

# Peripeti

tidsskrift for dramaturgiske studier

22 - 2015

---

Audiodrama

# Peripeti

© Peripeti og forfatterne

## Temareaktion

Bente Larsen, Heidi Frank Svømmekjær, Louise Frydendahl Ladefoged, Pernille Kragh Jespersen.

## Redaktion

Janicke Branth, Erik Exe Christoffersen (ansv.), Michael Eigtved, Solveig Gade, Louise Ejgod Hansen, Falk Heinrich, Birgitte Hesselaa, Kjersti Hustvedt, Thomas D. Kragebæk, Jens Christian Lauenstein Led, Thomas Rosendal Nielsen, Laura Luise Schultz, Kenn Lund Nielsen, Elin Andersen, Rasmus Malling Skov og Mads Thygesen.

Layout: Kenn Lund Nielsen

Omslagsfoto: *En håndfuld støv* 2014, VonTrapp Foto: Søren Kjeldgaard

Tryk: Werks Offset

Oplag: 500

ISSN: 1604-0325

Peripeti udgives af Afdeling for Dramaturgi (Aarhus Universitet) i samarbejde med Teatervidenskab (Københavns Universitet) og Dramatikeruddannelsen (Aarhus Teater). Tidsskriftet udgives med støtte fra Forskningsrådet for Kultur og Kommunikation. Alle temaartikler er fagfællevaluerede.

## Redaktionsadresse

Peripeti

Afdeling for Dramaturgi

Institut for Æstetisk og Kommunikation,

Aarhus Universitet,

Langelandsgade 139,

DK – 8000 Århus C.

E-mail: [aekexe@hum.au.dk](mailto:aekexe@hum.au.dk)

[www.peripeti.dk](http://www.peripeti.dk)

## Bestilling og abonnement

[peripeti@hum.au.dk](mailto:peripeti@hum.au.dk)

Abonnement (to numre): 150 kr.

Løssalg 100 kr.

Internet: <http://www.peripeti.dk/bestilling/>

Peripeti udkommer to gange om året.

## Indhold

---

<b>Redaktionelt forord</b>	<b>5</b>
----------------------------	----------

## Artikler

---

<b>Out of the Dark: Samuel Beckett and BBC Radio</b>	<b>10</b>
<i>Af Hugh Chignell</i>	
<b>Lyt og deltag! Hörspielmacher Paul Plampers værker</b>	<b>22</b>
<i>Af Vito Pinto</i>	
<b>AudioMove - lyddramatik i bevægelse</b>	<b>34</b>
<i>Af Mette Marie Bitsch D'Souza</i>	
<b>The Future of Satellite Audio Drama</b>	<b>45</b>
<i>Leslie McMurtry</i>	
<b>Det auditive rum i Kædereaktioner</b>	<b>55</b>
<i>Af Louise Frydendahl Ladefoged</i>	

## Essays

---

<b>På tur i det audiodramatiske landskab</b>	<b>66</b>
<i>Af Line Jakobsgaard Hansen</i>	
<b>Lyttestrategier som dramaturgisk praksis</b>	<b>71</b>
<i>Af Astrid Hansen Holm og Sandra Boss</i>	
<b>Det dobbelte rum i radiobiografen</b>	<b>78</b>
<i>Af Ansa Lønstrup</i>	
<b>Det improvisatoriske audiodrama</b>	<b>84</b>
<i>Af Trine Damgaard</i>	
<b>Endelig er der overskud til eksperimenter</b>	<b>91</b>
<i>Af Susanna Sommer</i>	

## Værket

---

<b>Værk som nomadisk praksis</b>	<b>99</b>
- værkstrategier i Wilma Versions Black and White-projekt	
<i>Af Anette Asp Christensen</i>	

## Anmeldelser

---

<b>Overload</b> , <i>Odense Teater</i>	111
<b>9x9x9</b> , <i>Det Kgl. Teater og SMK</i>	116
<b>Amandaværelset</b> , <i>Eventministeriet</i>	120
<b>Ventestedet af SIGNA</b> , <i>Teater Republique</i>	124
<b>Døden i Venedig</b> , <i>Hamborg Balletten Det Kgl. Teater</i>	128
<b>Lykkens paradoks</b> , <i>Cantabile2</i>	132
<b>Mefisto</b> , <i>Betty Nansen Teater</i>	136
<b>English summaries</b>	140
<b>Tidligere numre</b>	141

## En auditiv vending?

I midten af det 20. århundrede var Radioteatret en af landets største scener. Hærskarer af lyttere sad uge efter uge med øret fastnaglet til radioen, ihærdigt lyttende til weekendens afsnit af en populær krimiføljeton eller til den midt-ugentlige præsentation af ny dramatik, skrevet for eller omsat til radio. Den folkelige dannelse var en selvforstået del af monopolradioens public service-forpligtelse, og der var højt til loftet: Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Jean Genet og senere Per Højholt og Inger Christensen - det absurde og modernistiske drama - sneg sig ind i danskernes hverdagsliv. Radioteatret blev også en af landets førende eksperimentalscener.

Den status forsvandt i takt med, at nye medier og kanaler åd sig ind på andele af markedet. Med tiden blev der mere fokus på lyttertal og mindre plads til eksperimenter. De trofaste lyttere blev hængende, og de sikre radiofoniske genrer og formater blev fastholdt og formåede fortsat at give lytterne fælles oplevelser, der var værd at tale om i frokostpausen. Der går således en lige linje fra *Sivaskriget*, 1950'ernes herostratisk berømte krimiserie som ifølge rygten lagde gaderne øde, til Poul Henrik Trampes *Stemmer der dræber* (1980), den sidste rigtigt store, publikumssamlende krimiserie.

I takt med konkurrencen blev Radioteatrets muligheder mindre, eller i hvert fald anderledes. Radiodrama mistede terræn, lytterne forsvandt, og i 2007 medførte det noget nær nedlukning af scenen. Nedsikringerne førte til redaktionel sammenlægning med den succesfulde tv drama-redaktion, men også til en skarp satsning på podcast, serieformater og særligt også på en realistisk udtryksform inspireret af den journalistiske dokumentargenre. Dramadoc er blevet et varemærke for det radiofoniske nationalteater, som er på vej tilbage i lytternes bevidsthed og igen vinder priser ved europæiske radiokonkurrencer. Det fortæller DR-producent Dorthe Riis Lauridsen mere om i et interview med Susanna Sommer i dette temanummer om det auditive drama.

Når vi har valgt at anvende termen "det auditive drama" hænger det sammen med, at den lydligt baserede dramatik har bevæget sig nye steder hen. Det klassiske radiodrama suppleres af nye dramatiske udtryk og formater rettet mod høresansen: I Danmark og i andre lande har broadcast-radioernes store scener fået følgeskab af mobile scener og community-scener, som på forskellig måde understøtter produktion og distribution af audiodramatik. Samtidig er det auditive drama blevet stedsspecifikt, og lyden har fået særlig opmærksomhed på teaterscenerne.

Parallelt hermed har universiteterne og uddannelsesinstitutionerne taget audiodramaet til sig. Forskningen i lyd og radio er et fremvoksende felt internationalt set. I Danmark har forskningsinfrastrukturen LARM bevirket, at forskere og studerende nu har adgang til den danske radiokultur, og det er derfor blevet lettere at forske og undervise i radio og radiodramatik. Mange universiteter, herhjemme Københavns Universitet, udbyder praksisbaserede forløb og kurser i radiodrama med det sigte at øge den analytiske forståelse for det lydbaserede dramas særegenhed. Statens teaterskole og filmskolen har forløb i radiodrama-produktion, og teatergruppen Teatertasken har produceret radiodrama til Folkeskolen. Alt dette er med til at gøre nye generationer til kritisk engagerede lyttere, producenter og forskere.

Her vil vi forsøge at favne den diversitet af audiodramatik, der følger med den fremvoksende interesse for lyd, vi forsigtigt vil definere som en auditiv vending i kulturen. Det er vanskeligt at tale om én genre, og det er ikke muligt at tale om én scene for audiodramatikken. Hvad er så ligheder og forskelle i dette nye og meget diverse felt? Og hvad har det nuværende audiodrama af historiske forgængere? Det er nogle af de spørgsmål, vi har villet belyse med dette temanummer.

Temanummeret skal ses som led i, og i nogen grad som en refleksion over, den serie af aktiviteter, som foreningen Radiodrama Netværk søsatte i 2014. Det hele kulminerede i august 2014 med et to-dages forskningsseminar om audiodrama på Københavns Universitet efterfulgt af festivalen for lydteater, FLYD<sup>1</sup>.

Det internationale forskningsseminar er beskrevet nærmere i Line Jacobsgaard Hansens rapport fra de to intense dage. Som det første seminar af sin art i en dansk kontekst samlede det en lang række internationale forskere og praktikere med det fælles mål at definere et felt og etablere konsensus om feltets begrebsapparat. For hvad skal feltet kaldes? Kan vi fortsat tale om radiodrama, når dramaet produceres til andre medier eller scener? Hvad kan omfattes af et felt, hvis der overhovedet er tale om et særskilt felt? Seminaret bekræftede på mange måder den opfattelse, at forskningsinteressen for det auditive drama er i fremvækst, men også at forskningsfeltet er ungt og meget forskelligartet. Forskningsstilgangene spændte fra den klassiske akademiske belysning af radiohistoriske forhold til en kunstnerbaseret forskning med afsæt i praksiserfaringer. Hvad der især blev tydeligt var, at feltet er præget af tavs viden, for det første om produktionspraksisser, for det andet om den auditive dramatiske historie. Den begrænsede historiske indsigt kan til dels forklares ved, at det generelt har været vanskeligt at få adgang til broadcastarkiverne i Europa og dermed adgang til den ældre lydteater. Dertil kommer, at der kun eksisterer meget lidt forskning på området; der er næsten ingen analyser af audiodramaers indhold og mediespecifikke æstetik, og der eksisterer kun få teoretiske værker, som specifikt forholder sig til genren. Til gengæld finder meget af dette afsøgende arbejde sted i specialer og studenterrapporter på universiteterne – det mangler blot at bevæge sig ud af studiemiljøet og frem på forskerscenen.

I dette nummer leverer Louise Ladefoged en af de sjældne indholdsanalyser af nyere dansk lydteater. Videreudviklet fra et speciale på Teatervidenskab i København, nærlæser Ladefoged i sin artikel DRs lydteaterserie *Kædereaktioner* (2012) med fokus på dens lydlige iscenesættelse. Derudover er en række af seminarets oplæg optrykt som artikler i dette nummer. Det gælder Hugh Chignells og Vito Pintos artikler om helt centrale dramatikere i hhv. britisk og tysk kontekst.

Hugh Chignell har i mange år været toneangivende i den britiske radioforskning, hvor han som mediehistoriker blandt andet har bidraget med den begrebsintroducerende *Key Concepts in Radio Studies*. Med artiklen om Samuel Becketts lydteater præsenterer Chignell en af de store nytænkere i europæisk lydteater. Han lægger sig i forlængelse af Martin Esslin, der som en af de få har introduceret til Becketts absurde radiofoniske spil, og viser, hvordan Beckett på afgørende måder medvirkede til at etablere lydteateret som en selvstændig og mediespecifik genre. Med sin arkæologiske belysning af produktion, institution, teknologi og kontekst bidrager Chignell til forståelsen af de omstændigheder, der gjorde det muligt for Beckett at gå i luften med disse radikale produktioner i 1950'erne. Ligesom i Danmark var det britiske radioteaters repertoirevalg stærkt personafhængigt, og Becketts adgang til den radiofoniske scene krævede netop en personlig anbefaling af hans dramatik. Derudover var tiden med Beckett og det absurde drama, der også vandt indpas i det danske radioteater, som op gennem 1960'erne havde Beckett, Ionesco, Pirandello og Genet på repertoire. Udforskningen af sprogets og kommunikationens absurditeter er måske særligt velegnet til radioscenen. Således spores interessen for det absurde også i nyere dansk lydteater, hos fx Line Knutzon, Jessica Nilsson, Claus Bech-Nielsen og Jens

---

1) FLYD – Festival for Lydteater 2014 præsenteredes ny auditiv dramatik, produceret af broadcastere og uafhængige producenter. Festivalen hentede inspiration fra Tyskland og Storbritannien, hvor lydteateret har en bred appel og mange scener: hørespilsuger, der præsenterer traditionelle og eksperimenterede lydteatre og produktionskonkurrencer for uafhængige dramatikere og producenter, som afsøger de auditive udtryksmuligheder. Se også <http://www.radiodrama.nu>

Blendstrup omkring år 2000.

Har man sagt engelsk radiodramatik, må man også sige tyske hørespil. Begge traditioner har influeret det danske radioteater. Radioteatret opførte blandt andet Bertolt Brecht og Ingeborg Bachmann, og den tyske hørespilscene var vejen ad hvilken en række franske modernister nåede dansk radio. I sit bidrag til dette temanummer præsenterer Vito Pinto en af de store aktuelle aktører i tysk radiodramatik, Paul Plamper. Artiklen er baseret på Pintos teatervidenskabelige afhandling *Stimmen auf der Spur* (Stemmer på sporet) fra 2012, som leverer et væsentligt og interessant teoretisk og analytisk bidrag til forståelsen af medierede stemmer i teater-, radio- og film dramatikken. I denne artikel har Pinto lagt hovedvægten på en analyse af lytterinteraktion i tre af Plampers nyere produktioner, to hørespil og en audiowalk (2009-). Plampers audiodramaer har to produktionsniveauer, dels en installatorisk og stedsspecifik forestilling, som fordrer bestemte grader af lytterinteraktion, dels en radioproduktion, der er monteret sammen af liveopførelserne. Pinto koncentrerer sig særligt om det første produktionsniveau, og det gælder også for analysen af det improvisatoriske hørespil *Der Kauf* (Købet), der i efteråret 2013 vandt ARD's hørespilspris.

Plamper bygger med sin tilgang til audiodramaet videre på en stærk tysk tradition for audiodramatisk eksperiment, men repræsenterer også den aktuelle tendens til at flytte dramaet ud, hvor imaginære scenografier blandes med den omgivende virkeligheds rum. Denne tendens er også beskrevet af andre i dette nummer: Sandra Boss og Astrid Kraghs samtale om teaterkollektivet Vontrapps stedsspecifikke produktioner (2011-) kredser om denne oplevelse af flere samtidige rum som en kropslig erfaring, der skaber en radikalt anderledes lyttesituation. Stedets reallyde bliver som hos Plamper medspillere i dramaet. Komponisten Sandra Boss beskriver blandt andet, hvordan man via manipulation af stedets reallyd eller udnyttelse af rummets egenfrekvenser kan udnytte psykoakustiske fænomener i den lydige iscenesættelse af dramaet. Derved kan man involvere lytteren på mere subtile måder end det er tilfældet ved traditionelt anlagte teaterforestillinger eller koncerter. Det stedsspecifikke er også omdrejningspunktet i Teater Katapults AudioMove-produktioner (2005-). På samme måde som hos Vontrapp arbejdes der med en transformation af konkrete steder ud fra ideen om, at det omgivende rum har noget at give til den dramatiske fortællings fiktive scener. Mette-Marie D'Souza definerer i sin fænomenologiske belysning af lytterens involvering i AudioMove disse produktioner som udvidelser af den traditionelle audiowalk, fordi lytteren her bliver involveret som hovedperson i et dramatisk handlingsforløb, der er forankret i det reale byrum. Samtidig skaber bevægelsen gennem byen i kombination med den individuelle lytning en fysisk interaktion med handlingen.

Pinto, D'Souza og Boss og Holm giver os det indtryk, at audiodramaet er blevet en bred palet af muligheder, hvor inddragelsen af rummet, kroppen, bevægelsen og det stedsspecifikke i højere grad end tidligere er en del af den kunstneriske overvejelse bag dramaet. I sit essay om improvisation i audiodramatikken lægger Trine Damgaard sig efter denne tendens. Hun tilslutter sig den *filmiske* inspiration, som også ses i mange nye radiodramaer fra DR, hvor filminstruktører og –manuskriptforfattere bringer radioteatret i retning af den filmiske realisme, sprogligt såvel som dramaturgisk. Damgaard tager skridtet videre (og griber samtidig tilbage til den improviserende on location-produktion, som sås hos Daniel Wedel i slutningen af 1990'erne), når hun taler for et mere kropsligt spil optaget on location og en knapt så manuskriptbunden dialog som en måde at nærme sig et spontant og hverdagsagtigt sprog og en større autenticitet i dramaet. Trine Damgaard foreslår, omtrent som en naturlig følge heraf, at lytning til audiodramatik skal være en fælles oplevelse, svarende til den man får, når man går i biografen. Her peger hun på de nye og iscenesatte lyttesituationer, der er opstået i kølvandet på den stigende interesse for auditive fortællinger.

Det seneste år har Københavns Radiobiograf og også Århus Radiobiograf tilbudt muligheden for

at lytte til radio i biografmørket. Radiobiografen og –teatret har også deltaget i festivaler, således lagde Empire Bio sal til en radiodrama-biograf under forårets 48-timer-festival, der var radiodrama i teatret under Cph Stage, og endelig auditiv dramatik for øjne og ører på FLYD-festivalen. Denne nye fælleslytningstendens sætter Ansa Lønstrup i historisk perspektiv og ind i en (film) kulturel kontekst i sin artikel om det, hun kalder Radiobiografens ”dobbelte rum”, dvs. publikums samtidige tilstedeværelse i et fysisk rum (biografsalen) og et imaginært rum (audioproduktionens univers). Hun forholder sig til, hvad der sker, når man samles, og hun foreslår afsæt i Walter Ongs teori om den medierede mundtlighed, at der i lyttebiografen er tale om en tertiær mundtlighed. Mundtligheden er ikke blot medieret, den er turneret til en ny form for mundtlighed i og med den iscenesatte fællesskabslytning.

Når audiodramaet på anden vis bevæger sig uden for broadcastradioens domæne, produceres det ofte af og i communities. Der opstår kunstnerkollektiver og produktionsselskaber. Herhjemme er blandt andet *Radiofilm, Akt 1* og *Keep Talking* aktive på den front. I andre tilfælde etableres slet og ret et website, hvor individuelle producenter kan uploade produktioner. Dette hænger sammen med den teknologiske og digitale revolution, som på sin vis har demokratiseret audiodramaet. Det er blevet billigt og nemt for den enkelte at producere audiofortællinger. Det er denne tendens, Leslie McMurty udpeger i sin artikel om *satellite audio drama*, som repræsenterer en nytænkning af produktionsformen. Mens DR og BBC har centralt organiserede dramaproduktionsenheder, repræsenterer satellitdramatikken en slags crowd-production, hvor flere spredte producenter bidrager med del-elementer til en samlet produktion fra hver deres computer/studie.

Tager man et skridt væk fra disse individuelle livtag med audiodramaet kan man overveje, hvorfor den netop nu synes at fange særligt mange menneskers opmærksomhed. Netop som radioen udfordres af en rivende medieudvikling, fatter den nye generation interesse for den. Flere og flere lytter til radiodrama eller radiomontage som podcast i hovedtelefoner - en lyttesituation som på nogle måder mimer den allertidligste radiolytning med hovedtelefoner foran krystalapparatet. Samtidig søger andre tilbage til radiolytnings-fællesskaberne i midten af det 20. århundrede via communitybaserede fælleslytninger eller internetteatre. Er det en del af en retro-bevægelse? Vil det sige, at den nye generation ikke interesserer sig for forældrenes, men for bedsteforældrenes verdensbillede og medier? Eller skyldes det, at de gode historier i auditive fortællinger har en særlig tiltrækningskraft og at de i kraft af deres tidlige udstrækning bliver et åndehul i en fragmenteret hverdag? Giver det derfor mening at lytte til dem i sammenhænge, der ikke nødvendigvis begrænses af broadcasternes programlægning, som mimer hverdagens travle rytme og har sigte på brede målgrupper?

Vi kan ikke besvare alle spørgsmålene her, men med dette temanummer vil vi åbne for en diskussion, som kan bidrage til forståelsen af fænomenet audiodrama.



# PERIPETI.DK

Du kan læse aktuelle anmeldelser på Peripetis hjemmeside. Ligeledes kan du finde tidligere numre samt kommentere de enkelte artikler, essays og anmeldelser.

Peripeti  
tidsskrift for dramaturgiske studier

Forside Om Peripeti **Udgivelser** Bestilling Redaktion

## Udgivelser

**Performativitet** Instruktion og iscenesættelse  
**Teatralitet** Dramaturgi  
**Dogmer og dramaturgi** Teatertekster

Download Peripeti som PDF

Følgende numre er nu tilgængelige her i fuldt omfang i pdf-format til download:

- Peripeti 1 – 2004 (John Fosse)
- Peripeti 2 – 2004 (Why a Theatre Laboratory?)
- Peripeti 4 – 2005 (Dogmer og dramaturgi)
- Peripeti 5 – 2006 (Henrik Ibsen)
- Peripeti 6 – 2006 (Performativitet)
- Peripeti 7 – 2007 (Teatralitet)
- Peripeti 8 – 2007 (Teatertekster)
- Peripeti 9 – 2008 (Instruktion og iscenesættelse)
- Peripeti 10 – 2008 (Dramaturgi)
- Peripeti 11 – 2009 (Interaktivitet)
- Peripeti 12 – 2009 (Teaterpolitik og teaterledelse)
- Peripeti 13 – 2010 (Det tragiske)

Peripeti.dk

- er et mødested for teater
- er åben for kritik
- publicerer anmeldelser,

Peripeti  
tidsskrift for dramaturgiske studier

Kammeret skildring/fortælling

Abonner på nyheder  
Indlæg | Kommentarer

### Kategorier

- Aktuelt
  - Specialeessay
- boganmeldelser
- debat
- essay om teater
- Information

## Peripeti

tidsskrift for dramaturgiske studier  
— også på nettet.

# Artikel

Out of the Dark: Samuel Beckett and BBC radio

# Out of the Dark: Samuel Beckett and BBC radio

By Hugh Chignell

*Whatever quality it may have (...) depends on the whole thing's coming out of the dark<sup>1</sup>*

This article primarily addresses the BBC radio broadcasts of Samuel Beckett's work including drama written for radio and radio versions of some of his novels and stage-plays. There is undoubtedly an increased interest in old radio, stimulated by improved access as analogue radio archives have been digitised. This is a process pioneered by the LARM project in Denmark and even in the UK there are some slow steps towards making old radio programmes and programming accessible. In the specific case of the work of the Irish novelist, playwright and Nobel prize winner, Samuel Beckett (1906-1989) the release on CD in 2006 of *Samuel Beckett Works for Radio, the original broadcasts* (BBC/British Library) provided important access to his radio drama output. Beckett wrote five plays written for radio; *All That Fall* (1957), *Embers* (1959), *Words and Music* (1962), *Cascando* (1964) and *Rough for Radio 2* (1976). In addition to this work there are important radio versions of extracts from some of his novels and a reading of part of *From An Abandoned Work* (1957) is included in the British Library's CD collection; other readings were taken from *Malone Dies* (broadcast in 1958) and *The Unnamable* (broadcast in 1959). Beckett's first two published plays, *Waiting for Godot* (first performance on the English stage 1955) and *Endgame* (first performance 1958) were both produced as radio plays. Although the work written for radio is available on the British Library CD collection the same is not true for the readings (with the exception of *From and Abandoned Work*) or the radio versions of stage plays. So Beckett's radio output is only partially available with priority given to work written for the medium, and there is significant neglect of other writing including, it must be said, one of the most important plays of the twentieth century, *Waiting for Godot*; broadcast on BBC radio in 1960 but unavailable in its radio form.

The media historian interested in Beckett and radio is confronted with some considerable obstacles and not only the relative inaccessibility of some of the great man's radio output. To understand the significance of Beckett's contribution to radio inevitably requires reading part of the very substantial literature on the man, his work and philosophy. In addition, as the following pages will show, Beckett presents the listener with some of the most aurally challenging and intellectually demanding radio drama heard on the BBC. In his two main radio dramas, *All That Fall* and *Embers*, in particular, fundamental questions are posed about the nature of the medium. The modern listener has the great benefit of commentaries on Beckett's radio work (for example, Kalb, 1994 and Frost, 1991) but the sheer indecipherable strangeness of Beckett's radio plays remains. This question of listener reception, of giving meaning to 1950s avant-garde, radio drama is surely as important an issue as the challenge of gaining access to old radio. This former question, concerning the meaning and significance of Beckett's radio work, will be addressed here. For reasons of space this is a highly selective account which focuses on what I think are Beckett's most enduring radio contributions.

---

1) Beckett quoted in Kalb, 1994, p. 129

### **BBC drama in the 1950s**

It is important to place the Beckett broadcasts in the context of the BBC and its drama output in the 1950s. A more complete discussion, not attempted here, would also include something about the experience of listening, probably on a mains-powered valve radio, perhaps with other family members.

The BBC emerged from the Second World War in a considerably better state and with a far enhanced reputation compared to its pre-war status (Chignell, 2001, p.56). The war years had seen the success of radio news in particular and the 'arm's length' independence of the BBC from the government's Ministry of Information had added to the respect the listening public had for the corporation. Radio features thrived at this time and these often brilliantly combined factual content with drama, most notably in the case of Louis MacNeice's masterpiece, *The Dark Tower* (1946). The Radio Features department at the end of the war and into the 1950s was the home for some of the most important dramatic work produced by the BBC at the time. Dylan Thomas's verse play *Under Milk Wood* (1954) and David Jones's equally magnificent (but largely forgotten) *In Parenthesis* (1948) were both the products of Features not Drama.

Before considering the reasons behind Drama Department's comparative under-achievement it is important to note changes to the organisation of the BBC radio 'networks'. William Haley took charge of the BBC as Director General in 1944 and developed ideas for a 'cultural programme' to raise cultural standards in BBC output and to provide for the educated elite: "The audience envisaged is one already aware of artistic experience and will include persons of taste and intelligence, and of education..." (Haley quoted in Whitehead, 1989: 16). What emerged from this aspiration for radio was the Third Programme, dedicated to artistic productions in speech and music, while the Home Service provided a much broader range of less challenging output (including drama) and the Light Programme was less demanding still. The Third Programme was launched on 29<sup>th</sup> September 1946 and although it frequently broadcast to tiny, even unmeasurable, audiences, it had a major impact on British radio drama. As the historian of the Third Programme, Kate Whitehead put it;

*Virtually every creative writer in Britain during that period (1946-1970) had some contact with the Third Programme, whether as a contributor of material or as part of the audience influenced by its frequently avant-garde broadcasts. (Whitehead, 1989: 16)*

All might have been well for experimental radio drama in the 1950s were it not for the fairly dominant conservatism of the BBC at the time. Much has been written about the cultural progressiveness of the 1960s (Marwick, 1998) and in the BBC the arrival of the progressive Director-General, Hugh Carleton Greene heralded a decade of more liberal and innovative approaches to programming. The idea of a radical turn only makes sense, however when the 1960s are contrasted with the far less well documented 1950s, the decade in which Beckett's impact was at its greatest.

Before considering the problems in the Drama Department it is worth mentioning similar atrophy in Radio News and Current Affairs where the ultra-cautious Tahu Hole reigned over a news operation which was a pale imitation of its war-time predecessor (Miall, 1994, p.123). Likewise the Drama Department suffered during the post-war period under the conservative Val Gielgud who was Head of Drama at the BBC from 1934-1963, a remarkable twenty-nine years! Gielgud's approach to radio drama was that the BBC was the 'National Theatre' and would bring the classic repertoire of complete plays to the general public. The Second World War created the opportunity for Gielgud to establish the policy of what he called 'straight drama' arguing that "few things can be more important during a war than the preservation of civilised values for which that war is being

fought” (quoted in Rodgers, 1982, p.55). This doctrine continued after the war and on the Home Service in particular the serialisation of classic novels (for example by Jane Austen, Thomas Hardy, Charles Dickens and George Eliot) alongside complete performances of plays by Shakespeare and Ibsen attracted huge audiences. This approach to the programming of drama on radio strongly reflected the principles of public service broadcasting and a belief in the role of radio, and then television, in educating an otherwise poorly educated population by allowing the classical repertoire to reach a wider audience (Whitehead, 1989, p.135). This tradition in the BBC of recreating classic dramas, on television as full costume dramas, has persisted to this day and remains a defining feature of British television drama.

Gielgud’s conservatism was profound, it led him to dismiss in the most outspoken terms the attempts to introduce very early radio serials or “soaps” to BBC radio. As Heidi Svømmekjær has described (2014) the radio soap was pioneered in Denmark in the late 1920s but twenty years later at the BBC, Gielgud was utterly contemptuous of proposals to do the same in Britain (Hilmes, 2012, p.149). It followed of course that Gielgud would resist any attempts to bring foreign or experimental drama to BBC radio but this is why the launch of the Third Programme was such an important opportunity enabling a major rethink of radio drama (Whitehead, 1989, p.137). The Third Programme became the place for the “difficult” dramatic repertoire, classical Greek drama, lesser-known British dramatists and, above all, the avant-garde.

The decisive role of key individuals in the BBC has been noted by several commentators on the corporation’s history (most notably Hendy, 2012). As Hole and Gielgud imposed a policy of caution and cultural conservatism, so the arrival of more progressive figures served to have the opposite effect and this fact is an important element in the story of Beckett and radio. Donald McWhinnie, Beckett’s principal producer, was appointed Gielgud’s deputy in 1953 and was joined by another pioneer, Michael Bakewell, in the script department. A crucial figure in the BBC’s relationship with Beckett was Barbara Bray, the Third Programme’s senior script editor, who unusually for the time, was aware of cultural developments in France (Cronin, 1997, p.462). In addition, the Controller of the new Third Programme, John Morris was very receptive to avant-garde approaches to drama and met Beckett in Paris in 1956 to ask him to write a his play for radio (Cronin, 1997, p.460). There were in effect three factors, which enabled Beckett to be heard in a variety of forms on BBC radio; the presence of individual producers who, despite Gielgud, advocated a more progressive approach; the launch of the Third Programme and the emerging avant-garde tradition in European radio drama. The scene was set for Beckett and this was made even more possible and even desirable by the growing influence and popularity of television. As audiences flocked to the excitement of early television drama in the 1950s, enhanced by the launch of commercial television in the UK in 1955, so radio was seen as a natural place for experimentation and innovation. This was the official line as described in the annual report of the BBC;

*Sound Drama will tend more and more to concentrate on work specially scripted for the microphone and making full use of radio’s flexibility, intimacy and capacity for imaginative and evocative story-telling (BBC Handbook, 1955 quoted in Priessnitz, 1981, p.33).*

The cultural conservatives at the BBC were satisfied with the ‘straight drama’ on the Home Service and the attention of the mass audience was diverted to the wonders of television drama. At that moment, somewhere in the mid to late 1950s, the Third Programme was given the green light to experiment with radio drama.

## Samuel Beckett

It is hard to overstate the significance in twentieth century literature of Beckett who was born in Ireland in 1906 but eventually became a resident of Paris and wrote mainly in French. Described variously as “the most significant writer of the twentieth century” (Calder, 2001, p.1) and “the most experimental writer since Joyce and the most influential dramatist since Ibsen” (Fletcher, 2000, p.9) Beckett was one of the central figures in twentieth century western culture and made important contributions to the novel and drama and experimented with radio, television and film. He is most famous for the 1953 stage play, *Waiting for Godot* and together with his second published play, *Endgame* they ‘constitute a crux, a pivotal moment in the development of modern Western Theatre’ (Worton, 1994, p. 68). There is something of a “Beckett industry” which includes not only the extraordinary wealth of writing on him but also a journal dedicated to “Beckett Studies” and various research centres (for example the Beckett International Foundation at Reading University in the UK) and archives (including the Beckett digital manuscript collection at Austin, Texas) as well as festivals to celebrate his work.

It is helpful to have an overview of Beckett’s early writing before considering his specific contribution to, or influence on, radio. Beckett moved from Dublin to Paris in 1928 as *lecteur* at the Ecole Normale Supérieure and befriended that other Irish literary giant, James Joyce. He returned to Dublin then gave up his academic career to become a writer and eventually returned to Paris soon before the war and began to write in French. Beckett began his writing career primarily as a novelist (including *Murphy*, 1938; *Molloy*, 1951; *Watt*, 1953) writing mainly in French. He began writing his most famous work, *En Attendant Godot* in 1948 and it was first performed in Paris in 1953 and in London, in English in 1955.

So by the mid 1950s, although already a well known if decidedly avant-garde and “difficult” writer, Beckett had had no impact on radio. Here we need to address at least some key aspects of Beckett’s writing and philosophy; what he said and how he said it, in order to provide a commentary on his contribution to radio drama. Beckett’s themes are profound; pain and suffering, death and decay are central to most of his work. The essential futility of existence is fundamental and his writing was clearly influenced by the horrors of war and the possibility of nuclear holocaust. For Beckett “it would have been better never to have been born” (quoted in Calder, 2001, p.2). In addition to this apparently existentialist agony are two further major themes, which are particularly important for understanding his radio output. In some, but not all of Beckett’s writing, tragedy is combined with comedy; life may be terrible, pointless and miserable but somehow that is, in Beckett’s eyes, very funny. The curious result of this tragi-comic combination is that his best work is both profoundly disturbing and philosophical, but also very entertaining. Another theme in Beckett’s work is his life-long struggle with language. In his effort to communicate the absurdity and meaningless of life, Beckett modifies and reinvents language, using unexpected words and expressions, juxtaposing the familiar and the unfamiliar (Calder, 2001, p. 86). The process of moving from writing in English to French and then translating French work back into English allowed Beckett to further distil his use of language. At the same time there is a sense of language in decay. Martin Esslin, not only a serious contributor to Beckett scholarship but also Gielgud’s successor as Head of Radio Drama at the BBC, describes “the radical devaluation of language” in Beckett (Esslin, 1968, p.26). Elsewhere, we read of Beckett’s need to “tame [language] to express what he wanted” (Calder, p.17) and the need to “bore one hole after another in it” (Beckett quoted in Calder, p. 17). A consequence of this attack on language was the shortening of his work; his earlier novels were substantial, *Waiting for Godot* is a full length play, but his later plays had fewer and fewer acts and *Breath* (1969) is only

a few minutes long. Associated with the increasing brevity of his work is a move from the use of language to more visual representation. By the early 1960s Beckett seemed to lose interest in the non-visual medium and experimented with both television and film.

### ***Waiting for Godot***

Although not written for radio, Beckett's best-known play provides a way in to his thinking and writing which is important for radio scholars. The story of the play is also a useful reminder of the resistance to Beckett at the BBC. The BBC drama producer, Reyner Heppenstall saw the first production in French in March 1953 and recommended it for BBC broadcast. Although Beckett had written an English translation of the play, it was rejected by Gielgud: "I am left with the impression of something that is basically "phoney" " (quoted in Rodger, 1982, p. 113). The play was therefore rejected but it was eventually broadcast on 24<sup>th</sup> April 1960.

*Waiting for Godot* features two tramps, Estragon and Vladimir, waiting on a lonely road by a tree for a man called Godot. After a while a local landowner, Pozzo and his servant, Lucky, arrive: the unfortunate Lucky is made fun of and then these two leave. Before the end of the first act a boy arrives to say that Mr. Godot will not be coming today but will come tomorrow. The second act is similar to the first, the two tramps are joined by Pozzo (who is now blind) and Lucky, they eventually leave, the boy arrives to repeat his message that Godot is not coming but can be expected tomorrow and the play ends.

The radicalism of *Waiting for Godot* was partly in its stripped-down simplicity and lack of plot. British theatre at the time was dominated by bourgeois dramas, often with complicated plots with clearly presented characters in elaborate and realistic sets. Theatre was an evening's entertainment for the middle class. In contrast, *Waiting for Godot* had almost no plot and the set consisted of a stone to sit on and a tree (which in act two had sprouted a few green leaves).

There is a pervading sense in the play of waiting and wondering what the point of life is and this is communicated by Beckett's use of language. The repartee between the two tramps has a poetic and rhythmic quality and its humour is strongly reminiscent of music-hall comedy.

*Estragon: Charming spot. Inspiring prospects. Let's go.*

*Vladimir: We can't.*

*Estragon: Why not?*

*Vladimir: We're waiting for Godot.*

*Estragon: Ah, yes. You're sure it was here?*

*Vladimir: What?*

*Estragon: That we were to wait.*

*Vladimir: He said by the tree. Do you see any others?*

## Out of the Dark: Samuel Beckett and BBC radio

*Estragon: What is it?*

*Vladimir: I don't know. A willow.*

As a student, Beckett had spent a lot of time in Dublin music halls (Cronin, 1997, p.57) and heard comedy pairs produce their fast, rhythmic style of humour. Vladimir and Estragon's "repartee" is combined with silences, a particular Beckettian feature, and these underscore the sense of alienation and a fruitless anticipation.

Although not a radio play, *Waiting for Godot* was highly significant for British radio drama, signalling the possibilities of "absurd" drama as a comment on human existence communicated through dialogue and silence. The word-play of music-hall comedy and the often bleak and tragic exchanges in a drama almost without plot would influence a generation of dramatists who embraced what came to be called the 'theatre of the absurd' (Esslin, 1961). The work of Harold Pinter, Edward Albee and Tom Stoppard, among others, owed a great deal to Beckett's influence and in particular *Waiting for Godot*.

### **All That Fall**

Soon after the first London performance of *Waiting for Godot* Beckett was invited to write a play for radio. He had met the drama producer, Donald McWhinnie and *All That Fall* was broadcast on the Third Programme on 13<sup>th</sup> January 1956. Of the five radio dramas, this is by far the most accessible and speaks most persuasively to a contemporary audience. Like *Waiting for Godot* it has little plot but it does have a plot structure and it also contains moments of typically Beckettian humour. It could be argued that these two works provide the modern listener with an accessible Beckett whereas much of his other writing appeals mainly to the specialist audience with an interest in the most experimental and challenging forms of writing.

*All That Fall* has a "realist" quality and is the story of Maddy Rooney's journey to Boghill Railway Station in rural Ireland to meet her blind husband, Dan and their walk back home. Dan's train had been delayed and at the end of the story it is revealed that this was caused by a child falling from the train and being killed. However, this simple story is not at all what the play is about. The opening scene is aurally enigmatic and signals that this is very far from a quaint story of Irish rural life. These are Beckett's instructions to the producer:

*Rural sounds: Sheep, bird, cow, cock, severally, then together. Silence. MRS.ROONEY advances along a country road towards railway station. Sounds of her dragging feet. Music faint from house by way. "Death and the Maiden." The steps slow down, stop.*

*MRS.ROONEY: Poor woman. All alone in that ruinous old house.*

The animal sounds are clichés of rural life but here they have a deliberately artificial and stylised quality as if to repudiate any sense of realism, as explained in considerable detail by the producer (McWhinnie, 1959, pp. 133-151). Other sounds intervene, a very loud bicycle bell, a strange thumping sound, noises of an old car, the sound of a steam train but given an artificial quality. Later we hear chickens squawking but again in a disturbingly distorted manner. Martin Esslin has described how, in the attempt to "remove sounds from the purely realistic sphere" they had to be treated electronically, "slowing down, speeding up, adding echo, fragmenting them by cutting them



into segments, and putting them together in new ways” (Esslin, 1982, p. 129).

An explanation of this stylised realism is probably, as Everett Frost explains in his discussion of Beckett’s radio work, that this is all occurring in the mind of Maddy Rooney (Frost, 1991, p. 367). The words, music and sounds we hear are as perceived by Maddy and importantly do not exist at all independently of her. The significance of this interiority is the impossibility of a visual realisation of *All That Fall*. Nothing exists unless it is heard in Maddy’s mind and for that reason the visual image would fatally undermine the central illusion. *All That Fall*, to use a particularly useful term from radio studies, is “radiogenic”, it is perfectly and only suited to radio.

Alongside the artificial sound effects, the words spoken produce a mixture of Irish colloquial speech and arrestingly grim but funny observations. A Mr. Tyler tries to comfort Maddy Rooney and she responds:

*MRS. ROONEY: What kind of a country is this where a woman can't weep her heart out on the high-ways and by-ways without being tormented by retired bill-brokers.*

Later while leading the blind Dan she exclaims “concentrate on putting one foot before the next, or whatever the expression is” and then he responds after trying to help her, “suddenly you stop dead. Two hundred pounds of unhealthy fat. What possessed you to come out at all?” In more contemplative mood, Dan claims, “the loss of me sight was a great fillip. If I could go deaf and dumb I could hang on to be a 100”.

*All That Fall* is a masterpiece of radio drama; it provides a sound world, which is both completely interior to Maddy’s mind but also intensely visual. Themes of death, murder and physical decay are presented in this bizarre but powerfully radiogenic and innovative aural experience. In order to provide the special sound quality, which Beckett demanded, the BBC set up the famous Radiophonic Workshop, and so Beckett’s radio vision led directly to innovation in his newly chosen medium. And yet *All That Fall* is not some sort of experimental post-war avant-garde curio, it works as a challenging but often funny drama the neglect of which is a very sad comment on the status of old radio drama in the UK.

### **Embers**

Beckett’s next play for radio was broadcast three years after his first on 24 June 1959 on the Third Programme. An old man, Henry walks by the sea (or imagines that he does) with his daughter, Addie and addresses his dead father. Then Henry and the mother of Addie, Ada, reminisce about the past, some of which is heard as auditory flashbacks with additional characters. *Embers* is a radical development from *All That Fall* in which “conventional plotting and recognisability of place have been sacrificed” (Kalb, 1994, p. 129). The play contains long passages of monologue, and so is not dissimilar to the novel adaptations broadcast at about the same time. Henry’s first speech continues for 17 minutes before another character is heard but the presence of artificial sound effects and his own distressed and rambling speech makes for a dramatic if extremely challenging listening experience. Another striking feature of this drama is the absence of any humour and indeed when Ada asks Henry to laugh and smile what we hear is a terrifying cackle.

The artificiality of the sound effects, as in *All That Fall*, is repeated and at one point we hear Henry shout ‘hooves’ followed by unrealistic horses hooves, he then shouts “Again!” and the sound is repeated. Other distorted sounds are used in the play to suggest that this is an imagined or dream world peopled by ghosts in Henry’s mind. Most striking is the use of the voice; shouting, screaming, laughing or rambling incoherently in a way, which suggests the sounds to be heard in a home for

## Out of the Dark: Samuel Beckett and BBC radio

people with dementia. The idea that Beckett was attempting to capture the atmosphere or sounds of old, demented people is not presented in the literature but this is certainly the most obvious reference for a modern listener. In this original recording the part of Henry is played by Jack MacGowran, a regular performer in these early Beckett dramas, and his oral performance is central to the effectiveness of the drama. At times his crazed and rambling delivery have an almost demonic quality. This horror aesthetic is also suggested by the disturbing background electronic sounds, which are subliminal in places.

### ***Endgame***

First performed on the stage in French in April 1957, *Endgame* was broadcast on the Third Programme on 22 May 1962 and produced not this time by Donald McWhinnie but another drama producer with a particular interest in “the absurd”, Michael Bakewell (who is normally associated with the British playwright, Harold Pinter). There are four characters (two typically Beckettian pairs) Hamm (who is blind) and his servant, Clov and Hamm’s parents, Nagg and Nell. The play is in one act and, as in *Waiting for Godot*, very little happens and the action is essentially about filling time. The play begins rather curiously with a long spoken description of the stage directions read directly from the published play, which are both very detailed and also difficult for a listener to follow,

*[Clov] looks up at window left. He turns and looks at window right. He turns and looks at window left. He goes out, comes back immediately with a small step-ladder, carries it over and sets it down under window left, gets up on it, draws back curtain. He gets down...*

The other character at the beginning of the play, Hamm, sits in an armchair with castors under an old sheet. He is revealed as follows;

*Hamm stirs. He yawns under the handkerchief. He removes the handkerchief from his face. Very red face. Black glasses.*

From these stage directions it is clear that *Endgame* is much more visual than *Waiting for Godot*. Nagg and Nell appear from two “ashbins” but this image is of course absent from the radio performance. The spoken stage directions, which are used at the beginning of the radio production are missing entirely later in the play and this adds to a sense of confusion on the part of the radio listener.

It could be argued that the more powerful visual imagery in *Endgame* militates against its success as a radio play and to a degree that is true but the quality of the dialogue in this visual but essentially static drama does result in a significant contribution to the art of radio drama. The mood of anger and hatred in the Hamm/Clov relationship is powerful and this works well on radio, indeed the absurdity of the exchanges between the two seems to be amplified by its non-visual representation. The following exchange is a good example,

*HAMM: Where are you?*

*CLOV: Here.*

*HAMM: Why don't you kill me?*

Hugh Chignell

*CLOV: I don't know the combination of the larder.*

*[Pause]*

*HAMM: Go and get two bicycle wheels.*

*CLOV: There are no more bicycle wheels.*

*HAMM: What have you done with your bicycle?*

*CLOV: I never had a bicycle.*

The comic repartee here is typically Beckettian and even more so in the exchanges between Nagg and Nell (as she observes, “nothing is funnier than unhappiness”). The dialogue between these two characters includes the sort of straight “gag” (or joke) to be heard on more conventional radio comedy at the time,

*NAGG: Our hearing hasn't failed.*

*NELL: Our what?*

Their relationship is also another opportunity for Beckett to comment on old age;

*NAGG: I thought you were going to leave me.*

*NELL: I am going to leave you.*

*NAGG: Would you give me scratch before you go?*

As in *Embers* the listener is reminded of the sounds of an old peoples' home. Demented old people reverting to an infant dependency, but in Beckett's drama they are literally in the dustbin.

The case for valuing Beckett's *Endgame* as a contribution to radio is strengthened by Clov's extraordinary, lyrical speech towards the end of the play from which this is a short extract,

*CLOV: I say to myself—sometimes, Clov, you must learn to suffer better than that if you want them to weary of punishing you — one day. I say to myself—sometimes, Clov, you must be there better than that if you want them to let you go — one day.*

Listening to this 1962 production of *Endgame* is a lesson in the contradictions of Beckett's radio contribution. The inability to see the production adds to a sense of confusion but the intensity of the writing seems to be amplified by our “blindness”. This, however was one critic's reaction to the play on radio;

*(...) faultily constructed and abominably verbose. I couldn't see the set for one thing in my*

## Out of the Dark: Samuel Beckett and BBC radio

*mind's eye (...)*

*the majority of the play was on the usual, long, whining, self-pitying note, the dirty water running out of the bath in which Joyce died.*

*(Martin Shuttleworth, The Listener, 31 May 1962, p.968)*

### Readings from novels

Some of the most challenging of Beckett's radio contributions are the readings of extracts from his novels, which should be acknowledged here. These are *From An Abandoned work* (14 December 1957), *Malone Dies* (18 June 1958) and *The Unnameable* (19 January 1959, this featured a short musical introduction by John Beckett); all were produced by Donald McWhinnie. All of the readings were performed by Beckett's favourite actor, Patrick Magee and he was so impressed by Magee's performance that he wrote his stage play *Krapp's Last Tape* for him. The readings are interesting as oral performances and in *From an Abandoned Work* Magee's high-pitched voice has a certain roughness and breathlessness in the delivery which is often so rapid that at times it is impossible to understand. The profoundly alienating experience of listening to these readings serves as a useful reminder that producers at the Third Programme in the late 1950s did not have to worry too much about the listener experience.

*Krapp's Last Tape* provides a sense of completion to Beckett's radio career; using a tape recorder we are presented with a man at three stages of his life and a dialogue ensues. So a radio device and technique takes centre stage in a play first performed by Beckett's principal radio performer.

### Conclusion

This article sees Beckett's contribution to radio from the point of view not of a Beckett scholar but of a radio historian. Here I have not consulted the BBC Written Archives to look at the internal debates in the BBC Drama department around Beckett's work, important though that is, nor the reception to Beckett on radio in the late 1950s and early 1960s, these must wait for another day. I have, however listened, mainly for the first time, to broadcasts and drawn on a small amount of the literature. This admittedly cursory research has nevertheless shown that Beckett clearly made an important contribution to radio and in particular that *All That Fall* and the radio production of *Endgame* are worthy of listening and re-examination today.

A reassessment of Beckett's radio output means listening afresh to work made over half a century ago. I would argue that, aided by the detailed account of its construction by the producer (McWhinnie, 1959), *All That Fall* has survived intact as the masterpiece of radio innovation that it is. However, the BBC television version of *Waiting for Godot* is a disappointing reminder of the failings of early black and white television drama. We are so accustomed to the colourful, high-definition picture quality of contemporary television that watching the 1961 *Godot* is historically but not artistically rewarding. So in the case of Beckett, old radio has clearly triumphed over old television.

Famously, in *Waiting for Godot*, Beckett stripped the stage bare and so changed the very nature of theatre. But his struggle with language and his willingness to manipulate sound, and the sheer intellectual challenge he presented in his writing, also served in the reinvention of radio drama. Beckett was the flag-bearer of experimental and absurdist radio drama and there is an urgent need to assess the extent of his influence.

---

**Hugh Chignell**

Professor of Media History and Director of the Centre for Media History, Bournemouth University, UK; Chair of the UK Radio Archives Advisory Committee. Author of articles on the history of radio in the UK and *Public Issue Radio: News, Talks and Current Affairs in the Twentieth Century*, Basingstoke: Palgrave, 2011.

---

**Bibliography**

- Calder, J., 2001. *The Philosophy of Samuel Beckett*. London: Calder Publications.
- Chignell, H., 2011. *Public Issue Radio: talks, news and current affairs in the twentieth century*. Basingstoke: Palgrave.
- Cronin, A., 1997. *Samuel Beckett: the last modernist*. New York: Harper Collins.
- Esslin, M., 1968. *The Theatre of the Absurd*. Harmondsworth: Penguin.
- Esslin, M., 1982. Samuel Beckett and the Art of Broadcasting. In: M.Esslin, ed. *Mediations: Essays on Brecht, Beckett, and the Media*. New York: Grove Press.
- Fletcher, J., 2000. *Faber Critical Guide, Samuel Beckett*. London: Faber and Faber.
- Frost, Everett C., 1991. Fundamental Sounds: Recording Samuel Beckett's Radio Plays. *Theatre Journal*, Vol.43, No.3, pp. 361-376.
- Hendy, D., 2012. Biography and the emotions as a missing 'narrative' in media history: a case study of Lance Sieveking and the early BBC, *Media History*, 18 (3-4), pp.361-378.
- Hilmes, M., 2012. *Network Nations: a transnational history of British and American broadcasting*. New York, Routledge.
- Kalb, J., 1994. The Mediated Quixote: The Radio and Television Plays And *Film*. In: J.Pilling, ed. *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 124-144.
- McWhinnie, D., 1959. *The Art of Radio*. London: Faber and Faber.
- Miall, L., 1994. *Inside the BBC: British Broadcasting Characters*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- Marwick, A. 1998. *The Sixties*. Oxford: Oxford University Press.
- Priessnitz, Horst P., 1981 in P.Lewis (ed.) *Radio Drama*. Harlow: Longman.
- Rodger, I., 1982. *Radio Drama*. London: MacMillan.
- Svømmekjær, H., 2014. 'Radio in Proportion. "The Hansen Family" and strategies of relevance in the Danish Broadcasting Corporation 1925-50'. Unpublished PhD thesis, University of Copenhagen.
- Whitehead, K., 1989. *The Third Programme, A Literary History*. Oxford: Clarendon Press.
- Worton, M., 1994. *Waiting for Godot and Endgame: Theatre as Text*. In: J.Pilling, ed. *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 67-87.



# Artikel

Lyt og deltag! - *Hörspielmacher* Paul Plampers værker

Foto: Vito Pinto

# Lyt og deltag! - Hörspielmacher Paul Plampers værker

Af Vito Pinto

Hver gang man lytter til et narrativt radiodrama, aktiverer man næsten automatisk sine sensoriske antenner. Man har ofte bestemte forventninger til et specifikt drama – måske kender man tidligere værker af en bestemt *Hörspielmacher*, dramatiker, skuespiller eller handlingen i den roman, plottet er baseret på. Man er lydhør overfor den akustiske historiefortælling som sådan, og når man lytter til radiodrama retter man sin høresans mod det. At lytte til radiodrama indebærer altså, at man er villig til at skærpe den lydige perception, til at lytte omhyggeligt til alle lyde - stemmer, musik, støj, lydeffekter. Desuden bliver man opmærksom på kompositionen af lydsfærerne, montageteknikken og interaktionen mellem interagerende aktører osv.

