke teater, da jeg mente at kunne få øje på adskillige episke elementer i teksten, men at den ret lineære handling samtidig kunne ses i et Freytag'sk perspektiv. Denne del af analysen blev skrevet som den sidste af de tre dele, og jeg måtte konstatere at min plan om at bruge Freytag simpelthen ikke holdt. Modellen passede ikke, og som dramaturg og akademiker er det (eller bør det være) en grundlæggende viden at modeller er *reduktioner* af det virkelige liv og at man skal være meget forsigtig med at forsøge at presse en tekst ind i en model (eller omvendt). Så jeg forlod Freytag til fordel for Aristoteles, som jeg mente bedre kunne forklare hovedpersonens vej fra start til slut, og det viste sig at den aristoteliske, og den episke form komplementerede hinanden helt fint.

På baggrund af ovenstående, ser min problemstilling ud som følger:

*Via en dramaturgisk og fænomenologisk analyse af radiodramaet **Kædereaktioner – en fantasi om Niels Bohr og atombomben** vil jeg i dette speciale undersøge hvordan værket via sin særlige medialitet kan siges at udfordre lytteren og dennes fortolkning af værket. Slutteligt kastes et perspektiverende blik på kunsten, og dermed dette værks, brug af historien i en art traditionsbearbejdning.*

Kapitel 2

Om Kædereaktioner – en fantasi om Niels Bohr og atombomben

DR Radiodrama

Da Danmarks Radio blev etableret i 1925 så også Radioteatret dagens lys, og flere klassikere blev opført live foran mikrofonen indtil femogtyve år senere da båndteknikken opfundet og taget i brug. Først fra 1950'erne begynder tager radiodramaets *udvikling til en selvstændig kunstart* (www.denstoredanske.dk) fart og flere samarbejder med både kendte instruktører, bl.a. Sam Besekow, Leif Panduro og Klaus Rifbjerg, dramatikere og forfattere finder sted.

I 1960'erne begynder man med Jørgen Claudi i spidsen at eksperimentere med radiodramaets form, og unge digtere og forfattere som Inger Christensen og Svend Aage Madsen debuterer som radiodramatikere.

Gennem 1980'erne og 90'erne blev radioens digitalteknik yderligere raffineret, og bød på flere udtryksmuligheder og flere dramatikere debuterede hos Radiodrama. Bl.a. Morti Vizki, Jens Blendstrup og Line Knutzon skrev for DR, mens instruktører som Emmet Feigenberg og Madeleine Rønn Juul instruerede. Fra da af begyndte man også at eksperimentere med dokumentarformen, hvor en blanding af fiktion og dokumentar legede med lytterens opfattelse af virkelighed og tvivl om hvad der hvad. Denne leg med dokumentar er fortsat efter år 2000, hvor bl.a. finanskrisen har været temaet i doku-drama serien *Efterskælv* af journalist Mikkell Clausen (Ibid). Netop serieformen er en forholdsvis nyt tiltag som har erstattet den gamle enkeltspils form, og som gør radiodramaet mere tilgængeligt for lytterne og lettere at høre over flere dage. Radiodrama-serierne er i lighed med tv-serier netop fortællinger, der kan spænde over et større tidsrum eller flere fortælleveikler i korte afsnit af ca. tredive minutters varighed, hvorimod enkeltspillene er anderledes tidskrævende, og mere kalder på at blive hørt i ét stræk.

Kædereaktioner er ikke det første historiske radiodrama i nyere tid. Inden da var den historiske serie *Kongens Kærlighed* blevet produceret i seks afsnit omhandlende tre af Danmarks historiens konger og deres dronninger til venstre hånd. I serien følger man dronningerne, der som ganske unge forelsker sig i deres konge eller kronprins og overtages, i Anna Sophies Reventlows og Kirsten Munks tilfælde mod deres moders vilje, til at gifte sig med kongen. Det er en serie om disse kvinder og den kærlighed og magt de erhverver sig. Som en del af et politisk spil, med stor

modstand og med alt at tabe kæmper kvinderne for et godt liv².

Præsentation af dramatikeren

Mads Mazanti Jensen er født i 1977 og blev uddannet dramatiker fra Dramatikeruddannelsen ved Aarhus Teater i 2001 med afslutningsprojektet *Skyldrup Skamdrup Vamdrup*. Han har sideløbende med studiet på Dramatikeruddannelse og efterfølgende studeret japansk noh-teater, og har desuden fået produceret flere radiodramaer foruden *Kædereaktioner – en fantasi om Niels Bohr og atomben*. Her iblandt *Fratelli Bedini* og *De fire djævl*e – to Herman Bang-dramatiseringer fra 2010, og *Kirsten Munk* et radiodrama i to dele fra 2011, hvor han også fik sin kandidatgrad i Japansk fra Københavns Universitet. Han har ved flere lejligheder haft tekster til reading på CaféTeatrets årlige dramatikerworkshop, og er i sæson 12/13 aktuell med stykket *Tankens Kraft* på samme teater.

Præsentation af handlingen

Kædereaktioner er Harald Bohrs fortælling om sin berømte bror, der ville se ind i atomets kerne. Det er Harald der fortæller historien om Bohr fra han som ung student i 1906 frustreret over det forældede universitets system forsøger at skrive sin afhandling. På Haralds opfordring opsøger han den medicinstuderende Destouches som får den desillusionerede Bohr tilbage på sporet. Derefter følger vi ham gennem årene som anerkendt videnskabsmand, mens han gør store videnskabelige fremskridt i sin forskning og i sin jagt på indsigt. Da Anden Verdenskrig er lige om hjørnet følger vi ham igennem flere invitationer fra udlandet til at deltage i udviklingen af en kernesprængnings bombe, men Bohr afslår gentagne gange. Da krigen er på sit højeste indvilger han alligevel i at hjælpe drevet af nysgerrighed og kærligheden til videnskab, men også ønsket om at gøre noget godt for menneskeheden. Tyskerne er ved at tabe krigen, og brødrene gør sig klar til at tage hjem fra USA hvor de befinder sig, men en prøvesprængning er uundgåelig og Bohr sidder fast i de politiske jernnæver og hans forskerhjerte kan ikke slippe projektet – prøvesprængningen er en succes og atombomben bliver en realitet. Bohr kæmper nu for åbenhed og fred, men ingen vil høre på ham. Slukøret vender han og Harald tilbage til et frit Danmark, hvor han opdager et billede af en enorm paddehattesky. Bohr har frygtelige eksistentielle tømmermænd og anklager Destouches, som gentagne gange gennem

² http://www.dr.dk/P1/Radiodrama/Kongens_elskerinder/ (sidst set den 9/9 2012)

årene har spillet Mefistofeles og har hjulpet en nærmest tryglende Bohr ved at skubbe ham ud over "afgrunden", for ikke at have ladet ham ligge. Men Destouches vil ikke tage skylden på sig. Han hævder at verden ikke vil hjælpes, og at det var derfor tingene gik som de gjorde. Han minder også Bohr om at Bohr elsker videnskaben ubetinget, og samtalen ender med at den nu aldrende Bohr sender Destouches væk. Han arbejder derefter manisk for fred og åbenhed i verden, men Harald ser hvordan hans øjne er tomme og kroppen langsomt svigter. Til sidst finder Harald ham siddende med sin udgave af Goethes Faust i skødet stirrende tomt frem for sig.

Kapitel 3

Teori og analyse

Det auditive rum – mediets præmis

I denne første del af analysen vil jeg introducere to teorier som begge beskæftiger sig med radioen som medie. Begge i et meget bredt perspektiv, hvor de dog kommer omkring radiodramaet i et forsøg på at identificere dets elementer og primære byggesten. Min hensigt med at præsentere McWhinnie og Crisell er, at jeg via deres teorier om radioens specifikke kvaliteter vil forsøge at lave en generel analyse af lydbilledet i *Kædereaktioner*.

Donald McWhinnie og mediets beskaffenhed

Donald McWhinnies bog *The art of radio* fra 1959 står som et af hovedværkerne indenfor litteratur om radiomediet. Det er netop hans fokus på mediets beskaffenhed og hans relativt enkle opdeling af radiodramaets grundbestanddele som er relevante i forhold til min analyse, selvom hans teori i dag har mange år bag sig. De mange år der er gået har naturligvis gjort at visse aspekter af teksten nu må anses for at være forældede. Ikke mindst de store fremskridt, der er gjort indenfor teknologiens verden spiller en rolle for lytterens oplevelse af radiodramaet. Lytteren var på McWhinnies tid³, bundet til radioen når fx et radiodrama blev sendt, og var således også begrænset i sine fysiske aktiviteter. Hans betragtninger af lytteren som afkræves opmærksomhed og koncentration i sin perception af radiodramaet og værket som værende flygtigt, er på sin vis stadig holdbare. På den anden side har lytteren i vore dage rig mulighed for at høre radiodramaet igen og igen og spole frem og tilbage; forudsat selvfølgelig at vedkommende har downloadet det som podcast. Med andre ord: det er muligt at omgå denne flygtighed, og båndet mellem lytter og radio (det fysiske apparat) er blevet brudt. McWhinnies tilgang til radio og radiodrama er ret normativ idet han forsøger at fremsætte nogle retningslinjer om hvordan *den gode radioproducer* af det *gode* radiodrama bør være bevidst om

³ Og både før og i mange år efter.

brugen af ord, lydeffekter og balancen imellem disse⁴. Dette kan især ses i forhold til lytterens oplevelse, men også i forhold til balancen mellem for lidt og for meget; der må ikke være for mange ord, men heller ikke for få. Førstnævnte overlæsser lytteren og distraherer, sidstnævnte skubber lytteren væk fordi denne ikke forstår hvad der foregår.

McWhinnies teori indeholder en grundlæggende selvmodsigelse: Midtvejs i sin redegørelse for de for mediet specifikke karakteristika fremsætter han en holdning om at

There is only one simple and vital fact governing radio form, which I have already indicated: the radio act comes out of silence, vibrates in the void and in the mind, and returns to silence, like music. To be more dogmatic would be rash and misleading, because within the basic limitation each piece of radio-writing must create its own terms and its own form; it may or may not conform to any precedent. (McWhinnie, 1959:93-94)

Der findes altså ikke én skabelon man kan skære alle radiodramaer over, hvilket egentligt er meget fremsynet tænkt af ham. Der findes dog, ifølge McWhinnie, det gode radiodrama og en rigtigere måde at producere det på. I kraft af denne selvmodsigelse kommer også hans æstetiske hierarki til syne, og det bliver tydeligt at han tænker det gode radiodrama som en særlig form for ordnet fortælling og hvor ordene i høj grad er bærere af betydning og hvor mening dannes, ikke via brudflader i det auditive rum og sammenhængen mellem lyd og fortælling, men via et nøje tilrettelagt mønster. I det gode radiodrama er der ikke noget der stritter.

Et præfabrikeret mønster

Der er en åbenlys klar forskel på at gå i teatret og på at høre et radiodrama. Hvis tilskueren i teatret lukker øjnene bliver vedkommende hurtigt fortabt og forvirret, fordi det uden det visuelle er svært at forstå hvad der foregår. Lytter man til det samme stykke bearbejdet til radioen bør der ifølge McWhinnie ikke være nogen forvirring idet stykket bør været justeret til den "blinde" lytter så rent visuelt materiale forklares⁵ ved hjælp af nye og guidende replikker. For selvom oplevelsen af radiodrama svarer til et blind menneskes oplevelser pointerer McWhinnie, at der er der en vigtig forskel:

The soundcomplex the listener hears has been carefully calculated in advance and designed to achieve a certain emotional and physical effect; it is not just a random collection of noises but a prefabricated pattern. (McWhinnie,Donald, 1959: 24)

⁴ Det er mine oversættelser af McWhinnies udtryk og ligeledes også mine kursiveringer

⁵ Denne forklaring af det visuelle materiale er det som Andrew Crisell beskriver som transkodifikation af koder. Altså en oversættelse af de visuelle koder til auditive. Mere om dette i næste afsnit.

Det er dette præfabrikerede mønster af lydeffekter, der gør lytteren i stand til selv at sørge for at give lydene kød og blod i form af billeder, og eftersom han eller hun selv på baggrund af den auditive stimulans der tilbydes, skal skabe billederne tilhører de kun lytteren. Heri, mener jeg, ligger blandt andet den følelse af intimitet som radiodramaet skaber for sin lytter, og som medvirker til den subjektive oplevelse som denne form for drama skaber.

Ifølge McWhinnie eksisterer radio kun i én dimension: tid. Alligevel er den i stand til at skabe illusionen om en anden, nemlig rum. Skuespillerne eksisterer i rum, deres afstand til mikrofonen kan varieres og deres stemmer placeres i forskellige perspektiver. I sidste ende kommer den endelige lyd ud af en kasse, men illusionen af dybde eksisterer. Det er netop dette synæstetiske karakteristikum, som måske nok ikke er så meget mere krævende i forhold til andre kunstarter, men i hvert fald kræver noget andet af sin lytter:

If one approaches Sound Radio as a possible narcotic one will give nothing to it and get little out of it; It is an exacting medium both for creator and audience. It can be art; it sometimes is; but it is a demanding one (McWhinnie, 1959:42)

McWhinnie mener derudover, at forskellen mellem at sætte pris på en fantasifuld radioproduktion ikke er så stor i forhold til at sætte pris på et stykke musik, selvom den gode radioproducer vil simplificere sin lyds tekstur velvidende, at han eller hun kan stole på at lytterens øre blander lydene sammen til en simultan enhed.

Jeg har tidligere nævnt, at McWhinnie beskriver det *gode* radiodrama, hvorved han klart definerer at en type radiodrama er bedre end en anden. Øverst i hans æstetiske hierarki står altså radioudsendelsen (det være sig radiodrama som en hvilken som helst anden genre), der ikke støder lytteren fra sig men er nøje tilrettelagt på en sådan vis, at denne enkelt og ligetil glider ind i universet som dramatiker og instruktør præsenterer. Man kan følge godt have McWhinnie mistænkt for at ville fremskrive en særlig dramaturgisk form, der både på tekst og iscenesættelsesniveau i en *teater-for*⁶ tilgang til radiodramaet fremmer lytterens forståelse af værket.

På den anden side fastholder McWhinnie, at radiodramaet er en krævende kunstart. Man må yde noget som lytter for at få noget ud af lytte-oplevelsen, men radiodramaet må ikke bevæge sig for langt væk fra midten af det velbalancerede radiodrama med tilpas antal ord og tilpas med lydeffekter der understøtter ordene i deres førsteprioritet. Det er denne balance som jeg finder

⁶ *Teater-for* et publikum

interessant, men som også rummer en fare for at radiodramaet aldrig nogensinde kommer til at risikere noget af bar anstrengelse for at *please* lytteren.

McWhinnie udgav sit værk på et tidspunkt hvor radiodrama måske nok havde medvind og udviklede sig, men hvor det teknologiske landskab så anderledes ud end i dag. Således var han af den overbevisning at opførelsen af et radiodrama er flygtig, og at den var opløst så snart den havde spillet. Dette var sådan set i overensstemmelse med virkeligheden i mange år, og McWhinnie pointerede yderligere at det krævede, hvis manuskriptet havde nogen kvalitet overhovedet, og en god producer til at guide ens indre øje, aktiv opmærksomhed og koncentration at lytte til et radiodrama. Som jeg indledningsvist har nævnt kan det med stor sikkerhed siges, at den teknologiske udvikling har haft stor betydning for radiodramaet, ikke mindst i Danmark. Udover en større tilgængelighed og en større grad af medbestemmelse (i forhold til *hvornår* lytteren ønsker at lytte) er en anden bonus at lytterne, i fald de downloader DRs radiodrama podcasts, kan høre dem lige så mange gange de vil. McWhinnies iagttagelse der fastslår, at der ingen mulighed er for at vende om er som sådan ikke længere lige så fyldestgørende som den var en gang. Vist kan det siges at selve oplevelsen stadig bærer præg af en vis flygtighed da lyd, som jeg senere vil komme ind på, ikke eksisterer i rum og dermed ikke er fysisk håndgribelig, men lytteren har mulighed for om ikke at fastholde øjeblikket, så i hvert fald opleve det igen og igen.

The raw materials: word, sound and silence

For McWhinnie er det talte ord det centrale element i radiooplevelsen, der kommunikerer fakta og idéer. Dog er det kun i begrænset omfang, og han pointerer samtidigt at det talte ord *is a long way behind the written word in its power to communicate abstractions* (McWhinnie, Donald, 1959:49). Med andre ord sætter lytteren ikke selv tempoet og konsekvensen af dette er, at hvis lytteren ikke kan følge med i handlingen fordufter tekstens budskaber. Det særlige ved radiodrama er, at det består udelukkende af lyd, hvor det talte ord dermed er den primære kilde til at forstå hvad der sker. Netop det talte ord får sin kraft når det farves af fantasi og følelse. Èt ord kan vække så mange tanker som der er mennesker der hører det, og det modificeres eller intensiveres af personen, skuespilleren, der udtaler det mener McWhinnie (McWhinnie, 1959:51)

Visse ligheder kan findes mellem radio og poesi, og McWhinnie beskriver hvordan de to ligner hinanden på den måde, at man ved dem begge opnår en form for definition via små men koncentrerede intuitive genveje, ikke via en stor mængde uddybning og detaljer. Det er vigtigt at

guide lytteren ved hjælp af en vis mængde af detaljer, der kan åbne radiodramaet og gøre det muligt for lytteren at danne mening og forstå hvad der foregår. McWhinnie demonstrerer denne vigtighed ved et eksempel der i al sin enkelthed omhandler en omskrivning af en roman til radiodrama. Vælger en dramatiker/instruktør at inkorporere dens mange fantastiske beskrivende passager ender man med at kvæle lytterens fantasi i detaljerigdom. Øret er for utålmodigt, hvorimod øjnene bedre kan hvile ved detaljer (McWhinnie, 1959: 51). Videre skriver han at:

We accept the world in which the writer wishes us to move, simply and directly. This quality of simplicity, evoking in the listener the direct response of a child, is characteristic of the best radio writing, where it is usually allied to a sensitivity and subtlety of feeling which is only perceptible *between* the lines. (McWhinnie, 1959:54)

Det er altså et spørgsmål om at skabe en verden, der er enkel og på den måde sikre sig at lytterens opmærksomhed er til stede og ikke overbebyrdes på den ene eller den anden måde. Endnu en gang kommer McWhinnies æstetiske hierarki til syne, og det bliver tydeligt hvad der for ham kendetegner det gode radiodrama. Det er ligeledes tydeligt, at de mange års praktisk erfaring i arbejdet med radio efterlader ham med et kunstsyn der også har simpliciteten som omdrejningspunkt, og hvor radiodramaet kommer lytteren i møde ikke omvendt. Ud fra et nutidigt synspunkt fremstår dette som en undervurdering af lytteren ved den konstante insisteren på at denne skal guides, og ikke må tvivle og undres. For kunne man ikke forestille sig, at et auditivt univers der, så at sige, er blottet for små auditive modhager netop ville svække lytterens evne til at opretholde en konstant opmærksomhed? I vore dage hvor diverse bærbare afspillere har gjort det muligt for lytteren at foretage sig flere ting samtidig med at radiodramaet afspilles, kunne det vel tænkes at et radiodrama, der udfordrede sin lytter og på mere insisterende vis krævede noget af lytterens mentale tilstedeværelse kunne nå andre højder. Det er dog muligvis også en farlig vej at gå. En nødvendig vej ud fra et fagligt dramaturgisk synspunkt, men stadig farlig. Radiodrama er, i hvert fald i Danmark, stadig en niche-kunst og som chefen for DR radiodrama Thomas Hedemann siger: *Vi er stadigvæk en niche. Når man er en niche i forvejen, skal man passe på med at gøre sig endnu mere til en niche.* (Yde, Information, 2012a).

I forlængelse af ordets kraft og balancen mellem for få detaljer og for mange beskriver McWhinnie hvordan der i såvel i radiodrama som andre typer radioudsendelser ikke er plads til huller eller ophold i flowet. For undervejs i et sådant hul er der ingenting til at beskæftige opmærksomheden. Derfor tæller alle ord, og de må alle fortælle noget. Hvis ikke er de udelukkende repetitive, et akkompagnement, en uddybelse – det bliver hurtigt kedeligt at høre

på. Dette stiller med andre ord store krav til brugen af ord. Netop fordi det et centralt element i radiodrama, i hvert fald i klassisk forstand, kræver det bevidsthed omkring mængden af detaljer man på et fortælle-mæssigt plan byder lytteren, samt omkring at hvert ord har en betydning og er med til at generere mening. Radiodrama må således gøre brug af ord på den mest komprimerede og kondenserede måde.

Lyde

Da radiodramaets eneste medialitet er lyd, er det selvfølgelig nærliggende også at beskæftige sig med det der omgiver ordene: lydeffekter og musik. For selvom om især handlingen opstår ud af ordene, dannes forståelsen af rummet, altså billedliggørelsen af det univers handlingen udspiller sig i, via diverse lydeffekter mens stemning og følelser slås an via det musikalske lag. McWhinnie beskæftiger sig med både musik og hvad han betegner som naturlige lyde og brugen af samme. Som nævnt er ord ofte ikke det eneste element i en radio komposition, og de har tit brug for forstærkning. Her er musik uundgåeligt det mest kratfulde supplement til tale, i hvert fald følelsesmæssigt, i kraft af den store emotionelle virkning musik kan bidrage med. Derudover eksisterer musik ligeledes i tid og er afhængig af rytme (McWhinnie, 1959: 64). McWhinnie uddyber ikke rigtig betydningen af denne lighed mellem tale og musik, men det ligger lidt mellem linjerne at de to elementer netop pga. deres stoflige lighed supplerer hinanden på en hensigtsmæssig måde. Derudover kan man med Michael Eigtveds ord tilføje at vi er

afhængige af at kunne identificere musikkens og sangens rødder i verden udenfor og kunne se hvordan det musikalske materiale forandrer betydning i den teatrale proces og dermed give nye betydninger fra sig og skabe en konkret oplevelse (Eigtved, 2007:89)

Musikken er altså med til at trække en kontekst ind i værket, og på den måde skabe nogle ekstra lag i den radiodramatiske fortælling netop fordi musikken kan være ikonisk for en tid, slå en bestemt følelse an eller være en ironisk kommentar til handlingen. Fx kan det bruges som et link mellem scener eller sindsstemninger, for musik kan hurtigt svinge én fra et humør til et andet, og det kan lægge et ekstra lag af mening ned over en sætning. Musik har dermed mange muligheder for anvendelse i radio, og i særdeleshed radiodrama, udover den basale dramatiske applikation af forstørrelse eller løsning, vigtigt er det dog at musik kan opfattes som en integreret komponent. Den er ikke nødvendigvis en erstatning for tale, men er et lige så vigtigt element. Alligevel, pointerer McWhinnie, er ord dog altid vigtigst.

McWhinnie beskæftiger sig også med naturlige lyde. Det er fristende at tro, at i et blinde medium vil naturlige lyde, fx lyden af en dør der lukker, være med til at opbygge den kunstneriske illusion. Men ifølge McWhinnie har mange lyde mistet deres friskhed gennem årene, og dermed deres potentiale som imaginære forstærkere. Årsagen til denne friskhedens forsvinden skyldes formentlig, at denne er forbundet til en art originalitet, der gennem årtiers brug i realismens navn er falmet og visse lydeffekter er således blevet til klichéer, der bruges fuldstændig ukritisk. De har mistet deres kraft som imaginære stimulanser. Det er måske en anelse firkantet stillet op, men pointen er god nok. Radiodramaet savner, og gjorde det tilsyneladende allerede i 1950'erne, generelt noget eksperimenteren – en frisk og ny måde at forholde sig til det auditive univers på, hvor lydeffekter sættes ind i nye kontekster. McWhinnie skriver da også at *if they are to be of any artistic value at all, they must be apprehended afresh and used in fresh permutations and in a new and discriminating focus* (McWhinnie, 1959:78).

Man har ikke råd til kaos eller mangel på forståelighed i lydsekvensen, så derfor kan lydbilledet ikke bestå af alt for mange lyde fra virkeligheden på én gang. Vi kan som lyttere ikke holde mentalt styr på alle mulige lyde som i det virkelige liv ville være tilstede. Radio kan kun perifert sigte efter realisme. Den største fare er at naturlige lyde kan være rigtig svære at identificere med mindre man har en (verbal) nøgle. Et bank på en dør kan være mange ting, og det kan klapsalver også. Der er så mange muligheder for forvirring, at det ville være nærliggende at tænke om ikke det ville være bedre helt at undgå lydeffekter. I praksis er det præcist hvad mange, ifølge McWhinnie, gennem årene har gjort.

