

Mord i hovedet

-en undersøgelse af den danske radiokrimi

Studerende: Heidi Svømmekjær

Vejleder: Tania Ørum

Fag: Moderne Kultur og Kulturformidling

Institut: Kunst og Kulturvidenskab

Sted: Københavns Universitet

Aflevering: August 2006

Indholdsfortegnelse

<u>Indledning</u>	p. 3
<u>Kapitel 1: Med på en lytter</u>	
Indledning.....	p. 5
De første år.....	p. 7
Radiodramaet mellem tekst og teknik.....	p. 12
Radioreception.....	p. 13
Lytning.....	p. 15
Et manipuleret virkelighedsbillede.....	p. 16
Ordet – radiodramaets kerne?.....	p. 17
Det blinde medie.....	p. 22
Opsummering.....	p. 23
<u>Kapitel 2: Krimi i æteren</u>	
Indledning.....	p. 24
Krimiens guldalder og radiodramaets barndom.....	p. 26
Krimien lever i nuet.....	p. 29
Hvem er morderen?.....	p. 33
Opsummering.....	p. 35
<u>Kapitel 3: Mordets melodi og stilhedens poesi</u>	
Indledning.....	p. 36
Resumé af <i>Mordets Melodi</i>	p. 38
Rummet flyder ud.....	p. 39
Morderen skifter identitet.....	p. 45
Opsummering.....	p. 50
<u>Kapitel 4: Blodets bånd binder lytteren</u>	
Indledning.....	p. 51
Resumé af <i>Blodets Bånd</i>	p. 53
Helten mister identitet.....	p. 56
Rummet står fast.....	p. 60
Opsummering.....	p. 61
<u>Konklusion</u>	p. 62

Litteraturliste..... p. 64

Bilag..... p. 68

Indledning

”Ved at skære én sans bort stimuleres de andre til overfølsomhed. Radiospillet appellerer slet ikke først og fremmest til lytteren i os. Det gør os først og fremmest billedskabende.”¹

Hvis man vil beskæftige sig med radiokrimien i Danmark, bør man forberede sig på at se og gense udtrykket ”lagde gaderne øde” overalt, hvor man kommer frem. Både indenfor teorien og på et utal af hjemmesider refereres til radiokrimiserierne med fokus på deres store popularitet i 1950-erne og -60-erne. Trods de hyppige omtaler af denne genre, er den for det meste reduceret til en bisætning i radiodramalitteraturen, og mig bekendt eksisterer der ikke nogle selvstændige undersøgelser af radiokrimien i Danmark. Selvom min nysgerrighed oprindeligt blev vækket af netop disse omtaler af radiokrimiernes enorme tiltrækningskraft, mener jeg ikke, at de yder genren retfærdighed. Den bliver blot fastholdt i rollen som endnu et populærkulturelt produkt med kriminalistisk indhold, hvilket underkender de særlige kvaliteter, der ligger i koblingen af krimien med radiodramaets virkemidler². Det er denne forsømmelse, jeg nu vil søge at råde bod på.

Det jeg vil argumentere for i dette speciale er, at radiokrimien udnytter radiomediet til at føje noget nyt og særegent til krimioplevelsen. Denne tese vil jeg forsøge at underbygge gennem en undersøgelse af den danske radiokrimis historie, reception og produktion. Da der som nævnt ikke foreligger megen litteratur om genren, vil jeg i stedet tage udgangspunkt i genrens to grundbestanddele: radiodramaet og krimien³. I det første kapitel vil jeg belyse radiodramaet ved hjælp af udpluk fra den danske radiodramateori, især fra den første halvdel af århundredet, hvor genren begyndte at indtage den danske æter. Desuden har jeg føjet forskellige andre radioteoretikere til, der alle skal tjene til at give et overblik over radiodramaets vilkår og virkemidler.

Efter jeg således har fået etableret en grundlæggende forståelse for radiodramaet, vil jeg kigge nærmere på én af dets mange underkategorier, nemlig radiokrimien. I den forbindelse vil jeg fremhæve tre generelle fællesnævner for radiodramaet og den litterære krimi, da det ikke er

¹ Bodelsen, Anders: in: EMIL februar 1994. Citeret på: <http://www.dr.dk/radiodrama/forestilling/mordets.htm> (sidst set 23/4-2006). Da jeg ikke har kunnet anskaffe tidsskriftet EMIL, tillader jeg mig at referere til DRs hjemmeside.

² For mere om fordelene ved at koble krimi og radiodrama se Nordberg, Nils: ”Døden i eteren – den radiofoniske kriminalhistorien” in: Elgurén & Engelstad (red.): *Under lupen*, Cappelen Akademisk Forlag AS, pp. 133-55, som jeg desuden vil omtale senere.

³ Ved krimi forstår jeg en historie i et givent medie, som kombinerer en forbrydelse, en opdagende instans og en forbryder med skiftende vægt på de tre elementer alt efter hvilken krimi, der er tale om. Generelt refererer jeg dog til den litterære krimi.

forskellene mellem dem men lighederne, som tilsammen skaber radiokrimiens særpræg. De steder, hvor de overlapper hinanden, er også dér, hvor de har mulighed for at understrege hinandens virkemidler og dermed øge radiokrimiens indvirkning på lytteren. De tre fællesnævner placerer sig på hhv. det historiske, det receptions-mæssige og det tematiske plan, hvoraf de to sidste svarer til det, jeg vil kalde "begivenhedskarakteren" og "identitetstematikken". Begge elementer fremhæver spændingen i radiokrimien, og vil derfor blive gennemgående fokuspunkter i analyserne.

I de sidste to kapitler vil jeg gå helt tæt på to danske radiokrimier og analysere dem ud fra de tre ovennævnte aspekter. Jeg har valgt Tavs Neiiendams (1898-1968) radiokrimi *Mordets Melodi* (1951) til at repræsentere den tidlige radiokrimi, dels fordi han hermed som en af de første benyttede sig af radiomediets muligheder, dels fordi den dermed satte standarden for mange efterfølgende radiokrimier i Danmark. Her vil jeg undersøge, hvordan en uklar identitet og et endnu mere uklart radiofonisk rum bidrager til at skabe en uhyggelig og medrivende oplevelse for lytteren. For at spænde så vidt som muligt har jeg til den anden analyse taget en af de seneste radiokrimier fra DRs side, nemlig Joan Rang Christensens⁴ *Blodets Bånd* (2005). Denne er interessant, fordi den ligesom *Mordets Melodi* fremhæver identitetstematikken på en måde, som virkelig er intens og spændende. Desuden viser den med sin tydelige rumrepræsentation, hvilke kvantespring teknikken har taget siden mono-lydens dage i den tidligere radiokrimis tid. Således håber jeg samtidig at kunne tegne en implicit radiokrimihistorie, som den har udviklet sig i perioden mellem de to analyseobjekter.

Overordnet set bevæger jeg mig fra det meget bredt favnende radiodramakapitel, via den mere specifikke radiokrimi og dens hovedelementer til to enkeltstående eksempler på radiokrimien i Danmark. Hermed forventer jeg at kunne bevise, hvordan radiokrimien er mere end blot et massefænomen, der fra tid til anden har lagt gaderne øde.

⁴ Rang Christensens årstal har ikke været til at finde.

Med på en lytter

Indledning

”Radioteatret vil blive, er jeg sikker på. For det formidler den fineste, ædleste form for dramatisk kunst: den menneskelige tale, replikkens renhed og – *intimiteten*. Den *betroelse* fra menneske til menneske, som er én af vort kulturlivs bedste gaver.”⁵

Radioteater, hørespil, radiodrama og radiospil - kært barn har mange navne. Selvom alle disse begreber refererer til omtrent den samme genstand, markerer udviklingen i betegnelsen alligevel en forskel. Især ordet ”radioteater” klinger i dag arkaisk, og det lyder ikke mindre højstemt, når man hører en speaker rulle på ”r”-et i introduktionerne til nogle af radioklassikerne fra 1950-erne. Ordet afslører endvidere radiodramaets afhængighed af teatret, som først aftog, efterhånden som den nye genre begyndte at finde sit eget fodfæste⁶. Denne udvikling skal ses som en gradvis sammensmeltning af dramatikken, dvs. teatrets udtryksform, med radiomediets teknologiske muligheder til en ny hybrid: radiodramaet⁷. Samtidig er det vigtigt at holde sig for øje, at radiodramaet opstod i takt med de første radiotiltag i 1920-erne. Radioen var altså på ingen måde et færdigt værktøj, da dramaet gjorde sit indtog i den⁸. Snarere har radiodramaet siden dengang været med til at udforske og definere radioens væsen. Også i lande som England, Sverige og Norge indledtes de første radiodramatiske forsøg i takt med de forskellige nationalradioers oprettelse i 1920-erne⁹. Som på så mange andre områder indenfor radioudviklingen var engelske BBC også her på forkant, idet de allerede i 1924 sendte verdens første radiodrama, og det vel at mærke ét, der var skrevet specielt til æteren: (*A Comedy of*) *Danger* af Richard Hughes. I hans tilfælde kom mediebevidstheden til udtryk i handlingen, som foregår i en sammenfalden og mørklagt mine, hvor tre karakterer lige så lidt kan se hinanden, som lytterne kan se dem. Hughes benyttede sig altså, som

⁵ Således skrev den allestedsnærværende radiodrama-skuespiller Elith Pio in: Nørgaard et al. (red): *De musiske udsendelser DR 1925-75, bd. 2*, Nyt Nordisk Forlag, 1978. (DMU II). P. 183.

⁶ Meget sigende lå Statsradiofoniens lokaler i perioden 1931-41 stadig i Stærekassen ved Det Kongelige Teater.

⁷ Når der i det følgende bliver refereret til ”radio” og ”radiodrama” i forbindelse med ”medie” og ”genre”, skal forskellen forstås således, at selve radiomediet kunne tilbyde nogle nye muligheder til den dramatiske *genre*.

⁸ I 1932 var Bertolt Brecht dog af den modsatte opfattelse, at det var samfundet selv, som ikke var parat til radioen: ”So konnte die Technik zu einer Zeit soweit sein, den Rundfunk herauszubringen, wo die Gesellschaft noch nicht soweit war, ihn aufzunehmen.” fra: ”Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. Rede über die Funktion des Rundfunks.” in: *Neues Hörspiel*, Suhrkamp Verlag, 1970. P. 9-15. Citat fra p. 9.

⁹ F.eks. sendte SR, Sveriges Radio, for første gang i 1922. I 1925 sendtes en teaterforestilling, mens det første egentligt radio-skrevne drama *Den persiska mattan* af Erhard Bäckström, blev sendt i 1926.

så mange radiodramatikere siden hen, af mediets ”blindhed” til at skabe en for radioen kendetegnende intensitet via lytterens identifikation med karaktererne¹⁰.

I det første afsnit vil jeg skitsere radiodramaets historie i Danmark, nærmere betegnet udviklingen af den nye mediegenre i DR fra 1920-erne frem til årtusindskiftet. Dermed håber jeg at kunne etablere et fundament for forståelsen af de efterfølgende punkter om både radiomediet og radiodramaet mere specifikt. Selv samme historie kan endvidere forstås som en gradvis frigørelse fra teatret ved lydteknikkens mellemkomst. Jeg har derfor udvalgt yderligere seks aspekter af radiodramaet for at påpege i hvilken forstand, det adskiller sig fra sit sceniske ophav.

Indledningsvist har jeg i sinde at koge radiodramahistorien ned til en oversigtstegning, hvori jeg vil placere radiodramaet midt imellem to poler – teksten og teknikken. Det er min forhåbning, at dette billede af en mediegenre i spændingsfeltet mellem sit tekstlige ophav og teknikkens fremtidige muligheder vil tjene som en ledetråd for læseren igennem de efterfølgende punkter.

For det andet vil jeg gøre mig nogle tanker omkring receptionen af radio for at fremhæve, hvilke vilkår også radiodramaet må tilpasse sig. Efter fjernsynets udbredelse fratages radioen sin status som central kilde til underholdning og information, men bevarer til gengæld en særlig intimitet med lytteren.

For det tredje vil jeg ved hjælp af Roland Barthes’ tekst *Listening*¹¹ redegøre for den mere ”psykologiske” del af receptionen, nemlig lytningen.

For det fjerde vil jeg påpege, hvordan radiodramainstruktøren kan udnytte de forskellige lytteformer i forbindelse med manipulationen af lyd materialet.

For det femte vil jeg behandle ordet og dets billedskabende evner med baggrund i en række radioteoretiske tekster.

Til sidst består der den afgørende forskel mellem scenedramaet og radiodramaet, at sidstnævnte er frataget det visuelle udtryk, det er med andre ord ”blindt”. I stedet for at være et handicap, giver det lytteren mulighed for at danne sig sine egne indre billeder af handlingen.

Således skal kapitlet læses som en redegørelse for nogle af radiodramaets karakteristika. På denne måde håber jeg at kunne nærme mig en forståelse af, hvilke rammer radiokrimien opererer inden for.

¹⁰ Jf. Crisell, Andrew: *Understanding Radio*. Methuen, 1986. P. 150.

¹¹ Barthes, Roland: ”Listening” in: Daniel Kurjakovic & Sebastian Lohse (red.): *Other Rooms, Other Voices, / Andere Räume, Andere Stimmen/ Autres espaces, autres voix*, tresproget udgivelse fra Swiss Radio, 1999. Pp. 141-50.

De første år

Det tidlige radiodrama under kammersanger Emil Holms driftsledelse (1925-37) var tæt knyttet til Det Kongelige Teater. Både hvad angik skuespillere og repertoire, var man henvist til den stolte gamle institution, der havde monopol på god skuespilkunst. Lødig underholdning skulle det være, når nu målsætningen for radioen var at danne folket. Da Statsradiofonien blev oprettet i 1925, forsøgte man sig hurtigt med teateropførelser i æteren, men man holdt sig i starten til klassisk scenedramatik, der blot blev opført foran mikrofonen uden større hensyn til iscenesættelsen. I 1928, året for Radioteatrets egentlige oprettelse, tog tidsskriftet *Radio-ugerevy* konsekvensen af mangelen på god radiodramatik og udskrev en hørespilskonkurrence i håbet om at finde nogle mere velegnede manuskripter¹². Det skulle dog vare flere årtier, før det parasitiske forhold til teatret helt ophørte med at præge radiodramaet. Denne afhængighed afspejlede datidens usikkerhed over for den nye hybridform, som i de følgende årtier blev diskuteret i medierne¹³ og samme tendens viste sig på radiodramatikens lydside i form af et "horror vacui". I et forsøg på at kompensere for mediets blindhed anvendte man lydeffekter fra væg til væg og endte i stedet med at overdøve budskabet. Heldigvis fik man hurtigt afsmag for lydteppet og forsøgte sig siden med mere enkle lydbilleder¹⁴. Det første radiodrama med kriminalistisk indhold, som omtales i den danske radiolitteratur, er forfatteren, juristen og programudvalgsmedlem Otto Rungs *Kriminal sagen Helga Norland* fra 1930, som samtidig var den første egentlige hørespilssucces¹⁵.

Det næste årti blev sparket godt i gang med "den store hørespil-konkurrence" fra 1932-33, og der indløb knap 1400 manuskripter af svingende kvalitet fra helt almindelige danskere. Alt imens fandt forfatterne det endnu ikke tilstrækkeligt tillokkende at give sig i kast med den nye mediegenre, da den ikke blev betragtet som værende særligt seriøs. Anerkendte forfattere som C.E. Soya og O.P. Leck Fischer satte dog et tydeligt præg på radiodramaet i 1930-erne og -40-erne, med hver deres tilgang til opgaven. Desværre fik Soya ofte afslag på sine indsendte manuskripter og svarede tilbage i form af et smædeskrift kaldet *Hvorfor er Hørespillet saa daarligt?*. Leck Fischer var også en

¹² Vinderen blev *Det tredje glas* af Viggo F. Møller, som blev sendt i Statsradiofonien d. 30. marts 1928.

¹³ Ifølge den store lydtekniker Finn Quist begyndte interessen for udformningen af en slags radiodrama-poetik allerede at give sig til kende i 1928: Quist, Finn "Radioteatret – det blinde teater" in: Ludvigsen et al. (red.): *Teatrets historie*, Politikens Forlag, 1962. P. 377. En anden stor debat fandt sted omkring 1940, da man endnu ikke havde fundet frem til hørespillets selvstændige form. Bidrag til denne kom fra bl.a. H.C. Branner, Hans Werner og Julius Bomholt, hvilket jeg vil komme tilbage til på senere.

¹⁴ Dog kan man i Socialdemokratens anmeldelser af den legendariske radiokrimiserie *Siva Skriget* fra 1956 læse, hvordan der stadig klages over lydkulisserne: "Den [en latter] trængte klart igennem instruktør Wiltons voldsomme lydkulisser, som synes arvet fra [Sigurd] Wantzins dage i slutningen af 20'erne, hvor det gjaldt om at lave mest muligt spektakel, hvad der var synd for lytterne og stadig er det." Socialdemokraten 28. juli, 1956.

¹⁵ Nørgaard, Felix (red.): *De musiske udsendelser. DR 1925-75*, bd. 1. Nyt Nordisk Forlag, 1978 (DMU I). P. 142.

politisk engageret forfatter. Hans værker var derfor ofte socialt indigenerede skildringer af det almindelige menneskes vilkår i 1930-ernes Danmark, og holdt sig inden for den naturalistiske stil¹⁶. Også H.C. Branner prøvede kræfter med radioen. Han deltog succesfuldt i hørespils-konkurrencen og debuterede med *Efterspil* i 1932. Ifølge Jens Kistrup i artiklen ”Forfattere og værker 1925-37. Radioteatrets sejr – hørespilletets krise” blev Branner i forbindelse med sit andet stykke *Eftermæle* i 1933 netop kritiseret for ikke at have tilstrækkeligt med lydeffekter¹⁷. Denne udtalelse foregriber på sin vis Branners æstetik, som den kom til udtryk i de senere stykker. Som det vil fremgå af afsnittet om ordet som radiodramaets kerne, hørte Branner netop til dem, som satte ordet i centrum. I sit banebrydende stykke *100 kroner* (1949), havde han dog også taget teknikken til sig. Her føres lytteren rundt til flere parallelle fortællinger ved hjælp af en klipning, der følger temaet ”100 kroner”. Der blændes ind og ud af forskellige samtaler, så den ene person i den ene historie får lov til at fortsætte den foregående persons sætning. Temaet forfølges altså i dets forskellige tekstlige variationer, således at stykket nærmer sig en musikalsk kompositionsform. Dermed udgør *100 kroner* en stor udfordring til den forenkede tegning af radiodramaet, som er nedenfor i afsnittet *Radiodramaet mellem tekst og teknik*. Stykket formår at opretholde en spænding mellem ordets suverænitæt og en teknisk kompleksitet, som gør det uhyre svært at placere, men samtidig også beviser dets grad af innovation.