Jeg vil på ingen måde tale for en radikal tilsidesættelse af de andre sanser. Jeg vil snarere understrege, at radiodrama kræver en *bestemt* måde at lytte på: I forlængelse af Rudolf Arnheim kunne man sige, at vi fokuserer på det radiofoniske medium *som* et medium, der i sidste ende kun appellerer til én sans (se Arnheim 1936). Jeg forstår imidlertid både det at høre og det at lytte som aktive og kropslige perceptionsprocesser. De forskellige måder, hvorpå radiodramaer konstrueres og måden de auditive scenarier skabes i dem, har afgørende betydning for disse perceptionsprocesser.

I denne artikel vil jeg præsentere nogle generelle medieæstetiske og radioteoretiske antagelser om, hvordan man oplever radiofonisk kunst gennem aktivering af forskellige lyttemodi. Dernæst vil jeg forholde disse ideer til analysen af tre af Paul Plampers værker, *Stilhed 1*, *Det akustiske Kleist-monument* og *Købet – radiodrama for urbane ødemarker*.<sup>1</sup> Endelig vil jeg fra et fænomenologisk perspektiv belyse akustiske scenarier i radiodramaer og de implikationer, de har for lytteren og for de perciperede lyde. Det gør jeg ud fra den antagelse, at stemmens mise-en-scène og etableringen af rumlighed er vigtige nøgler til forståelsen af dramaets æstetiske indvirkning på lytteren såvel som af lytterens oplevelsesproces.

Plampers værker er særligt produktive for undersøgelsen af radiodrama-lytning. Stemmer og lyde optræder sædvanligvis i virkelige hhv. realistiske omgivelser og bliver således til udenfor “lydstudiets antiseptiske atmosfære” (Collison 2008, s. 160). Desuden udvikles dramaerne som regel gennem improvisation, eller mere præcist, dialogerne og scenerne opstår af teater performances, som er særligt orienterede mod rumlighed og måder at skabe soundscapes på. Jeg vil derfor illustrere, hvordan disse stedsspecifikke radiodramaer rækker ud over den almindelige radiofoniske oplevelse.

---

1) I ca. 10 år har Plamper været én af de mest succesrige og produktive, kontemporære tyske radiodramatikere. Hans radiodrama/installation *Stilhed 1* (Ruhe 1, WDR/Museum Ludwig 2008) vandt i 2009 Hörspielpreis der Kriegsblinden (en prestigøus pris uddelt af Det Tyske Forbund af Krigsblinde) og Deutscher Hörbuchpreis i 2012. Audiowalken *Det akustiske Kleist monument* (Das akustische Kleist Denkmal, Kulturstiftung des Bundes/Hoerspielpark/Maxim Gorki Theater 2011) blev forfattet særligt til 200-året for Heinrich von Kleists død (det kører indtil 2016 ved Wannsee, en sø i Berlin). Radiodramaet *Købet* (Der Kauf, WDR/BR/DLR/Schauspiel Köln: 2013) vandt ARD-Hörspielpreis in 2013 (tildelt af ARD, konsortiet af offentlige tv-selskaber i Tyskland) og blev kåret af Hessischer Rundfunk (HR) som årets lydbog i 2013.

### Den radiofoniske stemme som et “spor af kroppen”: nogle teoretiske præmisser

Radiofoniske stemmer er helt grundlæggende defineret ved deres tekniske eller elektro-akustiske transmission.<sup>2</sup> Til det *vokaltekniske apparatur*, som er knyttet til radiokunsten, medregner jeg derfor følgende elementer: stemmen i sig selv (potentielt set trænet i taleteknikker)<sup>3</sup>, mikrofonen (med specifikke lydqualiteter), forstærkeren (inklusive lydeffekter og en mikserkonsol), højtalere (eller høretelefoner), modtagere (som potentielt set er vant til at høre radiodramaer), og sidst men ikke mindst den specifikke distributionskanal (CD, MP3-filer, radiotransmission, audiowalk, GPS-baserede filer osv.). Vi oplever radiodramaer gennem radioudsendelsens flow, men også uafhængigt af radioen som downloadet fil eller podcast. Typisk finder radiodrama-oplevelsen sted i private rum. Her vil jeg også definere private rum som det at lytte til et radiodrama på en MP3-afspiller gennem høretelefoner i et offentligt rum, f.eks. i metroen, på bussen osv. Det er desuden blevet normalt at lytte til radiodramaer på samme måde, som man ser film i biografen — til festivaler eller i såkaldte *lytte-lounges* (som er blevet til den tyske neologisme *Hör-Lounge*).

Ydermere er radiofonisk kunst og radiodrama som lydlig begivenhed kun rettet mod én sensorisk kanal. Der eksisterer derfor intet samspil mellem lyd og billede som på film eller tv. I stedet formidles dramaets lydlige lag via én kommunikationskanal. Som konsekvens skaber radiodramaet sin karakteristiske flerdimensionalitet ved hjælp af specifikke metoder og strategier.

Med andre ord: Man bør ikke forstå eller beskrive lyde som om, de er *tegn* eller *symboler*, der alene kan fremkalde *betegnende* eller *kognitive* reaktioner. Det er vigtigt at sikre en mere åben tilgang, og jeg foreslår derfor at benytte termer med bredere, mindre semiotisk betydning, som for eksempel *element*, *komponent*, *sonisk begivenhed* eller *lyd* hhv. *akustisk fænomen*. Disse termer refererer til den lydlige begivenheds performativitet og soniske *materialitet*. Fra et fænomenologisk synspunkt har den derfor primært en *kropslig indvirkning* på lytteren.

Hvad angår radiodramaet, så koncentrerer lytteren som tidligere nævnt sin opmærksomhed omkring lyttesansen. Faktisk erkender man de særlige vilkår, der er forbundet med fornemmelsen af og forestillingen om stemmens kropslige dimensioner via lyttesansen: Det bliver klart, at man aldrig vil blive i stand til at danne sig et fuldstændigt realistisk (og visuelt) billede af den talendes krop. Man retter sin (fulde) opmærksomhed mod lyden og bliver derved opmærksom på, hvordan den soniske intensitet i stemmen helt bogstaveligt gennemtrænger kroppen via øregangen. Stemmer, som skabes og transmitteres gennem det radiofoniske medium, har derfor en helt særlig (kropslig) effekt på lytteren.

Den endimensionelle og billedløse perceptuelle handling, det er at lytte, har ført til, at man refererer til stemmen som kropsløs eller immateriel (*körperlose Stimmen*). Måske skyldes denne opfattelse af stemmen visualitetens og synssansens privilegerede status i vores kultur. Disse referencer er imidlertid misvisende. Det er tværtimod min opfattelse, at den menneskelige stemme er *kropsligt nærværende*. Kroppen er ganske vist ikke synligt manifesteret, men den er lydligt og hørligt til stede. En radiofonisk stemme kan således kun defineres som kropsløs ud fra et *visuelt* privilegerende standpunkt. Da den er et *sonisk fænomen*, kan vi imidlertid kun sanse stemmens kropslighed i tid og rum. Det forekommer indlysende, at stemmen på grund af dette visuelle fravær kommer til at bære akustiske, eller endnu bedre, *akusmatiske*<sup>4</sup> spor af kroppen — en specifik materialitet. Selvom

---

2) For en mere detaljeret diskussion af de følgende teoretiske antagelser, se Pinto 2012a.

3) Jeg anser det at tale for en Maussiansk “kroppens teknik”, se Mauss 1973.

4) Med reference til den term Pierre Schaeffer genopdagede (1966) og som Michael Chion med stor tydelighed introducerede i filmteorien (1982).



man ikke har en klar idé om en stemmes visuelle pendant, kan man ikke desto mindre bestemme den talendes træk. I den henseende konstaterer den tyske teaterforsker Doris Kolesch at “[i]ngen stemme eksisterer uden en krop”:

*Som kroppens spor i samtalen har stemmen en dobbelt funktion: den formår samtidigt at sige og at henvise. Stemmen er en bærer, et medium for sansning og betydning, og den kan afsløre det, talen skjuler eller ikke italesætter: talerens sindsstemning eller [attunement], hans eller hendes begejstring eller fysiske tilstand, som f.eks. hashed, alder, regional oprindelse, køn osv.. (Kolesch 2008, s. 16).*

Stemmen har i kraft af sin egen udtryksfuldhed en del heterogene kendetegn. På den ene side rækker stemmen ud over ytringens semantiske og signifikante indhold, og på den anden side bliver det klart, at talerens visuelle fremtræden blot udgør ét aspekt af kropsligheden.

Som en konsekvens af dette kan vi lettere forholde os til den kendsgerning, at en radiofonisk frembragt stemme er teknisk modificeret. Den repræsenterer en *anden* dimension af kropslighed, end det er tilfældet med en stemme, der visuelt er forbundet med en krop — som vi ser det på film. I det følgende vil jeg gerne underbygge dette argument med reference til Rudolf Arnheims radioteori fra 1930'erne.

### **Lovprisning af blindhed: Et gensyn med Rudolf Arnheim**

Rudolf Arnheim skrev den første dybdegående radioteori (se Arnheim 1936) i Rom, hvortil han emigrerede, da Tyskland blev overtaget af fascisterne. Allerede på dette tidspunkt<sup>5</sup> argumenterede han for at sideordne radiodramaets forskellige elementer:

*I radiodrama åbenbares ordet i endnu højere grad end på scenen, som lyd, som udtryk indlejret i en verden af ekspressive lyde, der så at sige skaber et sceneri. Adskillelsen af støj og ord forekommer kun på et abstrakt niveau. Rent sensorisk er begge dele først og fremmest lyde, og det er netop denne sanselige lighed, der gør lydkunst mulig ved at benytte ord og støj samtidig. (ibid. s. 27f., forfatterens fremhævelser)*

Hvor indlysende det end måtte forekomme fra et nutidigt synspunkt kunne et sådant udsagn ikke dengang finde konsensus blandt tyske radioproducenter. Denne uenighed strakte sig til langt efter Anden Verdenskrig, men aftog i takt med teknologiudviklingen.<sup>6</sup> Stridens kerne er Arnheims følelsesladede modstand mod den litterære hhv. tekstlige orientering i radiodramaproduktionen. Han forkaster teksten som radiokunst<sup>7</sup> og argumenterer i stedet for vigtigheden af den konkrete lydige performance:

*Ordene i et radiodrama bør ikke pakkes ind i lyddæmpende gevandter, de burde glimre i al*

- 
- 5) Radioudsendelser begyndte i Tyskland omkring 1923, så i 1930'erne var radio generelt stadig et nyt medie og radiodrama i særdeleshed stadig i sin spæde start.
  - 6) På teknisk niveau opstår stereofonien og på æstetisk niveau medførte fremspiringen af det såkaldte *Neues Hörspiel* [nye hørespil, red.] i 1960'erne en radikal forandring i det tyske radiodramas historie (se Pinto 2012b).
  - 7) Det er vigtigt at bemærke at næsten ingen i Tyskland, som arbejdede med radioteori og -drama var bekendte med Arnheims essays, idet den tyske version først blev publiceret i 1979.

## Lyt og deltag! Hörspielmacher Paul Plampers værker

*deres tone-farve, for vejen til ordenes mening går gennem øret. [...] De mest elementære lydige virkemidler har imidlertid ikke at gøre med transmissionen af de talte ords mening, eller lyde vi kender fra virkeligheden. Lydens 'ekspressive karakteristika' påvirker os på en langt mere direkte måde, den er forståelig uden forudgående erfaring via intensitet, tonehøjde, interval, rytme og tempi, lydige egenskaber som har meget lidt at gøre med den objektive betydning af ord eller lyd. (ibid., s.29)*

Arnheim uddyber i sit essay *Lovprisning af blindhed: Frigørelse fra kroppen* sin teori om lytning, og her fokuserer han på radioen som et endimensionelt teknisk medie. I forlængelse af dette fremhæver Gaby Hartel og Frank Kaspar med rette Arnheims ide om: "(...) at stemmen skal anskues ud fra dens materialitet, instrumentelle og emotionelle aspekter" (Hartel og Kaspar 2004, s. 139). 'Musikalsk aktivitet' - som vokal aktivitet, som de to forfattere derpå understreger - var "en intens oplevelse adskilt fra synssansen, der direkte appellerer til lytterens krop (...)." (ibid., forfatterens oversættelse)

Arnheim går imidlertid endnu længere. Mennesket har efter hans opfattelse en tilbøjelighed til automatisk at forbinde en lydlig oplevelse med visuel forestilling, "[s]å det til at begynde med er en stor fristelse for lytteren at bruge fantasien til at 'supplere' det der så indlysende 'mangler'" i en udsendelse (Arnheim 1936, s. 135). Han afviser fantasien kategorisk: den radiofoniske begivenhed i sig selv kræver ikke fantasi, fordi den stimulerer en sensorisk forbindelse: høresansen. Igen postulerer Arnheim eftertrykkeligt:

*Og trods det mangler intet! Radioudsendelsens væsen er netop, at den udelukkende tilbyder sammenhæng gennem lydige midler. Ikke i den naturalistiske fuldstændigheds ydre forstand, men ved at frembyde essensen af en begivenhed, en tankeproces, en repræsentation. Alt det essentielle er der - i denne henseende er en god radioudsendelse fuldstændt! Man kan diskutere om den auditive verden i sig selv er rig nok til at give os en overbevisende repræsentation af vore liv, men hvis man, evt. med forbehold, accepterer dette, kan der ikke herske tvivl om at det visuelle må udelades og ikke må smugles med ind via lytterens fantasi. Lige så vel som statuer ikke skal tilføjes en belægning af kødfarvede nuancer, må trådløs transmission ikke kunne ses. (ibid., s. 135f.)*

I dag virker tanken om en kategorisk afvisning af den medskabende fantasi (om rum, kroppe, ansigter osv.) i oplevelsen af radiokunst problematisk. Arnheims tilgang er imidlertid mindre radikal, end den synes ved første øjekast. Hans teoretiske bevægelse i retningen af en auditiv kunst er ikke dikotomisk, for han var netop fortalende for en ikke-hierarkisk sameksistens mellem radiodramaets lyd-mæssige elementer (se ovenfor). Det er derfor min antagelse at mediet, som Arnheim udtrykker det, kræver en særlig måde at opleve på. Som konsekvens er den endimensionelle radio først og fremmest gearret til det at høre og erfare den *sanselige* og *affektive* lyd-begivenhed - musik, stemmer, støj osv.. - før *fortolkningen* af disse lyde sætter ind.

Derudover er det en kendsgerning, at kropsløse og immaterielle stemmer slet ikke eksisterer i radio dramaer. Dette er ikke kun givet på grund af den akusmatiske stemmes reference til en empirisk krop. Det gælder uanset, om den tilhører skuespillere, hvis profession det er at give liv til dramatiske karakterer, eller om det drejer sig om stemmer optaget på bånd. Her tænker jeg på arkiverede lydbånd med mennesker, som ikke vidste, at deres optagede stemmer ville blive brugt senere (formentlig mange år senere) i en helt anden sammenhæng. Det kan for eksempel ske ved,



Foto: Vito Pinto

at dele eller fragmenter af et interview, fra en indsættelses- eller statsministertale osv. anvendes i en fuldstændigt ny sammenhæng i et (dokumentarisk) radiodrama eller som del af en lydcollage (*Originalton-Hörspiel*). Stemmen optræder altid på den radiofoniske scene som et kropsligt lydfænomen. Her vil jeg minde om Doris Kolesch's observation, at stemmen er et "spor af kroppen i lydfrembringelsen" (se ovenfor). Stemmen som lydbegivenhed har derfor en kropslig dimension: den *er* en krop og den *har* på samme tid en krop. Desuden er den på én og samme tid et symbol på *og* et spor af kroppen på grund af sine vokale egenskaber: tonehøjde, hæshed, timbre, omfang, lydstyrke, og på grund af stemmens specifikke nærvær. I denne henseende hører en egentlig kropslighed stemmen til, og den kan begrebsliggøres som *vokalitet* (*Stimmlichkeit*). Denne auditivt sansede kropslighed er således ikke blot den visuelle krops dobbeltgænger. Stemmen har, som kroppens soniske spor, samme status som sin visuelle parallel på en (tv-) skærm. Alt i alt forbindes man i lytteprocessen med en specifik og reel kropslighed.

### Tre former for lytning

Som afrunding på den teoretiske diskussion vil jeg præsentere tre forskellige måder at opfatte stemmen i radiodramaet. For det første ville man, hvis man blot opfattede stemmens *fysiske informationer*, udelade de andre egenskaber - såsom talerens humør, (sinds-)tilstand, sygdomme, tonefald osv.<sup>8</sup> En ironisk stemmeføring kan fx potentielt set vende en ytrings bogstavelige betydning på hovedet. For det andet ville man, hvis man kun lyttede til en ytrings *semantiske indhold*, miste stemmens specifikke effekt som *lydbegivenhed*. Man ville med andre ord ignorere alle stemmens

---

8) Dette stemmer overens med Friedrich Knillis begreb fra hans bog om det såkaldte "totale lyd-drama" ("totales Schallspiel"), se Knilli 1961.

## Lyt og deltag! Hörspielmacher Paul Plampers værker

lydlige aspekter, hvis man bare betragtede den som et medium, et rent teknisk instrument til at viderebringe digterens ord.<sup>9</sup> Den tredje måde at lytte på er relateret til *æstetisk sansning*. Her ville man primært fokusere på de patiske, etiske, appellative og fascinerende aspekter af stemmen, dvs. være særligt opmærksom på den intersubjektive intensitet, stemmen kan fremkalde i os.<sup>10</sup> Man ville således hengive sig til lyden af stemmen uden at tage hverken det semantiske indhold eller de fysiske og målbare stimuli med i overvejelserne. I den forbindelse er indvirkningen på lytteren, som fremkaldes af stemmens forskellige lydlige kvaliteter væsentligst: *det er hele stemmens krop, som endelig giver genklang i lytterens krop* (se Barthes 1985, s. 215f.)

Det har dog kun heuristisk værdi at skelne mellem disse forskellige lyttemodi. En kritisk analyse af radiokunst indebærer efter min mening, at man kombinerer disse modi: Eftersom man på én og samme gang opfatter auditive stimuli (1), og potentielt er i stand til at forstå deres betydning/er - primært når disse lydlige stimuli er en del af verbale ytringer (2), og stemmens appellative strukturer, eftersom disse ytringer er adskilt fra den effekt, stemmen har på vores krop (3). De interpersonelle appellative strukturer er i stand til at forme eller sågar udvide forventningshorisonten for den (auditive) oplevelse, for fantasien og endda for vort humør og temperament.

I de følgende eksempler fra Paul Plampers radiodramaer optræder stemmer på mange forskellige måder. De er for det første (traditionelt) realiseret som en lydlig forlængelse af en præfabrikeret tekst; de er for det andet en del af et fiktivt rum, der - for lytteren - er blandet sammen med et virkeligt og reelt rum; for det tredje er stemme-ytringerne et resultat af scenisk improvisation og følger således det uventedes strategi. Disse stemmer udtrykker derfor mere end blot historiefortælling: fremfor alt adresserer, tiltrækker og involverer de lytterens krop *direkte*.

### Lyt og deltag! - Paul Plampers radio dramaer

#### A. *Stilhed 1*

En ting næsten alle Plampers radiodramaer har til fælles er, at de opstår ud af improviserede dialoger og optages udenfor lydstudiet. Der er noget spontant og impulsivt over disse stemmer, som bevares selvom Plamper og hans hold i vidt omfang remonterer dem i post-produktionen. Dette er ganske vigtigt for den rumlige oplevelse i den givne situation såvel som for lytterens egen involvering, fordi lytteren får en kropsligt aktiv rolle i disse spil.

I den 31-kanalers lyd-installation *Stilhed 1* kan modtageren (eller deltageren) ikke blot høre radiodramaet, men er tvunget til at træde ind i det konkrete sceneri (fig. 1).<sup>11</sup> Radiodramaets plot kan kort opsummeres således: En række protagonister, som alle sidder ved et af de tolv (forestillede) borde i en cafe og observerer en mand, som angiveligt er i færd med at gennemtæve en kvinde - hver især fra deres specifikke (og virtuelle) perspektiv. Dette sker lige foran vinduet på en (forestillet) cafe. Alle kunder i cafeen kommenterer hændelsen, men ingen synes villige til at hjælpe kvinden - af vidt forskellige personlige grunde.

I alt tolv dialoger foregår synkront og i loops af omtrent fire minutters længde: De rigtige

9) Dette refererer til radiodramaets poetik udgivet af producer Heinz Schwitzke under titlen *Das Hörspiel* (Schwitzke 1963). Det Schwitzke mener er, at i dette *mere eller mindre* teoretiske, men ikke desto mindre udbredte begreb er det paradoksalt nok dramatikeren skrevne ord, som bør fusionere med lytteren og ikke det udtalte ord levendegjort af en skuespillers stemme. Et sådant begreb indebærer, at talerens unikt performende vokale krop bliver gennemsigtig og værdiløs i forhold til teksten.

10) For en mere detaljeret forklaring af dette begreb, se f.eks. Waldenfels 2006 og Schrödl 2012.

11) Installationen *Stilhed 1* kørte fra juni til juli 2012 i et kloster i Gravenhorst nær Münster.

tilskuere tager plads og flytter sig fra sekvens til sekvens, fra bord til bord - for at udsponere eller for bedre at kunne overheøre samtalerne (virtuelt) på stedet. I monteringen til *radioudsendelse* er scenen struktureret som tolv fortløbende arrangerede sekvenser i et akustisk tableau.

Lige fra starten blotlægger Plampers radiodrama stemmernes og andre lyd-begivenheders tekniske realisering som en selvrefererende proces. I *Stilhed 1* gør radiomediet opmærksom på sig selv - som et frem- og tilbagespolet, stoppet og genstartet lydbånd. Ved hjælp af disse midler skaber Plamper en aflytningssituation fra flere perspektiver. I første omgang lytter vi til en simulation af den moralsk tvivlsomme snagen i andres privatliv på en cafe; i anden omgang bedriver vi den mere neutrale handling at lytte til en række studieoptagelser. Det som dog virkelig tæller er, at modtagerne ikke blot må forholde sig til hver enkelt sekvens, men at de *bogstaveligt talt oplever at sætte sig i de* (imaginære) protagonisters sted.

Begge dramaets handlinger (cafe-situationen og slagsmålet udenfor) er sammenvævede. Stemmerne og lydene fra de tolv samtaler fremstår som akustiske fragmenter taget fra en kakofoni af cafeens lydtrum og kan ydermere skelnes fra hinanden - iscenesat som en simuleret *cocktailparty effekt* (se Pinto 2012a, s.208 ff.). Vi bemærker så pludselig det voldsomme og rungende sammenstød mellem kvindens krop og en cafe-rude. En kvinde skriger kort *inde* i cafeen og derefter sætter et øjeblik *stilhed* ind (som en ordløs handling i modsætning til teknisk pause). Efter et par sekunder, genoptager protagonisterne deres samtale og beskriver den (virtuelle) handling foran bygningen fra deres eget synspunkt.

Det er væsentligt, at ikke blot dette scenarie eller lyd-tableau etableres. De deltagende spiller også en afgørende rolle: modtagerens position er som den akustiske observatør - en *entendeur* (af det fransk verbum *entendre*, at høre, red.). Vi kan ganske vist ikke gribe ind i de fiktive begivenheder. Ikke desto mindre opfatter vi via den spirende "virkelighedseffekt" (se Barthes 1986) den akustiske illusion, at vi virkelig *er* en del af samtalen ved bordet. Endelig indtager *vi* rollen som observatør eller vidne (vi observerer de *virtuelle* observatører). Når de fiktive karakterer taler til deres samtalepartner(e), synes vi også selv, at vi bliver tiltalt direkte og føler os således tvunget til at reagere og respondere, selv hvis dette svar ikke har nogen konkret genlyd eller indvirkning på selve radiodramaet.<sup>12</sup> På denne måde vækker radiodramaet genklang hos og har en indvirkning på modtageren. De specifikke vokale kroppe viser deres egentlige legemliggjorte eksistens, deres chok og forbløffelse såvel som de (virtuelle) begivenheder, der finder sted på den anden side af det imaginære vindue. Vores position er lig med en akustisk spion, en *entendeur*, som tager indirekte del i disse hændelser. Det er denne 'virkelighedseffekt' i Barthesk forstand, som fremstår som et centralt element i dette radiodrama. Vi bliver ørevidner - hvad enten vi vil det eller ej. Vi observerer protagonisterne, mens de demonstrerer deres forargelse og manglende evne til at (re)agere på passende vis. Vi lytter samtidig *med* karakterernes ører, *vi oplever, hvad de oplever*.

Jeg foreslår derfor at definere denne effekt som *mikrofon-øre perspektiv* (Pinto 2012a, s.221ff.) med reference til den narratologiske term *kamera-øre perspektiv* (se Stanzel 1995). Dette mikrofon-øre perspektiv er quasi-objektivt i forhold til de (fiktive) hændelser. Det er netop denne indvirkning, som forstærker *vores* indlevelse i det akustiske scenarie. Det er ikke kun en historie, som udfoldes for eller snarere *inde* i lytterens øre. Fordi vi er deltagende observatører, bevæger vi os gennem dette akustiske tableau, mens vi lytter. Ikke mindst - og jeg formoder at

12) I forbindelse med installationen er det mere indlysende, idet de besøgende angiveligt deler det samme virkelige rum som radiodramaet.

## Lyt og deltag! Hörspielmacher Paul Plampers værker

dette er *Stilhed 1*'s særlige strategi - observerer vi *os selv* i det akustiske tableau; vi tager stilling til de ting, vi hører, mens vi forlader den angiveligt neutrale position og bliver omdrejningspunkter for vore observationer.

### *B. Det akustiske Kleist monument*

Siden 2011 har man kunnet lytte til *Det akustiske Kleist monument*, en audiowalk komponeret af stemmer og lyde optaget med en *Kunstkopf*-mikrofon, mens man spadserer langs søen i Wannsee i Berlin. *Kleist monument* er langt fra en almindelig informativ audioguide. Stemmerne er hverken blevet optaget i et lydstudie for at formidle centrale anekdoter om Heinrich von Kleists liv og død i doku-dramatisk stil, ej heller reciterer de dele af hans mesterværker, som rigtige skuespillere ville gøre det på en CD eller lignende.

*Modtageren/deltageren bliver udstyret med et lille kort (fig. 2), en MP3-afspiller og høretelefoner alle lejede mod betaling af et lille gebyr i en souvenirbod nær Wannsees havn. Under audiowalken - hvis totale længde er omkring to timer - er modtageren en del af en gruppe på seks (virtuelle) Kleist fans. Med hjælp fra guiden Susanne Martens (spillet af Sandra Hüller) følger gruppen hændelserne i Kleists og hans partner Henriette Vogels sidste timer inden deres dobbelte selvmord. Deltageren ledsager de usynlige men akustisk tilstedeværende protagonister, mens de følger touren og imens på stedet reciterer bestemte passager fra Kleists værker eller sågar historiske politirapporter, der fortæller om begivenhederne i året 1811.*

I løbet af det 10. af i alt 15 spor sker der noget meget overraskende for audiowalkens deltager: Da jeg ankom til post 10, havde jeg været undervejs med den (virtuelle) gruppe i mere end en time og havde lært meget om Kleist og Vogel, før de døde. Jeg var ikke desto mindre primært vidne til de konflikter, der var i *gruppen af protagonister i radiodramaet*, hvilket var resultatet af den særlige dynamik i gruppen. Imens kiggede jeg ud på Lille Wannsee<sup>13</sup>, og i det fjerne kunne jeg se både og et roklubhus. Herfra kunne jeg ane Kleists gravsted på den anden side af søen. I modsætning hertil kunne jeg høre noget ganske andet: På det 10. lydspor kunne guiden næsten ikke styre gruppens stigende irritation. Jeg bemærkede, at det var svært for hende at få protagonisterne talt på plads, mens vi stod på broen, som deler søen i to (fig. 2).

På et øjeblik blev jeg revet ud af min slentret og ud af min rolle som opmærksom lytter af audiowalken, da den ikke særligt talentfulde læser Doro Baehr (spillet af Beata Lehmann) på grund af et vindstød tabte nogle sider af den historiske politirapport, hun læste højt af. Disse sider blæste ud i søen. Da mistede den ellers rolige og introverte karakter Katja Helle (spillet af Judith Engel) besindelsen og sprang straks ud fra broen og ned i Lille Wannsee. Jeg kunne høre fodtrinene fra de andre karakter, som straks løb afsted (væk fra mig): Jeg kunne høre dem i det fjerne i færd med at hjælpe Katja op af søen. Derfor spurgte jeg mig selv: 'Hvad skal jeg gøre, netop i dette øjeblik?'

Frem til dette punkt havde guiden givet besked til karaktererne - og derfor også til mig - om, hvor vi skulle gå hen, og hvordan vi skulle orientere os. Ved at lytte nøje efter, var jeg i stand til at tilpasse mine fodtrin til protagonisternes og havde således synkroniseret mig med deres rytme. Derved kunne jeg sikre, at jeg ikke gik for langsomt eller for hurtigt og sætte et tempo, som passede til de enkelte lydspors længde. Jeg spurgte derfor mig selv igen, 'Hvad laver jeg egentlig her - med disse høretelefoner på og med denne MP3-afspiller i hånden?' Jeg blev stående der, alene med trafikstøjen, som jeg kunne høre i høretelefonerne, fordi karakterernes stemmer pludselig var

---

13) Wannsee-søen består af to dele, den såkaldte *Kleiner* (Lille) og *Grosser* (Store) Wannsee.

forsvundet. På samme tid blev jeg imidlertid opmærksom på de *rigtige* lyde fra gaden, som slap gennem de halvåbne høretelefoner. Det slog mig, at jeg måtte have kunnet høre den reale gadestøj helt fra audiowalkens begyndelse. Som resultat var jeg blevet *frarøvet* det fiktive rum, jeg indtil det øjeblik havde været en del af, mens jeg gik omkring og gav plottet min udelte opmærksomhed. Oveni dette indså jeg, hvordan jeg havde knyttet mig til gruppen af imaginære Kleist fans. Desuden bemærkede jeg, at alt dette var sket for mig, selvom jeg faktisk stod der helt alene på broen. For en stund vidste jeg ikke, hvordan jeg skulle reagere. Jeg blev klar over, at audiowalken på én eller anden måde ville fortsætte. Heldigvis kiggede jeg på kortet, hvor jeg kunne se, hvor post 11 lå, så jeg kunne genfinde dem og atter blive synkroniseret med gruppen.

Radiodramaer er tydeligvis langt mere end fortællende stykker radiokunst, som vi omhyggeligt og uforstyrret kan lytte til derhjemme eller sågar i det offentlige rum, isoleret fra vore omgivelser, og det demonstrerer Plampers værker i særdeleshed. Ligesom i *Stilhed 1* må publikum i *Kleist monument* være fysisk aktive eller sågar proaktive for at følge og forblive synkron med audiowalken (af hensyn til dialog og bevægelse). Desuden leger *Kleist monument* med os: For det første er baggrundslidene af det *fiktive* radiodrama så perfekt tilpasset, mikset og synkroniseret med det *virkelige* akustiske sceneri (f.eks. gadelyde), at man næsten glemmer det omgivende rum. Derfor bliver man effektivt fuldt integreret i den (virtuelle) gruppe og på den måde fordyber man sig i den givne fiktive situation. For det andet bliver man også pludselig revet ud af illusionen – hvad enten man konfronteres med tilbagespoling af et (virtuelt) lydband som i *Stilhed 1* eller man, som i *Kleist monument*, oplever at det auditive drama efterlader én tilbage på en bro i virkelige omgivelser.

### C. Købet

I omvendt kronologisk orden fortæller *Købet* historien om virkeliggørelsen af en drøm, som forvandler sig til et mareridt. *Et kollektivt byggeprojekt i et dyrt boligområde og videresalget af en perfekt designet ejerlejlighed udvikler sig til en katastrofe: Et par (spillet af Sandra Hüller og Jan Henrik Stahlberg) ønsker at købe den lejlighed, de altid har drømt om af tilsyneladende nære venner (spillet af Cristin König og Milan Peschel). Sidstnævnte har økonomiske problemer og er meget interesserede i at sælge.* I begyndelsen er man vidne til bruddet mellem de to par. Herefter finder man retrospektivt ud af, hvorledes venskabet udviklede sig, og hvordan konflikten mellem vennerne opstod.

I sin egentlige form er *Købet* et stedsspecifikt auditivt drama. Dramaet (fra 2013) var en del af en installation på ubebyggede grunde udpeget til prestigefyldte byggeprojekter i Köln, München og Berlin. I Berlin-versionen lå byggegrunden for eksempel ved floden i nærheden af det store *Mediaspree*-område.<sup>14</sup>

### Improvisation og interaktion

Jeg vil fokusere på en sekvens, hvori parrene forsøger at forhandle købsprisen foran en professionel notar (Kurt Nieth), som altså ikke er professionel skuespiller. Denne scene er et karakteristisk eksempel på Plampers produktion, fordi vi her virkelig hører, hvordan dialogen udspringer af improvisationer. Med andre ord, den fiktive og narrative ramme (makrostrukturen så at sige) er fastlagt, men mikrostrukturen, de enkelte sætninger, intonationen osv. varierer. Et endeligt manuskript eksisterer derfor ikke; scenerne og de talte ord bliver først til under optagelserne. I scenen, som er bygget op omkring kontraktforhandlingen og købsprisens størrelse, bliver

14) Derfra har man et vidunderligt udsyn over floden Spree og nogle af Berlins vartegn: Oberbaumbrücke, det velkendte tv-tårn på Alexanderplatz og Jonathan Borofsky's *Molecule Man*, en 30 meter høj skulptur placeret midt i Spree.

det tydeligt at høre, at det ene par er alvorligt på kant med det andet. Man kan skelne denne improviserede dialog fra optagelser lavet i "lydstudiets antiseptiske atmosfære" på flere niveauer:

1) Den begrænsede og delvist usikre dialog mellem samtaleparterne: I dette tilfælde hører vi, hvem der først fremfører et synspunkt, og hvem der responderer. Hvordan lyder denne første ytring, og hvad med de efterfølgende? Eksisterer der en bestemt relation mellem improvisation og stemmerne i forhold til stilhed og sproglig pausering mellem ord osv.? I den omtalte sekvens er det ikke gennemskueligt, *hvem* der vil blive den næste som taler, og det er heller ikke til at forudsige, *hvornår* han eller hun vil begynde at tale, og *hvor længe* han eller hun vil tale. Man bemærker, at notaren taler, som om han udførte sit job, som han plejer. Det er primært skuespilleren Milan Peschels opgave at komme med indskydelser i debatten. Han optræder med konstant uro og raseri, som når han (sent i processen) påstår, at han har brugt værdifuldt materiale til byggeriet, eller når han spontant afbryder samtalen for at påtale de stigende priser på den type indbyggede skabe, der findes i lejligheden. Med hensyn til skuespillerne Cristin König og Jan Henrik Stahlberg bliver deres usikre tale tydelig, når de begge begynder forfra på ord og sætninger og i sidste ende giver udtryk for noget helt andet end de lægger ud med at mene.

Den anden faktor er *afbrydelserne* i den evige forhandling af taleretten, det såkaldte *tur-skifte*. Som nævnt opstår de, når de medvirkende afbryder hinanden, mens de sammen improviserer dialogen frem. Således begynder en skuespiller at tale i den tro, at den anden har afsluttet sin replik, men modparten fortsætter spontant sin tale. Da opstår der brud og overlap. Den tilsyneladende forfejlede *performance* præget af afbrudt dialog indikerer således den improviserede samtales særlige dynamik. Ydermere blotlægger afbrydelserne det improvisatoriske engagement hos en given samtalepartner og det faktum, at ingen lyde er forbedrede eller gentaget, og det betyder, at det der optages er vokalt og verbalt råmateriale. Lytteren opfatter denne spirende virkelighedseffekt, når han eller hun bevidner diskussionen, hvor samtalepartnerne gentagne gange forhandler deres egen position.

De medvirkende stemmers improvisation og den deraf følgende virkelighedseffekt illustreres ved iscenesættelsen af hverdagshændelser og er altså ikke kun et spørgsmål om, hvordan mere eller mindre erfarne skuespillere taler. Effekten opstår særligt, og først og fremmest, i de åbne og neutrale dialoger, i kampen for at finde ord, i den spontane afbrydelse af sætninger og ord i det opståede *tur-skifte*.

I denne praksis er omdrejningspunktet ikke tekstens gennemslagskraft, når den fremsiges af en bestemt taler og læses fra bladet. Det ligger i kontrasten mellem de kropslige stemmers særlige nærvær, det intuitive spil og skuespillernes improvisation, det bliver endda grundlaget for tekstproduktionen i den improviserede kommunikation. Det er væsentligt, at fortællelser der kunne opfattes som fejlperformances *ikke* kasseres, for det fremmer den dynamiske og realistiske effekt.

Blanding af binaurale optagelser med *Kunstkopf*-mikrofon eller optagelser genereret med mikrofoner, som optager det samlede soundscape, tilbyder, oveni iscenesættelsen af hverdagshændelser, lytteren en særlig position. Selv i *Købet* opfører man sig som en lydligt deltagende observatør og fordyber sig (automatisk) i den akustiske situation. Via denne fordybende oplevelse bliver man langt mere involveret i handlingen end i de traditionelt producerede radiodramaer, som holder én på en vis afstand.

Lad mig opsummere de vigtigste pointer og forbindelser mellem de tre dramaer. De er ikke blot akustisk formidlede historier, som vi *de facto* hører på sikker afstand, for så vidt det er en historie, der bliver fortalt. De er i langt højere grad dramaer, som stimulerer lytteren til indtage en socio-politisk position. Det ville være utilstrækkeligt at antage, at det er indholdet eller de frembragte virkelige eller realistiske scenarier, som motiverer til et specifikt engagement fra modtagerens side. Lyttersens deltagelse opstår, meget vigtigt, på det æstetiske niveau. Vi er altid en del af de soniske og rumlige



konstruktioner – hvad enten vi vil det eller ej. Men på samme tid bliver vi, i Brechtsk forstand, momentant trukket ud af fiktionen og får derved anledning til at reflektere over, hvad vi netop har hørt, over den medierede oplevelse og vores egen rolle. Med denne måde at iscenesætte radiodrama fremprovokeres *publikums reaktion på en sådan måde, at lytterens egen stemme, tvinges frem*, hvilket får ham til at reagere ved at interagere socio-politisk med dramaet. Således fremkalder aktiv lytning socio-politisk deltagelse.

---

### Vito Pinto

Dr. phil., freelancer; arbejder som kurator, gæste-underviser (teatervidenskab) og redaktør. Primære forskningsområder: stemmeteori; radiodrama og musikklipshistorie/æstetik. For videre læsning: *Stimmen auf der Spur* (2012); "Geboren, um zu sterben – Lana del Reys melodramatischer American Dream" (2014).

---

### Litteratur

- Arnheim, Rudolf, 1936. *Radio*. London: Faber & Faber.
- Barthes, Roland, 1985 [1976]. Listening. In: *The Responsibility of Forms*. Berkeley & Los Angeles: Univ. of California Press, s. 245-260.
- Barthes, Roland, 1986 [1968]. The Reality Effect. In: *The Rustle of Language*. Oxford: Blackwell, s. 141-148.
- Collison, David, 2008. *The Sound of Theatre – A History*. Eastbourne: Plasa.
- Hartel, Gaby & Kaspar, Frank, 2004. Die Welt und das geschlossene Kästchen: Stimmen aus dem Radio – und über das Radio. In: B. Felderer (ed.). *Phonorama: Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium*. Berlin: Matthes & Seitz, s. 133-157.
- Knilli, Friedrich, 1961. *Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Kolesch, Doris, 2008. Zwischenzonen. Zur Einführung in das Kapitel. In: D. Kolesch/V. Pinto/J. Schrödl (red.). *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*. Bielefeld: transkript, s. 13-22.
- Mauss, Marcel, 1973 [1934, 1936]. The Techniques of the Body. *Economy and Society*, 2,1, s. 70-88.
- Pinto, Vito, 2012a. *Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film*. Bielefeld: transkript.
- Pinto, Vito, 2012b. Das Neue Hörspiel. Ein Wendepunkt der deutschen Hörspielgeschichte. *KM – Kulturmanagement im Dialog*, 74, s. 8-11.
- Schrödl, Jenny, 2012. *Vokale Intensitäten. Zur Ästhetik der Stimme im postdramatischen Theater*. Bielefeld: transkript.
- Schwitzke, Heinz, 1963. *Das Hörspiel: Dramaturgie und Geschichte*. Köln & Berlin: Kiepenheuer & Witsch.
- Stanzel, Franz K., 1995. 'Camera Eye'. In: *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, s. 294-299.
- Waldenfels, Bernhard, 2006. Das Lautwerden der Stimme. In: D. Kolesch/S. Krämer (red.). *Stimme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, s. 191-210.

# Artikel

AudioMove – lyddramatik i bevægelse

# AudioMove – lyd dramatik i bevægelse

af Mette Marie Bitsch D'Souza

Teater Katapult har siden 2004 produceret i alt 15 dramaer inden for teatrets eget stedsspecifikke audiodrama-koncept, AudioMove. Konceptets formål er at bringe den teatrale situation væk fra scenen og ud i det uforudsigelige virkelighedsrum og lade tilskuerens oplevelse af den dramatiske fiktionsverden underbygge af det reale byrum. AudioMove blev til ud fra en vision om at skabe større relation, identifikation og nærvær mellem tilskueren og dramaets hovedperson; dette med udgangspunkt i idéen om, at et højere fysisk nærvær med dramaets scenografi og hovedkarakterens ydre bevægelsesrum ville generere større psykisk nærvær og empati med karakterens indre liv.

I sin grundform er AudioMove på mange måder en videreudvikling af det klassiske radiodrama, men adskiller sig ved at involvere sin oplever både fysisk og mentalt, dvs. gennem en kropsligt funderet oplevelse og en udvidet indlevelse i dramaets hovedperson. AudioMove er således også en udvidelse af den traditionelle audiowalk i og med, at den ikke kun inviterer opleveren til at lytte og gå med på en narrativ vandring, men situerer sin oplever *som* hovedperson. Opleveren bliver involveret i et stedsspecifikt, dramatisk handlingsforløb og forvandles til hovedkarakteren i sit eget fiktive univers, mens han/hun bevæger sig rundt i virkeligheden.

Hvor konceptets tre første produktioner (dengang kaldet AudioGuideTeater) var af rent underholdende karakter, har AudioMove siden udviklet sig til et decideret formidlingskoncept med skabelsen af nye former for turistoplevelser og undervisningsforløb og senest et dramatisk-teknologisk erhvervsredskab til empatisk produktudvikling. De enkelte AudioMove-produktioner udvikles specifikt til deres købere i form af specialudviklede forløb, hvor et bestemt tema eller emne bliver formidlet gennem en dramatiseret fortælling, et omfattende lyddesign og en interaktiv, mobilteknologisk platform.

Konceptet rummer mange muligheder inden for det rent auditive aspekt, men der, hvor det adskiller sig mest væsentligt fra andre lignende koncepter, er ved dets særlige positionering af tilskueren. Det traditionelle, rent akustiske audiodramas fravær af kropsligt nærværende skuespillere opvejes i AudioMove-konceptet af tilskuerens egen kropslige situerethed, og ageren i dramaets konkrete rum. Ved hjælp af nedslag i flere forskellige typer AudioMove-produktioner fra hele konceptets eksistensperiode griber nærværende artikel derfor først og fremmest fat i iscenesættelsen af tilskueren og det omgivende byrum og i den kropsligt funderede oplevelse af det ellers rent auditive drama. Med udgangspunkt i Edmund Husserls og Maurice Merleau-Pontys fænomenologiske teorier om kropslig erfaring, samt Anne Marit Waades definition af det stedsspecifikke teater og Gay McAuleys betragtninger om tilskuerens medfortælling i det teatrale rum, undersøges de muligheder for kropsligt engagement, bevægelse og multisensorisk erfaring, som konceptet giver i forhold til en traditionel teateroplevelse, hvor publikum sidder stille.<sup>1</sup> Dermed er det auditive element bestemt ikke hverken uvæsentligt eller glemt, men ligger blot som det knap så udtalte grundlag for den fænomenologiske undersøgelse. Der er med andre ord

---

1) Pga. konceptets sensoriske, oplevelsesmæssige karakter betegnes tilskueren/publikum herefter som opleveren/opleverne.

tale om en afdækning af konceptets *move*-potentiale frem for dets *audio*-potentiale.

Indledningsvist bør det også nævnes, at min egen interesse for konceptet udspringer af min ansættelse som dramaturg på Teater Katapult fra 2010-2013. Min deltagelse i produktionen af de seneste AudioMove-dramaer vanskeliggør således en kritisk tilgang til temaet, hvorfor her primært er tale om en teoretisk undersøgelse frem for en kritisk analyse af artiklens centrale tema.

### Opleverens stedsspecifikke vandring

Alle AudioMove-dramaer består på lydsiden af et klassisk, lineært opbygget drama centreret om en altoverskyggende protagonist. Dramaet består af en række scener, der er indspillet som selvstændige lydfile. Hver lydfil downloades til en mobiltelefon undervejs på en prædefineret rute, som opleveren følger rundt i byen, landskabet eller institutionen. Størstedelen af de producerede dramaer benytter mobilteknologier udviklet af Alexandra Instituttets Center for Interactive Spaces, primært baseret på QR-koder (i AudioMove-regi kaldet tags), som opleveren fotograferer med telefonen og derved downloader dramaets næste lydfil.<sup>2</sup> Opleveren ledes hen til de rette tags ved hjælp af et kort og/eller en guidestemme, som enten fungerer som helt neutral navigatør eller som egentlig karakter i dramaet. De fleste AudioMove-dramaer begynder med, at opleveren henvender sig på et bemandet startsted og får udleveret mobiltelefon, høretelefoner og information om dramaet. Fra det øjeblik, man har taget høretelefonerne på og har downloadet første lydfil, starter den stedsspecifikke oplevelse, og opleveren er nu situeret som dramaets hovedkarakter. Gennem hele det narrative forløb skal opleveren således agere som protagonisten, dvs. følge i dennes fodspor ad den anviste rute og undervejs interagere med konkrete fysiske genstande og eventuelt personer. I dramaet *GAMA – på sporet af ukendt land* (Bjørn Rasmussen, 2008, herefter: GAMA) situeres opleveren eksempelvis som protagonisten Kristian, som af sin afdøde søster sendes ud på en skattejagt rundt i Horsens på vej mod selvsamme søsters begravelse. I *Hikuins Blodhævn* (Maria og Svend Åge Madsen, 2009) sendes opleveren tilbage til vikingetidens Aarhus i skikkelse af hovedkarakteren Hikuin, som skal opklare et mord og forsøge at finde sandheden om sin fars mystiske forsvinden, og i produktionen *Min Institution* (Line Mørkeby, 2011) kan opleveren følge de begivenheder og konflikter, der kan opstå i løbet af en almindelig SFO-dagligdag, ved at komme ind i hovedet på én af fire hovedkarakterer: barnet, forælderen, pædagogen eller SFO-lederen.

I en AudioMove-oplevelse er virkelighedsrummet således fra starten sat i scene, og sanserne er splittet i en indadvendt koncentration om at lytte og en udadvendt inddragelse af omgivelserne. Gennem lyden i ørene og bevægelsen i rummet bliver dramaet en totaloplevelse, et sansbombardement, der tvinger opleveren til at udvælge de indtryk, der synes mest relevante for den enkeltes betydningsdannelse. Sideløbende med, at virkelighedsrummet iscenesættes, bevæger man sig som oplever også rundt i en virkelighed, som fungerer uafhængigt af det drama, man lytter til og er medvirkende i. Der er altså en ganske interessant dialektik på spil, hvori opleveren på en og samme tid bevæger sig i et fiktivt og et virkeligt rum og skal navigere og tænke som både en fiktiv karakter og som sit virkelige jeg – og er bevidst om begge dele.

Som Anne Marit Waade pointerer i sin artikel ”Teater i byens rom – om *site specific* teater og sightseeing” fra antologien *Virkelighedshunger* fra 2002, er stedsspecifikt teater i virkeligheden ikke noget særligt præcist begreb, idet det benyttes om mange forskellige typer teater og

2) I det seneste AudioMove-drama, *Min Institution* (Line Mørkeby, 2011), benyttes dog en nyere smartphone-baseret teknologi. Princippet i måden at tilgå oplevelsen er dog basalt set det samme, så forskellene vil ikke blive pointeret her.

performances. Begrebet indebærer i princippet blot, at der ikke bruges traditionelle teaterscener, men at det specifikke sted tillægges en særlig betydning. Waade uddrager dog en række forskellige karakteristika, der synes at gå igen i mange former for stedsspecifikt teater. Eksempelvis er der en helt bestemt form for transformering på spil; en transformering af konkrete steder til fortællinger og fiktioner ud fra ideen om, at der ikke findes tomme rum, men at alle rum indeholder bestemte kvaliteter eller egenskaber. Disse kvaliteter kan dække alt fra fysiske til akustiske, samfundsmæssige eller kulturelle egenskaber.

Som Waade yderligere bemærker, indledes en site specific teateroplevelse som regel med indgåelsen af en konkret fiktionskontrakt, hvorigennem det tydeliggøres, hvilke elementer, der fremhæves i netop denne forestilling, dvs. om det er fiktionen, byrummet eller det Waade kalder sightseeing-elementet (den turistagtige vandring gennem byen), der er de vigtigste faktorer for netop denne oplevelse. I AudioMove-dramaet *GAMA*, der er en turismeproduktion produceret i samarbejde mellem Teater Katapult, Alexandra Instituttet og VisitHorsens, indgås denne fiktionskontrakt, idet man som oplever som det første møder op på Horsens Turistinformation. Her udstyres man med en brochure, der indeholder et kort over ruten og diverse informationer om handlingen, de medvirkende, Horsens by og Vitus Bering, samt en introduktion til brugen af mobilen og til AudioMove-konceptet som sådan. Som oplever sendes man således både ud i byrummet med et påbud om at leve sig ind i fiktionen: "Nyd forestillingen og lev dig ind i rollen under hele turen (...) du BLIVER til hovedkarakteren i dit eget teaterstykke"<sup>3</sup> – og med en samtidig opfordring til at lægge mærke til byens reale attraktioner og den virkelighed, man passerer: "På din vej ad AudioMoveRuten rundt i Horsens by kommer du forbi mange af byens spændende seværdigheder og hyggelige afkroge. Det kan varmt anbefales at bruge turen som inspiration til senere udforskning af de mange attraktioner" (ibid.). Stedsspecificiteten og bevægelsen i byrummet i *GAMA* synes altså at tjene to overordnede formål: 1) Et dramatisk formål, hvor den iscenesatte by og byens rum skal fungere som underbygning og forankring af audiodramaets tid og rum og muligheden for identifikation med hovedkarakteren. 2) Et turismæssigt formål, der leder opleveren til at beskue og opleve Horsens by med et bestemt blik; et blik på og en oplevelse af den reale verden. Oplevelsen slutter således ikke nødvendigvis, når den narrative vandring er ovre, men kan fortsætte i en yderligere udforskning af både virkelighedens og fiktionens rum. Netop dette er en vigtig faktor i det stedsspecifikke teater:

*(...) det som er væsentligt er, at det ikke længere er så vigtigt, hvornår forestillingen starter og slutter, eller hvornår fiktionskontrakten etableres og ophører. Forestillingen flyder sammen med hverdagserfaringerne og nuancerne og overgangene mellem fiktion og ikke-fiktion bliver uklare. Tilskuerens sans for sted står i centrum, og her er der tale om både historiske steder, arkitektoniske udformninger, byens gemte rum og hverdagsrum, som forvandles til eksotiske seværdigheder. (Anne Marit Waade, 2002, s. 84-85. Min oversættelse)*

I stedsspecifikt teater danner virkelighedens rum ikke kun den fysiske ramme for oplevelsen, men påvirker også den fortælling, som finder sted i rummet. I *GAMA* er byen Horsens og dens seværdigheder således ikke kun rammesættende for den skattejagt, som opleveren sendes ud på i rollen som protagonisten Kristian, men indgår også som et vigtigt tema i den audiodramatiske fortælling. Og byen strukturerer yderligere fortællingen og påvirker opleverens perception af

3) *Gama. På sporet af ukendt land/On the trail of unknown land*. Program/brochure udleveret til oplevere af *GAMA* 2008 og 2009. Teater Katapult, 2008.

denne: De udvalgte seværdigheder og steder fungerer som konkrete, fysiske plotpoints – som poster i skattejagten – og stederne bliver ofte vigtige vendepunkter i den dramatiske struktur. Værk og kontekst smelter i den forstand sammen, og man kan som oplever komme helt i tvivl om, hvad der egentlig er selve værket. Er det fiktionen, rummet eller selve vandringen? Alle de hverdagslige og de glemte rum får ny, ekstraordinær betydning, og som site specific teater bliver *GAMA* og de øvrige AudioMove-dramaer, med Anne Marit Waades ord, et særligt udtryk for kulturelt hukommelsesteater.