Selv når lyd forekommer at være mest funktionelt, altså en næsten ikke hørt baggrund til at forankre handlingen i virkeligheden, er der visse facetter som stadig skal udvælges ellers vil baggrunden ikke blive hørt. En vis stiliseren er altid nødvendig når man sætter virkelige lyde ind i en kunstnerisk kontekst. Ofte er det mere belønnende at bruge virkelige lyde urealistisk, altså forvrænget og med nogle af de originale karakteristika fjernet. (McWhinnie, 1956:82)

Stilhed

Lyd kommer fra den, og lyd vender tilbage til den, eller med Jean-Luc Nancys ord: *the sonorous appears and fades away into its permanence* (Nancy, 2007:2). Der er (eller har været) en fejlagtig opfattelse af at stilhed er der for at blive fyldt ud, og ofte undervurderes dens potentiale som betydningsbærer. Den forveksles let med en fejl, hvad der i mange radioudsendelser da også er en stor chance for at stilheden er. Men i radiodrama tilføjer den en ekstra dimension, et ekstra lag

af betydning. Ord i radioen er omringet af en stilhed, der er ulig stilhed i de visuelle medier, hvor sand stilhed kun forekommer når al bevægelse også standses.

Ifølge McWhinnie er formålet med lyddesignet at stimulere lytteren til at skabe sin egen rum-tid opfattelse. Set med disse briller på bliver stilhed til den ene ingrediens i lyddesignet som kan fortolkes på uendeligt mange forskellige måder. Det er i stilheden at lytteren er mest kreativ.

Uanset kombinationen af tale, lyd og stilhed er den mest kraftfulde fantasmæssige effekt skabt af en enkelt tone. Blandingen af alle elementerne spiller en rolle, men det er den reneste lyd som er den mest overtalende.

Syntesen

McWhinnie er ikke meget for at opstille en art skabelon for det *gode* (i betydningen rigtige) radiodramas form. Han mener, og med rette, at der er ikke et sæt regler man kan lægge ned over formen, og på den måde definere hvordan man bedst bygger et radiodrama op. Jeg har redegjort for mange af de materialer (ord, lyde og stilhed), der ifølge McWhinnie har en central betydning for et værk i denne genre, som udelukkende lader sig percipere via lyd. Det er disse materialer, der selvom de er begrænsede, har mulighed for, inden for nævnte begrænsning, utallige subtile og varierede mønstre i hvilke materialerne kan kommunikere med hinanden på. McWhinnie skriver endnu en gang ganske normativt om disse materialer, at de for at opnå en helhed *must be blended into an artistic unity* (McWhinnie, 1959:93), og han fortsætter således:

there are no immutable rules governing this transformation, and I should not envy any new-world Aristotle who tried to extract rules from current practise. There is one simple and vital fact governing radio form (...) *the radio act comes out of silence, vibrates in the void and in the mind, and returns to silence, like music.* (McWhinnie, 1959:93).

Det eneste man altså med sikkerhed kan fastslå om radiomediet er, at den temporalitet, der udgør fx et radiodrama, udspænder sig i en art lomme mellem to faser af stilhed og at der i den lomme af lyd er mulighed for nærmest uendeligt mange kombinationer af ord, lyde og stilhed. På den måde kan hvert stykke dramatik siges at skabe sine egne regler ved grundlæggende at skulle forholde sig til sin egen flygtighed og sit samhörighed med stilhed som udgangspunkt. Om dette faktum rent faktisk holder vand har gennem årene været mere eller mindre tilfældet. Man kan i hvert fald diskutere om ikke radiodrama i dagens Danmark har nogle flere regler at skulle forholde sig til. Om ikke andet så har serieformen, som jeg indledningsvist beskrev, gjort sig gældende for flere år tilbage og er nu den form der produceres i.

Afslutningsvist finder jeg det relevant at nævne hvordan McWhinnie definerer en slags radiodramaets minefelt. Han mener nemlig at radioens kviksand ligger mellem behovet for absolut klarhed og den fascinerende kapacitet for kompleksitet. Som producent eller dramatiker må man konstant balancere mellem at sikre sig at værket tilbyder mulighed for at danne mening og forståelse, mens man samtidigt kan udfordre lytterne og eksperimentere med de muligheder som radiodramaets specifikke kvaliteter tilbyder. Her er den simpleste regel også den vigtigste: intet er mere nødvendigt i et "blindt" medie end en guidende hånd. Uden forståelse på det enkleste niveau er al raffinement spildt.

Andrew Crisell: fra visuelle til auditive koder

Crisell har i sin bog *Understanding Radio* fra 1986 hovedsageligt en semiotisk tilgang til radio og radiodrama, og han baserer således meget af sin teori på C.S Peirces tegnteori. Mit ærinde i dette speciale er dog ikke semiotisk, men kan til dels siges at være fænomenologisk i forhold til at undersøge hvordan man som lytter perciperer et værk, der udelukkende er auditivt og i den forbindelse hvilke elementer der er karakteristisk for et radiodrama. Jeg kan dog alligevel ikke komme helt uden om at redegøre for Crisells semiotiske tilgang til radiomediet, fordi hans metode er så tæt forbundet med de pointer han kommer frem til. Disse er netop meget interessante og vedrører forholdet mellem visuelle og auditive koder, som er relevante i forhold til min analyse af lydbilledet i *Kædereaktioner*.

C.S Pierces tegnteori var og er en af de centrale indenfor semiotikken, og ligger vægt på tegnets brug samt den proces, der forbinder tegn, objekt og interpretant.

Til at beskrive førnævnte koder bruger Crisell kernebegreberne *betegner* og *betegnede* fra semiotikkens verden, ligesom han også bruger Pierces opdeling af tegn i det ikoniske tegn, der *ligner* det objekt det repræsenterer, det indeksikalske tegn, der er forbundet med sit objekt (fx dyrespor eller røg) og slutteligt det symbolske tegn, der ikke bærer nogen lighed med sit objekt men blot er et symbol for det (fx et lands flag) (Crisell, 1986:45). Denne opdeling viser sig særdeles velegnet til en applicering på det auditive univers som Crisell beskæftiger sig med, og han konstaterer følgende at:

In radio all the signs are auditory: they consist simply of noises and silence, and therefore use time, not space as their major structuring agent. The noises of radio can be subdivided into words, sounds and music (Ibid).

Som McWhinnie før ham, inddeler også Crisell radio i disse tre grundbestanddele efter hvilke han strukturer sin analyse, hvad der giver indtryk af en langt hen af vejen meget normativ og logisk båret fremgangsmåde, som det også var tilfældet hos McWhinnie.

Semiotikken er velegnet som analyseredskab for Crisell fordi han netop ønsker at undersøge radiomediet og radiodramaet ned til den mindste bestanddel og derigennem forstå mediets specifikke karakteristika. Med Pierce bliver det altså muligt for ham at dele disse karakteristika op i grupper for at forstå hvordan radio viderebringer sine beskeder og budskaber. Selvom Pierce og altså også Crisell interesserer sig for interpretanten, modtageren, mener jeg at kunne se en tendens til at se modtageren mere som en faktor, der må regnes med som en del af ligningen end et egentligt oplevende og sansende individ, hvad der grundlæggende gør semiotikkens ærinde forskelligt fra mit eget.

I det følgende vil jeg således præsentere den del af Crisells teori, hvor han beskæftiger sig specifikt med radiodrama og formens særlige kendetegn.

Radioens primærkode

Ifølge Crisell er kontekst nøglen til meningen med lydene, musikken og stilheden i radioen, da de alle skal forstås i forhold til en sådan, jf. hvad jeg i afsnittet om McWhinnie har skrevet om at visse lyde skal ledsages af ord for at meningen bliver tydelig. Denne kontekst der etableres er nemlig i bund og grund verbal og primærkoden bliver som følge heraf altså lingvistisk, eftersom ord er nødvendige for at kontekstualisere alle de andre koder (Crisell, 1986:58). Ordet er med god grund også hos Crisell i centrum som det element lytteren forstår alle andre elementer ved radio igennem, men hos ham er ord binære koder, altså todelte tegn, fordi de tales og derved er væsentligt forskellige fra det skrevne ord. *The words themselves are symbols of what they represent, while the voice in which they are heard is an index of the person or 'character' who is speaking* (Crisell, 1986:46)

Netop dette forhold i det todelte tegn mellem ordene og stemmen der udtaler dem er interessant i forhold til min analyse af forholdet mellem skuespillerne, der skaber en stemme og dramatikerens nedskrevne ord, eller sagt med andre ord: forholdet mellem hvad der siges og hvordan det siges.

Ord er i alle sammenhænge udelukkende noget der kan høres og ikke ses. Derfor mener Crisell at den lingvistiske kode ligger tættere på tale end skrift, selvom det der tales jo i mange henseender er nedskrevne ord. *These words do not constitute a conventional orality, but what has been*

termed 'secondary orality' (Crisell, 1986:58), selvom det talte ord i praksis giver sig ud for noget mere konventionel og "ægte".

Transkodifikation – fra visuelle til auditive koder

Det kan forekomme ret selvfølgelig, at et manuskript til et drama eller en film ikke bare lader sig læse op foran en mikrofon. Der skal noget mere til. Dette mere lader sig i første omgang definere som en af Crisells centrale pointer når det kommer til radiodrama: transkodifikation.

En skelnen mellem fakta og fiktion når det kommer til radiodrama skaber komplikationer på det semiotiske plan ifølge Crisell.

The conventional distinction between fact and fiction is between sign-systems or codes, which refer to things that exist in the real world (...) and those which refer to things that do not exist in the real world (...). Though obvious enough in itself, this distinction creates semiotic complications, for if the word-signs of a newspaper are symbols of the real thing which they signify and the word signs of a novel are symbols of the unreal thing which they signify, there is a further semiotic relationship between the unreal and the real, between fiction and the make-believe on the one hand and fact on the other; and it is one which is essentially *iconic* (Crisell, 1986:135)

Der kan altså ikke bare skelnes mellem tegn, der viser tilbage til den virkelige verden de betyder og tegn der viser tilbage til den ikke-virkelige verden som de betyder, for der eksisterer et semiotisk ikonisk forhold mellem fiktion og fakta fordi fiktion i bund grund henviser til den virkelige verden og de mennesker der bebor den. Det ikoniske ligger altså i tegnenes repræsentation af et objekt, det være sig fiktivt eller virkeligt. Denne repræsentation af en virkelig verden ligger i radiodrama såvel som litteratur og film. På trods af dette semiotiske fællesskab ligger der ifølge Crisell nogle begrænsninger. Dette er vel sandt så langt som, at man deler opfattelsen af at radiodrama skal være en slags auditiv efterligning af andre former for drama i stedet for at anse radiodrama som en dramatisk form på egne præmisser, hvor lyde og lydeffekter er en del af handlingen og ikke substitutter for det visuelle.

Hvordan kan radiodrama overvinde disse begrænsninger, og skabe noget der er analogt med konventionelt drama? Blandt andet ved at transkodificere, altså ved at erstatte de visuelle koder med noget andet – nemlig den auditive: talens kode. Årsagen er at i radiodrama skal talens kode bære en ekstra last, fordi alt andet der ikke er tale skal overbringes via dialog eller gennem narration. Alt hvad den almindelige teatergænger kan se selv, så som tidspunktet på dagen, fysiske objekter osv., må overbringes via dialogen. Ellers eksisterer det ikke. Alle karakterer der er tilstede må identificeres via tale jævnlige, ellers forsvinder de.

For at lytteren forstår hvad der foregår må ellers visuelle informationer altså oversættes til auditive. I dette ligger en vis selvfølgelighed i dette forhold, men udover det er der reelt stor forskel på hvordan mennesket opfatter visuelt og auditivt⁷, en forskel der set i et historisk perspektiv blev skabt i det gamle Grækenland. Det er blandt andre Marshall McLuhan, der i sit essay "Visual and acoustic space" fra 1970 har sat ord på denne forskel, dens opståen og kulturelt betingede eksistens. Forskellen på det visuelle og det auditive rum ligger for McLuhan i den linære hierarkiske tankegang, der er forbundet med at bruge øjnene, der kun kan fokusere på én ting af gangen, mens der i det auditive rum ligger en 360 graders tankegang til grund for opfattelsen af lyd eftersom denne ikke har nogle grænser og vi kan høre fra alle retninger på en gang. Øjet skaber altså et rum hvor der kun er plads til én ting ad gangen ganske i lighed med et kamera⁸. McLuhan ser altså det menneskelige øje som værende faderen til lineær logik fordi øjets natur gør at der kun er plads til en ting af gangen og dermed fordrer en hierarkisk tankegang. Han argumenterer videre, at *if your culture nurtures you to favour the eye, your brain has difficulty giving equal weight to any other sense bias. You are trapped by visual only assumptions* (McLuhan, 2004:70). Hans pointe er her at det vestlige samfund så at sige har favoriseret venstre hjernehalvdel og at det akustiske/auditive rum er blevet negligeret⁹, hvad blandt andre Ansa Lønstrup også nævner i sin bog *Stemmen og øret* (Lønstrup, 2004). Dette vil jeg vende tilbage til senere i afsnittet *Lydens fænomenologier – den auditive drejning*. Så meget desto mere er det altså nødvendigt at oversætte de visuelle koder, hvad Crisell jo som nævnt også argumenterer for. Fordi det auditive univers altså er så meget anderledes indrettet og, for at vende tilbage til Crisell, fordi lyden optager en rolle mellem tale, som er den primære kode, og de rene visuelle koder i teatret er lydens rolle kompliceret. Crisell skelner mellem lyde (noises), fx en dørs knirken, og lydeffekter så som behandlinger af stemmen, hvor der fx skrues op og ned for volumen eller tilføjes af ekko. Begge kan anvendes som rumlige indikatorer og af karakterernes bevægelser i forhold til hinanden og det rum de befinder sig i. Både lydeffekter og lyde er (eller bør i hvert fald være) en del af det der sker, og

⁷ I første omgang naturligvis fordi det rent fysisk er to forskellige organer der beskæftiger sig med de to rum.

⁸ Egentlig er kameraets teknik skabt med det menneskelige øje som forbillede, og det kunne dermed argumenteres at det er kameraet der bærer lighed med øjet, og ikke omvendt. Dette nævner McLuhan imidlertid intet om.

⁹ Selvom jeg langt hen af vejen vil erklære mig enig med McLuhan i hans påstand om at vi i det moderne vestlige samfund har og har haft en kraftig tendens til at fokusere på analytisk/logisk tankegang og er gået en stor bue uden om det auditive rum og dets betydning og potentiale, må det samtidigt også nævnes at der indenfor kreativitet og kreativ tænkning også siden 1970'erne har været og er fokus på brugen af højre hjernehalvdel, ikke mindst i kraft af de Bonos teori om Lateral Thinking. McLuhan skelner meget skarpt mellem det visuelle som hørende til den logisk analytisk tænkende venstre hjernehalvdel og det auditive som hørende til den kreative/kunstnerisk højre hjernehalvdel. Hans pointer er slet ikke tossede, men kan alligevel forekomme ret firkantede.

ikke substitutter for det visuelle¹⁰. Deres forhold til det de repræsenterer er altså indeksisk og ikke symbolsk. Men at betragte dem udelukkende som transkodifikationer er misvisende mener Crisell og introducerer begrebet *ostension* – at pege eller vise noget. Begrebet er visuelt og auditivt funderet og kan således bruges i forbindelse med både teater, film og radio. *Ostension* er interessant at bruge i forbindelse med radiodrama pga. dets egenskab af ”pegeinstrument”, da man også kan pege via lyd, fx indikerer lyden af torden jo tordenvejr, uanset om der er tale om drama i radioen eller på et teater, hvor man jo af gode grunde heller ikke kan producere et ægte tordenvejr. Derved kan lyd være det primære middel til *ostension* både indenfor teater og radiodrama. Begrebet *ostention* er derudover interessant for radiodramaet i forhold til at undersøge et auditivt univers og dets evne til at hvile i sig selv så at sige. For i *ostention* ligger for undertegnede netop muligheden for at lyde og lydeffekter bliver mere end bare en oversættelse af visuelle koder, og det vil således være muligt at undersøge hvordan eller om *Kædereaktioner* forsøger at integrere lydeffekter i handlingens univers.

Ostention kan dog ikke stå alene ligesom visse lyde heller ikke kan stå alene fordi de ikke har den iboende identitet som gør dem identificerbare i sig selv, *they can be revealed to the listener only through the transcodifying process of speech* (Crisell, 1986:140-141). Karaktererne er altså nødt til at udtale den handling eller begivenhed der omgiver eller afstedkommer lydene. Selv de mest genkendelige af slagsen som når de høres uden en eller anden form for forklaring kunne være flere ting.

Ord spiller dermed en stor rolle i forhold til *ostention* og har derfor en vis semiotisk betydning i lighed med andre slags tegns rolle som betegnere. Det der derfor er semiotisk signifikant i en sammenligning mellem radiodrama og scenisk drama kan opsummeres ved at splitte det sceniske dramas tegn op i ’betegner’ og ’betegnede’. Alt hvad der betegner sig selv på teatret ved at blive set kan ikke opstå i radioen, kun som betegnet. Fx verbalt eller akustisk, at nogen omtaler uret eller at man hører dets tikken. Derfor er ord primært betegnende ved at identificere for lytteren både det der er visuelt i teatret og lyde, som ellers ville være svære at genkende i sig selv. Lyde er ofte tvetydige eller utilstrækkelige, som McWhinnie også er inde på, og derfor må de få deres identitet eller betydning via ord. Som indeks for de karakterer der ytrer dem, er ord en del af det ostensive apparat eftersom *ostension* ikke kun er et spørgsmål om noget visuelt, men alt hvad der vedrører at vise eller pege på noget. Det ikoniske princip og *ostension*

¹⁰ I praksis kan man dog forestille sig at dette bliver svært at undgå, da grænsen mellem at oversætte og at erstatte visuelle koder til/med auditive er hårfin.

applies to plays on the radio as well as on the stage because their speech and sounds are not simply indexes of the people and things that make them, they are a part of drama's broad resemblance to the world it represents. Nevertheless, while everything we hear in a radioplay is an act of ostension in that even if the only fully intelligible code is speech, that speech 'shows' the person or persons uttering it; not everything in the world it portrays is ostended. (Crisell, 1986:142)

Alting, både i radioen og på scenen har en dobbelt semiotisk betydning. Rekvisitter er således både virkelig og fiktive på én gang, de repræsenterer som citatet nævner det en virkelig verden. Også Crisell er meget normativ i sin betragtning af og analyse af radiomediet og ikke mindst radiodramaet. Dette kommer ikke mindst til udtryk i ovenstående citat, hvor det bliver klart at radiodrama for ham, som for andre før ham, handler om hvordan den virkelige verden repræsenteres auditivt og ikke så meget hvordan det *opleves* – altså hvordan formen kan sanse og gribes an fra en fænomenologisk vinkel. Det er dog blandt andet målet med dette speciale at foretage denne kobling mellem radiodramaet og fænomenologien, og jeg vil derfor vende tilbage til dette senere.

Forskellen på det konventionelle, i betydningen sceniske, drama og radiodrama er kun et spørgsmål om grad. I førstnævnte findes der en stor grad af ostension og i sidstnævnte grundet mediets natur en stor grad af beskrivelse. Ifølge Crisell er nogle af de kontraster, der drages mellem de to overdrevne. Fx siges det at fordi radiodrama viser mindre og involverer fantasien mere, er der en masse situationer som er hinsides det konventionelle teaters rækkevidde. Det er dog ikke så mange som antaget fordi nok er teatrets ostension begrænset i omfang, til gengæld er den varieret i form. En bro kan fx repræsenteres på mange forskellige måder på en scene. (Crisell, 1986:144).

I en sammenligning mellem det sceniske teater og det auditive står det tilsyneladende rimelig klart, at det sceniske vinder i antallet af fordele. Denne sammenligning har mange andre før Crisell foretaget, men den foretages tydeligvis udelukkende på det ene medies præmis, hvorfor den jo må falde ud til scenens fordel. Vender man bøtten og ser på hvad radio kan viderebringe som det konventionelle teater ikke kan, er fordelene anderledes fordelt. Radioen mulighed for ostension er nok mindre end teatrets, men denne giver gengæld større mulighed for at bruge fantasien (Crisell, 1986:145).

Dette forhold mellem ostension og beskrivelse giver således radio en række fordele:

For det første er det i langt større grad muligt for os lyttere at forestille os det visuelle fænomen som vi vil have det, i stedet for at skulle acceptere hvad der præsenteres for øjnene. Ved radio er

vi fri, eller tvunget, til at forestille os tingene hver eneste gang vi hører det samme radiodrama. For billeder er ifølge Crisell dogmatiske og reduktive, hvilket falder godt i tråd med hvad jeg tidligere citerede McLuhan for at have skrevet omkring det visuelle hegemoni i kraft af det vestlige samfunds negligeren af lyde og auditive rum.

For det andet ophæver lytterens omfattende rolle i radiodramatik skellet mellem skuespilleren og publikum fordi førstnævnte på trods af afstand og teknikken er tættere på lytteren end på et teaterpublikum. De får os til at konstruere en karakters synlighed og bevægelser. Hvad mere er: Lytteren kan bære rundt på dramaet og visualisere det som hun har lyst til hvilket medvirker til at gøre radiodramaet så meget mere en indre begivenhed end en ydre (Crisell, 1986:146).

Derudover, som et tredje fordel, har radiodramaet evnen, i lighed med filmen, til at viderebringe omgivelser og situationer som aldrig eller kun med stort besvær ville kunne lade sig gøre på teater. Det vi af dramatisk nødvendighed ikke ønsker at "se", fordi vi må forblive usikre om en persons eller tings fortsatte eksistens kan radioen viderebringe på overbevisende vis. Et førsteklasses eksempel på dette kan hentes i Mordets Melodi, Tavs Næiendams klassiker fra 1940'erne. En række kvinder bliver på mystisk vis myrdet. Hvem morderen er har lytterne ingen mulighed for at vide, fordi informationerne om vedkommende er så sparsomme – ikke engang morderens køn kan gættes fordi dennes stemme fremstår androgyn. En sangerinde bliver anklaget for mordene, fordi vidner mener at have hørt en kvindestemme synge en bestemt melodi umiddelbart før mordene. Lytterne har ingen fordel fremfor politiet eller vidnerne for morderen tiltales aldrig med andet end den engang så almene høflige tiltaleform "De". Til sidst viser det sig at morderen ikke er en kvinde, men en mand med et overordentlig overbevisende talent for at efterligne sin berømte eks-kones stemme. Morderen høres indtil slutningen og den store afsløring aldrig med andet end sin psykopatiske latter og stille skønsang. Stilheden spiller således en vigtig rolle fordi den medvirker til at holde lytteren i mørket mht. morderens identitet. Den bliver således skænket en besynderlig magt/styrke. Lyde, radioens essens, eksisterer kun i tid og fordufter konstant. Fornyes de ikke indtræder stilheden. På film og teater sker dette også, men eftersom den visuelle side stadig eksisterer er det ikke så vigtigt her. I radioen er stilheden visuelt uopfyldt og er derfor absolut. Radioens virkelighed må hele tiden fornyes ellers forsvinder den, men derfor er radioen meget bedre egnet til at præsentere flydende, ubestemmelige verdener, særligt indenfor absurde dramaer.

Radiodrama kan altså kombinere ostension og beskrivelse på forskellige måder for at producere drama som er mindst lige så eklektisk som det konventionelle drama. Det kan nemlig forene lige

så mange forskellige genrer som både litteratur og konventionelt drama. Crisell sammenstiller ligesom McWhinnie radiodramaet med litteraturen og påpeger bl.a. at begge beror på ord eftersom ingen af dem har visuelle muligheder¹¹. Begge involverer de også henholdsvis lytter og læser i en kreativ skaben ved at forsyne dem med en tekst fra hvilken de selv laver en komplementær indsats via deres fantasi. Derudover henvender både litteratur og radiodrama sig til et stort publikum, men hvor tilstedeværelse på teatret eller i biografen er en offentlig, social oplevelse er lytning og læsning generelt private, ensomme oplevelser. Realisationen af illusionen og bedømmelsen deraf er ikke bare intern men også individuel og kan derfor antage et uendeligt antal former.

Opsamling

Jeg har nu redegjort for hvordan henholdsvis Donald McWhinnie og Andrew Crisell beskriver og undersøger radiomediet og især radiodramaet. Crisell stiller sig i en vis grad på skuldrene af McWhinnie i sin opdeling af radioens elementer i ord, lyd og stilhed og i sin meget normative tilgang til det. Begge beskæftiger de sig med lytteren ud fra en rationel/logisk tankegang som centrerer sig om hvordan man sikrer sig at lytteren forstår hvad der foregår. McWhinnies udgangspunkt er praktisk orienteret og bærer præg af hans mange år som udøvende indenfor radio og radiodrama, mens Crisells tilgang er noget mere centreret om radiodramaet som noget repræsentativt i kraft af hans stærkt semiotiske ærinde.