Desuden var det i 1940-erne, at man begyndte at eksperimentere med at optage radiodrama på magnetbånd¹⁸. *100 kroner* kunne slet ikke have ladet sig gøre uden den nye teknik, som revolutionerede hele udgangspunktet for radiodramaet. Nu kunne man for første gang forproducere stykkerne og behøvede derfor ikke længere at forstyrre skuespillerne med live-opførelser midt i teatrets prime time. Endnu væsentligere var dog, at det blev muligt at klippe flere optagelser sammen til ét stykke og således både undgå fejl og variere monteringsmulighederne i én uendelighed. På mange måder udgjorde det følgende årti (1950-erne) en overgangsperiode mellem den gamle teaterbundne praksis og den nye, mere teknisk raffinerede og selvstændige. Produktionerne spændte dog stadig over både klassisk dramatik og nye eksperimenter, og dermed forblev opdelingen mellem høj og lav kultur klar. For at tilfredsstille den jævne mand havde man således store serier såsom hverdagsdramaet *Familien Hansen* (1929-49) og den førnævnte krimiserie *Siva Skriget*. Især sidstnævnte trak folk sammen om radioen i sommeraftenerne, og

¹⁶ Danielsen, Allan: *Scenen mellem ørerne. Dansk Radiodramatik 1990-97*. Speciale fra Dansk, Københavns Universitet, 1997. P. 7.

¹⁷ DMU I, p. 143.

¹⁸ Det første hørespil der udsendtes pr. magnetofon (apparat til afspilning af magnetbånd) kunne høres d. 29. december 1942 (DMU I, p. 135), men man begyndte først at tage den rigtigt i brug i begyndelsen af 1950-erne (Quist, p. 377).

aviserne bragte hver lørdag anmeldelser af ugens afsnit. Til at dække den anden ende af public-service-kravet om bredde i udbuddet, begyndte man at introducere det absurde teater i form af Samuel Becketts *Hvo som falder* i 1958, og supplerede siden med Eugene Ionescos *Enetime* (1961) og *Næsehornet* (1963). Alt i alt var der en vis ”opblomstring” at spore indenfor radiodramaet¹⁹. Man var ved at have fundet frem til den nye mediegenre egne virkemidler og kunne i den følgende periode endelig høste frugten af eksperimenterne.

I den danske radioteori deler man 60-erne meget skarpt mellem *før* 1964 og *efter* 1964, og den udvikling, der gør den store forskel, er Jørgen Claudis ansættelse som chef for radioteatret i netop dette år. Det er i vid udstrækning hans fortjeneste, at årene frem til 1971 ofte betegnes som hørespillets guldalder²⁰. Hans særlige interesse var talentpleje, hvilket kom til udtryk i opsøgende arbejde i forhold til samtidens spirende danske forfattere og solide manuskriptonorerer, som kunne levere den nødvendige arbejdsro²¹. Forfattere som Inger Christensen og Svend Aage Madsen nød godt af denne ordning og bidrog betragteligt til de modernistiske eksperimenter, som Claudi gerne så foretaget. Christensen debuterede med det ord-ekvilibristiske stykke *Spejltigteren* (1966) og Madsen med *Rapport fra internatet* (1967), som var meta-teknisk i den forstand, at den omtalte ”rapport” blev klippet og tilrettelagt som en del af handlingen. Også realismen trivedes under Claudis visionære ledelse, og her var det bl.a. Anders Bodelsen og Peter Albrechtsen, der gjorde sig gældende med hhv. dramaer og kritiske komedier. Begge beskæftigede sig med levevilkårene i en verden, hvor det enkelte menneske må finde sig i mangt og meget for at tage del i det moderne velfærdssamfund. F.eks. bliver to ældre mennesker ligefrem nødt til at flygte fra deres plejehjem, fordi de ikke må besøge deres familier i Albrechtsens *Pinsefrokosten* (1970)²².

Da Claudi døde i 1971, trådte radioteatret ind i en ny periode markeret af økonomiske vanskeligheder og derfor også mindre risikovillighed, hvad repertoire angik. Desuden var det også i dette årti, at stereo-teknikken så småt blev indført²³. Man holdt dog stadig fast ved den mono-teknik, som man havde været så længe om at udvikle til fulde. Dette kan også skyldes den

¹⁹ Se evt. Wiingard, Jytte ”Tendenser og fortolkninger i radioteatret 1954-64” in DMU II.

²⁰ Jf. Danielsen p. 11, og Theil, Per: ”Radiofoniske fortællinger” in: Wiingard, Jytte (red.): *Medier og æstetik*, Multivers Aps. Forlag, 1999. P. 58.

²¹ Nørgaard, Felix (red.): *De musiske udsendelser. DR 1925-75*, bd. 3. Nyt Nordisk Forlag, 1978. (DMU III). P. 107.

²² Danielsen, p. 13.

²³ Produktionen af det første radiodrama i stereo blev iværksat i 1970 i form af *Tre korte spil* af Federico Garcia Lorca, som blev uropført i 1972. DMU III, p. 120.

opfattelse, at stereo i al for høj grad ekspliciterer lyduniverset i stedet for blot at antyde det, eller som chefen for BBCs radiodrama-afdeling i 1963-77 Martin Esslin sagde det:

”[...] by locating the characters in an arch from left to right, stereo in radio drama also deprives it of its special advantage as an immaterial medium not definitely located in space, able to move between dream and reality, the inner world of the mind and the outer world of concrete objects.”²⁴.

Det vil sige, at det med stereo-teknikken for første gang bliver muligt at ”afbilde” rumligheden auditivt, mens monoteknikken netop havde gjort en dyd ud af sin særlige ubestemmelighed. Dette vil også fremgå af analysen af *Mordets Melodi*, hvor rummenes udefinerbarhed ligefrem understreges ved hjælp af en række neutrale stedsangivelser. En anden konsekvens af overgangen til stereo var, at man pludselig var nødsaget til at forholde sig strengt til skuespillernes placering i forhold til mikrofonen. Hvor man under mono-tiden havde arbejdet meget med forskellige *afstande* til mikrofonen²⁵, blev det nu magtpåliggende, at skuespillernes fysiske *placering* var ”korrekt” i forhold til både hinanden, rummet og mikrofonen²⁶. Man kan ikke lyve for stereo-teknikken, og i analysen af *Blodets Bånd* vil det blive tydeligt, præcis hvor meget man kan beskrive ved hjælp af den rette mikrofonhåndtering.

1970-erne bød altså på sparetider, og Radioteatret kæmpede for at overleve. Dog blev der plads til Per Højholts *Bestigning af en napoleonskage* (1973) i Jørgen Leths instruktion, som behændigt udnyttede radioens muligheder for at gennemføre en realistisk-absurd historie, der tager stykkets titel bogstaveligt. Generelt var 1970-erne præget af en kraftig afstandtagen til de kunstnerisk eksperimenterende 1960-ere, og i stedet blomstrede realismen i værker som f.eks. Klaus Rifbjergs serie *De beskedne* (1975-76), en familiesaga i 20 afsnit²⁷. Man forsøgte sig også med en serie i stilen fra 1950-erne i form af Poul Henrik Trampes radiogyser *Stemmer der dræber* (1979). Her fik det nyintroducerede *kassettebånd* en central plads i en veldrejet historie om en serie mystiske mord. Teknikken var her i højsædet, og de muligheder stereo gav for at lave flere lag i lydbilledet, blev brugt i mange scener, hvor radioen spiller tydeligt i baggrunden.

²⁴ Esslin, Martin: *Mediations. Essays on Brecht, Beckett, and the Media*. Eyre Methuen, 1980. P. 184. (Også citeret hos Crisell p. 150.)

²⁵ Et eksempel på dette kan ses i næranalysen i *Mordets melodi og stilhedens poesi*.

²⁶ Jf. radioinstruktøren Ole Krølls udtalelser i et interview han gav til Allan Mikkelsen i forbindelse med Mikkelsens afsluttende eksamensopgave på Blindeinstituttets lydteknikeruddannelse 2003-04. Optagelsen er i privat eje.

²⁷ Danielsen, p. 18.

Ifølge Per Theil skete der i 1980-erne et skift i fokus fra radioteatret til radiomontagen²⁸, hvor de virkelige fremskridt begyndte at ske²⁹. Ikke desto mindre blev der stadig skabt radiodramatik, og deriblandt finder man i 1987 Ole Krølls iscenesættelse af Umberto Ecos *Rosens Navn* (1980) og en række fabulerende og selvreferentielle radiospil af debutanten Mark Hebsgaard³⁰. Dramaturgen Jesper Bergman fortæller³¹, at det blev pålagt de ansatte at satse bredt i et forsøg på at hamle op med fjernsynets popularitet, og at dette resulterede i sikre satsninger som genudsendelser af f.eks. *Gregory Mysteryet* (1955) og nyopsætninger af andre krimier. Efter sin ansættelse i 1990 ændrede den nye chef for Radioteatret Bjørn Lense Møller kurs, trods nedskæringer i afdelingen. Han valgte i stedet at satse på original og ny dansk dramatik, hvilket skulle vise sig at være den helt rette beslutning. Følgelig oplevede især den litterære del af radiodramaet en sand opblomstring, hvis lige ikke havde været set siden 60-erne. Mange dramatikere, som nu hører til den danske litteraturelite, dukkede i denne periode op i radioen: Line Knutzon, Kim Fupz Aakeson, Peer Hultberg og Thorbjørn Rafn. Knutzon introducerede sine folkekære karakterer Måvens og Peder i stykket *Harriets himmelfærd* (1995) og har siden skrevet fem stykker direkte opkaldt efter parret, senest med *Måvens og Peder får samtalekøkken* (uropført i 2005). De er alle både absurde og humoristiske, men er ikke uden samfundskritisk brod, som man kan mærke af den let ironiske inddragelse af ”samtalekøkkenet”. En anden ekvilibrist udi det absurde er Jens Blendstrup, som med *Manden der blandt andet var en sko* (1997) indskrev sig i traditionen fra bl.a. Højholt. I Blendstrups stykke flygter en ægtemand fra sin kones bebrejdelser ved at forvandle sig til alskens sære ting: bl.a. en kuglepen fra Tivoli. Også Staffan Valdemar Holms *Søster midnat* (1993) fortjener at blive nævnt. Her møder lytteren sygeplejersken Gitte, som meget tidligt i sin nye profession bliver stillet over for et af sit fags værste dilemmaer: patienter, der vil have lov til at dø. Med forskellige taktikker manipulerer de tre patienter med hende, indtil hun accepterer deres krav, men ikke uden katastrofale konsekvenser for Gitte selv. Også Morti Vizkis *Egernet tilbage til haven* (1995) bragte alvoren ind i radioen i form af et drama, hvor stofmisbrug, overgreb, vold og angst kontrollerer en mor og hendes to teenagedøtres liv.

Generelt bød 90-erne på alt fra absurd komik til symbolladet alvor, så trods nedskæringer og satsning på især dansk dramatik, leverede DR et bredt udvalg af radiodramatik. Hvordan det står til

²⁸ For mere om dette skift og udviklingen indenfor radiomontagen se Theil, pp. 65-74 eller Poulsen, Ib: *Radiomontagen og dens rødder: et studie i den danske radiomontage med vægt på dens radiofoniske genreforudsætninger*. Frb. Samfundslitteratur, 2006.

²⁹ Theil, p. 63.

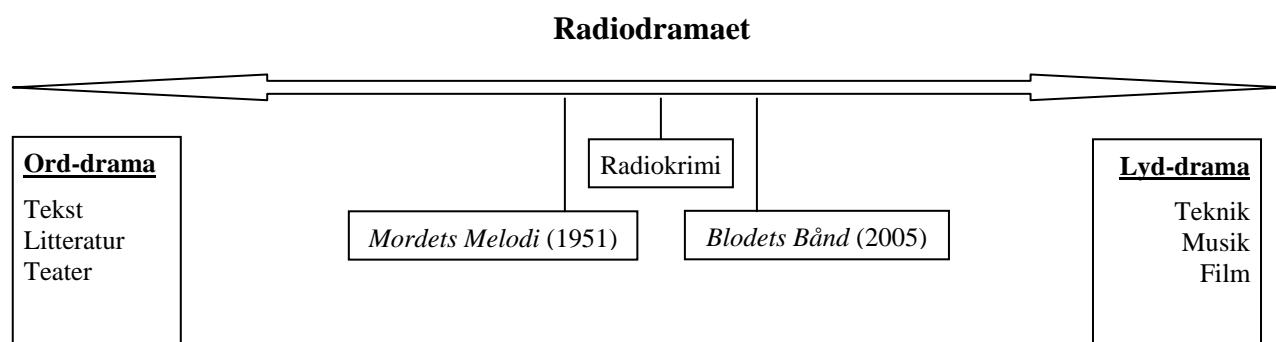
³⁰ Op. cit., p. 64.

³¹ En stor del af informationerne om radiodramaets vilkår i 90-erne stammer fra Danielsens interview med Bergman pp. 20-24.

med radiodramaet i dag, vil jeg komme ind på i afsnittet *Radioreception*, hvor jeg vil træde et skridt tilbage fra dramagenren og gøre nogle iagttagelser omkring receptionen af radiomediet generelt.

Radiodramaet mellem tekst og teknik

Radiodramaet er naturligt beslægtet med mange andre kunstformer og medier, således at man næsten kunne kalde det en hybrid mellem tv, film, teater, musik og litteratur. Fra litteraturen (og til dels også scenedramaet) stammer radiodramaets fokus på ordet, og når dette fokus ændrer sig i retning af de tekniske muligheder, læner radiodramaet sig mere op ad filmen. Disse to poler, den litterære og den tekniske, udgør radiodramaets ydre grænser, og imellem dem placerer de forskellige teoretiske positioner og værker sig. En meget forenklet tegning af feltet, inklusiv radiokrimiens placering, kunne se ud som følger:



Trods den forenkledede udformning, kan en sådan tegning give et overblik over det spændingsfelt, radiodramaet historisk set har bevæget sig i. Det siger næsten sig selv, at den historiske udvikling har bevæget sig i retning af teknikken alene af den grund, at det er blevet *muligt* at højne standarden på selv den mest simple produktion. Når radiokrimien alligevel er placeret præcis midt i feltet, skyldes det, at den som populærgenre trods alt ikke kan tage for stor afstand til det fortællende ord. Det er sjældent direkte eksperimentalkunst, selvom radiokrimien ofte eksperimenterer med de midler, den har til sin rådighed. Som jeg vil komme ind på senere var Tavs Neiiendam i sin iscenesættelse af *Mordets Melodi* aldeles bevidst om sine få tekniske muligheder. Dette kom til udtryk i hans sikre brug af forskellige afstande til mikrofonen og en udnyttelse af mono-teknikkens udflydende univers. I *Blodets Bånd* derimod, føjer stereo-teknikken den tredje dimension til, og

instruktøren Daniel Wedels ekstensive brug af mikrofonen som ”kamera”³², forærer lytteren rummet i sin helhed næsten uden at anvende et ord. Således er de to krimier teknisk avancerede uden at miste grebet om den gode historie. I det følgende vil jeg se nærmere på omstændighederne omkring radioreception og dermed også de vilkår, radiokrimien modtages under. Det er nemlig ikke kun produktionens kvalitet, der afgør radiodramaets skæbne, men mindst lige så meget hele genrens evne til at tilpasse sig de evigt skiftende lytteformer.

Radioreception³³

Radioen er et i særlig grad intimt massemedie. Nærheden til lytteren er dog ikke kun af en psykologisk beskaffenhed, der er også tale om en fysisk intimitet. Radioen tiltaler det *enkelte* menneske i dets eget *hjem*, men kan også, som fjernsynet og Internettet, tilbyde sine lyttere en samtidighed med utallige andre individer. Den placerer sig altså midt imellem det offentlige rum og intimsfæren. Radioen når sin målgruppe midt i dennes hverdag, bliver ofte kombineret med huslige sysler og risikerer at indtage en sekundær funktion til disse: radioprogrammet bliver til baggrundsstøj. Dette faktum udgør en stor udfordring for især radiodramaet, som kan have besvær med at bevare sin intensitet med så mange konkurrerende elementer. Der var ganske vist en tid, før fjernsynets indtog, hvor radioen tjente som husalter. Den endte dog sidst i 60-erne, da fjernsynet var blevet hver mands eje³⁴. Til gengæld havde radioen den fordel, at den blev mobil med transistoren og bilradioen, som endelig bragte den helt ud i det offentlige rum, hvor den stadig tjener som en vigtig informations- og underholdningskilde. I en vis forstand er radioen det medie, som er mest kompatibelt med en travl hverdag, netop fordi det ikke kræver sin brugers fulde, udelte opmærksomhed. Denne hverdagslighed har også gjort, at radioens programflade i den grad er blevet skræddersyet efter det arbejdende menneskes døgnrytme. Således ligger dens tre ”prime times” hhv. fra kl. 6-9, hvor den tjener som introduktion til verdenssituationen på den givne dag eller som baggrundsmusik til en fortravlet morgen. Den anden prime time ligger lige omkring kl. 12, hvor de primære nyheder falder og frokosten indtages. Endelig topper lytterantallet igen sent på

³² Jf. begrundelsen for tildelingen af Dansk Blindesamfunds Radiospilpris til *Blodets Bånd* i 2006, se <http://www.dkblind.dk/indsats/kultur/radiospilpris/motivering-06>. (sidst set 22.8. 2006). Begrebet bruges også allerede af Quist i 1962, dog *før* stereo-teknikken blev indført i Danmarks Radio.

³³ Mange af de følgende betragtninger stammer fra afsnittet om ”Radioens døgnrytme” in: Bruhn Jensen, Klaus (red.): *Dansk mediehistorie*, bd. 4, Forlaget Samfundslitteratur, 2003 (DM IV). Pp. 73-76.

³⁴I 1966 ejede over 1 mill. husstande et fjernsyn.

Kilde: <http://www.dr.dk/omdr/index.asp?sektion=omdr&subsektion=166&timelinetype=4> (sidst set 1.6. 2006).

eftermiddagen, hvor de fleste kommer hjem fra arbejde. Som det eneste medie er radioen altså i stand til at følge brugeren hele dagen, hvilket afføder en slags familiaritet mellem de to. Radioen kan integreres i forskellige hverdagsoplevelser, mens fjernsynet og Internettet ofte distancerer brugeren fra sine omgivelser.

Fjernsynets indtog i de danske hjem tvang altså radioen fra en central plads ud i periferien som baggrundslyd. Den er dog stadig en vigtig del af hverdagen, men lytteformen har ændret sig gevaldigt. Som nævnt var denne udvikling en enorm udfordring for radiodramaet, men alligevel har det formået at overleve både Internettets, DAB radioens³⁵ og mp3-afspilleren, hvis udbredelse har omkalfatret danskernes medievaner. Hvordan har det kunnet lade sig gøre? I 1990-erne holdt Radio Drama sig oven vande ved at levere noget, ingen af de andre medier kunne i samme omfang: ny dansk dramatik der behandlede emner, som vedkom alle i det moderne Danmark³⁶. Det samme påpeger den nuværende chef for Radio Drama Malene Kirkegaard Nielsen som værende én af afdelingens ypperste opgaver: at pleje de nye dramatiske talenter og levere historier som møder lytteren, hvor han eller hun er³⁷. Dette betyder blandt andet, at et nyt dramaformat skal indføres, der med sin længde og sit indhold passer bedre sammen med en travl hverdag. Radiodramaet har før som nu været sendt onsdag aften og søndag eftermiddag på P2, men med genudsendelser og muligheder for lytning på Internettet, har der ikke været en fast, genkendelig plads til det. Kirkegaard Nielsen fortæller, at der er planer undervejs om et fast sendetidspunkt hver morgen til en stor episodisk serie med ultrakorte afsnit (3-5 min.) og en mere begivenhedspræget udsendelse af de lange dramaer (dvs. flere dramaer sendt samlet som en slags festival i begrænsede perioder i stedet for spredt udover hele året), som atter vil kunne skabe genkendelighed i radioen. Hvad der derefter skal ske med radiodramaet kan kun tiden og udviklingen på mediemarkedet vise.

