

"Scenen mellem ørerne"

Dansk Radiodramatik 1990-97.

Allan Danielsen

Dansk-speciale
Københavns Universitet, 1997.

INDHOLD:

Introduktion og metode

Kapitel 1: Det danske radiospil - fra 20'erne til 80'erne, et historisk rids

Et nyt medium

De første radiospil

Det første danske radiospil

Radiospillet der forsvandt

H. C. Branner

Leck Fischer

Soya

Det teknologiske tigerspring

Nyt og gammelt

Danske høb

Lyttermagneter

"Radiospillets guldalder"

1960'ernes realister

- Peter Albrechtsen

- Anders Bodelsen

1960'ernes modernister

- Inger Christensen

- Ulla Ryum

- Cecil Bødker

- Svend Åge Madsen

Krise og ny kreativitet

Kapitel 2: Bag højtaleren

Radioteatret i 90'erne

En samtale med dramaturg Jesper Bergmann

Kunstnerisk frihed

Det danske repertoire

Rekrutteringen

Det dramaturgiske arbejde

Kapitel 3: Samfundsbilleder - en analyse

Peter Rafn Dahm: "Som et brøl fra titusind struber". (1990)

Historien

"Samfundet"

"Cellerne"

"Territoriet"

Bobbys projekt

Murens fald

Form og virkning

Perspektiv til "Sygdommen" (1995)

Opsummering

Kapitel 4: Samfundsbilleder - et perspektiv

Mads Brenøe

Claus Beck-Nielsen

Tørk Haxthausen
Kim Fupz Aakeson
F. P. Jac
Claes Johansen
Ole Dalgaard
Nina Malinovski
Peter Seeberg
Hans Otto Jørgensen
Tine Houmann & Peter Bay

Kapitel 5: Menneskebilleder - en analyse

Kari Vidø: "Oasen". (1991)

Historien

Familiemønstret

Alex' verden

Paulines verden

Paulines lidenskab

Suts verden

Flodhesten Pauline

Form og virkning

Perspektiv til "Pingvinmanden" (1993)

Opsummering

Kapitel 6: Menneskebilleder - et perspektiv

Malene Kirkegaard Nielsen

Line Knutzon

Jane Rasch

Ole Brandt

Torbjørn Rafn

Carsten Rudolf

Elo Sjøgren

Pia Juul

Morti Vizki

Naja Marie Aidt

Juliane Preisler

Peter Hugge

Jens-Martin Eriksen

Lars Bonnevie

Maria Helleberg

Kapitel 7: Idebilleder - en analyse

Peter Asmussen: En hvid dag. (1993)

Historien

Alderdom og livserfaring

Alderdom og livstræthed

Midtvejskrise og selvransagelse

Ungdom og livsappetit

Form og virkning

Perspektiv til Peter Asmussens øvrige radiospil

Opsummering

Kapitel 8: Idebilleder - et perspektiv

Gorm Rasmussen

Jens Christian Grøndahl

Carsten Rudolf

Peer Hultberg

Staffan Valdemar Holm

Martin Reipuu

Et slutperspektiv

[Rafn Dahm, Vidø, Asmussen](#)

[- programoplysninger](#)

[Danske radiospil 1990-97 - en bibliografi](#)

[Litteratur](#)

Tilegnet Jan Ole Nielsen

Introduktion og metode:

Den 30. marts 1998 kan radioteatret i Danmarks Radio fejre et ganske særligt jubilæum. På denne dato er det nemlig præcis 70 år siden, det første danske radiospil havde premiere. Radioen var da det helt nye vidundermedium, til hvilket mange forhåbninger knyttedes, og radiospillet var en af de nye radiofoniske kunstformer på vej fremad.

Men hvad radiomediet var i 20'erne, er det ikke længere i dag. Tværtimod betragtes det ofte som et udlevet medium, og som et utilstrækkeligt supplement til tv-mediet, der jo kan levere alt på en gang. Det endimensionale radioapparat synes fattigt og udkonkurreret af det todimensionale tv-formats totaloplevelse af lyd og billede.

Men radioen og ikke mindst radioteatret er skam også leveringsdygtige i totaloplevelser, omend på andre betingelser end de visuelle mediers. Radioen skaber kun halvdelen af oplevelsen i form af tale og lydeffekter, mens den sidste halvdel, billeddannelsen, må fremkaldes af lytterne selv. Radiospillytteren har muligheden for at bruge sin meddigtende evne, leve sig ind i stemningerne, identificere sig med det hørte, for derigennem at få en oplevelse af en ganske særlig karakter, jeg ikke tror er mulig i andre elektroniske medier. Hver lytter må skabe sit helt eget aktionsrum for det hørte. Det er en oplevelse af intimitet (det er mig der tales til), og med den stærke appel til fantasien som ligger i mediets natur, kan lytteren indtage en langt mere aktiv rolle end det er tilfældet med de visuelle mediers præfabrikerede billedverden.

Søger man de særlige akustiske oplevelser af enestående karakter, som radioteatret i lykkelige øjeblikke kan præsentere sine lyttere for, så er 1990'ernes premierer et godt sted at starte. Og det er denne dugfriske radiodramatik, dette speciale omhandler.

Specialets emne er den originale, danske radiodramatik i perioden 1. januar 1990 til 31. maj 1997.

Specialet er skrevet ud fra den begrundede antagelse, at vi her i 1990'erne har oplevet en både kvantitativ og kvalitativ opblomstring af det danske radiospil. Specialets formål er at underbygge denne antagelse gennem en undersøgelse af de temaer og stiltendenser, som allerede fra begyndelsen af årtiet har gjort sig gældende hos radiodebutanterne - ud fra påstanden om, at det er debutantgenerationen som skaber en ny tids litteratur.

I specialets hoveddel har jeg forsøgt at afgrænse og beskrive de tre temafelter, som denne nye, radiofoniske litteratur synes at bevæge sig indenfor. Hvert af disse temafelter indeholder først en litterær analyse af et særlig markant radiospil, hvor tematikken er interessepunktet, men hvor også det kompositoriske/radiofoniske inddrages. Herefter perspektiveres til den pågældende forfatters øvrige produktion for radioteatret - og derefter til de øvrige radioforfatterskaber, som rummer en lignende tematik.

Derudover indeholder specialet et historisk afsnit, der i lange linjer beskriver udviklingen af det danske radiospil fra grundlæggelsen af Statsradiofonien i 1925 til i dag - sluttende med en præsentation af radioteatret som litterært værksted i 1990'erne. Dette sidste sker i form af en samtale med dramaturg Jesper Bergmann. Set i et litteraturhistorisk perspektiv er radiospillet stadig en ganske ung, litterær genre, hvor betydningen og rækkevidden af selv de nyeste produktioner bedst forstås gennem et vist overblik over de forudgående årtiers radiodramatik.

Specialet rummer tre bibliografier:

1. En liste med data for de radiospil, som indgår i værkanalyserne (medvirkende, udsendelsestidspunkt osv.).
2. En komplet bibliografi over de danske premierer i 1990'erne indtil nu - altså også rummende premierer af danske forfattere som har haft deres radioteaterdebut før 1990.
3. Den ordinære litteraturliste.

Radiospillet er et litterært produkt af selvstændig værdi, også selv om det ikke umiddelbart er offentligt tilgængeligt, lige bortset fra i det øjeblik, hvor det udsendes. Radioteater adskiller sig fra sceneteater derved, at den kunstneriske skabelsesproces ikke foregår for øjnene af publikum. Forestillingen har tværtimod fået sin endelige form, længe inden publikum overhovedet inviteres indenfor. Et radiospil bygger altid på et manuskript, men dette er både usynligt og uvedkommende for lytterne, der kun kan tage stilling til den endelige opførelse. Derfor tager specialets analyser udgangspunkt i den færdige forestilling, publikum rent faktisk har kunnet høre, og giver dermed manuskriptet en sekundær placering. Manuskriptet indgår dog som baggrundslæsning for værkanalysen, og forholdet mellem manus og realisation vil blive berørt der, hvor afstanden mellem forfatterens tekst og instruktørens radiofoniske tolkning er af afgørende betydning. Hvad citerer angår er specialet derfor indrettet på følgende måde:

1. Hvor divergensen mellem tekst og opførelse er af interesse, efterfølges citatet af en henvisning til det pågældende sidetal i manuskriptet i Danmarks Radios arkiv.
2. Hvor radiospillet som tekst ikke behandles, citeres udelukkende fra opførelsen, og det tilsvarende sidetal i manuskriptet vil derfor ikke blive anført. Dette vil gælde for langt den overvejende del af specialets citatmængde.

Havde dette speciale hentet sit råmateriale i sceneteatrets verden, ville det næppe have været rimeligt at fokusere så stærkt på opførelsen, da den jo som oftest blot er en blandt mange, og dermed ikke kan siges at have endegyldig autoritet. Men i radioteatrets akustiske verden er det kun i ekstremt sjældne tilfælde, at et radiospil indspilles mere end en gang. Derfor kan opførelsen af et radiospil betragtes som den autoriserede udgave, fordi det er den eneste realisation, der nogensinde vil eksistere.

Inden vi således rustede kan lade tæppet gå, vil jeg ytre en tak til de personer, som har ydet en uundværlig håndsækning under udarbejdelsen af specialet. Tak til John Chr. Jørgensen for engageret og inspirerende vejledning. Tak til chefen for radioteatret, Sigvard Bennetzen, dramaturg Jesper Bergmann og det øvrige personale på radioteatret, som har udvist stor interesse for mit arbejde, og beredvilligt stillet materiale til rådighed. En ganske særlig tak retter jeg til mine tre "læsere", Jan Ole Nielsen, Sara Hannibal og Kristina Rosengren, som utrætteligt har gennemlæst og kommenteret manuskriptet på forskellige stadier af dets tilblivelse!

Kapitel 1

Det danske radiospil - fra 20'erne til 80'erne, et historisk Rids.

Et nyt medium

Hver gang vi oplever fremkomsten af et nyt medium, sker det ikke alene som resultat af nye teknologiske landvindinger, men er i lige så høj grad båret frem af den drøm, som brænder hos pionererne. Da den danske Statsradiofoni blev grundlagt i 1925, hed drømmen folkeoplysning. Hos de allerførste radiofolk blev det nye medium opfattet som en enestående mulighed for at bringe ånd og kunst ud til de mange danske hjem; ja endogså til de befolkningslag, som ellers ikke var bekendt med biblioteker eller kunstmuseer. Radioen skulle være den nye højskole.

Det viste sig dog hurtigt, at der var en vis slagside i programpolitikken, væk fra det folkelige til fordel for en mere akademisk, intellektuel retning. Lytternes vurdering af Statsradiofoniens udsendelser var da heller ikke til at tage fejl af: Man ville have mere af det lette og mindre af det tunge. Der var for mange foredrag, seriøs litteratur og klassisk musik, og for lidt dansemusik og underholdning. (1)

De første radiospil

Som et led i radioens almene dannelse af befolkningen indgik også radiospillene. Ganske vist var Statsradiofoniens første driftsleder, Emil Holm, ikke specielt interesseret i tanken om radiospil. (Han brændte for musikken og indstiftede blandt andet torsdagskoncerterne). Men han må have været fuldt bevidst om, at Statsradiofonien allerede på dette tidlige tidspunkt var i en hård konkurrencesituation med de udenlandske radiofonier. (Verdens første radiospil overhovedet blev opført i engelsk radio i 1924). Lytternes vaner i radioens barndom var nemlig de samme som seervanerne er i vore dage: Lytterne morede sig med at zappe fra den ene station til den anden, og man følte sig på ingen måde stavnsbundet til Statsradiofoniens programudbud.

1925-1928 forsøgte man sig med opførelser af dramatiske arbejder. Det blev i høj grad det kongelige teaters repertoire, som måtte holde for; Heiberg, Holberg, Moliere, Hostrup, alle klassikerne med de kongelige skuespillere, der også havde opført dem på scenen. Radioens programudvalg var ikke ovenud begejstret. Man havde opdaget, at der var visse praktiske problemer ved at opføre teater, der ikke kunne ses. Man var nødt til at bearbejde og beskære stykkerne på en sådan måde, at lytterne fik forklaret de nødvendige sceneanvisninger, og hver forestilling måtte heller ikke have samme varighed som ved en rigtig teateropførelse: Dengang som nu anså man lytternes tålmodighed for at være alt for lille til Tre timers uafbrudt koncentration. Men der kunne også være problemer med skuespillerne: Radiospillene blev sendt direkte om aftenen, der hvor mange af dem i forvejen havde teatertjeneste, så det var ikke altid muligt at få samlet de ønskede folk. Det var heller ikke alle skuespillere, der havde lige let ved at vende sig til det nye medium, hvor det ikke gjaldt om at råbe en teatersal op, men tværtimod tale til den enkelte lytter.

I programudvalget drøftede man løbende muligheden for at få tekster, skrevet direkte til radioen. Man begyndte stilfærdigt med at indkøbe noveller, der så blev læst op, men egentlig dramatik tøvede man stadig overfor.

Det første danske radiospil

Det var uden om radioen, initiativet blev taget. Bladet "Radio-ugerevy" udskrev i 1928 en hørespilkonkurrence, og Statsradiofonien indvilgede i at opføre de tre vindere, hvoraf førsteprisen gik til Viggo F. Møller for spillet: "Det tredje glas". (Udsendt 30/3/28). Hermed havde det første originale hørespil set dagens lys i Danmark.

"Det tredje glas" foregår i et unavngivet, eksotisk land. Husherren, som han blot kaldes, skal giftes med den skønne Donna Elvira, som han omsider har erobret. Han holder nu bryllupsfest på sit smukke slot omgivet af alle dem, som har lært at frygte ham. Men den skønne Donna Elvira elsker naturligvis ikke husherren, men derimod Baron, husherrens ærkefjende, som også er med ved festen. Det lykkes de to elskende at få hinanden, mens husherren selv må drikke "det tredje glas" med giften, som var tiltænkt rivalen.

En historie som denne kunne sagtens have stået i et af samtidens kulørte magasiner, og har absolut opfyldt det stærke ønske om let, folkelig underholdning. Flere og lettere spil leverede man fra og med foråret 1929, hvor man opførte Jens Lochers sketch: "Familien Hansen", en episode der blev så populær, at den næsten uden afbrydelser blev fortsat med et afsnit om ugen indtil 1949. I alt blev der sendt 963 afsluttede og pointerede historier om ægteparret Hansen i hverdag og fest, sorger og glæder. En stil der senere blev taget op i "Karlsens kvarter".

Radiospillet der forsvandt

Op gennem 30'erne var det dog mere undtagelsen end reglen, at man opførte original radiodramatik. Produktionen i hørespilafdelingen var ganske vist enorm: Man sendte omkring 90 forestillinger om året, men kun få af disse var originale danske radiospil eller originale radiospil overhovedet. Størstedelen bestod stadig af bearbejdede af succeser fra sceneteatrene.

I 1931 udskrev radioen en hørespilkonkurrence, og interessen for den var overvældende. 1396 manuskripter indkom der, og i årene herefter blev der indsendt en strøm af manuskripter; men ikke fra kendte og etablerede forfattere, det var de menige lyttere, der forsøgte sig udi digtekunsten, og står ledelsens vurderinger til troende, har langt det meste været uegnet til opførelse. Radioens førsteinstruktør, Oluf Bang, sukkede:

"Det hænder også, ja det hænder hyppigt, at der indsendes originale "hørespil". Det hænder derimod sjældent, at de antages. Sker det, bruges de, får vi som regel at vide af kritikken, at det er noget slemt stads, vi bringer. Dertil er blot at svare: Så skulle de bare vide alt det, vi ikke bringer." (2)

Otto Rung, som var medlem af programudvalget, var noget mere imødekommende:

"Også tilgangen af hørespil er svigtende. Ganske vist indsendes årlig op til 2000 manuskripter, men knap 5 pct. skønnes anvendelige. Og altid er det manglen på gode og originale emner, der fælder det indsendte arbejde, replikbehandling og dramatisk teknik er ofte i forbavsende orden, selv hos amatører - et vidnesbyrd om vor befolknings i hvert fald formelle kultur." (3)

Selv om kendte personligheder som Hans Kirk, Ludvig Brandstrup, Svend Rindom, Axel Valentiner og Martin A. Hansen forsøgte sig med radiospil, så var det som regel altid kun engangsforsøg fra forfattere, som ikke følte nogen tilknytning til genren. Men i disse tidlige år er der dog tre navne, som i særlig grad skiller sig ud: H. C. Branner, Leck Fischer og Soya.

H. C. Branner

I 1941 skrev H. C. Branner en artikel i tidsskriftet "Forum". Her kritiserede han sine forfatterkolleger, som, efter Branners mening, tydeligvis endnu ikke havde erkendt denne

nye genres muligheder. Branner opstillede samtidig en parameter for radiospillet, han definerede, denne kunstforms specielle fordel:

"Det fortættede, indtrængende, talte ord med den billedskabende evne, det har i sig selv." (4)

Branner debuterede på radioteatret i 1932 med "Efterspil", som var blevet præmieret i den store hørespilkonkurrence året før. I 1933 kom "Eftermæle" og i 1938 "Forretningen indskrænker". Forløjetheden og rådenskabens der lurer lige under den glatte overflade er hovedtemaet her, som det fx kan opleves i "Eftermæle". Ved et gravøl hører vi tale på tale, som forherliger den kloge og dygtige ægtemand, der tog sig så kærligt af sin hustru. mens den virkelige historie er den, at ægtemanden tævede og undertrykte sin kone, så hun til sidst blev sindssyg, fordi hun ikke kunne udfolde sig frit.

I 1937 eksemplificerede Branner selv sine tanker om radiospillet som "ordets" teater. I "Natteregn" møder vi to mennesker, som vi følger fra det jublende bryllup til den tænderklaprende alderdom. Vi oplever disse to mennesker gennem deres samtaler på forskellige steder i livet, og med hver scene foretages et nyt skred. De glider længere og længere fra hinanden, indtil alderdommens ligegyldighed og magelighed. I dette spil er det store tema kærligheden, som den der giver livet mening, men som, når den er slidt ned, lader menneskene stå tomhændede tilbage, skilt fra alle idealer. Dette spil peger fremad i dramaturgisk betydning. Ideen om at følge to mennesker gennem livet er ganske vist klassisk - men ikke i teatermæssig sammenhæng. Det vil næppe virke overbevisende på en teaterscene det ene øjeblik at påstå, at Ingeborg Brams og Mogens Wieth er 25 år, og det næste at de er 70. Men det kan man i radio, fordi vi ikke kan se dem, og derfor frit kan genskabe de to personer i fantasien.

Leck Fischer

Leck Fischer karakteriserede sig selv som en "erhvervsforfatter", som nok havde en ide med sit forfatterskab, men som langt fra var optændt af kunstens hellige flamme. Til gengæld er det optændt af et stærkt socialt engagement, der fx kommer til udtryk i radiospillet "Maskinen knuser" (1934), der er et spil om arbejdere. I Leck Fischers radiospil møder vi den grå hverdags helt almindelige mennesker, dem som på trods skal have en tilværelse til at fungere, selv om den sociale position, de indtager i samfundet, ikke levner dem mange muligheder: "Jeg har vel også lov at være menneske", som det siges i "De røde tjørne" (1942) - der med tydelig adresse til besættelsen handler om en krigsflyver, som skal ud på en farlig men nødvendig mission, hvis fremtiden skal reddes.

Formmæssigt var det teaternaturalismen, Fischer hentede ind i sine radiospil, som dermed kom til at forløbe som en undersøgelse af de samtidige levevilkår.

Soya

Hos Soya finder vi en ganske anden måde at bruge radiospillet på. Han skrev stribevis af dem, nogle blev antaget og andre blev refuseret, og når det sidste forekom, opfattede han det som et udtryk for magtmisbrug, pampervælde og manglende forståelse for hans kunst. Han lå i evig krig med hørespilafdelingen, og udgav endog en polemisk pamflet mod denne tillige med nogle af sine afviste manuskripter, så offentligheden kunne tage stilling til, om han var blevet retfærdigt behandlet. Soya fornemmede den samme modstand fra radioens side, som han også blev mødt med fra sceneteatrenes: At hans emner og brug af de tabubelagte gloser var så sprængfarlige, at man ikke turde røre ved dem. Det kan dog ikke bortforklares, at Soyas radiospil er af meget svingende, litterær værdi. Hans radiospil i 30'erne er skåret over læsten: Det let rablende, gerne udformede som sketches, og hovedsagelig med det formål at underholde. Der er et spring fra Branners og Fischers

velgennemtænkte humanisme til Soyas letløbende paranoia, som rammer alt og alle - især skattefolk og andre offentligt ansatte.

Det teknologiske tigerspring

I 1949 indførtes lydbåndet i produktionen af radiospillene, og dermed var der åbnet for et helt nyt perspektiv på genrens muligheder. Man forlod en opførelsespraksis, hvor alle udsendelser havde været direkte med alt hvad det indebar af fejlmuligheder; skuespillerne mødte op i studiet i kjole og hvidt og fremsagde deres replikker, mens regissør og lydtekniker aktiverede grammofoner, vindmaskiner, tordenplader og deslige. Fortællelser og uforudsete hændelser røg lige ud i æteren, så på den måde foregik radiospiludsendelserne nærmest på de samme betingelser som det rigtige sceneteater.

I begyndelsen var båndteknikken uhyre primitiv, og det var begrænset hvad man kunne foretage af manipulationer. Men den stadige videreudvikling førte til, at det med indgangen til 60'erne var muligt at tilrettelægge et radiospil indtil den mindste detalje inden udsendelsen. Ved at lade båndet løbe allerede fra den første prøvedag med skuespillerne, kunne instruktøren til sin tid i redigeringsfasen vælge mellem alle de forskellige præstationer og udvælge den bedste, som så kunne klippes sammen med alle de andre optimale småbidder og dermed skabe den færdige forestilling. Hvad man som skuespiller måtte mene om denne atomiserede opførelsespraksis, giver Elith Pio os et indtryk af:

"For skuespillerens arbejde er denne proces god og skidt. Den værner ham mod grove fejl, spænder så at sige et sikkerhedsnet ud under ham. Omvendt savnes her den sammenhængende forestillings værdier, den inspiration, den helhed, den giver spillet. Operationen er fristende for svage sjæle til at lade stå til, tage chancen under optagelserne, uden ordentligt forarbejde. Man kan føle denne klippeproces som en kopi mod et originalt arbejde, men vi kapitulerer for dens fordele." (5)

Det første danske radiospil som blev produceret ved hjælp af båndteknikken, var H. C. Branners "100 kroner" (1949). Det er som skabt til at indvarsle de nye tider. Det handler om de sølle 100 kroner, som får skæbnsvanger betydning for spillets personer. Her er der intet spor af kravet om tidens, stedets og handlingens enhed; spillet er netop karakteriseret ved hurtige og ukomplicerede filmiske skift i tid og rum, fra et miljø til et andet, fra et persongalleri til et andet. Det er et radiospil som opviser andre muligheder end den stærke traditionalisme, som ellers var reglen for radioteatrets repertoire.

Det var båndteknikken der for alvor skabte rammerne for det moderne radiospil, som netop er præget af lysten til eksperimentet, og som ikke har tænkt sig at respektere snærende krav til formen. Sådanne radiospil kan kun realiseres, når man er i besiddelse af remedier til omgælse af lydets flygtighed.

Nyt og gammelt

Det var i 1950'erne at radiospillet så småt manifesterede sig som en selvstændig kunstform med sine helt egne virkemidler, og også gerne med sit helt eget repertoire. Men de nye forandringer skete ikke på en dag. Et stykke ind i årtiet fortsatte man fx med direkte udsendelser, sideløbende med at man også indkørte den nye båndteknik.

Repertoiremæssigt trak 50'erne også i to retninger: Det er i dette årti vi finder alle nyindstuderingerne af de store teaterklassikere som Shakespeare, Moliere, Euripides, Ibsen, Holberg, Hertz, Heiberg og også de nyere teaterklassikere som Anouilh og Lorca. Men det var også i 50'erne, radioteatret bevægede sig ind i det absurde teater med Samuel Beckett. Der blev skam også budt på original, dansk radiodramatik - lidt men godt.

Danske håb

At gå fra en opførelsespraksis som, fordi den var direkte og umanipulerbar måtte virke som en begrænsning for det kunstneriske udtryk, til en opførelsespraksis der, med båndteknikkens hjælp, åbnede hidtil uanede muligheder, må have virket som en saltvandsindsprøjtning for både unge og gamle forfattere. I hvert fald var interessen for at skrive til radioen i stigning. Det er jo fx bemærkelsesværdigt, at en forfatter som Svend Clausen, hvis karriere som scenedramatiker for længst var overstået, fortsat skrev stykker til radioteatret, sideløbende med nyindstuderinger af hans tidligere radiospil og skuespil. Men også de helt uprøvede fik deres chance.

I 1956 kunne radioteatret præsentere en debutant ved navn Leif Panduro. Før han debuterede i bogform kunne radioteatret præsentere ham med "Historien om Ambrosius", der med afsæt i efterkrigstidens udrensning af værnemagere (og nok også med henvisning til den amerikanske heksejagt på kommunister), viser hvordan ondsvinden sladder kan drive et menneske til dets yderste grænse. Dette spil er en naturalistisk undersøgelse af de psykiske mekanismer der gør sig gældende, når bedsteborgeren er på færde. Indtil midten af 60'erne skrev Panduro radiospil, der helt bryder med debuten, for de er både absurde og eksperimenterende, selv om det, ligesom i romanerne, er beretninger om utilpassede mennesker i det moderne neurotiske samfund.

Men den der nok allermest fik glæde af de nye tekniske muligheder var Finn Methling. Han debuterede allerede i 40'erne, men i 50'erne (og i de efterfølgende tiår lige til i dag), kunne hans radiofoniske legesyge få frit løb. Methlings spil i 50'erne kunne man kalde radioeventyr, både fabulerende, lettilgængelige og meget folkelige, fremført af 50'ernes kendte skuespillere. I "Sangen til Hanne" (1951) er det arbejdsmanden Oscar Olsen (spillet af Osvald Helmuth), der har sat sig for at skrive en sølvbryllupssang til konen Hanne. Men Oscar er ikke digter, så mens han sidder og bakser med verseføddernes ligtorne, får han pludselig besøg af en hjælpsom muse (Karin Nellemose). Hun får Oscar til at genopleve (og lytterne til at opleve), begivenheder fra de forgangne 25 år. Eller i "Kukkerhuset ved åkandesøen" (1953) hvor "hovedpersonen" er et sommerhus (i skikkelse af Helge Kjærulff-schmidt), der fortæller om de mennesker, som det har boende i sig.

De her nævnte titler repræsenterer en side af radiodramatikeren Finn Methling, og en side som havde stor lytterbevågenhed. Det er ikke meget, Finn Methling har skrevet ud over radiospil, og i disse har det altid været en naturnødvendighed for ham at sprænge de klassiske teaterkonventioner. Finn Methlings sikre kendetegn er musikalitet, fantasi og humor.

I 1958 debuterede Ernst Bruun Olsen med "I morgen skal jeg videre" - et rørende billede af to ensomme menneskers korte møde og korte farvel. Men ellers er det mest det politiske, man forbinder med Ernst Bruun Olsens radiospil. Op gennem 60'erne skrev han stærkt realistiske radiospil, næsten udformede som politiske lærestykker.

Det er også i 50'erne man kan finde navne som Frank Jæger og Ester Nagel.

Sidstnævnte med spil noget i samme legende og fantasirige stil som Finn Methling, mens Frank Jægers debutstykke, "Hvilket postbud - en due" (1958), er psykologisk realisme på formfuldendte blankvers.

Lyttermagneter

Størstedelen af repertoiret i 50'erne bestod dog af bearbejdelser og oversættelser - og så ikke mindst af nogle betydelige lyttersuccesser.

I aviserne kunne man læse om hvordan "Gregory-mysteriet" i 10 uger af 1954 lagde gaderne øde, og bedsteforældregenerationen kan stadig huske serier som "Siva-skriget", "Gilbert-mysteriet" og "Jorden rundt i 80 dage". Rent danske krimier blev det også til,

nemlig en serie afsluttede spil om kriminalassistent Mogensen (Asbjørn Andersen), og hans trofaste ven og hjælper cigarhandler Berg (Johannes Meyer), som gennem 50'erne og 60'erne opklarede den ene knudrede sag efter den anden blandt kultiverede forbrydere i Storkøbenhavn.

Dette var dog ikke en måde at fremtidssikre radioteatret på. Tv var på vej, og det var tydeligvis en publikumsmagnet med en ganske anden tiltrækningskraft. Skulle radioen derfor overhovedet have en chance for at overleve efter tv's fremkomst, måtte det være på radioens egne præmisser: I stedet for at give familierne, hvad de måske ville have, måtte man satse på at lave radio med alt hvad dette indebar af fordybelse og tid til eksperimentet. Og det gjorde man så - i 60'erne.

"Radiospillets Guldalder"

Således er det danske radioteater i 1960'erne blevet betegnet. I 60'erne havde radioteatret omsider overstået lømmelalderen, og måtte nu anerkendes som en fuldgyldig kunstform. Nu kappedes for alvor forbindelsen til det sceneteater, man ellers havde lænet sig så trygt op ad. Det betød langtfra, at man ikke længere kunne opføre klassiske teatertekster i radio, men når det skete, blev de nytænkt på en måde, så de blev til regulære radiospil og ikke blot aflyttet teater. Væk var 50'ernes udprægede brug af en fortællerstemme, som grundigt orienterede lytterne om de forskellige miljøer og nøje beskrev personernes udseende. I 60'erne havde man større forventninger til lytternes mediebevidsthed, og følte sig åbenbart ikke i så høj grad forpligtet til at være pædagogisk. Radiospillet var blevet noget man måtte regne med i den danske litteratur, og det kan tydeligt ses afspejlet i den store interesse, der vistes det fra forfatternes side.

Chefen for radioteatret i det meste af 60'erne hed Jørgen Claudi, en ildsjæl hvis personlige stolthed var det originale, danske radiospil, han indtil sin tidlige død i 1971 ihærdigt søgte at fremelske. Claudi var først og fremmest ikke skræmt af, at stigningen i den litterære kvalitet var omvendt proportional med det faldende lyttertal. De lyttere der så trods alt blev tilbage, ville han i stedet forkæle med håndplukkede talenter og et udsøgt repertoire. Set fra forfatternes side var der også al mulig grund til at ofre radioteatret opmærksomhed og kreativ energi. De havde nu en institution, der var mere end villig til at hjælpe dem frem, og hvor de kunne få lov til at afprøve deres ideer i en "rugekasse", inden de slap dem løs andre steder. Ikke mindst takket være lydteknikken, der efterhånden var udviklet til noget nær perfektion (hvilket blandt andre skyldtes den legendariske tekniker Finn Quist), kunne forfatternes lyst til eksperimentet nu for alvor realiseres. Det, at man nu for første gang i radioteatrets historie, ansatte et hold lydteknikere, hvis eneste opgave var at montere radiospil, betød at man fik udviklet en ganske særlig ekspertise, som kom radiospillets videreudvikling til gode. Claudi havde nu også et ganske andet budget at kalkulere med, end det, som er virkeligheden i dag. Fx kunne han tilbyde sine forfattere dobbelte honorarer, både ved bestilling og genudsendelse af spillene. Dermed var forfatterne sikret økonomisk, mens de skrev for radioteatret, og blev heller ikke så let lokket over i andre medier.

Groft kan man inddele den radiodramatik, som kom ud af alle anstrengelserne, i to hovedkategorier: Der var realisterne som i mangt og meget lå på linje med nyrealismen i deres beskrivelse af den moderne velfærdsstat. Og der var modernisterne som både lagde sig op ad lyrikkens sprogbrug og metadigtning, men, som også lod sig inspirere af det absurde teaters livssyn og virkemidler. (6)

1960'ernes realister

Peter Albrechtsen var den flittigste af de nye talenter. Han var fritidsforfatteren som blev så bidt af radioteatret, at han ikke kunne lade være med at levere tekster. Så fra 1960 til

1970 havde han 9 premierer, hvoraf flere blev genudsendt og flere blev solgt til andre radiofonier. Albrechtsen var enestående i perioden ved at være komedieforfatter, men her er vel at mærke ikke tale om komedier, som man kendte dem fra revyteatrene. For Albrechtsen var komedien en form, som muliggjorde en undersøgelse af den nye velfærdsstat og at fremføre observationerne på en humoristisk måde.

Som det fx sker i "Baglæns, eller lille far Rasmussen og tidens gang" (1970), som han modtog den nordiske radiospilpris for. Det er ikke nemt at være gammeldags og umoderne i et moderne samfund, og det får den pæne og pligtopfyldende Rasmussen at føle. Hans familie tager ham ikke alvorligt, på arbejdet bliver han skubbet til side til fordel for en yngre medarbejder, han bliver ikke genvalgt som formand for sin egen akvarieforening, og sidst, men så absolut ikke mindst, bliver han så eftertrykkeligt kørt ned, at han måske slet ikke overlever. Ungt er godt og nyt er bedre.

Ofte var det arbejdslivet som var i søgelyset hos Albrechtsen. I "Retablering" (1970) og "Papbjerget" (1969) gives beskrivelser af nogle næsten absurde arbejdspladser; i "Retablering" er vi på en virksomhed, hvor direktøren nyder at blive hyldet som kejser, og hvor den unge, nyansatte chefs progressive forestillinger om demokrati på arbejdspladsen bliver mødt med undren og misbilligelse; en leder skal kunne fortælle sit personale hvad det på ethvert givet tidspunkt skal gøre, sige og tænke.

"Papbjerget" handler om den umulige opgave det er at få et privatliv til at fungere sammen med arbejdslivet, når firmaet kræver det hele og lidt til.

Peter Albrechtsen var på forkant med udviklingen i sin introduktion af fænomener som butikstyveri, sensitivitetstræning og telefonsex; det var første gang, disse emner optrådte i dansk radioteater.

I 1964 kom hans kendteste spil "Pinsefrokosten". På et af velfærdsstatens moderne plejehjem (med vægt på pleje og noget mindre vægt på hjem), er to af beboerne vist nok engang blevet inviteret til pinsefrokost hos en fjern slægtning. Uhyret af en forstanderinde vil ikke høre tale om den slags, så den slagfærdige hustru og hendes senile mand må tage sagen i egne hænder, og flygte fra plejehjemmet. Spillet beskriver hvilke pudsige episoder de kommer ud for, samtidig med at de forsøger at genkalde sig deres fælles fortid. Det er en humoristisk fortælling, men også et kritisk udsagn om de forhold, samfundets gamle blev budt.

Anders Bodelsen. Denne grad af samtidighed i tematikken findes også hos Anders Bodelsen, som i 1966 gjorde debut på radioteatret med "En hård dags nat" - som året efter vandt Prix Italia.

Igen er det arbejdslivet/privatlivet som er under luppen. To gode venner har side om side kæmpet sig gennem uddannelsessystemet og videre til en position i det samme firma. Nu er den ene blevet udnævnt til underdirektør, og har ikke formået at hive den anden med op. De to venner med samt deres respektive koner mødes nu for at fejre udnævnelsen, men efterhånden som champagnen går ind lister misundelsen, den ondsksfulde konkurrence og alle mindreværdskomplekserne sig frem.

Som hos Albrechtsen lægges der her også vægt på replikkernes genkendelighed. Personerne taler om abortspørgsmålet og hører Beatles, og vennernes beskrivelse af dagligdagen i firmaet må for den samtidige lytter have virket som en troværdig afspejling af genkendelige forhold.

Både Albrechtsen og Bodelsen interesserede sig for det moderne samfund og det moderne arbejdsliv, som tvang mennesker ind i uhensigtsmæssige livsmønstre. I disse spil er jagten på materiel tryghed en erstatning for det følelsesliv, som ikke længere lader sig realisere.