Senere i dette speciale vil min egen tilgang være mere fænomenologisk, men i første omgang er mit mål at undersøge hvordan *Kædereaktioners* lydbillede er bygget op, og hvordan det kan siges at udfordre eller ikke udfordre mediet og det auditive rum.

Hos McWhinnie henter jeg især idéen om balancen, altså den skelnen mellem for lidt og for meget i forhold til lydeffekter og dialog, men også hans idé om det præfabrikerede mønster af lydeffekter sammen med hans tanke om at radiodramaet som bestående udelukkende i tid kan skabe illusionen om rum finder jeg brugbar for min analyse. McWhinnie undersøger mediets råmaterialer som han deler op i tre kategorier: ord, lyde og stilhed. Via en undersøgelse af netop disse elementer vil jeg beskæftige mig med hvordan lydbilledet i *Kædereaktioner* kræver eller ikke kræver noget af sin lytter. Hvordan er fordelingen mellem lyde og stilhed, og hvordan billedliggøres handlingen?

¹¹ Her kan man så diskutere om ikke litteratur i sin boglige form er et rent visuelt fænomen. Man forstår dog Crisells pointe med ligheden i det at bøger jo er visuelt statisk og fastfrosset i tid. Alligevel er det helt forskellige sanser (syn og hørelse) man bruger til at percipere dem.

Fra Crisell er det i høj grad begreberne om transkodifikationer og *ostention* jeg tager med videre til analysen. Begge begreber afhænger til dels af hinanden i det at det centrale ved *ostention* er, at man kan undersøge hvordan lyd men også billeder kan pege, altså indikerer visse omstændigheder, som fx at det lyner. Men man kan kun til en vis grænse bruge *ostention* netop fordi lyde som nævnt ikke kan stå alene, men må ledsages af ord i radiodrama, der dermed oversætter de visuelle koder til auditive.

Det indre lærred: lydbilledet i *Kædereaktioner*

I dette afsnit vil jeg bevæge mig ind i den første del af min analyse af *Kædereaktioner*, hvor formålet er at undersøge lydbilledet i det radiodrama jeg har udvalgt som mit analyseobjekt gennem den optik jeg har sat McWhinnie og Crisell som repræsentanter for. Indledningsvist vil jeg beskæftige mig med den lydcollage, der indleder hvert af de fire afsnit som udgør serien om Niels Bohrs liv. Lydcollagen er særlig vigtig fordi den har til formål at sætte stemningen og selvfølgelig også skal præsentere lytteren for det der følger.

Musikken spiller en betydningsfuld rolle, der bliver slået an allerede fra første færd i lydcollagen. Derfor har jeg valgt at udelukke at beskæftige mig med musikken i forbindelse med lydcollagen, da jeg ser musikkens rolle som uændret hele vejen gennem alle af radiodramaets fire afsnit. Dog er jeg kun i ringe grad bekendt med musikverdenens fagterminologi, og min tilgang vil være præget deraf. For ikke-musikfagfolk gælder det nemlig ifølge Michael Eigtved

for bestemmelsen af musik (som det gør for lyd), at man først begriber den på, hvad den lyder af. Altså beskriver man ikke musikkens forskellige dele (klangart, tonehøjder, rytme, volumen osv.), men henviser til kendte musikalske kategorier såsom genre (country, klassisk, osv.) eller lydkilder (guitarmusik, harpe m.m.) (Eigtved, 2007:86)

Derudover vil jeg gøre brug af Eigtveds tre faser for musikanalyse som han præsenterer i *Forestillingsanalyse* (Eigtved, 2007:87) da netop dette vil gøre mig i stand til at undersøge musikkens rolle nærmere. Derefter følger resten af analysen som jeg som nævnt har valgt at bygge op over de begreber jeg introducerede i forrige kapitel.

"Radiodrama præsenterer..."

"Radiodrama præsenterer... Kædereaktioner. En fantasi om Niels Bohr og atombomben. Af Mads Mazanti Jensen. Første afsnit" (Afsnit 1: 0:04-0:17)

Sådan lyder ordene den indledende lydcollage der i alt varer syvogtredive sekunder og præsenterer og varsler lytteren om hvad der nu kommer. En mellemdyb mandestemme udtaler dem staccato henover et musikalsk fundament af strygere, der spilles på uden buer, men ved en knipsen på strengene. Denne knipsen, strygernes pizzicato lyd, akkompagneres efter ni sekunder af en obo fra og med udtalen af ordene "en fantasi". Den verbale præsentation starter først efter fire sekunder. Det allerførste lytteren hører er altså ikke den verbale præsentation af radiodramaet, men den musikalske. Strygerne, der giver indtrykket af noget lidt pudsigt eller eventyrligt ved deres særlige spil, lægger fra første sekund denne særlige stemning. Dette er også oboen med til. Talen fortsætter henover strygere og obo indtil den bliver afløst af lyden af hestehove og vogne på det der kunne være brosten. Nye lyde fortsætter med at komme til i en lag på lag konstruktion, og hestehove og vogne fades ud og glad før-krigs musik tager over med en specifik lyd af radio.

Til sidst i dette første afsnits indledende lydcollage overtager lyden af et propelfly med strygere i baggrunden (der denne gang spilles på med bue) og endelig et enkelt slag på en klavertangent før diegetiske lyde af en dør, der smækker i det fjerne, og en svag lyd af vejr der bliver trukket fader ind over lydcollagen og blidt sætter fortællingen i gang. Grundlæggende er collagen den samme hver gang. Strygerne og oboen fungerer som underlægning til ordene, der lader lytteren vide hvilken serie de hører, hvem der har skrevet den og hvilket afsnit der spilles. Hvert afsnit har dog sit eget særegne udtryk, der er tæt forbundet med hvilket årti vi nu befinder os i. I andet afsnit er det jazzet mellemkrigstids musik, der lader lytteren ane hvilket årti fortællingen tager sin begyndelse i. Den jazzede musik efterfølges af ordene "Adolf Hitler. Sieg heil, sieg heil" iblandet massive mængder brøl fra det tilhørende publikum. Klippet med Hitler og tilhørerne bærer en umiskendelig "radiolyd", der både signalerer en ægthed (det lyder som et virkeligt klip Danmarks Radio kunne have liggende i lydarkiverne) og men som også bærer præg af nogen hører dette i en gammel radio. Uanset om det er det ene eller det andet er man som lytter i hvert fald ikke i tvivl om, at vi nu befinder os tæt på anden verdenskrig. I følgende afsnit, det tredje, hører man ligeledes den glade jazz, men ind over denne fader lyden af hvad der først lyder som et bilhorn men siden ved sin lange vedholdende tuden åbenbarer sig som en luftalarm. I fjerde og sidste afsnit er det Hitler selv man hører i et kort klip og lydcollagen vidner om at fortællingen nu er godt inde i krigens år.

Lydcollagens musikside består som det fremgår af ovenstående gennemgang delvist af små musikbidder, der tydeligt markerer en tid og sætter en stemning. Og det er netop det, musik i stor grad er velegnet til at gøre. Både på film og på en teaterscene, men sandelig også i radioen. Fordi disse bidder vækker nogle følelser og eller associationer i lytteren er de netop beregnet på at guide publikum i en vis retning:

Hvis vi tænker os, at "My Way" bliver spillet inden forestillingen går i gang, vil det stemme publikum i en bestemt retning. Sangen er ikonisk for en tid, en mandetype, en måde at håndtere verden på, en måde at være entertainer på. Alt det ligger i publikums baghoved. (Eigtved, 2007:89)

Musikken i radiodramaets indledende lydcollage, og i radiodramaet som helhed spiller altså en rolle, der tydeligt kan ses i forhold til Eigtveds tre faser for musikanalyse som han bruger på musik i teaterforestillinger. I første fase ses musikken i forhold til en kulturel og social kontekst. Her er musikbidder fra både første og andet afsnit valgt, fordi de sender tankerne hos lytteren mod henholdsvis før- og mellemkrigstiden, og især i forbindelse med den muntre og let sorgløse musik får én til at tænke tilbage til den ubekymrethed der på mange måder prægede både Danmark og resten af Europa før de to verdenskrige. Ligeledes sendes lytterens tanker også tilbage til et Europa, der har rejst sig efter en udmarvende første verdenskrig ved tonerne af den liflige jazz, og det bliver tydeligt hvordan musikken er med til at trække en kontekst ind i værket.

I anden fase koncentrerer man sig bl.a. om stil, genre og tempo, og om hvordan musikken gennem disse kommunikerer. Jeg har allerede betegnet dele af musikkens som værende jazz; denne spilles i et hurtigt tempo, som er medvirkende til at skabe den lidt ubekymrede tone. Andre dele af det musikalske lydtæppe har jeg omtalt som værende lidt pudsigt og eventyrligt musik spillet på strygere og en enkelt obo. Strygerne vender tilbage flere gange, spillet på med buer eller fingre (pizzicato), i løbet af radiodramaets alle fire afsnit. Flere gange spiller de i et langsomt og melankolsk tempo i genren klassisk musik. Jeg vil ikke gennemgå alle de små musikbidder, der dukker op rundt omkring i *Kædereaktioner*, men kun forholde mig til på et generelt plan hvilken funktion de som oftest har. Netop funktionen er tredje fase i Eigtveds musikanalyse, og også den mest interessante. Rettet indad mod radiodramaet selv er den indledende lydcollages opgave at fungere som en signatur i stil med den andre radioprogrammer

også har¹². De resterende musikalske bidder fungerer som stemningsangivere, auditive sceneskift eller underlægningsmusik, hvis funktion det er at understøtte handlingen. Fx giver klavermusikken der spiller mens vennerne er ude og rafle fornemmelsen af et værtshus (Afsnit 1, 3:47-4.25). Det er klaverets lidt slidte saloon-lyd mens det spiller melodien til "She'll be coming round the mountain" der sender tankerne i denne retning. Forinden har vennerne overrasket Niels Bohr på hans kammer med en opførsel af Faust tilegnet ham på hans fødselsdag. Til dette sættes en grammofonplade på (lyden af pickuppen, der rammer lakpladen samt den knitrende grammofonlyd er umiskendelig) med dramatisk og meget teatralisk musik og understreger herved den ligeledes "dramatiske" og teatraliske forestilling (særligt replikkerne giver indtryk af en opførsel hvor "skuespillerne" ikke tager sig selv alt for højtideligt). Undervejs får musikken tydeligere karakter af at være klassisk, og som opførslen ebber ud og der skal skiftes scene bliver musikken non-diegetisk.

Lydbilledet: En generel introduktion

Som nævnt tidligere er radioen ifølge McWhinnie i stand til at skabe illusionen om et rum selvom den som et rent auditivt fænomen kun eksisterer i tid. Netop rummet i *Kædereaktioner* er veletableret af lydeffekter der både understreger ordene, som står i centrum, og også definerer rummet og på den måde lader os vide hvad der foregår. Med andre ord guides vi i stor udstrækning. Et menneskes bevægelse rundt i et rum afsløres fx for os som lyden af fodtrin henover et trægulv eller over fliser, og allerede i første scene får lytteren en god fornemmelse af omgivelsernes karakter. Man fornemmer en lang gang, at nogen gemmer sig for nogen og, at dem der gemmer sig står tæt ved hinanden. Hvordan? Lydeffekterne er monteret præcis i forbindelse med hinanden og ordene der udtales. Man hører en dør der smækker langt væk og sammen med det efterfølgende ekko indikerer en lang gang. Personerne der gemmer sig afsløres netop som værende i flertal allerede mens de sidste sekunder af den indledende lydcollage ebber ud, da man hører flere åndedrag. Kort efter hvisker de også sammen, og man er som lytter sikker i sin sag. Der er flere. De viskende stemmer er tæt på hinanden og på mikrofonen, og giver derfor et vist indtryk af at befinde sig i et lille rum eller i et hjørne hvor de må stå tæt sammen for ikke at blive set. Da vedkommende som de viskende stemmer gemmer sig for træder ind i rummet, gives endnu en gang indtryk af at rummet ikke er ret stort. Nøglen sættes i døren og da han eller hun (en stemme er endnu ikke blevet hørt) er lydene tættere end de lyde der kom ude fra gangen.

¹² Dog skal det nævnes at denne signatur er lavet til dette specifikke radiodrama og ikke samtlige radiodramaer produceret af DR. Stemmen der annoncerer, at det er radiodrama er dog ens fra produktion til produktion.

Personen træder indenfor og finder hurtigt lyskontakten, og lyset der forinden er blevet slukket tændes nu igen. At lyset først slukkes og derefter tændes er kun klart for lytteren fordi lyden af en kontakt der vippes ledsages af ordene "Sluk lyset!" og snart efter "Hvor pokker er lampen? Dér." (afsnit 1:0:46-0.56)

Da hovedpersonen, Niels Bohr, senere møder Destouches for første gang (Afsnit 1:7:00) sker der også et tydeligt skift i brugen af lydeffekter i løbet af deres samtale. De to er alene. Bohr er kommet til Destouches med sin afhandling som han er gået i stå med, og de befinder sig i hvad man ud fra baggrundslydene må tro er et laboratorium: Lyden af noget der bobler, gulvbrædder der knager, fødder der skifter stilling. Naturligvis er det især den boblende væske, der leder tankerne i retning af et laboratorium. Efter et lille stykke tid flytter deres samtale sig fra Bohr strandede afhandling, og ud på et andet mere abstrakt plan med følgende skift i stemningen:

Destouches: Du vil trænge ind i atomet, du vil kontrollere det, du vil beherske det.

Bohr: Det ved jeg nu ikke om jeg vil.

Destouches: Selvfølgelig vil du det. Hvordan skulle du ellers forbedre verden hvis ikke du vil have magten til at manipulere den?

Bohr: Det er jo komplekse størrelser. Jeg har da ingen magt.

(Kædereaktioner: afsnit 1:8:39-8.54)

Hvad der er tydeligt i dette citat er først og fremmest, at samtalen handler om magt og man oplever hvordan lægen begynder at manipulere med Bohr, en handling der ikke nødvendigvis har onde hensigter. Hvad der ikke er tydeligt i citatet ovenfor er, hvordan elementer på det auditive niveau er medvirkende til dette skift.

Efter et stykke tid bliver det nemlig tydeligt, at skiftet i stemningen ikke kun skyldes, at samtaleens emne er drejet i en anden retning og heller ikke at karakterernes stemmer, især Destouches, er blevet mere intense. Det skyldes også, at lydene af boblerne, skoene og det knagende gulv er blevet en lille smule svagere og lydbilledet nu domineres, ud over skuespillernes stemmer, af hvad der kan beskrives som en slags svagt klingende eller rungende lyd i lighed med den lyd, der ofte skal demonstrere lyden af det ydre rum i film. Derudover høres lyde, som mest af alt minder om en fugtig finger der trækkes hen over kanten af et glas og celloer sætter ind med dystre melankolske toner.

I forhold til skuespillernes stemmer er der her en anden interessant betragtning at gøre. Som jeg tidligere har redegjort for, ser Crisell det talte ord som et to-delt tegn, der dækker over forholdet mellem ordene og stemmen (skuespilleren), der udtaler dem. Ordene er symboler for det de

repræsenterer, mens stemmen er et index for den karakter den skaber. Blandt andet derfor er det ikke rigtig fyldestgørende at citere denne del af dialogen skriftligt, fordi den anden del af tegnet, indexet, skal beskrives skriftligt (det er jo specialets præmis) og altså ikke fremgår af citatet¹³. Skuespilleren skaber som nævnt karakteren via sin stemme, og via stemmen fremgår således karakteres sindsstemning ligesom den også kan medvirke til at sætte en generel stemning for scenen. Når man hører dialogen hører man derfor både ordene, der bliver sagt, og den betydning der ligger i dem og hvordan de siges. At skuespilleren Jens Albinus ligger mere intensitet i sin stemme indikerer, at karakteren han gestalter vokalt har noget vigtigere end før på hjertet, at han udtrykker langt mere alvor end før. Et andet eksempel på dette kan findes i samme samtale mellem Bohr og Destouches, blot tidligere:

Destouches: Ja, og sandheden er et helvedes bøv! ikke? Man skal jo selv tro på den.... Videnskabsmanden skal tro på at han kan kigge Gud over skulderen han skal virkelig tro på det, han skal virkelig tro at han ser ind i en verden ingen andre kan se. Det kan jo lige så godt bare være noget han bilder sig ind.
(*Kædereaktioner*: afsnit 1: 8.08-8.27)

På skrift virker denne replik egentlig ganske tilforladelig, om end udtalelsen kunne virke som en storladet videnskabsmands beskrivelse af sin lighed med Gud. Dette er dog ikke tilfældet, da Destouches spiller en anden og mere diabolisk rolle. Når replikken høres fremgår det også tydeligt, at der er noget andet på spil end praleri. De første to sætninger siges ganske normalt, nærmest ironisk. Men i pausen (her markeret med fire punktummer) sker der noget særligt: man hører at Albinus/Destouches stopper med at tale, trækker vejret langsomt ind gennem næsen og puster det ud samme vej. Derefter tager han tilløb til næste sætning med et næsten uholdbart smask med læberne som når man skiller dem ad for at trække vejret og sige noget. Dette er præcist hvad han gør. Han tager endnu en lille vejtrækning og siger så med en intens nærmest hviskende stemme resten af replikken, som for at indprente den enorme vigtighed, der ligger bag ordene i Bohrs hjerne og hjerte. Han lægger ekstra tryk på ordet *tro*. Og fordi han hvisker, og Albinus' stemme forekommer endnu tættere på mikrofonen, får man det indtryk som lytter, at karakteren Destouches er rykket *helt* tæt på Bohr som for at sikre sig, at budskabet virkelig trænger ind. Dette eksempel synes jeg fint demonstrerer Crisells pointe om det to-delte tegn, hvor ordet som symbol og stemmen som index *sammen* skaber en betydning.

¹³ Jeg kunne selvfølgelig have valgt at citere *både* ord og lyde, men effekten mener jeg ville forplumre det eksempel som citatet skal udgøre.

Sceneskiftene sker stort set hver gang på samme måde. Her spiller både naturlige lyde og musik rollen som scenearbejdere i forskellige kombinationer, hvor temaet fra den indledende lydcollage ofte bruges for at markere et skift. Enkelte gange bruges det jazzede musik alt efter hvilken scene det er der skal sættes. Efter musikken følger lyde af ting eller mennesker. En bold der bliver sparket til, et tog der tuder eller generelt menneskemylder. Hvert sceneskift er i sig selv også en venden tilbage til fortælle-rammen, hvor Harald tager lytteren med videre i fortællingen. Derpå sætter samtalen igen henover de naturlige lyde og scenen er for alvor i gang.

Ord, lyde og stilhed

For McWhinnie er det som bekendt et spørgsmål om at skabe en enkel verden, hvis man vil sikre sig at lytteren er med. Denne enkle verden er også at finde i *Kædereaktioner* på flere niveauer. For hverken dialogen, lydeffekterne eller musikken føles påtrængende eller kaotisk. For nu at lægge ud med det talte sprog, replikkerne, findes der her en nærmest poetisk enkelhed:

Harald: Nå, Niels. Nu kan det ikke blive bedre vel? Hva? Jamen du kan ikke nå højere nu.

Bohr: Hvad mener du?

Harald: Jeg mener.. Nobelprisen, dit eget institut.

Bohr: Ja. Men hvad har vi da udrettet? Ved vi overhovedet hvad målet er?

Harald: En bedre verden.

Bohr: Ved vi overhovedet hvad det egentligt vil sige?

Harald fortæller: Europas bedre fysikere hyldede ham og hjalp ham til nye indsigter. Alligevel følte han sig blind.

(*Kædereaktioner*, afsnit 2: 1:26-1:56)

Enkeltheden i denne replikudveksling består naturligvis først og fremmest i de korte replikker. På skrift virker det nærmest *for* enkelt, men oven i dette skal lægges skuespillernes stemmer der tilføjer intensitet og giver ordene auditivt liv. Umiddelbart før Harald og Niels Bohr har den korte samtale som jeg har citeret ovenfor, høres ordene fra en mand der overrækker en nobelpris samt begejstrede klapsalver (Niels Bohr har i første afsnit fået besked om at han skal modtage Nobelprisen i fysik). Disse klapsalver fortsætter med at lyde, da ovenstående samtale tager sin begyndelse. Faktisk fortsætter de hele vejen indtil Harald igen træder ud af fortællingen og indtager rollen som fortæller, men til sidst kan de kun høres hvis man bevidst lytter efter dem¹⁴.

¹⁴ Fordi denne overgang mellem transmissionen fra Nobelprisoverrækkelsen og samtalen mellem Harald og Niels Bohr får radiodramaet som den montage det trods alt er til at flyde, kan der passende præsenteres et begreb, der godt nok stammer fra filmens verden, men som stadig ret præcist kan beskrive denne overgang. Eisenstein benævner en sådan overgang mellem montagens afsnit "den næppe mærkbare overglidning" (Eisenstein, 1972:104), og den er netop sådan

Ordene er i forgrunden hele tiden, og lige under dem ligger de dystre celloer og skaber en ildevarslende fornemmelse. For Bohr burde være glad og lykkelig over den fornemme pris, men der er kun broderen Harald, der er det. Bohr selv ser kun tingene i det store perspektiv, og her er en nobelpris kun et lille skridt på vejen. Andre steder er replikkerne længere, men uden at miste det let poetiske islæt:

Harald fortæller: Monsieur Destouches arbejdede angiveligt som fattiglæge i en forstad til Paris. Men Niels insisterede på at få ham herop. Folk sagde han var lidt af en sær snegl, men begavet. Som om han havde gennemskuet verden, og snart bankede han på instituttets dør. Det tog lang tid, før jeg ville lade ham komme ind; det var svært at genkende ham, så hærget var han. Hans jakkesæt var hullet og falmet og han var sammenbidt i smerter, en gammel skade fra krigen plagede ham. De gik en tur i Fælledparken.
(*Kædereaktioner*, afsnit 2: 7:40-8:19)

Mens Harald fortæller er der stille i baggrunden. Først da ordene "instituttets dør" udtales høres en bestemt banken på døren, efterfulgt af døren der låses op og knirkende åbnes. Der høres ingen hilsen eller andre former for ordudveksling mellem de to. De forskellige lyde, der er knyttet til åbningen af døren og turen til Fælledparken afsløres bare af skridt henover grus, fuglefløjt og den distinkte lyd af en bold der sparkes til på græs. Som jeg senere vil vende tilbage til er stilheden mellem de to karakterer, der mødes i døråbningen formentlig signifikant. Dog kan man også forestille sig, at lyden af de to der hilsner på hinanden oven i lyden af Harald, der fortæller, og døren der knirker ville enten ødelægge den lidt anspændte stemning eller bare ville rode alle ordene sammen. Dette skal dog ikke forveksles med steder, hvor Haralds fortællerstemme lyder hen over mennesker der taler sammen eller på andre måder interagerer med hinanden, hvilket forekommer flere steder i *Kædereaktioner*. Forskellen er blot den, at det ene lag fungerer som underlægning til det andet, og er altså ikke lige så signifikant, og lydstyrken er derfor også lavere i det mindst betydningsfulde lag. Det er ikke på samme måde vigtigt at høre hvad der bliver sagt når man fx hører Harald og de andre studerende spille fodbold under lyden af Harald der fortæller (*Kædereaktioner*, afsnit 1: 10:26-10:47).

Ifølge McWhinnie spiller stilhed en betydelig rolle, fordi den er i stand til at generere mange forskellige betydninger, *in fact, silence as a calculated device is one of the most potent imaginative stimuli* (McWhinnie, 1959:88). Men den er ikke at finde i *Kædereaktioner* i særlig høj grad. Fra tid til anden bruger skuespillerne pauser, som for at understrege noget de har sagt eller

den kommer til at fremstå her som den fortøner sig ud i intetheden mens brødrenes samtale fylder stadigt mere. Pudsigt nok er det også her at radiodramaet som montage *netop* bliver tydeligt.

der forekommer en pause mens en karakterer tænker over noget den anden har sagt. Hvad der jo ikke er noget som helst banebrydende nyt i. Den totale stilhed forekommer aldrig. Højst sandsynligt er den for let at forveksle med en fejl, med *dead air*. Det kan virke ganske effektivt når al underlægning forsvinder under en dialog, hvad der dog kun forekommer ganske få gange. Dette medvirker også til fornemmelsen af at glide ubesværet gennem radiodramaet. Fraværet af stilhed, af pauser, der dog ikke er totalt, opretholder et vist tempo, der på den ene side er nødvendigt da hvert afsnit maksimalt varer tredive minutter og på den anden side ikke giver plads til at lytteren selv kan fylde stilheden ud med egne tanker og fortolkninger om stilhedens betydning. En pointe McWhinnie netop også nævner som et af stilhedens stærke kort.