³⁵ DAB = *digital audio broadcasting*.

³⁶ Jf. dramaturgen Jesper Bergmans udtalelser hos Danielsen p. 22, samt hele specialets gennemgang af DRs radiodramarepertoire fra 1990-97.

³⁷ Jf. interview med Kirkegaard Nielsen d. 9. juni, 2006. Mere om dette følger senere.

Lytning

Den franske tænker Roland Barthes skrev i 1976 en tekst om ”lytning”, hvori han søgte at afklare nogle forskellige omstændigheder omkring fænomenet. Indledningsvist skelnede han mellem verberne ”høre” og ”lytte”, hvor førstnævnte udelukkende refererer til det fysiologiske fænomen, mens sidstnævnte betegner den psykologiske lytteakt³⁸. Forskellen mellem de to ligger deri, at det man kan høre i en vis forstand er ubegrænset, mens lytning netop består af forskellige former for *afgrænsning* af det hørte. Eller rettere: lytningens art bestemmes af dens genstand, som træder frem på en baggrund af lyde, mens hørelsen lader alt sive igennem – baggrund som forgrund. Barthes forklarede de forskellige afgrænsningsformer som tre lyttemåder. Den første lyttemåde, som er den mest grundlæggende, er en slags ”årvågenhed” som er relateret til dyrets instinktive lytning efter et bytte eller en fare. Her er lytteakten med til at afgrænse den lyttendes territorium, hvilket i denne sammenhæng skal forstås som en baggrund af velkendte lyde: ”[...] domestic space, that of the house, the apartment – the approximate equivalent of animal territory – is a space of familiar, *recognized* noises whose ensemble forms a kind of household symphony [...]”³⁹ Alt, hvad der afviger fra det genkendelige, opfattes derfor som en trussel mod territoriet og i sidste ende – mod den lyttende. Denne lytteform har ”indekset” som sin genstand, dvs. den er rettet mod en lyd, som indikerer f.eks. en fare eller tilstedeværelsen af et muligt bytte. Barthes omtaler også dette indeks som ”det mulige” – man lytter efter en potentiel tilføjelse til det auditive territorium.

Den anden og mere avancerede lytteform beskriver Barthes som en dechifrerings af lydene. Dermed skal forstås, at lydene ikke længere er blotte indekser på en tilstedeværelse, men snarere, at de er ”symboler”, som skal tydes for at kunne forstås. Således er denne lytteform en intelligent handling, som fokuserer på ”det hemmelige” i lydene. Genstanden for opmærksomheden ligger ikke længere på ”overfladen” af lyden, men er en skjult kode deri. Så mystisk som det måtte lyde, mener jeg at den anden lytteform ganske enkelt retter sig mod sproget både forstået som det talte ord og den ”talende” lyd. Fælles for begge er den symbolske dimension, som gør fortolkning nødvendig.

Den tredje og sidste lytteform er specifikt moderne, og retter sig ikke længere imod lyden selv, men dens ophav. Som forbillede fremhæver Barthes den psykoanalytiske lytning, som netop er interesseret i at forstå mennesket bag ordet via en evig udveksling mellem terapeut og patient. Det særlige er her, at ”mennesket bag ordet” netop ikke er fastlagt på forhånd og derfor kun gradvist kan opstå under samtalen. Derfor er det nødvendigt for terapeuten at holde alle sluser åbne, dvs. at

³⁸ Barthes, p. 141.

³⁹ Op. cit pp. 141-42.

modarbejde menneskets instinktive selektion blandt det lydige materiale. Alt skal gives lige megen opmærksomhed, idet man aldrig ved, hvad der vil vise sig at være vigtigt. Dette indebærer således en vis fare for den lyttende⁴⁰, idet han ikke har mulighed for at distancere sig fra det hørte, men i stedet må investere en del af sig selv i projektet: han bliver til ”den talende lytter”.

Når jeg kommer til radiokrimianalyserne, vil jeg ikke benytte mig af den anden lytteform. Den har en langt mere almen karakter end de to andre lytteformer, hvilket gør den mindre interessant i forhold til krimierne. Som nævnt mener jeg, at Barthes her refererer til sproget og dets behov for fortolkning. Således kan man ikke betragte den anden lytteform isoleret i nogle af krimierne, da den udgør menneskets naturlige omgang med både ord og lyde.

Et manipuleret virkelighedsbillede

Umiddelbart lover radioen (i en vis forstand) en bid af virkeligheden. Der bliver brugt virkelig lyd fra virkelige steder, og stemmerne kommer fra ægte levende mennesker⁴¹. Selv i radiofiktion, der udspringer sig i fiktive universer, forventes en grad af ægthed i lydbilledet. Men, som det er tilfældet med så mange andre medier, så er det ikke en garanti for ægthed. I radioen går der en lang selektionsproces forud for enhver virkelighedsgengivelse og det naturligvis også ved drama-produktioner. En naturalistisk effekt indenfor radiodramaet opnås næsten aldrig ved en direkte gengivelse af verden. I stedet bærer det endelige lydbillede et langt mere ”subjektivt” præg. Lytterens oplevelse af lyduniverset styres suverænt af instruktøren, som er interesseret i at skabe en vis enhedslig reception af sit værk⁴². Derfor er det ham, som vælger hvilke lyde, der skal træde i forgrunden og hvilke, der tjener som bagtæppe: ”But the radio medium is such that the listener cannot select his own area of attention in this way: the broadcasters must prioritize sounds for him, foregrounding the most important ones and eliminating the irrelevant ones [...]”.⁴³ Det er i denne forstand, at man kan betegne lydudtrykket som subjektivt. Den naturlige selektion, som ethvert menneske foretager ubevidst hele tiden mellem lyde, der skal ignoreres som baggrundslid (f.eks. et summende køleskab) og hvilke, der bærer betydning (f.eks. et hvinende køleskab), har instruktøren

⁴⁰ Ibid. p.147.

⁴¹ Dette skal forstås som en del af lytterens forventninger til radioen. Fotografiet vækker på mange måder de samme forventninger til det afbildedes ægthed, netop fordi der er en direkte kausalitet mellem en genstand og dens aftegning på fotopapiret. Dette svarer igen til Crisells anvendelse af Peirces *indeks*-begreb (mere om dette emne i note 50). Imidlertid kan stemmen, som også fotoet, manipuleres, hvilket vil fremgå af det efterfølgende afsnit *Ordet – radiodramaets kerne?*

⁴² Receptionen af radiodramatik er særligt svær at kontrollere, idet så mange af komponenterne i dramaet skal produceres af lytterens egen fantasi (ansigter, steder, udtryk etc.).

⁴³ Crisell, pp. 47-48.

allerede foretaget for lytteren. Det er sådan, han rent teknisk kan bestemme synsvinklen i dramaet. F.eks. kan han skifte fokus frem og tilbage mellem de forskellige stemmer, ved at variere deres afstand til mikrofonen eller ganske simpelt at ændre på lydstyrken.

Til denne ”kontrolmekanisme” føjer sig en yderligere årsag til den auditive selektion. Den rene virkelighed lyder ikke altid så ægte, som den konstruerede. Man risikerer, at lydelementerne kappes om lytterens opmærksomhed og derved ender med at skabe en slags ”hvid støj”⁴⁴ i stedet. Eller at visse naturlige lydeffekter ikke virker helt så prægnante og entydige som nogle, der er kunstigt skabte⁴⁵.

Således er radioinstruktørens sigte ikke så meget en mimesis af den objektive virkelighed i sig selv, men snarere en afbildning af den måde, virkeligheden opleves subjektivt, som resultatet af bevidsthedens naturlige selektionsmekanismer overfor et omfangsrigt univers af lyde. Det radiodramatiske univers er dermed ofte mere end noget andet en konstruktion. I radiokrimien benyttes muligheden for at manipulere med synsvinklen dels for at fremme lytterens identifikation med karaktererne, dels for at forvrænge lydbilledet, så det bliver grotesk og uhyggeligt. Dette kan man beskrive som en slags *clair-obscur* teknik⁴⁶, hvormed én stemme kan blive stillet i et unaturligt klart ”lys”, mens en anden falder hen i skyggen.

Ordet – radiodramaets kerne?

Andrew Crisell beskriver i sin bog *Understanding Radio* (1986), hvordan radiomediets grundmateriale består af fire koder: ord, lyde, musik og stilhed⁴⁷. Hver af disse koder er i et særligt forhold til den genstand, de repræsenterer. For at klargøre de forskellige repræsentationsformer, som karakteriserer koderne, refererer Crisell til nogle af de centrale begreber i Charles Sanders Peirces tegnteori⁴⁸. Ord, forklarer Crisell med Peirce, er en binær kode, som på det sproglige plan

⁴⁴ Begrebet ”hvid støj” skal i denne sammenhæng forstås metaforisk, dvs. som et brud på koden, der enten fremkommer ved informationsoverlastning (lydene overlapper hinanden) eller helt mangel på information. En lignende betragtning kan ses hos Crisell, hvor han dog kun taler om ”noise”. P. 56.

⁴⁵ Som eksempel på en lydeffekt, der er bedre, end den naturlige lyd, nævner Crisell den klassiske klapren med kokosnøddeskaller som substitut for hestehove mod jorden. P.50.

⁴⁶ Begrebet stammer fra kunstterminologien og anvendes især i forbindelse med Rembrandt og Caravaggio. Som ordets betydning viser (*clair-obscur* ~ lys-mørk), dækker det over en særligt kontrastrig anvendelse af lys/mørke i maleriet, ofte med et unaturligt kraftigt lys på ét område. Desuden bruges begrebet til at betegne *film noir*-genrens karakteristiske billedsprog (en stil der var kraftigt inspireret af den tyske film-ekspressionisme), der tit kredsedes om kolde storbyscenerier og dramatiske menneskeskæbner, netop optaget i sort/hvid med store kontraster.

⁴⁷ Crisell, p. 45.

⁴⁸ Crisell udlægger Peirces tegn: *icon*, *index* og *symbol* som følger på p. 42 (herefter vil begreberne stå på dansk, idet oversættelsen ikke ændrer på betydningen): Ikonet betegner en relation mellem et tegn og dets genstand, som funderer

symboliserer sit indhold, mens de på det verbale plan *indikerer* den person, som siger ordet. Ordenes "form" er arbitrært bestemt i forhold til deres genstand, mens stemmen har en naturlig kausalitet i forhold til sit fysiske ophav. Lyde derimod er delvist *indeksikale*, idet de ofte stammer fra selve den ting, de betegner. Dog, som det blev nævnt ovenfor, findes der naturligvis også kunstigt frembragte lydeffekter i radioen, og disse er ifølge Crisell nærmere at betragte som ikoniske indekser dvs. de *ligner* den lyd, den repræsenterede genstand ville have frembragt. Musikkens repræsentationsform i radiodramaet er noget sværere at definere, eller rettere, det er i nogle tilfælde problematisk overhovedet at tale om musikken som havende en repræsentativ funktion. Af denne grund betegner Crisell musikkens betydningsmodus som overvejende symbolsk, da det musikalske tegn ikke kan have en entydig forbindelse til det, der betegnes. Endelig er der stilhed, som både kan have en negativ (forstået som en teknisk fejl, et brud på koden) og en positiv betydning (når stilheden er et bevidst valg), men som forbliver *indeksikal* i begge tilfælde. Stilheden har altså altid en intern relation til den radiofoniske produktionsproces, det være sig som tegn på en fejl eller et bevidst udtryk, hvormed man f.eks. ønsker at fremhæve en genstands eller et fænomens (auditive) ubeskrivelighed.

Selvom radioens fire koder således lader sig kategorisere efter repræsentationsformer, kan en lyd eller et musikstykke godt have et utal af betydningsmuligheder. Derfor er det nødvendigt med en slags markør, som kan lede fortolkningen af den gældende kode ind på det rette spor. Crisell anser ordet som den mest grundlæggende af de fire koder, da det er med til at skabe den kontekst, som etablerer de øvrige koders specifikke betydning: "It seems reasonable to suggest, then, that the primary code of radio is linguistic, since words are required to contextualize all the other codes."⁴⁹ Det er vigtigt at holde sig for øje, at denne iagttagelse gælder radiomediet generelt. Derfor tager Crisell ikke højde for ordets egen tvetydighed, som man især kan se udnyttet i forbindelse med mange radiodramaer. Alligevel synes ordets suverænitæt at være noget, mange af de tidlige radiodrama-teoretikere er enige om⁵⁰. Radiodramaets kerne er og bliver teksten. Mens scenedramatikken stort set lægger lige meget vægt på handling som på ord, er radiodramatikken altså langt mere et sprogligt foretagende. Crisell beskriver denne "overgang" fra scenedramatik til

på lighed og er altså en eksternt baseret relation (f.eks. et fotografi). Indekset derimod er direkte forbundet enten kausalt eller sekventielt med sin genstand (f.eks. røg fra et bål), dvs. en mere intern forbindelse. Endelig er der symbolet, som hverken ligner eller på nogen anden måde er forbundet med sin genstand (f.eks. Union Jack for Storbritannien).

⁴⁹ Crisell p. 58.

⁵⁰ Se Bang hos Werner, Hans: *Hørspillet*, 1940. Nyt Nordisk Forlag. P. 16, Bomholt, Julius: "Hørspillet" in: *Danmarks Radio – Den danske stats radiofoni*. Chr. Erichsens Forlag, 1940. P.107., Branner, H.C.: "Thalias Stedbarn" in: *Forum*, 1941. Pp. 18-19. (her henvises til p. 19)

radiodrama som en slags ”transkodifikation”, hvormed skal forstås, at den visuelle kode erstattes af den auditive. Al handling, udtryk og udseende skal omdannes til ord. Set i denne optik er det oplagt at betragte den radiodramatiske tekst som en serie af sproghandlinger, som Signe Malene Lopdrup og Naja R. Rathje gør det i deres speciale om det senmoderne radiodrama⁵¹. Det vil sige, fordi al handling er inkorporeret i teksten, er det netop denne, som forårsager fremdriften i dramaet. Sproget er således ikke bare deskriptivt, men også operativt.

Hvorledes argumenterede de tidlige teoretikere for ordets suverænitæt? Julius Bomholt formulerede sig i termer, der ligger meget tæt op ad Crisell, da han i funktion af Radioraadets formand i 1940 skrev om *Hørespillet*: ”Alt hvad det [hørespillet] indeholder: Handling og psykologisk Karakteristik, Figur og Scene, skal ligge i Ordene. Ordene er begyndelse, Midte og Slutning.”⁵² Denne udtalelse falder i forlængelse af en sammenligning mellem radiodramaet og skuespillet, og således taler også Bomholt om en slags transkodifikation. Roden til denne betragtning ligger dog langt dybere. Når man overhovedet kan tale om en overførsel af koder, skyldes det, at radiodramaet er en videreudvikling af scenedramaet. Den visuelle oplevelse i teatret skal så at sige ”oversættes” til lyd i radioen. Dette nære tilhørsforhold til scenen er omdrejningspunktet i *Thalias Stedbarn*⁵³, som H.C. Branner skrev et år efter Bomholt. Heri behandlede Branner de første femten år af radiodramaets historie og problemerne med genren. I denne forbindelse omtalte han overgangen fra det tidlige radiodramas misforståede overforbrug af lydkulisser til en tilbagevenden til ordet som radiodramaets egentlige kerne: ”[...] Hørespilletts Form er Ordet og Ordet alene – det fortættede, indtrængende, talte Ord med den billedskabende Evne, det har i sig selv.”⁵⁴ Umiddelbart virker det som om, Branner hermed indskrev sig i det samme fællesskab som Bomholt og Crisell, men der er en afgørende nuanceforskel mellem deres syn på ordets betydning. Bomholt og Crisell talte fortrinsvis om ordet som en slags kompensation for synet. Dermed bidrager de til at forevige radiodramaets gæld til og mindreværd overfor scenedramaet, som det kom til udtryk i radiodramaets unge dage. Det er denne indstilling, Branner ville til livs, fordi han mente, at den havde hindret udviklingen af radiodramaet som en selvstændig genre. Derfor lægger han i ovenstående citat også sin hovedvægt på ordets kreative potentiale: ordet som katalysator for lytterens forestillingskraft. Hvis man betragter ordet som ren kompensation bliver dets funktion let

⁵¹ Jf. Lopdrup, Signe Malene og Naja R. Rathje: *Ud af mørket. Det senmoderne radiodrama og dets potentiale*. Dansk, Københavns Universitet 2000. P. 33.

⁵² Bomholt, p. 107.

⁵³ Branner, p. 18-19.

⁵⁴ Op. cit., p. 19.

reduceret til reproduktionen af et bestemt (scene-)billede⁵⁵. Dette kan i sidste ende fortrænge radiomediets enestående evne for flertydighed, som netop er det, der gør hver enkelt radiolytters oplevelse til noget unikt.

Forkærligheden for ordet i de første par årtier af radiodramaets eksistens var også Quist med til at udfordre i den meget informative tekst *Radioteatret – det blinde teater* fra 1962. Med sin gennemgang af nogle af de utallige muligheder for variation og nuancering af radiodramatik, påviste Quist, hvorledes også teknikken føjer et vigtigt betydningslag til, som ikke bør overses i bedømmelsen af et værk. Rumklang, klippertyme, lydstyrke, lyd kvalitet, båndhastighed, lydeffekter og elektrofonie er alle aspekter af radiodramaet, som teknikeren kan justere og manipulere til at skabe det helt rigtige udtryk⁵⁶. I forhold til de kommende analyser er rumklang og lydeffekter dog mest interessante, og derfor vil jeg nu kort opholde mig ved hvert af aspekterne, også set anno 2006. I forbindelse med mikrofonarbejdet skrev Quist: ”Der tænkes i ”miljø”, og der tænkes i en slags ”kameraføring”. Mikrofonen afslører de akustiske forhold i det lokale, hvori spillet foregår, viser om man befinder sig i en telefonboks eller ude i den fri natur.”⁵⁷ Hermed beskriver han formidlingen af rummet i radiodramaet på en måde, som bestemt også gør sig gældende i nutidens radiodramaproduktion. Hvis der er plads i budgettet, benytter Radio Drama sig gerne af at optage på stedet, fordi man får nogle lydnuancer med, som en studieskabt rumklang ikke kan opnå⁵⁸. Dermed ikke være sagt, at man ikke kan skabe overbevisende lyd i studiet, tværtimod. I motiveringen fra Dansk Blindesamfund, der tæller nogle af de mest kræsne lyttere, hedder det om *Blodets Bånd*: ”Ofte havde vi fornemmelsen af, at scener var optaget on location og ikke nødvendigvis i Radiohusets Studie 7, fordi de underliggende lyde og klange fra rummet virker yderst realistiske!”⁵⁹ I 1962, hvor Quist skrev sin artikel, var det mikrofonarbejdet og forskellige studieindretninger, som skabte den rette rumklang. I 2006 kan man eksempelvis efterbehandle en stemme så den får hhv. en mobiltelefons flade klang, et badeværelses rungen eller en koncertsals storladne akustik at spille på. Musik står i en nær forbindelse til lydeffekter og grænsen mellem dem er efterhånden ret udflydende. Allerede i 1962 skrev Quist om at bruge et lydfragment så mange gange i træk, at det

⁵⁵ At billeder sammenlignet med lyd kan indskrænke oplevelsen, dvs. at lyden åbner for associationer, mens billedet leveres ”færdigt”, påpeger bl.a. Crisell p.146.