Andre realister i 60'erne var navne som Bent William Rasmussen og Christian Kampmann, som begge skrev spil om kontorlandskaber: Hos Rasmussen er det en verden af uhygge og eskalerende paranoia, mens Kampmann fortæller om journalisten, som er ved at blive hængt af, fordi han ikke kan leve op til kravene i den nye medievirkelighed. Leif Petersen skrev to spil om slumdrengen Arnold, der har fyldt lejligheden med hælervarer og som på alle livets områder klarer sig igennem på bedste beskub. Arnold bor stadig hjemme hos mor, og den står på skænderi og konflikt fra morgen til aften. Det hjælper dog, da moren til sidst stikker hovedet i gasovnen, så Arnold og hans billige kæreste kan have lejligheden for sig selv.

Hos John Kjærgaard er vi i to spil blandt havnearbejdere, mens vi hos Bent Oxenvad møder en ganske særlig afart af realismen: Nemlig som en udløber af årtiets rindalistiske kunstdebat; svindleren, som kalder sig moderne kunstner, får statsstøtte, mens en ærlig arbejder intet kan få.

Frank Jæger fortsatte sin psykologiske realisme med "Der er en verden også i Verona" (1969) - en historie om ensomme mennesker i en ferietomt storby. Men Jæger kunne også skrive en svindlerkomedie, "Pelsen", lidt i stil med Leif Petersen.

1960'ernes modernister

Inger Christensen debuterede på radioteatret med "Spejltigteren" (1966). I modsætning til realisterne, der gjorde meget ud af den troværdige lydregi med mange og genkendelige lydeffekter, tidstypisk musik o.l., så er Inger Christensens radiospil blottet for enhver ydre effekt. Her er kun stemmerne og ordene - og det der er imellem ordene.

I "Spejltigteren" præsenteres vi for han og hun, to unavngivne stemmer. Det eneste forhold vi som lyttere har til de to stemmer er sproget - ligesom det eneste der indbyrdes knytter stemmerne sammen er deres leg med sproget. "Spejltigteren" og de to næste radiospil, "Klædt på til at overleve" (1967) og "Et uhørt spil" (1969), udtrykker en ganske særlig sprogopfattelse. For Inger Christensen er sproget som et fængsel. Der opstår situationer i tanken og i tilværelsen, det ikke er muligt at formulere konkret i ord. Sproget, som vi er henvist til at benytte os af, kan vise sig at være en samling mangelfulde koder. Det der så bliver projektet er at prøve at sige det usigelige, eller i hvert fald lade sproget komme så tæt på som muligt. (7)

Det er netop hvad de forsøger, de to personer i "Spejltigteren". Han og hun sidder derhjemme i hyggekrogen og kigger ud på vejen. Deres spil går ud på at forestille sig, hvad der foregår derude i den virkelighed, de så behageligt er beskyttet imod. De begynder med sprogets konventioner (snakken går om kaffe og kanelstang), men efterhånden som legen skrider frem, og deres fantasier om hvem og hvad der kunne passere det lille kikhul ud til verden tager fart, sker det i et sprog som er tilsvarende associativt og fyldt med hurtigt skiftende billeder.

Denne leg med fantasien er en nødvendighed for de to, hvis deres forhold skal reddes. Kun ved at skabe en tilværelse i sproget, som intet har med deres egen private eksistens at gøre, fornemmer de, at noget holder dem sammen. Men det er svært at holde talen i gang uden at komme ind på de farlige, private emner, og når det sker, må de gribe til den mest forudsigelige og ritualiserede sproganvendelse, som tænkes kan: nemlig det på forhånd nedskrevne. de må læse op for hinanden, indtil legen kan begynde forfra.

Radiomediet er som skabt til en så lyrisk inspireret litteratur. Manglen på ydre handling til fordel for sproglige sansninger og små bevægelser, lader sig bedst realisere i et medium som radioen, der kan give lytteren fornemmelsen af direkte og privat henvendelse.

Ulla Ryum. I Ulla Ryums radiospil er krigen det grundlæggende tema: Både krigen som en tilstand i sproget, men også som det helt konkrete overgreb mod mennesket.

I "Den bedrøvede bugtaler" (1970) er alle ord, der kan give ubehagelige associationer, fjernet fra sproget: Man fører ikke krig, men "ukonventionel fred". Sproget kan manipuleres i en sådan grad, at løgn og sandhed blot er et spørgsmål om at formulere sig mest hensigtsmæssigt. Samtidig viser Ulla Ryum os disse uhyggelige og øde landskaber, hvor alt liv er dræbt med giftgas eller brændt af.

I "Når enden er god, bliver alting godt" (1965) er tre gamle damer i fuld gang med syltningen, og den har de ikke tænkt sig at afbryde, blot fordi krigen er på vej. Bare man håber det bedste og holder sproget kørende med ingenting og almindeligheder, kan man næsten bilde sig ind at alt er som det skal være. Og i "Ved en fiskerig sø eller heltens dage" (1969) er det den hjemvendte krigshelt, der volder problemer. En helt har set så meget, som det krigsforherligende land ikke ønsker skal frem. Derfor er en god helt en død helt. Man kan hylde hans store bedrifter, men i øvrigt være forskånet for hans personlige rædselsberetninger.

Cecil Bødker. Forholdet mellem normalitet og unormalitet og de forestillinger vi knytter til de to begreber, er det grundlæggende spørgsmål i Cecil Bødkers radiospil.

"Latter" (1964) beskriver det næsten patologiske had en datter føler til sin far, og som (muligvis) har fået hende til at forgive ham. I hvert fald sidder hun nu ved sygesengen og betragter hvordan blodforgiftningen breder sig - mens den afdøde mor gnæggende kommenterer sceneriet.

I "Dukke min" (1968) fortælles om indbildt graviditet - som er så meget mere bekvem end den normale - og barnet, set som statussymbol i forbrugersamfundet. og "Badekarret" (1965) er historien om den retarderede Jobbe, som har barnets intelligens, men mandens fysiske behov.

Svend Åge Madsen. Når man kan manipulere med bånd, så er man også i stand til at manipulere med virkeligheden, og hvad det kan føre til demonstrerede Svend Aage Madsen i "Rapport fra internatet" (1967). Umiddelbart lyder radiospillet som en uheldeligt syg mands serie af rapporter fra det internat hvor han, sammen med andre dødsmerkede mennesker, befinder sig. Alle disse syge har det til fælles, at de hvert øjeblik, uden forvarsel, kan dø af deres sygdom, og det er denne uvished der gør tilværelsen uudholdelig, selv om internatet er forsøgt indrettet så bekvemt som muligt og med så mange adspredelser, at beboerne skulle kunne glemme de dystre kendsgerninger og den evindelige angst.

Men efterhånden som radiospillet skrider frem opdager vi, at alle de lydoptagelser som manden påstår helt tilfældigt at have foretaget rundt om i internatet, i stedet er resultatet af hans uhyre bevidste redigering og klipning af båndene, så hans "autentiske" eksempler fuldstændig kommer til at understøtte hans egen udlægning. Manden får os til at tro, at vi lytter til reportager fra et internat, som bebos af syge mennesker, vi raske lyttere heldigvis intet har at gøre med. Men internatet kunne jo i stedet være symbolet på det menneskelige samfund, med dets bekvemme indretning og adspredelser - ligesom den uheldelige sygdom kunne være selve livet, som man hvert øjeblik, uden forvarsel, kan dø af. Den gamle mand manipulerer os til at tro, at vi lytter til skrækindjagende beskrivelser af helt andre mennesker, mens vi i stedet lytter til beskrivelser af os selv.

Lysten til eksperimentet fandtes også hos Michael Buchwald, Dorrit Willumsen, Tønnes Mikkelsen og Sven Holm, der alle fik deres debut i Jørgen Claudis tid som radioteatrets chef.

I "Subdrengen kender fidusen" (1969) satiriserede Michael Buchwald over det attituderelativistiske forbrug af meninger. Det materielle forbrug blev taget op af Dorrit Willumsen og Sven Holm: I "Jomfru - åben for kontakt" (1970) fortalte Dorrit Willumsen

næsten drømmeagtigt om "jomfruen", der lader sine valg styre af horoskoper og reklamer. Og Sven Holm sidestillede charterrejser med imperialisme i "En ø, næsten som et paradys" (1968). Tønnes Mikkelsen lå i sine to radiospil mere på linje med Inger Christensen i legen med sprog og spil.

Til dato det mest vidtgående eksperiment i dansk radioteater, fandt sted i 1968 - betitlet "Eventyret" og med Finn Methling som ophavsmand. Det er en kinesisk æske af lyd. Hvert lydlag, som lytteren bevæger sig gennem, åbner for en ny historie - som leder til den næste, og henviser til en tidligere. Methling kalder radiospillet "konkret-musikalsk", fordi det ikke følger standarden for et radiospil, hvor replikkerne fortæller historien, mens lydeffekterne illustrerer den. "Eventyret" har et forløb, som giver fornemmelsen af fri improvisation og stram styring, fuldstændig som i musikken. Replikker brydes op i større og mindre stykker, manipuleres klangligt og rytmisk, går i associativt kompagniskab med de øvrige stemmer, som igen korresponderer med rytmen og stemningen i Børge Roger Henrichsens musik, harmonerende med Finn Quists klipperytme osv. Fra Finn Methlings side er radiospillet lagt an som en "åben" handling. Måske handler det om en videnskabsmand, som befinder sig dybt nede i et bjerg; eller måske handler det om en rejse til Middelhavet; måske er historien, at en ung pige læser en roman, hvori en videnskabsmand graver sig gennem et bjerg; eller alt dette (og mere til), kan være motivet for det maleri, den unge pige engang har set hjemme hos en pianist - som dog ikke desto mindre sidder og spiller klaver nede i bjerget, hvis han da ikke bor i en europæisk småby. Anslagene til historier kan lytteren vælge mellem, og meget afhænger af den strategi, lytteren anlægger. Man kan forsøge at afkode "Eventyret" realistisk, modernistisk eller kaotisk - og alt efter hvad man måtte vælge, er det i "Eventyret" muligt at finde de elementer man behøver, for at stykke sin historie sammen.

Ingen forfatter - ej heller Finn Methling selv - har siden forsøgt at gøre "Eventyret" efter. Selv om radiospillet er i mono, er det stadig det ultimative og mest komplekse eksperiment med stemmer, lyde og musik. På samme tid har Finn Methling undersøgt de radiofoniske og lyttemæssige muligheder.

Krise og ny kreativitet

I 1971 døde Jørgen Claudi, og det kunne ikke undgå at få betydning for radiospillet videre frem. I de syv år Claudi var chef for radioteatret, formåede han at skabe en eufori omkring radiospillet. Den ledelse som nu kom til var ikke nær så udfarende, og havde heller ikke de vide økonomiske rammer, som var gældende i Claudis tid. Gennem 70'erne skærpedes kravene til besparelser, og lytterundersøgelserne talte deres tydelige sprog om lytternes fravalg af den smalle radio til fordel for det brede tv.

Men radiospillet levede dog fortsat i 70'erne, og kunne byde på spændende debutanter som Knud Andreasen, Sten Kaalø, Anders Westenholz, Ole Henrik Kock og Per Højholt, der som titlen "Bestigning af en napoleonskage" (1973) antyder, havde fattet en ægte radiofonisk ide.

Klaus Rifbjerg sørgede i sæsonen 1975-76 for en tiltrængt publikumssucces med serien "De beskedne", der i 20 afsnit fortalte historien om familien Vestervang gennem flere generationer; en tiltrængt succes fordi 70'erne gennemgående var præget af radioteatrets kamp for overlevelse. Så serieformlen, der var så virksom i 50'erne, hentes frem igen til gyserserien "Stemmer, der dræber" af Poul-Henrik Trampe (1979), samt seriedramatiseringer af store romaner og en familieserie af Charlotte Strandgaard.

I 70'erne indførtes stereo i produktionen af radiospillene, hvilket dog ikke ændrede ved det forhold, at 60'ernes radiofoniske legesyge nu blev afløst af episk realisme med et naturtro lydbillede, og historier hentet fra arbejdslivets samleband og privatlivets sammenbrud - som i "Sangen om kød og maskiner" af Lean Nielsen (1976). Opgøret med

det såkaldt finkulturelle betød, at 60'ernes opdagelse af det komplekse og eksperimenterende radiospil, ikke længere blev betragtet som relevant.

Radioserierne, som et led i kampen for lytternes bevågenhed, flyttede med ind i 1980'erne - sammen med en lang række genudsendelser af 50'ernes store succeser.

Men i 80'erne bedredes også situationen for det danske radiospil.

I 1981 debuterede Astrid Saalbach med "Spor i sandet" - en historie om et samfund, hvor de arbejdsløse er under konstant overvågning. Bent Vinn Nielsen indledte en stribe både realistiske og grotesk eskalerende spil, som satte ord på livet i 80'erne. Gerz Feigenberg skrev eventyrserien "I havets vold" (1989) der med sit overnaturlige univers placerer ham i Finn Methling-traditionen. Mark Hebsgaard skrev såkaldte "radiofabler", som også hentede deres stof i fantasien, og som kunne integrere brugen af musik i dialogerne.

Med andre ord var det forfattere, som demonstrerede det originale, danske radiospils stadige og stædige eksistens - omend trængt af stramme budgetter.

På vort strejftog gennem det danske radiospils historie bevægede vi os fra de første års usikkerhed over for formen og manglen på et repertoire, over 50'ernes teknologiske fremskridt og jagt på lyttere, til 60'ernes jagt på kvalitet i en tid, hvor radiospillet på mange måder havde fundet sig selv; og vi sluttede med afmatningen i 70'erne og en vis kreativ grøde i 80'erne. Af disse tiår indtager 1960'erne altså en særstatus. Det var økonomisk rige år, hvor kunstneriske kriterier var de styrende. Et repertoire som rakte fra det realistiske til det abstrakte, og en udvidelse af det radiofoniske formsprog, blev nogle af resultaterne. I dette teaterum havde de fleste af tidens betydelige forfattere deres gang. På den baggrund må 70'ernes konjunkturændringer - både de økonomiske og de litterære - virke som et antiklimaks.

Hvad der så er på færde i 90'erne, vil vi se nærmere på i de følgende kapitler; - først skal det handle om det litterære værkstedsarbejde, som ligger bag de færdige radiospil.

Noter:

1. De musiske udsendelser, bind 1, s. 278 - som henviser yderligere.
2. Citeret efter: De musiske udsendelser, bind 1, s. 140.
3. Citeret efter: De musiske udsendelser, bind 1, s. 150 - som henviser yderligere.
4. Citeret efter: Dansk radiodramatik, bind 3, s. 8.
5. Citeret efter: Dansk radiodramatik, bind 5, s. 8.
6. Dette er påvist af Jan Ole Nielsen i: Det usynlige teater.
7. Om dette har Inger Christensen fortalt i: Jan Ole Nielsen: Den nye bølge, del 2.

Kapitel 2

Bag højtalerne - radioteatret i 90'erne

En samtale med dramaturg Jesper Bergman.

Den 24. april 1997 mødtes jeg med dramaturg på radioteatret, Jesper Bergmann, for at høre om den kunstneriske strategi og om opbygningen af et repertoire:

Kunstnerisk frihed

I slutningen af 1980'erne fik vi på radioteatret et pålæg fra den højere ledelse om, at 50 procent af vort repertoire skulle være såkaldt "kvalitetsunderholdning"; det skulle være den gode historie med en vis bred appel, men ikke uden intellektuelle vitaminer. Så vi lavede dramatiseringer af Raymond Chandler (der i øvrigt ikke er specielt velegnet for radiodramatisering), Conan Doyle eller genudsendte klassikere som "Stemmer, der dræber", "Gregory-mysteriet" og sådan noget. Man syntes vel, at vi havde lavet for mange højpendede ting; det var en af de mange situationer, hvor der var lidt panikstemning omkring massemedierne. Vi måtte passe på, at alle vores publikummer ikke forsvandt et andet sted hen, fordi vi var for elitære. Det var i den atmosfære, at den ramme blev lagt ned over os.

Da Bjørn Lense-Møller kom til som chef for radioteatret i 1990, krævede han at få den forpligtelse fjernet, og det gik radioledelsen med til. Hvorfor skulle vi dog også forsøge at konkurrere på TVs præmisser?

Det danske repertoire

Indgangen til 1990'erne var en nedskæringsperiode for radioteatret. Og så var det et spørgsmål om, hvilken strategi vi skulle vælge. Det vi konsekvent har valgt, er at beskytte nyproduktionen og især nyproduktionen af dansk dramatik. Men det har så medført, at der er vældig mange andre ting, vi ikke har råd til; Vi har kun få genudsendelser, vi sender kun to gange om ugen hvor det førhen var tre og vi sender ikke længere hver uge, ligesom vi holder pause i sommermånederne. Det er vældig trist. Vi sender formentlig kun halvdelen af hvad vi gjorde i, lad os sige, 1988.

Til gengæld oplever vi nu en opblomstring i det danske repertoire. Vi oplever at vi nu i endnu højere grad kan være det største og måske vigtigste produktionssted for nye, danske, dramatiske historier. Vi sender altså mindre end før - til gengæld har vi flere danske premierer end før. Vi har forøget engagementet med danske forfattere, og vi har masser af danske spil på vej.

Jeg mener, at satsningen er rigtig - hvis vi skal overleve. Med den linje er vi jo næsten uden konkurrence. Der er næsten ingen teatersteder i landet, hvor friheden er så stor, fordi hensynet til at behage et publikum kan gøres så lille som her. Det er en frihed, men også en forpligtelse til, at her skal der ske noget spændende.

Vi har altid haft et stærkt ønske om dansk dramatik. Det der skete var at vi, først med Bjørn Lense-Møller og nu med Sigvard Bennetzen, fik chefer der kom fra tv-spillet guldalder; hele den tid hvor der var en vældig fokus på nyskrevne danske historier. Det var yderst velkomment hos os, at vi kunne lade de ideophavsmænd, som forfattere jo er, være styrende.

Vi har ikke på forhånd en ide om, hvad vi skal lave. Når vi finder en forfatter, som skriver interessant og det peger på, at han måske kunne bruges i radioteatret, så spørger vi

ham, hvad han kunne tænke sig at lave. Vi bestemmer altså ikke hvad vi vil have, men vi finder talentet. Vi ønsker ikke at være normative, men vil hellere lade folk løbe efter deres egne ideer. Vi mener ikke, at institutionen skal være subjekt for det skabende, og på den måde adskiller vi os fra andre dramaproducerende institutioner. Vi er fødselshjælpere og kritiske modparter og undertiden er vi tæskehold - men det er ikke vores fantasi som skal afgøre, hvad det er for nogle historier vi skal lave.

Rekrutteringen

Vi har disse vidunderlige oplevelser, at mennesker vi aldrig har hørt om før - altså som ikke har et navn på nogen anden måde - prøver os først. Det er ikke så tit at det kan bruges, men sommetider sker det.

Det der faktisk ender med at blive vores repertoire, det er hovedsagelig ting, vi har haft en eller anden form for aftale om inden det bliver afleveret. Meget ofte starter det med en kontakt, en af os har med en forfatter. Peer Hultberg fx havde næppe fået den ide at skrive et radiospil, hvis ikke Emmet Feigenberg havde henvendt sig til ham.

Vi forsøger til stadighed at være ajour med det skrivende talent omkring os, og følge med i det nye der udkommer. Det er meget, meget sjældent, at en dansk forfatter er debuteret, som dramatiker, andre steder end hos os. Som regel foregår den dramatiske debut på radioteatret.

Det dramaturgiske arbejde

Den typiske situation vil være, at man får en synopsis på nogle få sider eller et færdigt manuskript tilsendt. På baggrund af læsningen tager en instruktør eller dramaturg kontakt til forfatteren, og taler om manuskriptet. Det, som typisk vil være vigtigt at tale om - hvis vi siger, vi har en første gennemskrevet version af et manuskript - vil være at man sidder med en undren over, at det var spændende til side 36, så var det ikke spændende længere. Det man først troede var hovedhandlingen, skifter pludselig spor på en ufrugtbar måde. Eller det kan være en situation, hvor forfatteren ikke kan bestemme sig for, hvem hovedpersonen er. Eller vi fornemmer, at der er et stort tema i det her, men forfatteren følger ikke sin ide helt til dørs - osv. osv.

Vi er de første læsere, og vi forsøger at læse indfølelse for at finde ud af, hvad det er som brænder for forfatteren. Jeg plejer at søge det jeg kalder energipunktet: Et eller andet sted i stykket hvorfra alting kommer. Det kan ligge i en bestemt scene, i en drejning af handlingen, men det kan også ligge slet og ret i en sætning. Har man først fundet dette energipunkt - og det kan man næsten altid finde - forstår man også bedre, hvorfor stykket ser ud som det gør og man forstår bedre, hvad der måtte være af problemer i det. Det er et gedigent stykke tekstanalysearbejde.

Jeg ville aldrig gå ind til et møde med en forfatter, hvis ikke jeg følte mig ret sikker på at have fat i det energipunkt. Det psykologiske trick består så i, at man i løbet af de første fem minutter af samtalen sørger for at tale om det punkt, og så føler forfatteren sig jo forstået. Har man først fundet den enighed, kan man tale om hvadsomhelst bagefter, og være meget radikal i sin kritik.

Man skal altid bestræbe sig på at stille ret konkrete ændringsforslag. Når man som dramaturg læser stykket, har man det godt nogle steder og nogle steder bliver man lidt forvirret, andre steder synes man, det er åndssvagt og alt det der. Den umiddelbare læseoplevelse skal man altid være tro mod og den skal man redegøre for over for forfatteren. Det er symptomet! De konkrete forslag man så kommer med, er diagnosen! Forfatteren skal altid være skeptisk over for diagnosen - men vi forlanger, at han lytter på symptomet.

Vi øver altid den her kritik med adskillige læsere i ryggen - nemlig de øvrige medlemmer af dramaturgiatet. Jeg ville ikke så gerne udøve denne profession, hvis jeg ikke havde nogle andres mavefornemmelse at støtte mig på. Man bliver vældig klog på teksten, ved at høre andres læsninger og det arbejde skal man altid have gjort, inden man taler med forfatteren.

Vi gør jo det her, for at produktionerne kan blive så gode som muligt.

Lad os så i de følgende kapitler undersøge de produktioner, radioteatrets satsning i 1990'erne har resulteret i indtil nu. Vi begynder med radiospillenes samfundsbeskrivelse.

Kapitel 3

Samfundsbilleder En analyse.

Peter Rafn Dahm: Som et brøl fra titusind struber. (1990)

Historien

Vi befinder os i et land, som er delt af en mur. På den ene side ligger "Samfundet", og på den anden side befinder "Territoriet" sig. I "Samfundet" lever menneskene i en totalitær stat, hvorimod man i "Territoriet" lever i anarkistisk frihed. Det er nu fem år siden, at muren blev bygget, og dette skal fejres med et stort jubilæum, der blandt andet indebærer indvielsen af et nyt sportsstadion. Dette gælder naturligvis kun for "Samfundet"s borgere, der i forvejen er så vant til 24 timers konstant skærmunderholdning. De der befinder sig på den anden side af muren, i "Territoriet", kæmper en sejt kamp for at overleve, for de er blevet en stor turistattraktion for "Samfundet"s borgere, der mod betaling kan få lov at drive jagt på disse "utilpassede". Det kommer i uhyggelig grad til at minde om et computerspil.

Den store attraktion ved jubilæumsfesten er stangspringeren Bobby Wing, som alle forventer, vil slå enhver hidtidig rekord. Det holder stik: Bobby springer så højt, at han flyver ud over muren og lander i "Territoriet". I forsøget på at redde ham tilbage i "Samfundet" åbnes muren - og det medfører, at menneskene fra begge sider frit og spontant kan blande sig mellem hinanden.

"Samfundet"

"Samfundet" er en grotesk udgave af det moderne massemediesamfund. Magthaverne ønsker at borgerne holdes i så stor passivitet som muligt, og dette gøres med "Totalskærmen", dvs. den totale TV-gørelse af menneskene. Der er skærme overalt, som 24 timer i døgnet sender underholdning:

Den fedeste underholdning vinder altid.

Men før muren var det anderledes:

Engang var folk ret vilde med bøger. Viden gav magt, kunst gav oplevelser.

Nu er alt blot tv og ensretning. Grænsen mellem hvad der er virkelighed, og hvad der blot er virtuelle illusionsnumre, er flydende: Fx beskrives muren både som en fysisk mur og som en "afstandsbarriere", som kun eksisterer elektronisk. Dermed kommer "Samfundet" til at virke som en science fiction, men kan også ses som en kommentar til 1990'ernes standende debat om det store forbrug af elektroniske medier. Et helt folk er blevet berøvet sin kultur og historie, og har i stedet fået "skærme, underholdning, (...) billeder, støj, hele døgnet". De, som søger at gøre oprør, anbringes i "Cellerne".

"Cellerne"

Dette er et særligt sikringskompleks, som især bruges til intellektuelle (kunstnere, forfattere), som ikke kan finde sig til rette i den nye orden.

Viktor er sådan en. Han er anklaget for at have udført "elektronisk terror", hvilket betyder, at han sammen med andre intellektuelle, både har søgt at beskadige

skærmsystemet, og har sendt samfundskritisk kunst ud til alle seerne. I spillet overværer vi en afhøring af Viktor, hvor han gør rede for det humanistiske program, som står i skarp kontrast til diktaturstatens ensretning:

Vi var isolerede, overflødige, nogle af os prøvede at skabe en ny kunstart. For andre var det mere politisk, de havde et budskab.

Viktor installeres som den typiske intellektuelle, som i en diktaturstat altid vil være en torn i øjet på magthaverne, fordi han bruger sig selv og sine kunstneriske evner i kampen mod regimet. Viktors velovervejede og flersidige humanisme står grelt over for forhørslederens stereotype spørgsmål, der handler om det rent mekaniske: hvor, hvornår og hvordan.

I "Cellerne" kan de indsatte kommunikere med hinanden via skærme, men aldrig komme i fysisk kontakt. Viktor fører lange samtaler med sin nabo, Jeck, og i disse samtaler diskuterer de isolationens væsen og drømmen om frihed.

For Viktor er friheden noget positivt. Og selv om han svinger mellem håbet om at kunne opnå denne frihed, og så angsten for magthavernes vold, giver han aldrig afkald på refleksionen.

Jeck derimod er ikke længere så stærk i troen, og han falder mere og mere til ro i isolationen og ufriheden:

Trykket, Viktor, det er bare trykket. Det blokerer ligesom for energien, som om det størkner inde i en, men man tilpasser sig. Efterhånden udligner vi selv tabet, genskaber en ny balance.

Jeck forestiller sig, at kan de blot acceptere denne ufrie tilværelse, så vil de med tiden blive guder, som blot eksisterer i sig selv, uden behov for materielle goder eller sociale relationer:

Har du nogensinde tænkt på, at intet påvirker eller forstyrrer os herinde. Vi kommer til at kende os selv, rensat for alt.

Kun savnet af den fysiske kontakt har Jeck svært ved at vænne sig til, men han forsøger at kompensere for det, gennem en slags skærmonani, som Viktor dog i første omgang ikke er interesseret i. Selv da Viktor fortæller Jeck om et af sine henrettelsesmarreridt, former det sig nærmest som en slags telefonsex, hvor Jeck stiller opildnende spørgsmål for at få Viktor til at trække historien og uddybe detaljerne. Viktor skiftevis raser over og indvilger i at gå med på disse lege, mens Jeck finder dem fuldt tilstrækkelige.

Så det falder helt naturligt, at Jeck, da han og Viktor får "Velfærdssekretariatet"s generøse jubilæumstilbud om overflytning til det frie territorium, takker nej, eller rettere sagt, ikke kan bestemme sig, og beder om yderligere betænkningstid, mens Viktor begejstret slår til.

Her skilles vejene for de to venner, og radiospillet har fået udkrystalliseret to diametralt forskellige holdninger til diktaturet: Viljen til at lade sig indordne - og så den livsfarlige idealisme.

"Territoriet"

Samtidig henledes opmærksomheden på, at territoriet ikke er underlagt nogen form for rets- eller sikkerhedsforanstaltning. Al aktivitet foregår fuldstændig på eget ansvar.

Sådan står der i den erklæring, Viktor skal underskrive ved sin overflytning til "Territoriet". En sådan erklæring, hvis indhold under normale omstændigheder ville have virket afskrækkende, opfatter Viktor som noget meget positivt. Han er lettet over nu at være totalt fri, og han giver sig straks i kast med at skabe en ny tilværelse.

Det forholder sig noget anderledes for "Territoriet's fastboende. Vi møder fire af dem: Sulka, Frivi, Strango og Wol. Deres liv former sig som en evindeligt flugt for de morderiske turister fra "Samfundet". Det er ikke muligt for de fire personer at skabe sig en meningsfuld eksistens, fordi de udelukkende definerer sig selv i forhold til "de andre", dem på den anden side af muren. Alt hvad disse fire mennesker foretager sig, er determineret af det, der nu måtte gå for sig inde i "Samfundet", begivenheder som de endda er henvist til at gætte sig til. Den totale frihed, som Viktor ser som sin store chance, tager Sulka, Frivi, Strango og Wol slet ikke i betragtning, begrebet frihed gælder ikke for dem.

I magthavernes sprogbrug kaldes bygningen af muren for "evakueringen", og indførslen af skærmsamfundet kaldes "den store adfærd". Her er (naturligvis) tale om en positiv sproglig valorisering, som skal camouflere diktaturets sande indhold. Spørgsmålet er, hvem der egentlig er afspærret fra hvem. I "Samfundet" er man fanget i ufrihed og undertrykkelse, mens man i "Territoriet" lever i konstant angst og flugt. En af stykkets pointer er, at når først angsten for "de andre" er fuldt etableret, så er forråelsen og aggressiviteten uundgåelige følgevirkninger. Dette ser man tydeligt hos de fire beboere fra "Territoriet".

Det indbyrdes forhold mellem dem er ikke dikteret af sammenhold, som man skulle tro, men af ren nødvendighed. Deres samliv præges af magtkampe og en tiltagende reducering af følelseslivet, hvor det til sidst kun er den grådige seksualitet, der kan mærkes.

Sulka er den vrede oprører. Hun vil allerhelst klare sig alene, og fra tid til anden forsvinder hun fra de andre, men vender dog altid tilbage. Hun er opfarende og impulsiv. På et tidspunkt vil hun fx forsøge at snige sig ind i "Samfundet" for at hævne sig på turisterne.

Hjernen i gruppen er Frivi. Hun har et koldt næsten lidenskabsløst overblik over situationen, som hun endog fra tid til anden giver et aforistisk udtryk:

Det er altid hjerner, der vinder krige, aldrig følelser, klinisk strategi mein liebling, nichts anderes.

I modsætning til Sulkas mere diffuse ønske om at få ram på dem på den anden side, står Frivis erklærede mål om at holde "skindet på næsen".

Strango er gruppens problembarn. Han bliver beskrevet som sindssyg, tænker og taler usammenhængende, nynner og pludrer, og har i det hele taget en primitiv fremtoning - ikke ulig "svinene" fra den anden side. Strango repræsenterer aggressionen i dens mest utilslørede og umiddelbare form, det er den undertrykte had.

Wol falder uden for selskabet. Han er overløberen, spionen, der er udsendt fra "Samfundet", og han vil meget gerne tilbage mens tid er. Men Wol er også loyal mod de andre, han er den eneste, der føler noget man kunne kalde et ansvar. Wol mangler Frivis evne for at gennemskue, men til gengæld er han det tætteste "Territoriet" kommer på en slags humanist. Han vil gerne i kontakt med de andre, men det er forgæves:

Hvorfor skal du altid betro dig til mig? (...) Du vil have, at jeg skal kende dig, ikke? Forstå dig.

Disse fire personer taler deres helt eget sprog med et itusprængt ordforråd og en aggressivitet, så man ind imellem fristes til at kalde det en slags antikommunikation:

Det var dog satans, som hjernesaften sprøjter af dig i dag. (...) Din lede intelligensso. (...) Er smatterne mopsede i dag?"? (...) Fuck og farver.

Det er de "utilpassede"s sprog, som ikke findes i "Samfundet", hvor der tales ordinært og mundret.

Bobbys Projekt

Det netop færdiggjorte sportsstadion, kaldet "Freunt-stadion", er selve kulminationen på den underholdningspsykose, "Samfundet" er gjort til. Sulka Spørger: "Hvad laver de, dyrene?", og Wol svarer: "Kigger på sport, går amok, afreagerer, det er fed underholdning, muskelkraft, skønhed, liderlighed og massakre pumpet ud i hovedet på folk i dagevis".

På et sportsstadion hører man enten til blandt tilskuerne, og det betyder, at ens rolle er defineret som den at være betragter, at lade sig underholde, eller også befinder man sig blandt de optrædende, hvis primære opgave er at være fascinationspunkt for publikum. I stykket udfører publikum virkelig sin rolle i ekstrem grad. Gentagne gange udsendes adfærdsregulerende meddelelser over højtaleranlægget, der i det mest formfuldendt officøse sprog henstiller til publikum om at opføre sig ordentligt, at dæmpe sig og lade være med at svine. Således udsiger radiospillet, at fratages mennesket enhver form for ansvar eller medbestemmelse, er der kun rollen som ædende, bøvsende tilskuer tilbage.

Det idrætsshow, som forevises på stadion, adskiller sig ikke meget fra den kropsdyrkelse, vi kender fra nazismen, her blot i komisk udformning:

Gladiatorholografi med ægte biologiske chockeffekter, (...) maskinpistolsskydning mod levende mål og udvidet bodybuilding, (...) fri fodbold, en spændende kampsport, helt uden regler.

Det væsentligste nummer på programmet er stangspringeren Bobby Wing. Bobby kender det ideal, han forventes at leve op til: Han er den unge atletiske mand, som kan udvise handlekraft og råstyrke. Men Bobby har et hemmeligt projekt: Han vil skyde dette ideal i sæk, og erstatte det med noget menneskeligt. I denne plan indgår hans invalide far, som han har hos sig i omklædningsrummet. Faren sidder i kørestol efter adskillige blodpropper, og er der noget, "Samfundet" ikke har brug for, er det et menneske med handicap:

Vi skal vise dem, ikke far, os to som altid, vi skal hævne din ødelagte krop. De skal få lov til at betale, hele bundtet, de skal misunde os kroppens mysterium.

Invaliditeten stillet over for dyrkelsen af det primitive, fysiske menneske, skulle gerne give både publikum og magthavere en rystelse:

Vi skal vise det enorme kødhav deroppe, at mennesket er født med en krop, og ikke en ædebeholder. At kroppen er et kunstværk med kraft og vilje og drømme. Det smukkeste Gud har gjort. (...) Far, forestil dig deres skrækslagne ansigter, når jeg skubber dig ind i arenaen. Os to. Vores hævn skal være, at se dem sidde deroppe slået med rædsel og væmmelse.

Bobbys projekt ligner Viktors: Han vil vise nogle andre billeder end magthavernes, han vil problematisere magthavernes udsagn. Bobby vil demonstrere hulheden i antiintellektualismen. Men Bobbys projekt mislykkes - som Viktors gjorde det.

Da Bobby og faren kommer ind på stadion, sker der ganske enkelt ingenting. Ingen reagerer, for det kollektive hukommelsestab har også udslettet bevidstheden om det menneskelige.