Et radiodrama hvor lydbilledet ikke bare lod sig forstå med en umiddelbarhed, der ikke gav lytteren modspil er ikke nogen umulig tanke. Men modhagerne i *Kædereaktioner* er ikke rigtigt til at få øje på, eller rettere sagt: øre på. Lydbilledet er pænt ordnet og alting supplerer hinanden rigtig fint. Musikken guider lytteren til den rigtige stemning, lydeffekterne giver et godt indtryk af det rum karaktererne befinder sig i. Men der er ikke noget der stritter, og får lytteren til at standse op og undres. På sin vis er det vel en besynderlig anklage at rette mod et radiodrama, ja eller for den sags skyld en film eller en teaterforestilling. Hvorfor ikke bare være tilfreds når man som sådan kan læne sig tilbage og lade sig føre ind i universet? Det pudsige er, at når alt på den måde fungerer og de forskellige dele ikke modarbejder hinanden kommer man som lytter til at tage mange ting for givet. Man har ikke på samme måde foldet ørerne ud.

Kædereaktioner er altså ikke overlæsset med "naturlige" lydeffekter, men holder sig alligevel på et "lyden-af-noget" niveau i forhold til lydeffekter, og man får derfor en udmærket forståelse af rummet som de skal bygge op. På den måde kan det til en vis grænse siges, at dette radiodrama holder sig til en mere stiliseret tilgang at skabe indre billeder.

Oversættelser og ostentions i *Kædereaktioner*

For Crisell er det i særlig grad ordene, der fungerer som transkodifikator. Og dette viser sig i høj grad også at være tilfældet i *Kædereaktioner*. Særlig én karakter fungerer som oversætter af visuelle koder: Harald. Fortællingen om Niels Bohr er delt op i to lag, der ganske ubesværet glider ind og ud af hinanden. Selve rammen om fortællingen, *Harald fortæller* laget, er stedet hvorfra Harald guider os gennem sin historie om den berømte broder. Det er når han gør dette rigtig mange af de visuelle koder oversættes til auditive. Han lader lytterne vide hvor karaktererne rent geografisk og tidsmæssigt befinder sig eller er på vej hen. Det er ham der ofte overbringer

lytterne de informationer som de i sagens natur ikke selv kan, og selvom karakterer enkelte gange vokalt tilkendegiver sig selv er det ofte også Harald, der i overgangen fra én scene til den næste lader os vide hvem der befinder sig "på scenen".

Harald fortæller: (...) *Doktor Oppenheimer var bare vores alle sammens Oppie*

Bohr: Godt så har vi en bold. Så mangler vi bare nogle målstolper. Hvad.. Hvad med de her stænger?

Harald: Ej, men kan vi godt bare ta' dem?

Bohr: Ja, de skal vel ikke bruges til noget.

Oppenheimer: Den her fodbold ligner bombens sprængstofkugle.

Harald: Ja, eller dit hoved, Oppie

(De griner)

Bohr: Hjælp mig nu lige med de her stolper

Harald fortæller: *vi satte stolperne op på sletten bag floden. Som i gamle dage på fælleden stillede Niels sig på mål.*

Bohr: Godt. Kom så Harald! Ha. Bare fyr løs.

Harald: Jaja den her kanonkugle, den får du aldrig fat i.

Bohr: årh jeg griber dig ud

Harald fortæller: *Jeg samlede alle kræfterne i min aldrende krop. Tog tilløb og knaldede til bolden det bedste jeg kunne.*

(Kædereaktioner, afsnit 4:2:11-2:55)

Der er flere elementer i dette citat som man kan antage er visuelle elementer, der oversættes til verbale, auditive koder. Først præsenterer Harald efter at have gjort redegjort for sin egen og Bohrs tilstedeværelse Oppenheimer (som man på dette tidspunkt i handlingen har mødt før). Kort efter cementerer denne selv sin tilstedeværelse i scenen ved at kommentere på boldens lighed med en sprængstofkugle. Derefter får lytterne følgende informationer som de hverken kan se eller lytte sig til (det skulle da lige være hvis man minder sig selv om at både Bohr og Haralds stemmer ikke er de unge stemmer man hørte i første afsnit af serien): Bohr gør os opmærksom på stængerne ved at spørge "hvad med de her stænger?" i stedet for fx bare at spørge "hvad med dem her?". Derudover beskriver Harald hvordan hans krop ikke længere er en ung mands. På samme måde som mændenes alder indikeres, indikeres altså mange steder også et rum, et landskab. Lytterne informeres således også om landskabet da Harald som fortæller beskriver, hvor trekløveret vælger at stille stængerne op som mål, og som citatet nedenunder viser da de to vender hjem til Danmark efter at Bohr har overgivet sig og hjulpet til i skabelsen af den første atombombe:

Bohr: Havnen er helt fri for tyske skibe. Husene er sluppet for bomber.

Harald: Og havfruen sidder på sin sten. Nej... nu har du set.. har du set alle de mennesker?

Harald fortæller: *Ikke blot familien, flere hundrede mennesker stod på kajen med dannebrogssflag og modtog os som hjemvendte helte (...)*

(Kædereaktioner: 12.35-13.02)

Som en nærmest eksemplarisk demonstration af transkodifikationen følger snart efter følgende udveksling mellem de to brødre:

Bohr: Vær venlig at køre ind til siden. Nu.

Harald: Jamen hvad er der?

Bohr: Kan du ikke se det? Løbesedlen

(*Kædereaktioner*: 13:32-13:39)

Herefter fortæller Harald hvordan Niels styrter ud af bilen og hen til en kiosk og han da selv får øje på løbesedlen. Lige som Harald ser lytterne ikke løbesedlen hvorpå der figurerer et billede af en enorm paddehattesky og sejren over Japan står beskrevet. Det er først sammen med ham da han sætter *ord* på det, at vi også ved at løbesedlen eksisterer.

Kan lyde og lydeffekter så ikke fungere som transkodifikationer? Jeg er tæt på at mene, at det kan de godt fordi de på sin vis også oversætter. Men lyde og lydeffekter befinder sig i en slags gråzone mellem transkodifikation og *ostention*, og ligger måske i virkeligheden tættest op af sidstnævnte i det, at de ikke så meget oversætter koder, men mere fungerer som rumlige indikatorer og altså *peger* mod noget eller noget, hvad der jo er selve kernen i *ostention*. I de eksempler jeg netop har gennemgået ovenfor transkodificeres visuelle koder til auditive, men det er lydene og lydeffekterne der peger os i retningen af et rum ligesom det også i citatet på side niogtyve er det lydeffekter (stemmens pludselige nærhed til mikrofonen) der indikerer at Destouches er trådt helt tæt på Bohr. Allerede den første scene i det første afsnit, som jeg har gennemgået på side otteogtyve findes også et eksempel på hvordan lyd bruges til at pege med. Studenternes hviskende "scchyyy", kontaktens klik da den vippes den ene vej (og kort efter den anden) meddeler os at ordren om at slukke lyset også blev ført ud i livet. Dørens smækkes og nøglen i døren er ligeledes en pegning mod en handling, der ikke sættes ord på.

For lidt eller for meget?

I afsnittet om Donald McWhinnie og hans syn på radioen og radiodramaet nævnte jeg at en af de mere interessante ting ved hans praktisk funderede teori var at han nævnte en balance som radiodramaet må opretholde. Jeg har ventet med at besvare dette indtil nu, fordi jeg efter en analyse af det auditive univers med dets ord, lyde og stilhed samt alle de transkodifikationer og ostentions kunne se mig bedre i stand til at komme med en sådan vurdering. Holder radiodramaet balancen? Eller er der noget der tipper vægtskålen? Eftersom jeg tidligere har konkluderet, at lytteren på en måde har det lidt for let i sin percipering af dette radiodrama, vil det jo være oplagt

at mene at *noget* i hvert fald er ude af "McWhinnies balance". For lige at rekapitulere: Som producent eller dramatiker må man konstant balancere mellem at sikre sig at værket tilbyder mulighed for at danne mening og forståelse, mens man samtidigt kan udfordre lytterne og eksperimentere med de muligheder som radiodramaets specifikke kvaliteter tilbyder. Det er egentlig en ganske sort/hvid fremstilling af en kvalitet som for nogle vil være central og for andre knapt så vigtig. Dette er imidlertid ikke kapitlet (eller specialet) hvor jeg vil begive mig ud i en diskussion om hvilke kunstsyn forskellige fagfolk eller "almindelige" lyttere (jeg vil mene det ville nærme sig en umulig og meget subjektiv smag-og-behag diskussion). Man kan måske i første omgang nøjes med at konstatere, at *Kædereaktioner* ifølge McWhinnies idé om en balancegang mellem for megen udfordring og for mange auditive modhager, og en guiden af lytteren ind i fortællingens univers holdes pænt, med en let hælden mod for lidt udfordring.

Niels Faust? – dramaturgisk analyse af *Kædereaktioner*

I min analyse af det auditive rum baseret på McWhinnies og Crisells teorier om radio og radiodrama nævnte jeg, at *Kædereaktioner* er Harald Bohrs fortælling om sin bror Niels Bohr, og jeg har indledningsvist nævnt at vi følger den berømte fysiker gennem en periode på godt og vel fyrré år – fra ung frustreret og videbegærlig student til aldrende videnskabsmand tyngt af samvittighedsnag.

Ved første øjekast bringer disse træk ved *Kædereaktioner* straks tankerne til det episke teater, og som det vil vise sig i dette afsnit som er en tekstdramaturgisk analyse af *Kædereaktioner*, er der da også flere episke træk at finde. Men selvom *Kædereaktioner* i overvejende grad kan karakteriseres som en episk fortælling er der steder hvor dramaet stritter i mod og ikke lader sig forklare via det episke, og som måske oven i købet slet ikke lever op til visse af den episke genres krav. I fortællingens inderste lag, hvor selve historien om Bohr udspiller sig er der snarere tale om at dramatikerén vender sig mod det klassiske aristoteliske drama. Det er i hvert fald min påstand at *Kædereaktioner* ikke lader sig placere i én kasse alene. Her følger først en hurtig gennemgang af den episke genre.

Den episke fortælling

Indenfor den episke genre og det episke teater står Bertolt Brecht med sit brud med den aristoteliske dramaturgi som en af de helt centrale skikkelser, hvis teorier om teater har haft og stadig har stor betydning. Hans teater blev især til med det samfundspolitiske formål at kritisere fx uretfærdige vilkår i samfundet, og med et kunstpolitisk formål at ændre forholdet mellem scene og sal. Selv om mange episke elementer som nævnt er at finde i *Kædereaktioner* kan dette radiodrama dårligt siges at være politisk på den facon Brecht m.fl. praktiserede, og jeg har derfor valgt ikke at redegøre yderligere for det. Andre episke elementer gør sig, som det senere skal vise sig, dog gældende i *Kædereaktioner*.

I centrum for Brechts skelnen mellem teatrets dramatiske og episke form bliver det tydeligt at ikke mindst publikums aktive stillingtagen spiller en meget større fortolkende rolle i den episke teater qua den fortællende, tydeligt formidlende form. Hvor den dramatiske form har til formål at suge tilskueren ind i en tilstand, hvor dramaet forekommer sandt, vil den episke form modsat tvinge sit publikum til at tage aktivt stilling til både kunstværket som kunstværk men også til det indholdsmæssige (politiske) budskab og derigennem opnå erkendelse. En anden skelnen mellem de to former finder man også hos Peter Szondi. For ham

(...) er også den dramatiske handlingen *her og nå*, dens medium er dialogen, og dramaet er *absolutt*. Det episke defineres som modsatsen: mot det dramatiske *her og nå* står den episke *fortid* eller *utopien*; mot den dramatiske dialogen stor *fortellingen*; mot det absolutte står det relative. (Svein Gladsø et. al; 2007:166)

Endelig er det centrale fortællemæssige princip i teatrets episke form karakteriseret ved tilstedeværelsen af mindst to forskellige fiktionslag, hvorved dramaets montage bliver synlig og det peger på sig selv som konstruktion (Szatkowski, 1989:54). Det er netop denne pegen, der gør os som tilskuere, eller i dette tilfælde lyttere, opmærksomme på fortællingen som fortælling og også på radiodramaets status som kunstværk. Ved en flerhed af fiktionslag bliver montagen nemlig tydelig, selvom der i praksis ikke skal mere end to til, hvad *Kædereaktioner* er et udmærket bevis på.

Ud over afgrunden – det dobbelte fiktionslag

I *Kædereaktioner* er der ganske rigtigt to fiktionslag, hvoraf det inderste omhandler Bohrs liv og hans kamp med sig selv og sin tørst efter viden. I dette lag overholdes hverken tiden, stedet eller handlingens enhed. For fortællingen er brudt op i dele, i en montage, den foregår over mange år og mange forskellige steder. Vi er både i København, Tisvilde, Sverige, London, New York og Los Alamos. Men historien fortælles af Harald, som udgør det andet fiktionslag. Men i dette lag findes ingen rumlige indikationer, ingen tidslige informationer eller andre informationer.

Harald fortæller: Der findes mange fortællinger om min bror, Niels Bohr. Her er min. Den begynder en dag i 1906. Jeg og to af mine medstuderende havde gemt os på Niels' værelse. Vi ville holde en fødselsdagsfest for ham.

(*Kædereaktioner*, afsnit 1:2)¹⁵

Dette er første gang vi hører fra den ældre Harald, og her vi bliver præsenteret for den ramme der omgiver fortællingen, fantasien, om Niels Bohr. Og som det fremgår tidligere i analysen vender Harald som fortæller tilbage gentagne gange. Enten mellem scener hvor han guider os videre, eller undervejs i scener hvor han bryder ind og uddyber handlingen eller fortæller os ting om personerne i scenen. Da brødrene i anden afsnit er taget på en sejltur med Niels' søn Christian ser mødet mellem de to fiktionsrammer således ud:

¹⁵ Da det er en tekst analyse jeg vil lave i dette afsnit er det naturligvis teksten jeg vil henvise til i de citater der forekommer. DR har imidlertid ikke for vane at udgive deres radiodrama i bogform, men har været så venlige at sende mig en kopi og det er den jeg bruger som grundlag for denne del af min analyse.

Christian: jeg holder..

Harald fortæller: *I samme nu skyllede en enorm bølge ind over bagbord. Og tog Christian med sig.*

Niels: Christian! Christian!

Harald fortæller: *Niels styrtede ned mod bagbord for at kaste sig efter Christian. Jeg kastede mig over Niels og holdt ham fast på dækket.*

Niels: Slip mig! Slip mig, for pokker!

Harald: Du drukner jo, hvis du kaster dig i.

(Kædereaktioner, afsnit 2:8)

Det eneste man med sikkerhed ved om *Harald fortæller*-laget er således, at det har en guidende funktion men vi ved ingenting om *hvor* Harald fortæller fra, da dette fiktionslag aldrig konstitueres rumligt eller verbalt. Spørgsmålet er så om man stadig kan definere dette som et fiktionslag, når der faktisk ingen handling er i det? De informationer der ligger i det har udelukkende relation til den historie der fortælles og vi får viden om rum, tid og sted. Om Bohrs tilstand og om Haralds egen. I den forstand at Haralds fiktionslag *er* et fiktionslag, er det fordi det klart er adskilt fra den egentlige fortælling. Det er et kommenterende lag, et hjælpe-lag så at sige, gennem hvilket montagen bliver synlig, og det bliver muligt at foretage de mange spring frem i tiden. I første del af analysen (se s. 29) nævnte jeg Eisensteins begreb "den næppe mærkbare overglidning" i et forsøg på at beskrive hvordan montagens dele glider ind og ud af hinanden. Et lignende begreb kan bruges også i denne sammenhæng, hvor mit fokus er på den episke form. Janek Szatkowski skriver i forbindelse med montagen i det episke teater om overblændings-teknikken som

en gradvis ændring af fiktionen for øjnene af os, således at vi føres over i et andet fiktionslag, medens det første endnu er i gang. Denne samtidighed er et element i den episke teknik som peger frem mod teaterets simultane form
(Szatkowski, 1989:63)

Det siger vel sig selv at der i tilfældet radiodrama må være tale om at overblændingen sker "for ørene af os", så mere vigtigt er det at pointere at samtidigheden netop er hvad der får fortællingen til at hænge sammen men også gør opmærksom på montagen¹⁶. Netop om dette skriver Szatkowski at

Hvor den dramatiske form lader den ene scene vokse organisk ud af den anden, lader teatrets episke form hver scene stå for sig selv. Scenerne monteres sammen. Den episke form vil ikke skjule sceneovergangene, men derimod gøre dem tydelige og synlige. (Szatkowski, 1989:58)

¹⁶ Jeg afholder mig fra at gentage citater fra *Kædereaktioner* men vil kun henvise til dem enten via kort beskrivelse eller ved at henvise til den side de kan findes på.

At handlingen ikke er ubrudt, men netop konstant stopper op og flytter os nye steder hen både geografisk og tidsmæssigt er også en central del af det episke teater, som ved radiodrama bliver yderligere forstærket af de muligheder for at flytte fortællingen rundt i tid og sted der ligger i mediet. Således følger vi som nævnt ovenfor brødrene Bohr rundt til flere lande og hjem igen over en periode på mange år, hvad der på sin vis er med til at understrege at lige præcis den episke genre passer ganske udmærket ind i radiodramaets form.

Stedet hvorfra Harald fortæller er altså i høj grad med til at gøre os som lyttere opmærksom på montagen. Men også på et symbolsk niveau har denne montage en rolle at spille. Niels Bohr er brændende interesseret i atomet. Han vil splitte det ad, og se ind i dets kerne. Da det sker starter en ustopkelig kædereaktion, først inde i ham selv og senere i bogstavelig forstand da atombomben er en realitet. Han er drevet af sin nysgerrighed og sin tro på videnskaben, men da den atomare kædereaktion ruller har Bohrs egen for længst ført ham ud over afgrunden. Denne bevægelse, Bohrs stræben, følger vi glimtvis mens montagens nedslag i hans liv, konsekvent præsenteret af historiens ejermand, Harald, folder sig ud som en kædereaktion der fører mod det uundgåelige. På denne måde fungerer den episke montage som et dramaturgisk greb, der spejles i handlingen.

I den episke form ligger en form for bevidstgørelse både omkring selve dramaturgien men også i indholdet, og publikum tvinges, eller rettere drives til en kritisk stillingtagen. Bevidstgørelsen er som nævnt også en del af *Kædereaktioner*, og som lytter er man derfor meget bevidst om, at det er Haralds historie om sin bror, og det er tydeligt at ikke kun får vi gennem ham historien om den berømte dansker, men via den fortælling, i det yderste fiktionslags, ligger faktisk også i historien om Harald selv. Vi får den ganske vist også serveret gennem de handlingsdele som udgør det inderste fiktionslag. Men i sin fortælling lægger Harald (eller rettere sagt: ligger dramatikeren) historien om en brors beundring og støtte. Fortællingens ramme¹⁷ som greb har altså flere funktioner: den fungerer som ramme om den fragmentariske fortælling om Bohrs akademiske liv og personlige stræben, den limer delene sammen og den giver os indirekte og sparsomme oplysninger om den mand, der fortæller historien.

¹⁷ Jeg bruger med vilje ikke begrebet ramme-fortælling da det giver indtryk af et fiktionslag i hvilket der foregår en selvstændig handling. Dette er som nævnt ikke tilfældet i *Kædereaktioner*

Formidler af kendsgerninger? Episke afvigere i *Kædereaktioner*

Vender vi et øjeblik tilbage til den kritiske stillingtagen forekommer det dog, at der ikke rigtigt lægges op til en sådan. Man kunne anstrenge sig og give sig til at spekulere over hvad der mon er sandt, og hvad der ikke er. Men værket lægger ikke op til, at vi som lyttere skal være kritiske. Tværtimod er der intet der driver os i retning af en kritisk stillingtagen. Vi køber fortællingen *som fiktion*, vi lever os ind i den, hvad der jo ikke er formålet med den episke form.

I samme dur er et klassisk episk element, at fortællingen formidler kendsgerninger i modsætning til den dramatiske form som formidler oplevelser og indkapsler sin tilskuer i følelser. Også her stritter dette radiodrama i mod og afviger fra den episke form. For nok formidles der kendsgerninger, men fra start af da dramaets fulde titel *Kædereaktioner – en fantasi om Niels Bohr og atomben* nævnes i den indledende lydcollage¹⁸ afsløres det altså, at man ikke kan tage alle kendsgerninger for gode varer¹⁹; dramatikeren har taget sig visse friheder i forhold til mange af de historiske fakta vedrørende Niels Bohr.

I forhold til det episke dramas figurer er det

karakteristisk for figurtegningen i det episke teater, at den fungerer efter en ikke-naturalistisk logik. Det er ikke en stræben efter en indre psykologisk sandhed, men snarere efter en gennemskinnelighed, en synliggørelse af historiens magtprincipper, som er ledetråden for fremstillingen af den episke figur” (Szatkowski, 1989:64)

Dette skriver Janek Szatkowski om det episke teaters figurer, der i særdeleshed adskiller sig fra den dramatiske form indlevelsensvenlige figurer som vi skal forstå psykologisk. Her stritter *Kædereaktioner* endnu en gang imod. For ser man på den centrale hovedfigur Niels Bohr er det netop meningen, at vi skal få øje på en indre psykologisk sandhed. For ligesom Bohr selv ville se ind i atomets kerne vil Harald tage lytterne med ind i kernen af sin bror. Han selv synes allerede at have set ind i den, og er i tilsyneladende ikke i tvivl om hvad der driver broderen. Og på trods af den fragmentariske fortælling er det faktisk muligt at se Bohr som den klassiske tragiske helt i en art kamp mod skæbnen, og sit eget videnskabelige begær.

¹⁸ Lydcollagen, både den indledende og den afsluttende er dog ikke at finde i manuskriptet. For lytterne har dette dog kun lidt eller ingen betydning da de kun hører den endelige udgave i radioen.

¹⁹ Visse kendsgerninger som fx de to verdenskrige og jødernes forfølgelse og diverse årstal forbundet hermed som indgår i fortællingen er der dog ikke fantaseret hen over, hvad man kan konstatere med bare et minimum af historisk viden.

Det inderste fiktionslag

I det inderste fiktionslag finder vi som nævnt også træk fra den episke form der relaterer sig til den tydelige brug af montage og ikke mindst de mange år historien spænder over, hvilket altså vil sige at handlingens tid (minimum fyrre år) ikke kommer i nærheden af at svare til at forestillingens tid (hvert afsnit i radiodramaet varer ca. 27-29 minutter hvilket tilsammen giver 113 minutters drama eller næsten to timer). Dette fører til at *historiens gang kan synliggøres, og derved bliver det også muligt at pege på sammenhænge som teatrets dramatiske form kun vil kunne formulere indirekte* (Szatkowski, 1989:62). Vi følger Bohr gennem flere videnskabelige forsøg, gennem to helt afgørende tab (sønnens død og elevens afrejse), vi er med da han endelig opnår den indsigt han hungrer så dybt efter og vi er med når Destouches gang på gang må udøve sin mefistofeliske kunnen på den desperate Bohr. Den episke form gør at vi oplever det på en art indirekte første hånd. Fuldstændigt bogstavelig talt på første hånd kan det ikke blive, for det er jo ret beset via Haralds tilbageblik at vi får disse indblik. På trods af de mange spring fremad i årene er det stadig muligt at tale om fortællingens lineære tidsopfattelse, hvilket egentlig også er medvirkende til at man som lytter forholdsvis let kan leve sig ind i historien på trods af episeringsgrebene. Harald sørger som nævnt hele tiden for at holde os informeret om hvilken tid vi befinder os i, hvilket er et gennemgående træk ved *Kædereaktioners* måde at skabe rum på ligesom ovennævnte overblændings teknik også er det, både på et tekstlig plan og på et auditivt som første del af min analyse har vist. Kun til sidst er det en smule vagt, hvor mange måneder eller år der er gået efter anden verdenskrigs afslutning før Bohr endelig bukkes under for sit tyngede sind (og formentlig også alderdom), og Harald finder sin brors nu tomme hylster siddende med sin opslåede udgave af Faust stirrende tomt frem for sig²⁰.

Som nævnt kan der i forbindelse med *Kædereaktioner* på tværs af begge fiktionslag ikke være tale om nogen egentlig fordobling på figurplanet. Kun hos Harald kan der til nød være tale om en fordobling således at han spiller flere roller end sin egen. Fordi hele det ydre fiktionslag er hans og kun fyldes ud af ham kan man få den tanke, at Harald som fortæller er en fordobling af sig selv og i den egenskab har mulighed for at bryde ind i sin egen fortælling og kommentere på sin egen og de andre figurers handlinger²¹. Snarere er der via dramaets intertekstualitet tale om en spejling af

²⁰ I den endelige udgave har man valgt at skære i replikken således at den fremstår mere tvetydig end i manuskriptet, hvor den lyder "Men næste morgen vågnede han ikke. Lå bare der. Med sin opslåede Faust i sin slappe favn. Hele hans krop var slap. Som et tomt hylster" (p. 45). Da Søren Sætter-Lassen som Harald udtaler replikken lyder den: "Men næste morgen sad han bare med sin opslåede Faust i skødet og så tomt frem for sig." (*Kædereaktioner*, afsnit 4: 27:54-28:02).