⁵⁶ Quist beskriver ”elektrofonie” som anvendelsen af tonegeneratorer til at skabe f.eks. abstrakte klange og effekter. Quist p.379.

⁵⁷ Quist, p. 379.

⁵⁸ I foråret 2006 har jeg haft lejlighed til at følge produktionen af P2s kommende radiogyser *Syner* af Jesper Waldvogel Rasmussen. I denne forbindelse blev der netop optaget en del scener i en lejlighed for at give lytteren et autentisk indtryk af lange entrégange, knirkende trædøre og et levende hus.

⁵⁹ Jf. <http://www.dkblind.dk/indsats/kultur/radiospilpris/motivering-06> (sidst set 26. juli 2006).

danner en monoton baggrundslyd⁶⁰. Denne slags effekt viser, hvor let lyd kan få en næsten musikalsk karakter. I *Blodets Bånd* markeres skiftene til Frank Millings indre verden af en serie hvinende, overraskende og inciterende lydeffekter, som i nogle tilfælde er skabt af instrumenter, både ægte og syntetiske. Der er altså efterhånden meget flydende overgange mellem musikstykker og lange lydeffekter. Alt i alt har også teknikken (og dermed ikke kun ordet) en afgørende indflydelse på, *hvordan* og *om* lytteren oplever en given dramatisk situation som troværdig og medrivende.

I *Radiofoniske fortællinger* (1999)⁶¹ udlægger Per Theil Quists position som et opgør med det litterære radiodrama, hvilket blot er en anden måde at betegne afstanden til *scenedramaet* på. Når Quist vendte sig mod radioteknikkens særlige muligheder, vendte han samtidig (ord-)teatret ryggen, hvilket i sidste ende vil sige et farvel til det tidlige radiodramas afhængighed af Det Kongelige Teater. Den position, hvortil Quist kan regnes, tager udgangspunkt i ordet selv, som kan åbne for en sand strøm af billeder. På den ene side findes altså en reduktiv ordforståelse, og på den anden side en ekspansiv. Samtidig forstår man, at den tidlige radiodramatik netop ikke har haft de samme muligheder, som båndteknikkens indførelse i 1950-erne gav Quist. Hvis Crisell og Bomholt betragtede det visuelle som udgangspunkt for den radiofoniske ”oversættelse”, så anskuede Branner og Quist det lige omvendt: de tog afsæt i ordene, som først derefter skulle udvikle sig til billeder i lytterens bevidsthed. Quist argumenterede i det hele taget stærkt for radiospillet som et visuelt fænomen⁶². Ordet er sekundært i forhold til dets visuelle effekt i radioen. Da han derfor skrev: ”Sætningen *er* ikke meningen, meningen fremstår som associationer af de begreber, der i sætningen repræsenteres af ordene.”⁶³, må man forstå begrebet ”meningen” som et mentalt billede, der opstår udfra ordets suggestive kraft. Denne lange vej fra de oprindelige begreber over deres inkarnation i ordene til associationer og det endelige billede betragtede Quist meget betegnende ikke som et problem, men snarere som et oplagt frirum for lytterens fantasi. Dermed anså han radiodramaets modtager som en værdig del af skabelsesprocessen.

Mht. dette afsnits relevans for krimien, så er der især ét punkt hos Crisell, som viser sig interessant i forbindelse med analysen af *Mordets Melodi*. Han skrev følgende ”[...] the voice in which they [the words] are heard is an index of the person or ”character” who is speaking [...]”⁶⁴ Hvis man går ud

⁶⁰ Quist, p. 379.

⁶¹ Theil, pp. 55-56.

⁶² Quist p. 379.

⁶³ Op.cit. p. 381.

⁶⁴ Crisell p. 46.

fra at denne betragtning omkring stemmens indeksikale karakter er sand, kan man måske vove sig videre og sige, at netop denne egenskab er garant for dramakarakterens ”ægthed” – at dens ophav nødvendigvis må være en person af en slags. Eller rettere: egenskaben forankrer en ellers kropsløs stemme i et kropsligt ophav. Således bliver man, mere eller mindre ubevidst, forledt til at tro, at man ved, hvem eller hvad man har med at gøre (personens køn, nationalitet, alder og social status kan f.eks. ofte bestemmes ud fra stemmen). Ved at rokke ved denne overbevisning hos lytteren, kan man vække desorientering og ubehag, hvilket vil fremgå af de følgende analyser.

Det blinde medie

Umiddelbart er der ikke noget nyt i, at ord afføder mentale billeder – deri består velsagtens en af litteraturens mest forjættende effekter. Hvorfor er det så interessant at påpege selv samme fænomen i forbindelse med radiodramaet? Først og fremmest er det fordi, radiodramaet udspiller sig over tid, og det giver liv til billederne. Med en grov generalisering kan man sige, at skønlitteraturen leverer sine personbeskrivelser indledningsvis, hvorefter man følger karakterernes udvikling igennem bogen. På teatret derimod er personen fra første øjekast bundet til dens inkarnation i skuespilleren, og derefter kan kun personligheden ændre sig⁶⁵. I radiodramaet afføder hvert enkelt udsagn og hver en lyd en reaktualisering af det mentale billede af en karakter. Ikke nok med at lytteren selv skal skabe radioens billedside, det skal også gøres hele tiden:

”[...] an object exists simply by being named [on the radio]; we should note that its existence is unlike that of physical objects since there is a sense in which it ceases to exist as soon as the naming is concluded. Nevertheless, this has its advantages: since *radio’s reality requires constant renewal*, since it is susceptible to change and even annihilation, the medium is much better suited than the conventional theatre to the presentation of fluid, indeterminate worlds [...]”⁶⁶

Således aktiverer ordene i radiodramaet i særlig grad lytterens medskabende aktivitet, og dette faktum har gjort, at man indenfor radiodramateorien taler om ”scenen mellem ørerne”⁶⁷. Lytteren etablerer altså en indre scene, hvorpå dramaet kan udfolde sig. Denne kendsgerning har to konsekvenser, som er særligt interessante i forbindelse med radiokrimien: dels skaber den en psykologisk umiddelbarhed mellem lytter og krimi, dels muliggør den en repræsentation af

⁶⁵ Se f.eks. Crisell om radioens andre fordele overfor teatret p. 145.

⁶⁶ Crisell, p.160 (min kursivering). Her taler han specifikt om radioens egnethed til absurd drama, men betegnelsen ”fluid, indeterminate worlds” dækker bestemt også resten af det ikke-naturalistiske spektrum: allegoriske, psykologiske og symbolske verdener. Se fortsættelse i teksten.

⁶⁷ Jf. bl.a. Danielsens speciale af samme navn.

radiokarakterernes egen psykologi. En sådan fokus på den psykologiske dimension kvalificerer radiomediet i en særlig grad til krimigenren, der, som det vil fremgå af det næste kapitel, har udviklet en stadig større psykologisk kompleksitet i løbet af det 20. århundrede.

Opsummering

I det forgangne kapitel har det været min hensigt at etablere en grundlæggende forståelse for radiodramaets historie og vilkår. Derfor indledte jeg med en historisk gennemgang af radiodramaet fra 1920-erne til i dag med henblik på, hvordan det langsomt udviklede sig fra ord-drama til et mere lydligt præget drama, efterhånden som teknikken blev forbedret. Derefter gennemgik jeg seks punkter, der både dækkede receptions- og produktionsmæssige aspekter af radiodramaet, derunder emner som radioens blindhed, intimiteten med lytteren og manipulationen med lyden. Disse emner bidrager alle til at gøre radiodramaet unikt i sin aktivering af- og nærhed til lytteren. Til sammen tegner det et billede af en mediegenre, der har sin rod i scenedramatikken men efterhånden finder sit helt eget udtryk, der kombinerer tekst og teknik til at skabe unikke oplevelser for lytteren. Hvordan radiodramaet så hænger sammen med krimigenren, vil jeg forklare i det følgende kapitel.

Krimi i æteren

Indledning

Kriminallitteraturen og massemediernes opblomstring sættes ofte i forbindelse med hinanden⁶⁸, og det kan dårligt benægtes, at krimien er en af de mest sejlivede og fleksible genrer indenfor populærkulturen. Det nære forhold mellem genren og medierne skyldes især to ting: dels dukkede de første krimihistorier op som føljetoner i vidt distribuerede blade i anden halvdel af det 19. århundrede⁶⁹, og dels har krimien gennem tiderne fundet vej fra litteraturen til utallige andre medier: tv, film, radio, tegnefilm, tegneserier, Internet, teater etc. I det foregående kapitel påpegede jeg, hvordan radiodramaet er en hybridgenre, der spænder mellem tekstbaseret og mere teknisk eksperimenterende drama⁷⁰. Også radiokrimien befinder sig i dette spændingsfelt og indtager fortrinsvis pladsen *midt* imellem de to poler. Selvom de efterfølgende analyser forhåbentlig vil vise, hvordan radiokrimier også kan være nyskabende⁷¹, så ligger det til en populærgenre som krimien, at yderliggående eksperimenter ville begrænse dens popularitet. Eller som litteraturteoretikeren Tzvetan Todorov skrev om den litterære krimi i 1966: "Le roman policier a ses normes; faire "mieux" qu'elles ne le demandent, c'est en même temps faire moins bien: qui veut "embellir" le roman policier, fait de la "littérature", non du roman policier."⁷² En ægte krimi udmærker sig altså ifølge Todorov udelukkende ved at holde sig *indenfor* genrens grænser, og det samme gælder radiokrimien. Endvidere er krimigenren ofte blevet anvendt som en sikker publikumsmagnet i forbindelse med kriser indenfor radiodramaet i Danmark⁷³.

Hvis radiodramaet er en hybridgenre, så er radiokrimien det i endnu højere grad. Den kombinerer radiodramaet med en yderligere genre, krimien, som eksisterer i utallige medieformer og i kombinationer med andre spændingsformer såsom gyseren⁷⁴ og science fiction-genren⁷⁵. Derfor vil

⁶⁸ Jf. bl.a. Toft, Martin: *Krimiens udbredelse og popularitet* fra <http://www.litteratursiden.dk/sw5812.asp?usepf=true> (sidst set 4.6.2006). P. 3.

⁶⁹ For nærmere information om krimiens udgivelseshistorie i Danmark se Ravn, Ole: "Krimi'er i Danmark – en oversigt" in *Krimi-Guide*, Forlaget Fremad A/S, 1999. Pp. 12-28.

⁷⁰ Se figur på p. 12.

⁷¹ Jf. Nordberg, p. 134.

⁷² Todorov, Tzvetan: "Typologie du roman policier" in: *Poétique de la prose*, Éditions du Seuil, 1971. P. 56.

⁷³ Jf. Bergman hos Danielsen p. 20 og DMU p. 150, hvor radiokrimien nævnes som en mulighed for at beholde lytternes interesse trods fjernsynets indtog.

⁷⁴ F.eks. betegnes den tidligere omtalte radioserie *Stemmer der dræber* (1979) som en "radiogyser", men selvom der sker en del "overnaturlige" dødsfald, drejer hovedhandlingen sig om et klassisk opklaringsarbejde med en opdager og ledetråde.

jeg i dette kapitel behandle radiokrimien ud fra lighedspunkter mellem dens to hovedbestanddele: radiodramaet og krimien. Det drejer sig om hhv. en historisk, en receptions­mæssig og en tematisk parallel mellem de to genrer.

Først vil jeg fremhæve nogle *historiske* årsager til, at radiodramaet og krimien er så tæt forbundne. Da radiodramaet indtog den vesteuropæiske æter midt i 1920-erne, oplevede den litterære krimi en sand opblomstring, der gjorde, at den snart var allestedsnærværende. Derfor varede det heller ikke længe, førend man traf den oplagte beslutning at inddrage genren i radiodramaet.

Derefter følger den *receptions­mæssige* parallel, som vil blive forklaret med udgangspunkt i krimigenrens popularitet, der hænger tæt sammen med det, jeg har valgt at kalde en ”begivenheds­karakter”. Denne betegner det, at krimien generelt ikke har et langt efterliv i form af læserens dybe refleksion, men i stedet primært eksisterer i selve receptionsøjeblikket. Det samme er tilfældet med radiodramaet, hvis eksistens som nævnt er afhængig af lytterens evige produktion af mentale billeder af handlingen. Receptionen af krimien og radiodramaet er altså præget af et særligt fokus på nuet, som gør, at publikum holdes aktiveret og underholdt, så længe historien varer.

Endelig baserer den *tematiske* parallel på den tese, at krimien på den ene eller den anden måde altid tematiserer begrebet ”identitet”. Hvad enten der spørges ”hvem er forbryderen?” eller ”hvad fik ham til at gøre det?”, så drejer det sig i grunden om forskellige former for identitet. Denne tematik er særligt interessant i forbindelse med radiodramaet af to årsager. På den ene side giver radiodramaet lytteren mulighed for at opnå en høj grad af intimitet og identifikation med de enkelte karakterer i dramaet. Tekniske greb såsom indre monologer og en skuespillers fysiske nærhed til mikrofonen, samt det faktum, at lytteren selv skal producere handlingens visuelle side, er alle med til at skabe denne effekt. På den anden side kan man med lethed manipulere med identitetsforventninger for at opnå den i krimisammenhænge nødvendige uhygge og spænding, eftersom karakterernes identitet for lytteren næsten udelukkende udspringer af deres stemme.

⁷⁵ Især instruktøren Ridley Scotts fremtidsfilm *Blade Runner* (1982) er et slående eksempel på kombinationen af science fiction og *film noir* (se definition i note 90) Her placeres en ægte *noir*-helt, i form af den livstrætte politimand Rick Deckard (Harrison Ford), i et dystert fremtidsunivers med regnvåde gader, der bringer reminiscenser af den klassiske *noir*-film *The Big Sleep* (1946) instrueret af Howard Hawks.

Krimiens guldalder og radiodramaets barndom⁷⁶

”Det er god grunn til å anta at kriminalhørespillet har ført an i utviklingen av radiodramaets egenart. Mens det seriøse hørespill har ligget under for en seiglivet scenisk tradisjon, har radiokrimmen, med sine krav til fortettet, klar og engasjerende story-telling, vært nødt til å utforske og utvekle alle uttrykksmidler i mediet.”⁷⁷

I de år, hvor radiodramaet tog sine første spæde skridt i Danmark⁷⁸, var krimien midt i sin guldalder i England⁷⁹. Det var netop her i Mellemkrigstiden, at mange af de karaktertræk opstod, som den dag i dag kendetegner genren. Først og fremmest var det den såkaldte *whodunit*⁸⁰, som satte nye standarder, for ikke at sige regler⁸¹, for den korrekte udformning af fortællingerne. Som det vil fremgå af de følgende afsnit, lagde whodunit-romanen stor vægt på at aktivere sine læsere. Især forfatterinden Agatha Christie (1890-1976)⁸² gav læseren lov til at tage del i detektivens arbejde i en hidtil uset grad ved hjælp af tydelige ledetråde og et klart sprog. Krimifortællingerne havde i anden halvdel af det 19. århundrede været præget af geniale detektivskikkelser som Edgar Allan Poes (1809-49) Auguste Dupin og Arthur Conan Doyles (1859-1930) Sherlock Holmes, hvis udredninger ofte var svære at følge med i endsige få indblik i. Derfor var det et sandt nybrud, at læseren nu fik mulighed for selv at gætte med⁸³. Desuden gjorde den førnævnte opblomstring og udbredelse af krimien mellem Verdenskrigene det oplagt at kombinere den med det nye radiomedie.

Det tidligst omtalte radiodrama med kriminalistisk indhold i dansk sammenhæng er *Kriminal sagen Helga Norland* af forfatter og jurist Otto Rung fra 1930. Af Statsradiofoniens programudvalgsforhandlinger i 1928 fremgik det at: ”Otto Rung fremsatte forslag om at lade udarbejde et hørespil med en nævnings sag som grundlag. Lytterne opfordres til i løbet af f.eks. en uge at indsende deres kendelse: ”skyldig” eller ”ikke-skyldig”.”⁸⁴. Med denne radiokrimi kunne lytteren altså deltage på mere end blot det intellektuelle plan. De store publikumsmagneter i 1950-erne stod ligeledes i stor

⁷⁶I forbindelse med krimiforfatterne Dashiell Hammett og Raymond Chandler har jeg valgt at betegne thrilleren som ”den hårdkogte krimi”, fordi netop dette udtryk er blevet synonymt med deres skrivestil. I det følgende afsnit om den receptions mæssige parallel vil jeg dog gå tilbage til at bruge udtrykket ”thriller”, da jeg hermed ønsker at betegne den narrative strategi ”thrilleren” snarere end det historiske fænomen ”den hårdkogte krimi”. Dette er vel at mærke udelukkende min egen distinktion.

⁷⁷ Nordberg, p. 134.

⁷⁸ I årene 1925-26 sendtes *skuespil* i Statsradiofonien og først i 1928 kom et *hørespil*, der var skrevet direkte til radioen.

⁷⁹ Jf. Knight, Stephen: ”The Golden Age” in: Martin Priestman (red.): *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, Cambridge University Press, 2003. (herefter CCTCF).

⁸⁰ Se det nedenstående afsnit *Krimien lever i nuet* for en beskrivelse af whodunit-genren (som narrativ strategi).

⁸¹ Jf. CCTCF, p. 80, Todorov, p. 57 og Symons, Julian: *Bloody Murder*, Pan Books, 1992. P. 114.

⁸² Christie er den bedst sælgende krimiforfatter med over to mia. solgte bøger. En af hendes mest omdiskuterede romaner er *The Murder of Roger Ackroyd* (1926), hvis uforudsigelige slutning føjede et nyt lag til krimigenren.

⁸³ Knight refererer til ”fair-play”, et bud om at forfatteren skulle lægge alle beviser frem for læserne, så de havde en ærlig chance for at gætte med. Knight in: CCTCF, p. 79.

⁸⁴ DMU I, p. 62. Rungs krimi blev udsendt d. 11. og 19. april 1930.

gæld til whodunit-genren. Her tænker jeg på radiokrimiserierne af den engelske forfatter Francis Durbridge⁸⁵ samt *Siva Skriget* skrevet af hans danske oversætterinde Else Faber under pseudonymet Cecil Burton. Det er i forbindelse med disse serier, at udtrykket ”lagde gaderne øde” dukker op i radioteorien. At de var populære vidner utallige anmeldelser om, hvori man kunne følge med i de seneste udviklinger. I forbindelse med *Siva Skriget* havde alle en teori om, hvem der var morderen og fra forfatterens side var spændingen tydeligvis søgt vedligeholdt: ”Behændigt lod forfatteren muligheden og mistankens lyskegle flakke fra den ene til den anden uden at lade den hvile på nogen bestemt [...]”⁸⁶. To uger og to afsnit senere påpegede den samme anmelder, at mindst otte personer nu var under mistanke⁸⁷. Netop denne overlagte mistænkeliggørelse af flest mulige karakterer er et klassisk whodunit-træk, som man f.eks. så det i Christies roman *Murder on the Orient Express* (1934), hvor detektiven Hercule Poirot nøje opregnede hver af de 12 karakterers motiver for blot at konkludere, at de var sammen om mordet.