Murens fald

Bobby kommer dog til at virke som katalysator for noget nyt, blot på en anden måde end han havde tænkt sig. Han udfører sit stangspring, og det bliver i bogstaveligste forstand en grænseoverskridende handling, for han flyver over muren og lander i "Territoriet". Bobby har gjort det, magthaverne aldrig havde taget i betragtning: At et enkelt individ skulle være i stand til at foretage en handling, som for alvor kunne rive hul i uvirkeligheden. Den tryllering, som magthaverne har slået omkring "Samfundet", er nu brudt:

Er det fremtiden? (...) Springereren, drømmen, instrumentet. (...) Måske er jeg den intelligente supermuskel, der forbrænder drømme hurtigere end ilt.

Men det varer noget, før nogen opdager, hvad der er sket. Mindst af alle Strango. Han mister den sidste rest af besindelse, da han ser Bobby befinde sig i "Territoriet", for Bobby er jo blot en af "de andre" fra den anden side. Strango lader alt sit had få frit løb, og massakrerer Bobby til døde, endda med hans egen stangspringerstang. Fra den anden side forsøger man at hente Bobby tilbage i "Samfundet" ved at åbne muren, og dermed er der også åbnet for en mulig forandring:

Jeg har aldrig set så mange mennesker før. Det ser ud som om, de kommer herover - allesammen.

Menneskene strømmer fra "Samfundet" over i "Territoriet", og dermed slutter stykket. Slutningen bliver ikke valoriseret på nogen måde, her er blot sket en forandring, som registreres. Brølet fra de titusind struber er længslen efter frihed, vel at mærke ikke den form for frihed, som herskede i "Territoriet", men den ægte frihed som muliggør, at mennesker kan leve sammen i et udelt land.

Om det så også går sådan, fortæller stykket intet om, men måske findes svaret i vor egen samtidshistorie. "Som et brøl fra titusind struber" havde nemlig premiere præcis i tiden for den "rigtige" murs fald, og opløsningen af de kommunistiske diktaturer. Ud over sine mange litterære kvaliteter, er radiospillet derfor også en kunstnerisk vision om en udvikling, som i mangt og meget skulle blive virkelighed.

Form og virkning

I opførelsen er der lagt vægt på den kultur- og samfundskritiske side af spillet. Selv om postulatet om det virtuelle samfund kan virke som en science fiction, så kan lytteren dog stadig genkende elementer fra sin egen samtid. Teknikken består i, at forfatteren tager velkendte samfundsfænomener som fx den megen tid, mange mennesker bruger foran tv-skærmen, angsten for de fremmede, og ikke mindst indespærringen, den frivillige eller ufrivillige, den fysiske eller rent psykiske, og disse stærkt omdebatterede tendenser forstørres så op til det groteske, så vi i spillets univers har et diktatorsamfund, hvor inaktiviteten foran tv-skærmen er blevet normen, og hvor angsten for "de andre" gør, at man søger at beskytte sig mod sin omverden.

Det er let at afkode betydningen af de benyttede lydeffekter, også selv om mange af dem har været elektronisk manipulerede. Når Frivi, sulka, strango og Wol bliver angrebet, er det lyden af glas som knuses, der er benyttet. Men denne ellers så velkendte lyd er blevet bearbejdet elektronisk, så den nu virker syntetisk og frigjort fra sit egentlige ophav. Lytteren

skal altså ikke tænke specielt på glas, men i stedet få fornemmelsen af aggression og vold. Når de fire flygter gennem "Territoriet", markeres deres fodtrin meget tydeligt. Men i stedet for den ordinære lyd af sko mod asfalt eller grus, lyder det som om de bevæger sig hen over en kæmpemæssig losseplads, hvor de må finde vej gennem metaldåser og anden form for raslende og skramlende affald. Næsten som et akkompagnement til dette, høres en ensomt tudende vind og pibende rotter. Med disse lydingredienser får lytteren tegnet et billede af et uhyggeligt og øde ørkenlandskab - som replikkerne vel at mærke ikke rummer konkrete beskrivelser af, kun indforståede hentydninger mellem personerne.

I "Samfundet" er lydene helt anderledes. Først og fremmest bruges megen musik, og den skifter mellem at være rent elektronisk fremstillet, at være easy listening, eller også nazistisk punk med tekster skreget ud på tysk. Musikken kommer på den måde til at understrege, at dette er et totalitært underholdningssamfund. Derudover benyttes medielyde: Klaprende tastaturer, brum fra tv-skærme, højttalerstemmer og et væld af diverse elektroniske biplyde.

På "freunt-stadion" er det publikum, som lydæssigt er i centrum. Men lyden af de mange mennesker er stileret på en sådan måde, at den er konstant og monoton, uden de skift i tonehøjde og intensitet, som man fx kender fra publikumslyden ved fodboldkampe. Derved får man fornemmelsen af, stykket igennem at have lyttet til et langtrukket "brøl" fra de titusind struber.

Det, som udmærker stykket er, at det er tænkt radiofonisk, hvilket betyder, at det ubesværet udnytter radiomediets muligheder for at fortælle en historie ved hjælp af tale, lyde og musik. Radiospillet benytter et massemedium til at beskrive et massemediesamfund, og dette kan lade sig gøre, fordi vi som lyttere (mere eller mindre bevidst), er blevet fortrolige med den måde, de moderne elektroniske medier kommunikerer på. Her er hurtige skift mellem miljøer og personer, og de enkelte scener er korte og koncentrerede. Her er ikke tale om pædagogisk radio: Stykket indledes fx ikke med en eksposition. Vi får blot det nødtørftigste at vide, efterhånden som historien skrider frem, og efterhånden som personerne "tilfældigvis" taler om det. Resten må lytteren selv hente ud af konteksten. Stykket igennem har personerne altså en merbevidsthed i forhold til lytteren.

En sådan tillid til lytternes medievanthed og evne til at høre hvad der bliver sagt mellem ordene betyder, at radiospillet får ekstra meget rum til det, som må være det egentlige, nemlig skabelsen af det unikke univers, hvori handlingen foregår. Radiospillets få henvisende eller forklarende bemærkninger falder så diskret, at lytteren knap nok bliver sig bevidst at være blevet orienteret om det allermest nødvendige. Stykkets lydeffekter er ikke blot hjælpsomme illustrationer af dialogens indhold, men kan høres som en selvstændig lydkomposition, som kommenterer og udvider stykkets indhold.

Netop hvad dette angår, er der en interessant divergens mellem manuskriptet og realisationen. Et eksempel er den før omtalte scene, hvor de fire fra "Territoriet" angribes af "Turisterne". Som nævnt gør opførelsen stileret brug af knust glas - mens manuskriptets lydanvisninger siger:

Larm, råb, ordrer, eksplosioner, løbende trin, knitren fra skærme, slag mod døre, lyden af knuste vinduer. (s. 1)

Altså som var det en ordinær (og ikke mindst realistisk) politiforretning. Man kan sige, at instruktøren Madeleine Røn Juul har fremskrevet lydsiden, så vi kan høre det 21. århundrede. Overhovedet er lydregien, som den kan opleves i den færdige forestilling, slet ikke beskrevet i manuskriptet. I sin realisation har Madeleine Røn Juul således ikke blot forholdt sig tolkende - men også direkte meddigtende i forhold til historien. Ligeledes er mange steder i manuskriptet blevet forkortet og strammet op. Det er især gået ud over

replikker af den årsagsforklarende type. Dem har teksten en del af, mens opførelsen næsten ingen. Sådan som radiospillet lyder, trækker det altså langt mere i retning af det moderne og angstfyldte, end manuskriptet lægger op til.

Perspektiv til "Sygdommen" (1995)

I radiospillet "Sygdommen" befinder vi os atter i et univers præget af totalitarisme, angst, kamp og flugt.

Adam og Emilie flygter fra den så kendte, danske velfærdsstat, og fra alle socialguderne:

De tror, de har opfundet os, guderne, og derfor har de ret til os, og kan gøre med os, som med ting, en ting, man tilfældigt samler op på gaden på vej til kontoret. Først leger vi lidt socialsjælesafari, og hvis den kikser, lidt Vodoo Frankie-Pankie, helt cool og med fed, professionel distance, og selvfølgelig dybt, dybt ansvarlige. Indtil mennesketeingen en dag slet ikke er ny og interessant og original mere, men bare en dusinvare, en behandlingsrutine, endnu en 117 sideres rapport om en mislykket idiot, der bare går dem på nerverne ad helvede til.

Adam og Emilie er konstrueret som helt og heltinde. Adam er overklassedrengen, som har tusindvis af kroner i sit pengebælte, kondenseret luksusdåsemad i rygsækken, og som længes efter kontakt - især med Emilie. Men Emilie er den kolde skønhed fra det fattige hjem med to narkotiske og alkoholiserede forældre, som hun helt fra lille har måttet hjælpe med de daglige fiks. Emilie vil egentlig helst være alene, og hun kan i hvert fald godt undvære Adams forudelse. De tos flugt ender på en ø, hvor de håber at kunne lægge fortiden bag sig, og starte en ny tilværelse.

Men øen de kommer til, er et lille, autonomt samfund bestående af 43 indbyggere, som bestemt ikke er interesseret i tilflyttere. Øen regeres af de to ubestridte ledere, Forn og Kald, som vil forsvare øen mod alt udefrakommende. Havet der omgiver øen er forurennet, tangen har pragtfulde vækstbetingelser og vokser med halvanden meter om ugen, og for at beskytte sig mod solens ultraviolette stråler, må man bruge en solcreme med faktor 40. Men det er sygdommen, som beboerne på øen frygter, den sygdom som også kaldes flygtninge, mennesker udefra, som påstår, at de er forfulgte, og som derfor ankommer til øen i både og pramme for at søge ly. Denne sygdom må for enhver pris bekæmpes, flygtningene må enten indordne sig eller også bliver de udryddet. Formålet er at beskytte "hjemstaven" som Kald betegner det, en slags fortidigt bondesamfund, hvor enhver forandring er uønsket. Hvis Adam og Emilie skal forblive på øen, må de indgå i avlen af sunde og raske børn.

Som det skete i "Som et brøl fra titusind struber", ser vi også her en kontrastering af to diametralt modsatrettede synspunkter. Emilie tager skarpt afstand fra denne ideologi, hun vil hellere selv dræbes end at dræbe andre. Adam derimod er lige ved at gå ind på betingelserne for at kunne gøre sig fortjent til at blive:

Er foden angrebet af koldbrand, så må den skæres bort, før smitten breder sig.

Fra havet kontaktes Emilie og Adam af Dingo, et menneske, som er muteret på grund af forureningen, og som nu kun kan leve i vand. Tidligere boede han på øen, men er uønsket der, fordi han ikke vil deltage i hadet og slagteriet. For Dingo er havet ensbetydende med livet, og dermed får forureningen af havet også symbolsk betydning: Det er livet, som langsomt men sikkert slås ihjel.

Da hadet, volden og døden på øen er blevet for meget for Emilie og Adam, er det Dingo, som hjælper dem til at flygte. Dingo leder dem, da de svømmer bort fra øen, han

kender og respekterer havet/livet, han lever i overensstemmelse med det, og derfor giver det også noget til gengæld. Som en yderligere accentuering af denne symbiose mellem alt levende, lægges der op til en happy end mellem Emilie og Adam.

Peter Rafn Dahms evne til at skabe helt særegne universer og groteske handlingsforløb med en indre, syg logik, som vi så det i "Som et brøl fra titusind struber", fornægter sig ikke i "Sygdommen". Men "Sygdommen" er ikke nær så radikal i sit udtryk, som det forrige radiospil. Hvor "Som et brøl fra titusind struber" har en handling, som udspilles på flere, forskelligartede locationer og med et forholdsvis stort personantal, så er "Sygdommen" et enstrenget, kronologisk forløb, hvor begivenhederne foregår i løbet af et døgn, og hvor synsvinklen udelukkende ligger hos de tre hovedpersoner: Adam, Emilie og Dingo.

Lydsiden er flot og detaljeret på en meget realistisk facon, og det betyder, at den lydlige opfindsomhed og legesyge er noget mere begrænset: Bølgerne bruser, vandet klukker og skvulper, så man næsten kan lugte den rådende tang, og i skoven knirker og knaser det fra grene og blade. Sammen med en let, elektronisk musik, bruges lydene som illustrationer af dialogens indhold: Når dialogen introducerer en bevægelse, en rumlig forandring, udføres denne øjeblikkelig med en lydeffekt. Det, vi som lyttere skal have at vide, får vi udelukkende gennem dialogen - altså modsat "Som et brøl fra titusind struber".

Litterært er "Sygdommen" også mere traditionel end debuten. Tingene forklares grundigt, blandt andet ved hjælp af psykologiske og samfundsmæssige årsagsforklaringer, ind imellem næsten af socialrealistisk karakter. I stykket formidles disse helt explicit, gennem personernes indre monologer. På den måde gives "Sygdommen" et markant langsommere fortælletempo end i "Som et brøl fra titusind struber".

Opsummering

Det er den høje grad af samfundsrelatering, som er drivkraften i de to radiospil. De er både udformet som konkrete kommentarer til samtiden, og er også en slags antiutopier, som indeholder påstande om samfundsudviklingen. Spændingsfeltet er forholdet mellem magthaverne og det enkelte menneske. Hos Peter Rafn Dahm møder vi nogle abnorme magtpsykopater, hvis eneste perspektivløse ønske er at slå en ring om deres eget lille kongerige, at afskære samfundet fra andre samfund, og mennesker fra andre mennesker. Totalitarismen, det at lade en vilje være alles vilje, resulterer uundgåeligt i en forstening eller stagnation af samfundet, fuldstændig som det er sket på øen i "Sygdommen", hvor beboerne har ophævet den lineære tid, til fordel for et stillestående bondesamfund. For magthaverne i begge radiospil er den menneskelige frihed ensbetydende med risikoen for ændrede magtstrukturer, og for at undgå det, må menneskene holdes passive og konstant have tilfredsstillt deres umiddelbare behov for underholdning og adspredelse. Derved kan de tvinges til at glemme, at tilværelsen også kunne indeholde andre elementer end blot det at fylde sig. Hvor hovedtemaet i "Som et brøl fra titusind struber" er en undersøgelse af diktatur og ensretning, beskæftiger "Sygdommen" sig med det konkrete debateme, racisme: "Nogle steder er det vel en sygdom at være fremmed". Men begge radiospil indeholder også et vist mål af håb. Man kan ikke sige, at de uden videre ender godt, men de ender dog med at opvise en ny mulighed, et rum, hvori forandring kunne finde sted. At dette rum kan åbne sig skyldes i "Som et brøl fra titusind struber", et folks spontane modstand. I "Sygdommen" sker det gennem en vis erkendelse hos personerne af, at kun gennem kærligheden til og mellem mennesker og i respekten for livet (fuldstændig som Dingo respekterer og lever af havet), er en ny og meningsfuld sameksistens mulig. Med andre ord repræsenterer Peter rafn Dahms radiospil en meget idealistisk form for kulturpessimisme.

Flere af 90'ernes radiodramatikere har skabt billeder af livet i et samfund, og det handler næste kapitel om.

Kapitel 4

Samfundsbilleder - Et perspektiv

Mads Brenøe

Der eksisterer en fin tematisk forbindelse mellem Peter Rafn Dahms vision om diktaturstaten behersket af magthavere med styr på massemedierne, og så Mads Brenøes historie om arbejdsdiktaturet.

I "Fisk" (1996) er man ikke bare ansat på en fabrik - man er indsat. Fabrikken er omgivet af et hegn med vagter og udsultede blodhunde, som nok skal sørge for at arbejderne bliver i hallen og får rensset deres 500 torsk om dagen. I radiospillet møder vi Arne og Leo, der i mere end 20 år har stået side om side og rensset fisk. I alle disse år har de aldrig været uden for fabrikken. Med tiden er deres forestillinger om hvordan tilværelsen former sig derude, blevet mere og mere diffuse og drømmeagtige. Enkelte erindringer står dog klart: Mindet om familien med dens hyggestunder og kaffedrikning, naturen med dens ro og fred. Nu er hverdagen blot arbejde fra morgen til aften, og nätterne er uden hvile på sovesalen.

Ligesom Peter Rafn Dahm har Mads Brenøe også ved hjælp af to venner mulighed for at opstille to forskellige holdninger til denne arbejdstilværelse. Arne vil have sin frihed, uanset hvad det måtte koste. Han vil flygte, så han kan genforenes med sin familie og få det tabte tilbage. Men han vil have Leo med sig. Trods alt er de venner - selv om de mange år i renseshallen har afstedkommet uoverensstemmelser mellem dem angående rensemetoden og rivaliseringer om akkorden. Uoverensstemmelser er der også nu, for Leo har ingen intentioner om at flygte, han er nærmest forarget ved tanken. Han har det glimrende som han har det, han elsker fiskene og han elsker sit arbejde. Han ville slet ikke ane hvad han skulle stille op med sin frihed. Selv om Leo også har savnet familien og især moren, så har han formået at vende denne kærlighed væk fra familien og over på fabrikken. Han kan nu identificere sig med fabrikkens behov, og fraråder på det kraftigste Arnes flugtplaner.

Det er etableringen af denne konflikt, som igangsætter radiospillets egentlige handling. Leos loyalitet over for dem han undertrykkes af strækker sig nemlig så vidt, at han tilkalder vagterne. Mod forventning er den vagt som møder frem ikke et uhyre med blodhunden parat til spring. I stedet er det en venlig og imødekommende mand, som undrende spørger hvordan de dog kunne finde på at ville flygte. Vagten udviser en stærk omsorg for de to venners ve og vel, og lytter meget deltagende til deres beskrivelse af livet på fabrikken.

Og dermed kan de undertrykte med et snuptag selv blive undertrykkere, hvilket nok er den egentlige pointe med Mads Brenøes radiospil. Den så venlige vagtmand beder nemlig Arne og Leo om lige at holde øje for sig i en halv times tid, mens han selv afslutter et spil dam. I benovelse over al denne venlighed trækker de to venner straks i uniformerne og giver sig til at skyde løs på de af deres tidligere medfanger fra renseshallen, som også prøver at flygte.

I Mads Brenøes radiospil er diktaturet en uforanderlig størrelse. Når ikke engang de undertrykte kan holde sammen i ønsket om frihed, men tværtimod selv bliver undertrykkere den dag de får magten, så vil diktatursamfundet altid være både selvforstærkende og selvsupplerende. Radiospillet udsiger, at den der kan levere maden, arbejdet og sengen dermed også har hånds- og halsretten over den flok, som ikke kan gøre revolution på tom mave og som aldrig bliver så mæt, at ønsket om forandring for alvor bliver omsat i handling.

Formmæssigt har Mads Brenøe valgt en meget funktionel måde at fortælle sin historie på: nemlig ved hjælp af to personer i uafbrudt dialog. Denne dialog indeholder udelukkende referencer til den nuværende situation eller til de to personers fortid. I dette radiospil er alle fiktionære overflødigheder fjernet; her er ingen sidehandlinger eller øvrige personer som kunne sløre det budskab, der støt og roligt bygges op til. Ganske vist optræder en ny stemme i slutningen af spillet, nemlig vagtmandens, men han er forinden blevet introduceret så grundigt i dialogen, at hans tilstedeværelse blot indfrier lytterens forventninger. Denne usynlige form, der med stadigt stigende spændingskurve driver lytteren gennem historien, giver Mads Brenøe de bedste muligheder for at lade den overraskende slutning virke med så meget større effekt.

Claus Beck-Nielsen

Da muren faldt rev den ikke blot de så velkendte samfundssystemer med sig, den fjernede også tæppet under de gamle ideologier og troen på de ellers så nagelfaste værdisystemer.

Dette tomrum har især sat sig spor i Claus Beck-Nielsens radiodramatik. I sine foreløbig tre radiospil har han undersøgt 90'er-mennesket: Det rodløse, forvirrede individ fanget ind af mediasamfundets flimrende billedstrøm og med en ubehageligt påtrængende følelse af meningsløshed.

"Ø's historie" (1997) er en feltrapport fra et Europa under afvikling og i opløsning. Spillets hovedperson hedder Ø og ikke mere, det er et fragment af et navn ligesom alt andet i spillet er fragmenter af en virkelighed, som ikke længere lader sig hele. Mennesket Ø er så isoleret og marginaliseret, at han må ringe til sin egen telefonsvarer, for i det mindste at kunne høre en velkendt stemme. Og han går ud foran bilerne, for så er der da nogen, som bemærker hans eksistens. I sin søgen efter meningen, den store med livet og det alt sammen, begiver han sig ud på en lang rejse: Gennem Danmark ned til Tyskland med resterne af muren som sælges til turisterne, mens de gamle kommunister og de nye nazister hygger sig gevaldigt på det lokale værtshus, og luderne har fundet sig et helt nyt og købedygtigt klientel. Turen fortsætter: Fra Østeuropa til Venedig og videre til det tidligere Jugoslavien, Europas slagtehus. Her ender historien, for vold og krig er alt, Europa har kunnet drive det til siden muren. Det lykkes ikke Ø at finde en mening med det hele, for der er ingen mening at finde. Ø kan kun deltage i myrderiet ligesom alle de andre, og han ender med at dræbe den pige, som var det eneste menneske han muligvis kunne have fået et fællesskab med.

Påstanden i radiospillet er, at efter murens fald er adskillelsen blevet total. Grænsen er ganske vist usynlig, for den udgør ikke en adskillelse af lande, men afskærer mennesker kontakten med hinanden. At spillet ender som det gør, kan opfattes som den totale afvisning af drømmen om et Europa i udvikling væk fra krigen.

I "Bjerget" (1993) hedder hovedpersonen ganske vist ikke Ø men Hans, og han rejser ikke gennem Europa men besøger blot sin farfar. Men det samfund Hans eksisterer i er ikke mindre fragmentarisk eller umenneskeligt end det, vi fandt i "Ø's historie".

Hans har været gennem samfundsmaskineriet på alle mulige måder: Han er blevet hånet af militæret, arresteret af politiet, ydmyget af det sociale system, vækket af parkbetjente. Han har været kastebold mellem myndighederne fra den ene skrankepave til den anden. Nu er han udsendt af kæresten for at besøge sin farfar, en prisværdig handling i et menneskekoldt samfund, hvor man ellers kun ringer til de gamle hver jul for at høre om de er døde, så man kan arve bornholmeren og chatollet. Der er dog lige det ved missionen, at den gerne skulle ende med farfarens pludselige død, så testamentets indsættelse af Hans som enearving kan træde i kraft.

Denne farfar er nyhedsnarkoman, så det moderne medieflimmer passer ham udmærket. Han hører radioavisen hver hele time døgnet rundt, han abonnerer på fem aviser og lader fjernsynet køre i døgndrift. Kun fjernsynsskærmens billeder og radioens speaker-stemmer er virkelige, alt andet eksisterer ikke. Hvad medierne ikke viderefremidler har aldrig fundet sted. Men den uoverskuelige mængde af nyheder, både de virkelige og de medieskabte, er slet ikke nok til at dække behovet hos den altid lyttende, kiggende, læsende farfar. Claus Beck-Nielsen lader derfor 90'ernes medienyheder blande sig med over et halvt århundredes begivenheder: Den tyske besættelse af Danmark, befrielsen, mordet på Kennedy, den første mand på månen. Erindringen om det levede liv eksisterer ikke længere hos og mellem menneskene - kun som spor i lakplader, på lydbånd og filmstrimler.

Denne fortælle teknik - at blande fortid og nutid, gammel lyd med ny lyd - benytter Claus Beck-Nielsen også i "Sandhedens stemmer" (1993).

Nytårsaften 1999 sidder Hr. Sekel og venter på den overfriske og overfladiske hjemmehjælper, der skal komme med den kogte torsk. Som hans navn og alder stærkt antyder, har han oplevet hele det moderne århundrede. Mens han nu sidder og stirrer ind i væggen og tænker tilbage på livet med konen og hendes sygdom, blandes hans stemme med nogle af århundredets betydningsfulde stemmer: Hitler, Churchill, Martin Luther King, Ronald Reagan og skiftende tiders musik. Vi får ikke så meget at vide om hvordan samfundet er i 1999 (bortset fra scenen med hjemmehjælperen og et quizprogram med et leende og klappende publikum), men vi får nu heller ikke beskrevet de øvrige tider i århundredet i særlig grad. Det vi får i stedet er nogle lydige indikationer, så vi ved hjælp af alle stemmeklippene bogstavelig talt kan høre de historiske begivenheder fortælle sig selv. Lytteren vil givetvis kende de citerede stemmer i forvejen og straks kunne knytte forskellige kvaliteter/begivenheder til dem. På den måde kan et århundredes samfundsliv rummes på en halv time.

Hvor bevidst Claus Beck-Nielsen forholder sig til den lyd, hans radiospil skal realiseres i, kan ses i manuskriptet til "Ø's historie". I forordet hedder det:

LYDEN AF EUROPA: På den første del af Ø's vandring, mens han endnu er i sikkerhed bag de danske grænser, er lydlandskabet temmelig fredeligt og udtidssvarende, en idyl med fuglesang og lidt for megen blyfri trafik. Når Ø har brudt grænsen og er gået nedenunder og ud, begynder LYDEN AF EUROPA at folde sig ud. Den høres især i byerne (Berlin, Dresden, Wien, Venedig og Sarajevo) og skaber en atmosfære af uhygge efterhånden grænsende til det apokalyptiske. Det er de betændte områder, byernes ingenmands-zoner, gletcherspalterne af beton, der langsomt arbejder sig op gennem lydbilledet. LYDEN AF EUROPA vokser til et sammenbruddets, implosionens Europa i takt med at Ø nærmer sig den inderste grænse, Europas sorte hul, Sarajevo, hvori al lys suges ind og forsvinder. (s. 1)

Dette siger noget om den impressionistiske kraft, radioteatret besidder. Det citerede forord er ikke så meget en konkret anvisning af lydeffekter, som det er beskrivelsen af en stemning. Radiospillet instruktør, Henrik Sartou, har da også forholdt sig meget frit til Claus Beck-Nielsens vision. Det kaotiske lydunivers er i opførelsen blevet en meget neddæmpet sag, som ikke rummer de anførte, voldsomme kontraster. Teksten får lov at stå i centrum, mens lydregien er diskret understøttende.

Tørk Haxthausen

I sine to radiospil benytter Tørk Haxthausen karikaturen i sin beskrivelse af samlivet mellem 90'er-menneskene.

Far, mor og to børn udgør kernefamilien i "Panik" (1994). Her indtages middagen foran fjernsynsskærmen, med dens billeder af verdens krigszoner. Med kniv, gaffel og

fjernbetjening inden for rækkevidde, er faren i stand til at klare sin omverden. Nyhederne er en ganske vist lidt ulæker form for underholdning, men dog underholdning. Krigsramte mennesker finder han uappetitlige. Faren hader bøsser, venstreorienterede, drenge, der græder, og "skeletnegre". Faren påstås altså at være den typiske dansker.

Som rigtigt og moderne forældrepar er faren og moren enige om, at konsekvens i opdragelsen er det eneste rigtige. Derfor lyver de konsekvent for deres børn - naturligvis for at beskytte dem.

Så da børnene en dag opdager, hvor maden kommer fra (burhøns, tremmekalve), bryder familien endeligt sammen.

Karikaturen af familien i 90'erne er således fuldt gennemført. Også hvad angår spørgsmålet om den dårlige smag: Forældrene hører Abba og Vivaldi i en ureflekteret blanding. Radiospillets personer fungerer ikke som fuldt afrundede individer, men er i stedet markører af nogle bestemte karakteristika.

Denne gennemgribende kritik er også til stede i "Limbo" (1995), men her er formatet et andet. Persongalleriet er stort, og kritikken søges gennemført på mange flere niveauer. Her er de unge i jobtræning, og har et svigtende selvværd - eller også er de pengemennesker, uden hensyn til de anvendte metoder. De gamle er ensomme og udstødte, hvilket manifesterer sig i deres butikstyveri. Mennesker, som før murens fald troede på ideologier, søger nu tilflugt i religionen. Den giver fællesskab, omend ikke et ægte menneskeligt. Parforholdet er i opløsning, og nærhed er erstattet af pornofilm.

Begge Tørk Haxthausens radiospil er præget af et realistisk lydbillede, hvor alt fra supermarkedets købemusik til borddækning registreres. Yderst sjældent gøres brug af den indre monolog, så spillene har derfor personer i uafbrudt dialog/diskussion.

Kim Fupz Aakeson

Kim Fupz Aakeson har skrevet fire radiospil, som alle er meget forskellige, men som har det til fælles at de også rummer karikaturer af mennesket i 90'erne, tegnet med en aldrig svigtende sans for det komiske.

I "Velsignet bud" (1994) er det Jesu to tusind års fødselsdag. I den anledning vil vorherre lade ham optræde på jorden endnu en gang, og det bliver menneskehedens sidste chance. Enten lader menneskene sig vende mod nådens lys og opgiver deres syndige levned, eller også kommer syndfloden. Af alle lande bliver det lige præcis Danmark som Jesus og hans tro følgesvend, ærkeenglen Gabriel, lander i.

At lade to væsener komme udefra og dermed også se os udefra, giver Kim Fupz Aakeson nogle helt særlige muligheder for at fremsætte skrappe refleksioner over os danskere. Det er jo juletravlheden Jesus og Gabriel dumper ned i, og de er rystede over dette syn af ødselhed og forbrug. De ser danskerne som en flok tanketomme materialister, som halser efter reklamernes påbud. De giver gaver som er alt for dyre, og modtager selv gaver som de ikke har brug for og de holder fede frokoster med mennesker, de ønsker hen hvor peberet gror. Fraværet af ærlighed, oprigtighed og ikke mindst næstekærlighed er totalt. Et øjeblik er Jesus i den vildfarelse, at det er i kærligheden til ham, at menneskene gør så meget påstyr ud af julen, men opdager dog snart, det er længslen efter det næste forbrugsgode, der driver den blinde menneskeflok. I sin iver efter at være populær (igen) går Jesus i Magasin, og gør mirakler. Som en materialismens guddom begynder han at dele gaver ud til folket, og det kan nok være han bliver hyldet. Hans budskab om næstekærlighed og tilgivelse vinder ganske vist ingen tilhængere, men det gør til gengæld vaskesøjler, de nyeste bilmodeller og hans mirakuløse evne til at udvide kummefryseren til et volumen på 380 liter.

Selv Jesus begynder efterhånden at få smag for de jordiske glæder. At frelse jorden og vende folket til herren viger lige så stille for den syndige glæde ved sex, sprut og smøger. På

al denne Sodoma reagerer vorherre ved at fornægte Jesus som sin søn og dømme ham til at være menneske. Derudover gives menneskene et ultimatum: Enten indfries Kristeligt Folkepartis mærkesager eller også vil jorden gå under i et gigantisk nytårsfyrværkeri. Men ved denne trussel bliver danskerne ikke slået med rædsel, ej heller giver de sig til at angre og bede om tilgivelse. De regner som sædvanlig med, at det nok skal gå alt sammen.

Kim Fupz Aakeson vil med sit radiospil sige noget om det moderne menneske: Det kalder sig et frit individ, men er ubehjælpeligt fanget ind af reklamer og markedsøkonomi. Her er ikke tale om et holdningssamfund men om et underholdningssamfund, hvor løgneren er en sandhed, som bare er dårligt markedsført.

Men Aakeson vil også sige noget om danskernes folkekarakter: "Faktisk har de aldrig tænkt en selvstændig tanke på dette udsted", som Gabriel siger. Vi bliver beskrevet som mennesker i et lille, stillestående land hvor intet foregår eller forandrer sig. Bare de stadig stigende, materielle behov bliver dækket og dækket hurtigt nok, så er der ingen der ønsker sig en åndelig overbygning.

Kim Fupz Aakeson har valgt den bedste form, der kan få en sådan svada til at glide ned, nemlig komedieformen: Påstande i sort-hvid godtages ofte, hvis fremstillingsformen er humoristisk.

Man skal nok ikke lade sig vildlede af den religiøse ramme for spillet eller vorherres begejstring for Kristeligt Folkeparti. Radiospillet plæderer ikke for kristendommen eller nogen anden religion for den sags skyld. Ønsket er blot at få statussymbolernes tomhed erstattet med åndeligt indhold.

Det er disse temaer som også optræder i de øvrige tre radiospil.

I "Forestillingen" (1992) (som også er en komedie, men i den særlige absurde tradition), møder en mand som sædvanlig op på sit arbejde i et såkaldt "konsortium", og opdager til sin store skræk, at hans kontor ganske enkelt er væk, der er kun en nøgen væg. Han er blevet offer for samfundets udstødningsmekanisme, og må vandre hvileløs rundt på de lange gange foregivende at have travlt og være meget betydningsfuld.

"De glade børn" (1993) er en monolog lagt i munden på en journalist. Han har befundet sig på den anden side af samfundet i en voldsbande, men har nu kæmpet sig tilbage på midten. Det samfund han er vendt tilbage til er et sted, hvor forældre forlader deres børn så staten må opbevare dem på børnehjem. I stedet helliger forældrene sig selv og deres ting. Her er det altså egoismen og ligegyldigheden, der er sat i system. Monologen er fortalt i hårdkogt stil som var det en kriminalhistorie, med journalisten på jagt efter samfundets bagmænd.

I sit seneste radiospil, "Sin herres stemme" (1995), ser Kim Fupz Aakeson sine temaer i et mere overordnet og filosofisk perspektiv. Her benytter han modernismens metaforrige sprog i sin beskrivelse af menneskeheden som et stort publikum eller en bjæffende og snerrende svinehund, der blot venter på at blive fodret. Det er et samfund hvor "Intet må være højere end vækkeurets kimen".

Kim Fupz Aakeson er realist på en meget urealistisk måde. Hans radiospil er fyldt med konkrete hverdagsiagttagelser, men set gennem troldspejlet og altid sat på spidsen.

F. P. Jac

Fra Kim Fupz Aakesons groteske realisme har vi med F. P. Jacs to radiospil bevæget os ind i et mere traditionelt realistisk univers. Her får vi billeder fra arbejderklassen, et ord personer selv bruger. Det er samfundslag hvis livsmønstre på ingen måde har ladet sig anfægte af murens fald og verdens omskiftelser. Den står stadig på bajere fra morgen til aften, drukture og skænderier.

"Hverdage er så anstrengende, og så er det alligevel hverdag", hedder det finurligt i "Ingen spildt mælk til Børge Peddersen" (1994). Hovedpersonen er den typiske mand med

ølvom og netundertrøje, der ganske vist har et arbejde som skrothandler, men som hellere vil sidde inde i skuret og kæve den end han vil være ude på pladsen og tjene penge hjem til den hårdt trængende familie. Børge og konen samt datteren og sønnen lever altid på fallittens rand og fra dag til dag, med håbet om at en uventet check pludselig skal dumpe ind ad brevsprækken. Status har familien ikke megen af, selv om Børges kone skam gør hvad hun kan for at opbygge den ved at melde sig ind og ud af diverse bogklubber. Så kan hun fylde hjemmet med de billige velkomstilbud, selv om der ikke er råd til at opretholde medlemsskabet.

Børge foragter overklassen, men er også tiltrukket af den. Ligeledes føler en kvinde fra overklassen sig tiltrukket af arbejderklassen (hun fascineres af Børges grove næver med de flækkede negle). Dermed har Børge alle muligheder for at stige i sin selvagtelse ved at kunne erobre en kvinde fra et ellers uopnåeligt samfundslag. Det er altså et samfundsbillede, hvor livshorisonten lige rækker til i morgen tidlig og hvor trøsten er inden for rækkevidde så længe man har penge til bajere.