Denne transformationsmekanik kommer særligt til udtryk i dramaet *Kampen om Gullestrups Sjæl* (Anna Bro, 2009). Dramaet er produceret i samarbejde mellem Teater Katapult, Alexandra Instituttet, VisitHerning og konsulentbureauet Niras som en del af et kulturelt byplanlægningsprojekt for Herning-forstaden Gullestrup, der længe havde været plaget af et dårligt ry med historier om kriminalitet og interkulturelle problemer. AudioMove-dramaet blev skabt for dels at medvirke til at nedbryde fordommene om Gullestrup og markedsføre bydelen som et åndehul med smuk natur og kulturel mangfoldighed og dels for at bringe beboerne i Gullestrups to kulturelt meget adskilte kvarterer tættere sammen. Opleveren situeres således som protagonisten Muhammed, der bor i Gullestrups blok-kvarter, og hører på lydsiden hans tanker og erindringer og de dialoger, han undervejs fører med venner og familie. Muhammed er på vej over til sin kæreste i bydelens villakvarter, da han opsøges af en stemme, der udgiver sig for at være Gullestrups Sjæl. Sjælen er i fare, og Muhammed må bruge kærligheden og fællesskabet for redde den og alle Gullestrups beboere. Via bevægelsen igennem Gullestrup og inddragelsen af både nye og gamle historier om bydelen benytter dramaet stedsspecificitetens evne til etablere nye, positive blikke på det rum, som det udspiller sig i og iscenesætte rummets og stedernes fortællinger, så de fremstår i et nyt, ekstrahverdagsligt lys. Stedsspecificitetens bevidste sammensmeltning af rum og fiktion bliver ekstra tydelig, idet rummet, bydelen Gullestrup, ikke alene bliver rum for oplevelsen, men direkte personificeres og får sin egen stemme og karakter i fiktionen. Rummet har en sjæl.

### Opleverens kropslige erfaringsdannelse

Som Gay McAuley bemærker i sin *Space in Performance* fra 1999, oplever teatertilskuere altid rummet (både scenerummet og det teater- og tilskuerrum, som de selv befinder sig i) med alle deres sanser: "(...) tilskueren i teatret er altid først og fremmest involveret i den fænomenologiske oplevelse af at være der, af sig selv i relation til rummet, af sig selv på stedet." (Gay McAuley, 1999: *Space in Performance*, s. 256. Min oversættelse). I kraft af sin stedsspecifikke vandringskarakter kræver AudioMove en endda endnu højere inddragelse og påvirkning af den perciperende, kropsligt bevidste tilskuer. I "Teater i byens rum" bemærker Anne Marit Waade afslutningsvist, at site specific teater altid indeholder et metareflexivt element: Det, at tilskueren lokkes ud i fremmed farvand, gør i sig selv, at han eller hun bliver opmærksom på sig selv som både tilskuer og medskaber – og i et AudioMove-drama også hovedperson og skuespiller. Opleveren iscenesættes på flere niveauer og bliver herigennem opmærksom på sin egen krop, både på den krop, der betragter og oplever, og den krop, der betragtes og opleves. Den kropslige oplevelse indebærer en øget opmærksomhed på de sanseindtryk, man bombarderes med fra både audiodramaet i høretelefonerne og fra det aktive virkelighedsrum, ligesom det skærper opleverens bevidsthed om vedkommendes egen kropslige situering, dels som den opleves indefra, og dels som den tænkes at blive oplevet udefra af de forbipasserende mennesker.

Et AudioMove-drama er således i udpræget grad en multisensorisk oplevelse, som kan anskues

med en fænomenologisk tilgang. Som fænomenologiens ”fader” Edmund Husserl påpeger, er kroppen til stede i enhver erfaring som det absolutte nulpunkt, det indeksikalske ”her” og som mulighedsbetingelse for alle andre objekter. Rumlige genstande kan kun fremtræde for og konstitueres af et inkarneret subjekt, og bevidstheden er altid genstandsrettet og intentionel (se Dan Zahavi, 2001: *Husserls fænomenologi*, s. 24-28). Enhver verdenserfaring er altså formidlet og muliggjort af vores kropslighed, vel at mærke ikke gennem en passivt modtagende perception, men gennem aktiv udforskning. Sansning strukturerer vores omverden og giver os den erfaring, som gør os i stand til at se objekter som fuldstændige ting. Erfaring af rummet og rumlige genstande kræver en oplevelse af kroppens position og bevægelse og en særlig kropslig selvbevidsthed, dvs. en kinæstetisk oplevelse. Som Dan Zahavi skriver om Husserls filosofi, må det gælde, at ”perceptuel intentionalitet forudsætter bevægelse, og derfor et inkarneret subjekt. Det centrale er altså ikke at vi kan erfare bevægelse, men at selve vores erfaring involverer bevægelse”. (Zahavi, 2001, s. 148).

Som Husserl påpeger, bevirker tilstedeværelsen af dette kropslige, inkarnerede subjekt, at kroppen får en dobbeltstatus af både subjekt og objekt, indre og ydre kropslighed. Kroppen er med Husserls egne ord både erfarende og erfaret:

*Det er her vigtigt at bemærke, at kroppen ved enhver tingslig erfaring er mederfaret som fungerende krop (altså ikke som blot og bar ting) og at den, når den selv erfares som ting, netop erfares dobbelt, dvs. både som erfaret ting og som fungerende krop. (ibid. s. 149, cf. upubliceret manuskript af Husserl)*

Netop denne dobbeltstatus synes også at have optaget Maurice Merleau-Ponty, som i sin fænomenologiske filosofi i høj grad tager udgangspunkt i Husserls tanker. Som Merleau-Ponty skriver i sit (ufærdige) manuskript ”Synligt-usynligt” fra 1964, så er vi på én gang synlige og berørlige og seende og berørende, dvs. kroppen er både 1) den objektive krop: en passiv, synlig, berørlig, sanselig masse og 2) den fænomenale krop: en aktiv, seende, berørende sansemasse. Ikke forstået som en dualisme, men som et dialektisk forhold (Maurice Merleau-Ponty, 1964 (1972): ”Synligt-usynligt”, s. 254-255). Som Merleau-Ponty påpeger, kan den, der betragter, ikke selv være fremmed for den verden, han betragter: ”I samme øjeblik som jeg ser, må synet (...) suppleres af et komplementært eller fremmed syn: mig selv set udefra, som en anden ville se mig, plantet midt i det synlige i færd med at tage et bestemt sted i betragtning” (ibid. s. 256). Et AudioMove-drama iscenesætter denne dobbelthed gennem sin i virkelighedsrummet situerede oplevelse, der ikke alene ser, hører og mærker med sin egen krop, men også bliver set, hørt og mærket af de forbipasserende mennesker. Som i *GAMA*, hvor opleveren ikke alene konfronteres med virkelighedens mennesker, men interagerer både dialogisk og fysisk med to live-skuespillere. Både subjektiviteten og inter-subjektiviteten er således kropsliggjorte: vi forbindes også via kroppene. Kroppen er derfor også en slags ”subjektets umiddelbare objekt”: anskuelsen af andre objekter er altid formidlet herigennem, og kroppen er det eneste middel til at trænge ind i tingene og i verden:

*Subjektiviteten er orienteret mod og åben over for det som den ikke er, det være sig verdslige genstande eller andre subjekter, og det er netop i denne åbenhed at den åbenbarer sig for sig selv (...). Det er ved at være til stede i verden, at vi er nærværende for os selv, og det er kun ved at være givet for os selv, at vi kan være bevidste om verden. (Zahavi, 2001, s. 155-156)*

Den kropslige tilstedeværelse i verden fører os altså ultimativt til en cirkelbevægelse, hvor vi

kun gennem nærvær og kendskab til os selv kan være bevidste om verden, men hvor denne selvforståelse netop kræver en forankring i verden. Som i *Kampen om Gullestrups Sjæl*, der bygger på en særlig dobbeltbevægelse, hvor virkelighedsrummet, Gullestrup, på den ene side understøtter identifikationen med hovedkarakteren, Muhammed – og hvor identifikationen og empatien med Muhammed på den anden side fungerer som mediator mellem rum: mellem de to Gullestrup-kvarterers konkrete, scenografiske rum, mellem oplevernes forskellige, kulturelle tankerum, mellem fiktionens og virkelighedens rum og mellem opleverens og protagonistens rum. Mødet med Gullestrup skaber nærvær med Muhammed, og nærværet til Muhammed gør os bevidste om Gullestrup.

Merleau-Ponty indsætter i endnu højere grad end Husserl kroppen og sansningen som menneskets fundamentale adgang til verden. Hans udgangspunkt er således den rolle, som menneskets legeme og vores praktiske aktivitet spiller i vores konstitution af virkeligheden. Kroppen er udgangspunktet for viden og for vores tilstedeværelse i verden; den er den første erfaring, vi gør med verden, dvs. kroppen er hovedkilde til erfaring og perception. Mennesket har således et aktivt engagement med verden, er situeret i tid og sted, sanser umiddelbart og reflekterer bagefter.

Ligesom Husserl lægger han vægt på, at bevidstheden er intentionel, altid rettet mod noget, og vi er derfor i vores erfaring ”dømt til mening”. Intentionalitetens subjekt er dog for Merleau-Ponty anonymt og præ-refleksivt, dvs. kroppen ved mere end det bevidste subjekt, og det at sanser er før-personligt. Man kan som menneske og krop ikke bevidst vælge sit perspektiv, fordi ”verden vil os noget” ved hjælp af kroppen. Det virkelige er en fakticitet, som ikke kan begrundes, men kun beskrives. Som oplever i et AudioMove-drama vælger man således heller ikke bevidst, hvilke input og sansoplevelser, man modtager gennem sin vandring i byen. Det har kroppen og ”verden” allerede valgt på forhånd. Bevidsthedens intentionalitet optræder først, idet disse sansindtryk skal sorteres og fortolkes i forhold til fortællingen.

I uddannelsesproduktionen *De Udvalgte* (Mia Brandstrup Andersen, 2009) er formålet netop at skabe læring gennem direkte, sanselig og kropslig erfaring. Produktionen er udformet som et naturvidenskabeligt undervisningsforløb for folkeskolens ældste klassetrin og er skabt i samarbejde mellem Teater Katapult, Alexandra Instituttet, Idrætssamvirket og den selvejende institution Hasle Bakker, og kan opleves gratis af skoleklasser i Aarhus Kommune. Eleverne i den deltagende skoleklasse forvandles gennem dramaets lydspor til unge hjælpere for et forskerteam, inddeles i mindre grupper og sendes ud i Hasle Bakker udstyret med mobiltelefoner og opgavepapirer. Året er 2022, naturen i Danmark er ramt af et farligt virus, og eleverne skal udføre en vigtig mission: De skal finde nøglen til, hvordan naturen kan genoprettes. Området Hasle Bakker er tilsyneladende det eneste sted, der endnu ikke er smittet, og elevernes opgave er derfor at undersøge, hvordan forskellige biotoper ser ud, når de er raske. Alle drengene positioneres som en ung, mandlig protagonist, og pigerne som en ung, kvindelig ditto. Undervejs i audiodramaet og turen rundt i Hasle Bakker bliver de (i deres rolle som dramatiske hovedpersoner) bedt om eksempelvis at røre ved planterne, dufte til jorden og tegne og fotografere bestemte fænomener. Elevernes erfaring med naturfænomenerne opnås således både gennem deres bevægelse og situerethed i naturen og via en konkret, taktil kontakt med den. Alle prøver, opgavesvar og indsamlet data tages efterfølgende med tilbage til klasselokalet, hvor de sansede, kropslige erfaringer omsættes til resultater og reflekterede erfaringer. Der sanses først og reflekteres bagefter.

Den fysiske bevægelse og det kropslige nærvær med det faktiske (og fiktive) rum tjener også til at skabe større nærvær med dramaets hovedpersoner. Karaktererne/eleverne bliver undervejs i



forløbet bedt om at udføre fysiske handlinger, der ikke tjener til noget umiddelbart læringsformål, men udelukkende til at understrege lyddramaets narrativ og karakterernes ageren i det fiktive univers. Den fysiske handling kobles således med den auditive, dramatiske handling i et rum, der fungerer både på fiktionens og virkelighedens præmisser. *De Udvalgte*'s gyserelementer og missionsplot gør læringen og virkeligheden mere spændende, mens virkeligheden gør fiktionen mere nærværende.

### Opleveren som medfortæller

I kroppens møde med rummet er opleveren ikke blot en passiv, kropslig modtager af sanseinformation, men optræder i høj grad som medfortæller ud fra de visuelle og sensoriske oplevelser og erfaringer, som virkelighedsrummet tilvejebringer. Som Gay McAuley pointerer i *Space in Performance*, så er teateroplevelsen aldrig ens for alle tilskuere, idet hver enkelt selv må strukturere sin egen helhedsoplevelse ud fra de givne dramatiske såvel som rumlige elementer i teatret: ”I teatret må hver enkelt tilskuer danne sin egen montage af detaljer” (McAuley, 1999, s. 272. Min oversættelse), og selvom den dramatiske fortælling og scenografien til en vis grad styrer recipienten, så tilbyder teatret alligevel ”frihed for den individuelle tilskuer til at fremhæve forskellige billeder på forskellige tidspunkter eller til at konstruere sin egen sekvens af begivenheder og tegn” (ibid. s. 275). Som i *De Udvalgte*, hvor eleverne direkte opfordres af den fiktive forskningsleder til at lægge mærke til og finde ting, de selv mener har betydning. Her er metakonstruktionen altså en helt eksplicit del af dramaet.

Som Gay McAuley pointerer, så vil enhver handling og enhver effekt på en teaterscene altid perciperes som potentielt meningsfulde for tilskuerne. En utilsigtet, ikke-fiktiv handling vil således også ofte farve den fiktive fortælling: ”Hvis der sker et uheld på scenen, vil tilskuerne ofte gå ud fra, at det var intentionelt og integrere det i fiktionen” (ibid. s. 253). Rummet er med andre ord ”selvfølgelig ikke en tom beholder, men en aktiv agent; det former det, der finder sted i det” (ibid. s. 41). Netop dette var også pointen i Anne Marit Waades karakteristik af det stedsspecifikke teater: at der ikke findes tomme rum, men at alle (by)rum er potentielt meningsfulde, og at enhver form for sted kan transformeres til fiktion og fortælling.

Som oplever i et AudioMove-drama sættes man via lydsiden og audiodramaet fra oplevelsens start i scene som både tilskuer, skuespiller og karakter i stykket. Man er, med såvel Husserls som Merleau-Pontys ord, både seende og set, berørende og berørt. Det omgivende byrum iscenesættes derfor både som scene- og tilskuerrum, dvs. både som den kulisse, som fiktionen udspiller sig i, og som det rum som fiktionen ses fra. I sin status af kulisse og scene for fiktionen er alt i virkelighedsrummet således, ifølge McAuleys pointe, potentielt iscenesat og betydningsfuldt – også de reelle handlinger og forbigående personer. Som Anne Middelboe skriver i sin anmeldelse i Information (2. september 2004) af Svend Åge Madsens *En tur i byen*, et AudioGuide-drama produceret af Teater Katapult i 2004, så falder man som oplever hurtigt ind i fiktionen og iscenesættelsen af det omgivende rum, på trods af det lidt kunstige setup med høretelefonerne og den på forhånd givne rute, som man skal følge. Og selvom fortællingen i et AudioMove-drama kræver en del koncentration fra opleveren, så er det alligevel beskæmmende, som omgivelserne pludselig trænger sig på, eksempelvis ved, som Middelboe skriver, at det ”går op for en, at alle glør uhæmmet på ens høretelefoner. Eller man er gået for langt. Eller man opdager, at man snildt har fået vævet et par italienske sko fra et vindue ind i handlingen. Eller en lækker fyr på fortovet – men hov, hvordan var det nu lige, at han fik sneget sig ind i historien?” (Anne Middelboe, 2004: ”Båndoptager-teater”).

Som Merleau-Ponty her ville pointere, trænger den omgivende verden sig på, fordi den vil os

noget. Verden har sammen med vores sanser intentionelt givet os disse inputs, for at vi med vores bevidsthed kan bruge dem i vores medfortælling, mens vi bevæger os. Og det gælder også for den intersubjektive relation til de forbigående mennesker, som i realiteten bevæger sig rundt i byrummet helt uafhængigt af fiktionen, men som alligevel via fortællingen og det iscenesatte byrum bringes ind i fiktionen:

*[D]a en stemme på båndet pludselig spurgte mig: "Der er ikke nogen, der følger efter dig, vel?" fik jeg alligevel travlt med at se mig tilbage. Og måske, jo, det kunne da godt være, at ham der manden i lyskrydset ikke var helt så tilfældelig, som han så ud. Eller ham der? (ibid.)*

Ifølge McAuley må enhver teatertilskuer danne sin egen montage af detaljer ud fra den samlede oplevelse af fortælling, iscenesættelse og rum. Detaljer, der synes vigtige og som en del af fortællingen for én tilskuer, kan således sagtens være helt oversete af en anden (jf. Middelboes italienske sko). Virkelighedsrummet giver opleveren medejerskab i dramaet og ikke mindst dramaets hovedkarakter og bidrager således ikke alene til identifikationen og empatien med protagonisten, men også til dannelsen af nye perspektiver og fortællinger om denne.

### Empatien som mål

Som formidlingskoncept er formålet med langt de fleste af de 15 AudioMove-dramaer at formidle et bestemt tema eller emne på bedst mulig, empatisk vis. I *GAMA* er formidlingen af Horsens som historisk by det primære formål, i *Kampen om Gullestrups Sjel* er formålet nedbrydningen af fordommene om Gullestrup og i *De Udvalgte* er det den pensumrelevante læring. I den seneste AudioMove-produktion, *Min Institution* (Line Mørkeby, 2011), er empatien dog ikke kun en effekt, men selve målet for produktionen. *Min Institution* er produceret for KMD i et samarbejde mellem Teater Katapult, Alexandra Institutet, konsulentfirmaet Go' Proces og Center for Kultur- og Oplevelsesøkonomi. KMD stod i 2011 over for den udfordring, at de skulle udvikle et nyt it-system, der skulle gøre det lettere for pædagogerne, børnene, forældrene og lederne i landets SFO'er at dele information om aftaler, hentetider og andre registreringer af børnenes aktiviteter. Systemets brugbarhed afhang af, i hvor høj grad systemudviklerne kunne sætte sig i brugernes sted – og her blev AudioMove det redskab, der skulle til for at skabe en mere empatisk forståelse for systemets slutbrugere. Dramaet blev baseret på research af de konflikter og kritiske situationer, der kan opstå i en typisk SFO-dagligdag – og de følelser som de involverede følte i netop de situationer. *Min Institution* belyste den samme konflikt ud fra fire forskellige protagonisters synsvinkel, i fire forskellige lydspor: en SFO-leder, en pædagog, en forælder og et barn. Ved at benytte en mikrochip-baseret teknologi og indspille lydsiden i 3D-lyd fungerede teknologien mere gnidningsfrit og "usynligt" og skabte et større, mere virkelighedsnært, auditivt rum. Dramaet skulle dels afprøves af systemudviklerne og dels af børn og voksne i udvalgte SFO'er i Aarhus Kommune. Opleverne skulle forud for afprøvningen vælge den protagonist, der svarede til deres egen faktiske position i SFO'en, men kunne på udvalgte steder i forløbet vælge at lytte til en af modparternes tanker og indre reaktioner på den givne konflikt. For slutbrugerne var der yderligere undervejs og efter afprøvningen mulighed for at give feedback på de konflikter og følelser, der udspillede sig i dramaet. Systemudviklerne skulle afprøve alle fire spor, samt analysere den indsamlede feedback fra slutbrugerne, for til slut i processen at sidde tilbage med fundamentet for en større empatisk indsigt i den dagligdag, som deres system skulle indpasses i. Ved at lade dramaet udspille sig i åbningstiden i de reelle SFO'er bidrog stedsspecificiteten til at give barnet, pædagogen og lederen et nyt blik på deres vante omgivelser. Virkelighedens og fiktionens rum kunne smelte sammen til en slags

ekstradagligt tredje rum, hvor det var muligt for opleverne at bygge videre på fortællingerne og herigennem reflektere over deres egen virkelige dagligdag (og endda videreformidle refleksionerne direkte til systemudviklerne). Muligheden for at lytte med på de øvrige protagonisters lydspor muliggjorde endvidere, at brugerne også internt kunne få en større empatisk indsigt i og forståelse for de mennesker, de dagligt skulle samarbejde med. Systemudviklerne kunne tilsvarende møde deres slutbrugere i deres hverdagslige rum og gennem den kropslige, sensoriske erfaring skabe større nærvær med protagonisterne og dermed deres egne slutbrugere. Gennem slutbrugernes blik kunne systemudviklerne således hjælpe til at konstruere nye strukturer, fremhæve og udvikle de gode egenskaber og nedtone de mindre gode og dermed skabe nye fortællinger i og om disse steder.

Som nedslagene i de forskellige typer produktioner har vist, rummer AudioMove-konceptet i sin grundform et stort potentiale for at ændre den tilgang, vi som tilskuere sædvanligvis har til teaterrummet og vores positionering som (ofte) passive modtagere af information. Det giver os mulighed for at indtage en unik position i forhold til dramaets protagonist og tilsidesætte vores egen identitet til fordel for en fiktiv identitet. Ved at engagere sin tilskuer kropsligt og sanseligt i den ellers rent auditive fiktion, muliggør konceptet en multisensorisk erfaringsdannelse, som i sidste ende kan føre til en bredere, mere engageret medfortælling. *Min Institution* er et eksempel på en produktion, som benytter dette potentiale og konceptets iboende, unikke karakteristika på en helt ny måde. Med sin helt eksplicitte fokusering på empatien lægger *Min Institution* ikke bare op til inddragelsen af helt nye mål- og kundegrupper, men også til udvikling af den stedsspecifikke, kropsligt situerede oplevelse. Ved at iscenesætte opleveren i dennes eget hverdagslige rum, opleves rummet med andre øjne, og opleveren bliver således ikke blot medfortæller i det fiktive univers, men potentielt også i skabelsen af nye fortællinger om det virkelige, dagligdags rum.

Udfordringen i udviklingen af AudioMove-konceptet, både i den nærmeste og den fjernere fremtid, er at benytte disse scenografiske og oplevelsesmæssige muligheder til at generere endnu flere nye måder at tænke dramaet eller byrummet på. Som nævnt indledningsvist har det været et bevidst valg ikke at inddrage AudioMoves teknologiske og auditive elementer i nærværende artikel, da konceptet primært udmærker sig ved sin særlige kropslige positionering af tilskueren. Men det er klart, at det stedsspecifikke rum også fremover må suppleres af en teknologi, der ideelt set fungerer både gnidningsfrit og usynligt, og som gennem udvidelse af både det auditive og visuelle rum, gør det muligt at skabe endnu større nærvær med fiktionen og hovedkarakteren. Den kropslige situerethed kan i endnu højere grad suppleres af andre kroppe, live-skuespillere, som opleveren skal interagere med. Og opleveren kan i endnu højere grad fungere som medfortæller i det stedsspecifikke, dramatiske narrativ ved oftere at skulle interagere med genstande og træffe valg, der kan have indflydelse på hovedkarakterens udvikling og den dramatiske plotstruktur. Så længe man husker at tage udgangspunkt i den konkrete designkontekst og brugssituation, er mulighederne er mange.

---

### **Mette Marie Bitsch D'Souza**

Cand.mag. i Dramaturgi fra 2010. I 2010-2013 ansat som dramaturg på Teater Katapult samt projektleder for teatrets udviklingslaboratorium, DramatikerLab. Fra 2014 indehaver af freelancevirksomheden PlotVærk samt underviser og vejleder på Dramatikeruddannelsen ved Aarhus Teater.

---

### Litteraturliste

- Brandstrup Andersen, Mia, 2009: *De Udvalgte*. Teater Katapult, Aarhus. Upubliceret manuskript.
- Bro, Anna, 2009: *Kampen om Gullestrups sjæl*. Teater Katapult, Aarhus. Upubliceret manuskript.
- Dahl, Torben; Hansen, Lene Kamilla & Mikkelsen, Eva (red.), 2008: *Gama. På sporet af ukendt land / On the trail of unknown land*. Brochure udleveret til brugere af GAMA, 2008 og 2009. Teater Katapult, Aarhus.
- D'Souza, Mette Marie Bitsch, 2010: *Dramaturgi i bevægelse*. Specialeafhandling fra Afdeling for Dramaturgi, Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet.
- Madsen, Maria og Svend Åge, 2009: *Hikuins Blodhævn*. Teater Katapult, Aarhus. Upubliceret manuskript.
- Merleau-Ponty, Maurice, 1994: *Kroppens fenomenologi*. Frederiksberg: Det lille forlag. Introduktion ved Ole Fogh Kirkeby. Oversat fra fransk efter *Phénoménologie de la perception. Première partie: Le corps* (pp. 81-232). Paris: Editions Gallimard, 1945.
- Merleau-Ponty, Maurice, 1972: "Synligt – usynligt". In: Tegn, København: Rhodos. Oversat fra fransk efter kapitlet "L'entrelacs – le kiasme" fra det ufuldendte manuskript *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1964.
- McAuley, Gay, 1999: *Space in Performance. Making Meaning in the Theatre*. Michigan: The University of Michigan Press.
- Middelboe, Anne, 2004: "Båndoptager-teater". Dagbladet Information, 2. september 2004. Kan læses via: <http://www.information.dk/97092> (01.05.2014)
- Mørkeby, Line, 2011: *Min Institution*. Teater Katapult, Aarhus. Upubliceret manuskript.
- Rasmussen, Bjørn, 2008: *GAMA*, det endelige manuskript. Teater Katapult, Aarhus. Upubliceret manuskript.
- Waade, Anne Marit, 2002: "Teater i byens rom – om *site specific* teater og sightseeing". In: Knudsen, Britta Timm & Thomsen, Bodil Marie (red.): *Virkelighedshunger – nyrealismen i visuel optik*. København: Tiderne Skifter.
- Zahavi, Dan, 2001: *Husserls fenomenologi*. København: Gyldendal.

**Artikel**

**The Future of Satellite Audio Drama**

# The Future of Satellite Audio Drama

*Af Leslie McMurtry*

## Introduction

The audio drama audience in English-speaking countries such as the US, the UK, and New Zealand in the second decade of the twenty-first century faces an embarrassment of riches. Technological advances such as the podcast have made the creation of audio drama easier, less expensive, and potentially more accessible and democratic. While the modes of making audio drama have changed with the technological upsweep to either resemble film location recording or *satellite* audio drama<sup>1</sup>, as opposed to the traditional studio recording sessions, these practices have not been uniformly adopted.

Concentrating on three case studies (Misfits Audio's *Snape's Diaries*, Cooperanem Audio's *Der Tickentocker*, and BrokenSea Audio's *Maudelayne* series 1), we look to the future of satellite audio drama in English – will it survive as original one-shots, serials, fan audio, or another category? Will it remain free to download and if so, how will it sustain momentum in an increasingly commercialized online world? What will its relationship to more traditional forms of audio drama as well as to terrestrial radio drama (such as the BBC) evolve into, if anything?

A working parallel for the issues of access pursued in independent audio drama is BBC iPlayer and its use in playing radio drama. Chris Kimber (BBC iPlayer Radio: Two Months On, 2012) recorded in his official BBC blog that iPlayer Radio had brought together all of the BBC's English language radio stations "into one coherent digital product across desktop, tablet and mobile." By rising to the necessity of engaging audiences through interactivity, iPlayer could compete with "the multimedia extravaganza to be found on a home computer or a smartphone" (Balick 2013, p.16). It seems obvious that audio drama in the coming years will need to strive for and address such aspects as simplicity of access, quality of content, and platform neutrality in order to survive. Furthermore, it seems that future satellite audio drama in English will need to increase its talent pool, organize on a larger scale, and uniformly negotiate fair use policies in fan audio production in order to evolve as a form.

## Phases of audio drama

One cannot begin to describe audio drama without first understanding radio drama. For the earliest listeners of radio, content was not as important as the experience of *tinkering*, though such antics often fell afoul of governing and licensing bodies in the US, the UK, and continental Europe. This explains the somewhat late emergence of original radio drama. Ever since the development of longer and more sophisticated plays in the late 1920s, radio drama has been described as a *Cinderella medium*. One of radio's virtues has always been its portability and ease of accessibility. Although audio drama existed before the Internet, the Internet has made dissemination much easier and has led to other practices that have changed the landscape of radio and audio drama.

---

1) The phrase originates with audio drama producer Jack J. Ward, as identified by Robyn Paterson of Kung Fu Action Theatre.

## The Future of Satellite Audio Drama

Why the need for audio drama, as opposed to radio drama? Examining the radio landscape of the three countries in my case studies, Britain's terrestrial drama landscape is the most established and the most prolific. At the time of writing, the BBC broadcasts approximately 564 hours of original drama each year<sup>2</sup>. The United Kingdom is therefore one of the most consistent and prolific providers of high quality, studio-based (though increasingly bulwarked by location recording) radio drama.

The United States' radio drama production has been inconsistent. The radio landscape is characterized by commercial format radio, which generally does not find drama profitable and therefore does not produce it. The US public radio situation incorporates many strands including NPR (the former National Public Radio) among others. Most public radio stations in the US are members of several strands concurrently. Individual stations have access to independently-produced drama, but it is by no means certain that drama slots are regular and repeated. Furthermore, with no nationally sanctioned programming, there is a real lack of continuity for drama-seekers.

Despite being "born in the finest traditions of the BBC," New Zealand's current radio scene is characterized by commercialization, therefore resembling that of the US more than the BBC (Shanahan 2006, p.35). By 2004, New Zealand, with a population of roughly four million, boasted one of the world's highest per capita "in use" radio frequencies in the world (ibid). After deregulation in 1989, the rush for commercial licensing of radio in New Zealand made the radio landscape begin to resemble that of the US. Radio drama could be found exclusively on the public broadcaster, Radio New Zealand (RNZ).

So these are the radio drama environments into which audio drama has emerged. What are the modes for recording audio drama in English? The first method is the relatively traditional approach, studio-based recording. The advantages of this method are greater control and an increased interaction between the actors, directors, producers, sound recordists, etc. The disadvantages of this method is that it is relatively expensive, requiring upfront capital that is unlikely to be an asset of most current audio drama-makers in English. Location recording follows a more cinematic method. Recording equipment follows the actors and director/producer to locations where content is recorded live.

### What is satellite audio drama?

"Today's modern [American] radio drama scene can be characterized as an orphaned medium with a lot of guts but not a lot of polish," Frederick Greenhalgh, audio drama-maker and theorist wrote in 2007. He continued: "the dropping costs of equipment and the interconnectivity of the Internet certainly has allowed for more communication and community-building of this niche than ever before." (Ibid)

Greenhalgh's characterization emphasizes the role of the Internet and community in audio drama. Though Greenhalgh, in making his production company FinalRune's science fiction audio drama epic *The Cleansed* (2011-), favored location recording, his emphasis on Internet community shows the imperatives of satellite audio drama, a method of recording and producing not possible twenty or even ten years ago.

Satellite audio drama does not, by necessity, require actors and drama-makers to live in geographical proximity. No budget is necessary for hiring premises. A writer/director in this

---

2) Statistics come from *Radio Times* listings for calendar year 2012 as analyzed in author's unpublished doctoral thesis.

method uses computer software (often Freeware such as Audacity or commercial versions like Adobe Audition) to record and edit vocal performances, sound effects, music (often, again, Freesourced), and other audio tracks and then export into downloadable data files such as MP3 and OggVortis. Actors sometimes record their lines in isolation, mixed in only by the director/producer/mixer, and sometimes take advantage of audio/visual communications applications like Skype or Gizmo5 (formerly GizmoProject) to interact with other actors real-time. Actors are sometimes even cast online via forums like Audio Drama Talk. Interestingly, this focus on using free software translates to the proliferation of the end product as well. It is rare to find any of the proponents of satellite audio drama offering their work for sale. This mode of production simultaneously balances an attempt for high quality production with a democratic access policy. At its best, this means, to quote Fiona Thraille (2013a), one of the drama-makers at Cooperantem Audio, “a very large number of people are able to tell their stories and find an audience without any commercial pressure.” She believes this contributes to their being “truly creative and experimental” (Ibid).

There are several ways to consume satellite audio drama. Live streaming (which was available in all three of our case studies, see below), can be convenient but also a less desired mode of consumption if a potential listener has a slow Internet connection speed. More saliently through podcasting because according to the Edison/Triton Digital (2014, p.12) survey of American media users, almost 39 million of those surveyed had listened to a podcast in the last month, a significant increase from years before.

### **Case study selection criteria**

Although attempts have been made to create a database for freely-available audio drama (such as The Audio Drama Directory), it is difficult to link producers of amateur and independently-produced audio drama across such a disparate and geographically large area as the US, the UK, and New Zealand. Independent online audio drama’s provenance, form, production values, and manner of dissemination are myriad. It is difficult to draw conclusions or hold up a single prototype of the form. I have therefore chosen three case studies, which not only attempt to tell their stories artfully, but also embody the speculative nature of the purest audio drama. Current Head of BBC Radio Drama, Alison Hindell, defines pure radio drama as that which “feeds the imagination, and you have to contribute to it and make the pictures up yourself” (quoted in Wride 2013, p.173). This kind of envisioning of “pure” audio drama has been echoed by the late British writer Angela Carter (1985, p.7), who characterized it in her radio work as “that magical and enigmatic margin, that space of the invisible, which must be filled in by the imagination of the listener.” I will keep this in mind as I look at the extra/inner/terrestrial worlds of 1) Hogwarts School of Witchcraft and Wizardry; 2) a supernatural contemporary world; 3) an alternate-universe Maudelayne College at Oxford in the 1930s.

The three case studies I have chosen all create worlds that do not exist. This is the element they hold in common. What separates them is that they each represent a different country of origin (US, UK, and New Zealand), though as hinted previously, most large independent audio drama productions are multi-national. If broadly linked by telling stories of a speculative nature, by mode they are a fan audio (*Snape’s Diaries*), a stand-alone one-shot (*Der Tickentocker*), and an original serial (*Maudelayne*). Two of the production companies (BrokenSea and Misfits) are well-established, while Cooperantem was only formed in 2013.



### Snape's Diaries

*Snape's Diaries* by Misfits Audio is a fan audio based on the *Harry Potter* novels by J.K. Rowling and, to an extent, the Warner Brothers films. Fan audio-makers take their cue from (text) fan fiction, traditionally the “literature of the subordinate” (Derecho, 2006, p.73). M. Mackey and J.K. McKay (2008, p.133) summarize fan fiction as “one relatively democratic version of that impetus to rework, to open up a previously finished story.” As Melissa Beattie (2014, p.4) has noted, “the degree to which a text, its producers and its fans create meaning is open to argument.” Nevertheless, among the reasons proposed is affective play (Hills 2002, p. 106), which is one framework in which to consider *Snape's Diaries*, given the performative aspect of a fan audio drama. Fan fiction works in several genres, including text, graphic novels/comics, and .GIFs. While text fan fiction usually involves only one writer, fan audio uses the source texts of media, literature, and culture and “democratically reworks it,” using actors, composers, writers, directors, producers, sound recordists, and mixers in a joint effort. One of the appeals of what some might call derivative creation is in the “endlessly deferred narrative” which is, after all, one of the selling points of serial fiction (Ibid, p.128).

*Snape's Diaries* takes place in a time period referenced in the novels but before the birth of Harry Potter as their main inspiration. Moreover, they emphasize the point of view of anti-hero Severus Snape and Harry Potter's mother, Lily Evans. Although critics such as Anupam Chander and Madhari Sunder (2007, p.599-626) have tried to celebrate fair use in fan fiction in the legal sense, the law is still open to interpretation. There has been a recent trend in fan studies to depathologize fans. To that end, it is worth noting that J.K. Rowling has been unexpectedly magnanimous in her interpretation of “fair use” by not threatening legal action against fan fiction archives like FanFiction.net where stories based on her settings and characters number in the ten-thousands. However, “the word ‘fangirl’ still carries pejorative connotations of crazy, hysterical, and stalker,” as Zubernis and Larsen (2012, p. 228) discovered. The author of *Snape's Diaries*, while neither necessarily female nor a fangirl, is pseudonymous, and several of the cast members are not credited by their real names. This suggests “there's [still] shame about being a fan (. . .) shame over certain fannish practices” (Ibid).

In the years since its inception, Misfits Audio has produced several fan audios. This sub-genre of satellite audio drama adheres very closely to the ethos of using Freeware and distributing audio drama for free: in essence, fans take ownership of the original text and rework it. In several instances, *Snape's Diaries* takes its cues from the Warner Brothers' films. The musical scores from the films, with their accompanying *leitmotifs*, often seem to be used indiscriminately in the soundtracks of episodes of *Snape's Diaries*, competing with post-production effects. The scores' use here seems obvious: an almost effortless setting of the scene and putting the listener in all the correct sites without having to rely on copious and tedious SFX (or expository dialogue). The makers of *Snape's Diaries* expect that, reasonably enough, their audience has seen the *Harry Potter* films. This level of fan understanding is especially crucial if the listener is to grasp the significance of certain spells. In the *Harry Potter* universe, a spell is performed (usually) with a wand and a verbal command. In the case of *Snape's Diaries*, only the verbal command can be heard while imagination, based on either the books' representation of these spells or the films' depictions of them, must provide the missing information.

### Der Tickentocker

The audio drama world would appear to be heavily biased toward the serial and the fan property. As Julie Hoverson (2010), creator of 19 Nocturne Boulevard audio productions, suggested in her first *making-of* audio drama podcast, the difficulties involved for the small-scale, independent audio

drama producer mean that many operations do not succeed beyond producing a single play. A new fan audio production will have less difficulty ensnaring listeners, as it will have a ready-made fan base, thus it is more likely for the production to continue and make the effort worthwhile.

“An open arena for original, diverse audio drama” was how Cooperantem Audio advertised itself in July 2013. Although Cooperantem Audio has only so far produced two short audio dramas, its self-stated reliance on original scripts represents a somewhat unusual direction for contemporary satellite audio drama in English. *Der Tickentocker* was a short, one-shot original drama in the horror genre, appropriately released on Halloween 2013. To borrow the findings of Julian Hanich (2010) in the realm of cinema, there are differing modes of attention in watching horror films, *aesthetic attitude* for active attention and *aesthetic absorption* for passive attention, though a viewer is neither wholly one or the other at any given point in time. “The more I lay myself open to the film,” he writes, “the more sensitive I will be to its effects” (Hanich, 2010, p. 53). Furthermore, Robin Nelson distinguishes in tele-visual terms between the cinematic *gaze* and the TV *glance*, (Nelson, 2007, p.15) and although this appears a relatively untried approach in audio drama, the history of radio drama is replete with the degrees or modes of listening intensity. With horror audio drama, the audience needs to have an aesthetic attitude to enjoy it fully. *Der Tickentocker* helps to invoke this with its opening.

Brigid Cherry suggests that the *predominant aesthetic* (2009, p. 88) for any horror film will be set up from the beginning. This also holds true for any audio drama horror story. Despite its short length, *Der Tickentocker* used a framing narrative of the past, an imagined 1920s film trailer, to set up its aesthetic. While no listener could mistake *Snape’s Diaries* for reality, the opening framing device in *Der Tickentocker* could be mistaken for an extant piece of film narrative. This blurring helped establish the mood and bring an added *frisson* of “this could happen to you” to *Der Tickentocker*.

Cherry goes on to use the example of *The Texas Chainsaw Massacre* film to describe how viewers are expected to empathize with its protagonists in their journeys of horror and pain (Cherry, 2009, p. 88-93). Notably, this admittedly bloody film did not always need to be visually explicit in order to evoke greater horror. Although scenes of horror “are shot economically,” the implication is that this is the “perverse sublime” (Cherry, 2009, p. 92). *Der Tickentocker* also examines the relationship in speculative audio drama between visualizing horror and the use of inner-eye imagination to bring to life a monster much more effective on audio, where it cannot be literally seen but imagined, a perverse sublime. This is appropriate because the Tickentocker monster steals intangible time rather than mangles the body physically. When the monster makes its appearance, we have the sense that the characters have as much difficulty seeing it (and describing it) as we (the listeners) do, and yet we can derive clues from their dialogue that are enough to create an image in our own minds.

“Given that images are both private and nonverbal,” as Stephen Kosslyn (1983, p.37) wrote, “there is no way of knowing whether all of us attend to them and interpret them in the same way.” Kosslyn has suggested that the fact we can instantly imagine a horse jumping over a house – even though we have never seen this in real life – supposes we generate images, not retrieve them. “The mind’s eye consists of the various tests that evaluate and interpret the information in a matrix” (ibid, p.25). This makes studying the way humans visualize audio drama potentially quite difficult, as the intensity of the image can vary from person to person. This is one of the reasons that speculative drama can work so well on audio, as *Der Tickentocker* demonstrates.

### Maudelayne

*Maudelayne* series 1 is the first series of an adventure story that is a playful pastiche of pre-Second World War Oxbridge with specific homages to the Inklings (J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, *et al*) as well as referencing folklore and myth. Despite the frequent cameos of historical characters like Tolkien and Lewis, *Maudelayne* is very different in tone and content to more straight-faced productions on this theme. With relatively short episodes, which do not function in serial form (each episode stands alone and does not explicitly link with the end of the last episode), *Maudelayne* is free to posit almost any characters and situations within the realm of the imagination. Frances Gray (2009, p.268) noticed that audio can create “Ancient Rome or the planet Mars simply by mentioning them, and the listener can be transported from one to the other in seconds,” and in *Maudelayne*’s case, mythological beings and monsters visit Oxford with alarming regularity and then vanish.

Though speaking mainly in terms of TV game shows, Karen Lury notes that successful narratives “have often been those which produce entirely expected, but specifically unknown, outcomes” (2005, p. 118). In *Maudelayne*, a supernatural occurrence or creature(s) will descend upon Oxford, the three students will battle it and/or deal with it, and everything will be fine and back to normal by the episode’s end. To counteract the formulaic nature of the conflict, *Maudelayne*’s characters pre-empt any observations on plot holes and other inconsistencies with sarcastic comments which help to smooth away any lasting impression of hearing a story very similar to the last one. To use the words of Peter David (2006, p.57), a writer of comics, “when your heroes openly acknowledge that this is like something out of a horror movie/SF flick/comic book, it’s a tactic designed to deny the very medium they inhabit.” Simon Malpas (2005), using Jean-François Lyotard’s concept of the grand narrative, suggests, that in attempting to define postmodernism, “the grand narratives of modernity, albeit often in different forms from earlier times, still exert a huge influence on contemporary culture” (p.99). *Maudelayne*’s approach can therefore be termed postmodern.

This notion is made all the more apparent in *Maudelayne*’s credits, which were read out normally by writer Alexa Chipman in episode 1. Beginning with episode 2, the credits became interactive: the characters seemed to deny the fact that they were here being named as actors and continued to push the story forward with bickering, asides, grumbling, and general meta-text, not essential to understanding the episode itself, but often the most amusing moments of each 20-minute story. This approach to credits was far more innovative than *Maudelayne*’s behind-the-scenes podcasts for series 1, most of which are longer than the episodes themselves, and feature extended, straightforward interviews with Chipman and Farnaby.

Sound engineer/director/producer Stevie K. Farnaby regularly created in *Maudelayne* series 1 the sounds of things that don’t exist in this universe, from the voices of gods and goddesses of the ancient Greek, Norse, Hawaiian, and other traditions, to the sounds of dragons, dryads, djinn, and, possibly most memorably, a hard-boiled PI who exists only in the novels of a Dashiell Hammett ripoff. The strategies for making these creatures convincing (to the point that their introduction doesn’t adversely affect the flow of the story) are in combining existing sound recordings (such as sword blades striking, bubbling liquid noises, and rocks crumbling), actor performances, emotive/scene-setting music (for example, in episode 4, “It’s No Lamp,” special music to represent a Middle Eastern harem was provided by Solace), and special effects like filters (for the voices of Aphrodite and Ares in episode 2 and the voice of the Jinn in episode 4, for example).

Although made by BrokenSea, which is based in New Zealand, the majority of those involved in *Maudelayne's* production are based either in the UK or the US. Furthermore, *Maudelayne* series 1 illustrates that the producers of English-language audio drama often poaches its talent from a very small pool of performing artists and producers/directors. This has implications for the future of audio drama in English, and in particular the satellite audio drama; such small talent pools risk creating an atmosphere of Old Boys Network as well as giving the productions a somewhat homogeneous sound (though a frequent listener to BBC Radio 4 may sometimes experience a diluted version of this phenomenon). Audio drama-makers in English are in a difficult position, for although their product is offered for free and no one makes a profit on the production, the relatively sprawling nature of audio drama, cascaded over the Internet, means that drama-makers need to have name recognition in order to build up a listener base. As suggested earlier, one way to do that is by making audio remakes of fan properties; another is to use cast and crew who already possess a track record of delivering good quality.

### **Conclusion: can we predict the future?**

In spring 2014, Audible.co.uk, Amazon.co.uk's arm of *talking books*, mounted an aggressive public campaign in London's transport system. The heart of the campaign suggested that commuting Londoners would find themselves immersed in worlds far more exciting than the 9-to-5 grind by putting on headphones. Visually, they would continue to connect with the reality around them, but through their aural senses engaged by the talking book mediated through headphones, they would find themselves 1) "Travelling with a Killer," advertising a woman listening to a thriller by Thomas Harris; 2) "Off to a Distant Galaxy" in Douglas Adams' universe in *The Hitchhiker's Guide to the Galaxy*. Most saliently, one of the London commuters "became" the character within the audiobook by transforming into a First World War soldier while listening to Sebastian Faulks' novel *Birdsong*. The widespread use of headphones has prompted Evan Eisenberg (1987, p.65) to link them with the belief "that the kingdom of music is within you," further underlining audio drama's remarkable, sometimes disturbing, intimacy.

Critics of the radio and audio drama in English continue to suggest that in our age of visual dominance, with television practically ubiquitous and the Internet not far behind, audio drama is at best superfluous and at worst, aesthetically bankrupt and commercially bereft. Other trends emerge which satellite audio drama can fulfill. Commuting by car is a fact of daily life for most Americans, for example. How do most drivers pass the time on long and tedious commutes? Certainly a great deal of them listens to the radio, and increasingly not terrestrial radio. Pedro Portela (2011, p.51) reported in 2011 on Portuguese drive-time audiences, suggesting that Internet-car-radio "may neutralize radio's loss of reach among itinerant users, who are seduced by iPod and MP3-capable car radios."

There is no doubt that speculative fiction is popular in satellite audio drama in English today. Its link to radio drama of yesteryear is that it effortlessly moves listeners between locations, which do not currently exist, but it does so with new distinctions, such as playful examination of the symbiotic relationship between audio and other media, and using meta-fictional techniques (such as "making of" features and interactive credits). The future of continued innovation in satellite audio drama in English is implicit in creating better organization, larger talent pools, and negotiating fair use policies in fan audio production.

### Leslie McMurtry

recently completed her PhD at Swansea University. Her chapters on fan studies have appeared in titles published by Intellect, and her writing on audio drama has been published in *Radio-Leituras*, *Rundfunk und Geschichte*, and *The Journal of American Studies in Turkey* (forthcoming).

---

### Bibliography

Balick, Aaron, 2013. The Radio as Good Object: An Object Relational Perspective on the Curative and Protective Factors of a BBC Public Service Broadcast for Young People. *The Radio Journal – International Studies in Broadcast and Audio Media*, 11, 1, p.13-28.

Beattie, Melissa, 2014. A Most Peculiar Memorial: Cultural Heritage and Fiction. In: John Schofield (ed). *Who Needs Experts? Counter-Mapping Cultural Heritage*. Aldershot: Ashgate

Carter, Angela, 1985. *Come Unto These Yellow Sands (Come Unto These Yellow Sands, The Company of Wolves, Vampirella, Puss in Boots)*. Newcastle: Bloodaxe Books

Chander, Anupam, and Madhari Sunder, 2007. Everyone's a Superhero: A Cultural Theory of 'Mary Sue' Fan Fiction as Fair Use. *California Law Review*, 95, 2, p.597-626.

Cherry, Brigid, 2009. *Horror*. London: Routledge

Chipman, Alexa, 2007. *Maudelayne* series 1. Dir. Stevie K. Farnaby. Perf. David Ault, Bruce Busby, David Drage, Stevie K. Farnaby, Paeter Frandsen, Mark Kalita, David Maciver, Fiona Thraille. Broken Sea Audio Productions. [Online] Available at: <<http://brokensea.com/maudelayne/2007/11/21/introduction/>> [last accessed 7 April 2014]

Chipman, Alexa, Stevie K. Farnaby, and Fiona Thraille, 2008. *Maudelayne: Episode 8 Behind the Scenes The Thirteenth Labour*. BrokenSea Audio Productions. [Podcast] 4 September. Available at: <<http://brokensea.com/maudelayne/2008/09/04/maudelayne-episode-8-behind-the-scenes-the-thirteenth-labour/>> [last accessed 7 April 2014]

David, Peter, 2006. *Writing for Comics with Peter David*. Cincinnati: Impact Books

Derecho, Abigail, 2006. Archontic Literature: A Definition, a History, and Several Theories of Fan Fiction. In: Karen Hellekson and Kristina Busse (eds.) *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*. Jefferson, NC: McFarland

Edison Research/Triton Digital, 2014. *The Infinite Dial 2014: Online Radio, Music Discovery, Social Networking, Podcasting, Smartphones, In-Car Media*. Available at: < <http://www.edisonresearch.com/wp-content/uploads/2014/03/The-Infinite-Dial-2014-from-Edison-Research-and-Triton-Digital.pdf> > [last accessed 16 May 2014]

Eisenberg, Evan, 1987. *The Recording Angel: Explorations in Phonography*. New York: McGraw-Hill Book Company

Gray, Frances, 2009. The Nature of Radio Drama. In: Andrew Crisell (ed.) *Radio: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. Oxon: Routledge


Greenhalgh, Frederick, 2007. Original Drama in the 21st Century. [Online] *Final Rune Productions*. 4 April. Available at: <<http://www.finalrune.com/original-radio-drama/>> [last accessed 7 April 2014]

Hanich, Julian, 2010. *Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers: The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear*. London: Routledge

Hills, Matt, 2002. *Fan Cultures*. London: Routledge

## Leslie McMurtry

- Hoverson, Julie, 2010. Auditions/New Producers. *Audio Blogs, 19 Nocturne Boulevard*. [Online] 12 January. Available at: <<http://www.19nocturneboulevard.net/Julie%27s%20Blogs.htm>> [last accessed 13 April 2014]
- Kimber, Chris, 2012. BBC iPlayer Radio: Two Months On. *BBC Internet Blog*. [Online] 13 December. Available at: <[http://www.bbc.co.uk/blogs/internet/posts/iplayer\\_radio\\_traffic](http://www.bbc.co.uk/blogs/internet/posts/iplayer_radio_traffic)> [last accessed 13 April 2014]
- Kosslyn, Stephen Michael, 1983. *Ghosts in the Mind's Machine: Creating and Using Images in the Brain*. New York: W.W. Norton & Company
- Lury, Karen, 2005. *Interpreting Television*. London: Hodder Arnold
- Mackey, M, and J.K. McKay, 2008. Pirates and Poachers: Fan Fiction and the Conventions of Reading and Writing. *English In Education*, 12, 2, p. 131-147.
- Malpas, Simon, 2005. *The Postmodern*. London: Routledge
- Manning, Paul, 2012. *Re: What is the Drama Scene Like in NZ?* [Email] Message to Leslie McMurtry. 24 July. [Accessed 11 April 2014]
- Nelson, Robin, 2007. *State of Play: Contemporary "High-End" TV Drama*. Manchester: Manchester University Press
- Paterson, Robyn, 2008. Trading Tips: Audio Mixing Techniques. [Comment] *Audio Drama Talk Forum*. 14 January. Available at: <<http://www.audiodramatalk.com/showthread.php?p=973&highlight=satellite#post973>> [last accessed 13 April 2014]
- Portela, Pedro, 2011. Portuguese Internet Radio from 2006 to 2009: Technical Readiness and Openness to Interaction. In: Angeliki Gazi, Guy Starkey, and Stanislaw Jedrzejewski (eds.) *Radio Content in the Digital Age: The Evolution of a Sound Medium*. Bristol: Intellect Ltd
- Riddle, Artemis [Author Unknown], 2008. *Snape's Diaries*. Dir. April Sadowski. Perf. Alex Gilmour, Sophie L., Andrew Edwards, Steven Jay Cohen, Ronnie Rowlands, Stevie K. Farnaby. Misfits Audio. [Online] Available at: <<http://misfitsaudio.com/comments/archives/category/snapes-diaries>> [last accessed 1 March 2014]
- Shanahan, Morris W, 2006. New Zealand Talk Radio: The Story. In: Broadcasting Standards Authority (ed.) *Freedoms and Fetters: Broadcasting Standards in New Zealand*. Wellington: Dunmore Publishing
- Thraile, Fiona, 2013a. *Re: Audio Question*. [Email] Message to Leslie McMurtry. 22 September & 2 October. [last accessed 11 April 2014]
- Thraile, Fiona, 2013b. *Der Tickentocker*. Dir. C.J. Brittain. Perf. David Ault, Damian Haywood, Pete Milan, Dave Morgan, Marleigh Norton, Kymm Zuckert. Cooperantem Audio. [Online] 31 October. Available at: <<http://cooperantemaudio.com/cooperantem-audio-presents-der-tickentocker/>> [last accessed 14 April 2014]
- Wride, Elizabeth S G, 2013. *Light and Sound in Darkness: Exploring Theatrical and Radiophonic Medium-Specifics in the Double Dramatisation of the Smalls Lighthouse Incident of 1780*. PhD. Swansea University
- Zubernis, Lynn and Katherine Larsen, 2012. *Fandom at the Crossroads: Celebration, Shame, and Fan/Producer Relationships*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing



# kædereaktioner

**Artikel**

Det auditive rum i *Kædereaktioner*

Illustration: DR og Sonja Winkelmann

## Det auditive rum i *Kædereaktioner*

af Louise Frydendahl Ladefoged

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" (*Audiovisuel kultur – den gode lyd*<sup>1</sup>, 2009). I denne audiovisuelle kultur findes der imidlertid kunstneriske udtryk, som særligt appellerer til en afgrænset del af publikums sensoriske apparat. Det gælder fx radiodramaet, der til forskel fra filmen og teatret ikke har en konkret billedside. I mange sammenhænge er radiodramaet derfor blevet karakteriseret ved mangel og behandlet som sådan. Radiodramaet er blevet omtalt som "Det blinde teater" (Finn Quist, 1962), og en af de tidlige og centrale radioteoretikere, Andrew Crisell, skriver i forlængelse af denne opfattelse, at "manglen på syn som minimum sætter grænser for, hvilke typer af drama radioen kan præsentere" (Crisell, 1986, side 136). Crisell nævner i den forbindelse kostumedramaet som et eksempel på en genre, der ikke egner sig til radio. Han peger dog særligt på, at formidlingen af drama i lyd kræver særlige indsats i forhold til karakterfremstilling og scenografi for at fastholde og inddrage lytteren i dramaet. Med Crisells påstand in mente vil jeg undersøge, om radiodramaet har behov for at kompensere for den manglende visualitet. Hvor og hvordan sker det? Og er der overhovedet tale om kompensation?