At lytterne blev opfordret til at gætte med har utvivlsomt betydet meget for populariteten af 1950-ernes radiokrimiserier. Det har givetvis bidraget til en fællesskabsfølelse på samme måde som moderne tv-dramatik gør det i Danmark. Alle har deres egne meninger om, hvordan handling, intriger og personer bør udvikle sig i *Krøniken*, ligesom alle tilsyneladende havde hver deres bud på morderens identitet i *Siva Skriget*. Som jeg vil komme ind på i det følgende afsnit, udmærker radiokrimien sig dog især ved at fremhæve thrilleret, også i tilfælde af ovennævnte whodunit-træk. Både i *Siva Skriget* og i Durbridge-serierne bliver helten udsat for overfald og mordforsøg på en måde, som var utænkeligt i en Christie-roman, hvor detektiverne var hævet over begivenhedernes gang. Under opklaringsarbejdet bliver opdageren og lytteren kastet ud i hæsblæsende biljagter, forfølgelser i mørke gyder, og et utal af affærer og hemmeligheder bliver afsløret. Disse elementer hører alle til i thrillerens univers, eller den genre, der også er kendt som ”den hårdkogte krimi”. Efter i en lang periode at have domineret krimigenren, blev whodunit-romanen overskygget af en mærkbart anderledes krimitype fra USA – den hårdkogte krimi.

Som følge af Forbudstiden og Depressionen i 1920-erne og 30-erne blomstrede en ny og mere organiseret form for kriminalitet op i USA⁸⁸, og mange mennesker levede under forfærdelige kår. Denne nye realitet gjorde en harmløs krimigenre som whodunit’en uaktuel, for hvem bekymrede

⁸⁵ Durbridge (1912-98) var ansat ved BBC radio fra 1938-68 og var i den tid uhyre produktiv. Blandt hans mest kendte værker hører serierne om kriminalforfatteren og detektiven Paul Temple, af hvilke *Gregory Mysteriet* (1954) og *Vandyke Mysteriet* (1961) blev produceret og udsendt med enorm succes ikke blot i Danmark, men også i resten af Norden.

⁸⁶ Dagens Nyheder, 7. juli 1956.

⁸⁷ Dagens Nyheder, 21. juli 1956.

⁸⁸ Symons, p. 154 og CCTCF, p. 96.

det, at en velhavende ældre herre var blevet myrdet på sit landsted, når verden udenfor var i opløsning? Resultatet blev i stedet en krimi, som ikke stod tilbage for realistiske skildringer af den grelle virkelighed, og som inkorporerede noget af råheden i sin sproglige stil. Forfatteren Dashiell Hammett (1894-1961) regnes for en af den hårdkogte krimis fremmeste repræsentanter. Han og kollegaen Raymond Chandler (1888-1959) startede med at forfatte detektivhistorier til magasinet *Black Mask*⁸⁹ i løbet af 1920-erne. Den mundrette stil og de barske miljøer, som de her havde udviklet, tog de med sig ind i 1930-erne i en række helstøbte romaner. Selvom deres værker udmærket kan stå alene, skyldes deres fortsatte popularitet mindst lige så meget deres klassiske filmatiseringer i den nye genre *film noir*⁹⁰. Både Hammetts helt Sam Spade fra detektivromanen *The Maltese Falcon* (1930) og Chandlers Philip Marlowe fra *The Big Sleep* (1939) blev forevigt i Humphrey Bogarts skikkelse (i hhv. 1941 og 1946). Bogart opnåede her status som den arketypiske mundsmarte detektiv, der lettere lader sig opholde af en kvinde end af en pistol, mens de to romanhelte efterhånden også er blevet synonyme med Bogart. Det interessante for dette specialesammenhæng er dog dette, at mange af de hårdkogte romaner, som senere blev til films noirs, endte som radiokrimier med samme skuespillerbesætning, og i nogle tilfælde udviklede de sig til hele radioserialer⁹¹. At der ikke har været mange direkte hårdkogte krimier i radioen herhjemme, gør dog ikke det historiske sammenfald mellem dem og radiodramaets opståen mindre interessant. Den norske radio(krimi)mand Nils Nordberg antyder endda i en af de eneste eksisterende tekster om radiokrimien, at radiodramaet ligefrem har inspireret film noir genren⁹². Jeg mener dog, at det er mere passende at tale om en gensidig inspiration mellem både thrilleren som narrativ strategi, den hårdkogte roman, film noir'en og radiokrimien. Det mest mærkbare resultat af denne udveksling vil jeg komme ind på i det følgende afsnit. Her vil jeg argumentere for, at en stor andel af radiokrimierne benytter sig af thrilleren som effekt til at øge radiodramaets grundlæggende begivenhedskarakter.

⁸⁹ Det billige magasin *Black Mask* blev grundlagt i USA i 1920 som et rent kommercielt foretagende uden kunstneriske ambitioner, men udviklede sig snart til arnested for mange af samtidens store forfattere indenfor den hårdkogte genre.

⁹⁰ Film noir (~sort film) betegner en genre indenfor amerikansk film, som havde sin storhedstid i 1940-erne og 1950-erne. Historierne kom fortrinsvist fra hårdkogte romaner, mens filmsproget med sine overdrevne skyggevirkninger og skæve vinkler var inspireret af den tyske ekspressionisme, kendt fra navne som F. W. Murnau, Fritz Lang og Robert Wiene. For mere information, se Peter Schepelern (red.): *Filmleksikon*, Rosinante, 2001. Pp. 163-64.

⁹¹ Nordberg, hhv. pp. 138 og 141.

⁹² Op. cit., p. 141.

Krimien lever i nuet

Krimien er i bogstaveligste forstand et populært fænomen, idet den repræsenterer en af de mest brede og folkelige genrer overhovedet. Som tidligere nævnt har dens opståen for godt og vel 165 år siden⁹³ været tæt forbundet med udbredelsen af tryksager. De fleste af det 19. århundredes krimihistorier blev oprindeligt udgivet som føljetoner i (billige) tidsskrifter, og dette har utvivlsomt bidraget til genrens oprindeligt lavkulturelle status: et billigt produkt med billigt effektjageri. Dog finder man indenfor krimien selv en opdeling mellem høj og lav. Mens detektivhistorien ofte anses som "cerebral", er deciderede spændingshistorier (*thrillers*⁹⁴) historisk set mest blevet opfattet som underlødige sensationslitteratur⁹⁵. Det er kombinationen af disse to typer i radiokrimien, jeg gerne vil fremhæve som en af årsagerne til, at krimien og radiodramaet fungerer så godt sammen. Derfor vil jeg først redegøre for Todorovs distinktion mellem "roman à énigme"⁹⁶ og "roman noir"⁹⁷. Derefter vil jeg sætte de to typer i forbindelse med et meget vigtigt aspekt af radiodramaets reception, nemlig lytterens mentale billeddannelser af handlingen.

De to krimityper, Todorov beskæftiger sig med, er den klassiske whodunit og thrilleren, som begge havde deres storhedstid mellem 1920-erne og 1940-erne og er repræsenteret af navne som hhv. Christie og Chandler. I forhold til krimiteorien, der netop beskæftiger sig med at inddele genstandsfeltet i detaljerede undergenrer, perioder og stilarter, er denne opdeling meget simplificerende. Ikke desto mindre er Todorovs forenkede dikotomi meget anvendelig til mit formål, da jeg ikke er interesseret i at definere genrerne på ny eller lave en fyldig karakteristik af krimien. I stedet ønsker jeg i dette afsnit at undersøge, hvilke forskellige virkemidler radiokrimien benytter sig af. Jeg vil derfor anskue Todorovs distinktion mellem whodunit-romanen og thrilleren som to *narrative strategier* i stedet for som i det forrige afsnit at behandle dem som historiske fænomener⁹⁸. Dermed mener jeg, at man kan kaste lys over krimigenrens virkemidler og derunder også radiokrimiens.

⁹³ Jeg har her valgt at lade udgivelsen af Edgar Allan Poes skelsættende første fortælling om detektiven Auguste Dupin - *The Murders in the Rue Morgue* (1841) markere overgangen til detektivkrimien, som vi kender den i dag.

⁹⁴ En nærmere redegørelse for thrilleren (som narrativ strategi) følger i afsnittet *Krimien lever i nuet*.

⁹⁵ Denne skelnen genfinder man bl.a. hos forfatter og biograf Symons, p. 23 og CCtCF, p. 136.

⁹⁶ "Roman à énigme" ~ gåde-roman, Todorov, p. 57. Herefter vil jeg for klarhedens skyld holde mig til Richard Howards engelske oversættelse af begrebet: "whodunit", som ligeledes lægger vægt på gåde-elementet.

⁹⁷ "Roman noir" ~ sort roman. Udtrykket er en afledning af den amerikanske efterkrigstidskrimis introduktion i Frankrig som "série noire". Op. cit., pp. 59-60. Herefter vil jeg ligeledes benytte Richard Howards oversættelse af begrebet: "thriller", da dette ord refererer mere til den *fysiske* spænding ("to thrill" = få til at gyse, gennembæve, betage, dirre), som jeg vil komme tilbage til senere.

⁹⁸ Todorov omtaler selv en lignende fortolkning på p. 60.

Den store forskel mellem whodunit-romanen og thrilleren består ifølge Todorov i forbrydelsens placering i forhold til fortællingens univers⁹⁹. I førstnævnte sker forbrydelsen uden for fortællingens univers, som regel i tiden før historien går i gang. I thrilleren derimod aktualiseres forbrydelsen i handlingens nu, og dermed bliver spændingen øget betragteligt. Naturligvis er der også tale om spænding i en whodunit, da læseren som regel er ivrig efter at få svaret på dette who–did-it, men den er af en anden beskaffenhed end thrilleren. Todorov taler i den forbindelse om to forskellige slags interesse: ”la curiosité”, nysgerrigheden, som udelukkende gælder den snedige løsning af whodunit-plottet og ”suspense”, en spænding som gælder udfaldet af et stort opgør (et røveri, et møde mellem helt og skurk) i thrilleren¹⁰⁰. I og med at forbrydelsen finder sted som en del af handlingen i thrilleren, bliver helten også inddraget og sætter en hel del mere på spil end figurer som Christies Hercule Poirot og Miss Marple: ”La situation se renverse dans le roman noir: tout est possible, et le détective risque sa santé, sinon sa vie.”¹⁰¹. Bevæger man sig væk fra Todorov, kan man bemærke en yderligere konsekvens af detektivens farlige engagement i handlingen. I vid udstrækning repræsenterede detektiverne hos Christie genoprettelsen af ordenen i et univers, der for en kort stund var blevet bragt i uorden af en forbryder: ”Christie invoked a world of unnerving uncertainty, in which only the fiction of detection brought security.”¹⁰² Denne tydelige opdeling mellem god og ond, lov og forbrydelse er tæt knyttet til den distancerede position, detektiven her indtager. Ser man på thrilleren, bliver en farlig gråzone i stedet tydelig. Helten hører i kraft af sin autonome detektivpraksis langt mere til i det forbryderiske miljø end ved politiet, og er langt fra ufejlbarlig i fristelsens nærvær. F.eks. lader privatdetektiven Sam Spade sig friste i uprofessionel grad af den løgnagtige Brigid O’Shaughnessy i Hammetts *The Maltese Falcon*. Først på falderebet redder han sig selv og overgiver hende til politiet, men ikke helt uden fortrydelse.

For lige kort at vende tilbage til Todorovs to interesseformer, så vil jeg gerne potensere betegnelserne en smule. Nysgerrigheden er en decideret intellektuel spænding¹⁰³, som beror meget på whodunit-romanens delagtiggørelse af læseren i alle opdagelsens detaljer. Der blev udformet utallige poetikker, der deklamerede reglerne for, hvordan en god whodunit skulle være. En af de

⁹⁹ Todorov benytter sig af en reference til den russiske formalismes skelnen mellem enhver histories *fable* (historisk materiale, her selve forbrydelsen) og *sujet* (materialets specifikke udformning i litteraturen, her især opklaringsarbejdet). Da denne forbindelse imidlertid distraherer mere end den belyser i min sammenhæng, og Todorovs øvrige udsagn udmærket kan stå alene, vil jeg ikke komme nærmere ind på den. For mere om Todorov og de formalistiske begreber i forbindelse med krimien, se evt. Brooks, Peter: *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Harvard University Press, 1984. Pp. 24-25.

¹⁰⁰ Todorov, p. 60.

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² Knight in: CCtCF, p. 82.

¹⁰³ Whodunit-romanens fokus på det intellektuelle opklaringsarbejde har i høj grad markeret den som en ”kvindekrimi”, mens thrilleren med sin vægt på handling har haft et overvejende mandligt publikum. Op.cit., p. 81.

vigtigste regler var, at man som forfatter skulle spille "fair play", dvs. give læseren en ærlig chance for aktivt at gætte med på gåden ved at placere ham på informationsniveau med detektiven selv. Dette var en afgørende nyskabelse, som blev holdt ivrigt ved lige bl.a. ved at placere flest mulige mistænkte i handlingen¹⁰⁴. Senere ses denne skabelon genanvendt i Francis Durbridges utroligt populære radiokrimiserier i 1950-60-erne, deriblandt de til dansk oversatte *Gregory Mysteriet* (1954) og *Vandyke Mysteriet* (1961). Det er også på sin plads at potensere den anden interesseform, suspense, ved at påpege dens meget fysiske natur. I CCtCF citeres en række anmeldelser, som lægger megen vægt på thrillerens evne til at øge direkte indflydelse på kroppen¹⁰⁵. Læseren gribes af et engagement, der er stærkt nok til at narre kroppen til at reagere som i en undtagelsestilstand med skiftevis hjertebanken, adrenalinrus, gåsehud, anspændthed osv. Ydermere fremhæves thrillerens grad af utålmodighed, som ofte resulterer i overilede handlinger baseret på forhastede konklusioner – altså endnu engang stik modsat den mere reflekterede opklaring i whodunit-romanen. Dette skyldes også i høj grad skalaforskellen i volden – hvor der måske forekommer et enkelt upassende mord i en whodunit, der vokser forbrydelsen til konspirationsniveau i thrilleren: "Often the thriller is preoccupied with the enormity of what is known but cannot be proved and this leads to an urgent desire for rough justice [...]"¹⁰⁶

En sådan ruslignende tilstand, som læseren kan opnå under læsningen af en thriller, er netop den pointe, jeg ville frem til med denne lange sammenligning af genrerne. Det, at man så at sige holder vejret (suspense = opsættelse, henstand), gør, at oplevelsen nødvendigvis må være af forbigående art. Detektivens utålmodige optrevling af sagen modsvarer læserens grådige læsning og øger læsehastigheden betragteligt. I sin mest effektive udformning resulterer det i en kraftig intensivering af læsnuet, og denne effekt er med succes blevet overført til radiokrimien¹⁰⁷, som det senere vil fremgå af mine analyser.

Her er det nødvendigt at indskyde en generel betragtning omkring radiokrimiens vilkår: den kæmper for at leve op til lytterens fantasi, og vil derfor næsten altid skuffe. Når man beskæftiger sig med denne genre, er det nærliggende at inddrage og sammenligne med den litterære krimi for bedre at kunne afgrænse radioens særlige bidrag til krimien. En meget grundlæggende forskel mellem de to er pladsen. Da radiokrimien udfolder sig via lyd, er den nødsaget til at holde sit udtryk meget rent

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ CCtCF, p. 125.

¹⁰⁶ CCtCF, p. 138.

¹⁰⁷ På den amerikanske radiostation CBS blev denne indsigt taget meget bogstaveligt med den uhyre populære serie *Suspense* som blev sendt fra 1942-62. Her lovede man som en del af introduktionen spænding og kalkuleret uhygge i overmål. Denne serie vil jeg komme ind på i *Mordets melodi og stilhedens poesi*.

og sit indhold relativt ukompliceret¹⁰⁸. Der er ganske enkelt grænser for, hvor mange informationer man kan nå dels at opfatte, dels at huske ud fra et auditivt grundlag, hvilket også er grunden til, at mange af de store radiokrimiserier i dag kan være ret svære at følge med i. Alene dette indskrænker muligheden for at producere en overraskende løsning på kriminalgåden. Dertil kommer endnu et punkt: I og med at radiokrimien ofte er suggestiv af væsen, dvs. bevidst gøder lytterens fantasi via flertydighed og lign., risikerer den ikke at kunne indfri lytterens forventninger til slutningen, fordi den indskrænker feltet af uendelige løsningsmodeller til én eneste. Ikke kun i krimilitteraturen og krimifilmen støder man på dette problem, men altså også i radiokrimien. Her må lytteren i høj grad forlade sig på sin egen fantasi, og derfor bliver det i en vis forstand et af radiokrimiens grundvilkår, at slutningen virker skuffende. Radiokrimien er derfor mest effektiv, hvis spændingen kommer til udtryk i en stadig akkumulation af uhyggelige øjeblikke, dvs. hvis uhyggen hele tiden reaktualiseres.

Man kunne måske undre sig over, hvor jeg vil hen med disse umiddelbart perifert relaterede iagttagelser. Det, man derfor bør bide mærke i, er på den ene side thrillerens evne til at intensivere oplevelsesnuet, og på den anden side radiokrimiens behov for at aktualisere handlingen, så lytteren fokuserer mere på oplevelsen undervejs end på opklaringen, som måske ikke evner at leve op til lytterens egen fantasi.

Nu har jeg fortalt om selve thriller-effekten, men jeg har endnu ikke berørt emnet om, hvordan selve teksten formår at øge læsehastigheden. Chandler skrev i en tekst fra 1944, at krimigenrens popularitet i negativ betydning (dvs. populærkultur og ikke kunst) kunne hænge sammen med dens tendens til selv at besvare alle sine spørgsmål: ”The murder novel has also a depressing way of minding its own business, solving its own problems and answering its own questions.”¹⁰⁹. Altså at krimiteksten ofte er umiddelbart afkodelig, hvilket ikke levner meget tilbage for lytteren, læseren eller tilskueren at reflektere over. En iagttagelse som denne funderer på en æstetik, der sætter værket kompleksitet i centrum, men dette mener jeg ikke behøver at gælde krimien.

I stedet kunne man betragte krimien som en begivenhed, der *kun* finder sted i selve receptionsøjeblikket, for derefter at blive mere eller mindre glemt. Dette skyldes netop krimiens umiddelbart afkodelige struktur¹¹⁰, der gør, at dens publikum hele tiden *er med*, i modsætning til mere kompliceret litteratur, som først forstås ”endegyldigt” i retrospekt. Afkodeligheden møder dog

¹⁰⁸ Jf. Quist, p. 378.

¹⁰⁹ Chandler, Raymond: ”The Simple Art of Murder” in: *The Simple Art of Murder*, Pocket Books Inc., 1953. P. 178.