I "Hvor er det dog synd for dora" (1992) møder vi også en familie på fire: Titelpersonen Dora med sine to døtre og kæresten Louis. Louis er skam sød nok, men helt ude af stand til at se livets realiteter i øjnene. At der skal penge i pungen og brød i skabet er et ubehageligt faktum, når man som Louis helst bare vil spille de gamle 60'er-sange og drømme om en karriere som musiker. Dora forsøger utrætteligt at vække ham af den drøm, hvilket blot medfører at de to er ved at glide fra hinanden. I et sidste forsøg på at redde forholdet tager de på en lille ferie til Tyskland, og lader døtrene blive hjemme, så de nærmest kan splitte huset ad under et kæmpebrag af en fest.

Indkøbet ved grænsen af billig sprut og smøger er dog ikke metoden, der bringer Dora og Louis tættere på hinanden. Det er først da Louis ligger syg på hotellet og Dora må passe ham, at de kommer så nær hinanden at de kan få "slået hul på nogle talebobler".

Hvad der kunne have udviklet sig til en konflikt mellem døtrene og forældrene druknes i slutningens alttilgivende forsoning.

Der er en umiskendelig duft af 70'erne over F. P. Jacs radiospil. Fokuseringen på klasseskel og troen på de samfundsskabte uligheder virker underlig usamtidig. Ingen af de emner, man ellers kender fra 90'ernes samfundsdebat (og møder hos forfatterne i dette kapitel), kan genfindes i radiospillene.

Claes Johansen

Hvor generationskonflikten hos F. P. Jac hurtigt får lagt låg over sig, så flammer den til gengæld op i lys lue hos Claes Johansen.

I "Tre børn fik Britta" (1994) er det 68-generationens konflikt med dens egne børn, der er i centrum. Britta var både ung og aktiv i 68 og hun undervurderer skam ikke sin egen betydning. Ifølge hendes private verdenshistorie var det alle Femø-lejrene og protestsangene der fik verdens generaler og præsidenter til at standse op og lytte. For Britta har det aldrig været menneskene i hendes umiddelbare nærhed, som har engageret hende mest. Lige så unaturligt det er for hende at skulle lytte til og støtte sine børn i deres problemer, lige så umiddelbart kan hun med næb og kløer kæmpe for undertrykte bjergfolks rettigheder.

Og det går faktisk ikke særlig godt med Brittans børn: Sønnen Mikkel er arbejdsløs og er ved at miste stædet i tilværelsen; datteren Rikke er psykotisk og er henvist til at tage piller for at holde de værste symptomer nede; og datteren Anja forsøger at råbe Britta op og åbne hendes øjne for verden lige omkring hende, men uden held. Britta bliver blot såret over den utaknemmelighed og mangel på høflighed, som hendes frie opdragelse åbenbart har resulteret i.

En efter en støder hun sine omgivelser fra sig, for Britta taler kun og lytter aldrig, bevæges kun af sine egne intellektualiserede følelser, sansninger, drømme og behov og hverken forstår eller anerkender andres.

Radiospillet rummer en vis foragt for 68-generationen. Britta blev født på et tidspunkt i århundredet, hvor alle muligheder stod åbne. Hun tilhører en generation, der på alle måder har været så privilegeret, at hun nu, da der for en gangs skyld er helt konkrete og presserende problemer at tage fat på, konfliktsky trækker sig tilbage til en bekvem og verdensfjern intellektualisme.

Britta lever i datid. Hun sidder fast i minderne om sin egen ungdom, mens hendes nutid ramler om ørerne på hende.

Brittas egocentri markeres klart af radiospillet fortælleform. Fra start til slut er Britta diskuterende og argumenterende, ledsaget af de øvrige personers spagfærdige forsøg på at afbryde og selv komme til orde. Solbjørg Højfeldt, som lægger stemme til Britta, benytter en fremfusende stemmeføring, som ikke lader os i tvivl om, at Britta til enhver tid vil have overtaget i konflikterne med omgivelserne.

Ole Dalgaard

Samfundsbeskrivelsen kan også udformes som en regulær case story, hvilket Ole Dalgaard har gjort i "Knækket" (1996). Her bygges på noget, der virker som realistiske iagttagelser af den danske retsstat, og af disse iagttagelser skabes så et scenario om skyld og straf.

Erik har dræbt den mand, som har voldtaget og lemlæstet hans datter. Alles sympati er på Eriks side, men samfundet er naturligvis nødt til at give ham en straf. De otte års fængsel han bliver idømt, er han og konen Eva sikre på, de nok skal klare. De er helt enige om, at Erik har gjort det rigtige ved at udlette voldtægtsmanden, og nu gælder det bare om at holde sammen i den lange tid.

Eva kaster sig entusiastisk over arbejdet med at indsamle underskrifter, så Erik kan få sin straf nedsat. Hvorimod Erik i fængslet mere og mere mister taget i virkeligheden. Han kan ikke klare ikke længere at have et ansvar at skulle leve op til, ikke at have en plads at udfylde i tilværelsen. Langsomt men sikkert går han i opløsning, indtil hans sjæl er blevet lige så syg som voldtægtsmandens. Konsekvensen er, at Erik begår præcis den samme forbrydelse mod Eva, som datteren var udsat for.

Det er forholdet mellem fængsel og samfund, som er hovedtemaet i radiospillet. Her oplever vi, hvordan det fængselsvæsen, der skulle få de indsatte til at blive lovlydige samfundsborgere, tværtimod opløser deres personlighed med mere kriminalitet til følge. Erik er intet ondt eller blodtørstigt menneske, han elsker sin datter og dræbte hendes voldsmand i et anfald af meget forståelig affekt. Men i fængslets afsocialiserede ensomhed får skyggesiderne overtaget. Den affektbetingede voldshandling forvandler sig nu pludselig til noget, som kan gentages.

Livet ude i samfundet og livet i fængslet er alt for forskelligt til at gensidige løfter om at stå sammen kan holdes. Erik og Eva forstår ikke hinandens hverdag og udgør derfor ikke nogen støtte for hinanden. Tværtimod er de korte øjeblikke de er sammen, kun med til at skabe konfrontationer.

"Knækket" er ikke et debatstykke i gængs forstand, hvor forskellige holdninger til straffesystemet opstilles og diskuteres. Men gennem sin umiddelbare og følelsesappellerende historie (fortalt skiftevis gennem Erik og Evas monologer - afbrudt af scener hvor de to mødes i fængslet), får Ole Dalgaard påpeget problemer i den moderne retsstat.

Nina Malinovski

"Natten til lørdag" hedder Nina Malinovskis radiospil (1990), og det er et samlivsdrama i socialrealistisk forstand. Ikke blot bliver vi vidne til parrets utallige kontroverser, men også den boligblok de lever i, giver masser af lyd fra sig. Vi får et lydbillede fra et boligkvarter med masser af sociale problemer. Gennem de tynde vægge lyder gråd og tændersgnidning, slagsmål, cisternesusen og høj tv-lyd. Og udefra gaden kommer den evindelige og enerverende motorlyd fra biler og støjen fra arbejdsmaskiner. Det er ikke de bedste vækstbetingelser for to mennesker med barn.

Knud er arkitekt med et udadvendt otte til fire job. Anna er illustratør og sidder derfor hjemme og arbejder - hvis der da er noget at lave. For det meste går hun bare ture med den lille datter eller sidder og venter på at telefonen skal ringe. Konflikten etableres, når Knud kommer hjem mættet med indtryk fra en travl arbejdsdag og bare ønsker at slappe af, mens Anna er oplagt til samtale og kærlighed.

Anna har et stærkt behov for tryk og omhu - Knud er kun i stand til at give hende sit lommestørklæde; Anna vil have langsom og blid sex - Knud vil have et hurtigt knald; Anna vil have et barn mere - en tanke Knud på det skarpeste afviser. Han føler en stærk jalousi over de nære mor og barn relationer.

På alle livets områder er Knud og Anna diametralt forskellige, og det gør ikke just sagen bedre, at deres økonomiske situation er så ringe, at de penge den ene bruger kan den anden lægge til grund for endnu et skænderi. På baggrund af husets øvrige konfliktyde, former radiospillet sig som en strøm af magtkampe og korte, hektiske forsoninger - overværet af den forskræmte datter. Et trøstesløst indblik i en grå, dansk hverdag.

Peter Seeberg

Ægteskabets bryderier udgør også hovedhandlingen i "Benløse fugle" af Peter seeberg (1994), omend det foregår under mere elskværdige former end hos Nina Malinovski.

Lagt an som en komedie fortæller radiospillet om det gamle ægtepar, Alfred og Hilda, som har været gift i adskillige år, og som ikke just har et harmonisk samliv. Dagen lang kan de hakke på hinanden, og mange gange i løbet af ægteskabet har Hilda besluttet at ville lade sig skille - dog uden at gøre alvor af det. Men i bilen på vej til OBS beslutter hun, at nu skal det være; nu vil hun være sig selv. Men som så mange gange før damper vreden af, og erstattes af en sentimental forsoning, som virker underligt umotiveret.

Hvad konflikten mellem Alfred og Hilda egentlig består i, får vi intetsteds i spillet en antydning af. At de vrisser af hinanden i stort og småt, virker ikke som en fyldestgørende persontegning. Forfatteren lægger an til en beskrivelse af ægteparret som hørende til blandt Socialdemokratiets kernevælgere - med fast ejendom og hverdagens tusind små ritualer og forglemmelser - men dette spor forlades helt til fordel for den fade, forsonende afslutning. Men ellers holder radiospillet sig inden for et strengt, realistisk fortælleunivers med referencer til en genkendelig omverden: Varemærker, hastighedsbegrænsninger, radioavisen (som i ægteparrets replikker kaldes "pressen"), o.l.

Hans Otto Jørgensen

Med Hans Otto Jørgensens to radiospil har vi bevæget os over i den mere kuriøse afdeling af samfundsbeskrivelsen. Som den eneste blandt 90'ernes radioteaterdebutanter lader Jørgensen sine spil foregå i det danske landbrug - blottet for romantik og stokroseidyl. De mennesker som her lever og arbejder på gårdene, befinder sig i deres helt egen verden med dens uskrevne regler og afskåret fra det øvrige samfund. Tager man ud på landet sammen med Hans Otto Jørgensen, kommer man til et uhyggeligt sted: Klaustrofobiske landsbysamfund befolket af ondskabsfulde, selviske og sygelige mennesker, der lurker på og sladrer om hinanden. I radiospillene er landet de indskrænkede bevidstheders hjemsted.

I "Det var ikke os" (1996) er seks mennesker blevet indkaldt til afhøring i anledning af mordet på en ung kvinde - en tilflytter. Mens de seks sidder hos politiet og venter på at blive kaldt ind, lytter vi til deres indre monologer (arrangeret som en vekslen mellem de seks stemmer), og det er artige ting vi får at høre.

Om det er en af de seks der har myrdet kvinden, finder vi ikke ud af, men at hun har betydet problemer for dem alle står derimod helt klart. Blot ved at være den hun var, satte hun det lille landsbysamfund på den anden ende. Hun kom fra København, var en intelligent og selvstændig kvinde, der havde en stærk sensuel udstråling. Hun havde alt det ingen af de nedgroede husmandskoner kunne opbyde. Hun var sig selv, og fulgte ikke de hævdundne regler om at leve i ubemærkethed og passe sit eget. Hun udfordrede mændenes seksualitet og truede kvindernes position. Hun måtte dø, fordi hun udgjorde en risiko for forandring af tingenes tilstand.

Selv om den egentlige gerningsmand ikke findes, så dømmes forfatteren dog alle sine personer skyldige. Ingen beklager kvindens død, der er kun lettelsen over at de fortsat kan leve som hidtil.

"Far var så stærk" (1995) opviser det samme billede af landet, men med det patriarkalske i centrum. Den far som optræder i titlen var en tyrann ud over alle grænser. Han blev kaldt "lille vorherre" og "guden af Jylland" fordi han overalt havde mange ord at skulle have sagt, og fordi han tiltog sig magten hvor han fandt det for godt. Hans kone behandlede han som et tyende, der blot skulle adlyde og tilfredsstille ham i alle måder. Datteren er lige så meget i hans magt som moren var det, og deri ligger også antydningen af et incestuøst forhold. Selv da faren dør er datteren stadig fanget i hans mægtige skygge - og tvinger dermed sin egen datter til at flygte hjemmefra. Kun adskillelsen kan bryde den onde cirkel.

I hans Otto Jørgensens landboskildringer diskuteres hverken EU eller mælkekvoter, for de regler man her lever efter, er ikke fastsat af nogen officiel myndighed. Det er den til enhver tid stærkeste der har magten og retten - hvadenten den stærkeste er en tyrannisk herremand eller repressive landsbyboere. I den verden bliver alt hvad der er anderledes luet bort.

Tine Houmann & Peter Bay

Komedien "Den unge kajs lidelser" af Tine Houmann & Peter Bay (1995) hører også til de mere sjældne blandt de nye radiospil. Handlingen er nemlig tidsfæstet til en ganske bestemt periode i moderne historie, nemlig 1970'erne. Det var årtiet hvor kønsspecifikke interrelationer, marxisme og ophævelse af ejendomsretten blot var nogle af de begreber, en ung mand måtte være fuldt fortrolig med, hvis han skulle gøre sig håb om at stå i forhold til en kvinde af feministisk observans.

Året er 1973 og Kaj er så forelsket i Hannah, at han er villig til at gå meget vidt for at være hende tilpas. Hannah vil have en blød og forstående mand, og det prøver Kaj så på at være. Hannah vil have seks måneder uden penetration, og det accepterer Kaj så; (og klarer sig i dybeste hemmelighed med pornoblade). Kaj vil så gerne forstå alle de kvindelige problemer og behov, at han til sidst slet ikke forstår noget og blot danser efter Hannahs hashpibe. Hannah vil flytte i kollektiv, og selv om Kaj nok havde drømt om et mere borgerligt samliv med Hannah helt for sig selv, så indvilger han selvfølgelig.

Naturligvis må det gå sådan, at jo mere Kaj forsøger at udslette sig selv som mand for at kunne leve op til kæresten og kollektivets forventninger, jo mere behov har Hannah for at få snakket om sine følelser - vel at mærke med andre kvinder. Så da hun til sidst flytter i lesbisk kollektiv, står Kaj forstående tilbage og kan kun håbe på, at hun en dag kommer ud igen.

Radiospillet er et regulært og humoristisk opgør med 70'ernes ungdomskultur. Denne fremstilles som en samling af forkrampede livsmønstre, hvor selv et banalt samleje kunne få de alvorligste kønspolitiske konsekvenser, og hvor enhver form for spontanitet blev fjernet til fordel for en tilværelse, styret af det marxistisk korrekte.

To af kollektivets beboere får da også nok og flytter sammen - for sig selv. Houmann & Bay lader dermed den naturlige og umiddelbare kærlighed og den enkeltes individuelle følelsesliv vinde over den åndelige ensretning.

Kaj får dog ikke glæde af denne erkendelse. Han spiser af hånden, og opnår da også den største kompliment, nogen mand i 1970'erne kunne få fra en kvinde:

Jeg synes, du er helt fin - af en mand at være.

Altså et samfundsbillede af en tid, hvor man enten var med eller mod - fortalt i radioteatersammenhæng noget så sjældent som en musical. På de særligt pointerede steder bryder spillets personer ud i parodier på tidens protestsange.

1990'ernes samfundsrelaterede radiospil rækker altså lige fra skrækvisionen om et fremtidigt samfund, over groteske udgaver af nutidssamfundet med massemedier og markedsøkonomi til beskrivelser af det nære familieliv i en genkendelig virkelighed. Kategoriens radiospil tager således udgangspunkt i menneskers omverden. Næste kategori handler om menneskers indre verden.

Kapitel 5

Menneskebilleder - En analyse

Kari Vidø: Oasen KARI VIDØ: OASEN. (1991)

Historien

Alex og Pauline er gift, og det er næsten også det eneste, de to mennesker har til fælles, lige bortset fra sønnen Sut, Som er 23 år gammel, stadig bor hjemme og konstant sutter på tommelfinger. En dag trænger en vis person ved navn Mark ind i familien, og Pauline bliver så fascineret af ham, at han slår sig ned til Alex' store fortrydelse. Det er snart Paulines 40-års fødselsdag, og Alex har planlagt det helt store show, som skal imponere forretningsforbindelserne. Men Pauline er begyndt at komme meget på et nyt solcenter, Oasen, og disse besøg medfører at hun forandrer sig, for til sidst at blive til en flodhest, som møder op på fødselsdagen og skræmmer Alex og gæsterne.

Familiemønstret:

Det er Alex der bestemmer, Pauline skal følge trop og Sut er blot et besværligt vedhæng. Sådan er rollerne fordelt i denne familie, hvor medlemmerne glider længere og længere fra hinanden jo mere tid de er sammen, og hvor ethvert forsøg på samtale foregår med tv-lyden kværende i baggrunden. Familien er en osteklokke, hvor hvert medlem lever sit helt eget liv.

Alex' Verden

"På din gravsten skal der stå, denne mand mistede aldrig overblikket", siger Pauline om far Alex. Han er forsikringsmanden, som går så højt op i sit arbejde, at der ikke er plads til så meget andet i hans tilværelse. Han hæger om sine rene, nystrognede og ikke mindst skræddersyede skjorter, og han nusser og ordner i haven, så den kan stå flot og velfriseret. Han har indrettet den på ægte japansk maner med små, skrøbelige træer, et lille bassin med kunstige åkander og en vippe, og som et festligt indslag, en elektrisk hane, der galer præcis klokken halv otte hver morgen. Alex' fritid går med at pudse og pleje de materielle værdier, han har været i stand til at skrabe sammen til hjemmet, og alt er naturligvis omhyggeligt overforsikret.

"Livet er jo for kort til grimme mennesker" siger Pauline karakteriserende det menneskesyn, Alex repræsenterer. Han har idealet om den "Fuldendte skønhed", og det er et ideal han til fulde får udlevet i planlægningen af Paulines fødselsdag:

Du kommer kørende i en hvid limousine. Chaufføren er araber med solbriller. I bilen tjekker du din sminke, pudrer dig en ekstra gang, maler munden op og sætter det sidste glimt i øjet. Sid ordentligt på bagsædet, hvis nylonstrømperne går i stykker er du fortabt, sid stille i en elegant position. Pludselig standser bilen. Der er masser af lys. Dine øjne blændes. Der er råben og skrigen, alt er kaos. du vil føle dig fristet til at bede araberens om at køre videre, men nej, du står ud af bilen. Øjnene er klare og rolige, benene er sikre. Pludselig bliver der helt stille, råbene efterfølges af beundrende suk. Din kølige, lavendelblå kjole blafrer en anelse, du fører den hvide pels tættere ind til kroppen og bløtter tænderne i et charmerende smil. Nu tør du kigge gæsterne i øjnene.

Det Alex her udmaler sig, vil hans kone under ingen omstændigheder kunne leve op til. I hele den ellers så detaljerede beskrivelse af Pauline med hvid pels og araberchauffør mangler en ganske bestemt ingrediens: nemlig noget menneskeligt. Fraværet af det menneskelige til fordel for den rene, glatte facade, mennesket som det smukke objekt, er alex' forestilling om den perfekte fødselsdag. Faktisk er han lige ved at glemme, at det er Paulines fest, og hvordan hun eventuelt kunne tænke sig at fejre den, er han ikke interesseret i. Han har kun en latter til overs for forslaget:

Kunne vi ikke bare være familien, stille og roligt, drikke kakao og spise boller?

Alex kan ikke acceptere, at det ikke skulle være muligt at have styr på sin familie, på samme måde som den materielle verden lader sig styre. Lige så velplejet den japanske have er blevet, lige så ordentligt og smidigt burde familielivet også fungere. Jo mere Alex søger at have fod på tingene, jo mere bryder irrationaliteten ind.

Når Alex har fået nok af familiens manglende forståelse for hans menneskebillede, trækker han sig tilbage med sine to eneste lidenskaber: faldskærmsudspring og skotsk sækkepipemusik. Udspringene i faldskærm er det tætteste, Alex nogensinde kommer på et irrationelt element i tilværelsen: Forsikringsmanden udfører en handling, intet forsikringsselskab vil udbetale erstatning for i tilfælde af en ulykke. Netop denne risiko kan han udnytte i forhold til resten af familien. Deres tilværelse er så veltilrettelagt, at hvis han vil vise, hvor meget han vover for deres skyld, så kan det kun ske med de farlige udspring:

Du var da bange ikke? (...) Hvis kroppen pludselig bliver helt stiv, og man ikke kan få fingrene til at fungere, så styrter man mod jorden i en forbandet fart. Og hvad tror du så der sker?

Og Alex bliver skuffet når sønnen Sut, som han allerhelst vil gøre indtryk på, bare er ligeglad.

Når Alex lytter til pladen med sækkepipemusik, kan han fordybe sig i en verden af formmæssig orden og rationalitet: "Det er den smukkeste musik i verden.

Her i denne ceremonielle musik, præget af gentagelser af de samme tonale forløb, finder han den høje grad af disciplineret orden, han altid har stræbt efter; "Strejkmarch i nederdele", som Mark vrængende beskriver musikken. For Alex er den plade næsten noget helligt, som ingen andre må røre, og han sætter den på hver gang familielivet er ved at koge over.

Som følge af sin angst for alt hvad der er irrationelt og naturligt menneskeligt, vil Alex naturligvis heller ikke høre tale om den mest følelsesudleverende af alle foreteelser mellem mand og kvinde, seksualiteten. Når Pauline har lyst til sex, afviser han hende prompte med standardbemærkningen:

Jeg vil ikke have flere børn.

Den eneste grund til, at de fik sønnen Sut var fordi Pauline sjuskede med p-pillerne, og da hun nu ligefrem har smidt dem væk, er sex helt udelukket. Ved at lægge ansvaret over på Pauline, som åbenlyst hellere bare vil "tage chancen", har Alex fået sat en effektiv stopper for den side af ægteskabet, som seksualiteten udgør:

Under alle omstændigheder er det for risikabelt. Du er ikke i din sikre periode. (...) Det er da meningsløst, at en kvinde ikke selv kan føre kontrol med det. (...) Du skulle

hellere koncentrere dig om din fødselsdag. Du opfører dig stadigvæk som en lille pige, som helst vil pjatte og spise is hele dagen.

Hvor andre ægtemænd kunne være jaloux på konens tidligere forhold, synes Alex nærmest blot det er ulækkert, at Pauline åbenbart i den grad er et lidenskabeligt væsen:

Jeg hader, når du bliver vulgær. (...) Jeg får kvalme af at tænke på alle de små halvnegre, du har ligget og dummet dig med på tilfældige strande. (...) Jeg kan ikke klare tanken om, at du har ladet dig svine til i så store mængder".

Alex er fuldt bevidst om sin manglende interesse i sin omverden, ja han er faktisk helt stolt af det:

Se på mig, ingen belemrer mig. Jeg siger med mit blik, lad mig være i fred, jeg har ikke brug for jer.

Selv om Alex er den driftige forsikringsmand med hus, have og familie, en mand med et stort ansvar, så har han ikke kræfter til at påtage sig ansvaret for de menneskelige relationer, som ligger uden for det rent materielle. Alex bliver således den norm, radiospillets øvrige personer afviger fra/reagerer imod.

Paulines verden

"Jeg ville ønske, jeg kunne elske hele verden" siger Pauline, og denne replik er meget karakteriserende for hendes personlighed. Pauline er dyrlæge og arbejder, i modsætning til Alex, med levende væsener. Hun er i den grad udadvendt, at hun straks står parat, når veninden ringer midt om natten for at få katten steriliseret. Men hun føler sig efterhånden mere og mere udbrændt som dyrlæge, fordi hun skuffes over den måde, mennesker behandler det levende på:

Der er en, der giver sin hund valium, når han skal se TV, fordi han ikke gider lukke hunden ud, når den skal tisse. Og for resten, vidste du at det er kommet på mode i USA at udstoppe sit kæledyr? Der sætter jeg grænsen. Tænk at have sådan en gammel, gråhåret schæfer stående i vindueskarmen.

Dette kan faktisk ses som en indirekte kritik af Alex, for der er en slående lighed mellem Alex og hundeejeren, som begge ikke er interesserede i det levende liv.

Pauline elsker sin Alex, og hun forsøger at følge hans vilje så godt som muligt, men hun deler på ingen måde hans livsværdier. Hun forstår ikke hvad det er der driver ham til at springe i faldskærm, og hun er oprigtig angst for at der skal ske ham noget. Hun forstår heller ikke, hvad alt den pomp og pragt ved hendes fødselsdag skal til for, fordi de materielle værdier ikke er værdier for hende:

Hvorfor har vi indrettet os så åndssvagt? Vi kunne sælge det hele, alene haven får vi masser af penge for, hvert lille træ er en formue værd. (...) Hvis de visner, er det ikke min skyld, så er det fordi de ikke hører hjemme i vores have. Jeg er træt af det hele. (...) Lad os sælge huset, jeg gider ikke være her mere. Du sidder bare der, sidder, sidder og sidder, jeg er træt af din hyggestol med nakkepuder, bløde armlæn og skamler.

Hvad hun ønsker sat i stedet, kan vi læse ud af hendes fascination af henholdsvis indflytteren Mark og solcentret Oasen. Disse to handlingselementer repræsenterer det lidenskabelige og det åndelige.

Paulines Lidenskab

Da Mark trænger sig på hos familien, tager Pauline mod ham med åbne arme. Mark er beskidt, ukultiveret og rå, den levendegjorte negation af den æstetik, Alex har opbygget:

I har både pindsvin, ræve, regnorme og muldvarpe i eres have, så kan I også have mig. (...) Hvad kan man lave i Danmark? Gå op og ned ad strøget fire gange, og så gå hjem og sove bagefter.

Pauline forventer, at dette besynderlige og så anderledes menneske er en ny mulighed, at Mark repræsenterer en anden måde at være til på. Rent instinktivt udser hun Mark til at være den, som skal fylde det eksistentielle tomrum ud. Som en ironisk kommentar til Alex' ægte, japanske have, har Mark opholdt sig i Tokyo, hvor han er blevet ekspert i rå fisk og tangretter - men så japansk vil Alex trods alt ikke have det.

Mark fornemmer med det samme, hvordan det står til mellem Pauline og Alex:

Du er ikke helt lykkelig. (...) Plejer du at ligge herinde, når din mand går dig på nerverne?

Og han omfatter hende hurtigt med præcis den ubetingede lidenskab, hun så længe har drømt om. Opfyldelsen af denne drøm skræmmer Pauline:

Jeg klarer mig. (...) Jeg har det udmærket.

At Mark så åbenlyst vil skille hende fra Alex for selv at besidde hende, får Pauline til at sætte hælene i. Marks passion antager efterhånden også uhyggelige proportioner:

Hvis du forlader mig, så tager jeg en masse stoffer og så lægger jeg mig til at dø i din baghave.

Mark udbreder sig tit og ofte om den vidunderlige "perlemorselskerinde", han havde i Japan, en historie Pauline gerne lytter til:

Hun var perfekt. Jeg kan stadig føle, hvordan hun smøg sig omkring mig, huske hvordan hun klædte sig af om aftenen og omhyggeligt lagde sit tøj sammen, smed det ikke bare i en bunke på gulvet. Hun kunne få mig til alt.

Mark nærer altså også et ideal om den perfekte skønhed. Her er det den perfekte elskerinde, hvor det for Alex drejer sig om kvinden som statussymbol. Om Marks historie er sand, er uden betydning, for han skal blot bruge den til at holde Pauline til ilden. Men Pauline opfatter blot historien som et spændende, erotisk eventyr, og hører ikke, at det er en sygeligt jaloux mand, der taler. (Mark har nemlig allerede gjort det, Alex i sin kærlighedsforskrækkelse aldrig ville kunne finde på, at rode i Paulines skuffer, for at finde ud af, hvilke mænd hun har kendt).

Mark er altså på ingen måde bare Paulines frelsende engel, der kan træde til, hvor Alex har svigtet, og der må snart træffes et valg: "Hvem vil du have, mig eller din mand?" forlanger Mark at få at vide, men Pauline vælger ingen af dem. Hverken den lidenskabsløse

tilværelse hos Alex tiltrækker hende (skønt hun stadigvæk elsker ham), eller indespærringen i et nok så lidenskabeligt men også ufrit forhold med Mark. I stedet vælger hun solcentret Oasen, og det får skæbnesvangre følger, som jeg skal vende tilbage til. Først må vi dog se lidt nærmere på familiens problembarn.

Suts verden

Sønnen Sut er 23 år og dermed burde man også kunne kalde ham en voksen mand, men sådan forholder det sig ikke. 23 års tilværelse i denne familie har haft sine omkostninger, og Sut er den fysiske manifestation af familiens tilstand.

Suts udvikling stagnerede tilsyneladende lige på det tidspunkt, hvor personligheden skulle til at dannes. Han går næsten konstant rundt med tommelfingeren i munden, det er hans værn mod det at blive voksen og deltage i det liv, hans forældre er et så afskrækkende eksempel på. For at vise at han trods alt er noget, dyrker Sut body-building og er ved at udvikle sig til et kæmpe muskelbunt. Så kan han måske skjule, at han ikke kan bruge hjernen til så meget. Forældrene skal også nok sørge for at holde ham beskæftiget - på deres helt egen måde. Sut er kasterbold mellem Alex' trang til at vise sig over for sin søn, at imponere ham med sine faldskærmsudspring og give ham store lommepege, mens Pauline i anfald af moderlighed søger at bringe lidt orden i drengens tilværelse.

Sut er indbegrebet af pubertetsdrengens problematiske forhold til sig selv og til den forbistrede omverden:

Jeg er pludselig kommet i tvivl om alting. (...) Jeg har det som om jeg ikke kan være inde i mig selv.

Og det er helt galt med forholdet til pigerne. Sut finder jævnligt nye, men så snart de opdager hans halvt opløste tommelfinger, dvs. så snart de opdager, at hans maskulinitet er ikke-eksisterende, stikker de skyndsomst af. (Og det hjælper ikke, da han forlanger at alle skal kalde ham Roger og ikke mere vil lyde navnet Sut).

I løbet af radiospillet møder Sut Valleria, som han for alvor brænder varm på, og her kan hans naive forestillinger om forholdet mellem kønnene folde sig ud i fuldt flor:

Langhåret, langbenet, vi har en masse til fælles. Hun elsker også penge og tøj og drømmer om engang at bo ved havet.

Et forhold hvis hovedingrediens er det rent materielle, det minder jo unægteligt om Alex og Pauline. Det strammes en ekstra tand, da Sut stjæler Alex' fine skjorter og forærer dem til Valleria, så hun kan sælge dem i sin tøjforretning. Så længe han blot kan levere flere skjorter, vil hun blive ved med at komme sammen med ham.

I sin moderlighed svinger Pauline mellem at være den forstående: "Nogen drikker og andre ryger, nogen bider negle og sutter på tommelfinger", og den barske mor der stiller krav: "Du er for gammel til at bo hjemme, børn skal smides ud den dag de fylder 18", "Den store muskeldreng, der er for dvask til at gå ned og købe en liter letmælk". Mens Alex blot kan kommentere problemet på den så velkendte mandfolkemåne, som illuderer den helt store forbrødring mellem far og søn: "Han er stolt af sin far, og faren er stolt af sin søn, det er ganske naturligt".

Flodhesten Pauline

Som man ser, er Pauline udspændt mellem mennesker som ønsker at betjene sig af hende: Mark vil eje hende, Sut vil betro sig til hende og hænger godt og grundigt fast i sin moderbinding, og Alex vil bruge hende som brik i sit eget spil om statussymboler og facade.

Pauline får masser af opmærksomhed, men ikke så megen ægte kontakt. Spillet igennem bliver det lytteren åbenbart, at det Pauline har brug for, er et rum hvor hun kan være helt sig selv.

Og det får hun. Hun henvender sig på Oasen, fordi hun vil have lidt ansigtssol, hun er ikke tilfreds med sit udseende, hvilket symboliserer den spirende erkendelse af, at der må ske en forandring. Hun møder ingen mennesker, men får instruktioner af en mystisk stemme:

Du følger varmebølgerne, så kommer du ud til de åbne landskaber. Jorden er blødere, du behøver ikke være bange for at synke i. (...) Nu lægger du dig på det varme sand, læg dig ned, ikke tænke. Du har ingen hjerne, kun et skelet, muskler, vener, blod, hjerte, lunger. (...) Ikke tænke, mærk hvordan alting vokser.

Her er tale om en slags meditation. Oasen er ikke et solcenter i gængs forstand, men udgør det rum i Paulines sind, hvor hun for første gang kan være helt alene ("Sig mig, er jeg den eneste, der kommer her?"), og hvor hun kan erkende og udvikle sig til noget andet end blot at være en udspaltning af andre menneskers behov.

Men enhver erkendelsesproces er svær, og Pauline bliver da også skræmt:

Nej, hvad sker der? Hvad vil I? Hvem er I? (...) Jeg vil ud, lad mig komme ud.

Hun kan tydeligt mærke, at der er ved at ske forandringer:

Jeg har det som om, et eller andet skal revne eller rive sig løs.

Pauline har også meget svært ved at skulle lægge sin vante verden fra sig:

I må ikke glemme tiden. (...) I må ikke føre mig på afveje, der er så meget jeg skal forberede, jeg har faktisk slet ikke tid til at være her. (...) Jeg skal hjem og ordne huset. Træerne skal klippes, mit hår filtrer, jeg er også alt for brun, I forstår overhovedet ikke min situation.

Pauline gør Alex' behov til sine egne, men den hypnotiserende stemme formår at holde hende på ret kurs.

Til sidst når hun da også målet:

Der er ikke mere. (...) Du nåede frem til træet. Nu skal du gå.

Pauline har nu bevæget sig fra at skulle opfylde idealet om den perfekte kvinde, til at være en stor, tung og ikke særlig feminin flodhest, der til gengæld hviler helt i sig selv, som eksisterer i kraft af sin egen livsevne.

De forandringer, som fra det første besøg i Oasen og radiospillet igennem sker med Pauline, bliver hurtigt opdaget og kommenteret af de øvrige personer:

(Sut): "Jeg kan ikke lide at du er blevet så brun, mor. Du er også blevet større og kraftigere. Du er anderledes, det ser helt forkert ud".

(...)

(Mark): "Din mund er også blevet større, den begynder at minde lidt om et flodhestegab.

Og Alex bliver ligefrem rasende:

Før stod du tidligt op, du tog en tur på løbebåndet, du spiste fornuftigt, du kunne overkomme det utroligste. Men nu, du ligger og smovser og glør op i luften, går rundt og småsnakker. Der kommer vel snart flødeskum ud af ørerne på dig.

At den smukke, velplejede Pauline forvandles til noget så grotesk som en flodhest betyder, at alle inklusive familien nu er tvunget til at anerkende hende som værende et individ, hun eksisterer i kraft af sig selv. Alle udenomsværkerne og konventionerne er skrælet af, og hun er nu blot tilværelsen i dens mest umiddelbare form - og det endda lige for øjnene af Alex' festklædte og tanketomme forretningsforbindelser, som er mødt op på fødselsdagen. Flodhestens jublende hærgen af Alex' japanske have er destruktionsen af det liv og de mislykkede relationer, Pauline tidligere har været spundet ind i. Men efter omskabelsen og de nye muligheder i erkendelsesmæssig henseende, der er åbnet op for, kan radiospillet slutte med Paulines oprigtigt mente replik:

Min familie, min elskede familie, endelig er jeg hjemme.

Denne forvandling fra menneske til flodhest er blot den ydre, fysiske manifestation af de voldsomme psykiske energier, Pauline er kommet i kontakt med. I radiospillet stilles den hverdagslige overfladebevidsthed over for det meditative erkendelsesmæssige muligheder.

Form og virkning

"Oasen" er en stramt styret historie. En for en får personerne en grundig introduktion (så lytteren både bliver fortrolig med stemmerne og med personernes egenskaber), hvorefter handlingen forløber som den uafvendelige proces frem mod Paulines udfrielse.