²¹ Det giver ham selvfølgelig også muligheden for at fremstille sig selv på en særlig hensigtsmæssig måde, men igen: fortællingen lægger ikke rigtigt op til den form for mistænkeliggørelse.

figurer, hvor den videnshungrende Bohr ses spejlet i Faust figuren og Dr. Destouches i en ikke ufrivillig men dog heller ikke selvudnævnt Mefistofeles. Ikke bare ses denne spejling på figur niveau, den er også at finde på handlingsniveauet i det indre fiktionslag, hvor Bohrs historie har visse ligheder med Fausts (han gifter sig oven i købet med den underskønne Margrethe Nørlund – en lille reference til den dejlige Gretchen i hvem Faust forelsker sig) dog med omvendt fortegn. For godt nok opsøger Bohr Destouches, men der bliver ikke indgået nogen handel, Destouches forlanger aldrig noget til gengæld, men frasiger sig til gengæld et hvert ansvar da Bohr til sidst anklager ham. Forholdet mellem de to mænd tager derfor mere form af et menneskeligt afhængigheds forhold, den rare Mefistofeles kalder Bohr ham sågar. Destouches er et stof som Bohr *må* have:

Bohr: Han er et afgrundsmenneske Harald. Han skubber mig ud mod den yderste kant, og så pludselig.. Så åbner det hele sig.. Så står jeg på toppen af alt og kan se ind i det hele.

(*Kædereaktioner*, afsnit 1:37)

Det afhængighedsforhold som allerede fra første færd har en iøjnefaldende effekt på den unge student Bohr, udvikler sig mere og mere i løbet af fortællingen mens Bohr er splittet mellem at passe på sin sjæl, og at følge sit begær og nysgerrighed og dermed opnå indsigt og anerkendelse. Han ender dog med at "sælge" sin sjæl, men det er først til sidst da han ser flyeren med den enorme paddehattesky, at han forstår hvilken pris han må betale, og fra da af går det for alvor ned ad bakke. Her bliver det tydeligt, at dette radiodrama på trods af sit lidt eventyrlige og historiske præg er en historie, der ikke er uden relevans i dag. Den skal ikke nødvendigvis ses som en kommentar om prisen for ikke at værne om sin sjæl eller at der med uddannelse og viden følger et ansvar – men måske snarere som en bemærkning om at magt og indsigt er to størrelser som man let kan miste sig selv i. *Kædereaktioner* er en historie om en mand, der havde tårnhøje ambitioner og betalte prisen for det²², og det er ikke uden lighed til den grådighed der stadig i dag præger menneskets konstante stræben efter mere viden.

Den intertekstuelle relation til Goethes Faust

Kædereaktioner er i ret høj grad gennemsyret af en intertekstuel relation til Goethes roman om doktor Faust. Det er en relation, der især knytter sig til forholdet mellem hovedfiguren og en markant bifigur. I forbindelse med selve handlingen er det interessant at udforske denne

²² Danmarks Radio: <http://www.dr.dk/DRPresse/Artikler/2012/01/20/083948.htm>

intertekstualitet via de tre mænds relation og gennem aktantmodellen. For her bliver det for alvor tydeligt hvilken dobbelthed der ligger i både Harald og Destouches.

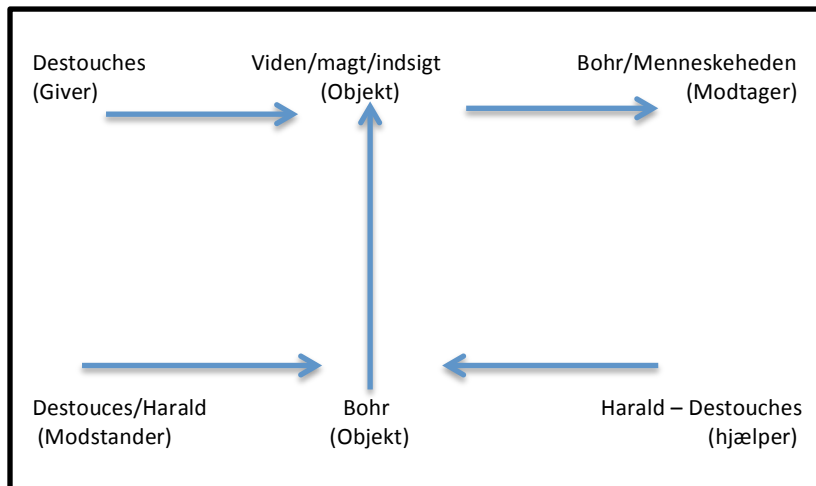


Fig. 1 *Kædereaktioners* kerne figurer i A.J Greimas aktantmodel

Subjekt-objekt relationen burde være rimelig klar nu – hovedpersonen Bohr stræber efter en treenighed af viden/magt/indsigt, ikke kun til gavn for ham selv, men til gavn for hele menneskeheden der derfor står som modtagere af den fantastiske indsigt. Så meget mere sørgeligt er det, at menneskeheden i virkeligheden ikke vil frelses, hvad Destouches dystert minder Bohr om til sidst. Den vil ikke gå åbenheden og fredens vej og på den måde udnytte den nye viden til gode formål. Omend Bohr er et splittet menneske er han altså forholdsvis enkel som figur. Anderledes forholder det sig med Destouches, der kan placeres både i giver-rollen og modstander-rollen. At Destouches skulle være en modstander kan kun lade sig gøre, hvis man ikke tænker ham som en traditionel modstander, der forsøger at forhindre Bohr i at nå sit mål, men i stedet i det overordnede handlingsbillede ser ham som en vildleder. Det er ikke hans projekt at få Bohr til at mislykkes, men det er alligevel det der sker.

Destouches: Du ville finde dig selv. Du ville ind til kernen.

Niels: Du kunne have ladet mig ligge!

Destouches: Du tiggede og bad. Og jeg tænkte hvad pokker: split da for fanden det atom. Hele Europa er allerede sprængt i småstykker, lad os da for pokker bare få destruktoren bragt ned til mindste enhed.

Niels: Da kom det frem! Du ville hævne dig på videnskaben ved at misbruge den. En modbydelig kyniker, det er hvad du er.

(*Kædereaktioner*, afsnit 4:37)

Når alt kommer til alt er det dog ikke et hæventogt Destouches er ude i, men blot en brutal blotlægning af videnskabens sandhed. Inden det kommer til denne sidste konfrontation mellem de to, som ovennævnte citat er taget ud af, har Destouches gennem alle årene været en art forløser af Bohrs talent og intelligens²³. Det kan derfor også lade sig gøre at se ham i en giver-rolle, hvor det langt hen af vejen er ham der giver Bohr nøglen og mulighederne. Vejen til indsigten går for Bohr gennem Destouches, som gang på gang må samle en deprimeret eller desperat Bohr op, og sende ham videre mod sit mål.

I det inderste fiktionslag står Harald som en hjælper. En trofast og loyal bror, der ofrer sin egen karriere for at hjælpe broderen med sin.

Niels: Men hvad med dig selv? Din egen karriere?

Harald: Du har fat i noget, som kan ændre verden, det er jeg sikker på. Atomfysikken er det største videnskabelige nybrud i nyere tid.

Niels: Med at ofre sin egen karriere.. Det er jo det, vi taler om..

Harald: Der er ting, der er vigtigere end det..

(*Kædereaktioner*, afsnit 1:30)

Harald støtter sin bror lige til slutningen, og holder sammen på det menneske, der hele tiden bliver sværere at holde sammen på. Han bliver leder af Bohrs institut, og holder det kørende når Bohr falder, lige som det er Harald, der cykler de mange kilometer op til Niels' sommerhus for at få ham med til Sverige. Bohr vil ikke med og insisterer på, at den danske regering passer på dem. Men Harald står fast som den trofaste væbner og de flygter fra nazisterne under anden verdenskrig.

Harald kommer i kraft af sin rolle som fornuftens stemme også til at spille rollen som den driver Niels mod den personlige katastrofe, der venter ham når han har ofret sin sjæl til videnskaben. Igen og igen bliver Niels bejlet til, men han afslår tilbuddene om at hjælpe med at fremstille verdens første atombombe. Hele tiden er Harald med ham på hans rejser, og hele tiden forsøger Harald at overtale ham til at hjælpe med at lave bomben ud fra devisen, at det er bedre at englænderne og amerikanerne får lavet bomben først end at tyskerne gør det. Først til sidst lykkes det, og Harald er med til at besejle sin brors skæbne:

²³ At Destouches alle årene har spillet den samme rolle for Bohr understreges meget fint i den endelige radioudgave ved at den samme skuespiller, Jens Albinus, lægger stemme til denne figur mens Niels og Harald i første afsnit i de unge år spilles af yngre skuespillere. Destouches bliver aldrig ældre for Bohr, han forandrer sig aldrig. Kun Harald ser hvordan lægens ydre bærer præg af først den ene så den anden verdenskrig og bl.a. hans tøj derfor hænger i laser og han mangler flere tænder.

Niels: Er du nu sikker på, at det er det rigtige? Aktivt deltage i fabrikationen..

Harald: Vil du hellere have at tyskerne vinder?

Niels: Vi kan da også gøre gavn her i England. Vi kan da hjælpe englænderne med at få deres laboratorier på fode igen..

Harald: Jeg har talt med de engelske myndigheder. De mener også, vi kan gøre mest gavn i Amerika.

Niels: Jamen jeg kan da også godt se det, men.. Behøver jeg virkelig blive rodet ind i det..?

Harald: Det er du allerede.

(*Kædereaktioner*, afsnit 3:37)

"Faust har nøglen" – aristoteliske elementer i det inderste fiktionslag

På trods af den fragmentariske episke form er *Kædereaktioner* skrevet i en dramatisk overordnet lineær udvikling af historien. Og som pointeret overfor mener jeg, at man godt kan forstå udviklingen af historien i det inderste fiktionslag som grundlæggende aristotelisk. Eftersom det episke fylder en stor del af *Kædereaktioner* er der jo visse krav til den dramatiske form som dramaet derfor ikke kan overholde. Således er hverken tidens eller stedet enhed overholdt, da der jo helt naturligt ikke er plads til to dominerende former i ét drama. Min påstand er derfor ikke at *Kædereaktioner* både er et episk og et aristotelisk drama, men snarere at det er et episk drama med enkelte aristoteliske elementer, som især knytter sig til det handlingsforløb som Bohr gennemlever, og som befinder sig i det inderste fiktionslag. Derfor vil jeg også kun kort gennemgå hvorledes jeg mener, at det er muligt at forstå *Kædereaktioners* inderste fiktionslag gennem en aristotelisk optik:

Forberedelse/exposition	Konflikt	Knudeknytning	Peripeti	Anagnorisis	Opløsning
1. afsnit P. 1-13: Fødselsdagsfesten og sparket til muren	1. afsnit P. 14-24: Første møde med Destouches	3. afsnit P. 19-31 Flugten til Sverige og "drømmen"	3. afsnit P. 36-41 Mødet med Groves	4. afsnit P. 21-29 Plakaten med paddehatteskyen	4. afsnit P. 30-45 Efter bomben inden døden

Fig. 2 – Aristotelisk struktur i den overordnede fortælling

Af ovenstående skema fremgår det bl.a. hvordan konflikten plantes allerede i første afsnit da Bohr møder Destouches. Et møde jeg har allerede har præsenteret i første del af analysen (se side 30-32), hvor Destouches skubber Bohr det første skridt mod magten og indsigten hvorved kimen til Bohrs afhængighed af Destouches lægges. Knuden knyttes da Harald endelig får overtalt sin bror til at flygte fra nazisterne til Sverige og da de kort efter befinder sig i en flyvemaskine fra Sverige til London, hvor man venter dem. Undervejs på denne tur mister Bohr bevidstheden og kastes i et sort hul af en drøm:

Niels: Destouches? Er du her? Hvor er jeg glad for at se dig.. Du må hjælpe mig.. De river og flår i mig.. Hele verden.. Jeg har nøglen.. Til atomet.. Faust har nøglen.. Han kan inddæmme det usynlige land. Det er det, jeg gør.. Til gavn og glæde for alle.. Hvis bare de ikke ville ødelægge det hele.. Hitler, Stalin, Churchill, Roosevelt.. Giv mig et rør.. Jeg ringer til dem.. Taler dem til fornuft.. Magten ned for mine fødder.. Jeg har magten.. Det har jeg.. Jeg har bomben.. Jeg har bomben..? Nej, lad være.. Lad være med det.. Jeg vil ikke have den.. Få den ud af min favn.. Jeg vil ikke smide den.. Destouches.. Lad være.. Du er en god djævel²⁴.. Jeg vil ikke have den magt.. Jeg vil ikke smide den.. Lad mig være.. Jeg vil ikke.. Lad mig være..!!
(*Kædereaktioner*, manuskriptudgave, afsnit 3:29)

Ubevidst ved Bohr nu, at han har fået en forfærdelig gave og han ved hvem der har givet ham den. Her fornemmer han instinktivt at skæbnen er beseglet – blot er det ikke virkeligt endnu. Sikkert nede på jorden igen i England stritter han stadig i mod planerne om bomben, og hans deltagelse i fremstillingen af den, men lige rundt om hjørnet lurder det uundgåelige.

Kort efter følger dramaets peripeti, som for Aristoteles allerhelst var knyttet sammen med anagnorisis, heltens egen erkendelse af sin skæbne. Men det er den ikke her, og fortællingens vendepunkt indtræffer da general Groves møder brødrene i London og endelig får overtalt Bohr, som ikke indser at hans liv har taget en alvorlig drejning. Da Harald udtaler ordene ”det er du allerede” som citeret ovenfor, er Bohrs modstand forsvundet og hans videnskabelige nysgerrighed og iver efter videnskabelige landvindinger har taget over. Fra da af er det faktisk Harald, der argumenterer mod bomben. Krigen er så godt som slut, og bomben er ikke længere nødvendig, men man insisterer fra politisk hold på at projektet gennemføres. Bohr slår Haralds argumenter hen, og taler for en prøvesprængnings pædagogiske effekt på verdens ledere.

Det er først tilbage i det frie Danmark, da Bohr får øje på den frygtelig plakat at skæbnen rammer ham som en knytnæve i maven, og han forstår hvilken frygtelig konsekvens hans deltagelse har haft og hvilken pris han nu må betale.

Han glider tilbage ned i det mørke Destouches så mange gange før har hjulpet ham op ad, men heller ikke Destouches kan hjælpe ham denne gang. Bohr arbejder herfra for en fredelig brug af den nye videnskabelige landvinding, men med tomme øjne som Harald konstaterer. Bohrs sjæl er væk for det var den der var prisen, og da er det at Harald finder ham med sin Faust i armene. Man kan vel nærmest sige, at Bohr endegyldigt har taget sin Faust-skæbne på sig.

²⁴ Lige præcis Bohrs egen beskrivelse af Destouches som en god djævel understreger ovenstående karakteristik af ham som både hjælper og modstander.

En dobbelt dramaturgi

Jeg har nu argumenteret for, hvordan jeg anser en mulig kombination af den episke og den dramatiske form i radiodramaet *Kædereaktioner*. Naturligvis er det overvejende et episk drama, men jeg mener også, at de to dramatiske former som altså er repræsenterer i dette radiodrama komplementerer og går i dialog med hinanden på en måde som giver nogle specifikke muligheder. Selve kombinationen af det episke og det dramatiske giver mulighed for at spænde fablen ud over mange år, og for at dykke ned i episoder af Bohrs liv samtidig med at elementer fra den dramatiske form giver mulighed for at komme ind til kernen af hovedpersonen, hvad der jo i dette tilfælde giver lidt af en dobbelthed – parallelt med Bohrs vej ind til kernen af atomet følger vi Haralds vej ind til kernen af sin bror, og titlen *Kædereaktioner* får derved endnu et lag af betydning i forhold til de to jeg allerede har præsenteret – den videnskabelige og den menneskelige kædereaktion. Ved at benytte det episke fortællegreb til at indramme fortællingen understreges desuden fantasiens tilstedeværelse. *En fantasi om Niels Bohr og atombomben* er netop undertitlen på dramaet og den tematiseres via Haralds fortæller-rolle. Derudover kan der også argumenteres for, at denne dobbelte dramaturgi understreger hvordan der ikke er en sammenhæng mellem skildringen af den Bohrs liv og selve den historiske begivenhed som Niels Bohrs liv repræsenterer, fordi den tillader at virkelige centrale begivenheder i videnskabsmandens liv (hvoraf visse har stærk tilknytning til begivenheder i verdenshistorien) bruges som udgangspunkt til at fantasere sig dybere ned i mennesket Niels Bohr. Denne dobbelte dramaturgi giver således en fin indgang til at bruge historien på sin egen måde – et tema jeg vil vende tilbage til i kapitel fem.

Jeg har bevist valgt ikke at vægte seriedramaturgien i min analyse. Alligevel vil jeg meget kort nævne hvordan *Kædereaktioner* i kraft af sin serielle struktur også arbejder indenfor seriedramaturgiens ramme. Som serie er *Kædereaktioner* ikke kompliceret, og baserer sig som det fremgår af ovenstående på én enkelt historie, der følges hele serien igennem. Der er ingen undertemaer, der knytter sig til hvert afsnit. Peter Harms Larsen introducerer fire forskellige typer af buer i sin bog *De levende billeders dramaturgi* (Harms Larsen, 2003:355). Af disse fire er det primært seriebuen, der gør sig gældende i dette radiodrama netop i kraft af den ene, overordnede historie som udgør seriens kerne. Var det ikke for de klart adskilte afsnit kunne det være svært overhovedet at placere *Kædereaktioner* indenfor seriedramaturgien, ikke mindst fordi hvert afsnit ikke som sådan afsluttes med en såkaldt *cliffhanger*, men mere med en art statement, der marker et skift. Tredje afsnit afsluttes fx med Oppenheimer, der modtager

brødrene med ordene: "Så mødes vi alligevel igen. Velkommen til Los Alamos. Her skal bomben fødes." (*Kædereaktioner*, manuskriptudgave, afsnit 3:42)

Lydens fænomenologier – den auditive drejning

Jeg vil i dette afsnit beskæftige mig hovedsageligt med Don Ihdes fænomenologi som omhandler lyd og lytning i det auditive felt. Hans idé om lydens fænomenologier som han præsenterer i sin bog *Listening and Voice – phenomenologies of Sound* (Ihde, 2007) er et grundlæggende livtag med fænomenologien i forhold til, hvordan mennesket lytter og erfarer lyde i verden. Hans ærinde er forsøge at foretage et skift fra en teori, der omhandler tingenes fremtræden for mennesket til en teori, der også beskæftiger sig med lydenes fremtræden for mennesket. Som udgangspunkt er Ihdes fokus alle lyde i verden, der opstår i en eller anden form for naturlig sammenhæng. Kun når han beskæftiger sig med musikken fremgår det at hans teori også inkluderer auditive fænomener, der er "kunstigt" medierede – musik på fx CD. Hovedsageligt bruger han dog oplevelsen af *live* musik til at beskrive et auditivt fænomens fremtræden. Jeg vil dog til sidst i dette afsnit argumentere for, hvorfor jeg mener at man via Ihdes teori kan tale om radiodramaets dobbelte fænomenologi.

Da Ihdes teori ikke på samme måde beskæftiger sig hverken med radiodrama eller radioen som medie, er det nødvendigt for mig at forholde mig til radiodramaet også under redegørelsen af teorien for på den måde at kunne følge første Don Ihdes drej fra den "visuelle" fænomenologi til den auditive og senere mit eget drej videre fra den auditive fænomenologi og til radiodramaets.

Arven fra Husserl og Heidegger

Ihde bygger sin teori om lyd og lytning på Edmund Husserl og Martin Heideggers teorier, hvor Husserl stilles i spidsen for det Ihde benævner første fænomenologi og Heidegger for anden fænomenologi.

Indenfor den første fænomenologi, der fremstår som både en metode og et undersøgelsesområde er begrebet *epoché* et centralt begreb, som betegner den fænomenologiske reduktion, som er en måde gradvist at tilnærme sig et vist lag af erfaring og følgende komme nærmere et fænomen. Anden fænomenologi tager fat der, hvor den første slipper, og tager opnåelse af den fænomenologiske metode for givet mens den retter sin spørgen mod både en udvidelse og en uddybning af Husserls fænomenologi mod en fundamental Værens ontologi.

Egentlig, mener Ihde, er det er let at skabe en fænomenologi, eller måske snarere at benytte en fænomenologisk tilgang, fordi alle har deres egen erfaring lige ved hånden og kan reflektere over den. Vores egne erfaringer er de mest bekendte og intet er tættere på os selv. Men der er heller ikke noget sværere end fænomenologi fordi selve det, at vi er bekendte med vores erfaring skjuler

sig for os (Ihde, 2007:17). Med Husserls eget begreb er det altså vores egen livsverden²⁵, der er usynlig for os, ligesom bevidstheden om de nuancer eller facetter der udgør oplevelsen af et fænomen i første omgang er ubevidst for de fleste mennesker, og oplevelsen bliver følgende mere overfladisk. Men Ihde ser en vigtig egenskab ved fænomenologien generelt, som er interessant i forhold til lytning generelt og til en art genopdagelse af radiodramaet for *phenomenology allows us to belong to our experience again but hopefully in a more profound way* (Ihde, 2007:18).

Forbindelsen mellem de to fænomenologier går kun fra den første til den anden, og i denne forbindelse ligger en distance, som opstår mellem "the center of experience and things and the horizon" (Ihde, 2007:18), der bunder i at udgangspunktet for de fænomenologier er markant forskellige. For Husserl og hans transcendente fænomenologi ligger opmærksomhedens centrum og al erfaring i intentionaliteten mens den i den anden fænomenologi, som Heidegger og hans eksistentielle fænomenologi stilles i front for åbnes udad mod grænser og horisonter uden dog at miste fokus på oplevelsens centrum. Husserls fænomenologi beskæftiger sig altså med fænomenet "i" bevidstheden, mens eleven Heideggers på ontologisk vis fokuserer på mennesket som en væren-i-verden. Forskellen mellem første og anden fænomenologi forklarer Ihde også således:

The Distance and relation between first and second phenomenology are reflected in the preliminary results of each. First phenomenology often yields an early appreciation of the richness and complexity of experience. But second phenomenology in pursuing that richness discerns in the sedimentation of our traditions of through an essential embedment in *history* and *time* of experience itself (Ihde, 2007:20)

På hver sin måde kommer de to fænomenologier til bunds i menneskets erfaring af fænomener. I første omgang ved at forstå fænomenet i sin rigdom og kompleksitet, og i anden omgang ved også inddrage den verden fænomenet er en del af. Ved at kombinere de to former for fænomenologi til en slags fælles udgangspunkt forsøger Ihde at tage det bedste, eller mest centrale, fra to lejre for på denne måde at skabe et bredere udgangspunkt for sin egen auditive fænomenologi.

For kort at vende tilbage til begrebet epoché er det i sin bredeste betydning at suspendere eller sætte ud af spil. For at forstå et fænomen i sin rene tilstand er man nødt til at fjerne al "støj" i

²⁵ Jeg vil i det følgende referere til dette begreb livsverden - et begreb som Ihde ikke bruger direkte men som ikke desto mindre er en central del af Husserls fænomenologi og som jeg også selv bruger i min model over radiodramaets dobbelte fænomenologi.

form af de overbevisninger og faste betydninger som ellers tages givet og som er en del af individets livsverden. Det er dem, der via en fænomenologisk tilgang må suspenderes. Forstået som en hermeneutisk regel er epochéen en udelukkelses og selektionsproces, der suspenderer alt hvad der ikke er kropsligt tilstede (Ihde, 2007:28). Dette vil sige, at i beskrivelsen af en oplevelse ekskluderer epoché som hovedregel enhver fysiologisk og fysisk forklaring fra beskrivelsen selv.

Husserls fænomenologi foretrækker det essentielt mulige frem for det faktuelle, og i forhold til det auditive er det da også en særlig idé om det essentielt mulige som er interessant fordi den relaterer sig til den auditive oplevelse. Opstår der fx en pludselig lyd oplever man måske ikke kilden til lyden, men fornemmer hvor den kommer fra.

Ihde betegner selv denne mulighedernes region som *eksistentielle muligheder*, hvor kontingens er et centralt begreb fordi verden og de fænomener der findes i den ikke findes som en del af et ordnet mønster. Han skelner derefter mellem det logisk mulige, og det oplevelsesmæssigt mulige for at kunne tegne en klarere skitse af sidstnævnte, der også som region i første omgang kan opleves som værende mere snæver.