I denne artikel vil jeg præsentere en analyse af lydbilledet i radiodramaet *Kædereaktioner - en fantasi om Niels Bohr og atombomben* (DR, 2010). Dramaet er skrevet af Mads Mazanti Jensen og instrueret af Thomas Bjerregaard Nielsen. Det præsenterer i 4 halv-times afsnit historien om atomfysikeren Niels Bohr, splittet mellem trangen til anerkendelse og samvittighedskvaler. Historien er lagt i munden på Niels' bror Harald og veksler mellem den tilbageskuende monolog og dramatiserede scener af Niels' liv fra studentertid og frem mod bombningen af Hiroshima.

*Kædereaktioner* fik helt usædvanligt for radiodramatikken en del medieomtale i forbindelse med premieren, fordi det på den ene side fik ros for at være et stykke velfungerende dramatik, på den anden side blev kritiseret for dets meddigtende omgang med den dokumenterede viden om Niels Bohr. Dramaets undertitel "en fantasi om Niels Bohr..." antyder dog, at der tages visse friheder fra den biografiske sandhed. Netop denne kobling mellem det konkrete historiske og den frie tilgang har givet mig anledning til at se på, hvordan lydbilledet som et komplekst sensorisk felt understøtter fantasien og det emotionelle lag i denne "episke eventyrfortælling", som den defineres i DR's egen omtale af dramaet. Gennem nedslag i seriens fire afsnit vil jeg vise, hvordan og i hvilket omfang den lydlige scenografi understøtter seriens sprogligt formidlede fortælling. Jeg vil se på, hvordan samspejlet mellem de to sensoriske elementer lyd og tale spiller ind på lytterens oplevelse af radiodramaet

I min fremstilling vil jeg blandt andet inddrage radioteoretikerne Donald McWhinnie og Andrew Crisell og jeg vil særligt trække på Ib Poulsens artikel *Det imaginære rum* (Poulsen, 2006). McWhinnie og Crisell leverer begge bud på en forståelse af radioen som medium, og desuden forholder de sig til radiodramaets virkemidler. McWhinnie lagde på sin vis grundstenen til

---

1) [http://www.avlyt.dk/om\\_avlyt/](http://www.avlyt.dk/om_avlyt/) (30/10-2014)



forståelsen af radiomediet da han skrev *The Art of Radio* (McWhinnie, 1959), hvor han fokuserer på mediets beskaffenhed og opdeler det i grundelementerne ord, lyde og stilhed. En opdeling som Crisell i en vis grad viderefører med sin bog *Understanding Radio* (Crisell, 1986). Både McWhinnie og Crisell har en ret normativ tilgang til radiomediet og ikke mindst radiodramaet, hvor især McWhinnie opsætter nogle retningslinjer om hvordan *den gode radioproducer* af det *gode* radiodrama bør være bevidst om brugen af ord, lydeffekter og balancen imellem disse<sup>2</sup>.

Begge beskæftiger sig også med lytteren ud fra en funktionalitetsbetragtning, dvs ud fra en overvejelse om, hvordan man sikrer sig, at lytteren forstår, hvad der foregår. Mens McWhinnies udgangspunkt er praktisk orienteret og bærer præg af hans mange år som praktiker indenfor radio og radiodrama, er Crisells tilgang noget mere centreret om radiodramaet som repræsentation. Crisell har hovedsageligt en semiotisk tilgang til radio og radiodrama, og han baserer således meget af sin teori på C.S. Peirces tegnteori. Følgelig betragter Crisell radioens elementer som semiotiske tegn og koder, der alle er auditive og tidsligt dominerede. De ”anvender *tid*, ikke rum som overordnet strukturerende størrelse”, skriver Crisell således (Crisell, 1986, p. 45). Min metode i denne artikel er ikke semiotisk, og som sådan er den heller ikke lingvistisk. Som dramaturg er jeg særligt interesseret i at undersøge mødet mellem værk og tilskuer, og i denne sammenhæng ønsker jeg at undersøge, hvordan perceptionen af *Kædereaktioner* er tænkt ind i radiodramaet og hvordan lytteren perciperer værket.

### Den indledende lydcollage i *Kædereaktioner*

DR's radiodramaer indledes som oftest af en introsekvens bestående af musik og lydlige elementer, der guider lytteren ind i dramaets univers. De fire afsnit som udgør serien om Niels Bohrs liv er ingen undtagelse. Introsekvensen er særligt vigtig, fordi den har til formål at sætte stemningen og introducere lytteren til det, der følger. Også selve musikken spiller en betydningsfuld rolle, der bliver slået an allerede fra første færd. I *Kædereaktioner* er musikken en betydningsbærende konstant i de fire afsnit, og jeg vil derfor have særligt fokus på denne auditive kode i det følgende.<sup>3</sup>

”Radiodrama præsenterer... *Kædereaktioner*. En fantasi om Niels Bohr og atombomben. Af Mads Mazanti Jensen. Første afsnit” (Afsnit 1: 0:04-0:17), lyder et sprogligt udsagn i dramaets indledende montage, der i alt varer syvogtredive sekunder og varsler lytteren om, hvad der nu kommer. En mellemdyb mandestemme udtaler ordene i staccato henover et musikalsk fundament af pizzicato strygere. Denne knipsen på strenge, strygernes pizzicato, 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 men den musikalske introduktion og rammesætning af *Kædereaktioner*. Strygerne, der giver indtrykket af noget særegent, grundlægger fra første sekund dramaets særlige, eventyrlige stemning. Dette bidrager også oboen 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 føjes til og danner en flerlaget montage, hvor hestehove og vogne fades ud og munter før-krigs populærmusik med en specifik

---

2) Det er mine oversættelser af McWhinnies udtryk og ligeledes også mine kursiveringer.

3) Med det primære fokus på musikken har jeg prioriteret et af flere elementer i lydbilledet. Artiklen skal således forstås i forlængelse af mit speciale om *Kædereaktioner* fra 2012, hvor jeg både teoretisk og analytisk forholder mig til de sproglige elementer i radiodramaet og desuden til stemmens lyd og dens betydning for lytterens forståelse af karaktererne.

lyd af radio tager over.

Til sidst i dette første afsnits introsekvens overtager lyden af et propelfly med strygere i baggrunden (der denne gang spilles på med bue), et enkelt slag på en klavertangent lyder før diegetiske lyde af en dør, der smækker i det fjerne, og en svag lyd af et menneskes åndedrag fader ind over de sammenmonterede lyde og blidt sætter fortællingen i gang. Grundlæggende er montagen den samme hver gang, og tjener på et emotionelt plan til at etablere en stemning og et særligt historisk-eventyrligt univers såvel som et intellektuelt niveau til at skabe betydning gennem modstilling af lydige elementer, som man ser det beskrevet hos Eisenstein. Strygerne og oboen fungerer både som underlægning til ordene, der formidler produktionsinformationerne: titel, forfatter, afsnit, og som tidslige indikatorer: Hvert afsnit har sit eget særegne udtryk, der er tæt forbundet med hvilket årti, handlingen foregår i. I andet afsnit lader jazzet mellemkrigstidsmusik lytteren ane, at fortællingen nu foregår i slutnigen af 1930'erne. 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, at nogen hører dette gennem datidens 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 tredje afsnit hører man ligeledes den glade jazz, men denne gang fader lyden af en luftalarm ind over jazz'en. I fjerde og sidste afsnit indikerer et arkivklip med Hitler, der holder tale, at fortællingen nu er godt inde i krigens år.

Anvendelsen af musikken er her forholdsvis konventionel og ikonisk. Der trækkes på lyd og musik, som publikum kender på forhånd, evt. fra lignende anvendelse i film og på teater. Derfor vækker bestemte følelser og associationer hos lytteren. Derved bliver publikum guidet i en bestemt retning, sådan som også Michael Eigtved beskriver det:

*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 bagehoved.*  
(Eigtved, 2007:89)

Musikken i introsekvensen og i radiodramaet som helhed kan med fordel forstås i forhold til Michael Eigtveds tre faser for musikanvendelse, som han bruger i sin analyse af musik i teaterforestillinger (Eigtved, 2007:87). I første fase ses musikken i forhold til en kulturel og social kontekst. Her er den liflige jazz fra *Kædereaktioners* første og andet afsnit valgt, fordi den ved at referere til før- og mellemkrigstiden er med til at situere lytteren i en bestemt historisk tid, tilbage til et Europa, der har rejst sig efter en udmarvende Første Verdenskrig. Den muntre og let sorgløse musik får bringer ydermere lytteren i kontakt med dén sorgløshed, der på mange måder forbindes med mellemkrigstiden i både Danmark og resten af Europa.

I Eigtveds anden fase koncentrerer lytteren sig bl.a. om stil, genre og tempo, og om hvordan musikken kommunikerer gennem disse. Jeg har allerede betegnet dele af musikken som jazz; denne spilles i et hurtigt tempo, som er medvirkende til at skabe den lidt ubekymrede tone. Andre dele af det musikalske lydtæppe af violinens pizzicato og obo, som har jeg har defineret som særegent og eventyrligt, er med til at sætte dramaets tempo og genre. Pizzicato-strygerne vender tilbage flere gange i løbet af seriens fire afsnit. Ofte spiller de klassisk musik i et langsomt og melankolsk tempo, som henviser til Niels og Harald Bohrs følelsesmæssige engagement i

udviklingen af atombomben. Den tredje musikfase hos Eigtvad er funktionens. Jeg har allerede peget på, at musikken i indledningen sætter seriens generelle stemning. Derudover har musikken to andre overordnede funktioner. I indledningen bliver det særlige mix af violin og obo en slags signatur for dramaet. I og med, at signaturen gentages fra afsnit til afsnit fungerer den som serie-id (på linje med station-id's) og helt grundlæggende som seriens sammenbindende størrelse.

De resterende musikalske bidder i serien fungerer som stemningsangivere, auditive sceneskift eller underlægningsmusik, hvis funktion det er at understøtte handlingens forløb. Fx giver klavermusikken, der spiller mens Niels Bohr og hans venner er ude og raffe, fornemmelsen af et værtshus (Afsnit 1, 3:47-4.25) Klaverets lidt slidte saloon-lyd, mens det spiller melodien til "She'll be coming 'round the mountain" understøtter dette. Forinden har vennerne overrasket Niels Bohr på hans kammer med en opførelse af Faust tilegnet ham på hans fødselsdag. I den forbindelse 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 opførelse, hvor "skuespillerne" ikke tager sig selv alt for højtideligt). Undervejs får musikken tydeligere karakter af at være klassisk, og da scenen skifter, bevæger den sig fra at være diegetisk til at blive non-diegetisk.

### **Den akustiske iscenesættelse**

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 af "den akustiske iscenesættelse" (Poulsen, 2006, p. 39) som dels er de karakteristika, der gør sig gældende for det rum karaktererne befinder sig i, og dels er "lytterens imaginære placering i rummet" (Ibid). 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 præcist 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 hviskende 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. Her giver det mening at vende tilbage til Poulsens begreb om den akustiske iscenesættelse, fordi denne forekommer så tydelig. Rummets karakteristika, den trange plads, de hviskende stemmer og ikke mindst lytterens placering hos de hviskende stemmer. Vi venter sammen med dem på, hvem det nu er der skal komme.

Da vedkommende, som de hviskende 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) træder ind er lydene tættere end de lyde, der kom ude fra gangen. 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)

### Det verbale og vokale aspekt af stemmen

I forhold til skuespillernes stemmer er der her en anden interessant betragtning at gøre. Crisell ser 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. Også Poulsen deler stemmens betydning i radiodramaet i to dele, der relaterer sig til to forskellige aspekter:

*Stemmen har (...) både et verbalt og et vokalt aspekt. Det verbale relaterer sig til dets evne til at formidle sproglig betydning mens der ved det vokale skal forstås stemmens egne udtryksmæssige kvaliteter. Og netop i et auditivt medie spiller dette vokale aspekt en særlig rolle da personen alene er repræsenteret af den. (Poulsen, 2006, p. 43)*

Skuespilleren skaber som nævnt karakteren via sin stemme, og via stemmen fremgår således karakterens 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, den betydning, der ligger i dem, og hvordan de siges. At skuespilleren Jens Albinus lægger mere intensitet i sin stemme indikerer på det vokale plan, jf. ovenstående citat, at karakteren, han gestalter, vokalt har noget vigtigere end før på hjertet, at han udtrykker langt mere alvor end før.

I begyndelsen af nærværende artikel nævnte jeg stemmen, der indledningsvist introducerer radiodramaet. Stemmen er siden *Kedereaktioner* blevet skiftet ud, men funktionen forbliver den samme. Ib Poulsen forholder sig i sin artikel "Stemmen som udtryksmiddel i radioen" (Poulsen, 2001) til hvordan man semiotisk kan gribe stemmens funktion an:

*Udgangspunktet er i første omgang hvordan spatialitet som semiotisk modus kan skabe en relation mellem det (re)præsenterede og modtageren. I et visuelt medie sker det på to måder: via indramning og perspektiv. Indramningen først: Kameraets skud kan være nært (...) eller fjernt. Virkningen i forhold til seeren er at distancen øges til det der vises. Omsat i sociale termer indebærer det at et nærskud skaber intimitet, mens et mellemskud udtrykker en mere formel relation og et fjernskud at det viste befinder sig uden for modtagerens sfære. (Poulsen, 2001, p.271).*

Det samme kan sige at være tilfældet i flere scener i *Kedereaktioner*, når én karakter er rykket helt tæt på en anden. Selvom Poulsen et godt stykke hen ad vejen forholder sig til stemmen som værende fx en radioværts, giver det mening også at se begrebet om den spatiale relation i forhold til karakterernes og lytterens "placering" overfor hinanden i en imaginær relation. Et godt eksempel på dette er ovenstående citat fra *Kedereaktioner*, hvor Bohrs tre venner gemmer sig for ham for at overraske ham. Deres hvisken helt tæt på mikrofonen gør, at deres stemmer træder helt i forgrunden, og samtidig inviterer lytteren med til denne gemmeleg. Som lytteren kan man få fornemmelsen af, at vennerne hvisker direkte til én selv.

Poulsens pointe er, at relationen, uanset om den er intim eller formel, er imaginær, og at den henvender sig til modtageren i kraft af denne iscenesættelse. Perspektivet, der angiver det lytteren skal lytte til, og danner det som Poulsen benævner "den spatiale relation" (ibid), må dermed vurderes ud fra den lydkilde, der står i forgrunden. Den introducerende stemme er placeret i den auditive pendant til det visuelle nærbillede. Den guider lytteren og tager os med ind i radiodramaet, og den kan i lyset af ovenstående citat siges at skabe en art intimitet, fordi den er placeret i forgrunden og på den måde er i fokus, mens musikken, der ledsager stemmen, er placeret i baggrunden, og således udgør konteksten.

### Stilhed som betydningsdanner

For McWhinnie er radiodrama 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 enkelthed:

*Harald fortæller: Monsieur Destouches arbejdede angiveligt som fattigløge 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 hørget 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, signifikant. Dog kan man også forestille sig, at lyden af de to, der hilser på hinanden oven i lyden af Harald, der fortæller, og døren, der knirker, enten ville ødelægge den lidt anspændte stemning eller 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. Det 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*, 2010, afsnit 1: 10:26-10:47).

Ifølge McWhinnie spiller stilhed en betydelig rolle, fordi den er i stand til at generere mange forskellige betydninger, "faktisk er stilhed som et bevidst greb et af de mest potente fantasifulde stimuli" (McWhinnie, 1959:88). Men stilhed 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 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 i radioen, hævder McWhinnie, og den er vanskelig at operere med, fordi den for let kan forveksles med en fejl, med *dead air*. Stilhed kan imidlertid virke ganske effektiv når al underlægning forsvinder under en dialog, som det er tilfældet i *Kædereaktioner*, hvor den således kun forekommer ganske få gange. Fraværet af stilhed medvirker dog til fornemmelsen af at glide ubesværet gennem radiodramaet. Fraværet af stilhed opretholder et vist tempo, der på den ene side er nødvendig da hvert afsnit af *Kædereaktioner* 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 af stilhedens betydning. Et forhold McWhinnie netop også nævner som et af stilhedens stærke kort.

Et radiodrama, hvor lydbilledet ikke bare lader sig forstå med en umiddelbarhed, der ikke giver lytteren modspil er bestemt en mulig 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. 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 dialog eller monolog og den auditive scenografi er nøje afstemt efter hinanden, bliver man som lytter ikke givet mange chancer for at være aktivt meddigtende. Man har ikke på samme måde foldet ørerne ud.

*Kædereaktioner* er 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. Dette radiodrama holder sig til en mere konventionel 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*. Særligt 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, at 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 ikke selv kan dechiffrere, 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*

## Det auditive rum i Kædereaktioner

**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, 2010, afsnit 4:2:11-2:55)*

Flere elementer i dette citat er visuelle elementer, der oversættes til verbale, auditive koder. Først præsenterer Harald, efter at have 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. Bohr gør herudover 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, gennem en fortæller. Det samme viser følgende citater. De to brødre 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 dannebrogflag og modtog os som hjemvendte helte (...)*

*(Kædereaktioner, 2010: 12.35-13.02)*

I de eksempler jeg har gennemgået ovenfor transkoderes visuelle koder til auditive, men det er lydene og lydeffekterne der peger os i retningen af et rum, ligesom det er lydeffekter (stemmens pludselige nærhed til mikrofonen), der indikerer at Destouches er trådt helt tæt på Bohr. Allerede i den første scene i det første afsnit, findes et eksempel på, hvordan lyd bruges til at pege med. Studenternes hviskende ”sccyyy”, 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.

## Afrunding

Jeg har i denne artikel forsøgt at anskueliggøre, hvordan lydbilledet i radiodramaet *Kædereaktioner – en fantasi om Niels Bohr og atombomben* kan analyseres ved hjælp af kernebegreber fra Donald McWhinnie, Andrew Crisell og Ib Poulsen.

Via Poulsen undersøgte jeg hvordan stemmens funktion kan siges at have betydning for lytterens forståelse af og relation til den fortælling som udgør *Kædereaktioner*. Hans begreb ”den akustiske iscenesættelse” kastede ligeledes lys over hvordan dette radiodrama er monteret på en måde, der gør det let tilgængeligt for sin lytter.

En af de mere interessante ting ved McWhinnies praktisk funderede teori er, at han nævner en balance som radiodramaet må opretholde. Som producent eller dramatiker må man, ifølge McWhinnie, 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. Anderledes aktuell og relevant for min artikel er Ib Poulsens betragtninger af radiomediets præmis som medskaber af imaginært rum.

Efter en analyse af det auditive univers i *Kædereaktioner* med dets ord, lyde og stilhed samt transkodifikationer og ostentions havde jeg en idé om at kunne se mig bedre i stand til at komme med en sådan vurdering, om end den jo vil have et ret subjektivt præg. 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”. Hans fremstilling af en kvalitet, som for nogle vil være central og for andre knapt så vigtig er egentlig ganske sort/hvid. Dette er imidlertid ikke artiklen, hvor jeg vil begive mig ud i en diskussion om hvilke kunstsyn forskellige fagfolk eller ”almindelige” lyttere har (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.

---

### Louise Frydendahl Ladefoged

(f. 1981) Cand.mag i dramaturgi fra Aarhus Universitet med specialet *Radiodramaets Fænomenologi – en dramaturgisk, fænomenologisk og auditiv analyse af radiodramaet Kædereaktioner – en fantasi om Niels Bohr og atombomben*. Er forkvinde for Foreningen af Danske Dramaturger, medstifter af Radiodrama Netværk og freelance dramaturg.

---

## Litteratur

Audiovisuel kultur – og den gode lyd: <http://www.avlyt.dk/projekt/>

Crisell, Andrew, 1986. *Understanding Radio*. London: Methuen

McWhinnie, Donald, 1959. *The Art of Radio*, London: Faber and Faber

Eigrved, Michael, 2007. *Forestillingsanalyse*, Roskilde: Forlaget Samtidslitteratur

Eisenstein, Sergej, 1972. *Udvalgte skrifter*, Holstebro: Odin Teatrets Forlag



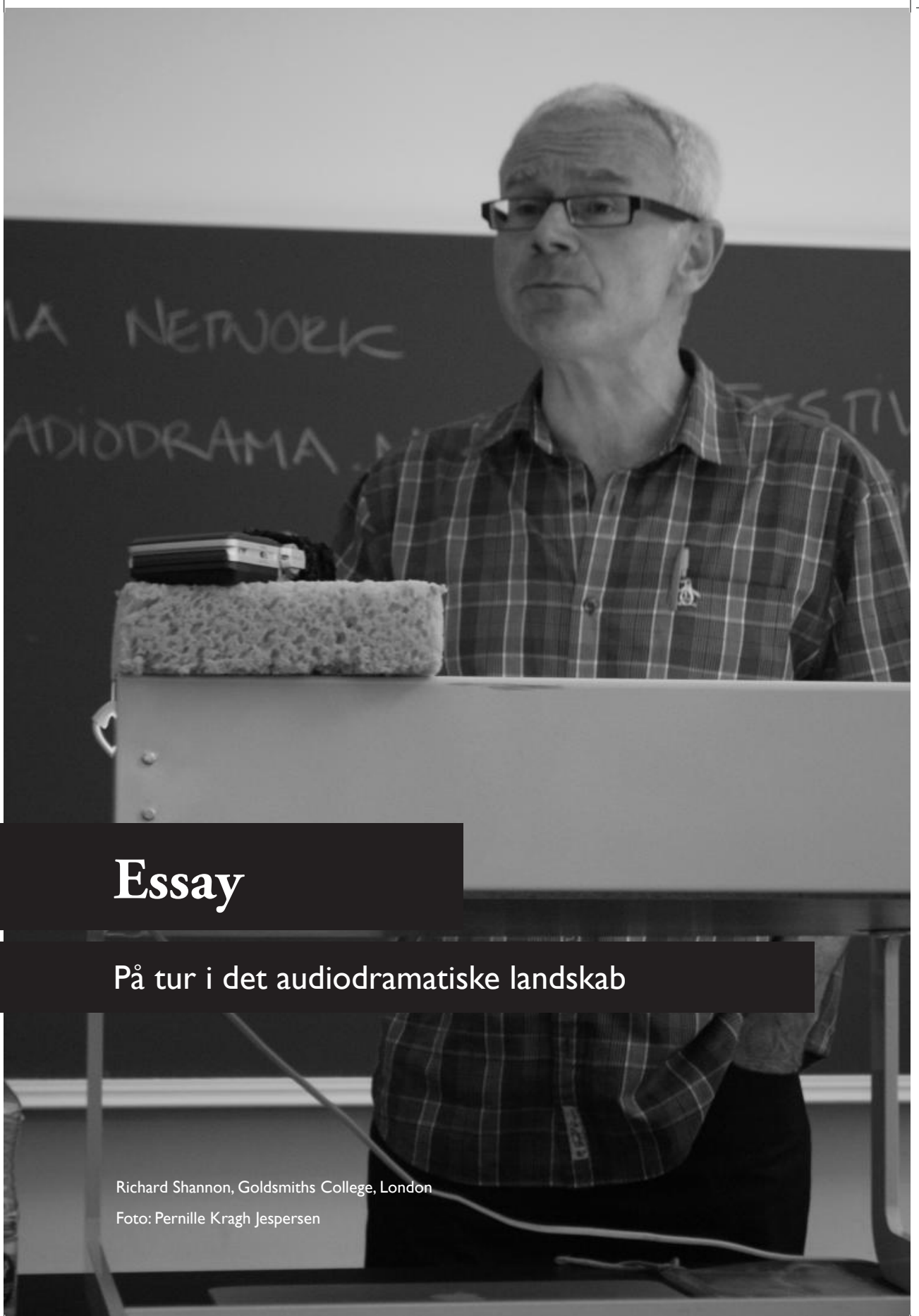
## Det auditive rum i *Kædereaktioner*

Jensen, Mads Mazanti, 2010. *Kædereaktioner – en fantasi om Niels Bohr og atombomben*, Upubl. manuskript. København: DR radiodrama

Ladefoged, Louise Frydendahl, 2012. *Radiodramaets Fænomenologi - en dramaturgisk, fænomenologisk og auditiv analyse af radiodramaet *Kædereaktioner – en fantasi om Niels Bohr og atombomben**, Specialeafhandling fra Afdeling for Dramaturgi, Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet.

Poulsen, Ib, 2006. Det imaginære rum, in: *Mediekultur* nr. 40, pp 39-43

Poulsen, Ib, 2001. Stemmen som udtryksmiddel i radioen, in: *Festskrift til Erik Hansen*. København: Hans Reitzels Forlag, pp 266-76



# Essay

## På tur i det audiodramatiske landskab

Richard Shannon, Goldsmiths College, London

Foto: Pernille Kragh Jespersen

# På tur i det audiodramatiske landskab

Audio Drama Seminar 19.-20. august 2014

*Af Line Jakobsgaard Hansen*

I Danmark såvel som internationalt er der i de seneste år opstået fornyet interesse for audiodrama. I takt med teknologiske fremskridt er audiodramaet blevet lettere tilgængeligt, både for producenter og lyttere. Det er nu muligt at producere forholdsvis billig audiodramatik, der ikke er bundet af at blive sendt i radioen. Dermed har flere uafhængige produktionsselskaber set dagens lys. Her udfordres det traditionelle radiodrama, og der eksperimenteres med lyd, produktionsmetoder, æstetik, form og genre. Det kommer bl.a. til udtryk som audio walks, site specifics, lydinstallationer, og det kan høres i performanceteater og radiobiografer. Samtidig har omfattende projekter (i dansk sammenhæng: LARM Research Archive og DR) arbejdet på at digitalisere radioarkiverne og gøre dem tilgængelige for forskning hhv. den brede befolkning.

I kølvandet på denne spirende interesse arrangerede Radiodrama Netværk et to-dages seminar om audiodrama i august 2014 med det formål, kunstnerisk og teoretisk, at diskutere forskellige perspektiver, muligheder, udfordringer i kunstformens fortid, nutid og ikke mindst fremtid. Seminaret, det første af sin slags herhjemme, blev til i samarbejde med Den Danske Scenekunstscole - Efteruddannelsen, Aarhus Universitet og Københavns Universitet, og det tiltrak sig stor international opmærksomhed.

Publikum blev præsenteret for en æstetisk, en praksisorienteret og en historisk tilgang til audiodrama. Særligt praksisdimensionen blev understreget med den Goldsmith-baserede radiodramatiker og producent Richard Shannons afsluttende workshop i produktion af radiodrama, *Impossible Radio*. Øvelsen var på

fire timer at udvikle et koncept til et audiodrama, udarbejde manuskript, optage lyd og redigere det. Med tiden som bevidst benspænd skulle der tænkes og handles hurtigt. Resultatet blev en række kreative og vidt forskellige audiodramaer. Workshoppen viste i praksis, hvad der kan komme ud af at udveksle viden og erfaringer på tværs af faggrupper. Derved blev den i meget koncentreret form symptomatisk for seminarets fagligt vidtspændende diskussion mellem forskere, skuespillere, instruktører, lyddesignere og radioproducenter.

## Tysk og britisk tradition mødes

Richard Shannon repræsenterede sammen med andre oplægsholdere, John Barber, Andy Cartwright, en tradition for at inddrage radiodramatikere og –instruktører i praksisorienterede uddannelsesprogrammer på universiteterne, ikke mindst i Storbritannien. Forbindelsen mellem teoretisk og udøvende kultur var i det hele taget stærk hos mange seminardeltagerne, hvor også de tysksprogede oplægsholdere (Hans-Ulrich Wagner og Vito Pinto) havde tilknytning til praksis via deltagelse i bedømmelsesudvalg og kuratering af radiodramafestivaler.

Seminaret blev på en helt særlig måde et brobygningsprojekt mellem en engelsksproget og en tysksproget tilgang til audiodrama. Mens dansk radioforskning i mange år har trukket på såvel den tyske som den engelske forskning i emnet, har disse to sprogområders forskning eksisteret relativt uafhængigt af hinanden. Det samme gælder for produktion og formidling af den auditive dramatik, som har haft et solidt økonomisk og institutionelt grundlag i begge kulturer. Det tyske hørespil har haft en stærkt



Foto: Pernille Kragh Jespersen

formeksperimenterende side, fremelsket i en kontekst, hvor dramatikere og producenter har haft mulighed for at sælge deres produktioner til mange radiostationer, mange med stor æstetisk spændvidde i deres dramasatser. Det engelsksprogede radiodrama har generelt haft et stærkere bånd til det naturalistiske teater og den realisme, vi kender fra film og tv. Det gælder både i Storbritannien, hvor BBC er den centrale aftager og i USA, hvor markedet er præget af mange kommercielle radiostationer.

Det aktuelle tyske hørespil blev særligt godt belyst på seminaret, blandt andet i to oversigtsforelæsninger. Dr. Hans Ulrich Wagner, Hamburg, gav i sit oplæg en status på den aktuelle tyske hørespilscene, der ligesom andre europæiske scener er økonomisk i knæ, men dog stadig leverer ny dramatik, der i mængde og variation er uden sammenligning med andre lande i Europa. Den nyudnævnte professor i Musikvidenskab på Københavns Universitet, Holger Schulze, talte om anvendelse af popmusik og lyrisk-rytmiske

strukturer i en særlig variant af det tyske hørespil, *das Pophörspiel*. Schulzes forelæsning var et joint venture med et andet og sideløbende audio-seminar, *Music and mediation/mediatization*, arrangeret af radio- og musikforskningsprojektet RAMUND.

### Lytningens æstetik

Keynote speaker Vito Pinto, Freie Universität Berlin, forholdt sig til udforskningen af særlige lytte- og perceptionssituationer inden for audiodrama. Pinto brugte den markante tyske og internationalt prisvindende radiodramatiker Paul Plampers stedsspecifikke audioproduktioner som eksempel på, at lytterens perception kan udfordres via medinddragelse i en performance, eksempelvis en audio walk.

I forlængelse heraf leverede tre repræsentanter for vækstlaget i dansk audiodramatik overvejelser over lytningens æstetik. Pernille Kragh Jespersen, Husets Teater, forholdt sig til den kreative proces, der ligger i at ændre

æstetik og dramaturgi fra et scenisk perspektiv til et lytterperspektiv. Lydkunstneren Sandra Boss, der også er PhD-stipendiat på Aarhus Universitet, og dramaturg Astrid Hansen Hansen Holm, HAUT mm, diskuterede, hvordan man bevarer det særlige intime lytterum i forbindelse med site specific performances, ikke mindst i store, åbne rum.

### **Autentisk og overbevisende – hvordan?**

Lytningen blev ét af flere centrale omdrejningspunkter på seminaret. Et andet blev forholdet mellem virkelighed og fiktion i audiodramaet: hvor går grænsen? Hvor kan man tale om dokumentar-inspireret drama eller om en dramatiseret dokumentar? Hvor meget kan man eksperimentere med genrerne uden at miste fornemmelsen af autenticitet?

Førnævnte Richard Shannon, John Barber, Washington State University, Andy Cartwright, University of Sunderland, lydproducent Tim Hinman (*Third Ear*), dramaturg Trine Damgaard (*Keep Talking*), og Daithi McMahon, University of Limerick, forholdt sig til produktionsprocessen og genrens betydning for etableringen af det realistisk overbevisende drama. Shannon, Hinman og McMahon fokuserede bl.a. på, hvordan audiodramaet kan hente inspiration fra andre genrer såsom dokumentaren, interviewet, montagen og i øvrigt fra historiske kilder. Diskuterede eksempler herpå spændte fra Orson Welles' klassiske radioopsætning af H.G. Wells' *War of the Worlds* over Ed Himes' *The Incomplete Recorded Works of a Dead Body* og til *Third Ear*-produktioner, hvor radiomontagen bevæger sig i grænselandet mellem det dokumentariske og den dramatiserede iscenesættelse. Andy Cartwright pointerede, at der med de nye tekniske fremskridt ikke blot opstår en mulighed for at tage radiodramaet ud af institutionerne (eller væk fra radioen), men ligeledes en unik chance for bogstavelig talt at få dramaet tilbage mellem ørerne – og tilbage til fantasiens medspil. Argumentet var,

at det autentiske skuespil er essentielt i den forbindelse. Da skuespilleren alene har stemmen til rådighed, kræver det sans for timing, rytme og intonation. Én skæv tone og autenciteten går fløjten. Netop denne del af produktionen har Trine Damgaard eksperimenteret med. Hun præsenterede sine overvejelser om at nå til frem til et mere autentisk og improviseret spil ved at frigøre skuespillerne(s kroppe) fra de statiske mikrofoner og i stedet låne den mobile optageteknik fra film.

Denne diskussion om det autentiske savnede i nogen grad overvejelser om det dramaturgiske hhv. det narrative drive i de diskuterede audiodrama-produktioner og få kunne – eller ville – med samme sikkerhed i stemmen som John Barber sige: *It all comes down to storytelling*. Samme Barber opfordrede til en nytænkning af det traditionelle audiodrama, så det integreres i nye kontekster også udenfor kunstscenen, blandt andet i læringsammenhænge, og netop gennem udnyttelsen af dets narrative og auditive potentiale.

### **Nytænkning i historisk perspektiv**

Radiodramaet er som en sent opstået, mediespecifik genre født ud af andre dramatiske og fortællende genrer - scenedramaet, filmen, litteraturen - og har som sit grundvilkår behovet for at finde sit eget udtryk og, for så vidt, sine egne receptionsformer. Disse forhold blev bragt i spil i en række af seminarets medie- og receptionshistoriske betragtninger. Professor Hugh Chignell, Bournemouth University talte om den innovative og radiofoniske Samuel Beckett, der i radioen fik plads og frihed til at udforske stemmens og sprogets udtrykspotentialer. Post.doc. Heidi Svømmekjær, Københavns Universitet præsenterede sit arbejde med *Familien Hansen*, der har formet sig som en medicarkæologisk afdækning af en genre og mediespecifik *first mover*. Den mere end 900 afsnit lange føljeton om *Familien Hansen* blev en af verdens allerførste forløbere for dagens soap operas.

Ricarda Franzen, University of Amsterdam, viste med sin tilgang til arkivet, specifikt *Theater Instituut Nederlands lydarkiv*, mulighederne for at forstå betydningen af den radiodramatiske stemme igennem sammenligning med arkivets auditive dokumentationer af teater.

### Tavs viden om audiodrama

Seminarets oplæg afspejlede en stor diversitet i tilgange til teori og praksis. Dagsordenen fulgte en form for flettedramaturgi, hvor hver oplægsholder gav tilhørerne indblik i netop hans eller hendes niche, for til sammen at kortlægge, udbrede og udveksle viden om det audiodramatiske landskab. Seminaret fik altså en deskriptiv karakter, med fokus på præsentation af forskellige former for og arbejde med audiodramatik, frem for en egentlig diskussion af audiodramaets udfordringer og muligheder.

Det internationale og tværfaglige møde demonstrerede ikke overraskende et behov for en fælles terminologi, for at kunne identificere og diskutere centrale problemstillinger. For hvad definerer et *radiodrama*? Et *audio drama*? Skal vi kalde det et *audio play* eller *radio theatre*? Henvender man sig til sine lyttere eller sit publikum? Hvad med live performances af radiodrama, hører man en forestilling eller er lyden pludselig illustreret?

Uoverensstemmelsen mellem en omfattende praktisk erfaring med at producere på en ene side og en meget begrænset analytisk og teoretisk belysning af området på den anden, identificerer et stort behov for at omsætte feltets tavse viden til fag- og mediespecifik teori. Seminarets oplæg viste, at forskningsinteressen for feltet er tilstede og fremvoksende, men de afslørede også at der i højere grad må skeles til tilstødende forskningsområder, musikteori, filmvidenskab, akustik, teatervidenskab og kulturvidenskab for at kunne etablere et solidt teoretisk fundament for analyse af audiodramatik.

Som det er tilfældet indenfor andre

kunstformer, arbejder mange af seminarets deltagere i krydsfeltet mellem teori og praksis, og det skaber et særligt behov og en enestående mulighed for at forholde sig reflektivt til sit felt. Skal reflektiv praksis og videnskabelig teori kunne nærme sig hinanden fremover, er der brug for et fælles forum. Dette første seminar tjente til stor inspiration og networking deltagerne imellem og også som basis for nye og mere fokuserede tværfaglige workshops og seminarer.

---

### Line Jacobsgaard Hansen

studerer dramaturgi og antropologi på Aarhus Universitet og er undervejs med et Bachelor-projekt om audiodramatik. Hun er stationsleder på Århus studenterradio og har deltaget i en del radiokurser, herunder LARM på Vallekilde højskole.

---



# Essay

## Lyttestrategier som dramaturgisk værktøj

Bevar mig vel (2012) | VonTrapp

Foto: Søren Kjeldgaard

# Lyttestrategier som dramaturgisk værktøj

Af Astrid Hansen Holm og Sandra Boss

Dramaturgen Astrid Hansen Holm samtaler i dette interview med lydkunstneren Sandra Boss om deres arbejde med den lydlig iscenesættelse i kunstnerkollektivet Vontrapps forestillinger, *Et drømmehus* (2011), *Bevar mig vel* (2012) og *En håndfuld støv*, der havde premiere i september 2014.

*Mit ønske med dette interview er at forsøge at kortlægge, hvordan vores arbejde med de stedsspecifikke rum influerer på vores måde at arbejde med lyd i en teatralisk sammenhæng. Hvordan påvirker det vores forståelse af publikum som en del af det iscenesatte rum? Vi har i alle vores forestillinger haft et stærkt fokus på både lyd og visualitet, som en måde at skabe et rum for en kropsligt funderet teateroplevelse. Men hvis vi ser tilbage på vores historik som kunstnerkollektiv, så er der sket en udvikling i forhold til hvilken rolle lyden har indtaget i vores iscenesættelser.*

- Ja, det kan man helt klart sige. I den første forestilling *Et drømmehus*, var det egentlig meningen, at jeg skulle komme og lave noget uhyggelig underlægningsmusik, for det var tænkt som en gyserforestilling. Så den lydlig opgave lød oprindeligt på at skabe en form for filmmusik til teatret. Men jeg kan huske, at jeg meget hurtigt begyndte at arbejde rumligt med lyden - i stedet for narrativt. Forestillingen foregik i en gammel forladt villa, og vi havde placeret højtalere rundt omkring i huset, så lyden kom fra forskellige vinkler og omringede publikum. På den måde kunne vi have en lyd, der kom oppe fra første sal, selvom publikum befandt sig nede i stuen, og hele denne lydlig koreografi gjorde, at huset blev vakt til live på en helt anden måde. Jeg

arbejdede også meget fysisk med lyden. Det er gysergenren meget taknemmelig overfor. Jeg husker bl.a. en meget dyb og rumlende bas, som virkede fysisk og kropsligt på publikum, og som vi underbyggede med at skuespillerne fysisk trampede i gulvet, så hele rummet rystede og bevægede sig. Vi forstærkede også publikums lydlig opmærksomhed ved at lave et totalt blackout, hvor vi gik fra støj til fuldkommen stilhed. I den spænding der lå i stilheden, blev publikum opmærksomme på deres egne kroppe som lydlig kilde.

## Lyd som effekt og dramaturgi

*Ja, denne her rumlighed og det fysiske er jo så også noget, der er gået igen i forhold til den forestilling vi lavede på Bellahøj, og det kommer vi til at arbejde mere med i Cisternerne. På Bellahøj var lyden nærmest vores hovedperson. Her fulgte man historien om en dame, der havde boet på Bellahøj i en menneskealder ved at lytte til hendes fortælling i høretelefoner. Vi arbejdede med lyden i et lidt andet fysisk perspektiv på Bellahøj. Det var ikke så konkret fysisk truende som i gyserforestillingen. I stedet gik vi efter at skabe flere kropslige rum på samme tid, fordi handlingen bevægede sig mellem kvindens fortid og nutid. Du fandt frem til en løsning, hvor vi kunne få disse tidsligheder til at mødes. På Bellahøj blev selve lytningen den centrale sansning. Her havde vi et ubegrænset rum, men fordi vi brugte 3D-lyd i høretelefonerne, kunne vi lydligt konstruere en kunstig væg.*

- Det kan jeg huske, at jeg var meget fascineret af. At vi kunne lave noget, hvor man som publikum var udenfor, men så kunne man pludselig også være indenfor via 3D lyden i de binaurale høretelefoner. Og



derudover kunne man både skabe rum, der befandt sig i fortiden, og rum, der foregik i den aktuelle nutid. Man kunne skabe en mærkelig dynamik mellem inde og ude, før og nu - hvor publikum hele tiden befandt sig i skæringspunktet mellem disse tilstande.

*Det endte faktisk med at lyden blev bærende for hele vores koncept på Bellahøj, hvilket egentlig ikke havde været meningen fra starten. Da troede vi, at vi skulle lave noget nede på områdets amfiscene. Men netop fordi du havde fundet frem til det her samspil mellem rum og lyd og tid, kunne vi bruge det dramaturgisk til at bygge vores historie op.*

- Ja, og på den måde fik vi mulighed for at gøre historien endnu mere nærværende - alene det at folk havde vores kvindelige hovedrolles stemme direkte i ørerne.

*Vores brug af 3D-lyd på Bellahøj gjorde det muligt at påvirke folks lytteerfaring meget konkret og sanseligt. På et tidspunkt troede publikum, at det, de hørte i høretelefonerne, var noget der skete i virkeligheden. Det var en vild effekt, som fik folk til at vende og dreje sig rundt for at lokalisere lydene omkring dem - som så ikke var virkeligt tilstede.*

- Jeg synes det har været virkelig spændende at kunne arbejde med at snige nye lytteoplevelser ind på en meget subtil måde, så folk også pludselig lytter med kroppen. På Bellahøj etablerede lyden en rumlig tilstand, som vi kunne manipulere med. Den blev ikke kun til underlægningsmusik, der skulle opbygge en narrativ dynamik. Det er en forståelse af lyd som rum, hvor man kan være til i den rumlighed ved at være til i lyden.

*Og når man tager den forståelse af lyden med ind i teatret, så kan man overføre den til måden at tænke publikum på. Det var i hvert fald det vi gjorde på Bellahøj, hvor vi pludselig havde mulighed for at skabe en forskydning af tid og rum via de 3D-rumlige lydlandskaber, du lavede. De blev del af den samlede dramaturgi, og inddrog publikum som en del af værket. Publikum bevægede sig rundt på Bellahøj efter*

*audioguidens anvisninger, men de bevægede sig også i de lydige universer, du havde skabt, og dermed blev de aktive i iscenesættelsen på en helt ny måde.*

- Ja, men stadig, så brugte vi også det lydige som effekt på Bellahøj ligesom i gyseren. Når man arbejder med lyden som effekt skal man passe på ikke at overdrive. Lyden skal være noget man ikke lægger mærke til. Hele den måde at tænke lyden på lægger sig op af den måde man arbejder med filmmusik. Her er der en grænse, og hvis man går over den grænse, så bliver det ikke en effekt mere, så bliver lyden udstillet for meget, og så "virker" det ikke mere. Vi har arbejdet meget med grænsen for, hvornår lyden mister sin effekt i forhold til den fiktion vi arbejder med. For eksempel med 3D-lyden på Bellahøj. Her brugte vi den ikke hele tiden, for så ville man ikke lægge mærke til effekten eller overraskelsen i, at det lydige rum pludselig forandrede sig.

*Men denne forandring i det lydige billede brugte vi også som en indikator for, hvornår vi sprang i tid og rum i historien. Så lyden blev mere end "bare" effekt i Bellahøj, vil jeg sige. Måske også fordi vi arbejdede med binaural lyd i høretelefoner, og brugte det medie?*

- Netop. Der har man jo muligheden for at isolere lyden i høretelefonerne og arbejde med stedets reallydsniveau, som jo altid vil være der, og så de optagede reallyde - og så måske endda yderligere en manipulation af de optagede reallyde. Så vi fik tre lag, som vi kunne flette ind og ud af hinanden.

*Så hvis man ser på den korte historik, vi trods alt har, så arbejdede vi effektmæssigt i gyserforestillingen med de samme ting, som vi kom til at arbejde med på Bellahøj. Vi lavede vores egen 3D-lyd med højtalerne, der var placeret rundt om publikum, som var indenfor i et rum i villaen. På Bellahøj skærpede vi det princip, så denne her rumliggørelse af lyden blev bærende for hele forestillingen. Måske kan man sige, at det der har flyttet dit arbejde med lyden, og vores forestillinger, på mange måder er det*

*faktum, at vi arbejder stedsspecifikt?*

- Ja, det kommer til at gå igen også i den næste forestilling, vi skal lave. Stederne sætter jo nogle meget specifikke rammer for, hvordan man kan arbejde med lyden. Og hvordan man IKKE kan arbejde med lyden.

*Så alt efter hvilket rum man arbejder i, så bliver det rummet, der sætter rammen for lyden og iscenesættelsen. Den erfaring fra Bellahøj tror jeg, vi kan have med os i Cisternerne.*

- Men i Cisternerne nærmer vi os måden, vi arbejdede i "Et drømmehus", for der er vi fanget i et rum, og vi kan ikke skabe en lyttesituation, som er udenfor det rum, simpelthen fordi rummets egen lyd er så gennemtrængende. Efterklangstiden på 17 sekunder giver virkelig nogle vanskelige rammer at arbejde i. Det bliver svært at skabe et andet rum ved hjælp af høretelefoner. Men man kan skabe et andet rum, en mere fiktiv udgave af det aktuelle rum, ved at forstørre rummets lyde og spille på dem via højtalere.

*Der kan audiowalken noget helt andet.*

- Det kan den, for der bliver man lukket inde i lyden, og, som vi også har talt om før, hver lytter kan have sit eget rum.

*Ja, man kan i princippet ikke vide om de andre hører det samme som en selv eller noget helt andet. Det bliver en individuel, men samtidig også fælles oplevelse.*

### **Publikumskonventioner og lydlig klicheer**

*Men udover audiowalkens helt specielle muligheder for rumskabelse og leg med tidlige niveauer - hvad synes du så er tiltrækkende ved teatret, sammenlignet med at være komponist i andre sammenhænge?*

- At arbejde med lyd i teatersammenhænge er virkelig noget helt andet. Her skal man jo først og fremmest arbejde på at gøre sig usynlig - lidt ligesom filmkomponisten. Men i teatersituationen får jeg også en mulighed for at ramme publikum og servere nogle stærkt abstrakte lydbilleder for dem, som de ikke

ellers ville være stødt på. Derudover skaber det at arbejde stedsspecifikt helt andre muligheder for lydens udfoldelse, bl.a. fordi man er løsrevet fra koncertsituationen og dennes konventioner. I mit arbejde med teater har jeg nok fået skærpet min interesse for lytteren, og hvordan man i sin komposition kan inddrage lytteren og påvirke dem på en subtil måde. Det har nu sat sig spor i min komponistpraksis, og når jeg er ude at optræde live.

*Jeg tænker også på det her med, at der er nogle faste konventioner og en forventning som ligger hos publikum: "nu går jeg til en koncert og ved hvad jeg skal."*

- Ja, det er rigtigt. Netop af den grund spiller jeg nærmest aldrig på en scene. Ofte spiller jeg på gulvet blandt publikum eller jeg laver en eller anden form for rumlighed omkring min koncertsituation. Netop fordi den elektroniske musik virker enormt fremmedgørende på mange lyttere har jeg arbejdet meget rumligt, installationsmæssigt og performativt til mine koncerter. Med performativt, mener jeg dog ikke mig som performer, men f.eks. de fysiske maskiner eller hjemmebyggede lydssystemer, der kan fungere skulpturelt.

*Arbejder du med at bryde den forventning, man har til den konventionelle koncertsituation?*

- Det kan man måske godt sige. Selvom jeg intet har imod den konventionelle koncertsituation. Jeg elsker at gå til koncert og bare blive bænket og dermed have et åndehul for lytningen. Men jeg forsøger at forstørre dette åndehul.

*Det minder om, når vi arbejder med at bryde den konventionelle teatersituation. Vi skaber nogle nye måder at inddrage publikum på uden det dog bliver et overgreb, hvor de tvinges til at gøre alle mulige ting. Vi etablerer et nyt rum for perceptionen. Men hvilke udfordringer er der ved at arbejde med lyd i teatersammenhænge?*

- At arbejde med teater har gjort mig meget opmærksom på klicheer. Der er selvfølgelig også en grund til at anvende klicheer: De fungerer. Men der er nogle lyde, som bliver

for meget i teater, som for eksempel lyden af vejtrækning, som jo ellers er en total genial lyd. Det bliver et slidt forsøg på at være kropslig, at udstille og overføre en kropslighed. Man kunne måske spørge sig selv, om denne kropslighed kunne laves på en mere virkningsfuld måde. Den udfordring der ligger i det, synes jeg er meget spændende.