Det er en meget bevidst brug af stilskift, som falder i ørerne. Når handlingen foregår i familiens skød, er det farceagtigt og absurd, især når Alex er til stede og skaber sig, eller diskuterer med Pauline. Men når Pauline taler med Sut, skabes en anden stemning. Nu er det mor og søn, stemningen er intim og fortrolig, dvs. sådan vil Pauline i hvert fald gerne have den skal være, for vi kan tydeligt høre, at en egentlig samtale kommer ikke i stand, mor og søn taler forbi hinanden.

Disse scener i hjemmet er udstyret med en lydside, som ikke gør meget væsen af sig. Lydeffekterne er naturalistiske, de er illustrationer af dialogens indhold. Men det ændrer sig i samme øjeblik, Pauline bevæger sig væk fra hjemmet og ind i Oasen. På en baggrund af blide strygere hører vi cikader, dejligt svuppene mudder og noget der kunne minde om egentlige junglelyde. Den stemme som guider Pauline, kommer svævende gennem rummet, åndeløs og afpersonificeret. Stemningen i Oasen er hverken hektisk farceagtig eller forloren intim, som i de øvrige scener, men helt ægte meditativ og indadvendt. Handlingens voldsomme kontrast mellem hjemmet og Oasen korresponderer altså fint med lydsidens naturalistiske effekter over for frodig jungle. Henning Jensen og Inger Hovman, som spiller Alex og Pauline, tegner meget skarpt de to personer. Henning Jensens stemmeføring er kværulerende og anklagende, vi hører tydeligt, hvor skuffet han er over sine omgivelser. Men i de replikker, hvor Alex taler om sin elskede sækkepibemusik, eller udmaler sig de store planer for Paulines fødselsdag, får stemmen en ganske anden og intens klang. Den bliver dyb og indtrængende, vi hører, at dette er væsentligt for Alex. Når Alex taler med Sut, tager Henning Jensen faderstoltheden på. Stemmen bliver pralende - hvorefter den returnerer til det skuffede toneleje, når Sut ikke reagerer, som det var meningen.

Hvor Henning Jensen spiller den opfarende, spiller Inger Hovman den blide. Den seksuelle side af Pauline manifesteres tydeligt gennem et lidenskabeligt tonefald. Når det er den skuffede Pauline, som ikke kan forstå sine omgivelser, kommer der noget "gråt" over Inger Hovmans stemme - klangen bliver mat. Også den tilkæmpede moderlighed i samtalerne med Sut, markeres tydeligt. Stemmen lægges i et lyst leje, og tonefaldet er som til et barn. Men da forvandlingen til flodhest har fundet sted, er den anspændthed, som spillet igennem har ligget i Paulines stemme, erstattet med en livsalig tilfredshed.

Perspektiv til "Pingvinmanden" (1993)

Kari Vidøs andet radiospil tager også sit udgangspunkt i et parforhold. John og Stella er kærester, og lever i et noget omskifteligt forhold. John er meteorolog, og som følge af det arbejde er han tit og ofte på rejse, mens Stella (meget symbolsk), er forblevet i lufthavnen som indkøbschef for delikatesseafdelingen. Disse to personer er omgivet af Johns forældre og vennerne, som meget nævenyttigt blander sig i forholdet og kommer med gode råd til, hvordan de skal indrette deres tilværelse. Den er skam også problematisk nok.

John er lige kommet hjem fra en rejse til Sydpolen, "jeg bliver nødt til at være der, hvor vejret er", og han er sprængfyldt med nye indtryk:

Sne er ikke bare sne, sne er en tilstand. Der er snefnug, og der er sneskred, kan du slet ikke se det fantastiske i store snemasser, der braser sammen?

John møder ikke megen forståelse for denne "tilstand", fordi både hans forældre, vennerne og kæresten befinder sig i en stillestående tilværelse med meget lavt til loftet, hvilket tydeligt kommer frem, da John spørger sin mor, om der er sket noget mens han har været væk:

Jeg har ordnet en masse syge fødder, og din far har taget bøger ud af reoler og sat dem på plads igen.

Her sker ikke meget, men til gengæld sker det på en pæn og ordentlig måde, for i dette selskab er det, det ydre, facaden, der tæller: Man skal gå med slips og altid være nybarberet, man må ikke blamerer sig eller lave scener, man skal overhovedet sørge for at bevare det billede, man har fået skabt af sig selv; den dag omgivelserne opdager, hvem man egentlig er, er yderligere imagepleje udelukket. Især Johns såkaldte venner, Hans og Frederik, gør sig mange anstrengelser for at indrullere John i deres firma, så han kan blive et pænt og respektabelt menneske med egen firmastol, som dem selv.

John har et meget ambivalent forhold til alt dette. På den ene side vil han nødigt skuffe dem alle sammen, for han har faktisk ikke andre menneskelige relationer end de her nævnte, men på den anden side føler han sig bestemt ikke tilpas med at skulle leve på en så restriktiv måde, hvor selv seksualiteten for alt i verden ikke må være spontan, men kan udføres når man i øvrigt har passet sine andre forpligtelser. Derfor elsker John de rejser, som han udsendes på. De er stjalne øjeblikke, hvor han kan være sig selv og observerer og mediterer i naturen:

Jeg vil have lov til at stå og glo op i den åbne himmel. Måske bliver jeg stående i den samme stilling i et års tid.

Men heller ikke den fornøjelse synes omgivelserne er passende, og Stella sikrer ham et job som meteorolog på en tv-station, hvor han skal få "seerne til at elske vejret".

Men det, som for alvor adskiller John fra resten af omgangskredsen er, at han gemmer på en dyb hemmelighed, som dog til sidst, til hans store skræk, bliver afsløret: John har i over to år været donor i sædbanken. Stella smider ham ud (men bliver dog god igen for at bryde et forhold passer ikke til imaget), forældrene bliver skuffede over, at han på denne måde allerede har gjort dem til bedsteforældre, og vennerne Hans og Frederik er forargede:

Tænk at du har smidt omkring dig med din kostbare sæd i over to år uden at fortælle Stella noget som helst. (...) Inden der er gået et par uger så har du de første 10-12 unger hængende på nakken og råber: far, far, far.

Og det sker. Der er faktisk flere hundrede børn, som forfølger John og prøver at holde fast i ham mens de skriger:

Vi har ingen steder at gå hen, vi har ingen penge, ingen mad.

Som om det ikke var nok, bliver John også forfulgt af en stor flok truende pingviner, hvoriblandt forældrene og vennerne befinder sig, også i skikkelse af pingviner, der spotter og håner John. Forældrene og vennerne har det bedst når de, fuldstændig som pingviner, klumper sig sammen og udfører de samme handlinger. Men pingvinen er også en måde at beskrive John, der selv i begyndelsen af spillet forklarer:

Ungerne, de ligner sådan nogle små cirkusklovne, der står på de voksnes fødder i flere måneder i stedet for selv at gå.

John er i psykisk forstand selv en pingvinmand, fordi han lever i skyggen af de andres ønsker og krav, i stedet for "selv at gå", dvs. i stedet for at tage ansvaret for sit eget liv.

Årsagen til at John i det hele taget blev sæddonor, ligger også i familien: Da John var lille, skulle han gå i bukser, der var så stramme, at han var bange for at blive steril; en noget usædvanlig bekymring hos en lille dreng, men også det bogstavelige udtryk for forældrenes bestræbelse, helt fra barnsben at indsnørre Johns tilværelse. Som sæddonor kunne han nu overbevise sig om, at denne livsbegrænsning ikke var lykkedes. Men Johns egentlige løsrivelse finder først sted, da han møder pigen Nynne.

Nynne er Stellas direkte modsætning. Hvor Stella er den perfekte skønhed, som kun indtager de mest udsøgte lufthavnsdelikatesser, er Nynne pigen fra slumkvarteret, som bor med sin rod af en bror i en møjbeskidt lejlighed fyldt med duer. Nynne er i modsætning til Stella blottet for rationel tænkning og hun er et godt menneske, næsten tossegod:

I byen bliver mange duer sociale tabere. (...) der er ikke plads til dem nogen steder. De skal hele tiden være på vagt for ikke at blive kørt ned eller trådt på. Og deres fødder bliver slidt ned, når de vader rundt hele dagen på den hårde asfalt.

John skiftevis tiltrækkes og frastødes af denne pige, som er så meget anderledes end hvad han er vant til. Forvirringen giver sig det udslag, at han med fast hånd vil bringe orden i hendes tilværelse, parallelt med at han kommer til at elske hende, netop fordi hun er som hun er:

Du er så uspoleret.

Denne uspolerethed og naturlighed må John selv nå frem til, hvis han for alvor skal bryde ud af sin tilværelse som pingvinmand. Radiospillet slutter da også med muligheden af en forening mellem John og Nynne.

Også for "Pingvinmanden" gælder det, at den radiofoniske udformning er meget diskret. Kun i Scenerne hvor John forfølges af de krævende børn og de truende pingviner, bliver lydsiden direkte sprælsk og surrealistisk.

Opsummering

Kari Vidøs historier vil udpræget fortælles i ord. Begge radiospil er bygget op omkring en hovedperson, som gennemløber en udviklingsproces, mens de øvrige personer forbliver på samme sted. Hovedtemaet i radiospillene er individets forhold til sig selv og sine menneskelige relationer. Pauline søger frem til en form for åndelighed, som hun kan sætte i stedet for Alex' hovedløse materialisme. Og John skal gøre sig fri af forældrene, vennerne og kærestens repressive hjælpsomhed og skabe sig sit eget liv på dets eget værdigrundlag. I begge spil opstår de frugtbare øjeblikke, når personerne erkender eller måske blot fornemmer, at de må række ud over den snævre hverdagsbevidsthed og skrælle hele den ritualiserede levevis af. "Hele verden har den samme dårlige smag" siger John, men radiospillene viser, at der trods alt kan eksistere andre verdener end den umiddelbart synlige.

Som vi skal se i næste kapitel, står Kari Vidø ikke alene med denne interesse for mennesket og selvudviklingen.

Kapitel 6

Menneskebilleder - Et perspektiv

Malene Kirkegaard Nielsen

I Kari Vidøs radiospil "Oasen" oplevede vi den kvindelige hovedpersons psykiske udvikling og ikke mindst forvandling. Dette forvandlingsmotiv gør sig også gældende i "Hårvækst" af Malene Kirkegaard Nielsen (1997).

Her er hovedpersonen pigen Kisser, den altid tjekkede, altid udadvendte med egen lejlighed og fast kæreste. Det er en sikker tilværelse, som tilsyneladende er meget befordrende for kedsomheden. I hvert fald skyldes det kedsomhed, at Kisser er kæresten Joachim utro - endda med en så ligegyldig fyr, at hun ikke engang spørger om hans navn. Men denne utroskab får hende til at føle sig "smuk og fri", det er euforien ved at smøge alle bånd af sig, bryde alle løfter til fordel for den frihed der ligger i at kunne udfolde sig hensynsløst.

Men straffen udebliver da heller ikke. Næste dag er der groet 20 centimeter lange, sorte hår ud over hele Kissers krop.

Først kommer chokket. Kisser er nu blevet forvandlet til sin diametrale modsætning: Fra at være et feminint tiltrækkende væsen er hun nu blevet en uhyggelig abekvinde. At årsagen til denne forvandling ligger i hendes utroskab forstår hverken hun (eller lytteren), lige straks.

Først søger hun at løse problemet ved hjælp af rationelle metoder: gennem et opkald til alarmcentralen og ved brug af en barbermaskine. På alarmcentralen tror man, at hun har taget for mange stoffer og barbermaskinen bryder ganske enkelt sammen. Dermed har fornuften lidt sit endelige nederlag i radiospillet, og der er nu gjort klar til den indre erkendelse af forvandlingens årsag.

I lejligheden har Joachim en tom olietønde stående til pynt, og den er som skabt til at opfylde Kissers behov for at gemme sig væk fra verden. Som en anden Diogenes kravler hun i tønden, og søger at holde kæresten og veninden hen med fantasifulde undskyldninger. Ingen fra sin tidligere omgangskreds tør hun betro sin hemmelighed. Personlighedsmæssigt er hun placeret et sted, hvorfra hun ikke længere har kontakt til sin gamle verden.

Kun postbudet Albert, som hun taler med gennem brevsprækken, tør hun betro sig til. Albert er et menneske som tidligere blot har kunnet afvises med betegnelsen "nørd". Men af sin deroute lærer Kisser, at der eksisterer andre menneskelige kvaliteter end de overfladiske, hun tidligere har kendt til. Albert er hverken tjekket eller smart og han ville falde helt igennem på ethvert discotek, men han ejer til gengæld evnen til eftertænkksomhed og medmenneskelig forståelse, og bliver som følge heraf på ingen måde skræmt af Kissers pels.

Det, der skaber radiospillets vendepunkt er, at Kisser angrer sin utroskab. Hun evner pludselig at forstå den smerte og jalousi Joachim har følt, da han ikke alene fandt ud af, at Kisser havde været ham utro, men ligefrem overværede det.

Kisser lader postbudet køre sig ud til havet, hvor hun anråber Gud og beder om hjælp. Gud viser sig for hende med den besked, at hun kun selv kan ændre sin situation.

Det kan hun også. Kisser beder Joachim om tilgivelse - og får den - og straks begynder hun at fælde. Kisser og Joachim er nu genforenede, og alt er, som det skal være.

Et så moralsk syn på begrebet utroskab kan virke overraskende i et moderne radiospil. Her stemples utroskaben og den nydelse som måtte være forbundet hermed, som noget

forkasteligt. Kissers erkendelsesproces har som endemål at bekræfte tosomheden som det eneste rigtige, og en afsked for altid med den gyldne frihed.

Formmæssigt er radiospillet også forankret i traditionen. Her er en kort eksposition, hvor vi møder Kissers utroskab; her er en konfliktdel, som rummer Kissers hårvækst og erkendelsen af dens betydning; og til sidst konfliktens opløsning med tilgivelse og pelsens forsvinden. Handlingen er med andre ord stærkt styret fra forfatterens side. Selv de mindste handlingselementer peger i samme betydningsmæssige retning, så da vi når spillets slutning står ingen spørgsmål længere åbne.

Selve den radiofoniske udformning af historien er også interessant. Her er nemlig tale om den mest detaljerede form for realisme. Radiospillet er fyldt med genkendelige hverdagslyde. Det meste af handlingen foregår i Kissers lejlighed, og her er det hele med: lige fra toiletskyl, klirren af porcelæn, fodtrin og endda også lyde fra de øvrige lejligheder. Selv forskellene i den lyd det giver, når man enten skænker en kop kaffe eller et glas vin, registreres helt tydeligt og tæt på mikrofonen. Den tønne som Kisser har spærret sig selv inde i, og som hun kun tør komme ud af, når hun er alene i lejligheden, er der også masser af lyd i. Marina Bouras, som spiller Kisser, lyder markant forskellig når hun sidder i sin tønne, og når hun går rundt i lejligheden. I tøndens stemmen indeklemte og let misfarvede, mens den udenfor er naturlig. Man kan også høre den kradsende lyd fra pelsen, når Kisser kommer i berøring med tøndens vægge.

Der foregår mange fysiske handlinger i radiospillet og det lyder ikke som noget, der er lagt på bagefter. Det lyder vitterlig som om, Marina Bouras under optagelserne har befundet sig i en tønne med alle dens små og uberegnelige knirke- og klirrende metallyde. Det lyder også som om, skuespillerne vitterlig går, spiser, børster tænder, åbner og lukker døre osv. Skuespillernes teatraliske og naturlige måde at tale på, signalerer også realisme og dagligdags begivenheder.

Faktisk har lydene en så stor plads i radiospillet, at de flere steder får lov at stå helt alene eller kun ledsaget af meget få ord, der lige er nok til at lytteren kan gøre resten af arbejdet selv. Med andre ord har Malene Kirkegaard Nielsen skrevet et radiospil, som både er en fantasirig og fantasiskabende historie (i en realistisk ramme), og som har en radiofonisk meget velfungerende (for ikke at sige lækker), udformning.

Line Knutzon

I Line Knutzons radiospil "Harriets himmelfærd" (1995) gives ikke blot billeder af enkeltindivider, men af en hel generation - nemlig den som fødtes omkring 1970, voksede op i 1980'erne og som nu i 1990'erne ikke kan finde ud af, hvad den dog skal stille op med sig selv. Radiospillets personer har en så løs tilknytning til tilværelsen, at tyngdekraften end ikke magter at binde dem til jordens overflade. De letter og flyver rundt, søgende efter eksistensens mening.

Den ydre handling for radiospillet er en grotesk-komisk og næsten tegneserieagtig fortælling.

Harriet opdager til sin store skræk, at alle hendes personlige ejendele flyver rundt oppe på himlen, og med et har hun selv fået evnen til at flyve. Rasende flyver hun op til himmeriges port for at få en forklaring. Hun får at vide, at de travle folk heroppe samler billeder af menneskenes ting sammen i små æsker, som udleveres når ejermændene dør.

Da Harriet returnerer til jorden, brager hun gennem taget på en afsides beliggende slikbutik, som ejes af Måvens. Han har nu i 441 dage stået bag sin disk og forgæves ventet på kunder. Til hans store skuffelse har end ikke Harriet tid til at lege kunde så længe. Hun må nemlig videre for at passe sit job, som består i at hun lader sig udstille i et glasskab på banegården. Måvens kontakter Peder, hans gamle ven fra folkeskolen, og sammen tager de afsted for at redde Harriet ud af det glasskab.

Her er altså tale om en ydre handling med slag i. Til gengæld er personernes replikker af en ganske anden karakter: Et stærkt koncentreret symbolsprog, hvori de psykiske årsagsforklaringer bag den groteske handling rummes.

Harriet udtrykker stykkets problem således:

Da jeg var lille, troede jeg virkelig at tingene ville mig noget. Jeg løb også rundt som to-årig og troede at blomsterne reelt ville mig noget, troede at himlen var befolket med dybe suk og de dødes stemmer. Siden vendte jeg al min tro mod mennesket, redte hår og flyttede rundt på møblerne og i lang tid troede jeg også på det. Men også det blev afmystificeret, og jeg kiggede ind i det skælvende jeg, der ikke længere troede på noget som helst og indså, at det var det, det skælvende jeg, jeg skulle stole på resten af livet.

Har man kun sig selv at falde tilbage på, falder man langt - i hvert fald når dette jeg må slæbe rundt på den store, forkromede og evigt skuffede livsdrøm om, hvordan tilværelsen skulle have formet sig. I radiospillet er drømme noget man har næret engang tidligt i livet, men som efterhånden har fået lov at ligge uberørte hen så længe, at de er begyndt at lugte. Dog nænner menneskene ikke at smide deres drømme ud, for det var jo trods alt dem, der engang lovede tilværelsen mening. For at slippe om ved det faktum, at drømmen aldrig blev realiseret, må Harriet, Måvens og Peder tage regressionen til hjælp.

Harriets glasskab er en verden, hun kan overskue - det er et frivilligt fangenskab der gør, at hun kan se ud på den store verden men ikke behøver konfrontere sig med den.

Måvens har indrettet sig i barndommens slikland (hvor han af mangel på kunder er nødsaget til at trøstespise sig gennem alt slikket, med deraf følgende, voldsom vægtstigning).

Og Peder hænger fast ved minderne om de gode, gamle dage i folkeskolen med dens duft af madpakker.

Det er af disse grunde, personerne oplever at se deres ejendele svæve rundt på himlen - de får udskreget for sig selv og verden, hvor lidt de har gjort ud af tilværelsen.

Men der er dog håb forude. Det lykkes nemlig Måvens at knuse Harriets glasskab og dermed frigive det eneste, som i radiospillets værdisystem kan overvinde alt: nemlig kærligheden. Den er så stærk, at blot det at udtale ordet får bygninger til at styrte i grus.

"Harriets himmelfærd" balancerer altså mellem humørfyldt og spektakulær ydre handling, og så replikkernes formidling af personernes indre liv.

I udførelsen er benyttet en stærk grad af stilisering: Stemmeføringen er høj og larmende, ordene artikuleres fra tid til anden overtydeligt eller på en skæv og komisk facon, lydeffekterne er åbenlyst både konstruerede og manipulerede. Som for at understrege stiliseringen benyttes musik i stil med romantisk, Hollywood-film. Og så er "Harriets himmelfærd" 90'ernes eneste radiospil, som forsøger at give et portræt af den generation, som man har kaldt X.

Jane Rasch

"Den flinke svigersøn" af Jane Rasch (1996) er historien om, hvor svært det er at blive voksen - eller rettere hvor svært det kan være at få lov til det. Helt i pagt med den absurde teatertradition sætter Jane Rasch denne forældre-barn konflikt på spidsen og lader den løbe til sin yderste, dødbringende konsekvens.

Når Lydia skal have en kæreste, så skal far og mor med på råd. Det gælder nemlig om at finde den helt rigtige, en som kan opfylde kravene. Han skal helst være håndværker, være tjenstvillig og så forelsket i Lydia, at han kan udnyttes. I et stort hus er der jo så meget at gøre, der skal både repareres og bygges ud, og så er det naturligvis mest praktisk med dygtig

og gratis arbejdskraft. Men når den unge mand på tilfredsstillende vis har udført de opgaver, han er blevet pålagt, og når affæren med Lydia er ved at blive lovlig alvorlig, må han væk. For i denne familie er der kun en der må elskes, forgudes og ses op til, nemlig den store moder, familiens eneheriker og kommandocentral. Så på et givet tidspunkt må faren invitere den håbefulde, unge man en tur med ud på badeværelset, hvor han aflives. Moren kan nu lægge et nyt afsjælet legeme til sin samling. Men stadig er der jo så meget at gøre i et stort hus, så hvad om Lydia fandt sig en ny kæreste?

Lydia bærer ikke sit navn uden grund; hun lyder sine forældre i et og alt. Selv da hun forsøger at gøre oprør mod dem, og for en enkelt gangs skyld beholde sin nyeste kæreste i live, må hun sande, at forældrene besidder den fulde magt over hende. Lydia er af sine egne forældre berøvet selvudviklingens mulighed. På tankens niveau nærer hun ganske vist et brændende ønske om at blive fri, men når det kommer til handling er hun langt fra stærk nok til at hævde sig som individ med krav om egen plads i tilværelsen. Lydias forældre ønsker præcis det modsatte af, hvad forældre almindeligvis ønsker for deres børn: Lydia skal ikke være et selvstændigt væsen, hun må ikke have bekendtskaber ud over familien og hun må absolut ikke nære andre ønsker og behov end familiens. Lydia skal i et og alt være et spejl af forældrenes livsdestruktion.

Lydia ønsker sig livet, mens hendes forældre praktiserer antilivet - og ved radiospillets slutning er det antilivet, der sejrer. Det er en grim historie, som virker endnu stærkere, fordi den fremføres let og lystspilagtigt.

Ole Brandt

I Ole Brandts radiospil "Grisen" (1997) er der også konflikt mellem barnet og de forældre, som lægger hindringer i vejen for barnets udvikling.

Handlingen i radiospillet er henlagt til et hus, hvis indretning er af en vis psykologisk karakter. I stuen og soveværelset hersker forældrene, mens sønnen for det meste befinder sig i kælderen. Denne er indrettet som en rigtig svinesti og den bebos da også af drengens bedste ven, grisen. Drengen taler med sin gris og læser historie for den - mens der ovenpå i stuen hersker helt andre tilstande. Her må der være pinlig orden. Enten er faren i gang med støvsuger, eller også går moren snusende omkring for at opspore lugte fra grisen.

Grisen, og dermed drengens verden, står altså i opposition til forældrenes verden. Drengen er så småt ved at blive voksen, og i den proces er grisen symbolet på den seksuelle og overhovedet driftsmæssige side af tilværelsen. I forældrenes øjne er grisen uren, grådig og absolut ikke stueegnet, mens drengen ubetinget elsker den. Forældrene vil ikke erkende sig selv som også værende driftsbetingede væsener, hvorimod det for drengen blot er et naturligt led i hans udvikling.

Men en dag slipper grisen ud af kælderen og op i forældrenes soveværelse, og dermed bryder den ellers så vante tilværelse sammen. De sider af sig selv, forældrene så ihærdigt har søgt at fortrænge, sprænger sig nu vej frem med så meget desto større kraft.

Først reagerer forældrene med chok og væmmelse - men så kan det ellers nok være at moren, der har været den største modstander af grisen, kaster sig ud i det nyopdagede driftsliv. Hun indleder et forhold til grisen, som hun bliver gravid med og hun nedkommer med en uhyggelig blanding af en griseunge og en menneskebaby - der græder og grynter på samme tid.

Faren derimod opflammes af en stærk jalousi, der får ham til at forsøge at dræbe grisen.

Den eneste som er sund og naturlig er drengen. Han gennemløber sin udvikling og da tiden er inde, dør grisen (af naturlige årsager). Nu er drengen modnet og på vej til at blive voksen og mand. Mens de forblindede forældre går til grunde, tør drengen pludselig gå ud i livet og kontakte den spændende pige, han ellers plejer at holde sig genert tilbage fra. Og

pigen, hvorom det antydes at hun har gennemløbet en tilsvarende personlighedsudvikling, ganske vist ikke med bistand fra en stærkt maskulin gris men fra en feminin, smukt strilet ko, ja hun vover også at lægge forbeholdene væk og møde drengen.

Også i dette radiospil er det farceagtige og absurde stærkt til stede i opførelsen, hvad der yderligere forstærkes af, at radiospillet er opbygget af mange og korte scener, som ind imellem er så afsluttede, at det giver et præg af sketch.

Torbjørn Rafn

At blive voksen er også temaet i "Stjernespringeren" af Torbjørn Rafn (1996).

Når den unge mand, Pinto, finder den ydre verden alt for ubehagelig at eksistere i, vender han sig mod sin indre. Her kan han lytte til, og gå i dialog med, en stemme, som tilhører den far, han aldrig har mødt, men til gengæld savnet. Faren Alessandro indgiver sin søn mod til at klare alle den ydre verdens fortrædeligheder. En dag kontaktes Pinto af en mystisk kvinde som fortæller ham, at han snart skal møde sin far. Men den mand Pinto møder er ikke hans far, men derimod en samvittighedsløs forbryder ved navn Sigvald Glud, som har myrdet faren og taget hans identitet. Nu da samvittigheden og angeren pludselig har indfundet sig, skal Pinto kende sandheden - men pålægges derefter at udfri Sigvald af hans samvittighedskvaler. Pinto dræber Sigvald og dræbes derefter selv af dennes vagter.

Dette radiospil viser hvordan udviklingen til mand mislykkes. For Pinto er det ikke nok at gå med et idealiseret billede af faren i sindet. Selv ikke det varme forhold til kæresten Sally kan sætte skub i Pintos selvudvikling - det kan kun den nærværende og ægte far. Da den mand Pinto møder er et falsum, som ikke blot har stjålet farens identitet men også Pintos udviklingspotentiale, kan det kun ende med undergang.

"Stjernespringeren" er et radiospil som både rummer dramatisk, ydre handling og som hurtigt skifter mellem stemninger af ægte romantik, grovkornet komik og ikke mindst mellem Pintos ydre og indre verden.

Carsten Rudolf

Carsten Rudolf har skrevet to radiospil, "Himlen begynder ved nul" (1990 - produceret i et samarbejde mellem radioteatret og ungdomsprogrammet "P4 i P1"), og "Sex og sult" (1994). Disse to forestillinger er indbyrdes så forskellige, at førstnævnte vil blive behandlet i det følgende, mens sidstnævnte må vente til kategorien Menneskebilleder.

I "Himlen begynder ved nul" leges med det populære ord om, at inde i enhver mand er en lille dreng. Inde i Gustav Mandel venter en dreng faktisk på at blive voksen. Det kan dog ikke ske, så længe Gustav ikke har kontakt til sin far. Som i "Stjernespringeren" er det altså også her af vital betydning, at faderfiguren er til stede og intakt. Som en substitut for faren overfører Gustav alle sine følelser på en actionman, som han kærligt passer og plejer som var det et rigtigt menneske. Den kan bekræfte Gustav ved at sige "yes sir, that's right" - lige til batterierne er brugt op.

Det første skridt på selvudviklingens vej evner Gustav dog selv at tage. Han vil nu ikke længere være den han er, så hjemme i håndvasken omdøber han sig selv fra Gustav Mandel til Adam Nordlys. Han har nu nulstillet sin tilværelse, og kan begynde på en frisk.

Som en yderligere understregning af, at det er en ny verden som skabes, møder Adam Eva, som er den der fører Adam frelst igennem hans udviklingsproces. Det er Adams kærlighed til Eva som modner ham - og således kan han forlade sine forestillinger om faren som den store guddom. Adams forældre er nemlig tværtimod hans modstandere: De ønsker ikke, at han skal blive en voksen Adam Nordlys, men at han skal forblive "en ægte Mandel", som moren kalder det. Derfor har forældrene i helikopter indledt en veritabel klapjagt på Adam, for enten at udslette ham eller hente ham tilbage til familien.

Som det var tilfældet hos Ole Brandt, er det også her først da forældrene selv er dræbt, så de ikke længere kan udøve deres livsbegrænsende indflydelse, at Adam kan fuldføre sin udvikling. I deres jagt styrter forældrenes helikopter ned, og Adam kan nu destruere sin actionman. I selvsamme øjeblik forsvinder den lille dreng fra Adams indre. Efter at have ventet så længe er, Gustav/Adam omsider blevet voksen - og han kan nu kaste sig ud i livet med Eva.

I sin form er "Himlen begynder ved nul" en problematisering af den i radioteatersammenhæng så traditionsrige fortæller. Hos Carsten Rudolf vil fortælleren lige fra begyndelsen frygtelig gerne tage styringen og give lytteren sin egen, veltilrettelagte udgave af begivenhedernes gang. Fortælleren lægger næsten an til selv at være hovedperson. Det får Adam dog forpurret. Insisterende på, at det jo er hans historie og at den derfor også skal fortælles, som han oplever den, henviser han fortælleren til en beskeden rolle som tilskuer til historiens fremadskriden. Detroniseringen af fortælleren betyder dog (naturligvis) ikke, at radiospillets handling bliver mere spredt eller flydende. Historien bevæger sig lige sikkert frem mod sit bestemte udfald. Men i det små er "Himlen begynder ved nul" dog det tætteste vi er kommet på en metadiskussion af radiospilformen.

Elo Sjögren

Elo Sjögrens tre radiospil har alle menneskers jagt efter kærlighed som hovedtema. Kærligheden er enten noget man stjålet nyder - eller også er det en skuffet drøm om samhørighed med et andet menneske.

Debutstykket er også det radiofonisk mest raffinerede. "For din skyld, Martin" (1991) blev skrevet til ungdomsprogrammet "P4 i P1".

Efter at Martins far forlod familien, har moren givet fuldstændig efter for sin religiøse og livsangste fanatisme. Hun styrer og kontrollerer alle foreteelser i familien med hård og straffende hånd. Så skuffet er moren over det kærlighedstab hun har lidt, at hun gør sønnen Martin til symbolet på den svigefulde mand, hvorfra al synd udgår.

Da Martin kommer i puberteten og begynder at modnes seksuelt, kommer onanien til at fylde meget i hans tilværelse. Men den efterfølges altid af angsten for straffen - at brænde op i helvede. Først kommer dog den jordiske straf: Over for moren må han bekende alle sine synder, lige fra bandeord til den seksuelle lyst. For at komme på bedre tanker og blive åbnet mod Gud, må Martin, alt efter syndernes størrelse, modtage et vist antal piskeslag. Med den religiøse fanatismes ret tæver moren løs på sin søn, og gør det med påstanden om sin store kærlighed og omsorg for ham. Således fortsætter det - selv da Martin er 18 år - og om eller hvornår Martin bryder ud, fortæller stykket intet om.

Personen Martin er i opførelsen delt ud på tre skuespillere, så vi kan møde Martin som henholdsvis 7-, 13- og 18-årig. Dynamisk blander disse tre stemmer sig med hinanden og giver et portræt af livsforløbet indtil nu. For det meste fortælles historien via Martins indre monologer - ledsaget eller afbrudt af væsentlige scener fra hans tilværelse. Det er en musikalsk fortællemåde, hvor kronologien er ophævet til fordel for det associative.

I "Jagtscener" (1994) og "Niagara" (1992) er det også kærligheden der forfølges. I "Jagtscener" er personernes jagt på kærligheden endt blindt, dvs. i et følelsetomt parforhold, og derfor går al deres energi nu ud på at destruere deres medmenneskers livsmuligheder. Eller også finder personerne noget der ligner kærligheden, men som blot er den rent fysiske (mekaniske) side. Ligesom i "For din skyld Martin" er der også her tale om forkrøblede følellesliv.

"Niagara" er en kvindes monolog, og den klassiske historie om kvinden, som vil elskes og manden som blot vil elske. Han skal lige ned efter smøger - og vender aldrig tilbage. Her kunne historien være sluttet, hvis det ikke var fordi kvinden har forelsket sig så stærkt i den svigefulde mand, at hun nu er lammet og intet kan foretage sig uden ham. Hun beskriver

sig selv som værende "syet fast til madrassen". Kvinden vil leve - men kan ikke leve uden ham. Tilskyndelsen til selvmordet ligger lige for.

Elo Sjøgren Evner i sine radiospil at give fuldt afrundede, psykologiske beskrivelser af sine personer, og han kan på kort tid og med stor præcision oprulle årsagssammenhænge uden at komme i nærheden af det stereotype. Han er interesseret i menneskets følelsesmæssige mangfoldighed - med særlig vægt på skyggesiderne.

Pia Juul

Kærligheden og længslen efter samhørighed er også de gennemgående temaer i Pia Juuls to radiospil.

I "Gespenst" (1996) er sangerinden Fibi blevet berøvet sine tre søstre ved en flyulykke. Hun er nu helt alene i verden, og længes efter kontakt. Det får hun! - Hun opsøges af spøgelse Kryk, som stiller sig til hendes disposition. Men noget så flygtigt som et spøgelse, der kan komme og gå eller rettere lande og flyve bort igen - er selvsagt ikke i stand til at indgå i varige menneskelige relationer, sådan som Fibi ønsker det. Hver gang spøgelse tager bort, føler hun det som endnu et tab, spøgelse er symbolet på den kærlighed som mistes. Fibi prøver en gang for alle at gøre op med dette savn, og forsøger at dræbe spøgelse. Hun bliver da også hentet af politiet, og på vejen til fængslet, kan lytteren (ikke Fibi), hører Kryks stemme over politiradioen. Et spøgelse kan ikke dræbes - lige så lidt som længslen efter kærlighed eller tabet af den kan udslættes. Fibi er en fastholder, der glæder sig over at blive anbragt i et flugtsikkert fængsel, hvor tilværelsen er statisk, og hvor ingen kan komme eller forlade.

Kærligheden som desillusion finder vi også i "Forskel" (1994). Forelskelsen mellem Anna og Adam er for længst gået over, og "Når man er kommet til sig selv, er man alene igen", som Anna siger. Derfor får Anna regelmæssige svimmelheds- og besvimelsesanfald, som kan give hende en stakket udfrielse fra en tilværelse, hvor kærligheden nu blot er en vare eller tjenesteydelse; (Adam vil fx gerne udlåne Anna til hans kammerat).

Pia Juul har en sikker formsans. "Gespenst" er nærmest fortalt som en kriminalhistorie med masser af denne genres kneb, såsom mystiske telefonopringninger, romantiske øjeblikke afbrudt af stærk dramatik og ikke mindst et fortælletempo med fremdrift i. I "Forskel" er der til gengæld dialoger som med isnende kynisme skræller forholdet for selv det mindste forsonende træk. Med hver scene er et nyt lag af personernes følelsesliv minutiøst blevet afdækket.