Som nævnt består den fænomenologiske oplevelse bl.a. af reduktioner. Det er en måde at gå til oplevelsen på hvorved man undersøger fænomenet, og de muligheder der ligger i en bestemt region af oplevelsen. Det er disse muligheder der afslører gradvist konturerne af en form i en grovskitse. En slags indledende forståelse af fænomenet. Derefter opstår der et behov for at udfylde formen og præcist definere den – man definerer grænserne. Til sidst bliver oplevelsen, altså af fænomenet, ifølge Ihde universel ved idéen om intentionalitet (Ihde, 2007:34)

Al oplevelse er oplevelsen af noget, og alt kan fylde et tomrum ud. Det er denne form der er intentionaliteten. Med andre ord er det intentionaliteten, der giver fænomenet sin form.

Selvom mange fænomenologer nok ville afholde sig fra at lave modeller over den fænomenologiske oplevelse af verden, da en sådan dårligt lader sig fastfryse i og reducere til modelform, giver det alligevel mening at forsøge. Den fænomenologiske reduktion, også kaldet den transcendente reduktion, kan ses som en hermeneutisk regel når den ansues som en sammenhæng. Denne sammenhæng er også det der giver den fænomenologiske model sin karakteristiske form, mens alt der findes uden for sammenhængen suspenderes under epochéen.

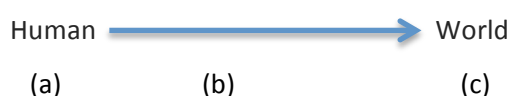


Fig. 3 (Ihde, 2007:35)

Denne model viser den fænomenologiske sammenhæng, hvor b er den konstante relation mellem mennesket og verden, altså opleveren og den oplevede verden. B symboliserer intentionaliteten som rettet mod verden. Endnu et lag kan føjes til modellen for at visualisere en slags træden tilbage eller en 2. ordens iagttagelse af den oplevelse der er blevet oplevet:

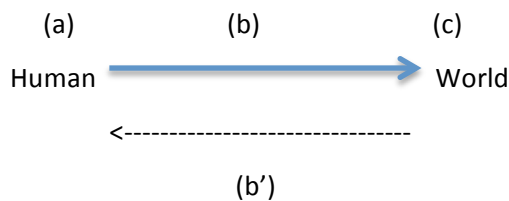


Fig. 4 (Ihde, 2007:36)

B' er en refleksiv tilstand. En tilstand hvor opleveren er opmærksom på sig selv. Refleksion er på en måde oplevelsen af oplevelsen, men hvor intentionaliteten er intakt så at sige, da det jo stadig er oplevelsen af noget. Jeg har valgt at tage disse modeller med fordi de demonstrerer godt hvordan sammenhængen mellem mennesket og verden kan se ud, og fordi man med dem nærmer sig en måde hvorpå det bliver muligt at undersøge denne sammenhæng som fænomenerne optræder i. Når jeg senere vil beskæftige mig med hvordan man kan undersøge menneskets intentionalitet som fokuseret mod et auditivt fænomen vil det vise sig hvordan det felt som fænomenet opstår i former sig på en anden måde end denne ganske lineære.

Ting og objekter i verden indgår i et felt, men som fænomener *er* de aldrig bare for *not only is the "world" of vision referred to me within experience overall, but that all the "objects" within that field are never unsituated even within the field.*" (Ihde, 2007:38)

Fænomenerne er situeret i et felt der for de visuelle vedkommende altid placerer sig *foran* den der oplever, og det er derudover dem der normalt træder frem og ikke feltet. Alligevel er det dog givtigt at beskæftige sig med feltet i sig selv, og er man opmærksom på dette felt som felt finder man også ud af at det har en grænse. En horisont, som man i sagens natur aldrig kan finde frem til, men kun kan fornemme i kraft af det der bliver usynligt.

Humøret hos det enkelte individ betyder noget for hvordan fænomenet optræder/dukker frem, og det afslører desuden noget om kvaliteten af oplevelsen. Sammenhængen mellem menneske-verden er konstant og falder aldrig ud, vi er aldrig (i det mindste ikke i vågen tilstand) ude af

kontakt med verden, men indenfor den sammenhæng kan fokus godt være skiftende. M.a.o er den fænomenologiske fornemmelse af at være "nedsænket" i verden varsles af konstantheden i menneske-verden sammenhængen, altså mennesket i verden.

The auditory turn

Mange har gennem årene når de skulle beskrive oplevelsen af lyd og andre fænomener i verdenen i stor grad gjort brug af visuelle metaforer. Særligt når lyd og oplevelsen af den skal beskrives, kan det forekomme lidt pudsigt at gøre brug af en form for metafor, der binder sig til øjnene og ikke ørerne. Dette påpeger også Ihde, men ikke for at kunne udvikle i en art anti-visualisme. Tværtimod mener han, at i en fokusering på auditive erfaringer og oplevelser er en reevaluerende af alle sanser implicit. Men det er nødvendigt at slippe det gængse paradigme og skifte til et der i oplevelsen af auditive fænomener er mere hensigtsmæssigt:

Shifting from an ordinary taken-for-granted paradigm of thought and focus on auditory experience simultaneously allows us to take note of what often goes unnoted and thus gives us fresh sense of experience. (Ihde, 2007:21)

Ved at ændre den måde vi beskriver de auditive fænomener burde vi således kunne få en bedre forståelse af disse fænomener, der ydermere vil fremtræde klarere for os via vore fænomenologiske lytning.

Det virker passende både i forhold til lyd generelt og mere specifikt til radiodramaet, at vi får foretaget det skift, da lyd netop opfører sig så markant anderledes og vores oplevelse af dermed også bliver markant anderledes. Ihde skrev om lydens fænomenologi første gang i 1976, og selv om der siden er blevet forsket meget i lyd og lytning er det som om lyden stadig, om ikke andet delvist, beskrives på det visuelle præmisses. Radiodramaet produceres og prisen i hvert fald stadig for sin evne til at skabe (indre) billeder, ikke lyd og man taler stadig om lytterens indre lærred.

Efter indledende at have beskrevet den grundlæggende fænomenologi, introducerer Ihde tanken om *the auditory turn* (Ihde, 2007:42). I forhold til at tale om den auditive dimension er der nogle måder hvorpå modellen ikke kan appliceres på det auditive. Hidtil har man talt om oplevelser som en reduktion til syn, men er en reduktion til fx lytning mulig? Og i så fald hvad indebærer den? Man går ud fra at en reduktion til en af sanserne er en mulighed der tages for givet og som er indlejret i en gammel empirisk tradition, men ved fænomenologisk empirisme vendes denne

tankegang på hovedet (Ihde, 2007:43). De processer hvormed vi samler data og efterfølgende bygger et objekt op er usynlige for os jf. hvad jeg tidligere har skrevet om vores livsverden. Objektet dukker simpelthen bare op for os i al sin righed, mens processen ligger bagved oplevelsen af verden og ikke i den. Således er en drejning fra det visuelle til det auditive kompliceret ved afvisningen af de fem sansers metafysik, men er der alligevel en måde hvorpå man kan tale om auditive oplevelser som sådan?

The auditive turn ligger bl.a. i distinktionerne af forholdene focus-to-fringe og field-horizon (Ihde, 2007:106), som kan siges at være en forening af førnævnte første og anden fænomenologi med for det første sit dobbelte fokus på både fænomenet og det felt, der omgiver det og for det andet på feltet og den grænse eller horisont inden for hvilken det er situeret. Ydermere er forholdet mellem det eksplicite og det implicitte også relevant fordi man ved at undersøge og derved rette sin intentionalitet mod ét fænomen i stedet for et andet får noget til at glide i baggrunden. Man kan altså fokusere eksplicit på lytning og derved få den auditive dimension til at skille sig ud, men den kan aldrig adskilles fra den kontekst der situerer dimensionen.

Selvom der ligger en vis nødvendighed i også at undersøge auditive fænomener, og deres dukken frem, fastslår Ihde at de visuelle fænomener stadig spiller en rolle og ikke lader sig skille fuldstændigt fra deres auditive ditto:

In this sense a "pure" auditory experience in phenomenology is impossible, but, as a focal dimension global experience, a concentrated concern with listening is possible. (...). But just as no "pure" auditory experience can be found, neither could a "pure" auditory "world" be constructed. Were it so constructed it would remain an abstract world. (Ihde, 2007:44)

Man kan altså ikke isolere en sans fuldstændigt da de resterende stadig altid vil findes. Ihde pointerer, at selvom man ikke kan se ser man stadig, synsoplevelsen vil blot være en anden. Derudover mener han også, at man ikke kan konstruere en hundrede procent auditiv verden, og at den hvis man gjorde det ville være abstrakt. Dette ville i første omgang udelukke radiodramaets eksistens, hvilket ville være en absurd påstand, da det jo findes. Nøgleordet her er abstrakt, for radiodramaet er en konstrueret auditiv verden som i sig selv er abstrakt. På den anden side giver det alligevel mening når Ihde pointerer, at der ikke kan findes rene auditive oplevelser eller verdener. For mens jeg oplever radiodramaet spiller et hav af auditive som visuelle fænomener ind og påvirker min oplevelse. Med andre ord kan der godt argumenteres at

visuelle fænomener og kroppens tilstedeværelse i et fysisk rum spiller ind på den auditive oplevelse. Fx er det for mig umuligt ikke at blive forstyrret af noget mine øjne opfanger. Giver jeg mig til at lytte til et radiodrama, mens jeg samtidig læser netavis eller laver mad opdager jeg pludselig efter et minuts tid at jeg intet har hørt af radiodramaet fordi mine øjne har været optaget af at læse, og mine ører derfor er blevet "døve" eller fordi en anden og mere påtrængende lyd har overtaget mine ørers opmærksomhed. Selvom der ingen visuelle fænomener er at finde i radiodramaets felt er radiodramaet dog stadig et blandt flere både visuelle og auditive fænomener i min livsverden.

Den auditive dimension

På samme måde som det usynlige (i betydningen uden for synets rækkevidde) er den visuelle dimensions horisont, er stilheden det auditives horisont. Dog er der ikke altid en sammenhæng mellem de to, da den ene dimension sagtens kan være tilstede uden den anden, og et bestemt (visuelt) objekt altså være nærværende selv i sin stilhed. Det auditive felt indeholder en serie af auditive tilstedeværelser som således ikke nødvendigvis overlapper dem i det visuelle felt perfekt:

"The auditory field contains a series of auditory presences which do not, however, perfectly overlap those of the visual field. There are sounds that "accompany" moving objects or beings but there are some for which no visible presence may be found" (Ihde, 2007:53)

En omfattende visuel metafysik må således finde en måde at redegøre for og inkludere i sin beskrivelse af verden alle de usynlige elementer, som på dette niveau tilsyneladende ligger hinsides det synliges horisonts rækkevidde, men som ikke desto mindre er tilstede indenfor en erfaringshorisont. Dette kan gøres på flere måder, men Ihde foreslår at man går til hermeneutikken og på en funktionel måde gør det usynlige synligt. Dette indebærer en "oversættelse" af en regions termer til den anden regions termer; som oftest er lyd fx blevet oversat til noget synligt og gjort målbar ved at betragte det som bølgelængder der kan måles med apparater. Lyd er *frequently thought of as anticipatory clues for ultimate visual fulfillments* (Ihde, 2007:54), og det er netop dén sammenhæng, der i forhold til radiodramaet bliver interessant. Ikke fordi lytterne ved lyden af et menneskes fodtrin også forventer at se dette menneske komme gående, men fordi det siger noget om hvordan lyden af *noget* planter et billede i lytteren som dermed også er med til at fortælle historien som der lyttes til.

Det påstås ofte både implicit og eksplicit, at lytning er rumligt svag eller at lyd mangler rumlighed fuldstændigt, og at det ikke er lyden selv men de associationer den danner som skaber fornemmelsen af rum.

Men:

Without denying the intimacy of sound and time and without denying the richness of the auditory in relation to temporality, a strategy that begins in approximation is one that must move with extreme care so as not to overlook or fail to hear what also may be shown in the seemingly weaker capacities of auditory experience. Thus as the move into phenomenology proper is made, it is with the *spatiality* of sound that description may begin. (Ihde, 2007:59)

Lyd har altså en rumlighed som kan undersøges, men man må først foretage et spring fra den mere abstrakte idé om fænomenernes optræden, til hvad Ihde kalder det første eksistentielle oplevelses niveau, hvor lyd er lyden af ting. En tilnærmelse til det auditive univers kan således ikke bare foretages uden at tage højde for de vilkår lyden som sådan eksisterer under. Ifølge Ihde skal auditiv rumlighed først have lov til at "præsentere sig selv" som det kommer til syne på dette første erfaringsniveau. Først derefter og ved at bekræfte den fænomenologiske betydning af den grundlæggende oplevelses globale karakter, er det nødvendigt at erstatte opdelingen af sanserne med idéen om et relativt fokus på en dimension af global oplevelse sådan at det bemærkes kun mod globaliseringens allestedsnærværelse. (Ihde, 2007:61)

Efter at have koncentreret sig om at opleve lyd som lyden af ting bevæger Ihde sig videre til lydens form som begynder at vise sig i en vis rækkefølge. Igen indebærer oplevelsen, eller måske snarere sansningen af auditiv rumlighed, at man suspenderer enhver prædefinition af rumlighed sådan som den på forhånd forventes at være.

I mødet med fænomenet *Kædereaktioner* må lytteren altså forsøge at danne sig en fornemmelse af det auditive rum, der præsenterer sig uden denne forudindtagede holdning. Umiddelbart opstår der her et bump på vejen. For er det nødvendigt her at skelne mellem den auditive rumlighed sådan som lyd er formet, og det auditive rum som *Kædereaktioner* som radiodrama præsenterer sin lytter for? Er der forskel på lydens rumlighed og et konstrueret, fiktivt auditivt univers? Vi kan *høre* former, mener Ihde. Når en genstand ruller rundt i en kasse kan vi høre om den er rund eller kantet. Og ikke nok med det – genstandens vej rundt i kassen fortæller os også noget om kassen selv. Hvor stor den er, hvad den er lavet af. Denne form for fænomenologiske lytning er ikke let, og bl.a. de auditive fænomeners temporalitet er en udfordring for den utrænede lytter. Men eksemplet med kassen demonstrerer ret godt, hvorfor det faktisk er den samme rumlighed der er tale om. Tidligere brugte jeg et eksempel fra *Kædereaktioner*, hvor Bohr

møder Destouches for første gang. Her iagttog jeg en række lyde og deres fremtræden, der for det første ledte mig til at tro at rummet de to befandt sig i var et laboratorium med trægulv og senere at Destouches var rykket helt tæt på Bohr²⁶. Det er denne oplevelse af lyde, der skabes i en art samarbejde mellem to eller flere objekter som giver mig en fornemmelse af rumlighed, af en auditiv rumlighed²⁷.

Ihde undersøger også hvordan bl.a. forme og overflader spiller ind på vores oplevelse eller erfaring af lyd. På det erfaringsmæssige niveau hvor lyde høres som lyden af noget er det almindeligvis muligt at skelne mellem visse form-aspekter af disse ting.

"The shape-aspects that are heard, however, must be strictly located in terms of their auditorily proper presentation and not predetermined or prelimited by an already "visualist" notion of shape" (Ihde, 2007:61)

Fortsætter man med at øve sig i at lytte vil man lære at kunne lytte med samme forfinede sans som blinde, og man vil kunne skelne mellem lyde på en mere raffineret måde. Fænomenlogisk set er der stor forskel mellem at konstruere noget og dette "nogets" konstitution. I ordet konstitution ligger der netop en erfaring som *opstår* på baggrund af det der ses eller høres. Ved at konstruere ligger en anden slags aktivitet. Merleau-Pontys understreger denne skelnen ved at sige at nogle ting i verden erfares, de opleves og sanses, hvilket er interessant i forhold til at opleve eller erfare et auditivt fænomen, og især et som *Kædereaktioner*, fordi man i sansningen erfarer fænomenets konstitution. Man oplever fænomenet *Kædereaktioner* som radiodrama. Ét er dog at undersøge oplevelsen af radiodrama som fænomen, et andet er om man kan undersøge radiodramaet som et auditivt felt i sig selv?

Det auditive felt

Det auditive felt forklares ved at alle ting er situeret i en kontekst og omgivet af andre ting. Men at anse et felt som et situerende fænomen kræver at man med vilje skifter fra en almindelig intentionel retning, og specifikt retter sin opmærksomhed mod den helhed feltet, der implicit er tilstede som en kant (fringe) som situerer og omgiver det, der er eksplicit, udgør. Et forhold som

²⁶ Man kan diskutere om det så lykkedes mig fuldstændigt at suspendere min egen dogmatiske indstilling til verden i min beskrivelse af den associationsrække som lydene kaster mig ud i. Men pointen er altså at disse lyde og de objekter der forårsager dem fortæller mig noget om dem selv. At lydene er kunstigt fremstillet til radioen ser jeg ikke som værende særlig relevant, i det at min oplevelse af dem baseres på det jeg hører *her-og-nu*.

²⁷ Se side 26-27 i dette speciale

er interessant i undersøgelsen af det auditive felt som felt er *focus-fringe ratio*, der beskriver forholdet mellem det man lytter opmærksomt på og det man derved skubber i baggrunden. I det auditive felt er det muligt at udvælge et fokalt fænomen, og dermed lade andre fænomener glide i baggrunden uden at de forsvinder. Opmærksomhed på et specifikt fænomen er tilpasset den personlige-soziale struktur i det daglige liv på en sådan måde, at der er vanlige og konstante opdukkelsesmønstre for de ting som normalt er *fringe* fænomener, og de der er fokale. Lyde der normalt ikke opleves som værende i centrum kan altså komme det, og i den forbindelse nævner Ihde et interessant eksempel på hvor stor betydning intentionalitet har. Han beskriver således hvordan han selv overværer en forelæsning hvor han ikke bemærker de små lyde der kommer rundt omkring fra de andre tilhørere, kun forelæserens stemme. Da han derimod lytter til båndoptagerens optagelse af samme forelæsning kan han slet ikke høre forelæseren for alle de lyde han ikke bemærkede, da han overværede forelæsningsen. Jeg nævner dette eksempel fordi det demonstrerer godt hvordan det menneskelige øre er i stand til at udvælge og fokusere, og hvordan forskellen på at lytte til noget *mens* man er i begivenheden og lytte en optagelse, hvor et mekanisk "øre" har foretaget den fokalisering og man derfor ikke selv har mulighed for at ligge visse auditive fænomener i baggrunden.

Selvom det auditive felt er større og mere fleksibelt end det visuelle, og man kan som lyttende som ovenstående vidner om, skelne mellem lyde man vil lægge mærke til samt lyde man ikke vil. Som lyttende til et radiodrama vil man således muligvis være i stand til at skelne i det allerede fastlagte lydbillede, men hvor stor en betydning har det at denne lytte oplevelse er medieret og redigeret i via teknologien? Dette vil vise sig senere.

I en sammenligning mellem det auditive og det visuelle felt er der, hvad form angår, en afgørende forskel i det omfang det giver mening at tale disse felter i forhold til en sådan. Det viser sig, også i undersøgelsen af radiodramaets fænomenologi at netop formen siger noget om hvordan man oplever henholdsvis med øjnene og ørerne for som Ihde slår fast:

Were it to be modeled spatially, the auditory field would have to be conceived of as a "sphere" within which I am positioned, but whose "extent" remains indefinite as it reaches outward toward a horizon" (Ihde, 2007:76)

Og senere om oplevelsen af *live* musik:

I may find my self absorbed to such a degree that the visual distinction between the senses of inner and outer is virtually obliterated. The auditory field surrounds the listener, and surroundability is an essential feature of the field-shape of sound (Ibid)

Men lydens felt er ikke konstant; det skifter hele tiden og er uhomogent. Det visuelle felt er altid foran den der ser, hvorimod det auditive felt omgiver den der lytter, og man kan således høre om lyde kommer fra højre eller venstre uden at dreje hovedet eller som tidligere nævnt skifte fokus fra én lyd til en anden. Lydfeltets form inkluderer altså både at være omgivet af lyd men samtidig også retning.

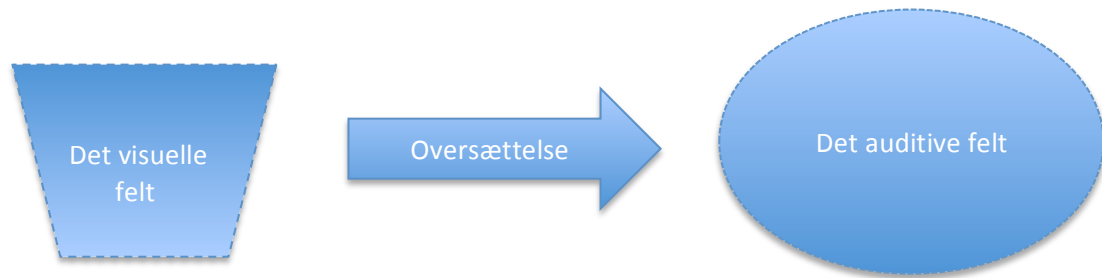


Fig. 5 Oversættelse af det visuelle felts form til det auditive felts.

Hos Ihde sker der altså en form for oversættelse fra det visuelle felt til det auditive. Fra oplevelsen af det visuelle felt som et fænomen, der strækker sig foran et menneske og til det auditive felt der snarere omringer den lyttende²⁸.

En anden måde at forstå hvordan perciperingen af et radiodrama kan finde sted er gennem hvad Ihde på heideggeriansk vis benævner den auditive aura, som ikke på samme måde kan defineres som et felt. Snarere er det en tilstedeværelse som ikke er fikseret, men hvor intentionaliteten lader fænomenet være som det er og man lader det strømme igennem sig, som det fx kan være tilfældet ved at lytte til musik. Denne aura er ikke begrænset til en ansigt-til-ansigt situation, men kan oplevelse stærkest i en sådan. Er radiodrama så ikke lige så stærk en oplevelse, som hvis skuespillerne befandt sig i samme rum som lytteren? Af to årsager må svaret være et "jo", selvom et lille "men" sniger sig ind her. Radiodrama *kan* være en stærk og/eller intens oplevelse, men det kræver netop en særlig rettedhed, en intentionalitet, der kan forklares med en skelnen mellem "at høre" og "at lytte" som Jean-Luc Nancy præsenterer i sin bog *Listening* fra 2007:

²⁸ Oplevelser der knytter sig til fænomener i begge felter vil ofte overlappe hinanden eller endog være synkrone. Dette gælder selvfølgelig ikke for lytterens oplevelse eller snarere erfaring af radiodrama, et fænomen bestående udelukkende af lyd. Alligevel er det ikke muligt at befinde sig i et hermetisk lukket auditivt felt, og det visuelle må altså kunne siges på den ene eller anden måde at påvirke den auditive oplevelse. Hvordan, vender jeg tilbage til senere.

If "to hear" is to understand the sense (...), to listen is to be straining toward a possible meaning, and consequently one that is not immediately accessible. We listen to someone who is giving a speech we want to understand, or else we listen to what can arise from silence and provide a signal or a sign, or else we listen to what is called "music". (Nancy, 2007:6)

En aktiv lytten mod en mening, til forskel fra at høre eller bare lytte til hvad der nu dukker op er således en klar fordel i perciperingen af *Kædereaktioner* netop fordi man anstrenger sin lytning mod en betydning *bag* lyden. Den anden årsag kan findes i forskellen mellem den visuelle og den auditive verden, som jeg allerede har gjort rede for. Forskellen på de to er med Ansa Lønstrups ord at *øjnene objektiverer det sete, gør det til genstand for betragtning* (Lønstrup, 2004:28). Øjet befæster altså afstanden mellem subjekt og objekt, hvorimod øret ikke skaber denne distance, om end det stadig retter sig mod noget udenfor kroppen. *Tværtimod eliminerer det (øret) afstanden mellem subjekt og objekt fordi objektet "lyd" ikke eksisterer som genstand, der kan afgrænses med syns-eller følesansen.*" (Ibid), og det kan derfor siges at høresansen optager omverdenen i os, og medvirkede til at gøre radiodrama generelt til den intime oplevelse det er blevet udråbt til at være.