¹¹⁰ I CCTCF står der: ”[...] the suspenseful *immediacy* that characterises *privat eye fiction* at its best.”. P. 104. (min kursivering).

sin grænse dér, hvor forfatteren bevidst tilslører detaljer for at bevare den nødvendige mængde af mystik. Krimiforfatteren bevæger sig derfor hele tiden på grænsen mellem tilsløring og nøje doserede afsløringer. Især i whodunit-romanen er publikum opmærksom overfor hver en lille detalje, der kan få betydning for opklaringen af forbrydelsen. Netop derfor må stilen forholde sig neutral, som Todorov skriver om krimiteorien: "Les théoriciens du roman policier se sont toujours accordés pour dire que le style, dans ce type de littérature, doit être parfaitement transparent, inexistant; le seule exigence à laquelle il obéit est d'être simple, clair, direct."¹¹¹

Todorov taler ikke kun om whodunit og thriller-genrerne, men fortsætter med at beskrive en overgangs-genre, der kombinerer træk fra begge to: spændingsromanen¹¹². Selvom jeg ikke vil gå videre ind på hans udlægning af den her, er det et lignende ærinde, jeg selv er ude i. Det er mit indtryk, at radiokrimien, uanset udformning og undergenre, ofte fremhæver thriller-elementet i form af høj fortællehastighed og psykologisk og fysisk spænding i forbindelse med en intensivering af receptionsøjeblikket. Umiddelbart lyder det ikke videre kontroversielt i dag, hvor enhver psykologisk eller actionpræget film bliver betegnet som en thriller. I forbindelse med radiodramaet er der dog ét aspekt, som gør det særligt oplagt at fremhæve thriller-elementet: radiodramaets egen begivenhedskarakter. Som det fremgik af *Med på en lytter*, aktiverer radiomediet i sjælden grad sit publikum, idet det selv skal producere hele billedsiden til handlingen. Dette gøres med udgangspunkt i de auditive tegn, som radiodramaet består af, men netop fordi lydene ikke har varig karakter, er de mentale billeder i evig forandring hos lytteren. Man kan dermed sige, at også radiodramaet i sig selv har begivenhedskarakter, idet det udfolder sig i nuet og hele tiden skabes på ny. Ved at fremhæve thriller-elementet i radiokrimien kan man således spille på radiodramaets grundlæggende dynamik og derigennem skabe en intens oplevelse for lytteren. Således bliver (thriller-)krimiens affinitet med radiodramaet tydelig.

Hvem er morderen?

Et andet punkt, som tjener til at øge tilknytningen mellem krimien og radiodramaet, er temaet "identitet". Da dette er et begreb, som kan betyde uendeligt meget forskelligt, vil jeg med det samme indskærpe, hvad jeg forstår ved det. I foreliggende speciale skal det forstås som et kulturelt

¹¹¹ Todorov, p. 59.

¹¹² Jf. "le roman à suspense", Todorov, p. 63.

tema med flere lag, som behandles på forskellig vis indenfor krimigenren. Først og fremmest er identitet en individualiserende betegnelse, dvs. den adskiller den enkelte person fra mængden. Derefter skal identitet betragtes som et begreb, der er opstået i takt med humanismens placering af mennesket som omdrejningspunkt for verden, og som i særlig grad er kommet til udtryk i velfærdssamfundet, der registrerer og tiltaler hvert menneske enkeltvist. Endelig mener jeg med identitet den psykologiske "enhed"¹¹³, som er resultatet af det enkelte menneskes specifikke udvikling: dets historie, bevidsthed, uddannelse, arv og miljø. Altså refererer begrebet til det særligt moderne fænomen, som strækker sig fra eksterne (f.eks. CPR nr.) til interne, psykologiske og erfaringsmæssige identitetsformer. Mange af disse punkter strejfer den poststrukturalistiske anvendelse af *subjekt*begrebet, herunder også Michel Foucault. Jeg har dog bevidst valgt at bruge betegnelsen *identitet*, da det også giver mulighed for at tale om den mere faktuelle betydning af ordet, som indeholder informationer om navn, erhverv, civilstatus osv.¹¹⁴.

Hvordan kan man tale om krimigenrens kerne som værende et spørgsmål om identitet? Gør en bred definition som den ovenstående ikke al litteratur lige egnet til den kategori? Kan man ikke indvende, at henvisningen til humanismen netop indebærer, at størstedelen af kulturprodukterne og videnskaben fra de sidste 150 år tager mennesket og dets identitet som sit udgangspunkt?¹¹⁵ Dette vil jeg bestemt ikke modsige, men derfor kan der alligevel være grund til at fokusere særligt på krimien. Det skyldes, at selveste krimiens præmis, forbrydelsen¹¹⁶, sætter nogle grundlæggende mekanismer i gang, som alle spørger meget eksplicit til forskellige former for identitet: "hvem er forbryderen?", "hvilket menneske kunne gøre det?" og "hvad var hans motiv?". Som før nævnt er radiodramaet af flere grunde velegnet til at dramatisere den menneskelige bevidsthed herunder temaer som identitet. Dette skyldes, at radiodramaet er fritaget fra de krav, visuelle indtryk ville stille til forbindelsen mellem tid og rum. Her kan man uden videre bevæge sig fra Jorden til Månen og videre til en talende sko. Fantastiske rejser og absurde scenerier kan illustreres med lige stor ægthed via lydlige udtryk, og det gælder ligeledes mentale tilstande. Således er radiodramaet et oplagt sted at bearbejde forskellige tematikker vedrørende den menneskelige tilstand, derunder begreber som identitet. Ydermere giver lytterens nærhed til det hørte mulighed for at skabe en intimitet mellem ham og dramakarakteren.

¹¹³ Jf. det, at ordet identitet er afledt af det latinske "idem" ~ samme, altså en enhed, som forbliver den samme.

¹¹⁴ I poststrukturalismen betragtes subjektet generelt ikke så meget ud fra ideen om en autonom enhed, men snarere som en funktion af magtdiskurser. Derfor vil jeg ikke forholde mig yderligere til den poststrukturalistiske definition.

¹¹⁵ Her henviser jeg til humanismens udvikling til de moderne humanvidenskaber i løbet af det 19. århundrede.

¹¹⁶ Hermed refererer jeg til etymologien af ordet "kriminal(litteratur)": lat. *criminalis*, af *crimen* = forbrydelse.

Alt i alt finder jeg det nødvendigt at fremhæve identitetstemaet af følgende grunde: Dels siger det noget generelt om forbindelsen mellem radiodramaet og krimien, dels udgør det omdrejningspunktet for de to radiokrimier, som jeg har valgt at analysere. Desuden er identitetstemaet et uhyre effektivt middel til at fremme thrillereffekten, som jeg omtalte i forrige afsnit. Som det vil fremgå af mine radiokrimianalyser kan man øge spændingen og intensiteten ved at udfordre lytterens identitetsforventninger.

Opsummering

Jeg har i dette kapitel forsøgt at etablere en historisk parallel mellem radiodramaets opståen og krimien ved at redegøre for to kritiske stadier, eller genrer, i krimiens udvikling: Whodunitromanen og thrilleren. Derefter fremhævede jeg både krimiens og radiodramaets begivenhedskarakter, samt hvordan disse kan virke sammen ved at fremhæve thrillerelementet. Endelig påpegede jeg på den ene side krimiens tematisering af identitet og på den anden side radiodramaets evne til netop at repræsentere sådanne psykologiske begreber. I de følgende analyser vil jeg forsøge at operationalisere disse tre indsigter, men stadig med informationerne om radiodramaets karakteristika fra kapitlet *Med på en lytter in mente*.

Mordets melodi og stilhedens poesi

Indledning

Omkring 1940 opstod en heftig debat¹¹⁷ i Danmark omkring Statsradiofoniens udvalg og håndtering af de forhåndenværende manuskripter¹¹⁸. Man mente, at der var tale om nepotisme, da det eksisterende arbejde blev fordelt blandt en fast gruppe instruktører og forfattere. Således beskrev forfatteren H.C. Branner (1903-66) tonen i debatten¹¹⁹, men placerede selv problemet andetsteds i sit eget indskud fra 1941: "[...] Hørspillet *Misère* har en dybere Aarsag. Det er nemlig ikke skrevet endnu."¹²⁰ Det var altså snarere genrens kvalitet i sig selv og ikke dens enkelte repræsentanter, som haltede bagefter. Endnu stod radiostykket i en alt for nær relation til scenedramaet, hvilket netop fremgik af titlen på Branners artikel: *Thalias Stedbarn*¹²¹. Ifølge Branner var det detaljer som klodsede fortællerroller, overtagelsen af teaterterminologien ("lydkulisser", "scener" etc.) og genbrugen af produktioner fra Det Kongelige Teater, der tyngede radiospillet. Dermed bliver det endnu engang klart, at radiomediets karakteristika i starten blev opfattet mere som en mangel end som en fordel, idet man som lytter uvægerligt måtte føle sig visuelt berøvet i forhold til teatret. Denne kamp for legitimitet var også i 1940-erne radiospillets lod.

Det er i denne sammenhæng, man skal se Tavs Neiiendams radiokrimi *Mordets Melodi* fra 1943¹²². Her var endelig en forfatter, som forstod at indarbejde sin mediebevidsthed i manuskriptet, og som dermed kunne gøre Branners kritik til skamme. Bl.a. reducerede Neiiendam fortællerrollen til meget få ord, og han arbejdede sikkert med især stilhed og stemmer som midler til at fremmane uhygge. Hvorledes dette kommer mere specifikt til udtryk i *Mordets Melodi*, har den følgende analyse til opgave at vise. At omtale Neiiendam ikke bare som en pioner indenfor radiokrimien, men også som en fornyer af radiospillet overhovedet synes måske ikke så vovet i dag, hvor populærgenrer såsom

¹¹⁷ Nogle af de øvrige bidrag til diskussionen diskuterede jeg i *Med på en lytter*.

¹¹⁸ Bl.a. benyttede man sig som nævnt i *Med på en lytter* ofte af manuskripter indsendt fra privatpersoner i forbindelse med hørespilskonkurrencer.

¹¹⁹ Branner skrev selv fem hørespil fra 1933 og frem, hvoraf "100 kroner" (1949), som jeg også omtalte i *Med på en lytter*, nok er det mest berømte og nyskabende.

¹²⁰ Branner p. 18.

¹²¹ Thalia: musen for komedie og parodi, her især som reference til teatret.

¹²² Uropført d. 25.5. 1943. Se bilag I for flere fakta om stykket.

krimien ofte gør sig fortjente til akademiske undersøgelser¹²³. Dette virker dog straks mere kontroversielt, hvis man tager datidens kulturelle miljø i betragtning: ”Gysermoden har ogsaa bredt sig til vor skikkelige Radio.” Sådan skrev en anmelder i Politiken d. 26. maj 1943, dagen efter uropførelsen af *Mordets Melodi*, og anmelderens synlige ringeagt for den populære genre går igen i både Berlingske Tidendes og Socialdemokratens omtaler af samme radiostykke. De synes næsten fortørnede over at skulle anmelde noget så lavkulturelt, men alligevel må de bøje sig for stykkets høje kvalitet og smittende uhygge¹²⁴.

Hvordan tager stykket sig ud mere end 60 år efter disse anmeldelser? Kan dets kvalitet og effekt overleve i en tiltagende medievant verden? Nutidens lyttere er vant til at blive bombarderet med velproduceret lyd, og de fleste er fra barnsben af blevet vænnet til at sortere lynhurtigt i sanseindtrykkene. Vil de ikke kede sig under et så stilfærdigt stykke som *Mordets Melodi*? Har det overhovedet interesse længere? Alene det, at *Mordets Melodi* er blevet genudsendt 11 gange siden uropførelsen¹²⁵, vidner om, at den har ramt en tidløs nerve med sin tematik. Desuden har stykket optrådt i mange forskellige historiske kontekster, som hver gang har givet sit særlige bidrag eller blot forandrede vilkår til det. F.eks. må handlingen have taget sig noget anderledes ud under krigen i 1943, hvor der blev lyttet under udgangsforbud og bag mørklægningsgardiner, og hvor hele Statsradiofonien blev betragtet med en del mistillid, da den var underlagt censur fra besættelsesmagten.

Originalversionen fra 1943 er ikke længere tilgængelig, idet opbevaring på magnetbånd først blev indført senere. Selv efter disse båndes indføring i radiodramaproduktionen var det langt fra alle krimier, som blev optaget, da man i Statsradiofonien ikke anså denne populærgenre som værende bevaringsværdig. Heldigvis eksisterer genindspilningen af *Mordets Melodi* fra 1951 stadig, og da den også er instrueret af forfatteren selv, og den centrale skuespiller Henning Schram (=Louis/morderen) går igen, kan man forestille sig, at de to versioner er meget lig hinanden¹²⁶. Denne analyse vil derfor tage udgangspunkt i 1951-versionen.

¹²³ Jf. f.eks. den betragtelige mængde forskning i kriminallitteratur, hvoraf jeg blot har anvendt en brøkdel i foreliggende speciale.

¹²⁴ Det er interessant at se denne ringeagt for genren betydeligt formindsket ved anmeldelsen af genopførelsen fra 1951 (trykt i aviserne d. 11. august), dvs. den version, denne analyse beskæftiger sig med. Her er både Vendsyssel Tidende og Kristeligt Dagblad fulde af uforbeholdne superlativer, især med henblik på Neiiendams udnyttelse af radiomediets muligheder. Endnu senere kunne man i en anmeldelse af krimiserien *Siva Skriget* (1956) læse følgende: ”Tavs Neiiendams ”Mordets Melodi” var et stykke kunst inden for genren.” (Berlingske Aftenavis 4. august 1956).

¹²⁵ Derudover blev *Mordets Melodi* opført live i Turbinehallerne 5. februar 2005 og i Radiohuset på Kulturnatten 14. oktober samme år.

¹²⁶ Desuden påpeger anmelderen fra Vendsyssel Tidende den slående lighed mellem opførelsen fra 1943 og 1951.

Hvorom alting er, så kunne man godt frygte, at dele af stykket ville slå fejl på grund af dets patina. Skuespillerne taler meget arkaisk, og i nogle af mordscenerne lyder offerets skrig næsten komiske. Når lyttere i dag f.eks. ofte synes, at krimiens slutning virker forfejlet og kunstig¹²⁷, kan man let fristes til at tilskrive det fortidens teatralske spillestil, men måske er det ganske enkelt historien, der fejler? De føromtalte anmeldere fra 1943 var nemlig også kritiske overfor kriminalgådens løsning. Én kalder den ”usandsynlig”, en anden ”melodramatisk”, mens den tredje slet og ret skriver, at ”Kriminalhistorier med Sindssyge som Opklaring ikke hører til i Branchens Topklasse.”¹²⁸

Hvad er det så i *Mordets Melodi*, som stadig fungerer i dag, og som gør det til en ægte klassiker? Det er Neiiendams kunstfærdige brug af mordets melodi og stilhedens poesi. Jeg vil i den følgende analyse søge at afklare, hvordan Neiiendams anvendelse af disse to elementer hjælper til at fremme det thriller-element og den identitetstematik, jeg diskuterede i *Krimi i æteren*. Efter et indledende resumé af *Mordets Melodi* vil jeg undersøge handlingens forskellige rum¹²⁹, og hvordan det enkelte rums udformning og forhold til de øvrige rum er med til at intensivere lytterens oplevelse af krimien, dvs. fremme thriller-elementet. Derefter vil jeg analysere den mest fremtrædende og samtidig mest flygtige karakter Louis ud fra identitetstematikken, samt sætte ham i forbindelse med den del af krimiens historie, som jeg skitserede i forrige kapitel. Undervejs vil jeg desuden trække tekniske detaljer frem dér, hvor de bidrager til de ovennævnte emner. Således håber jeg at tegne et billede af en radiokrimi, der spiller på alle radiodramaets bedste strenge for at skabe en unik lytteoplevelse af: *Mordets Melodi*.

Resumé af *Mordets Melodi*

I en unavngiven storby i et vestligt land kommer den berømte varietésangerinde Maria Valдини på besøg som led i sin verdensturné. På samme tid sker en række mord på forskellige kvinder i byen, med én eneste ting til fælles: de hedder alle Sonja. Vidner fortæller politiet, at der i forbindelse med mordene altid er en kvindestemme, som synger den samme franske chanson, og da denne er på fru Valdinis repertoire falder mistanken naturligt på hende. Snart finder man dog ud af, at sangerindens virkelige navn er Sonja, og at mordene bliver begået for at skræmme hende – hun skal nemlig være det sidste offer. Fru Valдини bliver meget oprørt og lader sig opvarte af sin mand og manager

¹²⁷ Jeg har prøvet at spille *Mordets Melodi* for udenforstående, som netop fandt slutningen tung og urealistisk.

¹²⁸ Politiken 26.5. 1943.

¹²⁹ Ved ”handlingsrum” og ”rum” skal forstås både den specifikke lokalitet og det univers, handlingen foregår i. Dermed fraregnes det non-diegetiske rum, som speakerne befinder sig i.

Monsieur Cordi, da hun pludselig får besøg af sin forhenværende mand Louis Valdini. Han var engang en smuk ung komponist, men pådrog sig malaria i Kairo og blev voldelig og alkoholiseret. Fru Valdini og vennen Cordi efterlod den syge mand i Kairo for at gifte sig og blive et succesfuldt makkerpar i underholdningsbranchen. Nu da Louis er tilbage i byen, holder han Fru Valdini og Cordi fangen med en pistol, mens han fortæller sin elendige historie om sygdom og svigt. Hans hævn er en række mord på kvinder ved navn Sonja, som han har formået at sætte i forbindelse med Fru Valdini, ved at imitere hendes sangstemme under mordene. Til slut tvinger han sangerinden til at synge chansen, mordets melodi, som et sidste farvel til deres svundne kærlighed inden han vil skyde dem alle. Derefter synger de den igen, sammen, og deres stemmer overlapper hinanden og smelter sammen, indtil den lokale politikommissær træder frem fra sit skjul og skyder Louis. Kommissæren siger, at nu kan fru'en endelig synge sin sang i ro, men hun svarer: "Nej! Den synger jeg aldrig mere!".

Rummet flyder ud

Som det fremgår af resumeet, befinder vi os i en unavngiven storby. Dette er en væsentlig detalje, da stykket både på det sproglige (jf. egennavnene) og det tekniske (jf. mono-teknikken) plan er præget af samme ubestemmelighed. Radiomediets blindhed bliver udnyttet til fulde, når lytteren ikke får lov at vide præcis, hvor han er. Det kan næsten være hvor som helst. De eneste geografiske angivelser er neutrale eller flimrende navne som "Nordvestgade", "Hovedgaden" eller "Det Hvide Palads". Heller ikke personernes navne giver nogen klar indikation af, hvor i verden vi befinder os. Umiddelbart klinger "Swanson", "Linson" og "Kate" engelsk, mens "Monsieur Cordi" og "Jeanne" placerer os i et andet land. På trods af at en speaker introducerer de forskellige sekvenser med stedsangivelser, så giver det kun en betegnelse af de *umiddelbare* omgivelser, mens hele storbyen virker som et falsk bagtæppe. Der er ingen transportsekvenser, alt er tilrettelagt for at fratage lytteren overblikket. Samtidig skaber det nære rums relativt større detaljeringsgrad en lettere klaustrofobisk effekt omkring lytteren, og byrummet flyder ud i det uendelige. På denne måde mister lytteren muligheden for at perspektivere handlingsrummet mod en horisont, og grobunden for en identifikation med Maria Valdinis klaustrofobi er skabt. Når det er sagt, bør det nævnes, at Neiiendam netop ikke benytter sig af overlæssede speakerroller. Det er korte og koncise betegnelser, ikke beskrivelser, af det gældende handlingsrum: "Hos Politikommissæren" eller "I en

lille Forstadsvilla”¹³⁰. De snarere ægger end tager livet af lytterens aktive medskaben. Når radiospillet udstyrer sit publikum med for udførlige scenebeskrivelser, risikerer lytteren at opleve sin blindhed så meget desto stærkere og kan slet ikke opnå den intimitet med stykket, som ellers er mulig med radiomediet. Som jeg har været inde på flere gange, er intimiteten en effekt, som især lader sig fremmane i radiodramaet, hvor lytteren skaber scenen inde i sit eget hoved. Kun på denne måde kan der skabes grobund for en evig reaktualisering af uhyggen, i og med at lytterens sindbillede er i evig forandring. Desuden øger mono-teknikkens manglende evne til at gengive rumlighed i *Mordets Melodi* både krimiens og radiodramaets begivenhedskarakter og dermed også thrillereffekten. Lytteren er hensat til at orientere sig efter hver ny lyd, som potentielt kan ændre hele billedet fra det ene øjeblik til det andet. Dette vil jeg komme ind på i nedenstående næranalyse af krimiens indledende scene, hvor stemmerne dukker frem som af intetheden og derfor gang på gang kan overraske lytteren. Det ene øjeblik er en karakter tæt på, det andet langt væk og i det tredje helt uden lyd.