Morti Vizki

Siden 1990 har Morti Vizki haft premiere på fem radiospil, som både gennemarbejder det samme grundtema og som forholder sig progressivt til radiospilgenren.

"Charlotte eller omgivelserne" (1990) er en moderne komedie - fortalt i rappe replikskifter og morsomme situationer - hvor der tages gas på den familiemæssige samlivsform. Hos Charlotte er alle konstellationer mulige - lige bortset fra kernefamilien. Charlotte bor sammen med sin gamle far, og får sin 12-årige datter på weekendbesøg - en datter som skiftevis forstødes og tolereres. Charlotte er skilt fra sin mand, som hendes veninde derefter har overtaget. Når han så fra tid til anden smider veninden på gaden, flytter hun ind hos Charlotte, og de to kan så ligge i dobbeltsengen og udveksle erfaringer - indtil veninden kan flytte tilbage igen til det dumme svin. Charlottes nye kæreste er også flyttet ind i lejligheden, og har straks forset sig på datteren. Charlotte kan så stå bag døren og lytte til de tos højlydte boller. Den gamle far holder sig nu heller ikke tilbage, men fordi han sidder i kørestol er han kun i stand til at lægge verbalt an på sit barnebarn.

"Lejligheden er fyldt til bristepunktet, men vi sidder alle alene hjemme", siger Charlotte om det familieliv, som bryder med de traditionelle samlivsformer, mennesker har levet under. Familien er ikke længere et trygt og sikkert sted.

I dette radiospil introducerer Morti Vizki det tema, som skal blive gennemgående i hans øvrige radiospilproduktion: løgner og den dermed forbundne ondskab. Ikke alene løgner som en fortielse af en konkret sandhed, men løgner som en svindel med følelser; - en permanent falskhed og direkte ondskab i menneskers omgang med hinanden. Charlotte tømmer askebægeret ned i datterens skoletaske, og kommer ubehagelige overraskelser i madpakken. Hun lyver sin kæreste en historie på, som resulterer i at han mister sit arbejde. Og hun viser tydeligt sin gamle far, som hun må hjælpe med det meste, at han er en forbandet besværighed. Charlotte er filmfotografen med hang til at manipulere med sine omgivelser.

Fra den rå komedie om familieinstitutionen i krise bevæger Morti Vizki sig i sit næste radiospil over i science fiction. "Den grønne mand" (1992) er en dyster beretning fra en fremtidig verden i kemisk krig. Handlingen foregår på et krigsskib, som skal bringe en af sine sårede soldater, nemlig den grønne mand, hjem. Han blev udsat for et af fjendens ukendte, kemiske våben og er derfor interessant som videnskabeligt forskningsobjekt - men ikke som menneske.

Konstateringen af menneskets ondskab er her gjort manifest via den grønne krigsramte, hvis hud er så tynd, at selv den mindste fortrædelighed fra hans omverden resulterer i rifter og sår.

Hos Morti Vizki er løgner og ondskaben den bevidste fornægtelse (og til tider udslettelse), af medmennesket - sådan som det er tilfældet i bibelens fortælling om Kain og Abel, og i Morti Vizkis gendigtning. Radiospillets titel er "Kendte folks børn" (1994), og de kendte folk er Adam og Eva, og børnene er Kain og Abel, som aldrig vil få adgang til paradiset have. De kan blot passe deres jobs i den moderne verden, og håbe på at Jahve trods alt har lidt godhed til overs for dem.

Forholdet mellem de to brødre er ikke af det bedste: Abel er troskyldig og pligtopfyldende - med længslen efter paradiset i behold. Kain derimod påtager sig fuldstændig rollen som den udstødte, og som hader Abel for hans dyder.

I radiospillet sidestilles Kain med Auschwitz, og Abel med dets ofre. Kain er notorisk ond og Abel er notorisk god. Det var mennesker med Kains karakteristika, som skabte Auschwitz, for at kunne dræbe deres brødre, de mennesker som ejede Abels karakteristika. Radiospillet må derfor nødvendigvis slutte med Kains brodermord.

Fra den kristne myte i "Kendte folks børn" til et ubarmhjertigt kig ned på bunden af 90'er-Danmark i "Egernet tilbage til haven" (1995).

Søstrene Amalie og Katrine er henholdsvis 15 og 16 år, og forholdet dem imellem er således, at Katrine optræder som beskytter for sin lillesøster. Det er der også al mulig grund til, for pigernes mor er også deres værste fjende. Moren er blandingsmisbruger i ekstrem grad: Hun er narkoman, alkoholiker og pillemisbruger og har overskredet grænsen til sindssygen. Hun kommer kethogener i pigernes mad, tvinger dem til at hente for sig, og truer med at ville dræbe dem begge. For et år siden blev Amalie udsat for et voldtægtsforsøg, og hendes efterfølgende psykiske uligevægt gør moren hvad hun kan for at forstærke, så hun kan trække datteren med sig ind i sindssygen.

Det er ondskaben i den danske storbylum, hvor mennesker er overladt til deres ublide skæbne. Selv skolen er for de to søstre kun et diffust begreb, og ikke et sted hvorfra man kunne vente hjælp og tryghed.

Fra denne rå beskrivelse af livet i 90'erne, foretager Morti Vizki med sit seneste radiospil, "Damen med enhjørningen" (1997), endnu et stilskit. Det er en

forvekslingshistorie - fortalt i umiskendelig krimistil med underliggende cool jazz og med personer, som i den grad er ude på farligt vand.

Minna og Chad er kærester med planer om at gifte sig. Men på grund af sit arbejde som korrespondent for en tv-station, er Minna tit ude at rejse. Hvad laver Chad så, mens hun er borte? Er han virkelig så reel og tro, og går han blot og venter på at hun skal komme hjem, sådan som alle fortæller hende? Minna har intet konkret at bygge sin mistro på - hun mistror bare. Men måske frygter hun, at Chad skal gøre det, hun selv gør; det antydes nemlig, at Minna selv ikke er videre tro mod Chad, når hun er ude på rejser: "Jeg ligger jo heller ikke i med hele pressetjenesten". Men Chad er faktisk sin kæreste tro, hvilket vi hører i morens replik til ham: "Du kan ikke leve, uden at gå i seng med nogen".

Minna vil sætte Chad på en prøve - og under foregivelse af at være en anden, forsøger hun at forføre sin egen kæreste. Efter store anstrengelser lykkes det til sidst. Da Chad så senere møder Minna, som Minna, brister tilståelsen af det, han tror er utroskab, ud af ham - og Minna reagerer med vrede og foragt. Hun lader ham til det sidste forblive i troen, og foreholder ham hvor meget han har ødelagt imellem dem, og antyder at der jo kan ligge mere gemt, som han ikke vil fortælle om. Fordi Chad gik i den fælde, Minna selv stillede for ham, vil hun ikke mere have noget med ham at gøre.

Minna kan kun elske Chad, hvis han i et og alt afholder sig fra den utroskab, hun selv af alle kræfter har forsøgt at skubbe ham ud i. Det er et følelsernes bedrag, som føres til sin yderste konsekvens - og så alligevel ikke. For Morti Vizki lader Minna blive afsløret, og angrende bryde sammen i spillets sidste minutter og lade Chad - mennesket med de oprigtige følelser - tilgive hende.

Det antyder vingefanget af Morti Vizkis radiodramatik, at hvert nyt radiospil betyder en ny transformation af det faste grundtema om løgner og menneskets fortræd. Morti Vizki har i radiofonisk sammenhæng fået afprøvet komedien, science fiction, den moderne gendigtning, den illusionsløse realisme og senest et radiospil med en duft af kriminalistisk spænding.

De fem radiospil opviser et stadigt raffinement af det auditive udtryk. I de to første spil er teksten det altoverskyggende element; især "Den grønne mand" har personer i uafbrudt samtale, så selv den nykomponerede musik ikke levnes megen plads. Men fra "Kendte folks børn" og de to næste radiospil samarbejdede Morti Vizki med instruktøren Henrik Sartou, og det kan høres.

Henrik Sartous realisationer fungerer især via tre radiofoniske elementer: lydassociation, musikalitet og stemmemanipulation. "Kendte folks børn" indledes med en scene, hvor Kain og Abel barberer sig. Den rytmiske lyd af barberbladet, som skraber over skæghårene, associeres til de rytmiske støvletramp fra marcherende soldater, som igen associeres til maskingeværssalver hvorefter Abel nynner "Lili Marleen". Dermed har temaet ondskab fået sin eksposition, og det endda inden stykkets første replik er faldet. Hermed er også det musikalske islæt antydet.

Rytmiske og betydningsbærende paralleller, som fx hurtig talerytme koblet med hurtig musik, som det kan høres i "Egernet tilbage til haven". Eller i "Kendte folks børn" hvor et skænderi mellem Kain og Abel akkompagneres af boksekampslyde. I samme stykke fortæller Kain om sin store ensomhed, mens en telefon dutter optaget i baggrunden. Scenskift foregår uden overgange såsom pauser eller andre former for intermezzi. Men det musikalske findes også som den helt bogstavelige brug af musik i realisationerne: jazz-standards, symfonisk eller kammermusik, rock og techno. En sangtitel kan kommentere det, personerne taler om. Med et trick lånt fra operaens verden, kan bestemte personer have bestemte lyde knyttet til sig. I "Kendte folks børn" dukker selveste Lucifer op fra tid til

anden, ledsaget af en lyd som fra en klapperslange. Med en sådan fortælle teknik kan lytteren høre tilstedeværelsen af en person - selv om vedkommende ikke har mælet et ord.

At manipulere med skuespillernes stemmer har altid været et grundelement i radiospillet. Lytteren skulle jo gerne kunne høre forskel på, om en person befinder sig i en krybekælder eller en slotssal. Men i Morti Vizkis to sidste radiospil, "Egernet tilbage til haven" og "Damen med enhjørningen", oplever vi stemmemanipulation af en ganske anden karakter. Stemmerne er snart i fase, snart i modfase, stemmerne forvrænges kraftigt og der bruges nærmikrofoni, således at den luft, skuespillerne udånder under artikulationen, skaber den umiskendelige puffende støj i mikrofonen. Det er jo alt sammen noget man ellers ikke må i radio, og blandt andet derfor virker det på lytteren. Denne upolerede lyd passer fint til en barsk historie som "Egernet tilbage til haven". I dette radiospil benyttes på de mest smertefyldte steder i teksten, at lade skuespillerne tale med dobbelte stemmer. dvs. den enkelte skuespiller har fremført sine replikker i to versioner: En med lav og indadvendt stemme - og en, skrigende af sine lungers fulde kraft. Disse to versioner af den samme tekst høres så sideløbende i radiospillet. Den stille fortvivlelse kæmper med det desperate udråb.

Som regel står disse radiofoniske virkemidler ikke anført i Morti Vizkis manuskripter. De er resultatet af Henrik Sartous loyale meddigtning.

Naja Marie Aidt

Det er et tvillingepar som udgør centrum i Naja Marie Aidts radiospil "Ubrydeligt" (1996). Det næsten telepatiske forhold, som kan opstå mellem så nære søskende, har tydeligvis fascineret forfatteren. Tvillingerne i radiospillet er så tæt forbundne, at de lever i en veritabel symbiose, hvor de helt bogstaveligt ikke kan leve uden hinanden.

I radiospillet oplever vi hvordan de som børn og teenagere lukker sig inde i, og dermed omgivelserne ude fra, deres helt egen verden. De to søskende må altid være sammen, røre ved hinanden (med en tydelig undertone af noget incestuøst), og de siger og mener præcis det samme. Omverdenen er både tiltrukket og skræmt af disse to så ens mennesker, og det mangler da heller ikke på spådomme om, at det en dag vil gå dem galt.

Det holder da også stik. Som voksne brydes dette ubrydelige forhold, da broren står til søs, og kommer hjem helt forandret. Han går til bunds i druk - og søsteren kan så fra tid til anden finde ham lallende rundt i Københavns gader. Hun prøver at genskabe kontakten til ham, men uden held.

Denne adskillelse manifesterer sig som en ren konkret lidelse hos søsteren: Hendes arm begynder at rådne og gå i opløsning. Lægerne kalder det en kronisk lidelse, men søsteren ved at det er tabet af hendes bror, der langsomt men sikkert vil tage livet af hende. Ufravigeligt sikkert drives handlingen da også frem mod den nat, hvor begge tvillinger dør på samme tidspunkt - men adskilt fra hinanden.

Det grundlæggende tema i "Ubrydeligt" handler om kærlighedstab - det at individet ikke længere kan spejle sig i en anden. Naja Marie Aidt har valgt at give udførlige, psykologiske beskrivelser af sine personer, og har til det formål valgt monologformen. Søsteren, broren og mosteren (som er formidler af omgivelsernes holdning), samt tvillingernes mor har på skift ordet - kun afbrudt af enkelte dramatiserede episoder. Det er et radiospil med et langsomt fortælle tempo, som formår at udfolde og fastholde personernes indre liv.

Juliane Preisler

I Juliane Preislers to radiospil møder vi personer, som kommer til at overskride grænserne for deres ellers så veldefinerede tilværelse. I "Det nye år" (1995) leder denne overskridelse til ny erkendelse. Første januar vågner Bo og Kit op med tømmermænd og en dunkel erindring om, hvad der egentlig skete ved nattens fest. - De er nu heller ikke så

interesseret i at huske, for fornemmelsen af at noget er forkert, noget som de hver især må skjule for den anden, er meget stærkt til stede. I løbet af spillet oprulles nogle begivenhedsforløb, som handler om de grænser personerne har sat for seksualiteten og måden at indrette parforholdet på. Ved festen opdager Kit, at hendes bedste veninde engang har levet i et lesbisk forhold - noget der både virker chokerende og pirrende. Bo opdager pludselig at han, mod sin egen vilje, føler sig fysisk tiltrukket af en fyr ved festen - en homoseksuel side hos ham selv, han aldrig har kendt til før. Selv om Kit og Bo søger at skjule alt dette for hinanden, kan de dog alligevel bruge erfaringerne til at komme videre med deres eget parforhold. Det er kedsomheden i deres eget, trivielle og veltilrettelagte parforhold, som ubevidst har fået dem til at søge forandring, har ladet dem tiltrækkes af ting, de ellers har opfattet som værende frastødende. De har nu muligheden for bevidst at skabe den nødvendige forandring af deres parforhold.

I "Knive" (1993) fører grænseoverskridelsen derimod kun tilbage til udgangspunktet. En ensom kvinde passer det store, tomme hus, mens hendes travle forretningsmand er på rejse. Hendes behov for nogen at tale med udspalter sig i en 12-årig dreng, som pludselig kommer på besøg - og derefter dukker regelmæssigt op. Han er både skræmmende og ondskabsfuld, men er også den som skarpt kan beskrive kvindens liv med manden - og karakteriserer de voksnes tilværelse generelt:

I keder jer på en anden måde. I gør en masse ting for ikke at kede jer, drikker vin og hører musik, flytter rundt på tingene.

Men gennem sine samtaler med drengen forstår kvinden, at hans følelser over for hende er præcis de samme som den voksne ægtemands. Drengen og manden vil begge have hende for sig selv, vil eje hende og afskære hende fra verden udenfor. Modsat hvad man skulle forvente leder denne erkendelse ikke til kvindens opgør med sin tilværelse - tværtimod. Bekendtskabet med drengen brydes, og hun fortsætter samlivet med sin mand. Chansen for udvikling er forpasset.

Der er masser af tekst i Juliane Preislers radiospil, og den rene lyd er derfor holdt på et minimum. Indtrykket af megen tekst og megen oplæsning er især tydeligt i "Knive", hvor store dele af handlingen formidles via en fortællerstemme.

Peter Huggé

Peter Huggés radiospil "Nedfaldsenglen" (1993) er en gennemspilning af de mekanismer, som gør sig gældende i venskabsforhold. Fire unavngivne kvinder mødes i den enes lejlighed til en hyggelig venindeaften. Alle fire har haft et forhold til den samme mand - som de naturligvis er fuldstændig færdige med. Alligevel er det ham, venindesnakken falder på. En efter en beretter kvinderne hvad de - til trods for deres definitive afsked med manden - har oplevet med ham i tiden derefter - naturligvis helt ufrivilligt. En efter en prøver kvinderne venskabet spilleregler på godt og ondt: Først de andres solidaritet og forståelse for, hvor ubehageligt det må have været at møde ham igen; ("Han ødelægger enhver god stemning", "Det er slemt, det er det", "Det må være godt for dig, at fortælle om det"). Derefter mistænkeliggørelsen, om det nu ikke var med vilje; ("Og du var ikke selv ude om det?"). Så vrede og udstødelse af fællesskabet, når mistanken formodes bekræftet; ("Det kan ikke accepteres, forsvind", "Et stort flertal siger skrid"). Til sidst står kvinden, som ejer lejligheden og dermed har tiltaget sig rollen som leder, alene tilbage. Af jalousi har hun været den mest insisterende, når det kom til at manipulere med venindernes fortællinger og ved den påfølgende udsmidning. Hun har nemlig mest af dem alle svært ved at slippe den famøse mand. I erkendelsen heraf (og inden de detroniserede veninder kommer for godt i

gang med at rotte sig sammen imod hende), udløser hun venskabskonfliktens sidste mekanisme: tilgivelsen; ("Ja, undskyld, vi var måske nok lige lovlig meget oppe at køre").

Radiospillet rummer et utraditionelt og ægte radiofonisk påhit. Den mand som kvindernes samtale konstant kredser om, optræder selv i radiospillet - men ikke via en mandlig skuespiller. På et tidspunkt opdager den kvinde, som ejer lejligheden, at den elskede sidder i en af stereoanlæggets højttalere. En forvrænget, elektrisk guitar symboliserer ham og hans sindsstemninger, alt efter om guitaren spilles ømt og kærligt eller aggressivt.

I forsøget på en gang for alle at fjerne manden fra deres tilværelse, smider kvinderne højttaleren ud ad vinduet. Men den elskede rejser sig blot fra asfalten - og således kan det hele starte forfra.

Ud over den elektriske guitar benytter radiospillet sig ikke af andre lydeffekter - her er det kvinderne og det de siger, som er i centrum. Det volder ikke vanskeligheder at høre, hvilken kvinde som siger hvad, for de fire skuespillere (Anja Owe, Joy-Maria Frederiksen, Pernille Højmark og Charlotte Sieling), formår på glimrende vis gennem deres stemmeføring at karakterisere kvinderne, efterhånden som samtalens blodsudgydelser skrider frem: Fra det selvsikre til det kuede og bedende. Radiospillet er en studie i stemmeføringens små og store forandringer og i stemmers interaktion. Det er som et stykke kammermusik for radioteater, hvor forskydningerne i teksten og i måden at fremføre denne tekst på, i sig selv er en ren æstetisk kvalitet.

I "Nedfaldsenglen" optræder hvad man kunne kalde en kollektiv bevidsthed - hvorimod det i "Din fars onkel" (1996), handler om individets bevidsthed og selvudvikling. Handlingen foregår i en familie på fire: Forældrene Øverst og Joy og døtrene Søs og Plimrose. Søstrenes forældre var engang i stand til at realisere den helt store kærlighed, men i stedet for at værne om den, udplyndrede de kærligheden ved at lave pornofilm, så der til sidst kun var den fysiske bevægelse uden følelser bag. Forældrenes indbyrdes forhold er for længst stagneret i vane. Den samme stilstand har også ramt Søs. Hellere end at gå ud i verden og tage for sig af livet, vil hun blive derhjemme hos forældrene, lave mad dagen lang og gå i stå i sin udvikling.

Kun Plimrose har den fremdrift der skal til, hvis hun skal realiseres som individ. Som en rødhætte går hun ud for at møde ulven - og hun møder en ældgammel, ildelugtende mand, som præsenterer sig som hendes fars onkel - manden, forældrene indspillede deres pornofilm for. Det er denne mand, frastødende som Plimrose synes han er, som udgør hendes udviklingspotentiale. Plimrose kan nu enten vælge at følge i forældrenes fodspor, en tanke som fylder hende med væmmelse, eller hun kan træffe et andet og bedre valg. - men hvad hun end vælger, er det ene og alene den ulækre onkel, der kan optræde som katalysator for hendes udviklingsproces. Plimroses valg er at flytte hjemmefra og ind hos onklen, hvor hun laver film, som er negationen af forældrenes porno. I modsætning til forældrenes afromantiserede og afromantiserende udstilling af kærlighedens mekanik, laver hun nu film, hvor den ægte og dybtføjte kærlighed er i behold. Radiospillet slutter således med Plimroses lykkelige selvrealisering - og en hyldest til det romantiske og følsomme menneske.

I modsætning til Peter Hugges debut, benyttes her mange lydeffekter - som er af realistisk karakter og som oftest knyttende sig til hjemmet. I Peter Hugges to radiospil er teksten til enhver tid det vigtigste.

Jens-Martin Eriksen

Handlingen i Jens-Martin Eriksens radiospil "Bierstube" (1996) udspiller sig på et bogforlag i nattetimerne efter en reception. Litteraturskribenterne er gået, men forlæggeren, hans nye håb som er en ung, idealistisk forfatter samt forlagets grafiker bliver

alligevel hængende. Mens de langsomt og sikkert tømmer fadølsanlægget, afsløres de magtforhold, som binder de tre sammen.

Som i "Nedfaldsenglen" af Peter Huggé, er "Bierstube" en undersøgelse af de magtforhold, som er gældende mellem mennesker, der kender hinanden særdeles godt. Imellem de tre personer skifter positionerne mange gange i løbet af natten. Forlæggeren er den typiske boss, som råber og skælder ud og presser forfatteren, der ikke kan gøre sin bog færdig - endsige slet ikke er begyndt på den endnu. Men forlæggeren kan også være den forstående og opmuntrende, der fuldt og helt stiller sig på forfatterens side og vil støtte og bære.

Mellem forfatteren og grafikerens er forholdet også skiftende: Fra at danne alliance med hinanden og mod forlæggerens tyranni - til gensidig hån og udlevering. De er både hinandens kammerater og hinandens værste fjender.

Selv om handlingen i "Bierstube" udelukkende foregår samme sted og med de samme tre personer, er radiospillet alligevel inddelt i scener, som adskilles gennem en udfadning af den aktuelle scene, hvorefter den nye kan tage sin begyndelse. Det giver lytteren fornemmelsen af, at være til stede på forskellige tidspunkter af natten. Skuespillerne (Claus Bue, Nis Bank-Mikkelsen og Mikael Birkkjær), er i stand til at vise, hvordan personerne for hver ny scene bliver stadig mere berusede, men uden på noget tidspunkt at gøre historien til en fuldemandskomedie. Brandertens funktion er at fjerne personernes filtre over for hinanden, så de skiftende styrkeforhold kan blottlægges.

Lars Bonnevie

Den ydre ramme for "Aften ved søen" af Lars Bonnevie (1995) er et plejehjem. Her ligger en gammel, døende mand - han kan hverken tale eller bevæge sig. Men hjernen fungerer og det er i den, selve handlingen foregår. Selv om ordene fra tid til anden slår sludder for ham, og det kan knibe med at huske hvad tingene hedder, så er han dog i stand til både at reflektere over sin nuværende situation og kigge tilbage på det liv, som hastigt er på vej mod sin afslutning.

Lænket til sin seng går den gamle mand i rette med Gud - anklager ham for at have skabt sådan noget bras som jorden og menneskelivet. Hvad skal livet egentlig til for, når det kun leder til forfald og død. Manden ser sin snarlige død som Guds endelige magtdemonstration, og den tanke fylder ham med rædsel. For uanset hvor mange sorger og fortrædeligheder han end har måttet tåle af livet, kan han ikke affinde sig med tanken om at han skal væk, mens de andre kan få lov at blive tilbage. Der er pludselig så meget han gerne vil nå, og han forsøger ved tankens kraft at holde fast på livet.

Denne kraft finder han ved gentagne gange at vende tilbage til en særlig lykkelig oplevelse, som fandt sted en aften ved en sø. Denne ene gang oplevede han at være næsten fuldkommen lykkelig sammen med den elskede - næsten fordi denne lykkeligtstilstand (naturligvis) var iblandet angsten for at miste. I dødsøjeblikket er det billedet af denne stund, den gamle mand holder fast ved; - måske vil de mødes igen på den anden side.

Lars Bonnevie lader den gamle mand tale i et sprog, som både er søgende og usikkert (som når han ikke kan finde de rigtige ord: "Jeg er i fin kakkellovn"), men et sprog som også er fyldt med følsomme udsagn: "Jeg ved, at dette er en ny dag, og måske er det sidste gang jeg hører mig hviske til mig selv, at dette er en ny dag og derfor en god dag, for så er jeg levende endnu"; - denne sårbarhed og angst lyder i Jørgen Reenbergs stemme, som veksler mellem det stiltfærdige tæt på mikrofonen, og det voldsomt protesterende.

Denne monolog afbrydes regelmæssigt af korte, indskudte scener, hvor vi hører to sygeplejersker, en ældre og en yngre, og deres besværlige baksen med den tunge patient. Den ældre sygeplejerske har et professionelt forhold til den gamle, hvorimod den unge, som endnu aldrig på denne måde har været konfronteret med den side af tilværelsen, føler

medlidenhed med ham. Hun kan ikke slippe frygten for, at det en gang ad åre skal gå hende ligesådan.

Maria Helleberg

"Svanekød" af Maria Helleberg (1995) er en monolog med historisk indhold - lagt i munden på grevinde Danner og fremført af Lisbet Dahl.

Den 47-årige enkegrevinde tænker tilbage på sit liv og sine mænd. Det er en psykologisk indlevet beskrivelse af kvinden Louise Rasmussen, hvor vægten lægges på hendes sociale bevidsthed og utilpassethed i forhold til den kvindes rolle, som er hende tiltænkt. Men den historiske ramme, og så en meget moderne kvindepsykologi, kan give nogle pudsige sammenstød som fx "Frihed, det er, når man kun bliver rørt, når man selv ønsker det." Eller: "Jeg vil gerne diskutere kvindefrigørelsen med paven i Rom". Med andre ord ligger det ikke fast, om stykket skal være en underholdende og detaljeret beskrivelse af en spændende tid i dansk historie, eller om grevinde Danner-skikkelsen skal aktualiseres.

Lisbet Dahl yder en ganske særlig præstation i denne radioforestilling. Hun formår at dramatisere denne monolog, så vi, gennem hendes stemme, kan høre de forskellige personer optræde for os. Når grevinde Danner refererer samtaler, skifter Lisbet Dahl stemmetype og tonefald, alt efter hvem som taler; fx bliver mænds udtalelser formidlet med en dyb (og til tider vrængende), mandfolkerøst. Grevindens skiftende sindsstemninger bliver også udtrykt med stor nuancerigdom - lige fra det sentimentale og selvmedlidende til det bittert rasende og hævngherrigt udleverende.

At lade psykiske tilstande/processer udtrykke gennem voldsom, ydre handling, er altså kendetegn for radiospillene i denne emnegruppe - som også kan opvise historier med indfølelse, psykologisk realisme. Men 90'ernes radiospil kan også forholde sig explicit diskuterende til forskellige tilværelsesstrategier - og det sker i den tredje kategori.

Kapitel 7

Idebilleder - En analyse

Peter Asmussen: En hvid dag. (1993)

Historien:

I en sommervarm have sidder en gammel kvinde og tænker på det liv, som nok snart er ved at rinde ud. Hun fører en monolog, hvori andre stemmer væver sig ind. De ialt otte stemmer, som radiospillet indeholder, tegner et kalejdoskopisk billede af de tre livsaldre: alderdommen, midtvejsstadiet og den tidlige ungdom.

Alderdom og livserfaring

Det er den gamle kvinde som er den centrale stemme i radiospillet, og det med god grund. Hun har alderen til at kunne skue ud over et helt livsforløb, og hun har evnen til at reflektere over stort og småt. Hun kan begrunde de valg, hun har været nødt til at træffe i det liv, som spænder over et stort tidsrum.

I kvindens monolog er det først og fremmest de nære ting som spiller den store rolle. Det er familien, manden og ikke mindst de ydre, materielle rammer der er nødvendige for at et familieliv kan fungere. Den gamle kvinde er født så tilpas tidligt i århundredet, at den pludselige materielle vækst virkelig var et reelt fremskridt, der åbnede nogle muligheder som før havde været helt utænkelige. Derfor finder vi i hendes monolog lange, udførlige beskrivelser af huset og dets indretning, opregning af bohøve, økonomiske forhold osv. Peter Asmussen tegner altså her et billede af den gode, gamle husmor, hende der i lyse og mørke tider har holdt sammen på familien.

Glæden ved livet og kærligheden til den mand, hun har været gift med i alle årene, det er ankerpunktet i kvindens monolog:

Man skal unde hinanden de små glæder. Når han nu så tit har gjort mig glad, hvorfor skulle jeg så ikke gøre det samme mod ham? Selv om en sommerdag ikke er til lever.

Det er følelsernes husholdning, ikke på en nærig og smålig måde, men et forhold hvor man både giver og tager, og hvor man giver mere end man forventer at få igen. At hun har tilberedt lever til manden handler om meget mere end et godt måltid mad:

For eksempel gjorde vi for nogle år siden vores bryllupsrejse om, fuldstændig som første gang, fuldstændig lige så lykkeligt, bortset fra alt hvad der er sket, huset, fødslen, stort og småt, glæder og sorger mellem hinanden. Hvem kan sige det om deres liv? Ikke ret mange.

Det, der for den gamle kvinde konstituerer en god tilværelse, er i første række det menneskelige fællesskab. Det er de nære relationer mellem familiemedlemmerne som har betydning, og derfor er forholdet eller netop det manglende forhold til datteren, et smertepunkt for den gamle kvinde. Som lytter får man aldrig konkret at vide, hvad der egentlig gik galt, men noget af historien handler om at datteren flyttede meget tidligt hjemmefra, og ikke har vist sig siden. Det virker også som om den gamle kvinde fortryder et

eller andet i forholdet til datteren, noget hun gerne vil gøre godt igen, men som tydeligvis er for sent nu:

Og hvem ved, en dag måske, hvis hun kom tilbage. Jeg ville tage hende i mine arme og trykke hende ind mod mig og sige til hende, at jeg forstår hende nu. Jeg forstår dig nu. Du har givet mig en lektie, og jeg har lært den og jeg vil være sammen med dig igen. Jeg vil lære dit liv at kende.

Er dette et traumatisk generationsopgør? Den gamle kvinde holder sin viden for sig selv, men til gengæld bliver vi delagtiggjort i hendes smerte over tabet.

Men overhovedet er angsten for at miste kontakten til andre mennesker stærkt til stede i kvindens monolog. Hun sidder i sin have og lytter anspændt efter om hun dog ikke kan opfange lydene fra de mennesker, som omgiver hende:

Her plejer ikke at være så stille. Der kommer stemmer og lyde fra de andre haver. Jeg ved ikke hvad de laver. Måske er de der ikke. Måske holder de sig inde. Måske er de taget til stranden. Måske har de stuvet børn og mad og stole og tæpper ind i bilen, og er taget til stranden. (...) Er der ikke nogen nu? Lyder det ikke som om der er nogen?

Denne angstfulde spørgen vender tilbage gang på gang i løbet af spillet, mere og mere desperat. Jo mere hun spørger, kan vi lyttere hører lydene fra de andre haver, kun kvinden hører intet, selv om der spillet igennem skrues højere og højere op for stemmerne og musikken fra kvindens omgivelser. Men hun er altså selv sat udenfor, overladt til sin længsel efter menneskelig kontakt.

Angsten for at miste omfatter også angsten for døden, eller at døden skal tage hendes mand:

Intet varer evigt, det ved jeg bedre end nogen anden, skulle jeg mene. Den dag er måske ikke så fjern, måske i morgen, måske længere væk, men måske ikke så langt væk som man tror. Denne vidunderlige sommermandag kunne være den sidste vi har sammen.

Det er denne dødsbevidsthed/-angst som giver kvinden modet til at tænke sit liv igennem. Det at døden truer i en måske alt for nær fremtid, gør det væsentligt at værdsætte det, som var og det som stadigvæk er. Nu er det ikke tiden at lægge strålende planer for fremtiden, det er et privilegium der hører en anden livsalder til. Nu er det blot at nyde hver dag som den sidste, og skønne på at de to stadig har hinanden. Det er denne filosofi, den gamle kvindes monolog er solidt rodfæstet i. Hun har i stort og småt livet igennem været i stand til at forsones sig med tilværelsen, selv savnet af datteren er hun på vej til at kunne acceptere, så med det bevidsthedsniveau hun med alderdommen har opnået, falder tilværelsens begivenheder på plads i de rette proportioner:

Men jeg vil ikke klage, ikke med det liv.

Som nævnt er de materielle værdier også værdier for den gamle kvinde, men så langt fra de væsentligste. Faktisk ser hun endda lidt ned på generationen med statussymboler og forbrugsræs:

Det er muligt, vi ikke har fem stuer en suite, og fuld kælder og flere badeværelser, vi har aldrig savnet det. Vi har hinanden, vi har hinanden. Og hvad andet kan de end at stirre

på deres store, dumme, tomme, uhåndterlige huse? Hvad har det hele så været værd for dem?

Men at der gennem det materielle kan opnås et nyt og måske større livsrum er hun dog fuldt bevidst om - og værdsætter det også:

Vi har kunnet tillade os, hvad vi havde lyst til. Vi har set det meste af verden. Selv om det ikke er noget i sig selv at kunne gøre hvad man vil, så alligevel, dagen er min egen.

Det vi ved om kvinden, får vi kun indirekte at vide, for hun er umådelig tilbageholdende med beskrivelser af sig selv, og fylder så meget desto mere sin monolog med beskrivelser af andre. Kun et sted viser hun noget af sig selv. Det er en kort barndomserindring fra en naiv fantasiverden, hvor hun i forældrenes automobil kunne tage på "lange ture i fantastiske landskaber, og møde alle mulige fantastiske mennesker i fantastiske klædninger". En glansbilleddrøm som brutalt rives i stykker, da hun opdager hvad søsteren bruger bilen til, nemlig til et stævnemøde med sin elsker. Man kan hæfte sig ved, at selv i et så kort erindringsglimt genfinder man nogle af de konstanter, som har været gældende for kvinden livet igennem: Længslen efter andre mennesker, men også angsten for det pludselige ophør.

Alderdom og livstræthed

Den gamle kvindes beretning kontrasteres skarpt af to andre stemmer, som tilhører et gammelt ægtepar, hvis livserfaring og hele livsindstilling er af en noget anden karakter.

Vi præsenteres her for et par stemmer, for hvem livet virkelig er en jammerdal, og det gøres ikke stort bedre af, at styrkeforholdet mellem dem er så ulige som vel tænkes kan. Som konsekvens heraf former deres dialoger sig som udsigtsløse forhindringsløb, hvor de sjældent når hinanden eller taler om det samme. Kvinden er skitseret som en udflydende og svag karakter, ikke meget talende og heller ikke stort lyttende. Manden derimod kan både være brovtende og ondskabsfuld (han kan godt lide at true sin kone med selvmord), men i al sin ubehagelighed har han også (ligesom den gamle kvinde i haven), evnen til at reflektere og videregive sine tanker, også selv om det her sker med negativt fortegn.

Et af de emner han giver sig i kast med er konen, som han kun kan opfatte som noget mærkeligt og uforståeligt:

Jeg tænker på, hvordan du var, hvordan vi havde det, hvor lykkelige vi var. Jeg tænker på, at der må foregå noget inde i dig. Jeg tænker på, at du må henvende dig til en eller anden. Jeg tænker på, at det er umuligt, at du er holdt op at meddele dig til nogen. Der må være nogen, der lytter til dig. Der må være nogen, der tager din hånd eller kysser din kind eller stryger dig over ryggen. Jeg tænker på, at det i hvert fald ikke er mig.