*Det er meget interessant, det du siger der, fra sådan et helt musikalsk perspektiv. Den samme kritik af åndedrættet som psykologisk virkemiddel kommer fra den performative tradition, som forsøger at løsrive sig fra psykologien og det narrative som det primære i teatret. Måske er det i virkeligheden en anden form for kropsligt nærvær, vi er på jagt efter i Vontrapp?*

- Ja, vejtrækningen, eller lyden af hjertebanken, som er et andet meget brugt eksempel indenfor teater, bliver brugt for at forstærke en kropslighed, som vi også går efter. Men jeg synes bare, man kan opnå det på en mere subtil måde. Netop ved at lave lyde, som helt psykoakustisk kan gå ind og påvirke hjernen og igangsætte kropslige reaktioner. Psykoakustikken bygger på videnskabelige undersøgelser af, hvordan hjernen reagerer på forskellige lyde. Man har f.eks. mulighed for at påvirke hjernen til at tro, at den hører noget, den måske ikke hører, eller man kan gå ind og lege med folks musikalske forventning.

### **Rummets egen lyd som dominerende faktor**

*Snakken om lydlig klicheer får mig straks til at tænke på vores næste forestilling nede i Cisternerne. Den enorme rumklang skaber vel også en fare for at ramle ind i nogle klicheer om det store tomme rum, gud, kirke, fædreland og den slags. Hvordan kan man overhovedet arbejde med lyd i det rum? Og hvilken plads kommer lyden til at have i denne sammenhæng?*

- Lyden kommer nødvendigvis til at have en meget stor plads, som man bliver nødt til at arbejde med og ikke imod. Denne her 17 sekunders efterklangstid vil påvirke alt, hvad

der bliver sagt eller lavet dernede. Hele rummet er en højtaler i sig selv. Det er en forstærker, og vi kommer til at spille på rummet og lave en komposition for rummet og dets egne lyde. Jeg vil bruge højtalere til at skabe nogle mærkelige psykoakustiske fænomener, f.eks. ved at arbejde med rummets egne stående lydbølger - rummets egenfrekvens - eller skabe mærkelige delaymønstre. Så højtalerne kan forstærke de akustiske fænomener, der i forvejen findes dernede.

*Men hvad med de lydige klicheer rummet indbyder til at bruge?*

- Ja, jeg vil bl.a. arbejde med lyden af vand og dråber for at vække rummets fortid som vandreservoir til live. Lyden af dryppende vand kan siges at være en lydlig kliche på højde med vejtrækning og hjertebanken, så det bliver helt klart en udfordring at bruge netop dette lydmateriale, men en sjov udfordring. Jeg er allerede nu opmærksom på, at lyden af vand jo netop er en måde at vække fortiden til live, og dermed kan vi måske arbejde med forholdet mellem rum og tid, som vi også gjorde på Bellahøj.

*Så vi må ligesom omfavne klicheen, når den nu er der?*

- Helt sikkert!

*Min bekymring er, at vi på et eller andet tidspunkt må have noget som er stille, fordi alting har sådan en kæmpe klang dernede.*

- Ja, det bliver virkelig en udfordring at få hvilet ørene i det rum. Det er jo hele tiden i gang. Og når vi så har 30 publikummer, så vil der være en konstant lyd, bare det, at de bevæger sig lidt.

*Det er jo ret interessant, når vi taler om lydige forestillinger, at vi har valgt et rum, hvor lyden styrer os.*

- Vi kan ikke dræbe lyden dernede, men jeg har en idé til, hvordan vi alligevel igen ved at "snyde" publikum kan slukke for lyden. Vi må lege med rummets egenfrekvens, som jeg talte om før. Alle rum har en egen frekvens, som udgøres af de lydbølger, der bevæger



En håndfuld støv 2014, VonTrapp  
Foto: Søren Kjeldgaard

sig mellem rummets vægge. Stående bølger kalder man det. Når man skal finde rummets egenfrekvens, sprænger man f.eks. en ballon, og så er det den efterklang, der kommer herefter, der er rummets egenfrekvens. Så hvis jeg tager anslaget væk, kan jeg bruge efterklangen som en underliggende lyd i rummet. Ved pludselig at slukke for den her lyd, som folk måske slet ikke har lagt mærke til, kan vi simulere en stilhed.

*Det er jo et godt eksempel på, hvordan det stedsspecifikke rum bliver definerende for den måde, du kan arbejde med lyden på. Som jeg ser det, er det netop en pointe for os i Vontrapp, at vi tager det stedsspecifikke meget alvorligt og lader det være formende for alle de æstetiske tilgange vi arbejder med. Vi forsøger altid at lade rummet være det, det er. Ud over os består VonTrapp af en billedkunstner, en arkitekt, en filmdame og en instruktør. Oplever du, at det tværestetiske i gruppen beriger din musikalske tilgang til det at arbejde rumligt?*

- Ja, jeg synes det påvirker musikken her,

for vi kommer til at lave et audiovisuelt show, sådan som jeg ser det. Hele iscenesættelsen bliver formet af hvad vi tager ind i rummet. Og her taler vi om at benytte os af flygtige medier som lyd, lys, røg og vand, som publikum kommer til at gå igennem. Det er alle medier, som indtager rummet og forsvinder igen, og som ikke kan genkaldes, og det synes jeg er ret smukt at arbejde med. Røgen er faktisk ligesom lyden, vi sender den ud i rummet og så er den, lige som lyden, lang tid om at forsvinde igen.

*Vi forsøger her at arbejde med nogle materialer, som ikke forstyrrer rummets egen æstetik. Min oplevelse af Cisternernes lyd er, at så snart du siger noget, så er du inde i en kirke og det hele bliver meget sakralt, fordi vi har denne her kæmpe rumklang og ekko.*

- Det er en stemning, som går lige i kroppen, men det bliver hurtigt for meget. Lyden bliver meget styrende for hele iscenesættelsen, fordi den er så dominerende. Men lyden dernede er virkelig flot. Alt hvad man fylder i rummet

lyder godt.

*På den måde er det et meget taknemmeligt rum, nu mangler vi "bare" et greb, en dramaturgi og en måde at flytte publikum rundt på, som giver mening. Det er det store spørgsmål, som vi mangler at besvare...*

### **Kunstnerkollektivet Vontrapp**

arbejder stedsspecifikt og forsøger at skabe totale iscenesættelser af de rum de arbejder med. Den lydige og den visuelle iscenesættelse vægtes lige højt, og publikum er på den ene eller den anden led altid indtænkt som en del af iscenesættelserne. Vontrapp har arbejdet sammen siden 2011 og deres seneste forestilling *En håndfuld støv* havde premiere den 4. september 2014 i det gamle underjordiske vandreservoir Cisternene på Frederiksberg. Vontrapp består udover Sandra Boss og Astrid Hansen Holm af Kathrine Lund, instruktør og cand.mag. i dramaturgi, Aarhus Universitet, 2013, Katrine Würtz Hansen, uddannet fra Det Kongelige Danske Kunstakademis Billedkunstskole, 2013, Ina Hjorth Jacobsen uddannet fra Det Kongelige Danske Kunstakademis Arkitektskole, 2013, Malou Louise Lindblom cand.mag i Film- og medievidenskab, Københavns Universitet, 2011. Se mere på [www.kunstnerkollektivetvontrapp.dk](http://www.kunstnerkollektivetvontrapp.dk)

### **Følgende forestillinger blev omtalt i interviewet:**

*Et drømmehus* (2011), var en gyserforestilling i en gammel villa på Østerbro, hvor publikum var iscenesat som købere på besøg i huset.

*Bevar mig vel* (2012), foregik i boligområdet omkring Bellahøj Husene i København. Forestillingen var en visuelt iscenesat audiowalk, hvor publikum blev guidet rundt af en audioguide med 3D-lyd i deres høretelefoner.

*En håndfuld støv* havde premiere i september 2014, og var en underjordisk vandreforestilling. Cisternerne er 4.320 m<sup>2</sup> kvadratmeter og

består af tre lige store rum, i sin tid beregnet til at rumme ca. 16 millioner liter vand. Forestillingen var stadig under udvikling, da interviewet blev skrevet.

---

### **Sandra Boss**

er uddannet fra DIEM – Dansk Institut for Elektronisk Musik, og arbejder på en praksis-baseret ph.d. på Aarhus Universitet, hvor hun undersøger hvordan medier påvirker og iscenesætter selve lyttesituationen.

---

### **Astrid Hansen Holm**

er uddannet fra dramaturgi i 2013 med specialet, *Publikum i Værket – en komparativ analyse af forskellige medieborne værker*. Hun arbejder som freelance-dramaturg for bl.a. HAUT – den nyåbnede scene for ung international og dansk scenekunst i København.

---

# Essay

Det dobbelte rum i radiobiografen

# Det dobbelte rum i radiobiografen

Af Ansa Lønstrup

I Danmark er der en meget lang og kunstnerisk højt udviklet tradition for radiomontage, radio dokudrama og radiofeature med gode vilkår og rammer inden for Danmarks Radio og især radioproduktioner på P1. Tilbage i 1998 lanceredes *Københavns Radiobiograf: radio montage fra Danmarks Radio* i et galleri i Københavns centrum. Den holdt imidlertid ikke længe som en ny radiokulturel aktivitet og format. Knap 10 år efter fulgte også lukningen af Danmarks Radios montageafdeling, hvorefter nogle af de professionelle og kreative montagefolk selv startede det digitale website magasin *Third Ear – The Art of Listening* med fri adgang til audio streaming og podcast af lydmontage, drama og dokumentar med høj kvalitet. *Third Ear* er (indtil nu) blevet støttet af det tidligere Statens Kunstråd.

I mellemtiden og grundet den hastige udbredelse af de nye mobile medier og digitale formater som podcast er radiolytning blevet transformeret til en individualiseret aktivitet formidlet via Internet (og mobile medier), typisk som led i transport, pendling eller andre lignende aktiviteter. På denne baggrund synes det oplagt, at radiobiograf-formatet igen blev lanceret i 2012-13: først i *Københavns Radiobiograf*, som finder sted i forskellige biografteatre og teatre som fx Gloria og ca. et år senere i *Aarhus Radiobiograf*, som har valgt en (stort set) fast ramme i *art cinema* biografen Øst for Paradis.

Det lader til at dette fænomen i øjeblikket er enestående for Danmark og England. Dog havde den australske nationale *ABC radio* ligeledes et specielt program, *The Listening Room* for lydkunst og akustisk kunst tilbage i det første decennium i nullerne, indtil også

det lukkedes ned. Men mens det levede, arrangeredes interne radiobiografperformances for de radioansatte, ligesom det amerikanske *Radio Lab* har afholdt enkelte offentlige og sceniske radioperformances.

## Radiobiograf og tertiær oralitet

Det interessante ved de to radiobiografer i Danmark kunne oplagt være at reflektere over, hvad der sker, når radio – ligesom i de tidlige radiodage – igen bliver offentlig og bevæger sig ind i et så offentligt rum som biograf rummet. Endvidere hvordan vi kan forstå og forklare dette fænomen og denne aktivitet som et nyt forsøg med radio som *aktiv* og *offentlig* lytning, herunder spørgsmålet om deltagelse i og transformation af et tidligt lydmedium som radio. Desuden interesserer det mig at finde ud af, hvad der er på spil i radiobiograf-formatet, forstået som et ud af flere samtidige eksempler på, hvad jeg vil kalde for *lyd- og lytte-interesseret radio*, hvor man kan nævne udstillede radiokunstprojekter (også på FM båndet), konceptuelle radiokunsværker i Danmark og internationalt, en revival for unge lokalradioaktivister m.fl. Hvilket savn, problem eller sancebehov er disse nye radioformater og den nye radiogenkomst mon et svar på?

Efter at jeg et par gange har deltaget i lytninger i Aarhus Radiobiografers performances, hælder jeg mod en tese om, at dette fænomen handler om en *tertiær oralitet*, hvor den *primære* oralitet var den akustisk-fysisk, historiske mundtlighedskultur (stemme-øre) *in situ* og før bogtrykken og det, man kun på engelsk kan samle i termen *literacy*. Heroverfor taler man om den *sekundære* oralitet som tilhørende den elektronisk og senere digitalt medierede

æra (radio, film, tv, internet), hvor kulturens mundtlighed er medieret, dvs. at stemme og øre er frisat fra tid og sted af de elektroniske medier, jf. fx Walther Ong (1982): *Orality and Literacy* og Kate Lacey (2013): *Listening Publics – The Politics and Experience of Listening in the Media Age*. Den seneste version af den sekundære oralitet på digitale medier og sociale platforme som Twitter, YouTube m.fl. er specielt derved, at den har karakter af mundtlighed, selv om den er på skrift og ikke (stemme-øre) verbal. Til gengæld er den også karakteriseret ved en højere grad af deltagelse og dialog end den tidlige elektroniske fase i den sekundære oralitet.

### Offentlig og fælles

Den nye offentlige og fælles radiolytning som aktivitet i form af radiobiografen peger ifølge Lacey (2013) netop på spørgsmålet om lytning. Mit spørgsmål vil derfor være: hvilke *affordances* ("tilbud af muligheder") kan der produceres, når publikum via en kropslig tilstedeværelse (i biografen) som en kollektiv "krop" lytter som en fælles og offentlig *audience* til et lydskabt rum, som er medium for repræsentation og betydning? Hvilke slags relationer, atmosfærer og aktiviteter vil kunne etableres inden for og imellem de to rum – biografens faktisk-fysiske og den performede radiomontages fiktivt-auditiv – og hvordan kan vi begrebsliggøre sådanne lyttende relationer og aktiviteter?

Jeg vil vende tilbage til de to rum. Men først nogle fakta om konceptet radiobiograf, baseret på dels mine egne to besøg og et interview med en af mine studerende som deltager i Aarhus Radiobiograf, dels på de to radiobiografers websites

Motivationen til på frivillig basis at starte foreningen *Radiobiograf* i Aarhus var ganske faktisk, at nogle af aktivisterne og senere medlemmer delte deres kommentarer, anbefalinger m.m. af deres lytninger til forskellige podcasts på en hjemmeside. Snart fandt de imidlertid ud af, at det var akavet og utilfredsstillende, at deres lytninger

foregik så individuelt, så derfor ønskede de at skabe en ramme for en mere kollektiv, synkroniseret lyttende praksis: "Selve tanken eller forestillingen i sig selv om at mange andre sad og lyttede samtidig med mig var vigtig", siger min informant. Radiobiograf-gruppen arrangerer én performance eller forestilling om måneden, og de forbereder den på en lavteknisk og *con amore* facon, hvilket vil sige at de sammen taler om muligheder, temaer, ideer, *set-ups* og praktikaliteter efter og før hvert radiobiograf-arrangement. Disse har ikke nogen fast form, men kan rumme en eller flere produktioner, en kort velkomst eller måske en kort præsentation af værkerne, undertiden en kort samtale ind imellem de enkelte performede værker om ideerne bag eller processerne under produktionen. Der foregår løbende et samarbejde mellem de to radiobiografer, ligesom der er et vist samarbejde med DR P1 og med *Third Ear*. I maj 2014 havde Aarhus Radiobiograf en performance under den internationale *SPOT* musik- og showcase festival i Aarhus.

### Kvinden på Isen i Øst for Paradis

Afviklingen af min valgte case, *Kvinden på Isen*<sup>1</sup> blev annonceret, præsenteret og gennemført som et fuldstændigt synkroniseret samarbejde med Københavns Radiobiograf og *Third Ear*. Således var det centrale her, at der blev lyttet synkroniseret og med bevidstheden om et fællesskab, som også rakte ud over biografens i Øst for Paradis – ud fra den nævnte utilfredshed med podcast og dens asynkrone, individualiserede lytning.

Øst for Paradis-biografen ligger i Paradisgade, midt i Aarhus' gamle luderkvarter – i en udefra ganske lurvet bygning under stadig renowing, men indenfor iscenesat med et gammelt og smukt, klassisk biografinteriør: røde polstrede og behagelige stole og sorte vægge. Det daglige biografpublikum her består mestendels af

1) Tilrettelagt, skrevet og redigeret af Rikke Houd. Redaktion: Tim Hinman og Krister Moltzen. *Kvinden på Isen* kan tilgås på <http://thirdear.dk/arkiv/kvinden/>



studerende og midaldrende, veluddannede gæster. Radiobiograf-arrangørerne har en permanent aftale om salg af temmelig billige billetter på Øst for Paradis' website eller fra biografens cafe- og billet salg.

Når man ankommer til biograf rummet blandes man ind i den almindelige filmbiografatmosfære af billetkøb, livlige og forventningsfulde samtaler ved indgangen til biograf salen, indtil lyset dæmpes og der bydes velkommen. Når selve radioforestillingen begynder, dæmpes lyset til næsten mørke, alle er stille og forbliver stille under hele forestillingen, som sendes ud gennem biograf salens store lydanlæg. Under de små pauser mellem værkerne (numrene) kan der være lidt tale – ved arrangørerne, kunstneren eller evt. blandt tilhørerne. I den forstand er atmosfæren en blanding af de atmosfærer, der omgiver vores erfaringer fra hhv. biograf, teater og (klassisk) koncert.

### Rum og atmosfære

Atmosfæren i den koncentreret lyttende forsamling er meget stærk under opførelsen: der er ingen unødvendig støj fra slikposer, snak eller anden støjende adfærd blandt tilhørerne. Det betyder, at det er muligt både at opleve og registrere den kropsligt tilstedeværende kollektivitet i biograf rummet og samtidig lytte til og synke ind i radiofremførelsens lydige rum. Det er præcis her hvor en slags syntese opstår i dette dobbelte rum: den kollektive, lyttende atmosfære synes at styrke den enkeltes evne til at skabe og intenst opleve de indre forestillinger af rum, som lydfremførelsen befordrer gennem dens funktion som et medium for repræsentationer eller narrativer. Det er netop her, at jeg vil tale om, at en tertiær oralitet udspiller sig, idet denne både peger på selve den lyttende og den mundtlige akt (radioværkets talestemmer og lyd) og på lytningens fællesskab som en lyttende forsamling af tilhørere sammenbundet i tid og rum: vi hører (lytter) og vi hører til (i biograf rummets fællesskab). Vi deltager gennem atmosfærens dobbelte rum:

et rum af kropslig tilstedeværelse og (lyttende ind i) et radiolyd-rum, som er medium for repræsentation (radioperformancen), således som Gernot Böhme teoretiserer det i sine tekster: *The Space of Bodily Presence and Space as a medium of Representation* (2002) og *Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics* (1993). Baseret på Immanuel Kants filosofi og hans grundkategorier om rum og tid, hvorigennem vi erkender og sanser verden, nærmer Böhmes tekster sig et forsøg på at udrede og forstå kohærens mellem vores krop og vores erfaring af rum netop via konceptet om atmosfære, som det fremgår af titlerne for hans skrifter ovenfor.

### Lyttende offentlighed

Ifølge Kate Lacey (2013) har der gennem historien eksisteret masser af fælles offentlig lytning, som hidtil ikke er blevet forstået som en aktiv, men derimod en passiv akt. I tråd med andre – (fx Jean-Luc Nancy<sup>2</sup> der mener at lytning handler om det endnu ikke afkodede til forskel fra det at høre det allerede afkodede) – definerer hun lytning som den aktive dirigering af høresansen med henblik på at opdage og skelne betydning fra lyd *og* som en kulturel praksis, som blev og stadig bliver stærkt forandret af radio og medier. Lacey er mest interesseret i politik, etik og kommunikation tilknyttet radio og lytning, og hun skriver således om den offentlige sfære som et *auditorium* og lytning som en forpligtelse i offentligheden.

Den australske lyd- og radioforsker Virginia Madsens artikel: "Radio and the documentary imagination: thirty years of experiment, innovation, and revelation" (2005) fokuserer på radiodokumentar og radiofeature-produktion som kunstgenrer, og hvorledes de fik en renaissance i slutningen af 1960'erne. Denne renaissance voksede også ud af og fik sine æstetiske ideer fra europæisk filmkultur med

2) Jean-Luc Nancy (2002/2007): *Listening*, N.Y.: Fordham University Press

begreber som *auteur*, *nouvelle vague* og *cinéma-vérité*-bevægelser samt med ideer om en ny radiodokumentar med affinitet til koncepter som *acoustic films*, *features*, *montage*, *films sonore* eller *radiophonique* som imaginative, ekspressive og "åbenbarende" genrer. Og hun undrer sig over, hvorfor disse koncepter ikke er blevet inddraget i den voksende litteratur om auditiv kultur og lydkunst. Hun spørger: Hvorfor ikke en *radio d'auteur* ligesom vi taler om film d'auteur?

Det synes derfor ikke tilfældigt, men snarere oplagt at denne nye kulturelle praksis for offentlig radiolytning bliver søsat og placeret netop i film- eller biografrummet, som også – som den mest påfaldende tekniske fornyelse i nyeste tid – nu til dags rummer et fantastisk lydanlæg. I min case, *Kvinden på Isen* befordrer det en næsten kropslig intimitet med en delikat, skrøbelig, nær og klar ung kvindestemme, som sammen med en soundscape komposition trækker os ind i hendes lydartikulerede rum. Radioproducent Rikke Houds indtagende stemme styrer og metakommenterer på vores forestillende aktiviteter, som deles af hende og os. Hun, jeg og vi skaber sammen og mærker det virtuelle rum i vores indre sansende fornemmelse. Og denne sansende evne er ifølge Don Ihde (*Listening and Voice*, 2007) netop en meget speciel mulighed og karakteristisk for vores lyttende evne: vi kan høre rum, former, overflader og det indre af ting, som vi ikke kan se. Vores auditive lyttefelt er tredimensionelt: vi er midt inde i lyden, som vi derfor kan opleve som virkelig, skønt faktisk medieret og virtuel. Det auditive felt overskrider de rumlige begrænsninger, som kendetegner synssansen – ligesom dette gælder når vi "ser" i vores drømme, eller når vi oplever film i biografen. Radiobiografen opererer såvel i produktionen som i selve rummet efter cinematiske principper og i kraft af lytte-høre sansens rumlige grænseløshed.

### Rum og ører

Steven Connor reflekterer i sin artikel "The Ear

Room" (2008) over lyd, lytning, *space* og *room*. På engelsk er *space* det åbne, abstrakte eller virtuelle – *room* er det okkuperede eller beboede. Hvor vi *ser* fra en bestemt synsvinkel, hører og lytter vi til tingene fra hvor de er snarere end fra hvor vi selv er. Så vi er "lutter øre" og vi "låner øre", men ørerne kan ikke selv bevæge sig som vores øjne kan det. Ørerne indtager en skiftende position relateret til det virtuelle/fiktive rum og til det faktiske rum, de okkuperer. Hvor øjnene behersker rummet, er rummet okkuperet af og med ørerne. Det vil sige, at ørerne skaber rum. Vores opfattelse og oplevelse af rum (fiktivt og faktisk) forekommer at have en meget stærk affinitet til vores lyttende perception såvel som vores egen lydproduktion.

Radiobiografen handler ikke om *forestillede* fællesskaber, men om såvel virkelige fællesskaber i et virkeligt rum og forestillede rum og om relationer som medieres gennem det auditive rum af repræsentationer og betydninger. Lyd i dette radioværk, oplevet i denne biograf drejer sig om to rum og forskellen mellem de to – men også om en stemme og dens krop som trækker os ind i det andet (fiktive) rum. Og hele tiden bevæges og oscillerer vi frem og tilbage mellem de to rum – i et fælles tilhørrum.

### Slutningen

Da jeg en tirsdag aften i marts 2014 oplevede *Kvinden på Isen*, mistede jeg min tidsfornemmelse, mens jeg var okkuperet af mine lyttende aktiviteter, sunket ind i Østgrønlands lydum, mens jeg var aktiv medskaber af historien om en ung dansk kvinde, som i 1933 forsvandt under iskanten. Da forestillingen var slut, anede jeg ikke, hvor længe den havde varet. Til gengæld kunne jeg hele tiden undervejs i biografrummet mærke den dobbelte tilstedeværen af et intenst engagement i radiostykket og atmosfæren i rummet som alle tilhørere antagelig delte med mig. Da det var slut og lyset blev tændt, varede stilheden et stykke tid, mens folk stadig var dybt nede i deres stole og lytte-forestillende

oplevelse. Foran os kunne vi igen se det røde biografforhæng, bagved hvilket vi måske få uger tidligere havde kunnet følge og kigge på filmværkstedets visuelle repræsentationer i en fiktionsfilm, måske en auteur film.

Denne aften var det mig selv og hver enkelt person blandt tilhørerne, som havde skabt alle repræsentationerne ("billederne") som forestilling gennem hver vores indre imagination: en transformerende, næsten mystisk aktivitet som var blevet sat i bevægelse af lyd og stemme og dermed synkroniseret i den lyttende forsamling af tilhørere. Der var virkelig tale om et intenst "mirakel" af fælles og synkroniseret lytning, som også kan skyldes og forklares med en forestilling af meget høj kunstnerisk kvalitet, som formåede at arbejde æstetisk med vores lytte-evner og lytte-relationer, dvs. med det at afkode lyd og opleve den dobbelte rumlighed. Det varede i 55 minutter og 2 sekunder – fandt jeg bagefter ud af. Biografrummet, stemmen, lyden, og det lydligt performede, individuelt forestillede rum sidder stadig i min krop og min erindring.

I begyndelsen af dette essay spurgte jeg til, hvilken mangel, problemstilling, drift eller (sans)behov dette nye radiobiograf-format egentlig er symptom og svar på. Jeg vil foreslå følgende: I vores senmoderne og ekstremt individualiserede, teknologisk medierede kultur bliver vi dagligt fanget mellem to rum: det virtuelt medierede rum (i vores mobile medier) og rummet for vores kropslige tilstedeværelse (i det urbane og det hjemlige rum) – imens vi længes efter fællesskaber i begge og evt. helt andre rum. Dette er "det ny normale". Men det bliver normalt aldrig hverken løst eller forklaret som et offentligt, fælles anliggende og som et lytningens problem. Radiobiografen både udpeger og svarer på dette.

Således er mit case studie et eksempel på tilstedeværelsen af nye *sonic imaginations* i kulturen – og derfor også på behovet for etableringen af de nye og interdisciplinære *sound studies*, som internationalt er under etablering i

disse år, se fx Jonathan Sterne's store antologi: *The Sound Studies Reader* (2012).

## Litteratur

Böhme, Gernot. (2002). "The Space of Bodily Presence and Space as a Medium of Representation", <http://www.ifs.tu-darmstadt.de/fileadmin/gradkoll/Publikationen/space-folder/pdf/Moehme.pdf>

Böhme, Gernot. (1993). "Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics". *Thesis Eleven*, 36, s. 113-126.

Connor, Steven. (2008). "Ear Room". A talk given at the Audio Forensics Symposium, Image-Music-Text Gallery, London, 30 November [pdf version].

<http://www.stevenconnor.com/earroom/earroom.pdf>

Ihde, Don. 2007. *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*. Second Edition. State University of New York Press.

Lacey, Kate, 2013. *Listening Publics. The Politics and Experience of Listening in the Media Age*. Cambridge and Malden: Polity Press.

Madsen, Virginia M., 2005. "Radio and the documentary imagination: thirty years of experiment, innovation, and revelation" in *The Radio Journal – International Studies in Broadcast and Audio Media*, Volume 3, Number 3, s. 189-198.

Ong, Walter J., 1982. *Orality and Literacy: The technologizing of the Word*. New York: Routledge.

Sterne, Jonathan (red.), 2012. *The Sound Studies Reader*. Abingdon, UK, and New York: Routledge.

---

### Ansa Lønstrup

lektor i Æstetik og Kultur, AU. Har publiceret om stemme, lyd, audio-visualitet, lyd og medier bl.a. i forskningsprojektet *Audio-visuel kultur og den gode lyd*. Redigerer antologien *Blik for Lyd. Om lyd i kontekst* (in print). Arbejder på en bog om lyd og lydinteressert radio.

---



# Essay

## Det improvisatoriske audiodrama

*Et Drama* (2013)

Foto: David Schultz Madsen

# Det improvisatoriske audiodrama

Af Trine Damgaard

At skabe drama for ørerne handler for mig om at skabe troværdige billeder for det indre blik. Lytteren må tro på det, han hører, og det skal føles lige så virkeligt, som hvis han så på det. Jeg bliver ofte spurgt til min metode, og hvorfor jeg som radiodramainstruktør beder skuespilleren vælte rundt i lokalet - det kan man jo ikke se. Men man kan høre det, er min overbevisning - at det er *hans* krop. Det er åbenlyst, at kropslighed i spillet har en indvirkning på stemmens kvalitet, men jeg synes ofte, at jeg kan høre, når denne kropslighed er fraværende i radiofiktionens univers. Skuespilleren bør være en central medskaber af værket og i fokus under optagelsen. Han skal ikke stå placeret i en fast position foran faste mikrofoner. Lydteknikeren skal lytte og kigge og følge ham med boomstang i en produktionsproces, der således minder om filmens. Og sådan bør det være! Selvom man ikke kan se, at skuespilleren står stille foran manuskriptet, så hører man det. Stemmen er bærende, men man må aldrig begrænse hans spil til stemmen alene.

Det er kroppen, der først og fremmest styrer stemmen og giver den karakter. Det er, når skuespillerens krop er i bevægelse, at hans stemme lever, og spillet som sådan bliver dynamisk. Samtidig er bevægelserne i samspil med stemmen - tæt på og langt fra mikrofonen - med til at give publikum indre nærbilleder, totalbilleder osv. - en grundlæggende rumfornemmelse.

## Improvisation i radioen

I radioen er skuespillerne sårbare. Replikkerne står frem som det centrale i spillet, og de er ofte helt nøgne. Hvis der er en falsk tone, lyder den virkelig falsk. Derfor er det så afgørende

at skabe rammerne, hvor den naturlige dialog er i højsædet. Friheden for skuespilleren til at bevæge sig spontant og fysisk er én måde at fremelske den på. Løsrivelsen fra det 100% fastlagte manuskript er en anden.

Det er min opfattelse, at når man arbejder improvisatorisk med åbne men klare narrative scenegange som udgangspunkt, er der gode chancer for, at spillet bliver mere naturligt og dynamisk. Derfor arbejder jeg oftest med en kombination af fastlagte og åbne manuskripter. Der må naturligvis være en fuldstændig klar vision med fortællingen og dens retning, men jeg mener, at rummet for spontanitet skal være meget stort, således at scenerne ikke kommer til at lyde konstruerede og replikkerne skrevne.

Improvisation i spillet ser vi tit i teater og film, og det er en metode, der er brugt altid og i mange sammenhænge. Dog ikke så udbredt i radioen og som med det fysiske spil er jeg også omkring denne del af processen inspireret af det filmiske arbejde og en række filminstruktører.

Når f.eks. instruktør *Michael Noer* (f. 1978) arbejder improvisatorisk med sine skuespillere i film som *R* og *Nordvest*, er resultatet autentisk i stort set alle scener. Noer arbejder med både uddannede og ikke-uddannede skuespillere, og for ham handler det selvfølgelig også om at skabe et rum for ikke-trænede, hvis spidskompetence er, at de kender filmens karakterer og miljø indgående, fordi de selv er en del af det. Derfor kan de improvisere ud fra egne erfaringer og gøre scenen dybt troværdig. Den proces og metode er jeg inspireret af: At forberede scenerne grundigt gennem samtaler med skuespillerne og at lade skuespillerne være dem, der endeligt former dialogen gennem improvisationer inden for den skrevne scene -

ud fra deres personlige tanker om scenen og ud fra deres egen forestillings- og indlevelsessevne i øjeblikket. På den måde opstår der ikke bare den ønskede autenticitet men også en spontanitet i henhold til, hvordan medspilleren reagerer på en given replik eller handling. Det uventede og spontane bud er ikke altid det bedste, men det er det ofte.

### Devising vs. styret improvisation

Med skuespilleren som en afgørende medskabere af værket kan man umiddelbart sammenligne denne metode med devising teater, der arbejder ud fra principperne om den kollektive proces, hvor skuespillerne selv skaber de respektive historier og scener.<sup>1</sup> I lighed med den proces arbejder jeg også med en ramme, der har dette åbne felt, hvor jeg som instruktør i første omgang trækker mig tilbage og lader skuespillerne arbejde frit. Derfra finder vi sammen en form, og således er der i lighed med devising-princippet tale om en kollaborativ form i min anvendte metode, der dog adskiller sig markant fra devising ved det, at både historien og karaktererne er etableret, når skuespillerne starter arbejdet. Den fortælle-mæssige ramme er defineret på forhånd.

Derfor er jeg i højere grad inspireret af netop filmprocesser, men også tidligere producerende radiodramainstruktører som *Daniel Wedel* (f. 1965) og *Jesper Jensen* (1931-2009), der begge har arbejdet improvisatorisk og med et 'hverdagsagtigt sprog' og autentisk mål for øje. Daniel Wedels *Polterabend* fra 2000 er et fremragende eksempel på et værk, hvor velfungerende improviserede radioscener er med til at give historien nerve og autenticitet. Autentiske er også Jesper Jensens Agitpop-produktioner fra 1970'erne, der brød med samtidens radiodramas fokus på borgerskabet

og satte de udstødte og arbejderklassens hverdag på dagsorden - med amatørskuespillere i de bærende roller. I *Du har et problem*, *René* spilles karaktererne f.eks. dels af Jensens venner fra agitpop-kollektivet, dels af amatører, og det gav naturligvis dialogerne et markant andet naturalistisk udtryk sammenlignet med det poetiske, teatraliske sprog, man kendte fra tidens øvrige radiodramaer. *Du har et problem*, *René* producerede Jesper Jensen i øvrigt på Danmarks Radio i 1973, og den er således også et eksempel på, at man tidligere har arbejdet improvisatorisk også her.

### Impro-fest

Jeg arbejdede første gang med improviserede scener på radioen i 2008, hvor jeg netop på Danmarks Radio instruerede *Festen* - en radiodramafortolkning af Thomas Vinterbergs fortælling, der dermed 10 år efter filmens premiere vendte tilbage til det medium, hvor det hele startede.<sup>2</sup>

På denne radiodramaproduktion var udgangspunktet for improvisation som metode ikke kun ønsket om naturlige dialoger men også et behov for fortælle-teknisk fornyelse af værket, der forinden var blevet sat op adskillige gange på store teaterscener over hele verden.

Derfor var det vigtigt, at *Festens* dialoger, der i store træk gik igen f.eks. i Østre Gasværk Teaters forestilling fra 2007, måtte nedbrydes og bygges op på ny - og ikke i form af et nyskrevet særligt radiomanuskript men netop gennem skuespillernes improvisationer.

Der forelå i dette tilfælde slet ikke noget egentligt manuskript men 42 såkaldte *scenarier* udformet på baggrund af filmmanuskriptet i samarbejde med min medinstruktør Peter Togsverd. Disse scenarier udgjorde en beskrivelse af scenens opbygning med en klar start, midte og slutning men helt uden

1) Devising metoden bygger på en videreudvikling af teaterpraktikerne Jerzy Grotowski og Peter Brooks tanker om skuespilleren som en selvstændig kreativ kunstner.

2) I *Koplevs Krydsfelt* på P1 fortalte "Allan" d. 28. marts 1996 sin historien. Udsendelsen hørte Vinterberg, og skrev på den baggrund manuskriptet til *Festen*

nedskrevne replikker. *Scenarie 14* lød f.eks. således:

*Christian holder sin tale. Han er determineret og holder talen, som om det var en almindelig tale. Han reagerer på gæsternes latter og griner selv undervejs. Det er hans måde at distancere sig til konflikten på. Han taler lidt for hurtigt af og til og er nærmest lystfuld. Han har to taler, en grøn og en gul. Helge vælger den grønne.*

Talen omhandler Christian og Lindas barndom. De legede godt sammen og lavede ballade i huset. Men det blev først alvorligt, når far skulle i bad. Christian fortæller overfladisk konstaterende om overgrebene uden at skifte tonefald synderligt. Han drikker lidt vand og slutter af med at sige tillykke til sin far.

På optagelsen var det op til skuespiller Rasmus Flensborg, hvordan netop denne spontane tale skulle lyde, og med sit kendskab til filmens scene og karakteren Christian skabte han en helt ny tale - med samme hovedlinjer og budskab, men nye ord. Efter et første take med hans bud blev der rettet ind, taget valg og givet de fornødne instruktioner forud for de efterfølgende takes - som der var mange af i det improviserende arbejde. Talen i den endelige produktion består således af sekvenser fra 5 forskellige taler, som Flensborg improviserede frem - klippet sammen til én tale.

I forhold til klippefasen er det i øvrigt ikke en uvæsentlig pointe, at der med radiooptagelser - i modsætning til filmoptagelser - kan klippes frit rundt i enhver sekvens uden tanke på, at den næste indstilling skal passe til den forrige. Og det er en stor fordel med den enorme mængde af improvisatorisk materiale.

Resultatet af improvisationsmetoden var tilfredsstillende og som håbet dynamisk, men samtidig forelå der i arbejdet en risiko for, at scenerne i denne søgen efter spontanitet faktisk kunne ende med at blive mekaniske i processen

med de mange takes. Et paradoks jeg i arbejdet løbende måtte forholde mig til. For man må spørge: Kan spillet blive ved med at være uventet og spontant efter 8. take? Når jeg har lavet 10 optagelser med de samme skuespillere af den samme scene, får spillet så ikke tværtimod en mere formularisk karakter, og begynder det så at blive noget, der rent faktisk bevæger sig væk fra kroppen?

Det er afgjort en mulig konsekvens af metoden, som man må være opmærksom på, men jeg oplevede sjældent, at det skete. Derimod stod det tydeligere frem, at det var de mange takes, der hjalp skuespillerne frem til et endeligt velfungerende sceneforløb eller om ikke andet til velfungerende sekvenser i scenen. Scenen fungerer måske ikke optimalt i sin helhed i det 6. take, men 1 minut og 13 sekunder inde i optagelsen, er der en genial sekvens eller replik. I næsten alle takes opstod der således på et eller andet tidspunkt noget uventet interessant og brugbart i klippefasen, hvor scener blev skabt af små sekvenser fra stort set alle optagelser. Det er i det hele taget en vigtig pointe i forhold til metoden, at det er de uventede og spontane øjeblikke, der kommer frem i de enkelte takes, som monteres til noget nyt og anderledes i den endelige scene.

Det er naturligvis stadig vigtigt at holde sig for øje, hvordan metoden i *optagefasen* tillader, at man bliver ved med at holde spillet nyt og åbent. Og der opstår da også af og til situationer i den kreative proces, hvor jeg netop oplever, at balancen mellem det spontane, og det der pludselig bliver mekanisk, er hårfin. I arbejdet med scener af en bestemt karakter kan et 7. 8. og 9. take være nyttesløse, og man må i stedet stoppe eller gentænke scenen helt. Det er det, der er udfordringen ved metoden: Hvor lang tid kan den åbne for det friske og det nye? Her er der bestemt tale om en fortsat metode- og procesudvikling for mig, og jeg må være parat til i givne situationer at stoppe, gå i nye retninger og løse scenen på en helt anden måde. Det er de overvejelser, der er

med til at flytte mig metodisk i forhold til mit udgangspunkt.

### **Et nyt drama**

Arbejdet med improvisation inden for scenarier og helt uden manuskript var særligt velfungerende i forhold til det givne forlæg og det allerede eksisterende værk i form af *Festen*. Fordi skuespillerne kendte historien og karaktererne så indgående, formåede de at skabe både nye scener og karakterer og at improvisere frit uden at forlade den gældende storyline. Metoden frembragte altså nye og naturlige dialoger og en ønsket forskydning i forhold til filmen. Men i arbejdet med nyskrevne historier har jeg måttet gå i delvis nye retninger. Det er langt hen ad vejen *Scenariel/improvisationsmetoden*, jeg har videreudviklet i mit fortsatte radiodramaarbejde, men når det gælder skabelse af noget helt nyt, må rammerne være strammere end de meget åbne scenarier.

Grundlaget for tilblivelsen af *Et drama* (2013) var således netop kombinationen af fastlagte, nedskrevne scener og åbne scener med rum for improviserede replikker. Sekvenser i manuskriptet lå helt fast, andre var skrevet i scenarie-form. De nedskrevne replikker fungerede dog stadig som rettesnore. De var ikke låste, og også i dette specifikke arbejde oplevede jeg, hvordan det var de åbne scener, der var helt afgørende for dynamikken og målet om at nå en høj grad af autenticitet, hvilket er ganske vigtigt for denne historie. Også her lagde metoden som håbet op til den fornødne frihed for skuespillerne i forhold til dialogen og i det hele taget i måden at spille på. Med en ny historie kunne jeg have valgt at arbejde ud fra et helt ”færdigt” manuskript, men under optagelserne hørte jeg gang på gang, at scenerne fik et særligt troværdigt udtryk, i det øjeblik, at der også blev svaret spontant med skuespillerens egne ord på en given replik. Et svar der til tider bragte scenen i en ny, uforudset retning. Nogle gange løftede det scenen. Andre gange måtte buddet naturligvis kasseres. Men muligheden

for improvisation var til stede i ethvert take - verbalt som kropsligt. Og det var vigtigt for historien, hvis dramatiske omdrejningspunkt er et ungt pars magtkamp for dels at skjule og afsløre sandheden om *hendes* utroskab. En sandhed, som *han* med magt forsøger at dokumentere.

I en fortælling, hvor der foregår både overgreb og en gennemgående fysisk kamp om mikrofonen, synes det umuligt at opnå det rette niveau af troværdighed, hvis skuespillerne ikke er frie i deres bevægelser under optagelserne. Jeg er ikke i tvivl om, at fraværet af dynamik ville have været markant, hvis scenerne var optaget i et mindre studie og ikke på location. Ganske enkelt fordi der her ikke er mulighed for den fysiske udfoldelse, der både giver skuespillerne den rette fornemmelse for scenen og det rigtige tændingsniveau, og i sidste ende publikum de troværdige indre billeder. I flere sekvenser af *Et drama* er der en lige så høj grad af kropslig aktivitet som stemmekvalitet, og det giver lyden en særlig fysisk og visuel karakter. Publikum har nemt ved at se de fysiske handlinger for sig, fordi de så at sige kan høre dem.

Det er derfor, jeg mener, at skuespillerne optimalt må agere, som de er vant til på film og teater. De må tro på deres handlinger og oplevelser, for at lytterne i sidste ende gør det. Svage scener kan bestemt reddes med et stærkt lyddesign, men det kan også tippe til den helt anden side - som når man kan høre på stemmen, at det, der sker, ikke sker rigtigt: Det er tydeligvis ikke skuespilleren, der løber! Han står næsten stille og siger sin replik, og løbet er stereofilen ”Footsteps on wooden floor”!

### **Den fælles fokuserede lydoplevelse**

I mange år har miljøet for radiodrama som genre været lille i Danmark. Radiodrama har naturligt været Danmarks Radios kunststart. Det har været her publikum officielt har kunnet opleve produktionerne, men med nye tiltag som Radiodrama Netværk og Københavns- og Aarhus Radiobiograf har producenter,



herunder mig selv, fået en ny scene at præsentere vores værker på, og publikum en mulighed for tilbagevendende fælles lytteoplevelser - i rum, der desuden tilbyder den bedste lyd kvalitet.

*Et drama* havde premiere i december i Københavns Radiobiograf, Gloria Biograf, og i salen sad både kollegaer i branchen og også publikummer, der aldrig før havde hørt radiodrama på denne måde - for nogens vedkommende end aldrig hørt et stykke radiodrama i det hele taget. Men her fik de en mulighed for en ny måde at opleve på. Derfor var de i salen, og de fleste meldte stærkt positivt tilbage: "Sådan har jeg aldrig oplevet radiodrama - på stort lydanlæg, helt uforstyrret og sammen med andre".

Mødet med publikum er givtigt. Her oplever jeg hvordan improvisationerne og produktionerne modtages, og reaktionerne bidrager til fortsat metodeudvikling. Også i det lys, men med tanke på såvel producenter som publikum, er det mit håb, at biograflytninger bliver en stærk del af fremtidssceneriet for radiodrama. Uanset hvordan produktionerne er skabt, med hvilke metoder og i hvilken stilart, så bør fortællingerne præsenteres i rammer, der tilbyder publikum optimale forhold for den fulde oplevelse. Når vi som instruktører og lyddesignere arbejder hårdt for at skabe effektfulde, underholdende og autentiske lyduniverser i vedkommende historier, så vil vi selvfølgelig også gerne have, at de opleves koncentreret og i høj lyd kvalitet. Ikke *kun* i bilen, på løbeturen, i stuen eller køkkenet - ud af små radioer og med børn og opvaskemaskiner i baggrunden.

At man kan få den individuelle oplevelse af lyd værker hvor og hvornår man ønsker det - ude og hjemme - er en stor styrke. Afgjort. Men lad os *også* bringe såvel historierne som deres publikum ud af det lille hjem og ind i biograf salen - sammen.

Radiobiografer kan tilbyde både den fælles kulturelle oplevelse og den store lydoplevelse. Biograf anlægget kan være med til at styrke det

lydæstetiske aspekt. Det kan give publikum det fulde lydbillede som man ikke på samme måde opnår med mp3 og podcast. Og hvorfor skulle man ikke også forfølge det? Nøjagtig som når man ser film i biografen sammen med vennerne og ikke derhjemme hver gang.

Radioen og podcast er selvfølgelig værkernes primære platform. Min pointe er blot, at de langt fra bør være de eneste. I virkeligheden kan man sammenligne med andre typer scenografi. Når jeg en sjælden gang hører gode radiofortællinger i mit køkken, tænker jeg af og til, at det jeg mister af nuancer svarer til et mangelfuldt lysdesign på en teaterforestilling eller en dårlig scenografi.

Det store lærred og biograflyden giver biograf publikummet en stor filmoplevelse. Et fantastisk koncertsted giver en stor musikalsk oplevelse, og på samme måde kan et radiodramapublikum få en særlig social og stor lytteoplevelse i biografen. Radiobiografen skaber rammerne for den fulde lydoplevelse og en markant anden fællesoplevelse end podcastoplevelsen, og salen kan give den intense stemning og den ro, som du til tider savner, når du har fortællinger i ørerne ude i verden. Podcastoplevelsen har du til gengæld helt for dig selv, og det er der en anden særlig kvalitet i.

Der er selvfølgelig typer af produktioner, der lægger mere op til biografoplevelsen end andre. Det er klart, at det er de produktioner, hvor der arbejdes centralt med designet og de nuancerige lydbilleder, der ligger ud over stemmer og tale, som især kommer til deres ret i biograf salen. Et element som tavshed kan f.eks. få en pludselig stærk virkning. Pausen kan forstærke dramaet i biografen. I køkkenet punkterer den til gengæld. Hvis pausen er for lang her, er risikoen for at miste publikum stor, fordi man ikke på samme måde er fokuseret, og mens pausen river dig ud af oplevelsen i hjemmet, så kan den rive dig længere ind i fortællingen i biografen, og være med til at holde dig fast.

På samme måde er biograf salen og -lyden med til at forstærke den rumlige dimension, jeg forsøger at skabe i arbejdet med det

improvisatoriske og det kropslige. Hvis man skal kunne høre kroppen i den kontekst, det grundlæggende er tiltænkt, så må man optimalt høre produktionen på stærke headphones, i biografen eller på et lydanlæg i en vis kvalitet.

Og lad mig her fra biografsædet ytre mit sidste håb: Under alle omstændigheder bør radiodrama ikke være en nichegenre. Det skal ikke være en særlig smal kunstart for en særlig skare af akademikere og ”radionørder”, der laver radio for hinanden. Det bør være for alle, der har interesse i spændende, rørende, sjove, dramatiske historier - dvs. de fleste! Også dem, der fortæller, at de aldrig hører radiodrama, fordi det ikke fanger dem. Lad os tage det alvorligt - og fange dem!

### Litteratur

Johnstone, Keith, 1987. *Improvisation og teater*. København: Hans Reitzels Forlag

Langkjær, Birger., 2000. *Den lyttende tilskuer – Perception af lyd og musik i film*. København: Museum Tusulanums Forlag

Oddey, Alison, 2006. *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook*. London: Routledge

Roose-Evans, James, 1989. *Experimental Theatre: From Stanislavsky to Peter Brook*. London: Routledge

Theil, Per, 1999. Radiofoniske fortællinger. In: Jytte Wiingaard (red.): *Medier og æstetik*. København: Multivers

---

### Trine Damgaard

er uddannet fra Dramaturgi ved Aarhus Universitet i 2009. I 2013 etablerede hun produktionsselskabet *Keep Talking*, hvor hun fungerer som forfatter og instruktør i samarbejde med en fast stab af medforfattere, lyddesignere, lydteknikere, dramaturger og skuespillere. I august 2014 vandt hun og *Keep Talking FLYD - Festival For Lyddramatik*s produktionspris for dramaet *Hvid Drøm*.

---

# Essay

Endelig er der overskud til eksperimenter

## Endelig er der overskud til eksperimenter

Af Susanna Sommer

Hele budgettet røg i 2007, og det betød en årelang jagt at redefinere sin rolle og finde nye veje. I dag har vi nået marchhøjde og er begyndt at få lyst og kræfter til at prøve noget nyt, siger DR Radiodramas daglige leder, Dorte Riis Lauridsen.

-Vi kommer med noget nyt, det er en god historie, den er godt spillet og den er velmonteret. Så jeg synes personligt, vi ligger ret lunt i svinget - selvom jeg jo ikke er helt objektiv, griner Dorte Riis Lauridsen. Hun er producent og Radiodramas daglige leder, da vi taler sammen et par dage, før hun tager til Torino, hvor Louise Witts dramaserie *Efter Fyringerne* konkurrerer om den prestigefyldte Prix Italia-pris.

-Alle radiodramaafdelinger i Europa, og formentlig hele verden, er under stærkt pres i de her år. Lyttertallene er faldende, radiofonierne prioriterer flowradio og budgetterne bliver mindre. Det betyder, at man skal redefinere sig selv. Og der er vi foran, kan jeg mærke. Vi har produceret kortere formater og serier siden nedskæringerne i forbindelse med koncertsalen i 2007, hvor vi blandt andet lukkede enkeltspillene. Så i dag er vores måde at fortælle historier på markant anderledes end de andre radiodramaproducenter. Vi er blevet skarpere, tænker mere ud af boksen, er gode til at økonomisere fortællingen, og så er vi meget mere udadvendte og lytterorienterede. Og hele den øvelse skal de andre først i gang med nu, understreger Dorte Riis Lauridsen.

Hendes mavefornemmelse viser sig at holde stik. Torsdag den 25. september går Louise Witt på scenen i Torino og henter sin Prix Italia, der

får følgende begrundelse med på vejen:

*Dette velskrevne og velopførte drama var inspireret af en virkelig historie (...) Gennem sammenstilling af detaljer fra hverdagsliv og arbejde får lytteren en indgående forståelse af forhold, som kan føre til selvmord. Historierne om fyringer og om de overlevendes skyld vækker genklang i en tid med økonomisk krise og usikkert arbejdsmarked. Handlingen er så overbevisende og spillet er så behersket, at det hele føles meget autentisk.*

*Efter Fyringerne* opruller i 3 halvtimes afsnit baggrunden for en række selvmord i en stor medievirksomhed på grund af nedskæringer og arbejdspress. Det er en drama-doc, der er produceret som en radiodokumentarudsendelse, hvor en journalist folder historien ud med private optagelser og interviews med de efterladte.

*Hvad er det serieformatet kan i forhold til enkeltstykket?*

-Det er helt enkelt overskueligt at lytte til. Det er jo svært at lytte til dramatik i radioen, det er krævende. Man kan ikke lige lave lidt andre ting, mens man lytter, som man jo ellers gør når man hører radio, og det ender med at blive en baggrundslyd. Det går ikke med radio drama, man skal koncentrere sig. Og så er det meget sværere at høre drama end det er at se det. Når man mangler billederne, kræver det mere af dig, af dine ører og din fantasi.

Der er lavet nogle undersøgelser, som viser, at

en halv time er det, folk kan rumme og kapere.

*Men det peger jo ikke nødvendigvis på at bruge serieformatet. Hvis en halv time er hvad vi kan klare, så kunne I jo lige så godt have nøjedes med at lave enkeltstykker på en halv time i stedet for en time?*

-Men det gør vi også, kan man sige. Vi har lige lavet en serie om Røde Kors – fire afsnit, som hver for sig er en helt afsluttet historie; en halv time om en kvinde, der er besøgsven, en om Første Verdenskrig osv. osv. Så det er faktisk 4 små enkeltspil, som har helt deres egen historie og lydlige udtryk. Men de hænger sammen i fire, og det er ganske simpelt for at vi kan markedsføre produktionen bedre. En halv time forsvinder i det der kæmpe udbud af alt mulig radio, der kommer alle steder fra. Hvis vi kun laver ét drama om Røde Kors, så har du én onsdag til at opdage det, og så er det væk igen. Hvis vi derimod kan komme og sige, at nu har vi fire. Det er en hel måned, du kan høre om det her, opdage at det findes og måske lytte de tidligere afsnit på nettet eller podcaste dem.