Først vil jeg dog redegøre for tre konstanter i rumligheden, som eksisterer på trods af, at lytterens indtryk af handlingens ”rum” er i stadig forandring. Mere præcist kan man inddele handlingsrummene i tre kategorier, der kan give et overblik over dels de forskellige karakterers betydning, dels det univers, krimien udfolder sig i.

Det første rum, lytteren stifter bekendtskab med, er det mest centrale: morderens. Det andet rum, er politistationen (politikommissærens), og det tredje er Maria Valdinis rum. Alle bliver de introduceret i denne rækkefølge, og derefter skiftes der frem og tilbage mellem dem gennem 10 sekvenser¹³¹.

I morderen Louis’ rum bliver hvert af ofrene introduceret i en karakteristisk scene og siden overfaldet. Det er det mest aktive af de tre handlingsrum og alt, hvad sker her, får indflydelse på de øvrige rum. Mordene medvirker til på samme tid at udvide politikommissærens rum og indskrænke Marias rum. I det første tilfælde resulterer Louis’ aktivitet i, at politistationen bugner over med vidner og bevismateriale, der stikker i hver sin retning. I det andet bliver Maria trængt op i en krog, mens Louis langsomt kredser sig ind på hende. Disse forskellige bevægelsesmønstre er samtidig

¹³⁰ Flere steder i manuskriptet fra 1951 har Neiiendam netop slettet de beskrivende dele af speakerteksten, f.eks. her: (parentesen markerer slettet tekst): ”Om Aftenen hos Maria Valdini paa Hotellet. (Maria sidder i en Stol i Hjemmedragt. Hendes Mand staar ved hendes Side.)” Neiiendam, p. 42.

¹³¹ For en oversigt over, hvordan jeg har inddelt *Mordets Melodi* i sekvenser og scener se Bilag 2. Begreberne ”scene” og ”sekvens” har jeg fra artiklen *Radioæstetik og analyse metode* af Hanne Bruun og Kirsten Frandsen fra http://websrv5.sdu.dk/flexnet/materiale/bfib/mkf/4_RadioM/RadioMet.html (sidst set 26/4-2006). Jeg bruger dem dog i en lidt anden betydning end deres, der er tæt knyttet til klippertymen i det gældende radiostykke. I mit skema er en ”sekvens” så vidt muligt inddelt efter hver ny geografisk placering, mens en ”scene” som regel skifter, hver gang en ny person træder ind i lydbilledet.

noget, der karakteriserer de personer, som bebor rummene. Politikommissæren er ikke den opsøgende detektivtype, men snarere den myndighed, som vidner ærbødigst får lov at konsultere på hans kontor. Maria derimod befinder sig hele tiden i centrum af et skiftende antal tjenende ånder, deriblandt hendes egen mand Monsieur Cordi. Hun er også i en modtagende position som politikommissæren, men ved Louis' indblanding vender situationen sig fra luksus til klaustrofobi. Først foregår mordene ude i storbyen, og Maria kan holde dem ude fra sin egen verden, så længe hun ikke læser de lokale aviser. Kort efter stykkets midte er nået i 7. sekvens, begynder skruen dog at strammes. Den første gang, mordenes realitet trænger ind i Marias handlingsrum, er da et vidne har forbundet hende med mordets melodi, og politikommissæren konfronterer hende med navnet "Sonja" (9b). Derefter modtager hun et trusselsopkald fra en "politisekretær" (11a), der viser sig at være morderen, og endelig dukker morderen selv op på hendes hotelværelse. Selvom hendes fysiske bevægelsesmønstre altså ikke ændrer sig meget gennem stykket, så kontrollerer morderens nærvær hendes psykiske frihed.

Grunden til, at en sådan rumanalyse af *Mordets Melodi* er interessant, er, at den blotlægger nogle af de grundlæggende redskaber i spændingskonstruktionen. Handlingsrummet karakteriserer ikke bare en scene men også et specifikt handlingsmønster, som knytter sig til rummets hovedaktør. Derudover kan den beskrive de forskellige karakterers ændrede vilkår igennem stykket. Man kan skabe sig et indtryk af, hvordan en karakters situation opleves – både af lytteren og karakteren selv. Således kunne man af Marias rum læse, hvordan hendes angst blev formidlet videre til lytteren ved hjælp af ovennævnte modsatrettede udviklinger i hhv. Marias og politikommissærens handlingsrum. Desuden er opdelingen af handlingen i forskellige rum med til at understrege en pointe, Todorov havde omkring thrilleren¹³². Den var ifølge ham kendetegnet ved, at forbrydelsen blev aktualiseret i handlingens nu, og det er, hvad der sker i *Mordets Melodi*. Louis' rum er gjort tilgængeligt for lytteren, og dermed trækkes den væsentlige handling frem i lydbilledet. Forbrydelsen udfolder sig i Louis' handlingsrum, mens opklaringsarbejdet finder sted hos politikommissæren. Dog er der den lille forskel, at politiet ikke kan følge med Louis, som i sidste scene (11a) selv må levere rekonstruktionen af sine egne gerninger. Hvilken funktion har Marias handlingsrum så i denne sammenhæng? Det udgør målet for de to andre. Louis efterstræber Maria Valdinis liv, mens politikommissærens endelige mål er at forhindre Louis' gerning. For at kunne udføre deres respektive opgaver, skal de begge mødes i Marias rum på hotellet. Hos hende findes på

¹³² Se *Krimien lever i nuet*.

én gang målet for forbrydelsen og motivet dertil, og derfor forenes handlingsrummene, fortælleplanerne og personerne på ét og samme sted. Denne akkumulering af elementer i den sidste og længste scene i *Mordets Melodi* (17,09 min. af en spilletid på 70 min.) gør, at intensiteten og dermed thrillereffekten i krimien øges voldsomt.

Det er måske ikke så svært at forstå, hvordan man således kan bygge thrillereffekten op igennem hele krimien, men hvor og hvordan såes det *første* frø af spænding? Hvilke tekniske virkemidler benytter Neiiendam sig af i denne sammenhæng? Dette vil jeg se nærmere på i følgende analyse af krimiens første scene. Til dette formål vil jeg skelne imellem to lyd-mæssige ”synsvinkler” i form af 1. og 2. person, som hver defineres af skuespillerens afstand til mikrofonen. ”1. person” (1.p) betegner her, når skuespilleren taler helt tæt på mikrofonen, så det giver en øget intimitet og mulighed for identifikation med den pågældende karakter. ”2. person” (2.p) skabes af en stemme, der taler ”ude i rummet”, dvs. længere væk fra mikrofonen, hvilket skaber en mere ”objektiv” effekt. Brugen af disse to synsvinkler hører til de vigtigste udtryksmidler i Neiiendams instruktion, da de netop er med til at bestemme fokus i lydbilledet¹³³. Hvis en stemme derfor fremhæves via 1.p, vil alt andet unægteligt blive til baggrund, selv lydeffekter. Lytteren kan ikke selv vælge, hvilken del af handlingen, han vil fokusere på, for den beslutning har instruktøren for længst truffet for ham. Således vil en analyse, der inddrager synsvinklen samtidig gøre opmærksom på det, jeg i *Med på en lytter* kaldte ”et manipuleret virkelighedsbillede”¹³⁴. I nærværende analyse er det stemmerne, som snart fremhæves, snart henvises til baggrunden, så lytteren tvinges til at skifte fokus hele tiden. Dette skift i fokus, som ofte virker anti-naturalistisk, kaldte jeg i førnævnte afsnit en slags *clair-obscure* effekt, og hvordan denne konstrueres i krimiens første scene, vil jeg nu undersøge nærmere.

Sekvensen indledes med en saglig, kvindelig speakerstemme, der informerer os om, at vi befinder os i en pantelånerbutik. Umiddelbart kan det synes unødvendigt, da man af samtalen mellem en kvinde (pantelånersken) og en gammel mand (kunden) hurtigt forstår, hvilken form for transaktion, man har med at gøre. Kvinden indleder samtalen. Hendes stemme lyder vrængende og ugidelig, grænsende til det kyniske, især sat overfor den forsigtige, hyggelige gammelmandsstemme. Begge taler fra 2.ps perspektiv, men kvinden har klart styringen i situationen. Synsvinklen her bevirker, at lytteren ”ser” hele scenen for sig, og dermed tydeligt kan iagttage den ulige magtfordeling mellem

¹³³ Clair-obscure effekten i film noir nævnes mange steder, bl.a. hos Porfirio, Robert G.: ”No way out. Existential Motifs in the Film Noir” in: *Sight and Sound*, 45:4 (1976: efterår). Pp. 212-217. P. 217.

¹³⁴ Jf. afsnittet af samme navn.

personerne¹³⁵. Så slår de en handel af, der klart falder ud til kvindens fordel, og manden forlader butikken - en handling, der lydligt markeres med en simpel butiksklokke. I den efterfølgende scene hører man kvinden gøre dagens fortjeneste op. Her skiftes der for første gang til 1.p. Lytteren er næsten med inde i hendes hoved, mens hun tæller for sig selv. Dermed bliver hun endeligt etableret som en beregnende forretningskvinde, der ikke viger tilbage for at udnytte fattige menneskers desperation. Det ligger måske naturligt til fagbeskrivelsen, men det er først og fremmest hendes stemme og intonation, som gør hende usympatisk. Da lyder klokken igen, og man kan forstå, at en ny kunde er kommet ind i butikken. Der skiftes til 2.p, når kvinden spørger til kundens ønske. Tre spørgsmål udtalt med stigende irritation besvares af en massiv stilhed, nærmere betegnet fire sekunder efter hvert af de to første spørgsmål. Det er her, at Neiiendam viser sin evne til at gøre stilheden næsten taktile. Han benytter sig af de konventioner, der knytter sig til almindelig social interaktion, og som lige er blevet etableret i scenen med den gamle mand. Når man går ind i en forretning, må man tilkendegive sin motivation for at være der, og ligeledes må man besvare de spørgsmål, man bliver stillet. Her kan man med fordel drage Barthes' tidligere nævnte "første lytteform" ind i billedet, en auditiv opmærksomhed som er rettet imod udfordringer af territoriet. I den første scene af *Mordets Melodi* etableres der via samtale og en ringeklokke en slags territorium, et sæt af velkendte lyde og strukturer, som sammen udgør "pantelånerbutikken". Denne tryghed ved det hjemmevante udfordres straks, da kunde nr. 2 (senere identificeret som morderen) træder ind i butikken, er tavs og senere ler uventet. Effekten er en direkte trussel imod lyduniverset, som resulterer i uro og uhygge hos lytteren.

Samtidig spilles der på den radiofoniske regel, at en karakter ikke må forblive tavs for længe ad gangen, for så forsvinder vedkommende fra lytterens bevidsthed¹³⁶. Resultatet er, at lytteren bliver holdt fast i et spændingsfelt imellem at forvente en tilstedeværelse og ikke at få den stemmemæssigt bekræftet. Denne spænding udløses efter kvindens tredje spørgsmål, hvor kunden svarer prompte med en umotiveret latter, pludselig fra 1.p.s perspektiv! Den uafgrænsede og hidtil stemmeløse person ler lytteren lige op i ansigtet, og derefter kan der ikke være tvivl om, at noget uhyggeligt vil indtræffe. Kvinden bliver da også mere offensiv i sin spørgeteknik, stadig som 2.p. Hun får kunden til at skrive sine hensigter ned på papir, i den tro, at kunden er stum. Mens hun kigger nærmere på sedlen, skiftes til 1.p., så lytteren bedre kan følge hendes forundring, når hun læser ordene "En

¹³⁵ Også anmelderen i Vendsyssel Tidende skriver om "[...]den let fortrykte Stemning i Pantelaaner-Butiken [...]".

¹³⁶ Et eksempel på dette kan ses i afhørings-scenerne på politistationen i *Mordets Melodi*, hvor det hele tiden er politikommissær Steen, som fører ordet. Derfor må det undre lytteren, når overbetjenten pludselig dukker op i samtalen efter vidnet er gået i scene 3c. Den eneste introduktion, han får, er i Steens tiltale: "Hør, Overbetjent...".

Sang”. Kunden ler igen, også i 1.p., så man får indtrykket af, at de kæmper om pladsen, og at én af dem unægteligt må ende med at tabe. Efter dette sted hører man således også kun kvinden i 2.p, mens kunden har indtaget en suveræn plads i 1.p., som varer ved resten af scenen. De to sidste replikker fra kundens side er igen svar på kvindens spørgsmål, og de er uhyggeligt tæt på mikrofonen. Det sidste ord ”Syn-ge” bliver virkelig sunget, og da kunden så går i gang med mordets melodi, kan man høre åndedrættet på mikrofonen: ”Je me sens/ dans tes bras/ si petite/ si petite auprès de toi/hmmmm/ le briser entre tes doigts” og på disse sidste ord, der betyder ”knuse det mellem dine hænder”, kvæler kunden kvinden under hendes udbrud. Lytteren bliver således hvasket i øret af morderen, mens offerets skrig toner ud i baggrunden. Den lille melodi om kærlighed og skrøbelighed nynnes videre, mens morderen forlader butikken, og til stadighed bidrager med en ubehagelig kontrast til det grusomme mord. Scenen rundes af med seks slag fra en kirkeklokke i nærheden: en radiofonisk kliché¹³⁷, som altid varslers ilde, og i dette tilfælde samtidig informerer lytteren om dødstidspunktet¹³⁸.

Nu da jeg har kigget på skiftene mellem stemmerne og dermed i synsvinkelen, vil jeg gerne kort vende tilbage til ideen om en clair-obscur effekt i *Mordets Melodi*. Jeg har allerede påpeget, hvordan mikrofonen kan fungere som et kamera, og derfor mener jeg godt, at man kan overføre en visuel effekt som clair-obscur til lydmediet. Når morderens stemme endelig lyder efter så lang tids anspændt tavshed, er det med en næsten grotesk klarhed. Den står så at sige i et overdramatisk lys, mens pantelånersken falder hen i skyggen, og dette er præcis, hvad jeg mener med clair-obscur. I analysen af Louis vil jeg fremhæve en del ligheder mellem hans karakter og den hårdkogte detektiv, som ofte blev filmatiseret i noir-stilen. Netop denne var karakteriseret ved hyppig brug af clair-obscur, så dramatiske skygger faldt henover ansigter og interieurer, mens enkelte detaljer fik lov at stå frem i spotlyset. Derfor er det næppe helt tilfældigt, at man i *Mordets Melodi* kan genfinde lignende stilistiske virkemidler. Så skød Nils Nordberg måske alligevel ikke helt forbi, da han vovede at fremstille radiodramaet som inspirationskilde til film noir-genren¹³⁹.

¹³⁷ Man kan f.eks. høre en kirkeklokke som en del af den faste indledning til alle seks afsnit af *Siva Skriget* (1956), men dér fungerer den som rent symbol og har ingen decideret diegetisk funktion som her.

¹³⁸ Jeg har undladt at analysere videre på den sidste scene i denne sekvens (1d), da den teknisk set ikke udmærker sig.

¹³⁹ Se p. 28 i dette speciale.

Morderen skifter identitet

På de forløbne sider har jeg vist, hvordan især rummets ubestemmelighed bidrager til at skabe desorientering hos lytteren i *Mordets Melodi*. Paradoksalt nok har jeg i denne forbindelse både betegnet det nære rum som noget næsten klaustrofobisk via de sproglige stedsangivelser og noget udflydende via mono-teknikken. Jeg mener dog ikke, at dette udgør en egentlig selvmodsigelse, da den endelige effekt er den samme: desorientering. I det ene øjeblik bliver rummet afgrænset via betegnelser som ”I en Pantelaanerbutik en Vinteraften”, og i det næste leverer teknikken ikke den tilsvarende sikkerhed. Rummet flyder derfor ud i et kontinuum på en måde, som genkalder en del af det Esslin-citat, jeg bragte på p. 8. Her beskriver han radiodramaet i mono-teknikkens tidsalder som: ”[...] an immaterial medium not definitely located in space [...]”¹⁴⁰ Ligesom radiodramaet næsten svæver i rummet, sådan lyder stemmerne uden fast placering i den indledende scene til *Mordets Melodi*. Det, jeg gerne vil frem til, er, at alle de ovenstående elementer tilsammen skaber et usikkert fundament, eller rettere et fundament af usikkerhed, på hvilket den primære spændingskilde kan bygges: Louis. Derfor vil jeg i det følgende afsnit fokusere på Louis’ karakter og hans betydning for radiokrimiens indvirkning på lytteren.

Generelt mener jeg, at spændingsformater (dvs. gyser, krimi, science fiction etc.) er fascinerende, fordi de er forbundet med et øjeblikks rationalitetstab. Med dette forstår jeg en fortællelse i en historie, som man ikke kan hverken kontrollere eller altid helt gennemskue; der er altid ét blindt punkt. Lytteren, læseren eller tilskueren giver sig hen i værkets vold, men forventer også for det meste at blive leveret sikkert til egen dør bagefter. Det samme sker i *Mordets Melodi*, hvor lytteren i dén grad er på gyngende grund. Som allerede påpeget bliver der leget meget med lytterens muligheder for at orientere sig i rummene, og det samme er tilfældet i forhold til krimihistoriens kilde, Louis. Lytteren bliver her drillet ved hjælp af identitetssløringer. Louis er på én gang identitetsneutral og efterstræber Marias identitet. Især hans lyse stemme iscenesætter ham som en kønsligt tvetydig person, og dette afføder en utryghed hos lytteren, som ellers klynger sig til stemmens identitetsskabende funktion. Således bliver lytteren selv placeret midt i krimiens univers, og det er i denne forstand, at identitetstematikken fremmer begivenhedskarakteren: den intensiverer oplevelsesøjeblikket. Ved at give lytteren oplevelsen af selv at være i fare, fremmes den del af thrilleren, som sigter mod at skabe en fysisk reaktion. Dette opnås i *Mordets Melodi* ved at lade

¹⁴⁰ Esslin, p. 184.

morderen Louis være så ubestemmelig og næsten allestedsnærværende, at lytteren ikke kan opretholde en tryk distance til faren.