Her hører vi ikke den betænksomme ægtemand, som bekymret spørger til sin hustrus velbefindende. Derimod er det betragteren, som holder sit objekt ud i strakt arm - og undrer sig. Manden placerer konen et sted uden for hans egen tilværelsessfære, i et eksistentielt ingenmandsland. I stedet for at være aktivt deltagende med alt hvad dette måtte indebære, nøjes han med at betragte hende fra en ufarlig position. Dermed er han så bekvemt fritaget fra ethvert ansvar, og derfor kan han senere i radiospillet med sindsro sige:

Det kan aldrig blive mit problem, det er en lektie alle burde lære sig, det kan aldrig blive mit problem, aldrig.

Af citatet før det sidst anførte kan vi se, at der må have været engang hvor de to var lykkelige sammen, men det er de ikke mere af grunde, han holder for sig selv. Men måske ligger spiren til en forklaring gemt i den skuffede drøm om kvinden, som han, også til undren for sig selv, stadig holder fast ved:

Jeg har ikke tænkt på hende i tres år, og så drømmer jeg den drøm om hende og husker hende igen helt tydeligt. Jeg husker hvordan hun så ud. Så møder jeg hende på gaden, og hun er selvfølgelig ældre, men hun ser præcis sådan ud, som jeg huskede hende i drømmen. Jeg er ikke engang sikker på, at det var hende nu.

Det er erotikken og lidenskabens i sørgedragt, en skuffet mands afsked med den følelsesmæssige side af tilværelsen.

Indtil nu har hans kone været henvist til at leve i skyggen af sin mildest talt dominerende mand, men det magtforhold ophæves i samme øjeblik han indlægges på hospitalet, angiveligt som resultat af en hjerneblødning. Nu fornemmer hun at der er brug for hende, og hun stiller sig gerne til rådighed, selv om det for alvor er for sent:

Han dør for mig, han skrumper mere og mere ind, han bliver mindre og mindre. (...) De siger han trods alt har det bedre, hver gang jeg har været der. Jeg holder kun hans hånd, og fortæller om alt muligt.

Så diametralt forskellige er radiospillet's udsagn om alderdommen: Den er både en harmonisk livsaften, hvor sorger og glæder ophæver hinanden, og en endestation for knuste drømme og bitterhed; både en livskilde og et nedfrosset følelsesliv.

Midtvejrkrise og selvransagelse

Det er også et ægtepar, som repræsenterer livets midterstadium, og også her er det gældende, at kommunikationen mellem de to er så mangelfuld, at bevidsthederne næppe når hinanden.

For de to parter er det en underlig mellemalder, de befinder sig i. På den ene side er de ikke rigtig unge mere. Den brede vifte af muligheder, som var realiteten i 1968, eksisterer ikke mere. Det er nu at de valg de traf dengang, begynder at vise deres endegyldige konsekvenser. På den anden side er de jo heller ikke rigtig gamle, der burde stadig være tid til at dreje tilværelsen ind på en anden kurs - hvis det var det, man måtte ønske. Om det så er det, er i sig selv også problematisk at finde ud af. De to er jo ikke i stand til, som den gamle kvinde i haven, at skue ud over et helt livsforløb og sikkert vurdere, det rigtige og det forkerte. De befinder sig midt i livsprocessen, og skal nu først lære at erkende. Det går ikke uproblematisk for sig.

Lad os begynde med kvinden, da det er hende som skarpest tegner denne krise. Det første man bemærker er en høj grad af selvcentrering. I enhver relation overfører hun sine egne værdinormer på det andet menneske, og kommer dermed til at bedømme andre mennesker efter, om de er i stand til på tilfredsstillende måde at indfri hendes forventninger. Selv i de scener hvor hun er sammen med sin veninde, former kommunikationen sig som et forhør, hvor veninden bliver udspurgt om sit forhold til mænd, om hvad hun foretager sig og om hendes planer. Kvinden gør intet forsøg på at opfatte andre mennesker som de er, men ser dem kun som en udspaltning af sine egne behov.

Det kommer fx til udtryk, da hun tænker tilbage på sin egen mor. Kun et eneste sted forekommer det, hvilket kunne tyde på et fravær af de allervarmeste følelser. Men en side af

morens væsen kan hun bruge, fordi den svarer til en side hos hende selv, nemlig kreativiteten:

Hun havde en særlig evne til at få noget ud af ingenting. Hun kunne tage mælkekartoner eller gamle dåser eller gamle aviser simpelt hen, og lave fantastiske ting ud af dem. Jeg tror aldrig hun havde købt en gave i sit liv. Og hendes lejlighed så ligesådan ud. Alting var hjemmelavet, og alting så så rigtigt ud.

Det er en ganske vist positiv opregning af kvaliteter, men på en underlig afpersonificeret måde. Moren er ikke mere en del af den levende erindring, og kvinden forlader da også hurtigt emnet for ikke senere at vende tilbage til det.

For kvinden er begrebet lykke noget meget konkret, som man kan søge efter, og enten finder man den eller også gør man ikke:

Den første mand jeg var sammen med, er den eneste jeg har været lykkelig med. Jeg forstår stadig ikke, at jeg forlod ham. Jeg forlod ham bare for at prøve nogle flere. Såvidt jeg husker, prøvede han at komme tilbage til mig. Det er ikke helt rigtig, at jeg var lykkelig med ham. Der mangler altid et eller andet. Men det var ham jeg var mest lykkelig med. Han var en dårlig elsker, dem har jeg mødt bedre siden, men lagde man det hele sammen, manglede han mindst. Jeg var mest lykkelig med ham. Mindst ulykkelig.

Kærligheden er en vare som kan måles og vejes, og man kan afprøve forskellige modeller og gøre sammenligninger. Det er en tingsliggørelse af følelseslivet, som udelukker både spontanitet og måske også ægtheden, fordi kvinden blot opfatter forholdet mellem sig selv og det andet individ som et rollespil, hvor man må kende reglerne:

En eftermiddag sagde jeg til ham, at det nok var bedre at vi holdt op med at ses. Jeg følte, jeg mistede mig selv, jeg gled fra mig selv. Det sagde jeg til ham. Det var noget jeg havde læst, man kunne sige.

Ligesom den gamle mand i det forrige ægtepar havde drømmen om en uopnåelig kvinde, således har den midaldrende kvinde også en drøm om en fordums og for evigt mistet lykketilstand:

Jeg er så lykkelig der. Jeg kan stadig mærke vindueskarmen mod mine lår. Det er tidlig morgen. Lyset er blåligt udenfor. Jeg ved ikke mere hvad jeg egentlig lavede den nat. Jeg tror, jeg sad og tegnede. Måske sad jeg og tegnede og hørte musik og drak vin, og pludselig så jeg op og det var lyst udenfor. (...) Jeg kan nogen gange gribe mig selv i at søge tilflugt i den skide saxofon og den skide forpulede morgen, hvor jeg for en gangs skyld var ensom og lykkelig.

På linje med drømmen om lykke finder vi længslen efter at kunne smide hele det nuværende liv over bord og starte på en frisk, træffe nye valg med nye konsekvenser. Kvinden nærer en regulær skuffelse over, at alting ikke blev som hun engang havde forestillet sig det ville blive. Hvorfor hun ikke gør forsøget, står ikke klart. Hun siger endda selv at:

Jeg tænker på mig selv som et åbent menneske. Jeg vil ikke udelukke noget.

Men det er nu engang bare blevet sådan, at hun befinder sig i et fastlåst parforhold til en mand, som hun forsøger at råbe op og som forsøger at råbe hende op. Ganske vist er hun ikke domineret af manden, forholdet mellem de to er meget mere lige end hvad der var tilfældet for det gamle ægtepar, men deres alt for forskellige følelser og behov er en hindring.

Ser vi nærmere på manden i parforholdet står det klart, at han langt fra nærer idealistiske forventninger til de menneskelige relationer, han skal indgå i. Det ses fx i hans utroskab, hvor forskellen mellem de to kommer tydeligst til udtryk. Da kvinden opdager, at han har været hende utro, er det slet ikke jalousien, der plager hende mest, men derimod at manden ikke kan redegøre intellektuelt for sin handling. Hun leder efter forklaringer såsom erotisk tiltrækning eller lidenskab, hvor han åbenlyst bare har haft lyst til sex med en tyve år yngre kvinde. Manden idealiserer ikke sin omverden, men lever blot i den på dens betingelser. Til gengæld tror han at kunne bedre de tos forhold gennem forandringer i de rent ydre rammer for deres samliv. Han vil gerne flytte til et andet og større hus, et forslag hun blankt afviser. Derefter forsøger han at tale det igennem med hende, men under former der mere end noget andet understreger fremmedgørelsen mellem dem: Han ringer til hende, for kun i telefonen kan han sige alt det, han ikke kan få frem ansigt til ansigt:

Jeg synes ikke, vi kommer ud af stedet. Vi sidder fast i det samme. (...) Jeg ved ikke, om man kan lave sig selv om, ved ikke om vi kan lave hinanden om, ved ikke om man skal, men vi er nødt til det, det er det, der æder mig op. Jeg ved hvad der er galt, du ved hvad der er galt, vi kan ikke gøre noget. Vi kan sidde sammen nætter igennem, vi kan tale om det, være kloge, fornuftige, indse det hele, vi ender hele tiden det samme sted.

Selv om det her lykkes ham at erkende forholdets fastlåsthed, så kan telefonsamtaler alligevel ikke bruges som en indgang til forandring. Til sidst er han nemlig kun i stand til at ringe op og holde forbindelsen, men kan ikke sige et ord. Dermed kan dansen på stedet fortsætte som hidtil.

Ungdom og livsappetit

Ungdommen er repræsenteret af en pige og en dreng, hvilket nok skal forstås som unge mennesker i puberteten. De har en monolog hver, hvilket gør, at de i kvantitativ forstand optager en meget lille del af spillet. Begge monologer er også opbygget på samme måde: De fleste af replikkerne har optakten: "jeg vil ikke dø uden at ...", efterfulgt af opremsninger af drømme og håb. Monologerne bærer ikke præg af nogen livserfaring overhovedet, men rummer til gengæld en stærk nysgerrighed over for dette spændende og måske også lidt skræmmende liv med alle mulighederne. Med den citerede optakt er dødsbevidstheden særdeles nærværende, og derfor kommer opremsningen af alt det man bør nå, inden det er for sent, til at virke som et hæsblæsende kapløb med tiden.

Pigen drømmer om et kreativt liv, et liv med kunst i samklang med andre mennesker, som betyder noget for hende og som hun betyder noget for:

Jeg vil ikke pludselig finde mig selv, når det er for sent og ærgrer mig.

drengen vil gerne være et menneske, hvis liv betyder noget, han vil som pigen sætte sig spor. Men han opfatter også livet som en proces, der er mindst lige så vigtig som det produkt, der til sin tid måtte komme ud af det:

Det er ikke så vigtigt hvad man laver eller hvordan man bor eller hvem man er, det er vigtigt, at man har det godt, tilfreds med sig selv.

Vi har nu lyttet til de otte stemmer i "En hvid dag", og det virker som om, ungdomstiden er kernepunktet her. Det er i ungdommen man har friheden og mulighederne for at træffe de valg, hvis konsekvenser man så må forholde sig til resten af livet, for der er ingen reel fortrydelsesret, kun drømmen. Det er først når man har oparbejdet et vist mål af livserfaring, man forstår rækkevidden af det livsløb, man i ungdommens naivitet og forhåbning har sporet sig ind på.

Form og virkning

"En hvid dag" har en cirkulær form der gør, at spillet slutter hvor det begyndte. Det skyldes, at de otte stemmer ikke indgår i et episk fremadskridende handlingsforløb. Vi oplever ikke det levede liv som et forløb i tid, men får i stedet mange års livserfaringer sat på nåle og stillet til vores rådighed som brudstykker af erkendelser. Forfatterens interesse har tydeligvis ikke været at se personerne som fuldt udfoldede handlingsindivider, men i stedet at lade dem optræde som repræsentanter for forskellige livsholdninger og livsaldre. (Kun da den gamle mand kommer på hospitalet, kan man tale om et handlingselement, som føres til sin endelige slutning). Den valgte fortælleform indebærer også, at vi ikke får præsenteret stemmerne, monologer/dialoger, i ubrudte forløb, men at vi glimtvis og skiftevis lytter til dem, mens de lynsnart blandes med andre monologer/dialoger. Man kunne kalde kompositionen musikalsk. Ligesom en sats i musikken kan arbejde snart med et snart med et andet tema, tillige med en vekslende instrumentation af disse temaer, således kan også Peter Asmussen bearbejde og variere sine temaer og gruppere stemmerne omkring disse. De otte stemmer i radiospillet er fordelt på følgende måde:

Alderdommen: (repræsenteret af tre stemmer): den gamle kvinde i haven og det gamle ægtepar.

Midtvejsstadiet: (også repræsenteret af tre stemmer): det midaldrende ægtepar samt veninden.

Ungdommen: (med to stemmer), pigen og drengen.

Omkring disse tre stemmekonstellationer er skabt forskellige lydmiljøer, der fungerer som en slags kendingslyd.

Den gamle kvinde taler altid på en baggrund af fuglesang - da hun jo befinder sig i en have.

Det gamle ægtepar har fået tildelt to lydmiljøer: En stuelyd med en transistorradio i baggrunden, og så lyden af en lufthavns- eller banegårdshal, som de to vandrer igennem, mens de taler - men uden at denne location sætter sig spor i deres replikker.

Det midaldrende ægtepar fører som regel deres dialoger hjemme over middagsbordet med smasken og klirren af bestik og porcelæn, bortset fra de gange hvor de taler i telefon.

De unges stemmer høres på en baggrund af lyde, der signalerer liv og festlighed: Der lyder snak og latter fra mange mennesker, blandet med musik. Stemningen er lys og optimistisk, hvilket harmonerer fint med de unges blomstrende forestillinger.

Af samtlige radiospillets stemmer er den gamle kvinde i haven den centrale. Det er hende, som åbner radiospillet, og hun udgør dets grundtone.

Derudover præges radiospillet af en række tableauer helt uden tale, kun udført i lyd. Vi hører et menneske trække vejret, fodtrin, en person der ryger en cigaret, eller en mere ubestemmelig bevægelse i rummet. Men vi får også to glimt af noget, der i første omgang er forspillet til et samleje, men i næste omgang er blevet voldtægt. Lydene i disse tableauer er

kendte fra sammenhænge andre steder i radiospillet, men her hvor de ikke er tekstliggjorte, virker de som markører af en bestemt stemning: ro og eftertænksomhed, anspændthed eller angst og vold.

Radiospillets musikalske komposition levner også plads til at lade nogle af temaerne vandre fra en stemme til en anden. Det betyder, at Asmussen kan introducere et tema i begyndelsen af radiospillet, men på en sådan måde, at vi som lyttere ikke forstår dets betydning før langt senere, måske først i slutningen af spillet, hvor temaet gentages og udfoldes i sin helhed. Et eksempel på det er den gamle mands drøm om skoleleveninden. I en tidlig scene i spillet fortæller manden i det midaldrende ægtepar en meget mystisk historie, som han endda selv har fået fortalt af en anden:

Det var kvinden, der fortalte ham om manden. For fyre år siden havde han gået i skole med deres datter, og været ulykkelig forelsket i hende. Han havde været gift og fået børn, havde mistet sit arbejde og sit firma, og nu ville han gerne tale med datteren igen.

Først langt senere, da vi hører den gamle mand selv fortælle om sit møde med den kvinde, han ikke har set siden skoletiden, forstår vi, at dette kunne være den samme historie.

Men til trods for disse interne forbindelseslinjer er der ikke skabt familiemæssige relationer mellem generationerne i radiospillet. Den gamle kvinde i haven er ikke mor til den midaldrende kvinde, ligesom den midaldrende kvinde og hendes mand ikke er forældre til de to unge. Sådanne relationer ville have været naturlige i den episke beretning om generationsforskelle.

Som vi har set, støder man ofte på steder, hvor det ikke er muligt at komme længere i forståelsen af teksten. Mange spørgsmål får lov at stå ubesvarede hen. Hvori består konflikten mellem den gamle kvinde i haven og hendes datter. Hvad har fået det midaldrende ægtepars forhold til at køre sådan i hårdknude? Og hvad med de forskellige hentydninger, som stykkets personer forstår udmærket, men som ikke er åbne over for lytterens tolkning. Et eksempel er den midaldrende kvinde som, da hun afslår at gå med på mandens forslag om at købe nyt hus, siger:

Tænk på dig selv i nat, tænk på i nat, tænk på hvordan det var i nat, tænk på det. Og lad så være med at sige, hvorfor ikke.

Hvad man måtte gætte på, kan ikke begrundes ved en iagttagelse i teksten.

At hele denne komposition for stemmer overhovedet kan fungere skyldes, at skuespillerne er godt valgt. Deres stemmer markerer tydeligt de beskrevne livsaldre. Ungdommens stemmer lyder forventningsfulde, det midaldrende ægtepar har fået en tone af alvor i stemmerne, mens det gamle, livsudbrændte ægtepar taler klangdødt og tillukket. Den gamle kvinde i haven spilles af Astrid Villaume, og den indlevelse og følsomhed hun lægger i sin tolkning af rollen, er noget helt særligt. Teksten kommer til at lyde selvoplevet, og som lytter fanges man ind i dette intense og meget private univers. Især scenerne, hvor dødsangsten er nærværende, er rørende. Som man har kunnet se i citaterne, består Peter Asmussens tekst gennemgående af korte, præcise sansninger. Dermed at være fritaget for et episk berettende sprog, benytter Astrid Villaume til at udtrykke sin rolle i et dvælende tonefald, som lyder af indre harmoni. Radiomediets intimitet understreges meget tydeligt af en sådan radiatorolle, fordi man i disse øjeblikke forledes til ikke at skelne mellem stemmen, som taler, og så den fiktionære person, stemmen skal fremstille.

Perspektiv til Peter Asmussens øvrige radiospil

Peter Asmussen debuterede på radioteatret med "Råb" (1991). Han kalder det en "Sekstet for radio", og forestillingen er da også lige så musikalsk som "En hvid dag".

Seks stemmer taler på en lyddød baggrund, bortset fra en ambient musik som dukker frem fra tid til anden. Men her gøres ikke brug af lydeffekter, og ligesom i "En hvid dag" er her ikke tale om en episk fortælling. De seks stemmer taler om sansninger, erkendelser og følelser, også gerne de store som had og kærlighed, jalousi eller den svigtende tro på eksistensens mening. En af stemmerne tilhører en mand der, gennem noget der lyder som en slags selvterapi, søger at mane billedet af den elskede frem og tale hende tilbage. En anden stemme tilhører en gammel mand, som er "professionel invalid", som han selv siger det. Han lyver sig døv, så han kan slippe for sin familiære omverden, og i stedet leve i sin egen verden, som består af lange dage på bænken i en park, hvor han kan studere de unge, solbadende piger. En tredje stemme ser alting udefra, beskrivende noget der i episk forstand ville være en lang og indviklet begivenhedsrække omkring et selvmordsforsøg, men som i den valgte stacato-agtige fortællestil, bliver en langstrakt registrering af mekaniske bevægelser.

I "Råb" skelnes også mellem de tre generationer: Alderdommen (som i manuskriptet kaldes de "åbne" stemmer), de midaldrende mennesker (som er "lukkede"), og så ungdommen ("åbne" stemmer). Denne definition af stemmerne kan også høres i den færdige forestilling. De midaldrende, "lukkede" stemmer taler langsomt og uden energi, i modsætning til de fire øvrige stemmer, som kommunikerer ud til os.

Stemmernes indbyrdes placering er også grundet på det musikalske og det rytmiske: Hver stemme er at betragte som et soloinstrument, som efterfølges og kontrasteres af en anden stemme og såfremdeles. Asmussen har blandet stemmerne så godt, at det for lytteren aldrig bliver forudsigeligt, hvem der næste gang vil tage sin solo.

Før "Råb" havde Peter Asmussen skrevet en tekst til ungdomsprogrammet "P4 i P1".

Titlen er "Spring", og forestillingen er både et radiospil og en slags lydcollage. Teknikken med tableauer i lyd, som vi oplevede dem i "En hvid dag", er her lange, udfoldede lydlandskaber, afbrudt af tale. Selv om det er en historie der foregår i "en nær fremtid", kan man genfinde de temaer som gør sig gældende i de øvrige radiospil: Den afbrudte eller mangelfulde kommunikation og menneskers vidt forskellige tilgange til livet. I dette fremtidssamfund er mad noget man må tigge sig til, men til gengæld er telefonkommunikationen gratis. Mennesker kan frit lytte til hinandens telefonsvarere, og selv være med til at sætte fraværet i system ved at indtale nye beskeder. Derved undgås de alt for direkte møder med andre.

Umiddelbart kunne Peter Asmussens seneste radiospil, "Regnsonate" (1995), synes som en fuldstændig litterær kovending. Han kalder spillet "Et melodrama for radio", og det signalerer jo unægtelig et brud med den åbne dramaform, han ellers har bevæget sig i.

Her har vi da også en støt fremadskridende fortælling om to musikere, en kvindelig pianist og en mandlig violinist, som øver på Brahms' sonate for violin og klaver op. 78. Men de to har nu mere til fælles end blot musikken, der er nemlig visse forvirrede følelser indblandet, kærlighed eller blot tiltrækning - eller måske slet ikke noget. Her er et radiospil, som bestemt ikke slutter hvor det begyndte, for de to personer bevæger sig fra noget varmt til noget koldt, fra håbet om at kunne realisere en slags kærlighed over tvivlen og fornægtelsen til et køligt, forretningsmæssigt arbejdsfællesskab. Men radiospillet byder dog også på typiske Asmussen-kendetegn såsom samtaleproblemer. Det ligger nemlig i stykkets konflikt, at de to personer slet ikke aner, hvordan de dog skal udtrykke sig selv, så den anden forstår det. Det er heller ikke altid den anden har lyst til at lytte, tage imod eller selv at give. I begyndelsen vil han meget gerne snakke om tingene, hvor hun allerhelst vil gå uden om emnet og komme i gang med arbejdet. Senere da hun så til gengæld er parat til ham, er han fuldstændig uinteressert.

Disse to voksne stemmer spejles af to barnestemmer, også en pige og en dreng, som udtrykker længslen efter lykke og medmenneskelig forståelse. I dette radiospil er der altså i mindre målestok tale om Asmussens konfrontationsteknik.

Opsummering

Peter Asmussens radiospil grunder sig på en undren over de grelle forskelle som rummes i menneskers tankeverden, og som kommer til udtryk i menneskers udsagn. For at kunne aflytte disse forskelle så objektivt som muligt, vælger han at lade dem stå helt uformidlede over for hinanden. Gennem i vid udstrækning at benytte den åbne dramaform, kan han konfrontere stemmer med andre stemmer og foretage en næsten total afklædning af værdisættene. Men også kun næsten, for i den atomiserede fortælleform, hvor brudstykker følger på brudstykker, får mange spørgsmål lov at stå åbne.

Det er et ordets teater, hvor Peter Asmussen ikke er meget for at lade lydeffekter have en handlingsillustrerende funktion, hvorfor han i stedet enten helt undgår dem, lader dem indgå i tableauer eller lader dem indgå i de lyd miljøer, som knytter sig til bestemte stemmer.

Men stemmer er jo i sig selv også lyde, så når Asmussen konfronterer livsholdninger, konfronterer han også forskellige stemmekvaliteter som fx en gammel stemme over for en ung stemme. Peter Asmussen gør med andre ord brug af ikke-visualiserbare elementer i sine radiospil.

Lad os herefter lytte til de andre radioforfatterskaber, hvor personer repræsenterer ideer.

Kapital 8

Idebilleder - Et perspektiv

Gorm Rasmussen

Vi lægger ud med intet mindre end et møde mellem de tre verdensreligioner. I Gorm Rasmussens radiospil "Billardspillernes gudsbevis" (1996) er Slagterkroen i Købbyen i København den typisk danske ramme for et spil billard mellem en præst, en rabbiner og en mulla. Disse tre hellige mænd vil bevise, at religionerne kan forliges og at de stridigheder som historisk altid har fulgt med troen, kan bilægges i en hyggelig og afslappet atmosfære.

Dette smukke formål lader sig dog ikke sådan lige realisere, for de tre møder op med skudklare fordomme om hinanden. Jøden kalder præsten for "griseædende, seksualforskrækkede, gamle kryptonazist"; præsten kalder rabbineren "opblæste, omskårne buk", mens mullaen overhovedet ikke kan tage nogle af de to alvorligt, da de jo fuldstændig har misforstået det hele og ikke har indset, at Islam er den rette og eneste tro.

De tre ved billardbordet kan hverken finde ud af, hvem der først skal støde til ballen, hvem der retmæssigt har tilkæmpet sig hvilke point - og de kan slet ikke finde ud at spille et ærligt spil, men snyder det bedste de har lært.

Den danske præst er en ren karikatur. Han er konstant smålidenlig og efter servitricen, han elsker de jordiske glæder og har kun religionen som en dekorativ fernis. Han er brovtende og stor i slaget, hvorunder skjuler sig hans forbitrelse over sin manglende forankring i troen. Han er så misundelig på de to andre, fordi de slet ikke rummer tvivlen. Kristendommen i den danske præsts skikkelse er slatten; i præstens udsagn finder vi ingen uomgængeligheder, dvs. ingen fundamentalistisk hengiven sig til Gud selv om det er tydeligt, at han nærer et stærkt religiøst behov. Men når han ikke evner at række efter Gud, så kan han da i hvert fald række efter servitricens barm.

Helt anderledes er det fat med rabbineren. For ham er religionen uden tvivl tilværelsens paradigme. Han taler om "kvinden som mysteriets port" og "freden og saligheden". Rabbineren tror fuldt og fast på Messias' genkomst, det er som en elsket vens tilbagevenden. For rabbineren er den hellige skrift en levende tekst, hvori han finder sin klippefaste tro bekræftet. Ubesværet kan han lade bibelcitater indgå i sine dialoger med de andre tilstedeværende: "Der står skrevet, at du skal arbejde i dit ansigts sved". Rabbinerens Gud er ikke et fjernt eller diffust fænomen - sådan som det forholder sig for præsten - men altid og overalt nærværende.

Mullaen er trioens fundamentalist. Ikke blot er han ude af stand til at respektere Kristendommen og Jødedommen - han kan næsten slet ikke anerkende dem som værende religioner. Mullaen tror ikke, han ved - og opfatter derfor de andre to religioner som en slags forvildede udskejelser, han blot alttilgivende kan smile ad. Mullaen har ret fordi han har det, og han er meget lidt fremtrædende i præsten og rabbinerens diskussioner/skænderier. Hvor de kan blive uvenner over den rette tolkning af et skriftsted, så kan mullaen mildt henvise til koranen, hvor sandheden ganske enkelt står skrevet op:

Hvor mange Guds ord har I direkte af Guds mund? Vi har mere end tusind sider. Men, kære venner, det behøver I ikke at frygte os for, de er til rådighed for alle.

Forskellene mellem de tre er så store, at en forsoning ikke er mulig - kun religionskrigen er tilbage, og den foregår både i og uden for billardspillet, hvor de tre ender i korporligt slagsmål.

Men konflikten mellem troende og ikke-troende er også manifesteret i radiospillet. Servitricen Gurli får nemlig til sidst nok af det hele, og med billardkøen går hun løs på de tre hellige mænd og fordriver dem fra Slagterkroen. Dermed forbliver alle spillets modsætninger uformidlede stående over for hinanden - forsøget på tolerance og forlig mislykkes til fordel for en styrkelse af striden.

I radiospillets opførelse er der lagt stor vægt på at markere personernes indbyrdes modsætninger gennem skuespillernes brug af stemmen. Aksel Erhardsen er den joviale discount-præst, og han taler meget udadvendt og med stort volumen. Han er tydeligvis den alfaderlige i selskabet. Henning Moritzen derimod taler som rabbineren med både inderlighed og varme i stemmen, der bevidner hans stærke trosforhold. Lars Knutzon har som mullaen tillagt sig en diskret accent, så han kommer til at fremstå som fremmed og eksotisk.

Jens Christian Grøndahl

I Jens Christian Grøndahls to radiospil mødes meget markante personligheder, som befinder sig vidt forskellige steder i tilværelsen. Gennem filosofiske og stærkt billedrige samtaler konfronteres disse modsatrettede positioner.

"Gennem længslens byer" (1993) kunne man kalde et eventyr for voksne. Den unge fyrstesøn prins Usu, skal giftes med naborigets prinsesse Ili, og dermed selv blive fyrste. Men prins Usu er blind, og denne manglende sans betyder (i hvert fald i dette radiospil), at han aldrig har været i stand til på egen hånd at opfatte og forstå sin omverden. Fra barnsben har han derfor været knyttet til den troldmandsagtige lærer ved navn Bulgan, som har dannet hans bevidsthed om den synlige verden. I stort og småt har prinsen fået beskrevet, hvad han ikke selv kunne se. Men ifølge Bulgans overbevisning, vil prinsens blindhed netop kun være en fordel, når han skal til at regere et stort rige. Han vil ikke kunne lade sig vildlede af den synlige verden, men vil i stedet fæstne det indre blik på "de usynlige love som styrer himlen og jorden" - som Bulgan forklarer det. Denne indsigt i livets love skal prinsen opnå på den lange rejse mod sit nye rige. Læreren Bulgan har arrangeret det sådan, at prins Usu på hver af rejsens tre nætter skal sove med en kvinde - en ung, en midaldrende og en gammel - og på denne symbolske måde tilbagelægge stadierne på livets vej. Disse tre kvinder er prostituerede, og har som sådan mødt mennesket i alle dets facetter.

Den unge, som er 14 år og dermed på prinsens alder, er på en vis måde også blind; ikke i fysisk forstand men i erkendelsesmæssig. Hun eksisterer kun som et minde for de mange mænd, som har besøgt hende - men hun er ikke i stand til at eksistere i kraft af sig selv. Hun opfatter sin omverden som en kaotisk mangfoldighed af indtryk, som hun ikke forstår og som derfor heller ikke fæstner sig i hendes sind. Endnu har hun ikke kunnet gøre sig nogle faste forestillinger om tilværelsen, og har dermed heller ikke kunnet skuffes. Hendes liv er stadig - som prins Usus - i sin vorden.

Den midaldrende kvinde har født syv børn og har helt anderledes livserfaring. Hun kender desillusionen, har prøvet ulykken og længslen efter den mand, som forlod hende og børnene.

Den gamle kvinde er derimod i stand til at skue ud over hele det livsløb, hun har lagt bag sig og forsoner sig med livets forskellige tilskikkelser. Hun erkender døden, ikke som en trussel, men som værende den der har givet livet dets perspektiv. Hun forstår, at den konstante bevidsthed om døden er en tilskyndelse til at leve.

Disse tre kvinder repræsenterer altså henholdsvis uvidenheden, erfaringen og livsklogskaben.

Hvor "Gennem længslens byer" foregår i en eventyrlig verden med prinser og prinsesser, foregår "Garamond" (1992) i et nutidigt og meget snævert, litterært univers. Det

er et møde mellem en ung forfatter og hans store idol, digteren Garamond; (i øvrigt navnet på en bogsats).

Her udveksles meget forskellige synspunkter på kunstens og litteraturens betydning. Det er den unge forfatters illusion om kunstnerisk idealisme mod Garamonds påstand om forfatteriet som et håndværk og et kompromis. Er litteraturen det geniale menneskes udtryk, eller blot en måde at opnå anseelse og score imponerede kvinder på? Er litteraturen livet eller er livet større end litteraturen? Fører litteraturen mennesket nogen steder hen eller er kunsten blot kunstig?

I begge de to radiospil er der tale om en lærer-elev situation: Den alvidende Bulgan over for den blinde og spørgende prins - den erfarne og koldsindige Garamond over for den idealistiske og interviewende forfatter. I begge spil benyttes få men velvalgte lydeffekter, som sætter scenen, der ellers er overladt helt til replikkerne. Disse replikker er hverken mundrette eller realistiske, men derimod forankrede i skriftsproget. At lade personerne tale på en måde, der undertiden kan udvikle sig til noget nær filosofiske forelæsninger, levner forfatteren plads til at anskueliggøre endog meget komplicerede begrebssammenhænge - klart formuleret og meget, meget smukt; her er to eksempler. I "Gennem længslens byer" skal Bulgan forklare den blinde prins, hvad det vil sige, at noget er gennemsigtigt:

Bulgan: Forestil dig at du kunne udskifte den synlige verden, som du ikke kender, med den verden af lyde, som du kender. At lydene ikke kom til dig gennem dine ører, men gennem øjnene. Hvad ville da svare til usynligheden, som du er henvist til at leve i?

Usu: Stilheden.

Bulgan: Ja. Det er stilheden i glas der gør, at man kan se igennem det fra begge sider.

Og Garamond belærer den unge forfatter om, hvordan man vurderer kvaliteten af den tekst, man selv har skrevet:

Hvis du ikke forstår det, så er det godt. Hvis du ikke kan forstå, det er dig der har skrevet det, hvis du ikke kan opløse det og genfortælle det med andre ord, hvis det er lige så hårdt og stumpet som en ting, så er det skide godt.

Både Bulgan og Garamond spilles af Bent Mejding, og han gør det med al den vægt og livsklogskab/kynisme, som de to roller kræver. Her har Bent Mejding tillagt sig en rå og upoleret stemmeklang, så vi ligefrem kan høre, hvordan livet har sat sine spor.

Carsten Rudolf

I forrige kategori mødte vi Carsten Rudolf og hans radiospil "Himlen begynder ved nul", som var historien om drengens udvikling til mand; altså beskrivelsen af en konkret udviklingsproces i det indre.

I "Sex og sult" (1994) er projektet et helt andet, nemlig et spil mellem modsætninger. Det er den klassiske skelnen mellem fornuft og følelse, som er lagt ned over to personer.

På et diskotek mødes Vilter og Caroline, de går hjem med hinanden og de vågner op sammen næste morgen efter en hed nat. Efter denne nat med Caroline har Vilter fået tilfredsstillet sit fysiske behov, og han er nu udelukkende interesseret i at hun skal tage sit tøj og skride så hurtigt som muligt. Vilter repræsenterer nemlig rationaliteten; han er lægestuderende med et gennemført biologisk syn på tilværelsen. Han vil hverken have at gøre med forelskelse eller kærlighed, som blot skyldes rent kemiske processer i hjernen. Caroline derimod nærer følelsen. Hun vil snakke og være kærlig, tror at dette kan være indledningen til et forhold mens Vilter bare smider hende ud.

Men midtvejs gennem spillet byttes om på disse markante positioner. Vilter opdager, at disse kemiske reaktioner i hjernen er det svært at forholde sig fuldstændig afpersonificeret til. Han opdager at han faktisk er meget interesseret i Caroline, mens hun på sin side indtager den tilsvarende afvisende og fornuftsbetingede holdning. Selv om rollerne byttes om, forbliver konflikten den samme. Den opløses ikke gennem diskussion - men ophæves bogstaveligt, da Vilter og Caroline med hinanden i hænderne pludselig letter fra jorden og svæver bort.

Radiospillet forløber som en vekslen mellem scenerne med Vilter og Caroline og så en mandlig og kvindelig fortæller, som i den grad betragter begivenhederne udefra og beskriver hvad de ser i et strengt, objektivt sprog:

Han fodrer sin guldfisk kl. 13.42, han hører to stykker musik, ryger tre cigaretter, går rundt om stuebordet fire gange, ser ud ad vinduet fem gange.