Om auditiv temporalitet

I kapitel 3 undersøgte jeg hvordan lyd og dermed radiodramaet udelukkende eksisterer i tid. Når radiodramaet underkastes en fænomenologisk undersøgelse bliver dette ikke mindre sandt netop fordi "the auditory world is one of "flux" and that it is primarily *temporal*" (Ihde, 2007:57). I forlængelse af hvad jeg skrev ovenfor vedrørende det auditive felts form, gør nogenlunde det samme sig gældende for den auditive temporalitet:

"it is important to note that a phenomenological investigation of temporal structures is such that a "linear" metaphor concerning the auditory-temporal field would be quite misleading. "linearity" is a reduction of the complexity of temporal duration and *depth*. Within auditory temporality the temporal span shows itself as containing a multiplicity of auditory events that are intentionally graded. There is both a simultaneity and a succession. (Ihde, 2007:90)

At linearitet beskriver varigheden indenfor auditive fænomener dårligt er også en interessant indgangsvinkel til radiodramaet som en temporalstruktur. Der er forskel på "the sounds that catch my attention" som Ihde skriver om, og de på forhånd bevidst strukturerede lyde som udgør et radiodrama, hvor der følgende er en ringere grad af kontingens tilstede, men hvor der samtidig skabes et lydbillede, hvor ting kan ske på kryds og tværs af hinanden. Dog er det svært at oversætte denne iagttagelse som Ihde gør sig i et én til én forhold, da radiodramaet netop ikke er at sammenligne fuldstændigt med en hvilken som helst situation man måtte befinde sig i, i det

virkelige liv. Snarere kan det ses som en reduktion af virkelighedens auditive felt; en reduktion foretaget på forhånd, før lytteren lytter til radiodramaet, som en nødvendig stilisering for at man som lytter skal kunne holde styr på hvad der sker, hvad McWhinnie som tidligere nævnt også mener. Radiodramaet som en temporalstruktur er trods denne reduktion en temporalstruktur båret af både samtidighed og rækkefølge, hvad der også er tilfældet for *Kædereaktioner* i kraft af dets lydbillede.

Radiodramaets dobbelte fænomenologi

Et spørgsmål trænger sig stadig på: hvordan oplever eller erfarer lytteren et fænomen hvis essens består udelukkende af lyd, dvs. et værk hvis eneste medialitet er lyd? Fænomenologisk lytning, så at sige, handler for Ihde ikke bare om at åbne sig for det fænomen man står, men også om det auditive felt som omgiver fænomenet (og man som lyttende *vælger* at være bevidst om) som igen omgives af en horisont, en grænse. Jeg må altså åbne mig for fænomenet radiodrama på samme tid som jeg også fokuserer på det via den intentionalitet som skiller radiodrama som fænomen ud og sætter det i forgrunden og forsøget at lytte til det som det præsenterer sig for mig.

Ihde introducerer også en anden interessant tanke omkring forholdet mellem det der høres eller lyttes til, og den situation som lytningen foregår i. Forholdet mellem *inner focus* og *outer sound* kan nemlig sige noget om, hvorfor det faktisk kræver at der er forholdsvis stille omkring den der lytter, hvis man skal have det fulde udbytte af fænomenet så at sige.

If suddenly the sounds of the environment increase in intensity and volume, particularly if not constant, I begin to find a resistance to the maintenance of "inner" focus to "outer" sound. The perceived sound in its penetrating capacity disturbs my train of thought. (Ihde, 2007:132)

Inner focus henviser naturligvis til den tråd af tanker Ihde forsøger at opretholde mens han enten taler højt eller befinder sig i en situation hvor udefrakommende lyde trænger sig på i hans bevidsthed. Jeg vil dog vove den påstand at lytteren også til dels må opretholde et *inner focus* mens radiodramaet er i gang, og på den måde rette sin fulde opmærksomhed mod det. Er der for mange lyde omkring der helt eller delvist overdøver radiodramaet bliver det enten svært eller umuligt at holde fokus, og detaljer fx i handlingen eller i det generelle lydbillede vil måske gå tabt. Et eksempel fra min egen lytning demonstrerer fint denne sammenhæng mellem indre og ydre omstændigheder: jeg havde nemlig besluttet mig for at høre et afsnit af *Kædereaktioner* samtidig med at jeg lavede aftensmad. Computeren blev derfor sat til at spille podcasten ude i køkkenet mens jeg gav mig til at rive gulerødder. Men lyden af gulerødderne mod rivejernet var for

påtrængende i forhold til radiodramaet og det blev for svært for mig at opretholde mit indre fokus på historien om Niels Bohr. Naturligvis kan der opstå en situation, hvor andre lyde simpelthen overdøver fuldstændig, hvorfor der så ikke ville være tale om en udfordring i forhold til det indre fokus, men blot at man som lytter simpelthen ikke er i stand til at høre radiodramaet. Helt modsat denne idé om at ydre lyde kan stjæle opmærksomheden, er det faktisk også muligt at ens *train of thought* (jf. citatet ovenfor) stjæler så megen af lytterens opmærksomhed denne simpelthen bliver døv for radiodramaet. Det er altså en art balancegang som må gås når det indre fokus skal rettes mod radiodramaet, og adskilles fra andre lyde samt de tanker man er i fare for at svømme hen i.

Et andet aspekt af lytning knytter sig til de ord som unægtelig fylder en del i dansk radiodrama. At lytte betyder mere end en forståelse af ord. Ordene betegner en indgang til en bredere kommunikations situation. Sprogets fænomenologi finder sin begrundelse i fraværet af opfyldelsesbare ikke-legemliggjorte meninger. Hvor man finder meninger, findes de allerede legemliggjorte, selvom variationer af legemliggørelse er kompleks. Ved en fænomenologisk opmærksomhed til selve *Kædereaktioner* kan lytteren vælge et fokalt fænomen blandt mange andre og fx vælge at lytte efter detaljer omkring skuespillernes udtale af ord eller måske ordene stavelser. I normal samtale med andre mennesker er det dog ikke hvad særlig mange fokuserer på for *when I listen to an other I hear him speaking. It is not a series of phonemes or morphemes which I hear, because to "hear" this I must break up his speech, I must listen "away" from what he is saying* (Ihde, 2007:151). Man hører altså en sproglig helhed når der tales. Dette er vel tilfældet uanset om det er et individ, der taler eller om man hører en dialog mellem to mennesker. I sprog er ordet allerede legemliggjort i mening og har en betydning. Det samme er også tilfældet med *Kædereaktioner*, hvor man som lytter forsøger at høre helheden bagved de enkelte dele.

Ihde har som tidligere beskrevet forsigtigt defineret det auditive felt som værende rundt, fordi man som bekendt omringes af lyd og dermed kan siges at befinde sig midt i den eller om ikke andet så i hvert fald midt i det auditive felt. I min analyse af *Kædereaktioner* finder jeg det givtigt at forsøge at forstå dette radiodrama (som agerer repræsentant for radiodrama på et generelt plan) ikke bare som et fænomen blandt mange andre, men også som en art felt i feltet, netop fordi det er den komplekse størrelse som det er. I det følgende vil jeg derfor beskæftige mig med en model, der tager udgangspunkt i Ihde beskrivelse af det auditive felt, og som *forsøger* at vise dette dobbelte fænomenologiske forhold, men også diskutere hvorfor en sådan model kun vanskeligt lader sig tegne:

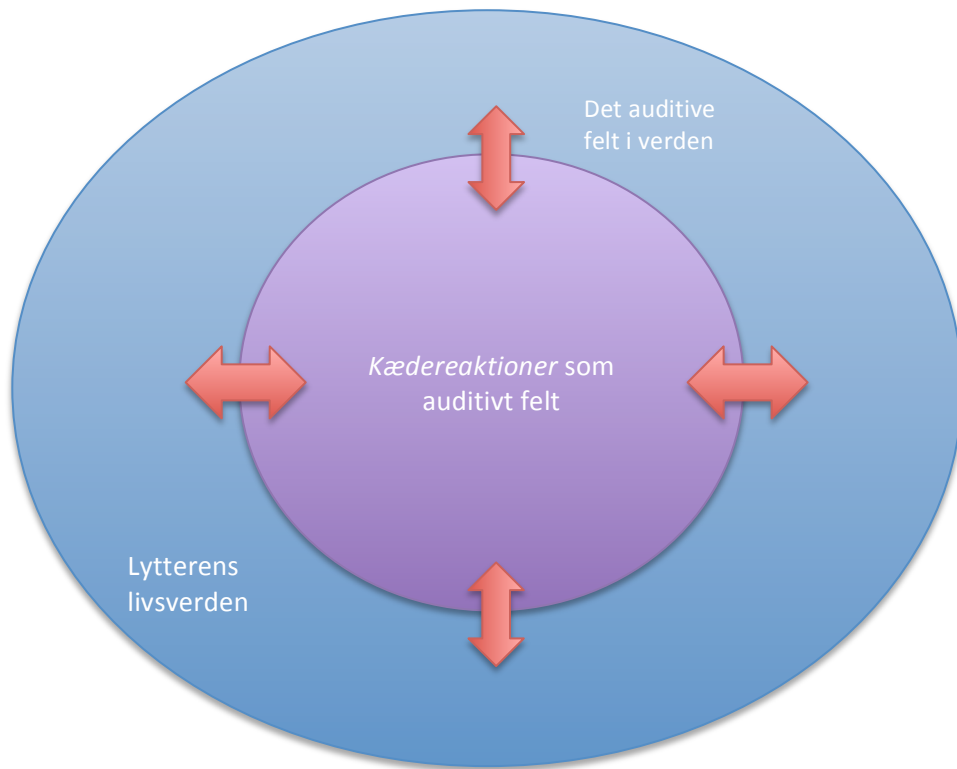


Fig. 6: Radiodramaets dobbelte fænomenologi

De centrale pointer i denne model som nævnt ovenfor at radiodramaet synes at indgå i en form for dobbelthed. Det er et auditivt fænomen i lytterens verden og er således situeret i et auditivt felt.

De to auditive felters forskel er markeret ved en farveforskellighed i de to cirkler, da der er afgørende forskelle på det auditive felt der udgør lytterens livsverden, og det som er radiodramaet. Begge kommer netop til udtryk gennem radiodramaets konstruerede natur og deraf følgende lavere grad af kontingens. Kontingensen som på mange måder kan ses som værende styrende for hvordan vi oplever verden, er på den ene side mindre styrende for hvordan man som lytter oplever radiodramaet, hvis man ser på værket som fænomen i sig selv. På den anden side er ydre auditive og visuelle fænomener også med til at påvirke oplevelsen, og det er vel at mærke fænomener der befinder sig i lytterens livsverden, hvor disse stadig er styret af kontingens. Kan det lade sig gøre at lukke sin livsverden ude mens man lytter til et radiodrama?

Mit eget eksempel bevidner at svaret må være nej. Ihde selv pointerer netop også fx i beskrivelsen af forholdet mellem det visuelle og det auditive, at man ikke er blind selv om man lukker øjnene og ligeledes heller ikke kan høre "ingenting" men i stedet stilhed. Videre argumenterer han for, at man selvom man fokuserer på ét fænomen og derved skubber de andre i baggrunden ikke eliminerer dem fuldstændigt. Hverken det visuelle felt eller det resterende auditive felt forsvinder altså mens radiodramaet spiller. Derfor kan det virke besynderligt at linjen i modellen ikke er stiplede netop for at demonstrere, at både lytter og livsverden hopper ind og ud af det auditive felt som er radiodramaet; de blandet sig og påvirker hinanden gensidigt. Her er vi præcis ved denne models knudepunkt; for linjen kan både være stiplede og ikke stiplede, fordi lytteoplevelsen kan "se ud" på så mange forskellige måder, alt efter hvem der lytter, hvor vedkommende lytter og under hvilke omstændigheder. Lytterens mentale bevægelse ind og ud af radiodramaet er med til at tilføre oplevelsen en vis grad af kontingens og demonstrerer egentlig også, at man ikke kan lave hermetisk lukkede skodder omkring radiodramaet som auditivt felt. Når jeg alligevel vælger at tegne den inderste cirkel med en lukket streg er det for at demonstrere den konstanthed (lyden af radiodramaet er der stadig selvom lytteren i et øjeblik ikke lytter eller anden lyd overdøver radiodramaets) og pegningen mod stilhed som jeg mener er med til at karakterisere radiodramaet som auditivt fænomen og felt. At træde ind i radiodramaets auditive felt er som en pegning mod stilhed, som forstørres hvis lytteren fx tager et par høretelefoner på og derved aktivt forsøger at lukke andre lyde ude.

Pilene i modellen demonstrerer på én gang lytterens indgang til radiodramaet, som kan ligge flere steder og bære præg af forskellige måder at gå til radiodramaet på. Dybest set er det her intentionaliteten ligger. Det er lytterens retthed mod radiodramaet som fænomen og ikke mindst som et felt i hvilket lytteren kan vælge forskellige fænomener at fokusere på, det være sig teksten, lydeffekterne eller noget tredje. Lytterens bevægelse ind og ud af radiodramaet repræsenteret i kraft af pilenes modsatrettethed.

Der findes altså mange forskellige måder at lave en sådan fænomenologisk model over forhold mellem lytterens livsverden og det abstrakte og fiktive fænomen radiodrama, og selv om der findes en vis konstanthed i fænomenet radiodramaet er både temporalitet og kontingens to størrelser der er svære at reducere og "fryse" fast i modelform. Min model er således bare én version blandt mange mulige men den giver en slags overblik over situationer, hvor lytteren vælger at rette sin opmærksomhed mod et fænomen og dermed skiller det ud fra andre fænomener.

For at undersøge radiodramaet som auditivt felt kræver det særlig opmærksomhed netop på feltet. For begynder man at beskæftige sig med de fænomener der findes inden i felterne forsvinder opmærksomheden på selve feltet som felt – som en helhed. Jeg har allerede slået fast at jeg mener det muligt at undersøge radiodramaet *Kædereaktioner* som auditivt felt i sig selv, men jeg har endnu ikke beskæftiget mig med præcis *hvad* der karakteriserer et felt som et felt. Det sædvanlige fænomenologiske svar er ifølge Ihde, at det er feltets objekter der giver et felt sine karakteristika (Ihde, 2007:206). Bryder man *Kædereaktioner* ned til dets inderste essens må det være lyd i forskellige udgaver. I den første del af analysen undersøgte jeg det auditive univers i *Kædereaktioner* og delte dette op i ord, lyde og stilhed; inspireret af McWhinnie. Dette er ikke noget dårligt udgangspunkt, men i forhold til at beskrive fænomenet er det så fyldestgørende eller kan det uddybes yderligere? De tre kategorier, som egentlig kan betegnes som en slags hovedkategorier, tager ikke rigtig højde for hvad der karakteriserer radiodramaet næsten mere end noget andet: fravær af visualitet. Der er *ingen* billeder, *ingen* rigtige kroppe og *intet* virkeligt rum. Men at beskrive et fænomen ud fra hvad det *ikke* er, er måske en lovlig usikker vej at gå og det vil derfor i første omgang række at opdele hovedkategorier i underkategorier. Radiodrama er, hovedsageligt, ord ud fra hvilke vi bl.a. trækker handling, karakterer og deres humør og indbyrdes relationer. Noget lignende kan også udledes af lydene, som jeg ved hjælp af Crisell tidligere har delt op i lydeffekter og musik. Eksemplet i hvilket Bohr og Destouches møder hinanden for første gang er i hvert fald også et eksempel på hvordan indbyrdes relationer og sindsstemninger kan formidles gennem lydeffekter, og hvordan lytteren i sin percipering af dette ligeledes kan opleve en vis stemthed. Stilhed er den måske mest komplekse kategori af de tre hovedkategorier. Men da det i fænomenologien handler om at beskrive og ikke tolke er det her udelukket at tale om stilhedens dramatiske potentiale. Tilbage er stilheden som noget lytningen af radiodramaet er en handling mod, og stilheden som faktiske pauser eller tavse perioder.

Stemmens betydning i *Kædereaktioner*

Hvor placerer man stemmerne? De stemmer som på én gang er skuespillerens og karakterens? Netop fordi radiodrama er et udelukkende auditivt fænomen er stemmen den vigtigste kilde til mange informationer. *Stemmens klang er kroppens lydlige repræsentation eller genklang. Hvor sprog og ord henviser til fænomener og genstande i det faktiske 'verdensrum', så henviser stemmens klang til kroppens rum* (Lønstrup, 2004:14), skriver Ansa Lønstrup og sætter faktisk her ord på *hvad* stemmen repræsenterer når hun skelner mellem stemmen selv og de ord den udtaler. Ordene som formidles til os via en stemme henviser til det "rum" radiodramaet forsøger

at skabe. Stemmens klang henviser til kroppens rum, den fortæller os (også) en masse om dens ejermand, som altså i første omgang vil være karakteren, og ikke skuespilleren. Stemmen er m.a.o. med til at give lytteren en form for indre visuel oplevelse af karakteren, der skabes, hvilket er interessant i forhold til hvordan skuespilleren via stemmen kan skabe sin karakter:

Hvis vi således lytter æstetisk og 'forbi' sproget, vil vi primært høre stemmens klang (timbre, resonans og overtone- og frekvenssammensætning), bestemt af køn, fysiognomi, race, sexualitet, stemmeforbilleder eller 'kilder' som forældre- og andre identifikationsfigurer, samt tillærte og internaliserede, individuelle og kulturelle vaner. Kort sagt alt det som tilsammen skaber en personlighed, gennem hvilken vi 'per sona' (gennem lyden) fremtræder for andre i verden. (Lønstrup, 2012:69-70)

I min egen æstetiske lytning af *Kædereaktioner* bider jeg fx mærke i hvordan skuespillerne Jens Albinus, Søren Sætter-Lassen og Peter Hesse Overgaard skaber hver deres karakter med tydelige forskelle, der får tre meget forskellige mænd til at dukke op for mit indre øje, for nu at bruge en lidt slidt kliché. Niels Bohr (Hesse Overgaard) med sin lyse, tenoragtige stemme og Dr. Destouches (Albinus) med den lidt mørkere som hver deres videnskabsmand. Førstnævnte meget verdensfjern og sart, men med en autoritær stemme med en let pibende vejtrækning²⁹ (som sammen med lyden af tænder der gentagende gange "griber" om en pibe, frembringer minder om et menneskes mangeårige rygervaner), og sidstnævnte med knivskarp udtale og en snu men også jordbunden realisme i sin stemme. Derudover fremgår det af deres stemmer, at de er mænd. Fra stemmen fremgår det også at de må være fra København og omegn, da der ikke fx er nogen jysk eller fynsk dialekt at spore. Det samme gælder for Harald Bohrs (Sætter-Lassens) hyggelige stemme, der i sit mørke toneleje udstråler et kærligt omsorgsfuldt væsen.

Videre skriver Lønstrup at *stemmens usynlighed stiller store krav til vores lyttende sansning af deres sammensathed og af deres rumlige kontekst. Hvis vi lytter godt og meget til stemmer, øver vi os i at optage verdens mangfoldighed i os.* (Ibid) Det er fristende at fortsætte sætningen med "og ikke mindst radiodramaet", da det træuede og tilvendte øre netop hører mange flere nuancer i stemmen såvel som resten af radiodramaet. For det er krævende at lytte til et radiodrama pga. den usynlighed, og det manglende fysiske rum.

lhde nævner i forbindelse med stemmens kvaliteter et begreb som er det tætteste han kommer på at beskæftige sig med radiodrama. Den dramaturgiske stemme dækker netop over det talte ord, der har en skjult dybde, et latent aspekt, som kan opdages ved at lytte til sprog, selvom det i sagens natur jo ligger godt gemt. I den dramaturgiske stemme er der i ét øjeblik forenet lydens og

²⁹ I sin ældre udgave. Den unge Niels Bohr spilles af en yngre skuespiller i seriens første afsnit.

betydningens fyldighed som et forbillede for legemliggjorte ord. Den er en form for maskeret stemme som forekommer i drama og poesi hvor betydning løftes op over det normale og tillader derved det der er implicit at komme klarere til syne; *The dramaturgical voice persuades, transforms, and arouses humankind in its amplified sonorous significance*. (Ihde, 2007:168)". Det er således en særlig vokalt forstørret auditiv betydningsdanner som i stor grad må siges at være til stede i *Kædereaktioner* og radiodramaet generelt netop pga. det ekstra rollelag som der tilføres dramaet i en konstrueret situation via skuespilleren som jo *ikke* er sig selv.

Den medierede lyd

Jeg har nu beskrevet hvordan radiodramaets essens synes at være lyd i forskellige udgaver: som tale, som lydeffekter og som musik. Om selve oplevelse af radiodrama er der imidlertid også en anden faktor som må regnes med. Ved min lytning af *Kædereaktioner* er en stor del af det der definerer min oplevelse nemlig, at lyden ikke er naturlig, men medieret. Eksemplet med Ihde, der har optaget en forelæsning på båndoptager og bagefter opdager, at de lyde han slet ikke lagde mærke til nu "lyder" på lige fod med underviserens stemme, kan også tjene som et godt eksempel på lytterens udfordring ved radiodrama. Dette betyder dog ikke, at radiodrama er en optagelse af en tilfældig samling af mennesker. Pointen er snarere, at man som lytter har ringe mulighed for at vælge fokale fænomener i det auditive lydbillede. Selvfølgelig kan man godt vælge at fokusere på fx skuespillernes stemme eller på lydeffekterne, men langt hen af vejen er billedet blevet skabt for lytteren, og oplevelsen fremstår således frosset på den måde, at man som lytter ikke kan påvirke "forestillingen" på samme måde som et teaterpublikum kan.

Da mange stemmer i dag er teknologisk medierede eller genererede, ved at være medieformidlede (som fx i radioen) eller ved at medieret gennem en mikrofon ved en begivenhed i det virkelige liv.

De repræsenterer altså ikke mere det faktiske, omgivende rum, ligesom stemmernes eget rum eller kropsrum er veget for eller bliver dækket af et bearbejdet, virtuelt rum. Disse stemmers rum bliver egentlig og måske i dobbelt forstand et fiktivt rum. (Lønstrup, 2004:16)

Det er netop denne beskrivelse af det virtuelle, fiktive rum som jeg mener at radiodrama som fænomen passer rigtig godt ind i, og som i relation til Don Ihdes pointe om at rene auditive oplevelser ikke kan findes, og at de i fald de gjorde vil forblive abstrakte (se side 38) også er et godt bud på hvordan man kan forstå radiodramaet som fænomen.

Radiodramaets fænomenologi - opsamling

Jeg har i dette afsnit undersøgt radiodramaet *Kædereaktioner* som et auditivt fænomen, hvor jeg først gennemgik Don Ihdes fremstilling af de mest centrale begreber indenfor den klassiske fænomenologi. Dette for at kunne følge ham når han videre foretager sit *auditive turn* og således skaber sin egen teori om lydens fænomenologi. Ihde koncentrerer sig bl.a. om begreberne epoché og intentionalitet som han mener også gør sig gældende ved erfaringen af auditive fænomener. Udover at beskrive hvordan selve de auditive fænomener opleves og konstituerer sig beskriver han også hvordan de lige som visuelle fænomener også er situeret i et felt. I den forbindelse forklarer han hvordan forskellen mellem det visuelle og auditive bl.a. gør sig gældende ved felternes forskellige former. Hvor det visuelle altid strækker sig ud *foran* mennesket og fortøner sig i en horisont hvis grænse markeres af usynlighed, omgives man af det auditive felt fordi lyd kan komme fra alle retninger. Man kan således godt høre og identificere lyde, hvis årsag befinder sig bag én eller endda i et helt andet rum. Ihde betegner derfor (forsigtigt) det auditive felt som værende cirkel eller ellipse-formet. *The auditive turn* handler m.a.o. om distinktionerne *focus-fringe* og *field-horizon* som beskriver det forhold at auditive fænomener er situerede i et felt, der samtidig er situeret af en horisont bag hvilken stilheden befinder sig.

Dette er hvad jeg efterfølgende brugt som fundament for at undersøge om det kan lade sig gøre at anskue radiodramaet som et felt i feltet, og jeg kom frem til at radiodramaets dobbelte fænomenologi er et begreb, der gerne lader sig anvende, med det ret store forbehold at auditive fænomener, og altså også *Kædereaktioner*, er båret af en temporalitet og en kontingens, der gør at to oplevelser aldrig vil være den samme.

Derudover valgte jeg i min analyse at fokusere på stemmen som lytterens primære indgang til radiodramaet og på det faktum at den lyd som er radiodramaets essens er medieret. I min undersøgelse af stemmen og radiodramaets særlige medialitet brugte jeg særligt flere gode betragtninger fra Ansa Lønstrup til at undersøge hvordan de hver især præger lytterens oplevelse og dermed radiodramaets fænomenologiske fremtræden.

Kapitel 4

Perspektivering

Den frie omgang: Hvem ejer historien?

Kædereaktioner bygger som nævnt på den virkelige danske videnskabsmand Niels Bohrs liv og på begivenheder, der faktisk har fundet sted. Således er flere af de begivenheder radiodramaet er bygget på virkelige og der er ingen tvivl om, at første og anden verdenskrig fandt sted. Ligeledes er det faktum at atombomben blev opfundet og brugt i de allersidste måneder inden anden verdenskrigs afslutning og ret veldokumenterede. Det er også alment kendt, at Bohr medvirkede til opfindelsen af atombomben, og at han under anden verdenskrig måtte flygte til Sverige, og derfra videre til England hvorfra han kom til USA da bomben skulle produceres. Flere andre detaljer af varierende størrelse er også korrekt gengivet i DRs radiodrama. Derudover er der i en vis grad opfundet personer³⁰, mens andre slet ikke er med eller kun omtales perifært (fx Bohrs hustru Margrethe Nørlund). Harald var ganske rigtigt bror til Niels, han var også matematiker og en gedigen fodboldspiller, men i virkeligheden ser det ikke ud til at han spillede så stor en rolle i forhold til de forskellige hændelser i sin broders liv som udgør handlingen i *Kædereaktioner*. Dette afsnit bliver dog ikke en minutiøs gennemgang af Bohrs liv i en sammenligning med det vi præsenteres for i *Kædereaktioner*, hovedsageligt fordi det ville komme til at minde om en afkrydsning på en facitliste hvad der bestemt ikke meningen, ej heller tjener det nogen særlig pointe.