Så serierne laver vi både som episodiske afsnit og som føljetoner. Med føljetonerne kan vi brede vores historie ud – det kan man jo næsten se som et udvidet enkeltspil. Det er i virkeligheden én historie, der varer som minimum to timer i alt

*Lad os lige blive ved en serie som Røde Kors – vi kunne også have taget serierne om galskab eller om folkeskolen. Det ser ud som om der er blevet flere serier, hvor I kobler jer på en aktuel begivenhed. Hvad er overvejelsen bag det valg?*

-Det er endnu engang et spørgsmål om gennemslagskraft og eksponering i det her hav af underholdning, vi som moderne mennesker bliver tilbudt. Når vi laver en dramaserie med udgangspunkt i den danske skoles 200 års jubilæum, så kan vi fx hægte os på en temalørdag på DR2, hvor nogle af vores produktioner bliver

brugt og det bliver pludselig et tema, man kan møde på mange forskellige af DRs platforme. Og så er der måske nogen, der snubler over os, fordi de så, læste eller hørte noget helt andet om emnet. Og forhåbentlig finder de så ud af, at de rigtig godt kan lide radio drama.

*Når du taler så meget om eksponering, så peger det vel også på den udvikling, som Radiodrama har været igennem i de sidste 30, 40, 50 år. Altså at I er gået fra at være et teater, som de fleste kendte og brugte, til at være et tilbud blandt myriader af interessante ting på nettet, i radioen eller som podcast. Hvad har det betydet for den dramatik, I producerer, at I i dag skal kæmpe langt mere om opmærksomheden end før?*

- Altså hvis du sammenligner os med dengang, man lavede *Gregory-mysteriet* og *Shiva-skriget*, så var det i virkeligheden et meget populært repertoire fyldt med krimier, og der kan man sige, at TV-dramatikken har overtaget den rolle *Radioteateret* havde dengang. Det var radioen, som lagde gaderne øde, fordi man *skulle* høre hvem, der var morderen. Præcis ligesom fx en TV-serie som *Forbrydelsen* gør i dag.

Det, der nok er sket i bevægelsen op imod i dag er, at i en lang periode fandt man nok sin berettigelse i, at *Radioteatret* – til dels skal jeg skynde mig at sige - skulle være et vækstlag, en eksperimenterende rugekasse, hvor man opfandt både nye fortælleformer og udviklede unge dramatikere til teateret.

Hvis man skal sige det i meget grove træk, så skete der det, at *Radioteatret* blev mere og mere elitært og lyttertallet blev mindre og mindre. Og det har jo altid været til diskussion, hvad radioteateret skulle – skal vi være eksperimenterende, skal vi udfordre, skal vi være en rugekasse? Og *Radioteatret* har jo også været ekstremt rettet mod teateret. Det er vi ikke mere! Vi er i samme afdeling som TV-dramaproduktionen, og vi lægger os meget mere op af film især, men også TV, end vi læner os over mod teateret. For eksempel spillestilmæssigt; vi

# EFTER FYRINGERNE



Illustration: DR og Sonja Winkelmann

står ikke på en scene. Det er meget mere intimt, du kan lave close-ups på en helt anden måde på radio end man kan på teateret, så spillet er ikke så "stort" som det har været. Og så er vi altså også ret bevidste om, at vinduet ud mod vores publikum – det er et massemedie. Det er ikke en lille scene i København, hvor der kommer nogle mennesker og elsker og brænder for det, der bliver spillet. Radioen er et massemedium. Det betyder at det er for mange, og det bliver vi nødt til at tage alvorligt.

Der er jo nogen, der synes, at vi er blevet for populistiske og higer for meget efter lyttertal. Og det står jeg egentlig gerne ved – det gør vi, for det er en del af vores eksistensberettigelse i forhold til resten af huset her. Altså, radio drama er det dyreste radio, der bliver lavet i DR, men det er det billigste dramatik, der bliver lavet i Danmark. For de penge vi laver radio drama for, kunne Anders Kinch, P1s chefredaktør, lave helt utrolig meget flowradio. Så hvis ikke vi også præsterer nogle lyttere, så eksisterer vi ikke om fire år.

*Når I nu lægger jer tættere op af TV, hvad betyder det så i forhold til hvem, der skriver for jer – er det en anden type dramatikere, I vælger nu?*

-Vi er begyndt at rekruttere flere folk fra Filmskolen og TV-manuskriptforfattere, men vi bruger bestemt også stadig folk fra teatret – og som vi altid har gjort: prosa- og romanforfattere.

Det, jeg tror tiltaler både manuskriptforfattere og instruktører, der kommer fra film og TV-branchen, er at det går ret hurtigt. Du skal ikke først indenom et filminstitut, søge penge og finansiere og frem og tilbage, og efter 3 år bliver projektet lagt ned.

Hvis man får en idé igennem her, og den er god og man kan skrive, så går det altså ret hurtigt fra manuskript til dramaet kommer i radioen.

Og instruktørerne – specielt filminstruktørerne – er topbejstrede, når de kommer ud fra et radiodramastudie. Det her er jo *kernen* af

instruktørjobbet: Personinstruktionen er det eneste, de har at arbejde med, og så nogle skidedygtige teknikere oveni selvfølgelig, som sætter billederne på med lyd.

Når vi har taget flere filminstruktører og filmmanuskriptforfattere ind, er det for at komme tættere på den spille- og den fortællestil, der ligger i lidt mere populære film, men i den grad også i TV-serierne: Den tætte realisme og det meget meget nedspillede. Der hvor man, lidt groft sagt, ikke behøver ar-ti-ku-le-re alt meget meget tydeligt. I virkeligheden er vi jo meget meget traditionelle historiemæssigt, i 99 ud af 100 tilfælde der er det en helt straight berettermodel.

*Så det lidt mere underlige, elitære og eksperimenterende, som du tidligere talte om, at Radioteatret engang repræsenterede, hvor har det fundet plads henne hos Radiodrama i dag?*

-Hos os?

*Ja, hvad er den ene procent?*

-Nu får du lige et langt svar, for det kræver noget baggrund.

Vi har en lang proces bag os. I 2007 fik *Radiodrama*, som *Radioteatret* skiftede navn til, besked om, at "I er egentlig lukkede, men I står i public service-kontrakten, så find selv nogle penge": Vi havde nul kroner. Så blev vi slået sammen med TV-dramaproduktionen [og blev til DR Fiktion. Red.] og fandt en måde at fordele pengene på. Men vores budget var halveret i forhold til, hvad vi var vant til, og vi skulle producere det samme. Vi laver hvert år 30 timers ny-produceret dansk dramatik, det er mere end noget produktionsselskab kan komme op med.

Vi følte ikke, at vi havde nogen penge overhovedet. Og vi skulle lave krimier og serier – jeg har lavet SÅ mange krimier, at du ikke fatter det, og nogle af dem var faktisk ret dårlige, for det skulle simpelthen gå så stærkt.

Så i virkeligheden har vi brugt ekstremt lang tid på at få de her serier til at fungere på radio, og det er vi blevet rigtig rigtig gode til. Så nu...! Det har taget lang tid, men her indenfor det sidste år er overskuddet kommet, og vi kan sige: "Nu bliver vi nødt til at fortælle på en anden måde, det kan ikke nytte at alt bliver skåret ens, for så dør vi".

Vi kan ikke bare hvile på, at det går godt og vi har mange lyttere. Nu bliver vi nødt til at prøve noget andet. Så den ene procent...den håber jeg, at næste gang vi taler sammen, så kan jeg sige – knips – det er det og det.

Det er på vej, vi er begyndt at stille spørgsmålstejn ved det, vi gør, og overveje andre muligheder. Kan vi producere anderledes? Kunne vi fx lukke en instruktør ind i et studie sammen med skuespillerne i et par måneder, og sige "Vi skal bruge fire afsnit og I skal impro'e det hele frem" eller måske skal vi ud at producere mere på location, og det skal så have lov til at være dyrere, for det tager længere tid. Jeg tror meget det handler om, at nu har vi fået fundamentet på plads, og vi har redefineret os selv. Så nu kan vi begynde at lege med og udfordre de rammer og grænser, vi selv har sat op. Altså i fremtiden ser jeg gerne, at vi finder på mange forskellige måder at bruge vores penge og tid på.

Men ekstremt eksperimenterende og meget udfordrende fortælle måder, det kommer I ikke til at høre. Dertil kommer selvfølgelig også, at vi bliver sendt på P1, og det sætter jo også nogle rammer op for hvor meget og hvor lidt vi kan blafre.

*Lad os blive lidt ved P1. Man kan jo sige, at I er en lille fiktionstømmerflåde midt i et frådende hav af debat, samfundsdiskussioner, nyheder og aktualitet. Hvordan er det?*

-For det første tror jeg, det er vigtigt at holde fast i, hvad vi er. Og vi er noget helt andet end alt det andet, der er på kanalen. Selv om vi gerne vil skabe debat, så er vi ikke et debatprogram.

Vi er fiktion.

Så kan det godt være, at vi laver en del drama-docs, som lader som om de er radiodokumentar, og så med et ret fiktivt indhold. Men det er mere en måde at lege med formen på - det er stadigvæk drama og fiktion og intet andet.

Vores berettigelse på P1 kan man jo diskutere. Det er en fakta-kanal, som er samfundsorienteret. Og vi gør i hvert fald meget ud af også at være orienteret mod samfundet – med *Fyringerne* og *Røde Kors*, fx, og i det nye år kommer der en serie i anledning af 100 året for kvinders stemmeret.

*Drama-docs har I lavet en del af. Nogle af de første var en serie "Hvad nu hvis?"-historier, fortalt som helt traditionelle journalistiske radiodokumentarer, men så handlede det fx om en vampyr i et parcelhuskvarter og i stedet for en pædofil. Så var der Georg Larsens jagt på Eik Skaløe, som jo også blev fortalt med alle journalistiske radiofoniske virkemidler. Hvor passer drama-docs ind i jeres ønske om at begynde at fortælle historier og henvende jer til lytterne på en anden måde?*

-I sin tid, nu har de jo udviklet sig meget, så var det faktisk for at tiltrække en ny målgruppe.

Vi lader kun journalister lave dem – der er aldrig nogen manuskriptforfatter, der får lov. Arh, det passer ikke helt. Men det har været vigtigt for os at vælge radiofolk som Mikkel Clausen, Georg Larsen og Louise Witt, fordi de har et helt andet radiofonisk øre. Det synes jeg er den helt store kvalitet i drama-docs: At de kan få det til at lyde som om det er virkelighed og som "rigtig" radio.

Udover at vi syntes det kunne være sjovt at prøve, så var målet med dem, at appellere til dem, der gerne lytter til dokumentarer, montager og den slags radio. Giv dem fiktionsudgaven af den genre, de holder af. Og det er lykkedes ret godt. Vi har fået nye og lidt yngre lyttere.

Det der også er en styrke ved den form for

radiodrama – udover historierne, som ofte er meget stærke – er at de er lette at lytte til, fordi de ikke er spillede. Der er ikke så meget dialog, de er tit bygget op omkring nogle "interviews" og en fortæller. Det gør historien let at følge, og at man kan arbejde med nogle lidt mere komplekse historier.

*Øret er utrolig fintfølelse overfor det spillede, og det er en af radiodramatikens store udfordringer. Man kan camouflere meget med billeder, og derfor er fiktionen lettere at få til at holde på TV. På radio synes jeg, det er virkelig svært at lave noget, som ikke på en eller anden måde lyder spillet. Får drama-doc'ens kalkering af virkelighedens lyd og stemmer indvirkning på den måde, I producerer de mere traditionelle fiktioner?*

-Det har de allerede gjort, vil jeg vove at påstå.

Spillet er kommet mere ned. Og i den proces har det været rigtig godt at have de her doku-dramaer. Vi har kunnet spille dem for instruktører og teknikere for at sige: "Den her tone, den kan vi rigtig godt lide": Og så vil jeg sige, at selv det mest lækre dokudramatiske kan man også høre er spillet, sådan er det bare. Fiktionen titter altid frem.

Men hvis det bliver for stort og for dramatisk, så gider man ikke høre det, så bliver det kunstigt, utroværdigt og mærkeligt. Det gjorde det ikke for 10-12 år, men måden at gøre det på udvikler sig hele tiden. Man forventer en særlig spillestil i dag. Bare prøv at se *Rejseholdet* og sammenlign den serie med *Forbrydelsen* – der ser man hvor meget spillestilen har ændret sig. Det er helt vildt. Og sådan er det jo også på radio.

*Jeg undrer mig nogle gange over, hvorfor det er den der helt tætte realisme, I har valgt. Hvis man ser på de amerikanske TV-serier de seneste år, så har det slået mig hvor "underlige" de er blevet. De har meget ofte overnaturlige eller magiske indslag, og så er der rigtig mange af dem, der foregår virkelig uventede steder; i et kvindefængsel, på en ø, der*



*ikke findes eller i et begravelsesfirma. Og radio er jo formidabelt til at skabe de mest eksotiske universer for ørerne af os. Er det en udvikling, man også kan forvente at høre i æteren?*

-Jeg tror vi kommer til at se mere af den, men det er jo flere forskellige ting. Det er jo både at vælge en interessant arena, og det forsøger vi altid at gøre. Og så er der den der magiske realisme-vej. Den vil man sagtens kunne se os tage en tur ned af. Vi har for nylig lavet både sci-fi og gys med spøgelse og ånder, og dér fortalt historier fra steder eller universer, vi ikke kender til.

Men det, der er meget centralt, er spillestilen. Hvis du lægger mærke til det, så selv om TV-serien *Lost* foregår i et helt magisk univers på en ø, der ikke eksisterer, så er spillet, instruktionen og manuskriptet helt naturalistisk. De spiller den virkelighed, de er i, og det synes jeg er at tage sin præmis alvorligt.

Det kan sagtens være, at det ligger og venter på os også. Men det er ikke en strategi, som vi tænker: "Det skal vi gøre mere af!". Men vi har heller ikke valgt det fra.

Helt ærligt, så synes jeg, det handler om den gode historie. Og hvis du kom og pitched en historie, der foregik mellem får, og den var interessant og hang sammen, så kunne vi da sagtens hoppe på den.

Hvis historien ikke fungerer, så er det lige meget om det foregår på månen, i fortiden eller i år 3041. Det skal have relevans for den måde, vi lever på i dag. Og så skal det altid altid have *den dobbelte historie*. Altså, at historien fortæller noget mere og andet end den konkrete handling, at det ikke bare handler om Ib på Vesterbro, men også har et større perspektiv.

Hvis du ikke har et budskab eller præmis, der ligger som et overordnet lag i din historie, så betyder den ingenting.

*Hvis nu vi ser 10 år frem, hvor ville du så gerne have, at I var nået hen?*

- Om 10 år så tror jeg, det realistiske er, at

vi ikke bliver sendt på P1 mere. Så jeg forestiller mig, at vi i stedet har skabt et meget stærkt podcast-univers, hvor vi har en dedikeret lytterskare og en stor frihed til at arbejde med nye formater og længder. Når vi ikke skal passe ind i FM-rammerne mere, så kunne vi fx lave en lang serie af små fem minutters ting, eller springe ud i at lave et radiodrama i spillefilmslængde.

Det skønne ved radiodramatik er jo, at du kan hive det ned på din telefon og så hengive dig fuldt ud til det i en af de der lommer af tid, som livet giver en – i toget, på cyklen, når man går tur med hunden. Og det er jo de lommer, vi gerne have fat i.

Jeg har egentlig ikke en drøm om, at vi skal tilbage og være helt vildt formeksperimenterende, men at vi indenfor de rammer, som vi nu har, kan lege mere, og at der bliver større variation.

*Du siger det så roligt. For mange radiofolk ville det være meget angstfremkaldende at forestille sig at miste sin FM-forankring?*

-Jeg er ekstremt angst for det. Men om 10 år tror jeg ikke, at jeg er bange mere!

Jeg er da helt vildt bange for at ryge ud af P1, men jeg tror altså, at det er det, der vil ske. Og det skal vi begynde at forberede os på. Finde ud af, hvordan vores lille *Radiodrama*-enhed kommer ud i verden og fortæller, at vi er her.

Omvendt er der også noget fantastisk i, hvis det kan lykkes... Det fantastiske med podcast er, at det er mennesker, der vælger en. De lytter ikke kun, fordi deres radio tilfældigvis var tændt. Med podcast får man nogle skønne underlige interessefællesskaber, men man mister nok også den der skattejagtsfornemmelse af at bimle ind i noget, man slet ikke havde forestillet sig var skønt.

Så der er fordele og ulemper, men jeg tænker, at hvis man kunne oparbejde en loyal stabil "poddeskare", så kunne man også udfordre dem lidt mere. Det ville være sjovt!

Og så er jeg jo også grundlæggende et menneske, som tænker, at hvis jeg ikke kan kæmpe imod det der sker, så må jeg kæmpe med og for. Jeg tror ikke, vi undgår at ryge af P1, og så må vi bare give den en skalle.

*Nu talte du tidligere om dengang Radioteatrets rolle også var at være rugekasse. Er der i dag et stærkt nok kontingent af mennesker, der kan tænke, skrive og instruere med hele den særlige formmæssige indsigt, som radiomediet kræver?*

-Nej, men der er en masse folk, som er virkelig gode til at fortælle historier og så skal vi hjælpe dem det radiofoniske.

Og så tror jeg også, at der med tiden kommer et endnu stærkere og mere strategisk samarbejde mellem os og TV. Sådan at vi i langt højere grad end i dag bruger radioen til at give både nye spillere, instruktører og forfattere nogle kilometer i benene. Så vi sammen beslutter os for, hvem vi kan se potentiale i og gerne vil give en chance. Det synes jeg ville være fedt: At vi blev det sted, som virkelig tør prøve de nye af. Og det kan radio meget mere end TV – for det er billigt.

*Hvis vi så kigger ud på det miljø, der blomstrer udenfor det etablerede – folk der arbejder med lyd på alle mulige forskellige måder - er der noget for jer at hente der?*

-Altså jeg sidder med i bestyrelsen for *Radiodrama Netværk* og sådan noget som *FLYD*-festivalen – det byder vi bare helt vildt velkomment. Jeg tror, at jo stærkere og mere levende et miljø, der er omkring det at lave lyd og fortælle historier til ørerne, jo bedre.

Men jeg vil så også sige, at meget af det, der bliver lavet i undergrundsmiljøet er noget, vi aldrig ville sende. DR er mastodonten i Danmark, og der er bare nogle fortælle-mæssige krav til det, vi sender. Krav, som jeg i øvrigt er helt sikker på, at producenterne fra undergrunden vil mene er kedelige, alt for populistiske og alt

det de skal sige, og det er fint.

De kan være med til at skubbe nogle grænser og det, at de findes, gør at der er et miljø, hvor der kommer debat og diskussion om, hvad er lyd, hvad er lydkunst, og hvad er radiodrama!

Så det vækstlag skal nå eller bevæge sig et andet sted hen for at blive sendt hos os. Men det er ikke ensbetydende med, at de ikke har en kæmpestor værdi også for os.

---

### **Susanna Sommer**

er freelance radioproducent og –vært.  
Seneste på P1-programmerne *Stedsans* og *Alle Tidens Historie*

---

# Værket

Værk som nomadisk praksis

# Værk som nomadisk praksis

## - værkstrategier i Wilma Versions *Black and White*-projekt

af Anette Asp Christensen

Wilma Version, der kunstnerisk ledes af mimer, koreograf og performancekunstner Helle Fuglsang, initierer i efteråret 2011 et omfattende Afrika-projekt, der strækker sig over godt og vel 2 år. Wilma, som Fuglsang selv lægger krop til, er den gennemgående teatraliske figur i projektet, der bærer titlen *Black and White*. Hun tager til Afrika og møder den afrikanske befolkning, hvilket sætter en række performative begivenheder i gang. Begivenheder som folder sig ud som et netværk af forskellige manifestationer; som gadeteater, danseperformance, rejser, community-kunst, film, video, reportager, blog, som live-performance i Tanzania og Danmark, såvel som virtuelt i tråde på Fuglsangs egen Facebookside og Wilmas hjemmeside.

Min egen rejse med Wilma starter ved en tilfældig fest et sted i København en aften i starten af 2012. Efter en pludselig indskydelse downloader en gæst hurtigt en lille film på sin smartphone. Filmen, som er blevet lagt ud på Wilma Versions hjemmeside, er fra Wilmas første rejse til Afrika. Den 'dokumenterer' opførelsen af den korte soloforestilling, *Wilmas Afrikanske Soloshow*, en forestilling, der blev vist som nedslag på forskellige lokaliteter – på gaden, på en kunsthøjskole, i et galleri og i en afsidesliggende masailandsby i Tanzania – i efteråret 2011.<sup>1</sup>

Bagefter diskuterer vi filmen i en kollektiv stemning af forundring. Hovedpersonen i filmen er naturligvis Wilma. Iført høje hæle, spadseredragt, paryk, kørehandsker

og håndtaske, parafraserer Fuglsang den europæiske kvindes møde med Afrika. Hun inddrager det mere eller mindre tilfældige publikum direkte, og da hun på en intim måde lægger armene om en ung og pinligt berørt masaimand, bliver det pludselig klart for mig, at han er 'virkelig' nok – hans reaktion viser tydeligt, at han helt uforvarende er havnet i Wilmas iscenesættelse.

I projektets startfase indleder hun også, hvad hun har kaldt for *Wilma Mzungu tager fat*, hjælpe-aktioner, hvor Wilma helt konkret går til hånde med bl.a. byggeriet af et højhus i Dar-Es-Salaam. I løbet af vinteren 2011 og 12 viser hun en 'europæisk' udgave af soloshowet i Dansehallerne i København, og hun holder også *SAFARIsalon* i sin private lejlighed med temaet: "Hvordan skabe interaktion gennem hjælpeaktioner og diverse Mzungu Performances".

Endelig kan Fuglsang og Wilma og den afrikanske danser, Renalda Arbogasti Mtaki, opleves henover sommeren 2012 i *Black and White-touren*, et roadtrip gennem Danmark i en campingvogn. Her laver de bl.a. en videoperformance i en dansk kolonihave under ombygning, men de besøger også en lang række forskellige locations i Danmark; blandt andet et plejehjem i Stevns, et blinde-samfund i Fredericia, Horserød Statsfængsel og en fiskeauktionshal i Hvide Sande. De performer alle steder, laver workshops med lokale beboere, og det sidste sted indgår deltagerne, som er fra Indre Mission, i en større performance. I efteråret 2012 tager Fuglsang igen til Tanzania og nye indslag i *Black and White* kommer til verden. Denne gang iscenesætter Fuglsang større forestillingsprojekter, *ChainsXchanins* og

1) Filmen om Wilma i Afrika kan ses her [http://www.wilmaversion.dk/WilmaVersion/Solo\\_SHow.html](http://www.wilmaversion.dk/WilmaVersion/Solo_SHow.html)

*Xchange*, der involverer hele bydele, henholdsvis Kigamboni, et slumkvarter i Dar-Es-Salaam og havnen i den lille by Bagamoyo.<sup>2</sup>

Begge forestillinger live-streames til Danmark, og der etableres desuden skype-kontakt til Hvide Sande, hvorfra to deltagere spiller en live-koncert for deltagerne i Tanzania. Temaet er klart, det handler om "dem" og "os" og indbefatter også et langt bredere register af lokale og globale forestillinger om, hvordan "vi" relaterer til "dem". Men ikke blot breder *Black and White* sig ud som en undersøgelse af kommunikationsformer på tværs af geografi. Projektet synes også at folde myten om "Afrika" ind i en aktuel afsøgning af udkantsområder i Danmark.

Undervejs i projektet træder Fuglsang i karakter som "social kunstpioner" med målsætningen "at styrke og udvikle kreativiteten hos mennesker gennem kunstneriske processer, der skaber empowerment og anviser nye udviklingsmuligheder i lokale samfund" (Toftgaard 2012, 49). Idet Fuglsang gør fordring på denne rolle, så indskriver hun sig ikke blot i et praksisfelt indenfor samtidskunsten, som op gennem 1990'erne og 2000'erne har fået betegnelser som relationel kunst, socialt engageret kunst, community art m.fl.<sup>3</sup> Hendes projekt kommer også til at tale ind i en diskussion, som i disse år udspiller sig på såvel det kunstvidenskabelige som det teatervidenskabelige felt, og som handler om, hvordan kritikken skal forholde sig til denne veritable eksplosion af socialt orienterede, processuelle og deltager-inddragende værker

og relationelle projekter. For hvordan skal vi forstå dem som kunstværker? Hvordan kan vi overhovedet italesætte disse projekter æstetisk, når de nu for det første synes at bevæge sig ud i det politiske og sociale felt og for det andet synes at udfordre den traditionelt afgrænsede og genkendelige værkkarakter? Og ikke mindst: hvordan skal vi forstå det sociale?

### Med verden som scene

Fuglsangs Afrika-projekt synes netop at eksemplificere dette aktuelle skisma.

*Black and White* er et projekt, der i høj grad orienterer sig mod sociale processer og desuden bruger medierne som kommunikationsflade. Fuglsang bruger helt konkret verden som scene. Projektet trækker forbindelser, såvel geografiske som æstetiske, og forholdet mellem fiktionsplan og virkelighedsplan forekommer ustabil. Da det hverken kan kontekstualiseres som en regulær teaterforestilling eller som et autonomt værk, udfordres vores vanlige forståelse af det klassiske værkbegreb samtidig med at publikumsbegrebet sættes i spil.

Denne tilsyneladende ubekymrede tilgang til netop krydsforbindelsen mellem forskellige diskursive rum, samt brugen af skiftende medier og formater, fremhæver Laura Luise Schultz i artiklen *Værker der virker – om aktuelle forskydninger i værkbegrebet* (2012) som et væsentligt fællestræk ved de relationelle og interventionistiske praksisformer, som vi i disse år ser indenfor samtidsteatret (Schultz 2012, 108). Selvom disse praksisformer synes at være karakteriseret af en radikal afvisning af de klassiske grænser og distinktioner indenfor det moderne kunstbegreb,<sup>4</sup> som værkbegrebet

- 2) Wilma Version blev inviteret til Tanzania for at iscenesætte de to forestillingsprojekter - *ChainsXChains* og *Xchange* - for henholdsvis VISA2Dance og Bagamoyo Art & Culture Festival.
- 3) Kunsthistoriker Claire Bishop har følgende liste i *Artificial Hells* (2012): "socially engaged art, community-based art, experimental communities, dialog art, literal art, interventionist art, participatory art, collaborative art, contextual art and (most recently) social practice" (Bishop 2011, 1).

- 4) Solveig Gade opregner i afhandlingen *Rammen om værket i verden* (2006) de forskellige karakteristika ved kunstbegrebet i det Moderne. I det moderne kunstsystem er kunstneren defineret ved sin kreativitet og indbildningskraft. Kunsten befinder sig i en særlig autonom og æstetisk sfære, der er diskursivt afsondret. Herved forlenes kunstneren med en paradoksal frihed, der gør at kunsten kan gå sine egne veje,

er en del af, så handler det, ifølge Schultz, ikke i første række om at tematisere eller ophæve skellet mellem kunst og virkelighed. I stedet synes disse projekter at antage karakter af uafgrænsede processer, der opererer i flere dimensioner og materialiserer sig i midlertidige "komplekse intensitetspunkter" (Schultz 2012, 109).

*Black and White*-projektet har mange lag og bevæger sig i flere dimensioner. Der er tale om en radikal fremhævelse af bevægelsen og processualiteten, der gør, at den ene begivenhed indskrives sig i den anden i en tilsyneladende kontinuerlig afsøgning af og rettedhed mod forskellige andre kroppe, mennesker og sociale grupper.

Et af temaerne i min undersøgelse af *Black and White* har været at finde en måde at tilgå værket radikale, processuelle bevægelser. Samtidig har det stået klart, at de sociale såvel som teatrale aspekter er mindst lige så betydningsbærende. Som en proces, der interagerer med det sociale felt, udfordrer værket forholdet mellem kunstværket, det sociale og det politiske – med andre ord kunstens forhold til recipienten og det samfund, som denne relation udspiller sig i. Dermed rejses de spørgsmål, som jeg berørte i indledningen; nemlig hvad er værket? Hvor er værket? Kan vi fortsat betjene os af værkbegrebet og publikumsbegrebet, når vi har med værker at gøre som *Black and White*, hvor det tilsyneladende er umuligt at afgrænse hverken værk eller publikum?

Både indenfor den visuelle kunst og indenfor teatret foregår der en nyorientering, hvor den

---

men samtidig er forhindret i at gribe direkte ind i realpolitiske forhold. Erfaringen af kunsten har en egen æstetiske sensibilitet, som sætter beskueren i stand til at hæve sig over private begær og interesser, hvorved hun gøres i stand til at indtræde i "et alment imaginært æstetisk fællesskab" (Gade 2008, 76). Afhandlingen er desuden publiceret på Forlaget Politisk Revy under titlen *Intervention og Kunst* (2010), men jeg anvender i denne forbindelse manuskriptet til afhandlingen.

kunstneriske praksis på den ene side bevæger sig væk fra kunstværkets artefaktkarakter og ud af udstillingsrummet, mens teatret på den anden side opløser det traditionelle forestillingsformat og bevæger sig ud af prosceniets ramme. Indenfor en kunstvidenskabelig diskurs tilbyder den franske kurator Nicolas Bourriaud med sin artikelsamling *Esthétique relationnelle* (1998) en måde at forstå værket på, som bestemmer den relationelle kunst som en praksis, der er optaget af at skabe møder og dialog og går "hinsides det autonome og private rum", som Bourriaud siger (Bourriaud 2005, 125). Den udtrykker en nærhedskultur, og har et demokratisk og menneskeligt samkvem for øje. Den britiske kunsthistoriker Claire Bishop, har påpeget det problematiske i, at den relationelle kunst, sådan som Bourriaud beskriver den, risikerer at miste sin evne til at gøre kritisk indsigelse, idet den som en social form hævder at kunne producere positive menneskelige relationer. Kunsten risikere med andre ord at bliver instrumentaliseret, at blive en form for "soft social engineering", idet den bruges som lappeløsning på velfærdsstatens forfejlede politik (Bishop 2012, 5).<sup>5</sup> Bishop argumenterer i stedet for, at der udvikles en ny terminologi, som kan diskutere og analysere

---

5) Rirkrit Tiravanija er et ofte brugt eksempel hos Bourriaud og også den kunstner, der i kritiske sammenhænge oftest fremhæves som et kardinaleksempel på den relationelle praksis. Tiravanija er kendt for sine hybride performance installationer, hvor han f.eks. tilbereder karryretter eller pad thai for museums-gæster eller besøgende på gallerier, hvor han arbejder. Bishop gør opmærksom på, at hans praksis ikke kun søger at opløse distinktionen mellem det institutionelle og det sociale rum, men også mellem kunstner og beskuer, idet han skaber situationer, hvor publikum gives mulighed for at producere værket selv. (Bishop 2004, 56). Således bliver hans praksis et udtryk for Bourriauds argument om, at relationel kunst privilegerer intersubjektive relationer over kontemplatorisk distance.

disse nye praksisformer på kunstens præmisser.<sup>6</sup> I sin seneste bog *Artificial Hells* (2012) forklarer hun derfor den socialt orienterede kunst som en *participativ* praksis, der implicit *problematiserer tilskuerrollen* og derved i bedste fald evner at gøre indsigelse i et post-politisk og neo-liberalistisk konsensussamfund. I hendes forsøg på at indkredse en slags værkkarakter i den participative kunst hæfter hun sig ved opkomsten af termen “projekt”, som begyndte at blive almindeligt anvendt i 1990’erne som et “forslag” til et kunstværk. Projektet ses som et uafsluttet, post-studio, research-baseret værk, der orienterer sig mod sociale processer, udfolder sig over tid og muterer i sin form, og som afløser det autonome, lukkede værk (Bishop 2012, 194). Dermed kommer de nye kunstneriske, participative praksisser til at udgøre en fragmenteret samling af sociale begivenheder, publikationer, workshops og forestillinger eller visninger, hvilket man nok kan sige er i overensstemmelse med den måde *Black and White* samlet set fremstår på.

*To put it simply: the artist is conceived less as an individual producer of discrete objects than as a collaborator and producer of situations; the work of art as a finite, portable, commodifiable product is reconceived as an ongoing or long-term project with an unclear beginning and end; while the audience, previously conceived as a ‘viewer’ or ‘beholder’, is now repositioned as a co-producer or participant. ( Bishop 2012, 2)*

6) Bishop har igennem sit forfatterskab positioneret sig som en skarp kritiker af Bourriauds teori. Grundlæggende mener Bishop, at den relationelle æstetik fremstiller værket som en friktionsløs mødetilstand, der ikke tager højde for antagonismer. Se artiklerne *Antagonism and Relational Aesthetics* (2004) og *Social Turn* (2006). Publiceret i henholdsvis *October*, 2004 og *Artforum*, 2006

Kunstværkets her og nu flytter sig ud mod kunstværkets *situation*. Mens den participative kunst hos Bishop nok ses som beslægtet med teater og performance snarere end med billedkunsten, så konnoterer det teatraler dog noget negativt for Bourriaud, idet han opfatter teatrets konventioner som grundlæggende anderledes end de konventioner, der hersker indenfor kunstens verden, underforstået at teatret ikke hører til i kunstens verden. Teatret “samler små kollektive grupper foran entydige billedfremstillinger: Her kommenterer man ikke direkte, hvad man oplever (diskussionen henvises til efter forestillingen).” (Bourriaud 2005, 15).

I denne sammenhæng er performanceteoretiker Shannon Jacksons bog *Social Works* (2011) højst aktuel, idet hun her funderer sin teori om, hvorledes det sociale værk i sin relationelle og intermediale form bygger på *netop* teatrets fundamentale registre. Hun argumenterer for en udvidet diskurs, hvor det visuelle og teatret sættes i spil som ligeværdige samtalepartnere. Teatret er, ifølge Jackson, en i udgangspunktet social kunstform, forstået som “a site of group coordination in space and over time” og er altså afhængig af en social organisering (Jackson 2011, 3). Hermed tilbyder hun en kritisk opdatering af de problemstillinger vedrørende det socialt engagerede værk, som jeg har nævnt ovenfor. Teatret kræver at noget *sættes i scene* og indebærer altså en operation, der re-organiserer materielle, heterogene og i for sig kontingente omstændigheder. Dermed står teatret som kunstform i et indbyrdes afhængighedsforhold til det sociale, som udfordrer forestillingen om kunstens autonomi og sætter spørgsmålstejn ved, hvor kunstværket ender og verden begynder.

I forbindelse med de to forestillingsprojekter, som Fuglsang laver i Tanzania, lægger hun d. 7. november 2012 en statusopdatering ud på Facebookside, der netop viser hvordan Fuglsang bringer teatret om en særlig organisationsform

i spil. Den fortæller, at Wilma er kommet til Afrika, og at hun på forunderlig vis føler, at hun er kommet hjem.

Som det også er tilfældet med mange af de andre Facebook-statusopdateringer omkring Fuglsangs og Wilmas eventyr, så skabes der tvivl om, hvorvidt det er den ene eller den anden, der beretter. Med andre ord: Det er *som om* der foregår en teaterforestilling på Facebook.

Opdateringen fortsætter:

*Her snakker man med tilfældige, forfølger sine indfald, tager med og ud i livet ..... og snart er 50 lokale skopudsere, motorcykeltaxaer, vaskekoner, syersker, hip hoppere, fodboldspillere, en rapper, en cykelreparatør, en svejser og den gamle bedstemor til produktionsmøde om den site specific-forestilling, der skal foregå i deres landsby Kigambuni i udkanten af Dar-es-Salaam d. 4. oktober. Der forklæres og oversættes og de oplever Wilma Mzungu på slap line og er stadigvæk begejstrede. Motorcyklernes lyskegler skal bade den lokale rapper i spotlight, mens motorerne rytmisk vil sætte beatet... og vaskekonerne siger, at de også vil danse...<sup>7</sup>*

Denne strategi, hvor lokale deltagere inddrages i det teatrale rum går igen i mange af de andre begivenheder, der udspiller sig indenfor rammerne af *Black and White* - projektet. Eksempelvis i performanceprojektet i Hvide Sande, hvor såvel den lokale vodbinder som frikadellestegende fisker-koner er med på scenen – som sig selv.<sup>8</sup> Ifølge Jackson er teatret traditionelt set afhængigt af, at forskellige teaterarbejdere understøtter den handling, der foregår på scenen. Der skal bruges lysfolk,

rekvisitbyggere, scenografer, kostumier, sceneteknikere, stage-hands, sufflør, dramatikere og skuespillere eller dansere. Idet teatret er baseret på denne iscenesættelse, må det bevidst forholde sig til, hvad det betyder at understøtte et samarbejde *mellem* mennesker, rumligt såvel som tidsligt. Som sådan er teater baseret på et heteronomt miljø, der både understøtter kunstværket og den sociale sfære. Jackson foreslår derfor:

*What if, for instance, the formal parameters of the form include the audience relation, casting such inter-subjective exchange, not as the extraneous context that surrounds it, but as the material of performance itself? (Jackson 2011, 15)*

Ved helt konkret at bruge verden som scene skaber Fuglsang med *Black and White* situationer, hvor den *eksteriøre* kontekst så at sige foldes ind i værket og bliver materiale. Såvel vodbinderen som skopudseren, vaskekonen og cykelreparatøren bliver teaterarbejdere, men også performere. Der skabes herved en udveksling mellem forskellige diskurser, den kunstneriske og den sociale, der på sæt og vis kommer til at krydskonstituere hinanden. At det går begge veje understreges f.eks. af en deltager fra Hvide Sande, der i dokumentationsfilmen herfra bedyrer, at ”det var fantastisk at I kunne få os vestjyder til at agere sådan”, underforstået at begivenheden også evner at rykke ved det sociale selvbillede, som det lille samfund har.

### **Forbindelser, genafspilninger og plug-in logik**

Trods det indledningsvise forsøg på at følge Fuglsangs rute kronologisk gennem tid og rum, og på tværs af geografiske grænser, så kan de forskellige bevægelser i *Black and White* ikke fuldstændig overskues. Selv om det klart er én kunstner, Helle Fuglsang, der står bag, er det vanskeligt at tale om ét subjekt, der udtrykker

7) [https://www.facebook.com/helle.fuglsang.7/posts/3698101526471?stream\\_ref=10](https://www.facebook.com/helle.fuglsang.7/posts/3698101526471?stream_ref=10)

8) Dokumentationsfilmen fra Hvide Sande kan ses her <https://vimeo.com/76773881>



sig igennem ét objekt eller medium, idet en stor del af værket udgøres af kollaborative processer. Ikke blot har de forskellige deltagere en medkonstituerende betydning, men de forskellige steder, hvor begivenhederne udspiller sig, f.eks. fiskeauktionshallen i Hvide Sande, fængslet i Horserød, den gamle slavehavn i Bagamoyo og for så vidt også de virtuelle steder, f.eks. Facebook, får også en afgørende betydning for forståelsen af projektet. Den mediale praksis, brugen af Facebook, video, blog, hjemmesider, spiller på den dobbelte identitet mellem Fuglsang og Wilma, men breder også projektet ud som det netværk, det er, og skaber kontinuerligt nye koblinger, mens tidligere betydningslag forskydes. F.eks. når Wilma bringer Afrika med tilbage til Danmark i skikkelse af en afrikansk danserinde og kobler hende til noget nær de to største danske nationalsymboler, kolonihaven og campingvognen, som om hun ville pode hende i den danske mentalitet. Fuglsang stiller selv spørgsmålet i dokumentationsfilmen fra Hvide Sande: "Når nu den afrikanske danser kommer ind og danser, ser vi så Hvide Sande i hende eller hvad?". Eller når de to performance-forestillinger i Tanzania bliver livestreamet til Danmark, og Eigil og Jytte fra Hvide Sande skyper med deltagerne i Bagamoyo og spiller harmonika og banjo for dem, alt imens de projiceres op på en husmur i den afrikanske havn. Ser vi så Hvide Sande i Bagamoyo? Da antager *Black and White* en karakter, hvor de gentagelser, genaktiveringer og også mediale genafspilninger og udstillinger af identitetsskred i relationen "dem og os", bliver ganske vigtige at tage højde for, også dem, som er tilgængelige som film, blog eller videodokumentation. For mig står *Black and White* frem som en performativ struktur, der består af forbindelser mellem forskellige entiteter, virkelighedslag og repræsentationslag, dimensioner der skriver sig ind i hinanden i en kontinuerlig bevægelse. Især Gilles Deleuze's og Felix Guattaris forståelse af værket som

rhizomatisk har givet genklang i forsøget på at forstå denne bevægelse. I *Mille Plateaux, Capitalisme et Schizophrénie* (1980) udvikler Deleuze og Guattari rhizom-konceptet som et alternativ til det klassiske værk, der baserer sig på idéen om et indre og et ydre, indhold og form.<sup>9</sup> Rhizomet er et rodnet, der breder sig sidelæns under jorden, i en lateral spredning som tilsyneladende ikke har noget start- eller slutpunkt. Deleuze og Guattari bestemmer det rhizomatiske værk som et netværk, hvor alle punkter i rhizomet kan forbindes eller tjene som indgange eller udgange. Det er karakteriseret ved heterogenitet og multiplicitet, idet det også kan forbinde elementer af helt ulige karakter og fungerer som en helhed, der defineres ved eksteriøre relationer. Brydes rhizomet starter det op på en ny linje. Det har således ikke nogen dybde-struktur, begyndelse eller slutning, men er en slags kartografi, hvor elementer kan overføres til nye "locations" og gentages (Deleuze og Guattari, 1987, 7-12). Med dette billede af rhizomet fremhæver Deleuze og Guattari processualiteten ved værket frem for repræsentationslogikken. Billedet af rhizomet er tæt forbundet med billedet af et åbent nomadisk rum. Nomaden, der her skal forstås som en figuration, er i konstant bevægelse mellem *deterritorialisering* og *reterritorialisering*; fra centrale lag til periferi, fra et nyt center til en ny eksterioritet, tilbage til det gamle center og ud igen. En bevægelse, hvori nomaden konstant performer overgange og skaber relationer.

De de – og reterritorialiserende bevægelser i *Black and White* kan, som jeg også har været inde på andetsteds, ses som analoge med det træk ved interventionskunsten, som Solveig Gade i afhandlingen *Rammen om værket i verden* betegner som en slags "plug-in" logik. (Gade 2008, 89).<sup>10</sup> For at forklare denne

9) Jeg anvender den engelske udgave med indledning af Brian Massumi: *A Thousand Plateaus, Capitalism and Schizophrenia* (1987)

10) Jf. Christensen: *Wilma Mzungu tager fat – Teatret som politisk fremtrædelsesrum*, skriftlig fri emneopgave, januar 2014.

logik låner hun et andet begreb fra Deleuze og Guattari, nemlig *assemblagen*, der som repræsentationsfelt og i stil med rhizomet og nomaden, er karakteriseret ved at det kobler sig til andre assemblager og virkelighedsfelter, hvorved væsensforskellige betydningssystemer og rationaler sammenpasses. Med Gades ord kan man sige, at *Black and White* så at sige vedvarende ”plugger” sig ind i nye kontekster og altså også betydningssystemer, som derved kommer til at udgøre scenen for det, der udspiller sig. Først og fremmest ”plugger” Fuglsang med den noget nær neurotiske kvindefigur ,Wilma, i *Wilmas Afrikanske Soloshow*, sig ind i myten om ”Afrika” ved helt konkret at invadere kontinentet. Ganske vist er det i realiteten ”kun” i Tanzania, at begivenhederne udspiller sig, men ikke desto mindre er forhandlingen af myten reel nok og hvad mere er - den foregår real-time. F.eks. når Fuglsang her intervenserer i forskelligartede sociale kontekster: kunsthøjskolen, galleriet, masailandsbyen og på gaden, så er det tydeligt at forholdet mellem ”sort” og ”hvid” forhandles på forskellige måder, alt efter konteksten. Manden på gaden, der hvirvles ind i et favntag med Wilma reagerer ikke på samme måde som den unge masaimand. Det filmede møde med sidstnævnte udstiller i øvrigt på mere radikal vis det problemkompleks, som Fuglsang her tager livtag med, nemlig det repræsentationssystem, som knytter sig til vores nedarvede forestillinger om Vestens overlegenhed i forhold til andre kulturer.<sup>11</sup> Af andre eksempler, som jeg allerede har nævnt, vil jeg fremhæve, at hun plugges den afrikanske danser Renalda Arbogasti Mtaki ind i Hvide Sande og i øvrigt får de lokale deltagere til at danse noget, der ligner en afrikansk inspireret fiskedans. Eller hvad med de daglige intervenseringsstrategier, som hun - og det er ikke risiko-frit - benytter under arbejdet med at sætte en performance-forestilling i Bagamoyo

op? Hver dag går hun forbi bestyreren for havnetransporten Mr. Kameto’s kontor. Hun infiltrerer de hjemløse i kvarteret, hun taler med vaskekonerne, aftaler møder med akrobaterne fra den lokale kunsthøjskole og daglejerne på havnen. Efterhånden lærer de hende at kende og begynder at forstå hendes projekt.<sup>12</sup> Hun gør de i forvejen eksisterende sociale processer og omgivelser til en rammesætning for for projektet. Værket begrænser sig derfor ikke til selve performance-forestillingen, men inkluderer netop også, jf. Jackson, denne daglige og måske mere pragmatiske praksis. I grove træk mener jeg at man kan sige, at *Black and White* re-territorialiserer ”Afrika” ved at plugge sig ind i forskellige miljøer for dernæst at de-territorialisere og flytte fokus til nye periferier, mens hun dog tager elementer med sig, som hun så genafspiller i disse nye kontekster. F.eks. genafspilles filmen fra *Wilmas Afrikanske Soloshow* konsekvent ved alle senere performancebegivenheder, hvorved den får karakter af en slags signaturfilm. Men også andre dokumentariske filmbidder indskriver tidligere interventioner i nye begivenheder, som f.eks. optagelser fra Bagamoyo havn, der projiceres op på bagvæggen i Dansehallerne under den europæiske udgave af soloshowet. Men også Wilma-figuren, der kommer tilbage fra Afrika, tilføjes nye lag: Nu med tilnavnet ”Mzungu”, der betyder hvid og udstyret med ”kæmperøv” og løvekostume.

Mens værket som en assemblage derved på samme tid agerer ud fra materielle og sociale bevægelser, så forbinder det også forskellige diskurser, rationaler og økonomiske systemer. Først og fremmest kobles den kunstneriske og den sociale diskurs her, idet Fuglsang ser sig selv som en social forandringsagent, der kan gøre en forskel med kunstneriske virkemidler. Helle Fuglsang fortæller her selv i forbindelse med projektet i Bagamoyo:

[M]ange tanzanianere tror ikke på

11) Af pladshensyn kan jeg her ikke udfolde denne pointe yderligere, men henvis til kandidatspecialet....

12) <http://2blog.wilmaversion.dk/#post14>

*forandring. Når du siger, at de selv kan gøre noget, og at Tanzania er et rigt land, så stivner de. Kreativiteten kan give dem troen på, at de kan forandre tingene. Det interaktive element i performancen samt skypekontakten til Danmark giver dem en oplevelse af, at det de gør her og nu er synligt og har en betydning ( Toftegaard 2012, 50)*

Den begivenhed, som hun refererer til, kan også tjene som eksempel på, hvordan forskellige økonomiske systemer og rationaler forbindes, for en af de væsentlige forberedelser til performance-forestillingen består også i at indhente tilladelse fra de lokale myndigheder, så der kan leveres fuld båndbredde i forbindelse med live-streamingen og skype-samtalen mellem Hvide Sande og Bagamoyo. Her er det væsentligt, at live-streaming normalt ikke er tilladt i Tanzania.

Talsmanden fra Airtel, Francis Ndikumwami, er stolt, fordi han mener at projektet ”kommunikere til unge” og ” at teknologi kan bruges til at udvikle sit talent” (Toftegaard 2012, 49). Som sådan kan man sige, at *Black and White* i disse konkrete delprojekter ikke blot leger med og genforhandler magtforholdet mellem ”dem” og ”os”, hvid og sort, sådan som projektet omtales på Wilma Versions egen hjemmeside.<sup>13</sup> Projektet har også en virkelighedskonstituerende effekt, idet det kobler forskellige rationaler og økonomiske systemer og derved forhandler magtforholdet mellem virksomheder, lokale myndigheder og lokalbefolkningen, som deltog i projektet.

### Mod et nomadisk værkbegreb

Det er altså fristende at se *Black and White* som udtryk for et sådant nomadisk eller rhizomatisk værk. Det er muligt at se *Black and White* som et værk, der idet det etablerer forbindelser geografisk og virtuelt, vedvarende ekspande-

rer værkets ramme, og hvor selve publikumsrelationen, sådan som Jackson har foreslået det, bliver materiale for en langt mere omfattende performance. Men det indebærer visse komplikationer. For selvom Fuglsang med *Black and White* i sin kunstneriske udfoldelse konstant retter sig mod forskellige heterogene entiteter; rum og kroppe, individer og sociale grupper, så står det klart, at denne rettedhed netop kommer i stand gennem Fuglsang selv. Hun står uden tvivl som en central figur i projektet. De participative og kollaborative processer til trods, er noget af den klassiske, autonome og individuelle auteur-identitet altså stadigvæk til stede. Dette strider med den rhizomatiske værkforståelse, for konsekvensen af Deleuze's og Guattaris opgør med den klassiske værkkategori og den enhedsskabende subjektivitet bliver, at de fuldstændig afskriver subjektet. Alligevel fastholder de dog en form for materialitet i værket, som det fremgår her:

*A book has neither object nor subject [...] To attribute to the book a subject is to overlook this working of matters, and the exteriority of their relations. (Deleuze og Guattari 1987, 3 – min fremhævelse).*

Dette materialistiske perspektiv i Deleuze og Guattaris nomadologi fremhæves også af den italienskfødte filosof og kønsteoretiker Rosi Braidotti, som i *Nomadic Subjects* (1996) netop kritiserer Deleuze og Guattari for at afskrive subjektet allerede inden, vi har fået mulighed for at indtage det. Pointen er, at for Braidotti dækker nomade-figurationen over et subjekt, der konstant bliver til. Det er derfor processen frem for faste identitetsdefinitioner, der er omdrejningspunktet for Braidottis subjektteori. For at komme på højde med den globale tid, vi lever i, må vi gentænke subjektet og derved skabe mulighed for en reflektiv og transformativ aktivisme. Braidotti søger derfor at fremskrive en affirmativ vision om et subjekt, der positivt defineres ved bevægelse, men på en måde der

13) <http://www.wilmaversion.dk/WilmaVersion/Forestillinger.html>

er meget kompleks og især er forankret i en kropslig materialitet. Nomadebegrebet kombinerer derfor mobilitet og omskiftelighed med kropslig forankring ved at insistere på, at subjektet bliver til i konstant bevægelse, i mange retninger og mellem forskellige lokaliteter og positioner – kropslige, geografiske, sociale, såvel som diskursive. Forankringen i den kropslige materialitet betyder også, at alt ikke blot er relativt, og at det ikke er en bevægelse uden begrænsninger:

*“Nomadism [...] is not fluidity without borders, but rather an acute awareness of the nonfixity of boundaries.” (Braidotti 2011 [1996], 66).*

En vigtig pointe her er endvidere, at den nomadiske subjektivitetsproces ikke må forveksles med individualisme. For mens identitet, ifølge Braidotti, er en afgrænset vane, der kapitaliserer på ens personlighed, så er subjektivitet en *socialt medieret* proces af *relationer* og *forhandlinger* med *multiple andre* og med *flerlagede sociale strukturer*. Tilsynecomsten af sociale subjekter er derfor altid et kollektivt foretagende, der så at sige er “ekstern” til selvet, samtidig med at det mobiliserer selvets dybereliggende strukturer (Braidotti 2011 [1996], 12). Påstanden er altså ikke, at der ikke eksisterer noget “selv”, men at dette “selv” dannes i en tilblivelsesproces, hvor subjektet defineres både af eksterne faktorer og af en intern kompleksitet.<sup>14</sup>

14) Denne tilblivelsesproces står i forhold til forskellige samvirkende niveauer af kropsliggjorte forskelsrelationer. Marie Løntoft har i kandidatspecialet *Kroppen Virker* (2012) en meget overskuelig gennemgang af Braidottis forskelsrelationer. Der er således en afgørende forskel på mænds og kvinders psykiske og sociale situationer, som er betinget af deres forskellige placeringer i forhold til den traditionelle subjektposition (Løntoft 2012, 30-32).