Peer Hultberg

I "De skrøbelige" af Peer Hultberg (1996) er fire personer samt en hund i bil på vej til en forlænget weekend. Det skulle være så hyggeligt, men det bliver det nu aldrig - snarere temmelig uhyggeligt. Disse fire personer repræsenterer nemlig fire særdeles skrøbelige og forkrampede måder at indrette tilværelsen på. I radiospillet møder vi en familie med far, mor og datter samt familiens husven. Alle føler tilværelsens meningsløshed og umulighed, og på hver deres måde søger de at kompensere for dette indholdstab.

Faren Henrik er den glatte, selvsikre damernes ven, som har styr på enhver situation, altid med en rap bemærkning og fuldt ud accepterende affæren mellem hans kone og husvennen. Eller i det mindste er Henrik sådan på overfladen, for nedenunder er han både rasende jaloux og ikke mindst desillusioneret over, at livet ikke formede sig som det burde. Hans liv skulle have været en kamp for de svageste, men i stedet føler han sig blot kompromitteret som menneske uden troen på noget som helst: "Det rigtig ægte er blevet falsk".

Hans kone Marguerite er udadtil mor med stort M. Hun vil være datteren Annes fortrolige veninde, og med hende skabe en lukket kvindeverden som kan holde de to mænd ude. Men indadtil misunder hun datterens ungdom og hendes kunstneriske talent - et talent Marguerite gerne selv ville besidde, men som er helt uden for hendes rækkevidde. Marguerite vil kunne spejle sig i sin datter, men spejlbilledet får hende til at føle sig mislykket og mindreværdig.

Datteren Anne er faktisk den eneste, som nærer et oprigtigt ønske om at gøre op med alt det forløjede. Men hendes opgør ligger blot i en modstand mod at blive voksen: "Når man er voksen, så er man entydig, ene med sit ansvar". I løbet af turen fylder hun netop 15 år, og bliver af forældrene opfattet som den evindelige brokker; hende der altid er imod, og som altid har indvendinger og spørgsmål til hvad de nu måtte bestemme for hende. Hvad Annes omgivelser opfatter som værende et ganske almindeligt, omend besværligt teenageoprør, er i virkeligheden udtryk for Annes manglende accept af (og ikke mindst angst for) at skulle indtage det faste regelsæt, voksne efter hendes mening lever efter.

Jacob er den klassiske husven - den som altid er venlig og imødekommende, men som også tiltager sig visse friheder. Han har i mange år haft en affære med Marguerite (hvilket som nævnt ikke er nogen hemmelighed længere), men han er også den kloge, betænksomme der med stoisk ro søger at udglatte de mange stridigheder som opstår i løbet af turen. Lige så afklaret og harmonisk Jacob virker udadtil, lige så kaotisk er hans indre. Han kan ikke se en sø, uden at få en næsten uimodståelig trang til at drukne sig. Jacob tiltrækkes af destruktoren, han både vil sin død og tør den ikke; derfor - og kun derfor - holder han sig tilbage og fortsætter det liv, der så åbenlyst har mistet sin værdi for ham.

Den medbragte hund kan tale (men kun så vi lyttere kan høre det), og den beslutter sig til at føre denne skrøbelighed hos sine herrer til den yderste konsekvens. Ved at lave ravage i kabinen forårsager den en bilulykke, og kan som en dødens engel betragte sit værk:

Jeg der befrier jer fra det tyngende støv, for at lade jer prøve det frie, det herlige liv i verdensrummet.

Og denne tragiske udgang indtræffer netop som de fire personer er ved at nærme sig hinanden - netop som de er ved at erkende, at til trods for deres indbyrdes forskelligheder er deres liv fælles i forsøget på at manøvrere uden om tilværelsens meningsløshed. Den nøgne erkendelse af denne meningsløshed kunne derfor være løsningen for disse fire mennesker. Netop som de måske er i færd med at mødes i denne erkendelse, indtræffer ulykken som en bekræftelse af tilværelsens totale meningsløshed.

Udover den talende hund indfører Peer Hultberg også et andet interessant, fortælleteknisk træk. Personerne har så svært ved at sige jeg at de, i deres indre monologer, omtaler sig selv som han og hun fx:

Hun var vågnet til et nyt år, en ny fase eller var det ikke et helt nyt liv nu til morgen, og hun ville være blevet oppe til klokken 12, men der var ingen, der havde gidet blive oppe sammen med hende;

- hedder det i Annes replikker. Denne nye, radiofoniske form for personkarakteristik lader spillets personer se sig selv både udefra og indefra.

Staffan Valdemar Holm

"Søster midnat" af Staffan Valdemar Holm (1993) rummer tre personer, som er udtryk for den menneskelige lidelse.

Gitte er nyansat sygeplejerske på en hospitalsafdeling, og er som sådan temmelig uerfaren over for mødet med tre patienter, som er så syge, at de kun ønsker at dø. De anmoder direkte Gitte, der som en Indras datter går fra patient til patient og lytter til deres lede ved livet, om at udføre aktiv dødshjælp.

Der er højesteretsdommeren, som førhen var et menneske med magt og anseelse, men som nu er så fornedret af sin sygdom, at han kun kan udtrykke denne fornedrelse ved at udføre den, for et menneske i hans høje position, mest fornedrende handling. I sin sygeseng ligger han konstant onanerende - til sygeplejerskernes (og ikke mindst Gittes), store lede. Hans onani er frigjort fra den seksuelle betydning (den har intet med lyst at gøre), men er kun fornedrelse. Han er blevet sin egen modsætning - er gået fra magt til afmagt.

der er spillelærerinden, hvis hele liv har været et mareridt, som følge af ulykkelig kærlighed. Det blev forbudt hende at gifte sig med den mand hun elskede, og hun blev i stedet tvunget ind i et udelukkende økonomisk betinget ægteskab. Hvor højesteretsdommeren engang har levet i en verden af magt, har spillelærerinden hele sit liv levet i fornedrelsen; hendes sygdom og længsel efter døden er blot den naturlige følge af et fejlslagent liv.

Endelig møder Gitte pastoren, hvis han da har været pastor - eller generalkonsul i Burma, hvilket han også påstår. Måske har han blot altid været i tvivl om, hvem han selv var. Derfor kan han i sin rolle som pastor fornægte kristendommen og kalde sjælen "kulturhistoriens største fejltagelse". I stedet sætter han kroppen, hvis sygdom ikke lader ham i tvivl om det fysiske realitet.

Disse tre patienter kræver altså, at Gitte skal udfri dem af tilværelsen. Efterhånden som handlingen skrider frem og de tre patienter gradvist får magten over Gitte, må hun til sidst give efter for det umenneskelige pres, og indfri deres ønske. Hun bliver søster midnat, den dødsengel, som de syge har længtes mod. Det er ikke patienternes ønske om at bestemme over egen død, som er det problematiske. Det er til gengæld den magt, som de tiltvinger sig over Gitte. Så fuldstændig mister hun taget i sig selv, at hun under udførelsen af dødshjælpen selv mister livet.

I radiospillet indgår få men markante lydeffekter. Når Gitte bevæger sig fra sygestue til sygestue, sker det gennem elektriske døre, som indtager en meget voldsom plads i lydbilledet. Når dørene glider til side, foregår det med en brutal motorlyd. I forhold til det øvrige lydunivers, som præges af neddæmpede stemmer, kan de elektriske døre virke overrumplende på lytteren. En anden markant lydkilde er Gittes fodtrin. Når hun bevæger sig hen ad gangene, hører vi lyden fra disse blødt klaprende hospitalssko. Dørene og fodtrinene lyder af noget sterilt og rationelt, hvilket er i skarp kontrast til patienternes lidelser.

Martin Reipuert

I "Ørnekalderet" af Martin Reipuert (1997) står konflikten mellem individets frihedstrang og fællesskabets bedste. Men det er også konflikten mellem Grønlands oprindelige kultur og så den moderne fornuftstanke.

Løjtnant Ellehammer er oldebarn til den kendte flyvepioner, og han har virkelig flyvningen i blodet. Den unge Ellehammer har som sit eneste mål her i livet at kunne bevæge sig frit i det tomme rum. Men på Grønland, hvor han udstationeres, er der ikke mulighed for den slags. Her skal militærets regler efterleves til punkt og prikke; man flyver efter koordinater og altid med kontakten til kontrollårnet. Men der er også de uskrrevne regler.

Den kaptajn og andenpilot som Ellehammer kommer til at flyve med, har været på Grønland i lang tid, og er fuldt fortrolig med de ånder som behersker naturen. Først når man har vist vandguderne respekt kan man flyve over hav - ellers er ulykken sikker. Den slags kan Ellehammer ikke tage alvorligt. I modsætning til sine kolleger betragter han blot grønslænderne som et primitivt folk. Ellehammer er altså det moderne individ, som vil definere sine egne rammer for tilværelsen: For ham er flyvningen (den uden regler og koordinater), frigørelsen fra alle snærende og forpligtende menneskelige relationer. I modsætning hertil står hans kolleger, som kun ser livsmulighederne inden for et forpligtende fællesskab. Kun hvis den enkeltes handlinger fanges ind af et fast system, kan de blive til gavn for fællesskabet.

En nat stjæler Ellehammer et fly for at realisere sin drøm. Det er den naturlige (og det antydes også dødbringende), konsekvens af hans definition af tilværelsen som en stadig overskridelse af grænser - i modsætning til de øvrige personers accept af og behov for regler og tryghed.

I denne emnekategori er altså tale om en radiodramatik, der ikke i så høj grad er orienteret mod handling som mod holdning. Radiospillenes personer er markante udtryk for forskelligartede positioner i den menneskelige tilværelse.

Hermed har vi tilbagelagt de tre emnefeltet i 1990'ernes debuterende, danske radiodramatik - som den lyder til og med forårssæsonen 1997. Nu er det tid at sumere det indvundne op.

Et slutperspektiv

Så meget er muligt i radioteatret!

Ganske vist var der engang, hvor forfatterne, radioinstitutionen og teknikken lagde meget snævre grænser ned over radiospillet. Det var i radioens barndom, hvor man næsten ikke kunne erkende betydningen af den nye genre, af bar bekymring over dens ulemper. At man så hurtigt efter Statsradiofoniens grundlæggelse gav sig i kast med en kunstform, hvis værdi man så åbenlyst ikke havde tiltro til - det må vi i dag betragte som et under.

I 50'erne og 60'erne blev situationen imidlertid en anden for radiospillet. Nu fik forfatterne lysten, radioen fattede modet og teknikken var ved at være klar til den helhjertede satsning på radiospillet. Radioteatrets guldalder og radioteatrets krise - radioteatrets døds kamp og radioteatrets langsomme men sikre genopstandelse - det var hvad man kunne opleve i tider, hvor det syntes som om, de visuelle medier havde kvalt radiolytning overhovedet.

Om interessen for radioen og det auditive er ved at vende tilbage i 90'erne, er svært at sige, men det er en påstand, man tit hører hævdet. Radiospillet nestor, Finn Methling, har ved flere lejligheder spået, at inden længe vil mennesker være så trætte af de flimrende billeder, at trangen til at danne egne, indre billeder efterhånden må være uimodstælig.

Uanset om Finn Methling og alle de andre, som af ægte kærlighed til radiomediet spår det snarlig fremgang får ret, så har radioteatret her i 90'erne taget sit klare standpunkt: Mange eller få lyttere, populært eller elitært - den kunstneriske kvalitet og modet til at satse er guiden i repertoirelægningen. Kun et kan give radioteatret dets eksistensberettigelse - nemlig radiospillene selv! Man hører ikke længere radiospil, der hovedløst forsøger at efterligne tv's populære serier, lette familierpertoire eller endeløse og åndeløse krimiserier. Næsten som i 60'erne tør radioteatret støde nogle potentielle lyttere fra sig til fordel for de særligt interesserede, dem som formår at værdsætte den krævende radiokunst. En elitær holdning? I hvert fald en idealistisk og konsekvent, som har givet mange, hørbare resultater. Overhovedet er der fællestræk mellem radioteatrets guldalder og radioteatrets 90'ere. Dengang som nu skaber radioteatret bevidst en litterær konjunktur, som betyder, at mange danske forfattere bliver opmærksomme på radiospillet. Hvor andre teaterinstitutioner kan bestille spil om bestemte emner, bestiller radioteatret blot et spil, hvis emne er af forfatterens egen tilvirkning. Det gør, at spændvidden af de indsendte og udsendte radiospil, bliver så stor som mulig. Ligesom i 60'erne sker denne kunstneriske oprustning i en tid med et medieboom, som ikke synes at ville indbefatte radiomediet. Med den strategi man har anlagt, får radioteatret en placering som den nødvendige kunstinstitution, som opprioriterer en ellers underprioriteret side af den dramatiske kunst: nemlig den nye, danske dramatik. Radioteatret er atter blevet "rugekasse".

Det er de udklækkede radiospil, dette speciale har behandlet på de foregående sider. Vi har taget turen gennem samtlige 90'ernes danske premierer, skrevet af debuterende radiodramatikere som har fået chancen i perioden januar 1990 til og med forårssæsonen 1997. Med andre ord har specialet søgt at indkredse og beskrive en litterær periode, som slet ikke er afsluttet endnu. Men alibiet ligger i den voldsomme mængde nye radiospil, som i langt de fleste tilfælde har kunnet byde på overraskende, skæve eller foruroligende historier, et repertoire, der giver en tydelig fornemmelse af en smal kunstform med en bred vifte af tilbud. Dermed har min undersøgelse kun kunnet bekræfte den bestræbelse, radioteatret har - ifølge Jesper Bergmann: Dette repertoire er noget særligt, det har vist sig at være satsningen værd. De kommende premierer må så vise, hvilke andre veje, der kan nå at åbne sig i 90'ernes radioteater.

I specialet har jeg arbejdet med tre emnekategorier - samfundsbilleder, menneskebilleder og idebilleder - som har været mit forsøg på at fastholde de grundlæggende elementer i det store tekstkorpus.

Radiospillene i kategorien Samfundsbilleder beskæftiger sig med de ydre rammer for den menneskelige eksistens. Hvad gør et samfund ved sin befolkning, og hvordan søger befolkningen at påvirke samfundet - hvis den da overhovedet gør forsøget.

Hos Peter Rafn Dahm og Mads Brenøe er det diktaturet med dets undertrykkere og undertrykte. Det er foruroligende spådomme om en snarlig fremtid. Med Kim Fupz Aakeson og Claus Beck-Nielsen befinder vi os midt i nuet, 90'erne, det postmoderne årti, hvor mening og indre sammenhæng blot er en bristet drøm, og hvor materialisme erstatter den manglende, åndelige dimension. Hos Claes Johansen og forfatterparret Tine Houmann & Peter Bay formidles 90'ernes opgør med 60'erne, fremført med både humor og bitterhed. Men 90'ernes radioteater viste sig også at kunne rumme socialrealismen, med dens beskrivelser af familie- og arbejdsliv - sådan som Nina Malinovski og F. P. Jac gør det.

I kategorien Menneskebilleder har interessen flyttet sig fra den ydre verden til fordel for personernes indre liv. at gennemgå en psykisk udviklings- og erkendelsesproces og at gå fra barn til voksen, er temaer hos denne gruppes forfattere. Typisk for disse spil er, at de indre tilstande manifesterer sig gennem voldsom, ydre handling, såsom at personerne forvandler sig, får overnaturlige evner og/eller indgår i absurde og komiske handlingsforløb. Her kan nævnes Kari Vidø, Malene Kirkegaard Nielsen, Line Knutzon og Ole Brandt.

I den sidste emnegruppe idebilleder mødes eller ligefrem konfronteres forskellige udtryk for den menneskelige tilværelse. Personerne er repræsentanter for forskellige livsanskuelser og livsaldre, kulturer og religioner. I forhold til de to forudgående, meget store forfattergrupper, kan idebillederne virke eksklusiv med sine kun syv forfattere - men disse syv er meget konsekvente i deres afklædning af personernes værdisæt og i kontrasteringen af disse. Det er filosofiske og analyserende spil, hvor især Jens Christian Grøndahls og Peer Hultbergs dialoger er direkte skriftsprogsagtige.

I flere af radiospillene i de to første kategorier, placeres personerne i enten-eller situationer, og tvinges til at vælge mellem fx det gode liv over for det dårlige liv - udvikling over for stagnation - ægthed over for løgn og forstillelse - realitet over for illusion o.l. Ofte er radiospillet konstrueret som et sindrigt og velsmurt maskineri, der uundgåeligt driver personerne i en bestemt retning og til et bestemt udfald. I den tredje kategori er personerne ikke dramatiske handlingsindivider, men explicit diskuterende de modstillede livsopfattelser.

Det såkaldt stilistiske karneval - det at forfatterne frit tager for sig af litteraturens samlede udbud af stilarter og fortælleformer - er også stærkt til stede i 90'ernes premierer. Vi så, hvordan Kim Fupz Aakeson og Morti Vizki ubesværet var i stand til at skifte genre fra radiospil til radiospil: fra absurdisme til krimi, fra myte til science fiction; eller som hos Line Knutzon blande komplekst symbolsprog med pjattet komedie. At sådanne spil med held lader sig realisere i radio, bekræfter blot det gamle ord om, at i radioteatret kan alt lade sig gøre. I hvert fald er radioens teatterum så tilpas grænseløst, at det kan indeholde de mangeartede forfattertemperamenter.

Det er meget forskellige resultater, forfatterne har været i stand til at skabe ud af radiomediets tre faste ingredienser: stemmer, lydeffekter og musik.

Det er stemmen og dermed ordet, der som regel er det bærende element i radiospillene. Forfattere som Naja Marie Aidt, Maria Helleberg og Lars Bonnevie satser entydigt på teksten, og dyrker den indre monolog. Her er det i gængs forstand dramatiske erstattet med noget, der i visse situationer kan minde om oplæsning.

Andre forfattere som Claes Johansen, Kari Vidø, Mads Brenøe og F. P. Jac benytter den i radiospilsammenhæng traditionelle vægning mellem tale og lyd; her er lydene

handlingsillustrerende, de er med til at dramatisere og levendegøre den historie, som fortælles via personernes replikker.

Og atter andre søger at lave en mere ligelig fordeling af opgaverne. Det er navne som Peter Rafn Dahm, Peter Asmussen, Malene Kirkegaard Nielsen, der lader regulære handlingselementer fortælle ved hjælp af clean sound. Alt efter hvor vidtgående eksperimentet er, kan lydeffekterne selv blive agerende i radiospillet, ligesom personerne er det.

Som vi ser, er der i radioteatret vide muligheder for at forfatterne kan skabe sig deres helt eget, lydige rum. Derfor kan det undre, at et element som musikken som oftest bruges helt konservativt og forudsigeligt. Musik har altid været en uundværlig bestanddel af radiospillene, men har for det meste også altid været benyttet på samme måde: som stemningsskaber. Musikken kan være uhyggelig, meditativ, melankolsk, aggressiv som nu handlingen kræver det. Hvor den traditionelle brug af lydeffekter kan kaldes handlingsillustrerende - så kan den tilsvarende brug af musik kaldes følelsesillustrerende. Der er på ingen måde tale om, at musikken underprioriteres - tværtimod. Ganske vist forekommer radiospil, som udelukkende benytter grammofonmusik, men det almindeligste er, at musikken er nykomponeret. Denne Musik har ofte rent elektronisk karakter. Når det drejer sig om specielt komponeret musik, er der sjældent tale om stykker for orkesterbesætning. Når der benyttes musik indspillet på plade, kan alt lige fra rock, klassisk og jazz finde vej til radiospillene. Men præfabrikeret eller nykomponeret - musikkens position i radiospillene er givet på forhånd.

Enkelte af radioteatrets forfattere har søgt at lade musikken indgå på en mere aktiv måde i spillene. Det oplevede vi hos Peter Hugge, der i "Nedfaldsenglen" lader en kvinde indgå i dialog med en skiftevis klynkende, bedende eller aggressiv elektrisk guitar, symboliserende hendes elskede. Og der er 90'ernes eneste radiomusical "Den unge Kajs lidelser", med dens pastischer over blomsterbørnernes beatmusik. Decideret underlægningsmusik er jo sjældent beregnet på at blive aflyttet for dens rent musikalske kvaliteter - den skal ikke høres som musik, men skal skabe en ganske bestemt stemning. Ved derimod at bruge musikken aktivt, kan radiospillet få en yderligere kunstnerisk dimension.

Lige så rummelig og mangfoldig en genre radiospillet er, lige så mange måder kan man beskrive det på. Dette speciale har grundet sig på en overbevisning om radioteatret som en særlig radiofonisk litteratur, hvis tematiske og fortællemæssige kvaliteter (i dette tilfælde hos 90'ernes debutanter), burde gøres til genstand for en undersøgelse. Dermed har opmærksomheden ikke i så høj grad været rettet mod eksempelvis de rent institutionelle og økonomiske rammer for radiospillet i 90'erne, ligesom pressens modtagelse af spillene ikke har været berørt. En sammenligning mellem visse af debutanternes radiospil, og så deres øvrige litterære produktion, er heller ikke foretaget. I 1990'erne er også en ny generation af skuespillere kommet til radioteatret, og man kunne forestille sig en undersøgelse af, hvilke skuespillere der fremfører hvilke rolletyper og hvordan. Her i specialet har enkelte skuespillerpræstationer kun været omtalt, hvor det har øget forståelsen af det enkelte spils radiofoniske udformning. Radiospillet som en afsluttet, litterær genre har nemlig ene og alene været paradigmet for specialet. Det har åbnet muligheden for at lade samtlige debutanter i perioden indgå i undersøgelsen - og specialeteksten.

På den baggrund håber jeg, at det blandt andet er lykkedes mig at vise, at radiospillet (både generelt og i disse år), ikke blot er endnu et blandt mange medietilbud, men at radiospilformen kan meget mere end at underholde - den kan vise os verdener, intet kamera vil kunne opfange.

Radiospillet har lånt historien fra litteraturen - det dramatiske fra teatret - det rytmisk-dynamiske fra musikken - det rent lydlige fra radiomediet selv, og har så transformeret disse elementer til sin helt egen måde at skabe fiktionære universer på.

I 1990'erne har en ny generation opdaget radioteatret - og det er en generation, som på ingen måde holder sig tilbage, men som tværtimod sætter sit umiskendelige præg på repertoire.

Det er et mangfoldigt sted - scenen mellem ørerne!

Rafn Dahm, Vidø, Asmussen

- programoplysninger

Forfatter: Peter Rafn Dahm

Titel: Som et brøl fra titusind struber

Instruktør: Madeleine Røn Juul

Personerne: Frivi: Sanne Grangaard. Vool: Søren Sætter-Lassen. Strango: Peter Zhelder. Sulka: Benedikte Hansen. Viktor: Ole Lemmeke. Jeck: Michael Carøe. Højtaler/Onn: Henning Jensen. Kommentator: Thomas Mørk. Højtaler: Anne Marie Helger. Bobby: Jarl Forsman. Bobbys far: Louis Mieke-Renard.

Stadionmontage: Henrik Stibolt

Musik: Robert Røhr

Teknik: Erik Holmen

Udsendt: 2. januar 1990

Forfatter: Peter Rafn Dahm

Titel: Sygdommen

Instruktør: Madeleine Røn Juul

Personerne: Emilie: Ruth Junker. Adam: Anders Baggesen. Færgemanden: Ingolf David. Dingo: Peter Zhelder. Kald: Henning Jensen. Forn: Paul Høttel.

Musikalsk bearbejdelse: Finn Markvart

Teknik: Erik Holmen

Udsendt: 21. august 1995

Forfatter: Kari Vidø

Titel: Oasen

Instruktør: Madeleine Røn Juul

Personerne: Pauline: Inger Hovman. Alex: Henning Jensen. Sut: Thomas Mørk. Mark: Morten Suurballe. Mouloudi: Ali Alwan. June: Tina Gylling Mortensen. Kvindestemme i Oasen: Susanne Oldenburg. Endvidere medvirker: Aase Hansen, Helge Scheuer og Martin Westrup.

Teknik: Jørgen Hartvig og Frank Linneskov

Udsendt: 15. januar 1991

Forfatter: Kari Vidø

Titel: Pingvinmanden

Instruktør: Madeleine Røn Juul

Personerne: John: Søren Sætter-Lassen. Poul: John Hahn-Petersen. Margrethe: Lillian Tillegreen. Stella: Benedikte Hansen. Hans: Ulver Skuli Abildgaard. Frederik: Niels Olsen. Nynne: Joy-Maria Frederiksen. Kaputten: Peter Zhelder. Pingvin: Susanne Oldenburg. Børnepingviner: Josefine Schlossmann, Nadja Remal Jacobsen, Sofus Tobias Føns og Hans Christian Haase.

Teknik: Erik Holmen

Udsendt: 30. august 1993

Forfatter: Peter Asmussen

Titel: En hvid dag

Instruktør: Henning Ørnbak

Personerne: En gammel kvinde: Astrid Villaume. En kvinde: Berrit Kvorning. Den anden kvinde: Inge Sofie Skovbo. En anden gammel kvinde: Vera Gebuhr. En pige: Sofie Gråbøl. En mand: Waage Sandø. En gammel mand: Holger Perfort. En dreng: Thomas Mørk.

Teknik: Ebbe Olsen

Udsendt: 3. maj 1993

Forfatter: Peter Asmussen

Titel: Råb. (Sextet for radio)

Instruktør: Ulla Ryum

Personerne: Kvinde I: Julie Wieth. Mand I: Thomas Mørk. Kvinde II: Susse Wold. Mand II: Frits Helmuth. Kvinde III: Kirsten Rolffes. Mand III: Gyrd Løfqvist.

Teknik: Jørgen Hartvig

Udsendt: 24. september 1991

Forfatter: Peter Asmussen

Titel: Spring

Ide, instruktion og produktion: Jens Arentzen og Thomas Gislason

Medvirkende: Jens Arentzen, Poul Bundgård, Søs Egelind, Jesper Langberg og Ghita Nørby.

Musik: Robert Røhr.

Lyddesign: Thomas Gisslasson og Henrik Stibolt

Udsendt: 22. september 1991

Forfatter: Peter Asmussen

Titel: Regnsonate. (Melodrama for radio)

Instruktør: Brigitte Kolerus

Personerne: Mand: Jesper Christensen. Kvinde: Tammi Øst. Barbara: Susanne Lundberg. Drengen: Oliver Faurschou. Pigen: Sara Mihn.

Musikere: Christina Bjørkøe og Lars Bjørnkjær

Teknik: Erik Holmen

Udsendt: 6. marts 1995

Danske Radiospil 1990-97

- en bibliografi

Denne bibliografi medtager samtlige radiospil, som er skrevet direkte til og opført af radioteatret i Danmarks Radio i perioden 1. januar 1990 til 31. maj 1997.

* betyder, at den pågældende forfatter har haft debut på radioteatret før 1990. Alle øvrige forfattere er debuteret i perioden, specialet omhandler.

Efter den enkelte værkstitel anføres i parentes årstallet for premieren.

- Aidt, Naja Marie: Ubrydeligt. (1996)
Asmussen, Peter: En hvid dag. (1993)
Asmussen, Peter: Regnsonate. (1995)
Asmussen, Peter: Råb. (1991)
- Asmussen, Peter: Spring. (1991)
Beck-Nielsen, Claus: Bjerget. (1993)
Beck-Nielsen, Claus: Sandhedens stemmer. (1993)
Beck-Nielsen, Claus: Ø's historie. (1997)
*Bodelsen, Anders: Gaven. (1992)
Bonnievie, Lars: Aften ved søen. (1995)
*Bornedal, Ole: Treblinka. (1990)
Brandt, Ole: Grisen. (1997)
Brenøe, Mads: Fisk. (1996)
Dalgaard, Ole: Knækket. (1996)
Eriksen, Jens-Martin: Bierstube. (1996)
*Feigenberg, Gerz: Samtale ved verdens ende. (1996)
*Feigenberg, Gerz: Stjernen fra Brindisi og katten bag muren. (1993)
Fupz Aakeson, Kim: De glade børn. (1993)
Fupz Aakeson, Kim: Forestillingen. (1992)
Fupz Aakeson, Kim: Sin herres stemme. (1995)
Fupz Aakeson, Kim: Velsignet bud. (1994)
Gislason, Thomas & Kasper Winding: Hexagram - elementer af en historie på vej. (1992 - nonverbalt lyddrama)
Grøndahl, Jens Christian: Garamond. (1992)
Grøndahl, Jens Christian: Gennem længslens byer. (1993)
Grønning, Carsten: Igen. (1992 - nonverbalt lyddrama)
Haxthausen, Tørk: Limbo. (1995)
Haxthausen, Tørk: Panik. (1994)
Helleberg, Maria: Svanekød. (1995)
Holm, Staffan Valdemar: Søster midnat. (1993)
*Holm, Sven: Den himmelske grafitti. (1991)
Houman, Tine og Peter Bay: Den unge Kajs lidelser. (1995)
Hugge, Peter: Din fars onkel. (1996)

Hugge, Peter: Nedfaldsenglen. (1993)
 Hultberg, Peer: De skrøbelige. (1996)
 *Høeg, T. S.: Damian Dagligdags byrdefulde brydningsår. (1994)
 *Høeg, T. S.: Som det er her i landet. (1992)
 Jac, F. P.: Hvor er det dog synd for Dora. (1992)
 Jac, F. P.: Ingen spildt mælk til Børge Peddersen. (1994)
 *Jepsen, Erling: Manden, som ville lære kunsten at sprælle. (1991)
 *Jepsen, Erling: Rejsen til Sankt Hans. (1996)
 *Jepsen, Erling: Tasketyven og kammertonen. (1992)
 *Jepsen, Erling: Undulaterne. (1990)
 Johansen, Claes: Tre børn fik Britta. (1994)
 Juul, Pia: Forskel. (1994)
 Juul, Pia: Gespenst. (1996)
 Jørgensen, Hans Otto: Det var ikke os. (1996)
 Jørgensen, Hans Otto: Far var så stærk. (1995)
 Kirkegaard Nielsen, Malene: Hårvækst. (1997)
 Knutzon, Line: Harriets himmelfærd. (1995)
 *Kock, Ole Henrik: Natkørsel. (1991)
 *Kock, Ole Henrik: På bladet. (1996)
 *Krøll, Ole og Jesper Bergmann: Himlens fugle. (1990)
 *Krøll, Ole: Skygger. (1996)
 *Krøll, Ole: Tre korsveje for en vandringsmand. (1992 - nonverbalt lyddrama)
 *Laub, Ole Henrik: Ansvarets placering. (1995)
 *Laub, Ole Henrik: Beskyttelse af kvinder. (1993)
 *Laub, Ole Henrik: Brisbane eller kærlighedens ild. (1990)
 *Lindgreen, Jørgen: Christianes gård. (1997)
 *Madsen, Svend Åge: Kopisten. (1994)
 Malinovski, Nina: Natten til lørdag. (1990)
 *Methling, Finn: Bølger. (1993)
 *Methling, Finn: Elvira. (1992)
 *Methling, Finn: Hjortespring. (1996)
 *Methling, Finn: Vandring. (1992)
 *Methling, Finn: Vejen til Sjila. (1994)
 *Mortensen, Henning: Legenden om den diskrete dreng (1990)
 *Mortensen, Henning: Mellem levende og døde. (1995)
 *Mortensen, Henning: Stemmen. (1996)
 *Mortensen, Henning: Trifli. (1991)
 *Myers, Henry: Body and soul. (1995)
 *Myers, Henry: Grigor Pots og mulighedernes palads. (1992)
 *Myers, Henry: Som i et gadespejl. (1990)
 *Nielsen, Lean: Rosengeranien. (1997)
 *Nissen, Kaj: Heysel-fugaen. (1995)
 *Nissen, Kaj: Spurven. (1991)
 *Nissen, Kaj: Victoria. (1992)
 Nyhus, Morten: Forstoppelse. (1996)
 Nyhus, Morten: Hist hvor vejen slår en bugt. (1994)
 Preisler, Juliane: Det nye år. (1995)
 Preisler, Juliane: Knive. (1993)
 Rafn Dahm, Peter: Som et brøl fra titusind struber. (1990)
 Rafn Dahm, Peter: Sygdommen. (1995)

Rafn, Torbjørn: Stjernespringeren. (1996)
Rasch, Jane: Den flinke svigersøn. (1996)
Rasmussen, Gorm: Billardspillernes gudsbevis. (1995)
Reipuert, Martin: Ørnekalderet. (1997)
*Rifbjerg, Klaus: Det drømmende hus. (1993)
*Rifbjerg, Klaus: Sarajevo. (1994)
*Rifbjerg, Klaus: Tiden går. (1995)
Rudolf, Carsten: Himlen begynder ved nul. (1990)
Rudolf, Carsten: Sex og sult. (1994)
*Ryum, Ulla: Drømme og mørke. (1992)
Seeberg, Peter: Benløse fugle. (1994)
Sjøgren, Elo: For din skyld, Martin. (1991)
Sjøgren, Elo: Jagtsener. (1994)
Sjøgren, Elo: Niagara. (1992)
*Smærup Sørensen, Jens: Kold. (1995)
*Strandgaard, Charlotte: Den sidste tirsdag. (1992)
*Strandgaard, Charlotte: På gensyn. (1994)
*Strandvad, Anne: Udspil. (1996)
*Thygesen, Erik: Jens Otto Krag 15 sek. den 3. oktober. (1997)
Vidø, Kari: Oasen. (1991)
Vidø, Kari: Pingvinmanden. (1993)
*Vinn Nielsen, Bent: Eddis smukke sind. (1990)
*Vinn Nielsen, Bent: Udestående fordringer. (1994)
Vizki, Morti: Charlotte eller omgivelserne. (1990)
Vizki, Morti: Damen med enhjørningen. (1997)
Vizki, Morti: Den grønne mand. (1992)
Vizki, Morti: Egernet tilbage til haven. (1995)
Vizki, Morti: Kendte folks børn. (1994)
*Willumsen, Dorrit: Så længe smerten er usynlig. (1993)
*Willumsen, Dorrit: Ud af billedet. (1992)

Litteratur

- Arnheim, Rudolf (1936): Radio. An art of sound. New york, 1972.
- Bergmann, Jesper: Syner eller hallucinationer -? (Teater Et, nr. 83, København 1997)
- Bodelsen, Anders: Professor Mancinis hemmelighed og andre radiospil. Gyldendal, 1987.
- Borup Jensen, Thorkild: Indføring i dramalæsning, tv-spil, hørespil. Gyldendal, 1982.
- Branner, H. C.: Fem radiospil. Gyldendal, 1965.
- Clausen, Viggo: Galskab i meningen. Arena, 1967.
- Crisell, Andrew (1986): Understanding radio. Second edition. London, 1994.
- Danielsen, Allan: Der er noget i luften. (Teater Et, nr. 84, København 1997)
- Dansk radiodramatik 1-5. Ved Jørgen Claudi. Fremad, 1967-74.
- De musiske udsendelser i DR 1925-75. 1-3. Ved Felix Nørgaard, Harald Krebs & Valdemar Wolsing. Arnold Busck, 1975-78.
- Eslin, Martin: Det absurde teater. København, 1968.
- Hallingberg, Gunnar: Radiodramat. Stockholm, 1967.
- Nielsen, Jan Ole: Den nye bølge. Radioteatret i 60'erne. 1-3. P1-udsendelser, Danmarks Radio, 1996.
- Nielsen, Jan Ole: Det usynlige teater. Dansk radioteater 1964-71. Dansk-speciale, Københavns universitet, 1989.
- Nielsen, Jan Ole: Udbryderteatret. Radioteatret i 50'erne. 1-3. P1-udsendelser, Danmarks Radio, 1995.
- Politikens dansk litteraturhistorie. bind 5-6. København, 1976.
- Soya: Lutter ører. Udvalgte hørespil. Borgen, 1968.