Snarere er formålet med dette afsnit via Friedrich Nietzsche at hente disse pointer vedrørende værkets frie omgang med historien ud på et mere generelt plan i relation til kunst, der på denne frie og digtende måde forholder sig til historiske fakta. Netop Nietzsche havde en ting eller to at sige om det han kaldte "den historiske syge", og som han i *Historiens Nytte* (Nietzsche, 1996) harcelerede over fordi han mente, at den historiske sans gjorde mennesket passivt og retrospektivt (Ibid:102). Historien havde for meget magt over det levede liv, som blev svagt fordi *videnskaben fratager mennesket fundamentet for al sikkerhed og ro, troen på det uforanderlige og evige*. (Nietzsche, 1996:129). Muligvis har Nietzsche mistet noget af sin relevans i dag, eftersom hans kritik er stærkt forankret i den historisme som var dominerende i det 19. århundrede. Nu

³⁰ Destouches og sønnen Christian. Dog havde Bohr børn, bl.a. en søn ved navn Aage, der var med ham i USA og deltog i atombombeprojektet, men ingen ved navn Christian. (Kilde: http://www.denstoredanske.dk/It,_teknik_og_naturvidenskab/Fysik/Fysikere_og_naturvidenskabsfolk/Aage_Niels_Bohr?highlight=Niels%20Bohr . Besøgt den 30/8 2012)

hvor en overhistorisering ikke længere er et problem, kan der mere peges på *en udbredt retraditionalisering* som vore dages historiske syge (Nietzsche, 1996:33). I vore dage er problemet, ifølge Jens Erik Kristensen og Lars-Henrik Schmidt som har skrevet forordet til 1996-udgaven af *Historiens Nytte*, at det postmoderne menneske søger meningsdannelse i traditionen, der derfor får uforbeholdent meget at skulle have sagt. I forhold til kunstværker der på den eller den anden måde forholder sig til historiske begivenheder, kan det dog godt på den ene side diskuteres om ikke det stadig er *historien* der har meget at skulle have sagt, og ikke i samme grad traditionen. Dette fordi historien i flere værker spiller så direkte og altdominerende rolle, her i blandt *Kædereaktioner*, *Kongens Kærlighed* og *Inglorious Basterds* som jeg nævnte indledningsvist i dette speciale. Det er værker, hvis præmisser er en omskrivning af faktiske omstændigheder og som ikke havde fundet vej til henholdsvis radioen og filmværket, hvis skaberne af dem havde insisteret på at praktisere hvad Nietzsche betragtede som en antikvarisk tilgang til historien (Nietzsche, 1996:61). I dag står vi dog ikke på samme måde overfor en historiepraksis der, som tilfældet var i Nietzsches samtid, byggede på ren erkendelse og hvor historie blev betragtet som en objektiv videnskab³¹.

På den anden side er begreberne historie og tradition så meget relateret til hinanden at man når kunst tager udgangspunkt i historien og i visse tilfælde bliver kritiseret for det måske lige så godt kunne tale om et brud med eller en afvigelse fra traditionen både i forhold til den kunstneriske form og i måden "man" kunstnerisk *plejer* at forholde sig til historiske begivenheder. Om *Kædereaktioners* frie omgang med historien var der nærmest larmende tavst, og den er da heller ikke kontroversiel i sin tilgang til sit emne, lige som manden i centrum, Niels Bohr, heller ikke er et kontroversielt emne at fantasere hen over. *Mennesket skal først og fremmest lære at leve og har kun brug for historien i livets tjeneste* (Nietzsche, 1996:123), skriver Nietzsche og på sin egen stilfærdige facon er *Kædereaktioner* et opløftende eksempel på en Nietzscheansk brug af historien, hvor denne netop står til *bruges* til fordel for livet og ikke omvendt og hvor værket lever via sin egen betydning og ikke nødvendigvis gennem historiens. Fordi historien ikke længere på samme overvældende måde hersker over livet kan vi i dag tillade os at gøre brug af begivenheder som kun er beviselige i en ekstrem fragmentarisk grad fordi der ikke findes skriftlige kilder og få andre

³¹ Nogle ville måske påstå, at dette stadig er tilfældet ved emnet Anden Verdenskrig, hvor der stadig, som kritikken af *Inglorious Basterds* beviser er fakta som man under ingen omstændigheder slipper særlig godt fra at pille ved. Dog skal det nævnes at enkelte kritikere ikke så meget kritiserede filmen for at have en ganske letfærdig omgang med tyske og jødiske skæbner, men snarere filmens kunstneriske niveau. Her mente fx kritikeren Anne Thompson i et blogindlæg på Thompson on Hollywood, at:

Inglourious Basterds is great fun to watch, but the movie isn't entirely engaging. And it is defiantly an art film, not a calculatedly mainstream entertainment. (...) Tarantino throws you out of the movie with titles, chapter headings, snatches of music. You don't jump into the world of the film in a participatory way; you watch it from a distance, appreciating the references and the masterful mise-en-scene.

fysiske objekter. På populært sagt har vi lov til at gætte og selv udfylde de tomme huller af viden med vores egen fantasi; vi har lov til at fortolke og ikke kun redegøre. Et fint eksempel på dette kan findes i den nyeste serie fra DRs radiodrama afdeling. Serien *Før vi blev danske* af forfatteren Merete Pryds Helle tager lytterne med så langt tilbage som lige efter istidens afslutning, hvor første del af radiodramaet foregår. De resterende 5 afsnit foregår efterfølgende i sten-, bronze- og jernalderen. Fælles for dem alle er at de tager udgangspunkt i objekter eller mennesker fundet mange tusinde år efter deres skabelse og død. Blandt de mere kendte fund som serien bygger på er Egtvedpigen og Grauballemanden. Serien er også et fint eksempel på hvordan videnskaben og kunsten kan mødes og samme forsøge at fortælle en historie. Denne gang om danskerne inden de blev et folk. Fundamenten er således skabt af videnskaben, der via mange års forskning har kunnet opstille spinkle scenarier, der forsøger at forklare hvordan de mennesker der er bevaret for eftertiden døde. Ud fra disse spinkle scenarier bygges så en fortælling, der både er forankret i et tid, men som også søger de universelle følelser og tanker som findes i mennesket.

En flerhed af lytte-situationer

Anden del af denne perspektivering omhandler selve lytte-situationen. Eller rettere: lytte-situationerne. For det er ikke længere som det var en gang givet at lytterne ved perciperingen af et radiodrama sidder stille foran radioen på et fast tidspunkt uge efter uge. Måden vi lytter på har ændret sig og teknologien har givet os flere forskellige muligheder når det kommer til hvordan vi foretrækker vores radiodrama. DR har grebet deres egen mulighed i forhold til at nå flere lyttere ved at podcaste samtlige radiodramaer, der efter udsendelse ligger til download via forskellige kanaler (Radiodramas hjemmeside og iTunes for at nævne et par stykker), hvilket formentlig har gjort det mere attraktivt for mange, når de ikke længere skulle være klar ved en radio på en bestemt dag og et bestemt klokkeslæt, men nu kan høre det på deres telefon, iPod, mp3 afspiller osv. når tidspunktet passer.

Dette medfører en betragtelig ændring af den måde vi lytter på fordi den kontekst det foregår i kan være så meget mere invaderende. I forhold til radiodramaet som et auditivt fænomen blandt andre fænomener i det auditive felt lytteren befinder sig er der tale om et langt mere befærdet auditivt felt, hvis lytte-oplevelsen foregår på gaden på vej fra et sted til et andet, i bussen, toget eller på cyklen. Måske kører radiodramaet under madlavning eller havearbejdet osv. Dette har en betydning for hvordan eller hvor meget vores opmærksomhed er rettet lige præcis mod radiodramaet – en opmærksomhed der er nødt til at være to-delt som minimum. Derfor giver det

også, trods kritikken fra forrige afsnit, en hvis mening at radiodramaerne produceres med en forholdsvis stor tilgængelighed in mente.

Ovenstående kan således ses som værende et forsøg på at tilpasse mediet til den komplekse hverdag som lytterne i højere grad end tidligere befinder sig i. Den enkle lytte-oplevelse skal kunne fungere i en sammenhæng hvor meget andet potentielt også kan invadere lytterens bevidsthed, og det er nærliggende at tænke at det gøres for sætte radiodramaet i stand til at kunne det samme som andre programmer, indenfor både radio og tv mediet, som lægges ud som podcast og som dermed bliver gjort tilgængeligt i længere tid og lader sig lettere transportere rundt i en (travl) hverdag. Den faste serieform er i denne forbindelse også med til at gøre det lettere for lytterne at høre radiodramaerne fordi det ikke nødvendigt at høre hele dramaet på én gang. I stedet er det muligt at nøjes med et enkelt afsnit én dag, det næste en anden dag og det tredje en tredje dag osv. hvilket tilfører en ret stor grad af fleksibilitet, som højst sandsynligt kommer DR og ikke mindst lytterne til gode.

Er der da noget andet radiodramaet må give afkald på for at kunne dette? Dette er ikke noget enkelt spørgsmål fordi det bl.a. afhænger af hvad man som lytter kræver af et radiodrama, hvad man har af forventninger til det. Overordnet kan det siges, at prisen for denne mulighed for at kunne integreres i hverdagen netop er den grænsesøgende eksperimenteren, der fjerner radiodramaet mere fra dets fætter fjernsynet og bringer den tættere på sig selv som medie i en udforskning af det auditive univers og en i højere grad end nu udnyttelse af de muligheder der ligger i dette.

Kapitel 5

Konklusion

Hvor er stilheden? Sammenfatning af kritiske kommentarer

Enkelte kommentarer forholder sig på kritisk vis til *Kædereaktioner* i dette speciale. I dette afsnit vil jeg samle op på disse og reflektere lidt over dem. I afsnittet *Det auditive rum – mediets præmis* kom jeg frem til at dette radiodrama i forhold til balancen mellem for lidt og for meget udfordring af lytteren læner sig en del op af en for lille grad af udfordring for lytteren, der på en pæn og ordnet måde bliver guidet lige ind i radiodramaet. Denne balance relaterer sig både til det auditive univers som helhed og til selve fortællingen, hvor sidstnævnte i tilfældet *Kædereaktioner* ikke just er nogen narrativ labyrint.

At det forholder sig sådan knytter sig formentlig til det radiodrama-to-go koncept der tegner DR Radiodramas profil og har gjort det i nogle år. Et koncept der forsøger at fange tidsånden og danskerne på en måde så de har langt lettere adgang til radiodramaerne jf. min tidligere kommentar om at det ikke længere er nødvendigt at sidde klar ved radioen. Dette gøres blandt andet ved at gøre radiodramaerne tilgængelige og bærbare som podcasts, ved at dele dem op i små dele af ca. en halv times varighed og endelig altså ved at ikke at overbebyrde lytterne med narrative og auditive udfordringer.

Udover balancen mellem for meget og for lidt udfordring af lytteren, knytter min kritik sig til *Kædereaktioners* manglende brug af stilheden som et ekstra lag af betydning. Stilheden er en ekstra dimension, hvor der kan opstå en lang række af betydninger og hvor skaberne af radiodramaet har mulighed for at øge dets kompleksitet på en måde som i høj grad kan aktivere lytteren. Men i *Kædereaktioner* er der sat et tempo som ikke tillader dannelse af dette rum, hvor lytteren så at sige kastes ud på dybt vand. De manglende auditive modhager, hvoraf stilheden repræsenterer en sådan, kan have en tendens til at forfladige oplevelsen af radiodramaet på det auditive plan.

På trods af mine kritiske kommentarer er det vigtigt for mig at påpege, at selvom *Kædereaktioner* måske ikke er den store udfordring at lytte til, er det stadig et fængende og fantasifuldt drama blot er det andre virkemidler der forårsager den virkning. Fortællingen i *Kædereaktioner* bærer god dybde i sig og facetteres yderligere af intertekstualiteten og dramatikerens digtende forhold til virkeligheden. Ligeledes er pointen med at inddrage det faktum at radiodramaerne nu

podcastes ikke at det burde laves om eller at radiodrama skal tilbage til noget der var før, men derimod at de mange teknologiske tiltag sammenholdt med min analyse peger på, at en forandring af mediet også kræver en genovervejelse af hvordan dramaturgisk spænding og udfordring kan skabes ved at inkorporere auditivt modspil.

Konklusion

I dette speciale var analysen af radiodramaet *Kædereaktioner – en fantasi om Niels Bohr og atombomben* delt op i tre dele der hver havde en til to teori koblet på sig. I den første del af analysen brugte jeg Donald McWhinnies og Andrew Crisells teorier til at undersøge radiodramaets auditive univers. Især McWhinnies opdeling af radioens grundelementer i ord, lyde og stilhed var nyttig og jeg kom her frem til at ord i dette radiodrama spiller en altafgørende rolle, mens lyde som hovedregel bruges i en lyden-af-noget betydning. Dog viste det sig i min analyse af den indledende lydcollage at musikken spiller en væsentlig rolle i forhold til at stemme lytteren i en bestemt retning. Ydermere viste det sig at stilhed ikke spiller nogen betydelig rolle, hvad der knytter sig til fornemmelsen af at glide ubesværet gennem radiodramaet. Der er således få modhager, men som lytter har man en glimrende forståelse af rummet.

Med Crisell ved hånden undersøgte jeg i hvor høj grad man i *Kædereaktioner* kan sige at visuelle koder transkodificeres til auditive. Det viste sig her at graden af denne oversættelse var ret høj, og at det især var Harald der via sin fortæller rolle fungerede som oversætter. Det fremgik også af analysen at det er talen, dvs. ordene, der først og fremmest står for transkodifikationen, mens lyde og lydeffekter *peger* os i retning af et rum og nogle handlinger, der ellers ikke sættes ord på. Jeg kom derefter frem til at *Kædereaktioner* set i lyset af den balancegang McWhinnie nævner hælder mod en for lille grad af udfordring for lytteren.

I analysens anden del læste jeg *Kædereaktioner* gennem det episke og det aristoteliske teaters konventioner, hvor jeg fandt frem til at radiodramaets dramaturgi overvejende placerer sig inden for en episk ramme, men samtidig gør brug af klassiske aristoteliske elementer igennem hvilke man forstå hovedpersonen Niels Bohrs udvikling. De to fiktionslag, hvoraf Harald som fortæller udgør det yderste og selve historien om Bohr det inderste, er et klart episk træk, lige som Haralds fortællerrolle også er det. Det er i overgangene mellem de to lag samt i de mange spring frem i tiden at montagen i sær bliver synlig. Fortællingen om Bohr spreder sig nemlig over mange år. Ved læse dramaet gennem en aristotelisk optik blev det tydeligt hvordan Bohr kæmper opnå viden, indsigt og magt for herigennem at kunne ændre verden til menneskets bedst, men at han

for at opnå dette må betale en stor pris. Det fremgik således af analysen hvordan man kan følge Bohrs udvikling gennem exposition, knudeknytning, peripeti, anagnorisis og til sidst opløsningen. Ydermere blev de centrale karakterers relationer udforsket gennem aktantmodellen og ved at forfølge betydningen af den intertekstuelle relation til Goethes fortælling om Faust.

Slutteligt kom jeg i denne del af analysen frem til at kombinationen af det episke og dramatiske gav mulighed for at spænde fabeln ud over mange år samtidig med at det dramatiske gav mulighed for at komme i dybden med især Bohr.

Derudover understreger den dobbelte dramaturgi som jeg valgte at kalde denne kombination af former, hvordan der faktisk ikke er konsekvent sammenhæng mellem skildringen af Bohrs liv og den virkelige Bohrs liv fordi denne dramaturgi tillader at virkelig begivenheder bruges som udgangspunkt til en videre fantasieren over samme.

I tredje og sidste del af analysen foretog jeg et markant skift i optik og undersøgte radiodramaet som fænomen. Dette gjorde jeg via Don Ihdes teori om lydens fænomenologi og Ansa Lønstrups teori om stemmen som kroppens lydlige repræsentation.

Don Ihde brugte Husserls og Heideggers teori om det fænomenologiske som udgangspunkt for at udvikle sin egen teori om lydens fænomenologier, der bl.a. handler om hvordan man via distinktionerne *focus-fringe* og *field-horizon* kan beskrive det forhold at auditive fænomener er situerede i et felt, der samtidigt er situeret af en horisont. Efter en gennemgang af dette brugte jeg følgende Ihdes teori som udgangspunkt for min analyse af *Kædereaktioner* som et auditivt fænomen. Her kom jeg frem til at udvikle en model der skulle illustrere det jeg valgte at kalde radiodramaets dobbelte fænomenologi i det jeg mente at kunne sige at radiodramaet ud over at være et fænomen i lytterens auditive felt i dennes livsverden, samtidigt udgjorde et auditivt felt i sig selv.

Slutteligt brugte jeg i perspektiveringen Nietzsche til vise hvordan *Kædereaktioner* qua sin fantasierende tilgang til virkelige historiske begivenheder faktisk ligger sig i en nietzscheansk tilgang til det at bruge historien og ikke lade den være en hæmsko for livet. Derudover viste jeg hvordan der er en sammenhæng mellem *Kædereaktioners* enkle auditive univers, fortællingens lineære tidsopfattelse og de teknologiske og samfundsmæssige tiltag, der ændrer lytternes tilgang til radiodramaet i forhold til tidligere tider og gør den mere fleksibel, hvad der i sidste ende har betydning for hvordan *Kædereaktioner* og resten af DRs radiodramaer. Radiodrama-to-go tilgangen, der tillader os at bære radiodramaet rundt med os når vi lever i vores daglig dag har

således konsekvenser for vores lytte-situation, og altså vores fænomenologiske tilgang til det at lytte.

English abstract

The phenomenology of radio drama

The radio drama *Kædereaktioner – en fantasi om Niels Bohr og atombomben* (Chain reactions – a fantasy of Niels Bohr and the atomic bomb) is a story based on the real life famous Danish scientist Niels Bohr and his participation in the invention of the atomic bomb at the end of World War II. The story is told by his brother Harald Bohr and follows Bohr from 1916 when he was a young and frustrated student at the University of Copenhagen through important events of his life concerning his academic achievements in the field of physics. He wants to see to the core of the atom and is driven from a thirst to achieve power, knowledge and insight. Not for his own good, but for humanity. Several times through the years he accomplishes great things by the help of doctor Destouches and the two men develops a kind a Faust/Mephistopheles relationship and the doctor is summoned whenever Bohr is depressed and stuck.

As World War II rages Bohr is invited several times to help with the work, but he refuses. As he and Harald are jewes and Bohr holds important knowledge and information Bohr is at last forced to flee Denmark because of the increasing threat from the Gestapo. His struggle between doing what is best for humanity and his own thirst for knowledge and insight comes to an end when he finally, with help from Harald, is persuaded to work on the project. The bomb is invented and immediately put into use and upon arriving in Denmark Bohr faces the horrible consequences of his choice and the heavy price he must pay for gaining insight and power. He dies as an old man with a copy of Goethe's Faust in his arms.

The thesis statement is as follows:

*Via a dramaturgical and phenomenological analysis of the radio drama **Kædereaktioner – en fantasi om Niels Bohr og atombomben** I wish in this final thesis to study how this work via its specific mediality can be said to challenge the listener and his or her interpretation of the work. Finally with a perspectival glance art in general and this work in particular is looked upon as to discuss how they use history as a way to process tradition.*

The analysis is divided into three sections each examining a specific part of the radio drama. The first under the headline "The auditory space – the terms of the media" thus concerns the auditory scene in *Kædereaktioner* with a particular focus on the terms presented by Donald McWhinnie

and Andrew Crisell. This part of the analysis therefore analyses word, sound and silence based on McWhinnies terms and applies the terms transcodification and ostention as presented by Crisell to see how this radio drama translates codes from visual to auditory. Ostention is used to analyse how *Kædereaktioner* exploit the ostensive possibilities of sound as a way of “showing” with sound.

The second section analyses the radio drama under the headline “Niels Faust? Dramaturgical analysis of *Kædereaktioner*.” It thus concerns the textual part of this radio drama and analyses its elements as being mainly from the tradition of the epic theatre but also with elements from the classic drama based on the ideas of Aristotle.

Under the third headline “The phenomenology of sound – the auditory turn” the radio drama is analysed from phenomenological point of view. Don Ihdes book *Listening and Voice* is used as a foundation for developing a way understanding the double phenomenology of radio drama. Furthermore Ansa Lønstrup is used for further analysis on how the actors voice is significant in the listeners understanding of the characters.

Ultimately this thesis draws on Friedrich Nietzsche to put *Kædereaktioners* rather imaginative way of using historical events and people into perspective. Nietzsche thought that history has become a science and was preventing people from truly living. History is to be used in the service of life was another of Nietzches thoughts that he published in his book *On the Uses and Disadvantage of History For Life* from 1874. In this last section this thesis also present some thought about the plurality of situations in which we listen to radio drama. Instead of gathering in front of the radio we now have the possibility of listening in the streets, in the car or on the bicycle thanks to the technology of podcasting and the many devices used to store podcasts, music, book etc. This has a consequence for the way we listen and for the way the radio drama is made in order to make it easier for listeners to follow the plot.

Litteraturliste

Bøger:

- Crisell, Andrew, *Understanding radio*, Methuen & Co., 1986
- Eigtved, Michael, *Forestillingsanalyse*, Forlaget Samfundslitteratur, 2007
- Eisenstein, Sergej, *Udvalgte skrifter*, Odin Teatrets Forlag, 1972
- Gladsø, Svein, *Dramaturgi – forestillinger om teater*, Universitetsforlaget, 2nd Edition
- Ihde, Don, *Listening and voice – phenomenologies of Sound*, 2nd edition, State University of New York Press, 2007
- Larsen, Peter Harms, *De levende billeders dramaturgi*, bind 2 - TV, DR 2003
- Lønstrup, Ansa, *Stemmen og øret*, Klim, 2004
- McLuhan, Marshall, "Visual and acoustic space", in: *Audio Cultures – readings in modern music*. C. Cox et.al. McWhinnie, Donald, *The art of radio*, Faber and Faber, 1959
- Nancy, Jean-Luc, *Listening*, Fordham University Press, 2007
- Nietzsche, Friedrich, *Historiens nytte*, Samlerens Bogklub, 2. oplag, 1994
- Szatkwoski, Janek, *Dramaturgiske modeller – om dramaturgisk tekstanalyse*, in Erik Exe Christoffersen (red): *Dramaturgisk Analyse: En antologi*, Institut for Dramaturgi, Århus, 1989

Artikler:

- Jensen, Klaus Bruhn: *Lyd som kommunikation – En tværfaglig forskningsoversigt og en dagsorden for medieforskningen*, in: *Mediekultur* 40
- Lønstrup, Ansa: *Stemme, lytning og kreativitet*, in: *Peripeti særnummer 2012*, Afd. for Dramaturgi, Aarhus Universitet
- Lønstrup, Ansa, Sangild, Torben og Stockfelt, Ola: *Radiolab – three different approaches* in: *SoundEffects*, vol. 2 no. 1, 2012

Internet:

- Yde, Katrine Hornstrup, "Radiodrama sparker døren ind", *Information*, den 29/1 2012a
- Yde, Katrine Hornstrup, "En halv kærlighed til radio", *Information*, den 25/4 2012b
- Audiovisuel kultur – og den gode lyd: <http://www.avlyt.dk/projekt/>
- Danmarks Radios hjemmeside: <http://www.dr.dk/DRPresse/Artikler/2012/01/20/083948.htm> sidst besøgt den 26/8 2012 og http://www.dr.dk/P1/Radiodrama/Kongens_elskerinder/ sidst besøgt den 9/9 2012

Sørensen, Rasmus Bo, "Tarantino film vækker international harme", Information 23/8 2009

<http://www.information.dk/201189> (Sidst besøgt den 30/8 2012)

Thompson, Anne, "Tarantino's Inglorious Basterds plays cannes", Thompson on Hollywood:

http://blogs.indiewire.com/thompsononhollywood/tarantinos_inglourious_basterds_plays_cannes (besøgt den 30/8 2012)

Den Store Danske: "Radiodramatik",

http://www.denstoredanske.dk/Gyldendals_Teaterleksikon/Genrer/radiodramatik, besøgt 1/9 2012