Nomadisk subjektivitet er ikke én identitet, men forskellige, materielt indlejrede positioner eller “locations”.

I forbindelse med *Black and White* skriver Fuglsang løbende statusopdateringer på sin egen facebookside, der beskriver, hvordan Wilma har det, hvad hun gør, hvad hun tænker og drømmer om. f.eks. i en af de allerførste opdateringer fra d. 28. oktober 2011:

*Wilma er taget til Afrika for at tage pulsen på den europæiske kvinde. Wilma blander sig i bybilledet og forsøger at finde sin plads i mængden. Hendes hjerte banker og hun ser sort overalt. Hvor langt vil hun gå for at komme ind under huden? Har den kvindelige Mzungu en plads i Afrikas hjerte?<sup>15</sup>*

Her introduceres ikke blot narrativet om Wilma, men også projektets overordnede tematik “dem” og “os”. Fuglsangs personlige trang til at sætte mødet i stand kommer her til udtryk i en både humoristisk og poetisk, affektiv og intens beskrivelse af et kropsligt møde, hvor den hvide krop skriver sig ind i den sorte krop. Der er samtidig en intimitet mellem kunstner og karakter, som medfører en sløring af grænsen mellem Wilma og Fuglsang. Fuglsang omtaler Wilma i tredje-person, som om Wilma er en ekstra hud, hun kan tage på.

Det er en sensibilitet, som korresponderer med Braidottis nomadiske subjekt. Braidotti omtaler selv nomade-figurationen som et performativt billede, en politisk myte, der tillader forskellige dimensioner at mødes. Det er en ”som om”-praksis, som søger at åbne for mellemrum, hvor alternative former for politisk subjektivitet kan undersøges (Braidotti 2011[1996], 28-29). Subjektet, der kan indtage forskellige positioner, kan udfordre den

15 [https://www.facebook.com/photo.phpfbid=2135842750978&set=a.1702084507293.2094882.1093373343&type=1&stream\\_ref=10](https://www.facebook.com/photo.phpfbid=2135842750978&set=a.1702084507293.2094882.1093373343&type=1&stream_ref=10)

platoniske reproduktionsmodus ved ikke blot at reproducere én model, men en flerhed af forskellige, netop i kraft af denne mulighed for at skifte position.

Mødet mellem forskellige entiteter begrænser sig ikke til sorte kroppe og hvide kroppe. På *Black and White*-bloggen, der består af indlæg, opdateringer, reportager, og forskellige dokumentationer af begivenhederne, fortæller, at hun er interesseret i at skabe forbindelser til grupper, der i kraft af en marginal position ser på samfundet fra en bestemt vinkel. "På asylcentret er man lukket ude af samfundet. Derudfra ser man på mennesket. De gamle, de blinde, de troende har alle som mennesker en historie." Og hun fortsætter:

*Samtidigt er det allesammen nogle forhold, som jeg ikke helt forstår. Jeg ved ikke, hvad det vil sige at være asylansøger, at sidde i fængsel, at være voldsramt kvinde, der har valgt at gå fra sin mand, at være indre missionsk, eller at være en fisker, der har en stærk forbindelse med havet – hvad gør det ved mennesker, at de har den fællesnævner?"<sup>16</sup>*

På denne måde synes Fuglsangs intentioner på den ene side at resonere med den relationelle æstetik, der som en social form danner ramme om møder og dialog. På den anden side kan man også sige, at Fuglsangs strategi ikke ubetinget er udtryk for en kunstnerisk praksis, der går hinsides det autonome og private rum, sådan som Bourriaud foreslår. Mødet i *Black and White* må snarere ses som et overordnet koncept for en kunstnerisk undersøgelse af mere flydende grænser i relationen mellem sort og hvid, udkant og centrum, subjekt og objekt, kunst og samfund og, kunne man sige, i en mere snæver forstand kunstnersubjekt og teatralisk figur.

Udgangspunktet for Fuglsang er med andre

ord ikke at skabe et demokratisk rum. Man kan derimod sige, at hun som kunstnersubjekt snarere synes at blive til, idet hun afsøger og undersøger forskellige andre *identiteter* og *udsigelsespositioner* i et relationelt møde med marginale positioner. Denne på det nærmeste nomadiske sensibilitet er også bestemmende for projektets teatraliske hovedfigur Wilma. Fuglsang har brugt Wilma-figuren til at intervenere i mange forskellige sammenhænge, hvor Wilma har materialiseret sig i forskellige versioner, deraf navnet på kompagniet: Wilma Version. Fuglsang siger: "Jeg synes, at alt hvad jeg laver, det er en version af Wilma. Så er Wilma ligesom trådt i karakter som mig." (Jf. Christensen 2014, Bilag 1,2).

I al sin medierede og fragmenterede helhed kan projektet betegnes som rhizomatisk, idet det udvikler sig i strukturer og bevægelser, der folder tidligere begivenheder ind i nye formater. Projektet har mange indgange og udgange, mulige slutninger og begyndelser, og forskellige mennesker møder projektet forskellige steder. Det sker på et geografisk plan, men også på et æstetisk, såvel som virtuelt plan. Idet projektet helt konkret krydser landegrænser og kontinenter, forekommer det ikke udelukkende at være rettet mod afgrænsede grupper, men breder sig ud som en alternativ relationel geografi, som en slags kartografi over forskellige møder.

Uanset at Fuglsang som kunstner ikke kan siges at miste sin kunstneridentitet, som tværtimod træder tydeligere frem, skabes der et billede af en nomadisk subjektivitet, defineret ved forskellige, materielt indlejrede positioner eller locations, der jf. Braidotti kan læses som et levende kort over et transformativt og kropsligt forankret selv. Overført til en værksammenhæng kan man sige, at *Black and White* overordnet defineres ved bevægelse, og samtidig er værket også socialt produceret. Det indgår i en socialt medieret proces, der delvist bestemmes af Fuglsangs relationelle og affektive forhold til forskellige andre. I forlængelse af dette kan

16) <http://2blog.wilmaversion.dk/#post7>

man sige, at enhver ny begivenhed i forløbet også må ses på baggrund af kunstnersubjektets kontinuerlige og nomadiske tilblivelse i relation til forskellige "andre". Jeg finder at én af nøglerne til det sociale engagement, der artikuleres i *Black and White*, ligger i dette forhold.

### Litteraturliste

**Bishop, Claire:** "Antagonism and Relational Aesthetics", In: *October 110*, Fall 2004, pp. 51-79, October Magazine, Ltd. And Massachusetts Institute of Technology, 2004,

**Bishop, Claire:** "The Social Turn: Collaboration and its Discontents", In: *Artforum*, februar 2006, pp. 178-183

**Bishop, Claire:** *Artificial Hells – participatory art and the politics of spectatorship*, Verso, London and New York, 2012

**Bourriaud, Nicolas:** *relationel æstetik*, Det Kongelige Danske Kunstakademi, København, 2005

**Braidotti, Rosi:** *Nomadic Subjects*, Colombia University Press, New York, 2011

**Christensen, Anette Asp:** *Black and White – teatralitet, performativitet og nomadiske strategier i Wilma Versions Black and White-projekt*, Kandidatspeciale, Teatervidenskab og Performance Studier, Kunst – og Kulturvidenskab, Københavns Universitet, marts 2014

**Christensen, Anette Asp:** *Wilma Mzungu tager fat – Teatret som politisk fremtrædelsesrum*, titel på skriftlig fri emneopgave, januar 2014.

**Deleuze, Gille og Guattari, Felix:** *A Thousand Plateaus, Capitalism and Schizofrenia*, (ed. Massumi, Brian), University of Minnesota Press, Mineapolis, London, 1987

**Gade, Solveig:** *Rammen om værket i verden – relationelle og intervenserende strategier i samtidskunsten*, Ph.d.-afhandling, Institut for Kunst og Kulturvidenskab, Københavns Universitet, 2008

**Jackson, Shannon:** *Social Works – performing art, supporting publics*, Routledge, New York and London, 2011

**Løntoft, Marie:** *Kroppen Virker – feminisme, sex og subjektivitet hos Asta Olivia Nordenhof og Sugar Tits*, Kandidatspeciale, Københavns Universitet, 2012

**Schultz, Laura Luise:** "Værker der virker – om aktuelle forskydninger i værkbegrebet", In: *Peripeti – tidsskrift for dramaturgiske studier*, 18 – 2012, Publikum, 2012

**Toftegaard, Karen:** "Tæt på solen", In: *Teater 1*, No. 162, 2012

### Hjemmesider:

<http://www.wilmaversion.dk> set d. 1/3-2014

<http://2blog.wilmaversion.dk/#home> set d. 29/2 - 2014

<https://vimeo.com/76773881> set d. 2/3 – 2014

<https://www.facebook.com/helle.fuglsang.7?ref=ts&fref=ts> set d. 3/3-2014



# Anmeldelse

Overload - Odense Teater  
9x9x9 - Det Kgl. Teater og SMK  
Amandaværelset - Eventministeriet  
Ventestedet af SIGNA - Teater Republique  
Døden i Venedig - Hamborg Balletten  
Lykkens paradoks - Cantabile2  
Mefisto - Betty Nansen Teater

Overload | Odense Teater

Sofie Saaby Mehlum, og Mikkel bay Mortensen

# Overload – requiem for de stressede sjæle

Odense Teater

*Af Susanne Hjelm Pedersen*

## En skarp og sanselig montage om stress

På Odense Teater er man ikke bange for at satse på flere fronter i én og samme forestilling.

*Overload* er således både teatrets første forestilling i en række af kommende teaterstykker, der inddrager borgerenes fortællinger, og samtidig er det instruktør Liv Helms praktikopgave, da hun stadig er under uddannelse på Statens Scenekunstscole. Oveni i hatten kommer dertil, at forestillingen gerne vil udfordre teatermediet ved at tage replikkerne fra skuespillerne og i stedet skabe et requiem bestående af lyde, stemmer og korpassager.

Kan det overhovedet gå godt? – Det korte svar er ja, overordentligt godt.

## Vandring gennem liminale rum

*Overload* starter i billetsalgs-foyeren på Odense Teater. Her står publikum tæt samlet, da forestillingslederen giver alle besked om at følge med til Uteater, der har indgang på bagsiden af teatret. I nogenlunde samlet flok begiver vi os af sted ned langs ydersiden af Odense Teater forbi skraldecontainere og over ujævne brosten. Langsomt fyldes Uteaters lille kælderscene op af tilskuere, der arrangerer sig omkring en højtaler, der er monteret på et stativ midt i rummet. På væggen bag højtaleren hænger en oplyst ramme med et afrevet, håndskrevet papir i.

Da alle står tæt i det lavloftede rum, lyder instruktør Liv Helms stemme fra højtaleren. Liv Helm fortæller, hvordan hendes mor blev ramt af stress og i sit mørkeste øjeblik producerede den nærmest ulæselige seddel på væggen sammen med hundredevis af andre sedler – denne oplevelse blev startskuddet til forestillingen *Overload*. Og stress er netop

forestillingens altoverskyggende tema. En tilstand eller i værste tilfælde sygdom, der netop nu synes at hærge vores vestlige, privilegerede verden som en epidemi.

Højtaleren afmonteres herefter, og anført af forestillingslederen glider publikum videre ind i selve teaterbygningens dyb. Ad lange gange med skabe og kasser fyldt med rekvisitter og teknik føres vi, mens lydmontager strømmer fra vilkårlige rum; jeg synes, jeg hører termen 'omstillingsparathed' i mylderet af ord.

Denne vandring gennem og ophold i et liminalt rum, før vi træder ind i selve teaterrummet, er senest set på Aarhus Teater i forestillingen *Hjertet skælver*. Her ønskede instruktør Simon Staho at skabe en overgang til selve forestillingen, der gjorde tilskueren parat til at modtage værket og være tilstede i teaterrummet.

I *Overload* kan der tænkes mange andre praktiske og kunstneriske grunde til, vi først skal på Uteater og dernæst føres gennem teatrets gange – blandt andet at forestillingen er et samarbejde mellem Uteater og Odense Teater, eller det er en mulighed for at sætte lyduniverset i spil tidligt og på en anderledes måde. Men faktisk giver denne 'vandring' også god mening for netop *Overload*, hvis man ser det gennem Simon Stahos optik om at gøre tilskueren parat til at modtage værket. Turen rundt om teatret og den udforskende rejse gennem gangene hjælper tilskueren til at stille ind på situationen og de sanselige påvirkninger i nuet og dermed lade andre elementer ude, som normalt stjæler opmærksomhed og potentielt skaber stress i kraft af deres mangfoldighed.

Vi ender i scenerummet Værkstedet, hvor publikumsrækkerne er opstillet i hesteskoform.



Som tegn på at forestillingen nu er 'tilstede' her, monteres højtalere fra Uteater på et stativ midt i rummet, og forestillingen begynder herefter med et korarrangement over sætningen: "Det var ikke sådan her, jeg forestillede mig, mit arbejdsliv skulle stoppe".

### Scenografi og spillestil

Det lydlige univers sætter også eftertrykkeligt aftryk i scenografien. Foruden højtalere på stativet i midten af rummet står der tre store, sorte højtalere på gulvet, og i loftet hænger utallige små runde højtalere i firkantet formation. Herudover er rummets udtryk skrabet. Langs bagvæggen er der en bænk, som spillerne kan benytte, og i det ene hjørne står der et sminkebord med diverse rekvisitter.

Kostumer er der ikke mange af. Forestillingens forskellige karakterer illustreres forholdsvist simpelt med en skjorte hér, et tørklæde dér, eller når det går vildt for sig; en dragt med vatterede hofter og bryster.

Den sceniske præmis for forestillingen er lyd – heraf undertitlen "requiem for de stressede sjæle". Foruden det scenografiske udtryk og et lydligt univers med sin egen særlige rytme og tilbagevendende lyde, der illustrerer stressens påtrængende væsen, leverer forestillingens soundscape også langt størstedelen af replikkerne. Kun sjældent er de egentlige ord, som fortællingerne består af, lagt i munden på de tre skuespillere Sofia Saaby Mehlum, Mikkel Bay Mortensen og Peder Holm Johansen.

I stedet ledsager de tre spillere langt hen ad vejen de indspillede replikker med et stærkt fysisk spil. Denne brug af det fysiske som illustration og ekspressivt udtryk snarere end en direkte realistisk underbygning af replikkernes udsagn understreges allerede i første scenarie, hvor Peder Holm Johansen i skikkelse af en jobkonsulent ledsager et stresspåvirket raserianfald med voldsomme bevægelser, der har en egen rytmisk, gentagende energi, som blot forstærker budskabet i billedet: et raseri ude af proportioner, der fodres gennem

stressen.

Videre bruges den fysiske spillestil som en illustration af den stressramtes sindstilstand, da Mikkel Bay Mortensen bærer en af de store sorte højtalere på skuldrene som stressens tyngende byrde.

Også Sofia Saaby Mehlum illustrerer virkningsfuldt det krævende arbejdslivs påvirkning gennem fitnessøvelsen 'planken'. Hun holder den anstrengende stilling imponerende længe, imens hun formår at fremsige slagkraftige replikker.

På denne måde bliver spillerens fysiske ageren ikke en én til én formidling af dét, replikken siger i sig selv, men forsyner i stedet fortællingerne med ekstra lag, der giver dybde og formår at trænge længere ned i stressens essens og det prætentiose arbejdslivs kropslige og mentale konsekvenser.

### Forestillingens dramaturgi

Dramaturgisk er forestillingen bygget op som en collage, hvor flere menneskers beretninger flettes sammen – dog uden nogensinde at interagere direkte.

Vi møder blandt andre den effektive medarbejder, der mener, hun kan klare alt. Det illustreres ved en boldmaskine, der hurtigt spytter gule bolde ud, som hun forsøger at fange. Hun gør et ihærdigt forsøg, men det er dømt til at mislykkes. Scenen fungerer også som et billede på, at det ikke er den gode medarbejders utilstrækkelighed, der er problemet, men nærmere arbejdsystemet, der bliver ved med at kræve opmærksomhed og uddelegere endnu flere opgaver.

En anden slående karakter er læreren, der gennem en skriftlig meddelelse pludselig bliver udnævnt til pædagog – hans protester bliver mødt med svaret: "Det aftaler du med dit team". Den fjerne meddelelse udsendes 'kafkask' gennem højtalere til den talende og kontaktsøgende Mikkel Bay Mortensens lærer.

Også Peder Holm Johansens fornævnte jobkonsulent er værd at bemærke endnu

engang. I kraft af sin stilling kan han nemlig fremstille de to måske mest gængse syn på stress på samme tid; på den ene side ser han de arbejdsløse og stressramte komme ind på jobcentret, og tænker, ”er det nu så slemt?” og ”er det ikke bare pjæk?”. På den anden side er det selsomme jobkonsulent, der ender med at smide arbejdscomputeren ud af vinduet, før han selv forsvinder i stressens dybder.

Undervejs varieres der med forskellige midler. For eksempel slukkes alt lys i salen for et øjeblik, og i dette mørke fristes i hvert fald jeg som tilskuer til at kigge ind ad og gentænke, hvordan jeg forholder mig til mit arbejde. Det er også i øjeblikke som disse, det lydige univers står særligt klart frem, og sanserne skærpes.

Selvom forestillingen altså er en sammenstilling af forskellige uafhængige historier om stress, har den dog også sin egen indbyggede progression, hvor de fremstillede karakterer bliver mere og mere påvirkede af stress. Hen imod slutningen er det visuelt illustreret med hvid sminke på skuespillernes ansigter.

Man kan altid spørge, om en sådan collagedramaturgi kan undvære et par kapitler. Det kan *Overload* måske godt, men jeg kedede mig på intet tidspunkt i de fem kvarter, forestillingen varede.

Afslutningsvis når fortællingen hele cirklen rundt, da en højtaler endnu engang sender Liv Helms stemme ud i rummet. Hun genfortæller en situation, hvori hun hjælper moderen med en jobansøgning på den anden side af hendes sammenbrud. Sigende for vores arbejdskultur vælger Liv Helm og moderen ikke at skrive noget om stressforløbet i ansøgningen.

Ved siden af collagedramaturgien dyrker forestillingen en metafikcionalitet og gennemsigtighed igennem hele forestillingen – fra da Liv Helm introducerer forestillingen over højtaleren i Uteaters sal til midt inde i forestillingen, da hele holdet inklusiv tekniske afviklere præsenteres. Og det er da heller ikke hvem som helst, Sofia Saaby Mehlum

portrætterer i tidligere omtalte plankeøvelse; det er nemlig sig selv og sit altopslugende erhverv som skuespiller.

### **Virkelighedens materiale og autobiografisk metode**

Metafikcionaliteten går fornemt hånd i hånd med det faktum, at forestillingen bygger på interviews med borgere i Odense, og skæbnerne i *Overload* er derfor uddrag af virkelige liv levet i Region Syddanmark, hvor hver fjerde indbygger beskriver deres stressniveau som højt. Det er den største andel noget sted i Danmark. På denne måde skriver *Overload* sig ind i en trend, der har vokset sig større og bredere i dansk teater gennem det sidste årti, og som kan kaldes teater inspireret af virkeligheden. I Odense bruges virkeligheden direkte og relevant, men omdannes sikkert til æstetisk og teatralt sprog gennem lyd og fysik.

Men *Overload* tager brugen af virkelighedens dokumentariske materiale et skridt videre og bevæger sig dermed samtidig på kanten af en ny, begyndende trend i dansk teater: autobiografisk teater. Det måske mest omtalte eksempel på denne form for teater er Hassan Preislers *Brunmands byrde*, som havde premiere på Aarhus Teater i efteråret 2014 (samproduktion med Sort/Hvid).

I *Overload* fokuseres der dog ikke udelukkende på ophavskvindens egne erfaringer, men i stedet for bruges disse som en ramme til at spille temaet stress op imod og forklare forestillingens tilblivelsesproces med. På denne måde bruges det biografiske materiale nærmere som det ses i autoetnografien hos for eksempel den cubansk-amerikanske etnograf Ruth Behar. Det autobiografiske bliver en ramme, som både gør det udforskede område personligt, men også derigennem alment og måske vigtigst af alt sætter noget på spil for ophavskvinden, der på den måde blotter sig selv i udforskningens navn og slår søm igennem ideen om objektivitet – noget, der både er passende for humanistisk videnskab,

som (auto)etnografien er en del af, og for kunst.

Jeg vil faktisk hævde, at Liv Helm via sine egne erfaringer med stress i familien og videre ved at gå ud og indsamle interviews fra borgere rent metodisk har arbejdet autoetnografisk og dernæst har omformet stoffet til en æstetisk fremstilling af et komplekst, aktuelt sociologisk problem. For mig skaber det en stærk og synlig relation mellem proces og produkt, der motiverer og begrundet forestillingens ærinde ærligt og vedkommende.

Afslutningsvis vil jeg vende tilbage til denne anmeldelses udgangspunkt: Hvad sker der med en forestilling, når man involverer borgeres fortællinger, en instruktør under uddannelse og tager replikkerne ud af skuespillernes mund for i stedet at skabe et auditivt requiem? – I dette tilfælde bliver det til sanseligt og tankevækkende teater i en skarp og stram iscenesættelse fyldt med lyd, fysik og metode. Med præmissen lyd som scenisk udgangspunkt spiller *Overload* på samtlige af teatrets tangenter og skaber et rum med plads til både oplevelse og refleksion.

*Odense Teater, Værkstedet 30.oktober til 20. november 2014, instruktion: Liv Helm, Komponist: Matilde Böcher, medvirkende: Sofia Saaby Mehlum, Mikkel Bay Mortensen og Peder Holm Johansen, forestillingen er støttet af EU's kulturprogram THEATRON.*

---

**Susanne Hjelm Pedersen**

Kandidatstuderende ved afdelingen for Dramaturgi på Aarhus Universitet og er pt. i gang med at skrive speciale om dansk samtidsteater og -dramatik. Hun arbejder sideløbende på Uddannelserne ved Aarhus Teater som dramaturg og underviser.

---

## 9x9x9.

Det Kgl. Teater og Statens Museum for Kunst

*Af Erik Exe Christoffersen*

Det Kgl. Teater har sammen med Gyldendal og Statens Museum for Kunst lavet et interessant eksperiment med forestillingen 9x9x9 som opføres ni søndage i oktober, november og december 2014. Ni forfattere har valgt et kunstværk på museet, som de hver især har skrevet en tekst til. Teksterne bliver opført af ni skuespillere. Tilskuerne vandrer fra det ene billede til det andet, fra sal til sal efter eget valg.

I tidsrummet 17 – 20 opføres samtidig de 9 forestillinger, som hver varer ca. ni minutter. Dog er der en vis logistik i præsentationen. Tilskuerne inddeles i tre farver, som sendes i hver sin retning efter en prolog, og derved skabes fra starten en spredning af de 200-300 tilskuere som sikrer, at ikke alle tilskuere vælger de samme værker. Det betyder desuden at forestillingen som helhed fra starten er rumliggjort og har karakter af en vandring fra station til station.

### **Mellem teater og billede**

De ni skuespillere fra Det Kongelige Teater indtager hver deres rum foran kunstværkerne: blandt andre Henri Matisse, Wilhelm Hammershøi og L.A. Ring og performer tekster af Søren Ulrik Thomsen, Hanne Vibeke Holst, Henrik Nordbrandt mv. Instruktøren Hans Peter Kellner har skabt forskellige iscenesættelser, som hver især skaber nye optikker og sceniske rum omkring værkerne. Det er en form for remediering eller palimpsest hvor kunstværker "ses" gennem teatrets optik.

9x9x9 er et interaktivt møde mellem kunstarter: skønlitteratur, billedkunst og scenekunst. De fleste værker er malerier,

som hænger på deres sædvanlige plads og er en indrammet flade, som er fikseret som udsigelse, og som normalt skaber en bestemt kommunikativ situation, hver gang en tilskuer standser op og betragter billedet. Denne relation er så at sige indfældet i det enkelte værks komposition. Det samme gælder den skønlitterære tekst, som kan læses hvor som helst og når som helst. Scenekunst er derimod en opførelse bundet til et rum og den tid, hvor tilskuerne er til stede under frembringelsen og derfor selv er med til at skabe den æstetiske relation. Det betyder at teatret skaber en dobbelthed mellem den reale begivenhed i rummet og det univers som teksten og skuespilleren fremmaner. I det reale rum er der altid mange forskellige små og store handlinger, som spiller sammen. Her på museet hører man lyde fra publikummer i andre rum som klapper, eller der kommer tilskuere listende under den korte forestilling.

Det spændende eksperiment er derfor, hvordan den teatrale fremstilling forandrer både billedet og teksten til noget, der sker her og nu. I en forestilling var der fx en tilskuer, som faldt så skuespilleren udbrød "er der sket noget" og afbrød forestillingen, indtil nogen havde hjulpet den uheldige op på en stol. For at komme videre i teksten måtte hun have hjælp fra en sufflør, som gav hende manuskriptet. Episoden skete med Henri Matisse: *Portræt af Madame Matisse* fra 1905 i baggrunden dog dækket af et sort klæde. Hanne-Vibeke Holst havde skrevet en tekst, hvor Madame Matisse reflekterede over det billede, som hun er model til. Teksten opføres af *Maibritt Saerens i rollen som Madame*. Madame bryder sig ikke om billedet og faktisk heller ikke om mandens

arbejde. Det ender med at fru en afslører billedet og fortolker mandens udlægning af hendes karakter.

Billedet bliver et objekt i en fiktionel dramatisk handling, hvor tilskuerne ser Madame som levendegjort foran portrættet. Og vi ser at hun (altså faktisk Maibritt Saerens) både ligner og er forskellig fra mandens kunstneriske fortolkning af hendes temperament. Det er en enkelt scene som måske er en smule forudsigelig.

Skuespillerens evne til at skabe en vellignende figur, maleriet og teksten spiller sammen, mens det performative og det konkrete rum på en måde er forstyrrelser, der ikke er taget højde for. Det fortæller og demonstrer en optik på værket, som vi ser på ny med en autobiografisk tilgang. Spørgsmålet er, om denne synsvinkel kunne være formidler af en almindelig kunstguide?

### En narkoman på museum

*Campingvognen* er skrevet af Erling Jepsen og opføres i Kenneth A. Balfelt og FOS: *Fuck the Danish aktiverings police – USSR, 2004*. Værket er en campingvogn, som man kan træde ind i, og stykket spilles af Benjamin Kitter. Der er her en meget vellykket sammensmeltning af de forskellige udsigelse i opførelsen: Jepsens tekst spiller sammen med situationen, campingvognen på museet, tilskuerne og karakterens historie.

Den mandlige karakter fortæller til tilskuerne, at han er endt her, fordi han befandt sig i campingvognen, da den blev stillet på museet af kunstneren. Vognen var nemlig et opstillet fixerum, en form for social kunst. Han var faldet i søvn efter et fix og da han vågnede op, ville man smide ham ud. Som han fortæller, så bliver man jo lidt stædig, når værkets mission nu var at være socialt. Han får lov til at blive. Det viser sig, at vognen og fyren har en længere forhistorie. Det var hans far, som købte den, da han var lille. Senere efter en skilsmisse, blev den solgt

og købt af morens nye mand. Det giver visse gnidninger i familien, så vognen bliver solgt videre og ender hos kunstneren, som bruger den som fixerum for narkomaner. Endelig er den så opkøbt af museet som en samtidsværk.

I de forløbne år har fyren ikke haft andet end kort og sporadisk kontakt til faderen, som er alkoholiker, og hver gang de skal mødes er der problemer, fordi enten faren eller sønnens "sidder inde". Nu sidder han her og håber, at faderen en dag kommer forbi, så de kan mødes i vognen.

Her ser han på publikum, som har mast sig ind i den lille vogn og andre som ser ind af vinduerne. Faren er der ikke og fyren beslutter sig for en tur på toilettet. Han har ligesom lovet ikke at fixe i vognen af hensyn til museet. Det gør han i stedet på toilettet.

*Campingvognen* skaber et teatralt og dramatisk rum, som giver ny betydning til det oprindelige værk. Både ved at forholde sig let ironisk til værket som social kunst, men også ved faktisk at indskrive det i et drama, hvor en narkoman leder efter sin far. Lige her og nu foran tilskuerne, som fanges i deres roller som kunstbetragtere. Teksten og spillet skaber faktisk en overbevisende autenticitetseffekt. Selv når man forlader vognen bliver den en grotesk iscenesættelse af kunsttilskuernes begær efter realitet. De næste tilskuere nærmest spæner hen til vognen for at komme ind i det ret så begrænsede rum, hvor man må sidde som sild i en tønde, og hvor mange må nøjes med at kigge ind af de smadrede vinduer. Det er både kunst og metakunst uden at det direkte undsiger det originale værk. Scenen ironiserer over den afstand, der er mellem kunsten og livets virkelige drama på trods af de sociale intentioner.

Se teksten på <http://www.smk.dk/besoeg-museet/kalender/9x9x9/laes-teksten-campingvognen/>

Det oprindelige værk, skuespillerens spil og teksten som både er utrolig sjov, tragisk og kunstkritisk på en og samme gang – alle



9x9x9 Det Kgl. Teater og SMK  
Illustration/Foto: Karoline Lieberkind

disse udsigelsesniveauer falder sammen i iscenesættelsen og med museets rum. Det skaber en helhed og organisk enhed samt en ny betydning og refleksion over forholdet mellem kunst og liv.

### Interferens

*Min søjle afro* af Kirsten Hammann performes af Sigurd Holmen le Dous i en sammenstilling med Vilhelm Hammershøi: *Nøgen kvindelig model*, 1889. Her skabes en scene og en interferens mellem skuespilleren og billedet. Til forskel fra den dramatiske enhed i Jepsens *Campingvogn*, er der her tale om divergens.

Teksten er en monolog som udsiges af modellen på billedet. Hun kommenterer situationen og sin nøgne udstillede krop som hun finder u-perfekt. Brysterne stritter i hver sin retning, armene er for tynde, maven for tyk og hofterne for brede. Den mandlige skuespiller sidder nøgen på en høj stigestol og performer en tekst hvis ”jeg”, han ikke er identisk med. I modsætning til fx Maibritt Saerens, som tydeligvis tilstræber en lighed. Her er der tale om en divergens, som betyder

at tekst, billede og skuespiller ikke falder sammen men sidestilles i rummet, og det skaber en scenisk kontrast, som skuespilleren udnytter.

Nina Sten-Knudsen: *Hesten*, 1984 er udgangspunkt for tekst af Pia Tafdrup spillet af Karen-Lise Mynster. Mynster kommer ind i rummet med en lille taske under armen og er en forsigtig museumsgæst, som fascineres af en hvid kjole som ligger på gulvet. Er det et værkobjekt eller en glemt stykke tøj? Hun spejder efter kustoderne, men ser ingen og nærmer sig og tager forsigtigt klædet på. Der opstår et vist spænd mellem billede og scenen, som selvstændiggør Mynsters kvinderidt i hvid kjole fastspændt til gulvet som en form for åndelig vind. Den hvide kjole belyses nedefra og det bliver et smukt dødsridt som griber den lidt ældre kvinde, som er på museumsbesøg. Scenen slutter med, at hun forsigtigt afklæder sig kjolen og forlader rummet, som om hun havde gjort noget forkert.

Der er ingen tvivl om, at den tværmedialitet, som er kernen i de scener, jeg har nævnt, både er centrale for en tid, hvor rekonstruktionen

eller remedieringen af traditionens kunst kan give afsæt til nye værker. Men det betyder at samspillet mellem kunstarterne, hvad enten der er tale om divergens eller homogenitet skal være bevidst indarbejdet. Efter min mening er det interessant, hvis medierne interferer og spiller med eller mod hinanden.

Det gælder slet ikke for alle ni værker. Nogle har en jegfortæller som nærmest taler til værket og udlægger det i teksten som fx *Ringefestersol* af Henrik Nordbrandt. Det er en ironisk kommentar til L. A. Ring: *Efter solnedgang. Nu skrider Dagen under, og Natten vælger ud*, 1899 indtalt af Henning Jensen. Det er forestillingens prolog og en kommentar som ganske vidst er interessant, men som ikke skaber en scene. Hvem som helt kunne have læst den op.

Flere af de ni scener kommer til enten at gøre billedet til ren baggrund eller teksten og sammenhængen bliver for kompleks og uforståelig som *Amazone, Amazone* af Mette Moestrup til Helen Schou skulptur: *Styrtende Amazone*, 1938.

Teksten er indtalt af Danica Curcic og Marluze Da Cruz danser til Musik og Sound komponeret af Dave Black. Hver for sig er elementerne spændende, men de kommer til at modarbejde hinanden, så de bliver vanskelige at perciperer. Det samme sker for *Melancholia* med tekst af Ursula Andkjær Olsen og værket af Lucas Cranach den Ældre *Melankolien*, 1532 som baggrund for skuespilleren Marie Dalsgaard. Her er det uklart, hvem hun er og relationen til tilskueren bliver også ubestemt, selvom Dalsgaard gør det godt, er det svært at relatere billedet til Andkjær Olsens tekst. Jeg skal ikke gennemgå alle værker, men blot nævne Johan Thomas Lundbye: *Malkeplads ved herregården Vognserup*, 1847 med tekst af Jens Smærup Sørensen spillet af Mikkel Arndt. *En novemberdag slutter allerede midt om eftermiddagen er skrevet af* Søren Ulrik Thomsen til Ejnar Nielsen: *Og i hans øjne så jeg døden*, 1897. Teksten Spillet af: Nis

Bank-Mikkelsen som sidder på en bæk foran billedet som en version af Søren Ulrik Thomsen *Lille barn* er af Anne Lise Marstrand-Jørgensen skrevet til Abraham Bloemaert: *Apollon og Diana straffer Niobe ved at dræbe hendes børn*, 1591. Teksten opføres af Andrea Vagn Jensen med deklamatorisk stil med ni små børnekister foran sig.

### **Det levende museum**

Eksperimentet er uden tvivl en kæmpe succes og samarbejdet mellem teatret og museet er lovende. At lade kunstarterne mødes og indgå en form for udveksling er godt både for de enkelte kunstarter, som lærer noget om deres egenart, og det er godt for publikum, som inddrages i kunsten på nye måder, der forhåbentlig ”forstyrrer” vante synsmåder og fortolkninger. Det skaber liv til både museet og teatret. Jeg ser det som et spændende koncept, som bør gentages og udvikles, selvom der sikkert er mange logistiske problemer forbundet med det. Men spørgsmålet er om ikke både tekster og iscenesættelsesgreb kunne udvikles i teatral og performativ retning, så både tilskuerne og rummet i højere grad blev inddraget. Som det sker i campingvognen.

<http://kglteater.dk/det-sker/forestillinger/sason-2014-2015/skuespil/9x9x9>

---

### **Erik Exe Christoffersen**

Lektor i Dramaturgi, Aarhus Universitet.

---

# I teatrets vold

*Amandaværelset*, Eventministeriet

*Af Erik Exe Christoffersen*

*Amandaværelset* er et scenografisk mesterværk af Eventministeriet i Skuespilhuset. Ministeriet står bag en række forestillinger og eksperimenterer med såvel den kreative proces som prøvetiden på fem dage, med lys, lyd, rekvisitter og kostumer i genbrug og korte tekster, som er mere eller mindre uprøvede. Her befinder vi os i Scenografisk Værksted på Refshaleøen, der for første gang tages i brug som teaterrum indrettet af scenografduoen Torden og Lynild. Teksten er skrevet af Jokum Rohde.

*"Publikum, eller skal vi kalde jer turister i angst, bedes huske varmt tøj, gode sko og at I altid er alene, og snart skal dø. Måske smertefuldt".*

Sådan lyder velkomsten på DKTs hjemmeside. Scenografisk værksted er på det nærmeste omdannet til et gennemført filmstudie med 7- 8 rum, som tilskuerne føres rundt i scene for scene.

## Éntre

Godt forblæst ankommer man til den store hal, som kun yderst sparsomt markerer, at der foregår noget her. Døren er lukket og man banker på, hvorefter en meget letpåkædt kvinde, yderst charmerende, åbner og byder en velkommen. Hun har pels og en lille hat på og ligner en cancan pige. Man snig-kigger ind ad dørsprækken. Inden for sidder nogle skikkelser med sorte frakker og masker på. Grisemasker. Er forestillingen måske i gang? Er man kommet for sent? Hvad sker der lige her? Tango musikken gør det ikke mindre tvivlsomt. "Slap De bare af unge mand og kom indenfor". Og øjeblikket efter er man forført og selv iført sort frakke og grisemaske. Der sidder man så og ser på de nytilkomne og

nyder deres overraskende reaktion. Den tiltrækkende kvinde byder velkommen og indskærper, at vi er i teatret og at man ikke må læne sig op af væggene og ikke tage maskerne af. Det grønne tæppe trækkes fra.

## En labyrintisk vandring i mørket

Tilskuerne ser ind i herreværelset hos Doktor Sjarkel, som undersøger en bekendt. Det er den forhenværende drabskommisær Joseph Hallu, som ikke har det godt. Han har i årevis søgt at opklare drabet på Amanda Olsen, som først forsvandt som femårig og senere dukkede op uden erindring om, hvad der var sket, for endelig nogle år senere at blive fundet myrdet, ligesom forældrene døde under mærkelige omstændigheder. Stykket følger hans "opklaring" af mordet, som muligvis er et teaterstykke eller en ond drøm, han er vidne til, og hvor morderen er ham selv i stil med myten om Kong Ødipus.

Hallus egentlige problem, og det han bekymrer sig om, er en invitation til Maurice Strafin-gers Teater Intime, hvor tilskueren kigger ind i dødriget, men hvor de døde også ser tilbage på tilskueren. Ifølge Doktoren tjener Strafinger den onde selv, og hans teater kan være farligt.

Amanda blev dengang fundet maltrakteret i ansigtet og med en afrevet rød garderobebillet med nr. 578 i jakkelommen. Eftersøgningen pegede i retning af den mystiske teaterchef, og selvom Doktor Sjarkel fraråder det, beslutter Hallu sig til at tage derhen. Doktoren er dog interesseret i at høre om teatret, for man siger, at det er et sted, hvor de døde taler. Og Sjarkel vil gerne løse gåden om døden og livet.



Tilskuerne følger efter kommissæren ned ad en gang og for enden kommer vi ud på et lille torv. I nattetågen ses en legeplads med gynger. I mørket står en tavs mand med ryggen til. Hallu finder indgangen til teatret og can-can-pigerne giver ham en garderobebillet og trækker tilskuerne med ind i et intimt teater med en lille scene og små runde borde med drinks til alle. En ligbleg kvinde danser en ikke særlig elegant striptease. Ind i mellem bliver hun i korte glimt afbrudt af et skrig og hun ”fryser”, mens lyset bliver grønt og derefter hurtigt rødt igen.

Efter dansen bliver tæppet trukket for med et skrig bag scenen. Hallu springer op og pludselig ses den lille pige i blåt som sjipper og bag hende den sortklædte mand. Han vil hjælpe hende, men lyset slukkes og der lyder et skrig.

Herefter ledes tilskuerne tilbage til Doktor Sjarkels stue, hvor vi sætter os. Hallu sidder bevidstløs i en rullestol og taler i tunger. Det fremgår af Doktoren, at Hallu blev fundet bevidstløs, og at han faktisk i et tidsrum under teaterforestillingen havde været klinisk død.

Vi er hjemme hos Hallu og står som tilskuere og ser ned i rummet, hvor der har været indbrud, papirer flyder overalt. I en krog står den lille pige i blåt, men uden at han ser hende. Pludselig smækker døren, der lyder skridt, skabet åbner sig. Han løber ud og optager forfølgelsen. Vi følger med til Doktor Sjarkel klinik og står helt tæt rundt om Hallu, der ligger på et operationsbord og får sprøjtet noget ind i sig.

Vi følger ham tilbage til det lille dunkle torv, men Teater Intim er der ikke længere. Der er kun en stænget dør, der hvor Amanda boede. Han går derind og tilskuerne følger efter og sætter sig i sofaen og på gulvet og får her øje på den lille Amanda, som leger med sine dukker. Hun

synger og pludselig falder der et lig ud af skabet. Hun er bange for, at der er en dæmon på hendes værelse, måske under sengen. I et glimt er pigen pludselig forvandlet til en mandsperson. Pludselig viser den ene væg sig transparent og vi ser ind i det lille teater, hvor der sidder få spredte publikummer med grisemasker. Tilbage hos Doktor Sjarkel får Hallu en slags åbenbaring. Amanda taler til ham og lover hun vil fortælle, hvem der myrdede hende, hvis han kommer til Kaninhulen.

Vi komme ind i en slags blindgyde, hvor Amanda og Hallu mødes bag et højt ståltrådsnet. Hvem dræbte dig? Det gjorde du! Siger hun. Jamen jeg er kommet for at hjælpe og redde dig? Pludselig springer pigen på ham som en gal hund og forsøger at kvæle ham med de bare hænder, som pludselig synes vanvittig stærke. Han vælter og får vredet sig løs, og nu er det ham som har fat i den lille lyshårede pigen i blåt, som mases op ad hegnet, så hun får ansigtet skamferet og til slut kvæles. Skrig og lysglimt. Musik.

Tilskuerne føres tilbage til vores oprindelige pladser og ser ind i Doktor Sjarkels stue. Han dikterer til sin assistent, som står med ryggen til. Hallu er død, man fandt ham i kaninburet død af chok. Doktoren konkludere, at han havde set ind i dødens teater. Jeg advarede ham, siger han, man skal ikke se dødens teater i øjnene. Det kan have frygtelige konsekvenser. Og dog bliver de ved med at gøre det og drages mod det onde, siger han og går, mens assistenten i et glimt vender sig om mod os. Når vi at lukke øjnene eller forvandles vi for evigt til dødens grisemasker inden black out?

### **Tilskuer perspektivet**

Det er fænomenalt. En teatervandring som gik man rundt i en film, og hvor selv synsvinklen



Foto: Natascha Thiara Rydvald

skifter fra total, nær og fugleperspektiv.

Forestillingen er først og fremmest scenografisk, auditiv og visuel, der er virkelig arbejdet med rum, lys, skygger, lydeffekter og ikke mindst tilskuernes vandring rundt i noget, der nærmest er en labyrint. Det gør det til en yderst sanselig og levende forestilling, som skuespillerne i deres stiliserede spil er med til at forstærke og forstørre med øjne, der vender det hvide udad, skrig og jamren, en markeret og sær gestik. Scenesættelsen har ramt en perfekt *film noir*-stil, som både skaber uhygge og en ironisk distance. Teksten er på samme måde en pastiche som væver sig omkring teatermetaforen og derfor bliver en del af rummet og uhyggen. Der forekommer altid noget skjult og mystisk, noget dæmonisk som Hallu dræber og bliver nødt til at dræbe *aften efter aften* ligesom i teatret, hvor tilskuerne drages igen og igen. Gentagelse er både en vigtig teatermetafor og et centralt moment i traumet

som en fortrængt handling, der gentages. På den måde er der en række elementer af det uhyggelige, som er taget lige ud af Freuds psykoanalyse. Genkomsten af den røde billet med nummeret 578, som også er nummeret på Hallus lejlighed. Gentagelsen i teatret og gentagelse af Doktors interesse for de døde. Det antyder, at Doktoren spiller en central rolle bag scenetæppet. Men der er mange mulige fortolkninger og stykket er åbent og udfordrende – ikke mindst i forhold til tilskuernes rolle.

Det eneste som ikke fungerer helt er netop tilskuerne. Deltagelsen er uklar og det betyder – i det mindste den aften, hvor jeg så forestillingen – at nogen tager maskerne af, andre snakker sammen og de er ikke helt til stede i den rolle, vi er tiltænkt. Nok er vi døde grise, men det ses ikke, fordi vi går rundt i små gange. Det havde været interessant at dele tilskuerne op, så de kunne konfronteres med hinanden som de

teatrale genfærd, de er blevet til.

Under alle omstændigheder er spillet med tilskuersituationen både i teksten og i teatrets reale og fiktive rum interessant. Eventministeriet driver en undersøgelse af teatermediet, og man må håbe, at denne kreative lyst til at nytænke møde mellem teater og publikum kan inspirere resten af DKT. Det er ingen tvivl om at Ministeriets producent, Rikke Hedeager, forstår at skabe en kreativ proces og et flow, hvor teknik og kunst smelter sammen i et andet hierarki end i den klassiske prøveproces på DKT. Materialerne bliver sidestillet teksten i processen.

Forestillingen balancerer mellem rå uhygge og ironi på grund af sin overdrevne og formfuldendte efterligning og af gyserfilm. Teaterinstallationen er en velfungerende metaforisk ramme, som betyder, at publikum ryster af kulde konkret og fiktionelt. Og det åbne spørgsmål er stadig: Hvem er den onde? Er det teaterdirektøren, som vi har set snige sig rundt? Er det Doktor Sjarkel, som er bagmanden i sin bestræbelse på at forså døden og livets gåde? Eller er det en helt tredje? Teatret som ender med at dræbe sin tilskuer som så går igen som en ond dæmon?

*Manuskript: Jokum Rohde  
Isenesættelse: Anders Lundorff  
Musik: Steen Jørgensen og Tonje Terese  
Scenografi: Torden og Lynild v/Sigrid Bennike og Sebastian David Tingkær  
Medvirkende: Morten Burian, Lea Maria Høyer Stensnæs, Klaus T. Søndergaard, Alexandra Ternstrøm, Jannik Jensen, Gina Marchwinski og Lone Hansen  
Forestillingsfoto: Natascha Thiara Rydvald  
Producent: Rikke Hedeager*

---

**Erik Exe Christoffersen.**

Lektor i Dramaturgi, Aarhus Universitet.

---

# Ventestedet af SIGNA

Teater Republique

Af Thomas Rosendal Nielsen

## Advarsel: Smittefare

SIGNAs nyeste performance-installation, *Ventestedet*, demonstrerer, hvordan SIGNA-teamet har forfinet både deres dramaturgiske teknik og den symbolske ideologikritik, som de har udviklet i de senere år. Som i *Night at the Hospital* (2008) bliver publikum inviteret ind i et væg-til-væg fiktionsunivers i form af en klinisk institution (The Laguna), som er kendetegnet ved en totalitær magtstruktur, der er ved at sprænges af (mere eller mindre) undertrykt begær. Publikum bliver indlagt til 'diagnosticering' over de fem timer, som oplevelsen varer, og følges i små grupper rundt mellem terapeutiske aktiviteter og besøg ved klinikens 25 fast indlagte patienter. Problemet er angiveligt en smitsom og ukurerlig hjerneinfektion – Panagakos' syndrom eller 3P – der sætter hjernen ud af stand til at skelne mellem hukommelse, drømme og sansedata. I fiktionens dystopiske nær-nutid er sygdommen blevet en global epidemi med drastiske interstatslige modforanstaltninger til følge. Herunder oprettelsen af en form for koncentrationslejr/feriecentre for de sindslidende, såkaldte Panagakoria, hvortil *Lagunen - Psykiatrisk Ventested* er både forpost og laboratorium.

## Dramaturgisk teknik

Forestillingen fortjener først et par kommentarer på det mere tekniske niveau. Forløbet – de ca. fem timer, hvor patienterne er indlagt til observation – er struktureret som en form for stationsdramaturgi, hvor deltageren sammen med en gruppe på fire andre bliver ledt rundt til besøg af de forskellige patienter og enkelte terapi-sessions. Ofte er der altid to performere

til stede i hvert rum, og performerne har formået at forfine deres improvisationsteknik i denne særlige trekantsfiguration med publikum som tredje part på en måde, som giver spillet et ganske godt flow, hvor de hele tiden formår at understøtte hinandens improvisationer og samtidigt inkludere gæsterne på en velafstemt måde. Denne teknik inkluderer – sådan ser det i hvert fald ud udefra – en opmærksomhed på entreer og afbrydelser, der gør det muligt at fokusere og skabe udvikling i scenerne, ved at lade en anden spiller bryde ind, enten for at give handlingen en ny retning eller for at føre gruppen videre til et nyt rum/en nyscene. Denne teknik skjuler faktisk stationsdramaturgien; man har næsten fornemmelsen af at blive ført rundt i bygningen pga. tilfældige impulser og indskydelser fra performerne, men samtidig støder man sjældent sammen med de andre ni grupper i huset. Samtidig giver sceneskiftene en rytme og et flow i oplevelsen, der gør, at de fem timer ikke virker lange. Man er hele tiden beskæftiget med at indstille sig til en ny situation og få afsløret nye oplysninger i det meget detaljerede fiktionsunivers og figurgalleri, som gruppen har opbygget.

Ogdjævlengemmer sig som bekendt i detaljen. To af mine favoritter: på et tidspunkt støder vi på et rygte blandt de fastindlagte patienter om, at der er vodka i de afspringsaggregater, der er monteret på væggene, som man kan bruge til at mixe sig en ulovlig og sæbesmagende drink med, hvis man skulle få den slags lyster. Personligt var jeg overbevist om, at det var en improviseret historie, men lidt senere viste det sig til min store fryd og overraskelse, at ja, der var sgu vodka i håndspritten. *Lagunen* huser en hund, som anvendes til en eller anden

form for dyre-terapi, som jeg desværre aldrig havde lejlighed til at prøve, men i foyeren hang et organisationsdiagram, udformet som to sidestillede pyramider med hhv. den kvindelige og den mandlige overlæge i toppen. I bunden af pyramiden, midt mellem mænd og kvinder var hundens portrætfoto indsat, lige ovenover rengørings- og køkkenpersonalet. *Ventestedet* flyder over med den slags sort humor, lige fra det udleverede informationsmateriale til pårørende og instruktioner om korrekt adfærd på toiletterne, og denne humor – om man kan lide den eller ej – udgør faktisk en vigtig del af forestillingens fiktionskontrakt; en slags indforstået smil fra performerne til publikum, som signalerer, at vi på en eller anden måde er på samme side i det her uigennemskuelige spil.

Endelig skal det bemærkes – uden spoilers – at oplevelsen har et markant og vigtigt brud, hvor simultandramaturgien samler sig i en klimatisk hovedscene, der vender op og ned på det hele: en lille forsmag på apokalypsen. Den aften, jeg så forestillingen, var dette klimaks fortræffeligt timet og velgennemført og understøttede det, jeg i det følgende vil beskrive som ”det andet perspektiv” på forestillingens ideologikritiske projekt.

### **Symbolsk ideologikritik**

SIGNAs æstetik markerer sig i det danske landskab af deltagerinvolverende scenekunst ved at have en relativt stærk tematisk, narrativ orientering og en tydelig fiktionsramme, selv når de leger med at overskride grænsen mellem fiktion og virkelighed. Når performerne allerede er i rolle ved modtagelsen af publikum og kalder publikums billetter for ”referral letters”, og når de ringer en deltager op, længe efter deltageren tror, forestillingen er slut, så træder overskridelsen netop frem som en overskridelse, der er givet form i værket med en bestemt hensigt. Mere end en udviskning af grænserne mellem fiktion og virkelighed er der tale om en udvidelse, hvor fiktionen trænger ind i virkeligheden og virkeligheden

ind i fiktionen. Og udvidelsen har en helt bestemt, kritisk pointe: *Ventestedet* placerer sine ”patienter” i karantæne, men pointen med dramaturgien er netop den omvendte: at vi skal blive smittebærere. Teatret er som pesten, som Artaud sagde, en sygdom der dræber og renser. Spørgsmålet er, hvad det er for en kritik, som SIGNA ”forpester” vores samfund med? Det generelle tema er vores kropslige indlejring i forskellige uigennemskuelige totalitære ordner, og det er selvfølgelig oplagt slet og ret at tolke forestillingen som en kritik af enhver form for totalitarisme. Men hvad vil det sige? Undervejs i oplevelsen springer min tolkning mellem tre forskellige perspektiver på denne tematik, og jeg anser disse perspektiver for at være indbyggede ”lag” eller iagttagelsespositioner i værket.

*Den første* vil jeg kalde for en generaliseret symbolsk ideologikritik. Ideologikritikken er symbolsk i den forstand, at den ikke retter sig mod noget specifikt regime, men værket iscenesætter et generaliseret billede på en totalitær magt, som undermineres af ustyrlige begærstrømme, af ”livet selv” (herunder døden), på samme måde som vores tolkningsindsats undermineres af vores kropslige indlejring i værket. I *Ventestedet* er magten personificeret i ægteparret Dr. Peter Wächter (Johannes Köhler) og Dr. Lizzibeta Wächter (Mareika Wenzen), der både som par og hver for sig udgør den kødelige enhed mellem patriarkalsk videnskabelig rationalitet og matriarkalsk moderne statsmagt, en magt der oplyst og omsorgsfuldt gennemfører nødvendighedens politik overfor sine medborgere.

Oppositionen mod lægernes symbolske regime, hvor enhver skæv opfattelse af virkeligheden tolkes som et symptom på en sygdom, får mange forskellige stemmer iblandt *Lagunens* indlagte, men mest fremtrædende er nok ’shamanerne’ *Boas* og *Lindas* (spillet af hhv. Arthur og Signa Köstler – forfatterens stemme måske?), der direkte afviser den medicinske logik og opfordrer medpatienterne til at omfavne deres ’vrangforestillinger’ som visioner

fra 'den anden side', som revner i overfladen, der indvarsler en apokalypse, der vil vende op og ned på den herskende symbolske orden. På dette første lag er ideologikritikken både perverst fascinerende i kraft af den detaljerige og sanseligt helstøbte iscenesættelse, som SIGNA har givet den, men den er også i sin generaliserede form banal og sine steder direkte klichépræget (selvom klichéerne som regel virker overlagte og ironiske). Tænk på TV-serier som *True Blood* eller *Quantic Dreams* nyskabende, men sine steder også ret kitschede, computerspil, *Fahrenheit*, hvor robotter og inkatroldmænd lurer under den relativt realistiske noir-overflade. Det er lidt den samme form for kitschet humor og fascination, SIGNA dyrker i deres fiktionsuniverser. I dette perspektiv er spørgsmålet, om oplevelsen af denne slet skjulte, nærmest klodsede totalitærmagt skærper vores kritiske sans, eller om det bare bliver en form for (u)hyggelig, men underholdende chokterapi; et godt gys kombineret med seksuel parring, som vi bekvemt kan trække os tilbage fra, når oplevelsen er overstået (hvis de da ikke lige ringer fra fiktionen, bedst som vi troede, vi var færdige)?

Men når det kommer til stykket, er det måske alligevel mere rimeligt at sammenligne *Ventestedet* med *Twin Peaks* end med *True Blood*. Det virkelig effektfulde hos SIGNA ligger nemlig mere i deres iscenesættelse af begæret end i iscenesættelsen af den orden, som begæret ikke lader sig opløse i. Det er det *andet perspektiv*, det er det moment, hvor lægerne ophører med at være et symbol på magten i almindelighed, og patienterne et symbol på 'det andet' i almindelighed, men selve kampen mellem orden og begær bliver en slags psykologisk symbol, der tager form som en indre splittelse i patientens, publikums egen krop; ja netop som en slags sygdom i sindet. (Begæret er jo, ifølge Lacan, det, der er tilbage, når man trækker behovet for tilfredsstillelse fra kravet om kærlighed; en spaltning, en rest,

men også en bevægelse hen imod anerkendelse fra 'den Anden' for det man (endnu ikke) er). Denne splittelse bliver helt eksplicit, når publikumspatienterne i det indledende interview med doktoren bliver udspurgt om helt intime detaljer fra deres privatliv: hvor ofte dyrker du sex, hvor ofte onanerer du? Og publikumspatienterne vrider sig for at finde en måde at være i situationen på: "jeg ved ikke, hvilken rolle, jeg skal vælge at spille her", som en af mine medpatienter sagde. Hvorefter doktoren svarede: "er det et generelt problem, at du tror du skal spille roller for at være dig selv?". Her bliver ideologikritikken omsat i en ufuldkommen bevægelse mod den anden, som medfører en tilstand af uopløselighed: af ikke at kunne blive ét med sig selv og sin omverden, af ikke at være fleksibel nok, ikke være omsættelig nok, ikke at kunne ophæves i en velfungerende enhed mellem person og rolle, ånd og krop eller mellem individ og fællesskab.

I denne tilsynekomst af begæret som en ufuldkommen bevægelse mod gensidig anerkendelse ligger en fornægtelse af det, som Slavoj Žižek ville kalde det "post-politiske paradigme": her nytter ingen pragmatisme; analysen af forholdet mellem behov og tilfredsstillelse forbliver utilstrækkelig. Kroppen bliver et ideologisk kontrapunkt, fordi begæret gør den besværlig, den kan hverken skjules eller blottes helt, og den lader sig ikke smelte sammen med hverken fiktionens totalitære system, publikumsgruppen eller med den iscenesættelsesorden, som SIGNAs værk som helhed udgør. Eller for den sags skyld med 'begivenhedens her-og-nu', som det hedder i performance-teorien. Og det er ikke kroppens umiddelbare tilstedeværelse i fiktionen, der gør SIGNAS ideologikritik mere effektiv i dette andet perspektiv, men det at kroppen i det iscenesatte møde rækker ud og trækker sig tilbage og bevarer sin rest af noget andet end den orden, den forsøger at indgå i: netop begæret. Og det at iscenesættelsen – helt konkret gennem skuespillernes improvisatoriske valg – forstår at

spille på og forstærke begge disse bevægelser. I denne anden betydning af 'symbolsk ideologikritik' er kroppen et ufuldstændigt symbol, der konstant medfører noget, der ikke kan generaliseres, andet end som et diffust begær efter anerkendelse som noget andet, og som derfor skaber revner i overfladen, uanset hvad denne overflade måtte være. Denne kritik er den egentligt farlige i forestillingen, og heri ligger altså smittefaren.

Men i *det tredje perspektiv* bliver jeg igen i tvivl om styrken af denne ideologikritik, fordi jeg igen bliver grebet af den umiddelbare sanselige fascination ved oplevelsen af det detaljerige fiktionsunivers, af det morsomme i karikaturen over magten og af den ubekymrede lystfølelse ved at tage del i SIGNAs velorkestrerede rollespil, uden egentligt at have noget særligt på spil. Det uopløselige begær, som ligger i det andet perspektiv, lader sig måske alligevel overdøve af det (u)mættelige behov i det første perspektiv, og endnu engang tænker jeg over, om værket havde virket stærkere på mig, hvis billedet af magten havde været mere komplekst, subtilt, troværdigt, 'realistisk' i en vis forstand, således at iscenesættelsen i højere grad ville tage form som noget andet end et medium for min og performerens æstetiske tilfredsstillelse. I dette tredje perspektiv bliver ideologikritikken symbolsk, som når man taler om en "symbolsk belønning" eller en "symbolsk gestus". Men alle tre perspektiver står til rådighed for mig, og i et vidst omfang står det mig frit for at vælge, hvilket "tilbud" jeg vil tage imod. Og så alligevel, for hvornår ved man egentlig, at man er blevet smittet?

### Afslutning

*Ventestedet* er – i forhold til de værker denne anmelder tidligere har set – ikke noget væsentligt nybrud for SIGNA, men den viser først og fremmest en modning af deres dramaturgiske teknik og en stærkere sammenhæng mellem deres provokerende og perverst fascinerende form og deres samfundskritik. Jeg håber, at der

ikke går fire år igen, før vi får mulighed for at opleve deres næste performance-installation i Danmark.

*Produktion: Republique i co-produktion med SIGNA, Koncept og instruktion Signa & Arthur Köstler, Audiovisuelle medier og teknisk design Arthur Köstler, Scenografi og kostumedesign Signa Köstler og Mona el Gammal.*

*Medvirkende: Arthur Köstler, Christian Bo Johansen, Johannes Köhler, Julia Bahn, Klara Stoyanova, Mareike Wenzel, Martin Heise, Mona el Gammal, Siff Gyllenborg Lundgreen, Signa Köstler, Simon Steinhorst, Stefanie Mühlhan, Yulia Yáñez.*

---

### Thomas Rosendal Nielsen

Ph.d., er adjunkt ved Institut for Æstetik og Kommunikation og underviser og forsker i teaterteori og dramaturgisk analyse med særlig vægt på deltagerinvolverende teaterformer. Fast medlem af Peripetis redaktion.

---

# Døden i Venedig

Hamborg Balletten, Det Kgl. Teater

*Af Anna Krarup*

## **Storslået ballet peger på vores egen dødsangst**

Da Hamborg Balletten gæstede Det Kongelige Teater i september med Neumeiers 'Døden i Venedig', var det særligt Lloyd Riggins blændende præstation som Gustav von Aschenbach, der bevægede og pinefuldt mindede os om vores egen dødsangst.

Det siges, at verdenshistoriens store klassikere netop er blevet klassikere, fordi de handler om almenlydige tematikker, der rækker ud over specifikke historiske perioder og tidstypiske modeluner. Havde man sin tvivl om, hvorvidt en 11 år gammel ballet, der bygger på et mere end 100 år gammelt litterært forlæg, kunne have nogen relevans i dag, blev tvivlen hurtigt gjort til skamme, da Hamborg Balletten gæstede Det Kongelige Teater i september 2014 med Neumeiers ballet 'Døden i Venedig'.

Balletten har – på trods af visse skønhedsfejl – bestemt format til at blive en moderne klassiker, og da den blev vist i København, var det særligt Lloyd Riggins sublime præstation som hovedkarakteren Aschenbach, der gjorde forestillingen enestående. John Neumeier, kendt som den historiefortællende ballets mester, skabte 'Døden i Venedig' i 2003. Balletten bygger på Thomas Manns novelle 'Døden i Venedig' fra 1911 og handler ligesom bogen om en ældre kunstner, Gustav von Aschenbach, der oplever en kunstnerisk og eksistentiel krise, tager til Venedig, hvor han forelsker sig i den unge dreng Tadzio og ender med at dø.

Ballettens mest storslåede scener er duetterne mellem den midaldrende kunstner, Aschenbach, spillet formidabelt af Lloyd Riggins og den unge Tadzio.

Neumeier har transformeret Thomas Manns hovedkarakter, forfatteren Aschenbach til i sin ballet at være koreograf. Og det er selvfølgelig ikke tilfældigt; for udover at han dermed bruger sin egen metier som baggrund for historien, så må problemstillingen fra Thomas Manns bog – den midaldrende mands hungren efter ungdom – være særligt genkendelig inden for balletfaget, hvor man typisk pensioneres i en alder af 40 år.

## **Kunstneren som marionetfører**

Neumeiers portræt af Aschenbach lægger sig tæt op af Thomas Manns. Gustav von Aschenbach repræsenterer en gammeldags kunstnertype, det ophøjede geni, respekteret og anerkendt af sin samtid, hvilket bliver tydeligt i første akt, hvor vi ser ham blive fotograferet i aristokratiske positurer. I prøvesalen former og kontrollerer han sit materiale, balletdanserne, som en marionetfører styrer sine dukker; han retter en arm, løfter et ben på en ballerina, forfiner med et snuptag en balance hos et ungt dansende par. Som kunstner handler han primært ud fra intellektet, og i allerførste scene ser vi ham stå og løfte et Bach-partitur højt over hovedet som et billede på, at alt, selv kunsten og livet, kan udregnes på forhånd og nedfældes på nogle ark papirer.

Men allerede i første akt brydes harmonien og den perfekte overflade med ét; Aschenbach kigger op og skærer en forpint grimasse, der forplanter sig ned igennem hans krop. En tvivl er sået – og er ved at forplante sig til hele hans verden. Ansporet af den kunstneriske og eksistentielle krise, der har ramt ham, drager han til Venedig.



### **Uskyldigt blik?**

Første gang, han får øje på Tadzio, er blandt et festklædt højborgerskab, der promenerer på Lidoen. En lang scene viser smukke kvinder bevæge sig mekanisk i aristokratiske positurer som græske gudinder i en koreografi, som på mange måder spejler Aschenbachs egne koreografiske værker: indviklede trin i komplekse, men altid harmoniske og kontrollerede, strukturer. Men pludselig brydes aftenforestillingen af en ung smuk mand, der, kun iført røde badebukser, braser ind blandt det elegante borgerskab. Tadzio er trådt ind på scenen. Og med ét er Aschenbach som fortryllet af den bedårende yngling.

Anden akt byder på en række af ballettens mest storslåede scener, duetterne mellem Tadzio og Aschenbach, hvor Aschenbach skiftevis betragter Tadzio lege og spille bold på stranden, rækker febrilsk ud efter ham, fanger hans opmærksomhed et kort øjeblik, hvor de danser sammen, inden Tadzio rastløst er på vej videre.

Tadzio repræsenterer ungdommelighed, impulsivitet og en tilsyneladende uskyld, der adskiller sig fra Aschenbachs øvrige verden, det livløse, forstillede borgerskab, og hans ligeså lidenskabsløse koreografiske værker. I en af de grundpositioner, som Neumeier oftest fremstiller ham i, står Tadzio med let skrævende ben i én retning og torso i en anden – som blev han midt i sin leg distraheret af en lyd eller et blik og derfor vender sig om – med et lille smil på læben. Men smilet er tvetydigt; er det uskyldigt? Eller er det bevidst flirtende? Og er Tadzio dermed slet ikke så uskyldig, som han umiddelbart giver indtryk af?

### **Med melankoli i øjnene**

Hele Hamborg Ballettens korps står stærkt, men særligt de to hovedroller, Lloyd Riggins som Gustav von Aschenbach og Alexandr Trusch som Tadzio, skiller sig ud.

Med sine mørke lange lokker, der falder naturligt ned omkring det smilende og

unge ansigt og de rødeste læber, og med en uskyldigt-forførende aura, der når helt ned på bagerste række på Det Kongelige Teaters Gamle Scene, er den 25-årige ukrainske danser Alexandr Trusch så overbevisende som den unge Tadzio, at man som tilskuer let kan sætte sig i Aschenbachs sted.

Men særligt Lloyd Riggins skal fremhæves her. Riggins dansede hovedpartiet som Aschenbach allerede ved urpremieren i 2003, og trods sine i dag 44 år gør han det stadig blændende. Med sin spinkle krop, vigende hårgrænse og melankolien siddende dybt i øjnene, er Riggins perfekt som den midaldrende kunstner. At Riggins ligesom 'hænger lidt bagefter' i duetterne med sine yngre kolleger, både i tempo og kraftfuldhed, er blot med til at forstærke indtrykket af en midaldrende mand, der higer efter ungdom. Nogle gange griber han ligefrem ud efter de unge dansere, men snubler i sin jagt på ungdommens gunst. Riggins fylder scenen helt ud med sin tilstedeværelse, med en helt særlig (moden?) artikulation. Lidelsen og smerten lyser ud af hans øjne, og man kan ligefrem mærke hans desperation og forpinthed så stærkt, at enhver tilskuer må blive mindet om egne oplevelser af fornedrelse i forelskelsens tegn.

Som aftenens store stjerne modtog Riggins velfortjent stående bifald denne septemberaften på Det Kongelige Teater, hvor han med en fortid som solodanser naturligvis har en helt særlig status.

### **Forvrænget spejlbillede**

Også flere af birollerne træder stærkt frem, særligt tjekkiske Otto Bubeníček og tyske Carsten Jung, der danser rollerne som blandt andet et bøssepar, der dukker op blandt det elegante borgerskab på Lidoen. De bliver det karikerede og forvrængede spejlbillede af Aschenbachs forelskelse i Tadzio, idet de med en nonchalant klud om halsen, smøg i kæften og klask på røven fremstiller al den liderlighed, magtbegær og narcissisme, der også ligger i

Aschenbachs forelskelse i den meget yngre Tadzio. Bøsseparret repræsenterer på én gang samfundets fordømmende blik på den midaldrende mands besættelse af ynglingen og udstiller samtidig Aschenbachs eget selvbedrag. Senere går de igen i en af Aschenbachs forvrængede drømme, hvor de i dyriske, orgastiske scener med rullende og vridende kroppe på det nærmeste voldtager Aschenbach.

De samme to dansere agerer senere barberer i en tragikomisk scene, hvor Aschenbach indvilger i at lade sig 'forynge' med toupé og overdreven sminke – men mere kommer til at ligne en bedrøvet klovn, latterliggjort og ydmyget, end en smuk yngling.

### **Gumpetung scenografi**

Aschenbachs velorganiserede koreografier akkompagneres af Bachs ligeså komplekse og stringente barokmusik. Når harmonien brydes, og bevægelserne bliver mere disharmoniske, er det til tonerne af Wagners mere dramatiske og patosfyldte klavermusik, spillet live fra scenen af den karismatiske pianist Elizabeth Cooper. Lige præcis denne vekslen mellem båndet og live musik fungerer imidlertid mindre godt. Overgangene virker klodsede, og efter sekvenser med Coopers smukke og dybe klaverspil, virker det mærkeligt hult med den bandede barokmusik.

Mindre godt fungerer også scenografien, der ligesom forestillingens kostumer er skabt af den tyske scenograf og designer Peter Schmidt. Når man tænker på, hvor meget man kan gøre med projektioner og visuelle effekter i et scenerum nu til dags, så virker det gumpetungt med kæmpe-fotografier af vand, der køres henover scenen for at illudere, at gondolen med Aschenbach bevæger sig.

I anden akt løfter scenografien sig imidlertid og er nu afløst af et enklere, mere abstrakt og lyst udtryk, som starter med en formidabel scene badet i hvidt strandlys. Det karakteristiske gyldne lys, som man kun finder på en strand, er her lavet så fint, at man som publikum

ligefrem kan mærke den sitrende, bagende hede, der hurtigt fremkalder besvimende søvn og forvrængede drømme.

### **Ballettens apollinske og dionysiske modstilling**

Neumeiers ballet er ligesom det litterære forlæg så spækfylt med intertekstuelle og historiske referencer, at man bliver helt tummelumsk. En af de vigtigste, der går igen i både bogen og balletten, er referencen til Nietzsches modstilling mellem det apollinske og det dionysiske, inspireret af den græske mytologi, hvor guden Apollo står for fornuften og det rationelle, og guden Dionysos står for det irrationelle, det kaotiske, følelserne og lidenskaben.

Neumeier viser os, hvor præcist denne modstilling lader sig afbilde i balletten, en kunstart der bruger kroppen som medie. For ligeså kontrolleret, formaliseret og knivskarp den klassiske ballet på den ene side kan være i sit formsprog, lige så kaotisk, lidenskabeligt, på grænsen til det orgastisk-liderlige, kan den dansende krop udtrykke sig på den anden side. Hos Neumeier er det apollinske repræsenteret ved Aschenbachs kunst: rationelt-strukturerede, komplekse koreografier danset til Bachs stringente barokmusik. På den anden side står det dionysiske, Aschenbachs drift mod lidenskaben, det kaotiske og irrationelle, repræsenteret ved Tadzio.

En anden interessant reference, som Neumeier nævner i programmet, er den til Fokines ballet 'Narcisse', der havde premiere i 1911 – i øvrigt samme år, som 'Døden i Venedig' udkom – skabt til den berømte danser Vaslav Nijinsky. Thomas Mann beskriver i 'Døden i Venedig' Tadzios smil som et Narcisus-smil, og Neumeier har tilsyneladende spundet videre på denne kobling, idet han lader sin Tadzio være ikklædt røde badebukser i sin ballet, inspireret af de røde badebukser, virkelighedens Nijinsky lod sig portrættere i, da han blev malet af maleren Léon Bakst på stranden ved Lidoen i

Venedig i 1910.

I Thomas Mann-forskningen nævnes det, at der er visse ligheder mellem Aschenbach og Sergei Diaghilev (1872-1929), den russiske kunstmæcen og stifter af Ballets Russes, der i en periode havde et erotisk forhold til den væsentligt yngre Nijinsky – noget der var offentligt kendt og til stor forargelse for samtiden. Diaghilev boede i øvrigt ofte på samme hotel som Aschenbach, Grand Hotel des Bains, hvortil han inviterede sine mandlige elskere, og han døde ligesom Aschenbach i Venedig. På den måde er der flere paralleller mellem virkelighedens Diaghilev/Nijinsky og Neumeiers Aschenbach/Tadzio.

### **Nutidens higen efter lidenskab**

Hvad kan 'Døden i Venedig' så sige os i dag? I bund og grund handler Neumeiers ballet om dødsangst, Aschenbachs angst for døden, fordi hans tilværelse er blevet så mekanisk og forudsigelig, at den har mistet al impulsivitet og lidenskab, alt liv. Det liv og den lidenskab finder han i Venedig, som ironisk nok ender med at blive hans egen død. Aschenbach repræsenterer på den måde noget almenmenneskeligt; en eksistentiel krise, som før eller siden bliver aktuel for ethvert moderne menneske. Den pinefulde erkendelse af, at man ikke længere kan gøre, hvad man engang kunne, at livet er ved at tappe ud af én, og at døden nærmer sig.

Men udover at balletten viser os nogle almengyldige menneskelige dilemmaer, er tematikken særligt nærværende for os i dag, hvor alting (fra skole til arbejde til familieliv, ja, selv sexliv) skal køre i nogle velsmurte maskinerier og formelle rammer, for at det hele ikke ramler sammen om os. Og alligevel ser vi igen og igen, at det ramler sammen og kollapser om individet og slår ud i stress, depression og dysfunktionelle familier. Måske på grund af vores egen higen efter det kaotiske og lidenskabelige, kort sagt vores higen efter livet.

*Døden i Venedig. Hamborg Balletten. Koreografi: John Neumeier.*

*9.-12. september 2014. Gæstespil på Det Kongelige Teater.*

---

### **Anna Krarup**

Cand.mag i Moderne Kultur og Kulturformidling fra Københavns Universitet og University of California, Berkeley. Hun har tidligere undervist på Dansevidenskab på Københavns Universitet og skrevet om kultur for Politiken og Teater1. Siden 2007 har hun været projektleder i Dansehallerne.

---

# Lykkens paradoks

## Cantabile2

*Af Sofie Mønster*

”Overformynderiet” står der mejslet ind i et bombastisk stenskilt. Det er her, *Lykkens Paradoks* udspiller sig, og det fungerer godt at møde op et sted, der netop ikke er et etableret teaterum. I lobbyen er et hvidt klæde kastet sporadisk over møblelementet. Rå træpaller og små lamper transformerer enkelt og effektivt det højloftede rum, der ellers indgyder en vis form for respekt, til et sted, hvor uvisheden bølger omkring.

Vordingborgs egnsteater Cantabile2 betegner deres arbejde som ”Human Specific Performances” og peger på det autentiske møde mellem performere og publikum som et essentielt element. Der har i de sidste år været mange forestillinger, der benytter sig af interaktive strategier og leger med publikumsrollen og det nære møde mellem performer og det enkelte publikum f.eks. i SIGNAs *Saló* (2010) eller i *Blumenbach Instituttet* af BIERING/CHEMINZ & co (2014).

Det er en ambitiøs opgave at give sig i kast med publikums personlige udforskninger af begrebet lykke. Ikke desto mindre er det, hvad Cantabile2 begiver sig ud i. De lykkes med en stram iscenesættelse at holde fokus på konkrete og sanselige opgaver og rumliggørelser, der giver plads til et æstetisk refleksionsrum.

### Forventningsfulde opdagelsesrejsende

I *Lykkens Paradoks* bliver publikum udstyret som en opdagelsesrejsende med bæltetaske, kort, lommelygte samt et navneskilt med et publikumsnavn. Da gruppen er fuldtallig bliver vi samlet sendt afsted. Vinduerne er blændede. Gangene er dunkle og svagt oplyst gennem træpaller, der står lænet op af væggene.

Trappen mellem 1. og 2. sal er henlagt i et uforanderligt og blidt månelys-agtigt skær, hvilket intensiverer følelsen af, at vi befinder os i en tidslomme.

Vi er blevet bedt om at gå i stilhed. Det skaber en forventningsfuld og intens stemning. Samlet står vi rundt om et stort bord, hvor en ung kvinde i en mørk kinomo har lagt små sedler med et værelsesnummer og tekst som f.eks. Elevator, Øjets Blik, Forbuden Frugt og Gemt Væk. Hver seddel svarer til et rum og en performer med eget univers, regler og udfordringer.

*Lykkens Paradoks* er bygget op omkring små intime møder mellem performere og 1-3 publikum. Der er ikke en narrativ historie eller et overordnet plot, man som publikum forfølger, som det f.eks. var tilfældet i *Blumenbach Instituttet*. Scenerne i *Lykkens Paradoks* er afskåret fra hinanden og udspiller sig simultant. Forestillingen bliver anti-synoptisk i forhold til tid, rum og fabel, da det ikke er muligt for publikum at overskue alle fabler og rum.

Der er mange af Erika Fischer-Lichtes begreber omhandlende det performatives æstetik i spil: Fællesskab, berøring, liveness, kropslighed, rumlighed og tidslighed.

### Flydende tid og skærpede sanser

”Jeg har fuldkommen mistet tidsfølelsen”, hviskede en fremmed kvindeligt med-publikum til mig, da vi krydsede hinandens ruter. Jeg oplevede det samme. Kun trætheden, der hobede sig op i kroppen, indikerede, at tiden havde bevæget sig fremad i de 6 timer, jeg befandt mig i huset.

Her spillede lyssætningen en afgørende faktor. Den dunkle belysning lullede publikum ind i

en afslappet tilstand, og det kunstige månelys gav indtryk af at bevæge sig rundt i en evig nat. Samtidig med at jeg mistede tidsfornemmelsen, oplevede jeg mine sanser blive skærpet. Dette skete bl.a. ved en fokusering på enkelte sanser i de forskellige scener, samt en spartansk scenografi, der havde skrællet unødige og støjende elementer fra.

### **Without touch I feel...**

Ved mit 3. værelsesvalg befandt jeg mig alene. Jeg gik ned gennem de lange dunkle gange, hvor en andægtig ro herskede. Forsigtigt og spændt åbnede jeg døren til det rum, jeg var blevet henvist til. Jeg mødtes af dæmpet belysning og en blød skærm af mat, tyk plastik, der var oplyst bagfra. Som anvist satte jeg mig i en hvid sofa foran afskærmningen. Med sort tusch stod skrevet: *Without touch I feel*. Langsomt og tydeligt blev der tilføjet *I am disappearing*. Igennem afskærmningen kunne jeg ane konturen af en kvindekrop, der bevægede sig smidigt og elegant. Jo længere kvinden flyttede sig væk fra skærmen desto svagere, kunne jeg se hende. Bevægelsernes flygtighed og den diffuse krop illustrerede smerteligt klart, hvordan kvinden blev udvisket og næsten forsvandt. Kontrasten var skarp, når hendes håndflade pludselig blev presset imod skærmen, og berøringen blev omsat til nærvær og klarhed. Scenen stod visuelt stærkt og konkretiserede de skrevne ord helt enkelt. Den menneskelige længsel efter berøring.

Gennem instrukser, skrevet på små bånd, der klæbede sig til skærmen, blev jeg guidet igennem forskellige handlinger som f.eks. *Touch my hand* efterfulgt af kvindens hånd trykket imod plastikken. Jeg adlød og trykkede min hånd mod hendes. Jeg blev ført væk fra skærmen og hen foran et stort, hvidt klæde. Med hænderne afsøgte jeg langsomt det bløde stof og pressede det mod fladen bagved, hvorved en skjulte tekst åbenbarede sig for mig igennem stoffet. På lignende måder foldede tekst sig ud i hele rummet. Et bånd blev rullet ned af

væggen med nye instrukser. En låge blev åbnet og endnu en tekst afsløret. Tempoet var så tilpas hurtigt, at jeg hverken nåede at stille spørgsmål eller føle mig utryk men hele tiden blidt blev skubbet videre. Til sidst stod vi ansigt til ansigt. Kvinden omfavnede mig. Længe. Bagefter blev jeg igen sendt alene ud i de labyrintiske ganges mørke. Spørgsmålene om, hvad berøring betyder for mig hang i luften, mens jeg fysisk stadig kunne fornemme omfavnelsen og den taktile erindring om varmen fra kvindens hånd igennem plastikken.

### **Skelen mellem iscenesættelse og opførelse**

Rummene i forestillingen var mange, og forskellige sanser var accentueret af performerne. Fælles var en stærk sanselig og deltagerorienteret tilgang. Det er oplagt at skelne mellem iscenesættelsen og opførelsen. Hvor iscenesættelsen er skabelonen, der skal sikre gentageligheden og strukturen, vil opførelsen variere fra aften til aften. Opførelsen kan med fordel ses, som hos den tyske professor og teoretiker Jens Roselt skriver, ikke som et objekt/værk, der fastslås men en begivenhed, der fuldbyrdes, i interaktionen mellem performere og publikum.

Publikum og performere befandt sig i et fælles æstetisk refleksionsrum, et sanseligt oplevelsesrum. Der var noget på spil for performerne, der aldrig helt kan forudsige publikums reaktioner, ligesom publikum til tider både skal forholde sig til performere og medpublikummer.

Opførelsen blev i høj grad farvet og bestemt af publikum. Iscenesættelsen blev holdt stramt, og hvert rum fremstod overskueligt og med åbenhed for interaktionen. Netop ved den stramme iscenesættelse lykkedes opførelsen ofte i de forskellige rum, jeg befandt mig i.

### **Mødet med de andre**

En væsentlig faktor under denne opførelse var deltagelsen af en gruppe af yngre publikummer.

Jeg blev nærmest væltet omkuld af deres ærlige og nøgterne fortællinger og observationer af længsel, lyst, frygt. De tilførte en ungdommelig ligefremhed: flakkende, drømmende øjne og et engagement i forestillingens præmis, der var medrivende og berørende, men også til tider hensatte rummet i stille akavethed.

### **Det iscenesatte menneske**

"Hver performer i huset er her som sig selv, og du opfodres til at deltage som den, du er", skriver Cantabile2 i deres program. Det er let at lade sig forføre af tanken. Især da flere scener er bygget op omkring en skarpt skåret personlig fortælling leveret af performeren, f.eks. om en alkoholiseret far eller angsten for at blive overfaldet. Ytringen om at performerne i huset "er her som sig selv", er effektiv som et iscenesættelsesgreb, der påvirker og måske ligefrem manipulerer og afvæbner publikum for at skabe den fiktionskontrakt, der skal til for, at interaktionen virker. Samtidig med at der insisteres på rollens og fiktionens fravær etableres subtilt, men tydeligt, et hierarki af roller i forestillingens univers.

### **Skarpt skel mellem publikum og performere**

Performerne var klædt i ens kostume; den mørke kimono. Det skabte et klart skel mellem publikum og performer. Grebet bevirkede, at der kom en naturlig ledelse af rummet. Publikum afventede åbent udspillet og instrukser fra performeren i kimono.

Karaktertegningen var, med få undtagelser, meget skarp. Performerne formidlede deres budskaber og instruktioner tydeligt. Desværre blev nogle performere karikerede og overspillede, og da konstruktionen af scenen i høj grad afhang af performerens troværdighed, kammede nogle scener over og mindede om forcerede terapisessioner.

Den personlige fortælling blev brugt som et afsæt til at skabe et fortroligt rum og søge respons hos publikum gennem spørgsmål,

fysiske opgaver eller berøringer. Det kan ses som et ofringsritual, hvor performeren kommer med det første offer. I en mere kynisk optik kan man også se det som basal salgs- og påvirkningsteknik f.eks. følelsen af at være forpligtiget af gengældelse, når man får noget, her i form af performerens åbenhed og fortællinger. Uanset hvilken optik man ser det igennem, virker det efter intentionen, og i mange scener skabes der et fortroligt og intenst rum i al sin skrøbelighed.

### **Tilbud om en anden identitet**

Navngivningen af publikum inden forestillingen går igang skaber en mulig distance til ens egen person, da man via sit publikumsnavn sættes i rollen som f.eks. Storm, Auburn eller Grass. Der er en vis selvmodsigelse i at opfordre publikum til at deltage som den, de er, og derefter udstyre dem med nyt navn og dermed en tydelig publikumsidentitet. Det peger samtidig på performerens roller og med henvisning til dramapædagogikken kunne man fristes til at sige at fremfor at "man deltager som sig selv", deltager man som A der spiller A1 mens B spiller B1.

### **Exit**

Som i strukturen for en rites de passage samles publikum igen i sidste scene. Sluttableauet danses af Tiziana Fracchiolla og Anne Nyboe. Sammen genskaber de flygtigt stemninger, tematikker og bevægelseskvaliteter, jeg genkender fra flere forskellige rum. Det virker som en blid opsummering og en afrunding, der nænsomt sender publikum ud af døren. En mulighed for at afslutte besøget, afgive sit publikumsnavn og iklæde sig sit mindre sensible og sårbare jeg, inden den almindelige verden igen skyller ind over med støvregn, biler og gadelamper.

### **Som at se lykken gennem et kalejdoskop**

Den individuelle sammenstyknings af sansninger og refleksioner var som at betragte lykken

gennem et kalejdoskop. Intet står rigtig klart, men skønheden viser sig i helheden.

Spørgsmålene trængte sig på, på en personlig og engagerende måde. Hvornår er det, de små øjeblikke af lykke opstår? Er det i det taktile møde, berøringen fra en elsket? Er det i mindet om et barns buttede fingre? I udforskningen af den største frygt og dermed måske også en erkendelse af, at frygten dækker over det, der kan gøre os lykkelige. Hvad sker der, når vi overlader styringen og kontrollen til andre og blot følger med? Kan vi overhovedet ændre vores histories gang? Åbenlyst bliver svarerne ligeså mange som antallet af publikummer, hvilket både bliver forestillingens svaghed og styrke.

Bevæget, sensibiliseret og eftertænksom forlod jeg Overformynderiet og *Lykkens Paradoks*. Selvom jeg vil sætte spørgsmålstegn ved muligheden for at fjerne roller og fiktion fra teatret, hjalp Cantabile2s insisteren på dette mig til at overgive mig til et overraskende og sanseligt møde med andre mennesker. Med en stram iscenesættelse, mange karismatiske og troværdige performere og et enkelt univers blev min aftens opførelse vellykket i sin balancegang mellem skrøbeligheden, alvoren og så, i mangel på kontinuerligt mod fra min side, muligheden for at flygte til en anden rolle.

*Cantabile2. Spillested: Holmens kanal 20. 8.-26. oktober kl 16-22*

*Performere: Kaja Mærk Egeberg, Siri Facchini-Haff, Tiziana Fracchiolla, Thomas Leth, Sabrina Martin, Anne Nyboe, Karolina Pietrzykowska, Rasmus Malling Lykke Skov, Maria Stoyanova, Mette Kathrine Mortensen, Valdemar Schultz Andreasen, Mette Kathrine Mortensen, Merethe Christiansen, Marc Facchini, Asbjørn Olsen, Nina Essendrup*

Universitet) med en BA i Dansens æstetik og historie og Dramaturgi (Aarhus Universitet). Hun har skrevet om dans og kunst bl.a. for Kunstforum (NO).

---

---

**Sofie Mønster**

Cand. mag. i Moderne kultur og kulturformidling (Københavns

# Djævelsk bid savnes i en ellers velspillet, forførende og underholdende Mefisto

Mefisto, Betty Nansen Teater

Af Mette Risgård Tranholm

Klaus Manns roman *Mefisto* blev udgivet i Amsterdam i *Dear editorial* i 1936. Inspirationskilden for romanen var skuespilleren og Manns tidligere svoger Gustav Gründgens og dennes bånd til naziregimet. Gründgens er i romanen omdøbt Hendrik Höfgen. Langdals opsætning er baseret på Ariane Mnouckines dramatisering af romanen, dog stærkt bearbejdet af Langdal. Forestillingen tager sin begyndelse i Berlin 5. Maj 1949, hvor Klaus Mann selv optræder på scenen i skikkelse af Anders Juul, for at give os et indtryk af, hvor vanskeligt det var for Mann at få romanen udgivet i Tyskland. *Mefisto* udgives først i Østtyskland af Aufbau-Verlag i 1956 og i Vesttyskland i 1981 af Rowohlt Verlag efter juridiske kampe med Gründgens arvinger. At det er et kontroversielt forlæg, vi har med at gøre understreges således fra begyndelsen.

Gründgens fik i 1923 ansættelse ved Hamburg Teater, hvor han bleven del af en venstreorienteret og eksperimenterende kultur. Han fik sit gennembrud i stykket *Mefisto* (1932), baseret på Goethes *Faust* og i 1933 forlod han den venstreorienterede kreds i Hamburg til fordel for en karriere ved Berlineroperaen. Herefter blev han hurtigt en af Tysklands største stjerneskuespillere, da de nazistiske magthavere tog ham til sig, hvorefter han blev kendt som den største nationalsocialistiske kunstner. Gründgens meldte sig dog aldrig ind i nazistpartiet. Det er denne rejse romanen såvel som Mnouckine/Langdals dramatisering tager os med på. Vi følger Höfgen, portrætteret som forfængelig,

hyklerisk og forførende af en særdeles velspillende Olaf Johannessen. Höfgen fremstilles som en ambitiøs og selvisk skuespiller, der svigter sine venner, går på kompromis med sine moralske og politiske værdier, og som en anden Faust ender med at sælge sin sjæl til de nazistiske djævlé for at opnå rigdom og berømmelse ved Berlineroperaen.

## Langdals ensemble lever i velfungerende teatral og stiliseret spillestil

Efter det lille flash forward til Berlin 1949, hvor Mann forsøger på at få udgivet sin roman, springer vi tilbage i tiden til Hamburg Teater i 1923. Meget af handlingen foregår således på et teater, hvilket afspejler sig i Ashley Martin-Davis' scenografi. Grunddekorationen er nemlig en teatergarderobe, der er holdt i 1920'ernes stil og ånd, det samme gælder for Martin-Davis' smukke kostumer. I både i konge- og dameside er der opstillet store spejle. I damesiden står en række klassiske teatersminkeborde og -stole foran spejlene. Garderoben er fleksibel og fungerer simultant som front-, midt og bagscene, hvor front og bagscene ofte ombyttes, sådan at skuespillerne bukker med ryggen til publikum. På lignende stiliseret *teatret i teatret* facon er fjerde række i salen ryddet, og der er opstillet en instruktørpult, som benyttes hele vejen gennem forestillingen, eksempelvis når Höfgen optræder i instruktør-rolle. Grunddekorationen forvandles desuden også med enkle virkemidler til Brüchner-hjemmet, en restaurant eller en togperron. På Hamburg





*Mefisto*. Stine Stengade, Olaf Johannessen.  
Foto: Natascha Thiara Rydvald.

Teater møder vi Höfgen omgivet af et rigt persongalleri portrætteret af et velspillende cast, der med en stiliseret og karikeret spillestil, hvor flere af skuespillerne spiller dobbeltroller, understøtter den teatrale, stiliserede og fleksible scenografi. Persongalleriet består blandt andre af den jødiske stjerneskuespillerinde Carola (Stine Stengade), teaterdirektøren Magnus Gottschalk (Kristian Halken) og hans jødiske kone Miriam (Cecilie Stenspil), skuespiller og venstreorienteret revolutionær Otto Ulrich (Jens Jacob Tychsen), dramatikeren Sebastian Brüchner (Anders Juul) - Brüchner-familien i stykket er baseret på virkelighedens Mann-familie og Sebastian-karakteren refererer til Klaus Mann - den prostituerede afroamerikaner Juliette (Iben Hjejle), som Höfgen frekventerer, den unge skuespiller og eneste nationalsocialistiske kunstner på teatret Hans Miklas (Mikkel Kastrup-Mathew), der kalder alle de andre for salonkommunister og spiller den tyske nationalsang på sin violin.

### **Individet overfor fællesskabet**

Midt i dette rige persongalleri antydes Höfgens selvcentrerede væsen fra starten, da det udstilles, hvordan han ikke kan modstå fristelsen til hele tiden at beundre sig selv i spejlene, hvordan han længes efter at komme til Berlineroperaen og pjækker fra prøverne på kabarets scenen *Stormfuglen* til Otto Ulrichs revolutionære kabaret, for at tilfredsstille sine seksuelle tilbøjeligheder. Höfgen stiller sig hermed udenfor det store ensemblefællesskab, hvormed den væsentlige tematiske konflikt mellem individ og fællesskab trækkes op. Ulrich tegnes igennem stykket klarere og klarere og som repræsentanten for fællesskabstankerne og Höfgens modsætning, idet Ulrich har den integritet og autentiske kritisk-politiske samfundsbevidsthed, som Höfgen ofrer til fordel for karrieren. Her opstår også diskussionen om kunstens potentiale og samfundsmæssige nytteværdi: For Ulrich skal kunsten have et samfundsmæssigt sigte, hvor den for Höfgen mere synes at være til for kunstnerens egen

vinding og fornøjelses skyld. Ulrich mener, at kunsten skal afspejle samfundets uendelige kompleksitet, og han holder fast i sine venstreorienterede standpunkter og værdier til det sidste. Han tortureres til døde uden at forråde en eneste ven, alt imens Höfgen lever fedt på nazisternes gunst og svinger sine venner.

### Tjekhovsk tragikomik

Tidligt i forestillingen præsenteres vi også for arbejdsløshed, sult og Hans Miklas, der beklager sig over *de kapitalistiske jøder* og mangel på sammenhængskraft i Tyskland. Samtidig inviteres Höfgen indenfor hos den velhavende Brüchner-familie, hvor faderen sendes på Goethe-festival under familiens citering af Tjekhovs *Kirsebærhaven*, hvilket ikke er nogen tilfældighed. Familien ser sig selv som tilhørende aristokratiet, og den tjekhovske tragikomik dyrkes da også på fornem vis i Langdals iscenesættelse. Den velhavende og kultiverede familie tiltrækker Höfgen, der altid har drømt om at omgive sig med *dannede mennesker*, han får derfor også øjnene op for datteren Erika (der ligesom Juliette-karakteren spilles af Iben Hjele), søster til dramatikeren Sebastian, og de to gifter sig.

### Teatret i teatret i teatret

Scenerne fra det avantgardistiske prøveforløb på kabarets scenen *Stormfuglen* fortsætter i 1924, og kan ses som en parodi på hovedhandlingen, og scenerne er en fornøjelse at overvære. Skuespillernes komiske timing i top, især i "telefon-scenen", med Hjele og Stenspil på slap line. Den parodiske spejling af hovedhistorien understreges scenografisk af, at en mindre kukkassescene med tilhørende tilskuerrækker, fungerer som kabarets scenen *Stormfuglen*. Når den er i spil, forstærkes metateatret, eftersom det, vi ser, er en kukkassescene i en kukkassescene, vi er i teatret i teatret i teatret. I programmet kan man da også læse, at Martin-Davis ikke blot har ladet sig inspirere af Manns historie, men særligt også af Betty Nansen

Teatrets teatersal i sig selv. Legen med teatret i teatret i teatret står som symbol på menneskets evindelige (læs: Höfgens) rollespil i livets dramatiske labyrint.

### Medløberen – a liar in disguise

Anden del åbner efter pausen i september 1930, hvor ensemblet rystes af nyheden om, at Nationalsocialisterne efter valget er blevet Tysklands andet største parti og Jens Jacob Tychsens drag queen figur synger *lies, lies lies, a liar in disguise*, som en slet skjult henvisning til Höfgen, der i stramme busker, bar overkrop og falske øjenvipper nu danser og vrider sig op ad spejlene. I februar 1933 ankommer Höfgen til Berlineroperaen, hvor hans selvdyrkelse i rollen som den djævelske Mefisto i spotlysenes skær når nye højder, alt imens han privat groft afviser Juliette, da det vil skade hans karriere, hvis nogen fik nys om deres forhold. Höfgen har nu lagt alle moralske værdier på hylden og indgået sin pagt med den djævelske nazisme, hvilket hans egnethed til rollen som Mefisto naturligvis symboliserer. Han bader nu i succes ved Berlineroperaen og udråbes til tidens allerstørste nationalsocialistiske kunstner. I skinger kontrast til Höfgens Berlineropera succes står det venstreorienterede og jødiske Hamburg-ensembles skæbnsvangre møder med SA. Erika og Sebastian flygter mod Amerika, og et at forestillingens rørende momenter opstår, da Erika genciterer slutningen af *Kirsebærhaven*, og siger farvel til sit hjem i en nu anderledes alvorlig tone.

### Kunsten at drukne i sit eget spejlbillede

Trods Höfgens succes i rollen som den djævelsk forførende Mefisto, står han mere som en Faust-figur til sidst, da spejlene bogstavelig talt lukker sig sammen om ham, og tager ham endeligt til fange, da han hører, at Göring vil være til stede ved en reception for ham. Hvor legen med teatret i teatret i teatret symboliserer Höfgens rollespil, står

spejlene som symbolet på Höfgen, der som Narcissus forelsker sig i sit eget spejlbillede og ender med at drukne i det. Det er da også her, Höfgen hører om Ulrichs død under totur, hvortil hans eneste forsvar er: *Men hvad skulle jeg gøre? En ganske almindelig skuespiller?*

De universelle tematiske tråde i *Mefisto* er for mig at se knyttet til individ vs. fællesskab, kunstens potentiale samt medløberi og menneskets hunger, ærgerrighed og stræben efter succes for enhver pris, personificeret i Höfgen-karakteren. Disse tematikker er ikke blevet mindre aktuelle i samtidens performanceorienterede karriere- og individfikserede kapitalistiske del af verden end i 1920'erne, tværtimod. Men ud over at der godt kunne være luget ud i den tre timer lange forestilling, er en svaghed ved denne *Mefisto* opsætning, at historien om de frigjorte venstreorienterede og jødiske kunstnere og deres tragiske skæbne under nazismen dyrkes og fremhæves på bekostning af fortællingen om Höfgen. Det betyder, at pointerne omkring medløberi og menneskets stræben efter succes på bekostning af moralske værdier, menneskeliv m.m. ikke trænger så stærkt igennem, som man kunne håbe, og at forestillingens Höfgen-karakter ikke tilskrives det samme stærke djævelske bid som romanens Höfgen. Det ændrer dog ikke ved, at diskussionen om individ vs. fællesskab og kunstens potentiale kommer til sin ret og giver stof til eftertanke over et mørkt kapitel i historien og de mørke sider i mennesket via det velspillende og forførende cast og Langdals musikalsk, stilerede og underholdende iscenesættelse.

*Spillested: Betty Nansen Teatret.*  
*Manuskript: Af Ariane Mnouckine*  
*efter roman af Klaus Mann. Bearbejdet*

*af Peter Langdal. Medvirkende: Olaf Johannessen, Stine Stengade, Iben Hjejle, Cecilie Stenspil, Kristian Halken, Jens Jacob Tychsen, Morten Eisner, Christiane Gjellerup Koch, Mikkel Kaastrup-Mathew, Anders Juul, Line Kromann, Troels Oxholm Thomsen*

---

**Mette Risgård Tranholm**

(f. 1980.) Ph.d.-studerende ved Teater- og Performancestudier ved KU. Cand. mag i Teatervidenskab og Literaturvidenskab. Arbejder som free-lance dramaturg

---

## English Summaries

### **Hugh Chignell | Out of the Dark: Samuel Beckett and BBC radio**

Samuel Beckett was one of the most influential and famous cultural figures of the twentieth century and his radio contribution is significant. This article recognises both work written for radio as well as readings from novels and adaptations of stage plays. His acceptance at the BBC was problematic but made possible by the creation of the Third Programme.

### **Mette Marie Bitsch D'Souza | AudioMove – Audio Drama in Motion**

The article centers on Teater Katapult's AudioMove concept and examines the potential for bodily engagement and multi-sensory experiencing that the concept provides via the site-specific experience and positioning of the spectator.

### **Louise Frydendahl Ladefoged | The Auditory Space in *Kædereaktioner***

This article analyzes the sound image in the radio drama *Kædereaktioner – en fantasi om Niels Bohr og atombomben* from the theories of Donald McWhinnie, Andrew Crisell and Ib Poulsen concerning the elements of the radio drama. The goal is to examine how the listener perceives a work that is only auditory and also which elements are characteristic and key to a radio drama.

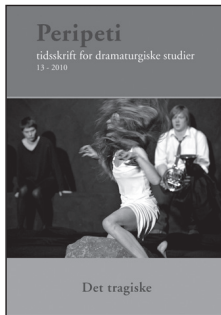
### **Leslie McMurtry | The Future of Satellite Audio Drama**

Technological advances, such as the podcast, have made the creation of audio drama easier, less expensive, and potentially more accessible and democratic in English-speaking countries such as the US, the UK, and New Zealand in the second decade of the twenty-first century. Using the case studies of *Snape's Diaries*, *Der Tickentocker*, and *Maudelayne*, the article examines whether satellite audio drama will remain free to download and if so, how it will sustain momentum in an increasingly commercialized online world.

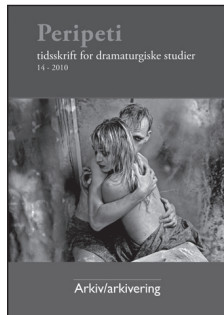
### **Vito Pinto | Listen and participate! The work of the Hörspielmacher Paul Plamper**

In this paper, Vito Pinto presents some general theories about how to perceive radio plays by focusing on the different listening modes. He then relates these ideas to three exemplary works of the German *Hörspielmacher* Paul Plamper. Moreover, he concentrates on the particular staging of the voices and the evolution of the spatiality therein as being the key factors for an understanding of the listener's perceptive and participatory process and its aesthetic impact.

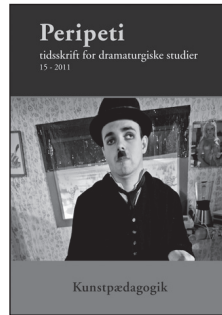
## Tidligere udgaver af Peripeti



**Peripeti 13 - 2010**  
Det tragiske



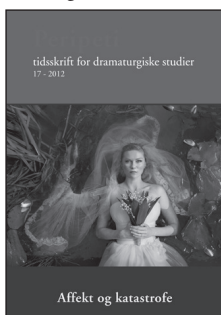
**Peripeti 14 - 2010**  
Arkiv/arkivering



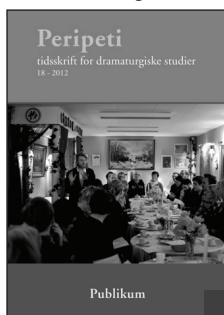
**Peripeti 15 - 2011**  
Kunstpædagogik



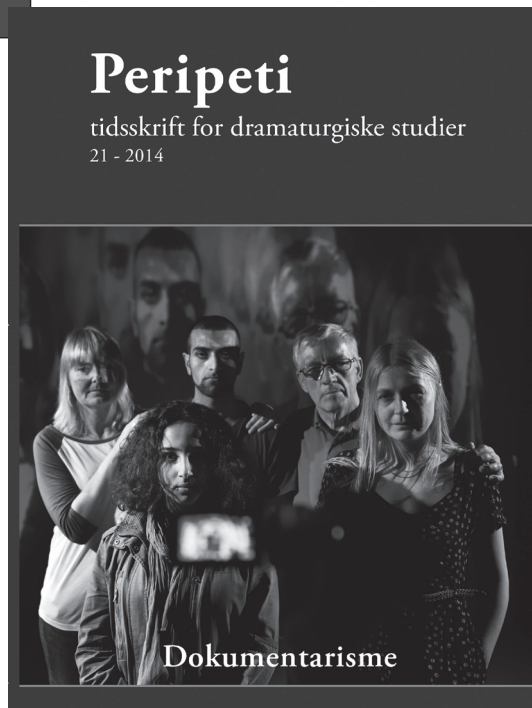
**Peripeti 16 - 2011**  
Kreative strategier



**Peripeti 17 - 2012**  
Affekt og katastrofe



**Peripeti 18 - 2012**  
Publikum



**Peripeti 21 – 2014**  
Dokumentarisme

## Foreningen af Danske Dramaturger

Foreningen af Danske Dramaturgers formål er at styrke, udvikle og udbrede dramaturgiske funktioner indenfor de relevante medier (teater, film, tv, radio, video, multimedier osv.) for derigennem at varetage dramaturgens faglige interesse. Foreningen forfølger hverken bestemte partipolitiske eller fagforeningsmæssige interesser.  
(Uddrag af FDD's vedtægter)

**BLIV AKTIVT MEDLEM:**

*Medlemskab 250 ,- årligt*

*Studerende 150 ,- årligt*

Medlemskabet giver bl.a. synlighed i medlemslisten for alle professionelle scenekunstnere, medlemskab af ITI og elektronisk adgang til medlemsbladet det postomdelte som udgives i samarbejde med Foreningen af Danske Sceneinstruktører.

Indsend medlemsblanket som findes på [www.dramaturgnet.dk](http://www.dramaturgnet.dk) til

Foreningen af Danske Dramaturger  
Nørre Voldgade 12, 2. th.  
DK - 1358 København K.

[info@dramaturgnet.dk](mailto:info@dramaturgnet.dk)