Karakteren Louis repræsenterer på alle måder det sygelige og afvigende i *Mordets Melodi*. Han pådrog sig engang malaria i Kairo, men det er først hans entré på scenen, som udfordrer ordenen i krimiens univers. Han er sindssyg, alkoholiseret og morderisk, men han repræsenterer også Sandhedens tilbagekomst i fortællingen. Netop derfor er han så *unheimlich*¹⁴¹ for ekskonen Maria, som kun har nostalgi tilovers for sit gamle jeg. Det hører en anden og mindre glamourøs tid til, som ikke passer til hendes nyvundne stjernestatus. Louis vender tilbage og minder hende om fortidens synder men er nu i en uhyggelig forfatning, da hans før så kønne ydre er blevet ødelagt. Han er også *unheimlich* af en anden grund – fordi han optræder som Marias dobbeltgænger¹⁴². Hele krimien igennem leger Louis med sin og Marias identitet ved på den ene side at ”tage livet af” hendes gamle jeg i form af de mange Sonjaer og på den anden side imitere hendes nye jeg, mens hans egen identitet nærmest er ikke-eksisterende. I det hele taget spilles der konsekvent på Louis’ tvetydighed og neutralitet i en sådan grad, at lytteren mister overblikket og derved bedre kan fortabe sig i den snigende uhygge. Stemmerne, personerne, stederne er alle svære at identificere entydigt, og dermed er lytteren ”blind” i dobbelt forstand: hans synssans er taget fra ham i og med, at det er en radiokrimi og selv i hans fantasi, forbliver detaljerne slørede. Radiodramaets grundkontrakt med lytteren er ellers netop funderet på en compensation af synssansen via et deskriptivt lydbillede, men det er sådanne konventioner, som radiokrimien ynder at bryde med¹⁴³. Det er netop i denne funktion af ”ubestemmelighed”, at Louis’ figur er så central for thrillereffekten og samtidig det, der gør ham i stand til at antage Marias identitet, når han myrder¹⁴⁴. Indtil han for første gang nævnes ved navn i scene 6a (næsten halvvejs i stykket), bliver han bevidst repræsenteret af en lang række forvirrende

¹⁴¹Jf. Sigmund Freuds begreb *das Unheimliche*, som han beskrev i sin tekst af samme navn fra 1919, her med henvisning til Friedrich Schellings definition: ”Unheimlich sei alles, was ein Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist.” ”Das Unheimliche” in: *Freud Studienausgabe, bd. IV: Psychologische Schriften*. S. Fischer Verlag, 1997. P. 249.

¹⁴²Dobbeltgænger-motivet er især blevet forbundet med Freud, og i den førnævnte tekst forklarer han dets forhold til *das Unheimliche* således: ”Der Charakter des Unheimlichen kann doch nur daher rühren, daß der Doppelgänger eine den überwundenen seelischen Urzeiten angehörige Bildung ist, die damals allerdings einen freundlicheren Sinn hatte.“ Freud, p. 259.

¹⁴³Allison McCracken omtaler, hvordan man netop benyttede sig af angsten for den kropsløse stemme i radioen i forbindelse med udsendelserne af den tidligere nævnte spændingsserie *Suspense*. Her gjorde man et nummer ud af at undgå en identifikation af stemmens ophav ved f.eks. hele tiden at skifte skuespillerne ud. Jf. McCracken: ”Scary Women and Scarred Men. *Suspense*, Gender Trouble and Postwar Change, 1942-50“ in: Hilmes & Loviglio (red.): *Radio Reader*, Routledge, 2002. P. 184.

¹⁴⁴En lignende kamæleon-agtig morder kan ses i Patricia Highsmiths romanfigur Tom Ripley fra bl.a. *The Talented Mr. Ripley* (1955), der er et på alle måder neutralt væsen, og som derfor bedre kan antage sine ofres identitet. Se evt. Michaëlis, Bo Tao: *Verdens 25 bedste kriminalromaner*, Rosinante Forlag A/S, 2001. Pp. 72-76.

elementer: sin tvekønnede stemme, forskellige vidneudsagn, der etablerer stemmen som værende kvindelig, sin neutrale håndskrift (blok bogstaver, der snart skrives med venstre, snart med højre hånd) og i rollen som Erik Marke, et fiktivt vidne på et af gerningsstederne. Dermed er han ikke bare uhyggelig, fordi han er morder, men fordi publikum ikke kan forestille sig ham overhovedet. Han bliver en slags uafgrænset felt af ondskab - en effekt som også beskrives af Allison McCracken i teksten *Scary Women and Scarred Men*: "[...] the visible monster is never as horrific because there are boundaries to the body, keeping it separate from the viewer."¹⁴⁵ Selvom betragtningen omhandler det skrevne medie, er den alligevel relevant for radiomediet, som er vant til at skulle "vise" handlinger, udtryk og genstande med ord og lyde. Derfor kan man godt tale om en bevidst udeladelse af identitets-informationer indenfor radiomediet, selvom det er ude af stand til at give karaktererne et ansigt. Her skal det desuden tilføjes, at der i forbindelse med transmissionen af *Mordets Melodi* blev taget særlige forholdsregler for at bevare den tvekønnethed, som gør Louis så uhyggelig. I rollelisten i radioprogrammet er skuespilleren Henning Schrams navn helt udeladt. I en anmeldelse fra 1943 kastes der lidt lys over denne "forsømmelse": "Men hvorledes kunde man forveksle Manden med en Dame? Forklaringen kom, da Speakeren oplyste, at det var *Henning Schram*, der udførte Morderens Rolle."¹⁴⁶ Faktisk var Schram i 1940-erne berømt for at optræde i revyer med sine utroligt overbevisende parodier på berømte kvinder og kvindetyper¹⁴⁷. Derfor kan det kan næppe undre, at hans navn blev udeladt, og at man i anmeldelser fra 1951 mener, at *Mordets Melodi* kun kunne fungere med Henning Schram i hovedrollen¹⁴⁸.

Som det nok kan fornemmes på køns- og identitetstematikken, er *Mordets Melodi* ikke en klassisk krimihistorie om en morder og en detektiv i hans kølvand. Alligevel afslører historien mange lighedspunkter med den hårdkogte krimi, derunder enkelte som bidrager til at belyse Louis' karakter yderligere. Der er især én konstellation, som kendetegner den hårdkogte krimi: den desillusionerede detektiv, som bliver ledt i uføre af den mystiske *femme fatale*. I den slags fortælling står detektiven altid over for Ordensmagten, som repræsenterer den objektive lov, mens han selv er den subjektive lovs inkarnation. Han tager Loven i egen hånd, ikke fordi han er rebelsk, men fordi han ved, at den objektive lov ikke er lige så nuanceret som det forbryderiske menneske.

¹⁴⁵ McCracken, p. 202.

¹⁴⁶ Politiken 26.5. 1943.

¹⁴⁷ For flere detaljer om den ellers gådefulde Hennings Schram se <http://www.danskefilm.dk/index2.html>. (sidst set 14.7. 2006).

¹⁴⁸ Jf. Vendsyssel Tidende og Kristeligt Dagblad, 11. august 1951. Den samme holdning gjorde sig gældende, da man ved en live-opførelse af radiokrimien i Turbinehallerne 5. februar 2005 lod en båndoptagelse af Henning Schram spille rollen som Louis.

Netop selvstændigheden er det, der på én gang ophøjer og tynger detektiven. Han har en privilegeret indsigt i forbrydelsens ægte væsen, og det er en tung byrde at bære, for indsigten har afskåret ham fra et almindeligt socialt liv. I denne forstand er han krimigenrens bohème – en slags romantisk kunstner, der ved at give afkald på ét liv har opnået et andet dybere, men også mere ensomt¹⁴⁹. I *Mordets Melodi* findes en karakter, som tager disse karakteristika meget bogstaveligt, og det er Louis. Han har ikke bare indsigt i forbryderens sind, han *er* forbryder. Samtidig er det ham, som til sidst står for opklaringen af mordgåden. Derudover er hans indsigt også affødt af et afsavn - hans sygdom har fjernet ham fra livet og hans kone Maria. Netop en situation som hans kan den objektive lov ikke tilgodese, derfor søger han via et hævntoget mod Maria at opnå sin egen retfærdighed.

Da Louis til sidst i krimien afslører forbrydelsens planlægning, udførelse og mål, falder han ikke kun ind i en detektivrolle. Han bliver på sin vis også synonym med forfatteren af radiokrimien. Som tidligere nævnt, er det Louis, som har overblikket over historien i kraft af, at han er ophavet til de fleste handlinger i den. Som han selv indrømmer, da Cordi kalder ham sindssyg i sidste scene: "[...] ja – og farlig, fordi jeg er den klogeste Mand i Verden!" Det er ham, som har orkestreret hele krimigåden, og det er ham, som får lov til at "løse" gåden. Det er i denne forstand, at man kan tale om ham som forfatter, for det er ham, som har digtet det hele. I en meget sigende replik afslører Louis det mest centrale element i sin hævnakt: "Nu behøves Melodien ikke – for Maria Valdini kan snart ikke skræmmes mere [...]"¹⁵⁰ Melodien har især to funktioner i denne sammenhæng. Den ene er at knytte en række grusomme mord til hendes velrenommerede navn, dvs. at ødelægge hendes karriere. Den anden er, at indjage hende frygten for sit liv. Når melodien bliver sunget med "Marias" stemme, bliver hendes identitet efterstræbt, og næste gang er det hendes liv. Det vigtige er dog, at melodien samtidig formår at indpode frygten hos lytteren. Derfor, når Louis siger, at melodien ikke behøves mere, så er det lige så meget, fordi *publikum* ikke kan skræmmes mere. De har lige hørt Louis blotlægge alle elementer i uhyggekonstruktionen i sin afsløring kort forinden. Når melodien nu alligevel bliver sunget igen, og lytteren atter gribes af uhyggen, så skyldes det, at der er noget ved melodien selv, som forbliver uhyggeligt, selv efter hele kriminalgåden er løst. Den får sit eget liv, da kriminalgåden dør. Melodien er nemlig det sted, hvor kampen udspilles og afgøres mellem de to identiteter, Marias og Louis'.

¹⁴⁹ CCtCF, p. 106.

¹⁵⁰ Neiiendam, Tavs: *Mordets Melodi* (manuskript), 1943. P.49.

Inden jeg vil se nærmere på melodiens egen betydning, er det nødvendigt lige at fastslå en detalje om Louis. Som jeg nævnte i *Med på en lytter*, taler Crisell på et tidspunkt om radiostemmens indeksikale forhold til sit ophav. Stemmen i radioen *indikerer*, at den stammer fra den krop, stemmens klang fremmaner. En dyb rungende stemme forventes at komme fra en solidt bygget mand med et myndigt udseende, mens en fin, lys og feminin stemme som regel forbindes med en kvinde. Præcis denne forventning til stemmens indeksikalitet problematiseres af Louis' karakter, idet han taler med en kvindestemme. Dette mener jeg er den vigtigste årsag til *Mordets Melodi*'s fortsatte fascinationskraft og evne til at sprede ubehag blandt sine lyttere. Meget behændigt kulminerer denne effekt i den sidste scene, da der bliver sunget for sidste gang, og derfor vil jeg til slut se nærmere på mordets melodi.

I flere radiokrimier benyttes en auditiv markør, der knytter sig til spændingens kerne. Den mest berømte er nok skriget i *Siva Skriget*, men også stemmerne i Poul Henrik Trampes *Stemmer der dræber* er uhyre effektive i den retning. I *Mordets Melodi* er det ikke overraskende melodien, der har denne funktion af en lyd, som inkarnerer hele krimiens øvrige uhygge og spænding. Denne slags auditive markør har som udgangspunkt mest en repræsentativ funktion i forhold til mordet, men opnår efterhånden en mere og mere selvstændig status efter flere gentagelser og endelig, ved mordets opklaring, erstatter den mordets funktion som uhyggens kerne¹⁵¹. Årsagen til, at markøren kan bevare sin uhygge intakt efter opklaringsarbejdets trivialisering af mordet, er, at den allerede tidligt i fortællingens forløb har sat spor i sanserne. Markøren eller melodien planter så at sige et ubehag *inde* i lytteren, som aktiveres hver gang, den spilles, og er altså uafhængig af opklaringsarbejdets resultater. Hermed udfører melodien en kropslig lagring af oplevelsen af ubehag og har endnu engang bidraget til at fremme thrillereffekten. Denne effekt bliver yderligere understreget af Neiiendams valg af melodi til krimien: "Si petite". Musikken har rod i cabaretraditionen, og teksten bliver sunget som Marlene Dietrich (1901-92) kunne have gjort det, dvs. med en dyb kvindestemme og seksuelle undertoner. Dietrich var, ligesom sin samtidige Greta Garbo (1905-90), kendt for sin kobling af mandhaftighed og kvindelig elegance, og det er meget det samme indtryk, Maria gør i *Mordets Melodi*. Sangen er skrevet allerede i 1934 af Gaston Claret med en tekst af Pierre Boyle, som er blevet lidt, men meget sigende revideret til anvendelsen i *Mordets Melodi*¹⁵².

¹⁵¹ Man kan med Crisell/Peirce sige, at den auditive markør bevæger sig gennem to repræsentationsformer, indtil den så at sige bliver uhyggen selv (hvis man da kan tale om noget sådant). Først er den *symbol* på uhyggens kerne (ingen tydelig forbindelse til mordet), så bliver den et *index* (af opklaringen fremgår kausaliteten mellem mord og markør) og til sidst står den alene tilbage som uhygge.

¹⁵² Se bilag 3 for den fulde sangtekst.

Den vigtigste forskel befinder sig i den sidste linje af sangen¹⁵³. I radiokrimien lyder den ”si petite, si petite”, mens originalen slutter med ”si petite, ô mon amant!”. Ved denne erstatning af ”mon amant” med ”si petite” har man altså tilsløret kønnet af den i sangen tiltalte person (”mon amant” = maskulinformen af det danske ord ”elsker”) og har derved bevaret tvetydigheden intakt. Ganske vist fremgår det af femininumendelserne på subjektsprædikatet ”petite”, at sangen (bør) synges af en kvinde, men netop dette faktum bestrides kraftigt af den androgyne sangstemme. Således ved man ikke med sikkerhed, om den tiltalte er en mand og den syngende er kvinde, og på denne måde bidrager også teksten til at bevare uhyggen.

Ved krimiens slutning gøres kampen op mellem Maria og Louis. De synger melodien sammen, så deres stemmer ikke kan kendes fra hinanden, og lige inden det sidste ord ”petit“ er til ende, bliver Louis dræbt af politikommissæren. Man kan atter ånde lettet op, kønsrollerne genvinder deres vante form, og Maria sværger aldrig at synge den skæbnesvangre melodi igen. Men det sidste ord ”petit“ bliver ikke sunget helt tilende, så man får aldrig afklaret, om det var en maskulinum eller en femininumendelse. På det grammatiske niveau forbliver det altså uklart, hvem der er den endelige vinder.

Opsummering

Jeg har i denne analyse villet vise, hvordan de forskellige thriller-elementer bliver anvendt i *Mordets Melodi*. Radiodramaets grundlæggende begivenhedskarakter blev fremhævet ved bevidst at desorientere lytteren og dermed øge spændingen på flere måder. Først blev mono-teknikkens retningsløse lyd og stedsangivelsernes neutralitet brugt til at give indtrykket af et udflydende rum. Derefter blev karakteren Louis fremstillet som en kamæleonisk person, der truede Marias identitet og nægtede at lade sig afgrænse af lytteren. Endelig blev denne effekt inkorporeret i mordets melodi, som blev sunget af snart den ene, snart den anden. Hver gang aktualiseredes det oprindelige ubehag fra den indledende scene og det faktum, at melodien i sig selv repræsenterede afvigelse og kønslig flertydighed. I den følgende analyse af *Blodets Bånd* vil jeg vise, hvordan denne ydre identitetskamp er blevet internaliseret i hovedpersonen Frank Millings quasi-skizofrene sind.

¹⁵³ Den del af sangen, som bruges i *Mordets Melodi* er kun refrænet fra den oprindelige tekst.

Blodets bånd binder lytteren

Indledning

Da Radioteatret opstod sidst i 1920-erne havde radiodramatikken ganske andre vilkår, end den har i dag¹⁵⁴. Dengang var der kun én radiokanal og intet fjernsyn i Danmark, mens DR nu har fire kanaler på FM båndet alene, og et utal af andre radiotilbud eksisterer på FM, Internettet og DAB radio. Dermed er også radioplatformene blevet til en bred vifte af tilbud, og selvom det endnu ikke er en realitet, er det i princippet muligt at lægge dansk radiodrama ud på nettet til *podcasting*¹⁵⁵. Med denne veritable eksplosion på mediemarkedet møder radiodramaet nye udfordringer, som kan komme til at true dets fortsatte eksistens, hvis ikke det selv tager del i udviklingen. Først og fremmest betyder dette, at radiodramaet ikke længere er en del af scenedramatikken, idet vilkårene er blevet så eklatant forskellige for de to. Dermed har den teknologiske udvikling én gang for alle kappet båndene til den scenetradition, som radiodramaet oprindeligt blev født af. I anden omgang betyder omvæltningerne på mediemarkedet, at lange formater som netop radiodrama bliver tvunget ud af FM-båndet. Radiolytningen er i endnu højere grad præget af mediets øgede mobilitet i form af bl.a. *podcasting*, mens den såkaldte *flow radio*¹⁵⁶ er et forsøg på at imødekomme anvendelsen af radioen som baggrundslid til andre aktiviteter end tidligere. Denne type radio fordrer en kortere dramaform, dvs. små sketches eller historier af få minutters varighed, som f.eks. kan ses i DRs *Vupti*¹⁵⁷. Det lange radiodramaformat eksisterer dog endnu på DRs P2 i form af enkeltspillene, som er skåret ned fra 60 til 45 minutter og serierne, som har et omfang på ca. 30 minutter pr. afsnit¹⁵⁸. Samtidig er radiokanalerne blevet langt mere formaterede, dvs. at de har fået et tydeligere og mere begrænset fokus, således at det er muligt at indgå en nøjagtig kontrakt med lytteren om, hvad man kan forvente sig af kanalens indhold. Fordi Radio Drama altid har søgt at spænde over hele spektret med både humor, underholdning og mere eksperimenterende dramatik, har det været svært at

¹⁵⁴ Den efterfølgende karakteristik af mediemarkedet og radiodramaets situation er baseret på mit eget interview med chefen for Radio Drama, Malene Kirkegaard Nielsen d. 9. juni 2006.

¹⁵⁵ Et radioprogram, der lægges ud på Internettet som lydfil til download til f.eks. en iPod (mp3 afspiller) – deraf også udtrykket *podcast*.

¹⁵⁶ *Flow radio* eller *fladeradio* betegner det, at radioen sigter mod at sende i blokke af flere timer (flader), hvor lytteren ikke er afhængig af at høre med fra starten. Et eksempel herpå er P2plus, DRs radiokanal som fokuserer på kultur og sender i hverdage fra 12:30-16:00.

¹⁵⁷ *Vupti* defineres på hjemmesiden <http://www.dr.dk/P2/p2plus/Vupti/> (sidst set d. 16. august 2006) som ”et helt kort dramaformat inspireret af radioreklamen” og er en række sjove og anderledes serier, som sendes på P2plus.

¹⁵⁸ Denne pointe var jeg også inde på i *Med på en lytter*.

underkaste radiodramaet en stærk formatering. Derfor opstod i januar 2005 en ny spændingsafdeling indenfor Radio Drama, som med sit fokus på klassiske *suspense*-genrer som krimi, gyser, thriller og science fiction, søger at skabe lidt genkendelighed i radiodramatikken. Siden dengang er serier såsom *Kat* (2005) og *Osbornes Æske* (2006) blevet sendt på P2, men noget tyder på at især én krimi har potentiale til at blive en ny klassiker indenfor genren, nemlig *Blodets Bånd* (2005)¹⁵⁹.

Blodets Bånd er en serie på fire dele à små 30 minutter, som er konstrueret efter den klassiske (krimi)serieformel med resumé og cliffhanger, hvilket man nok vil kunne mærke af det nedenstående handlingsreferat. Allerede her afviger den fra *Mordets Melodi*, idet denne som enkeltspil skabte spænding under helt andre forhold. Serieformatet indebærer både fordele og ulemper for radiokrimien. De faste bestanddele og de forholdsvist korte afsnit kan sætte grænser for de kreative udfoldelser, mens netop den samlede spillelængde for alle afsnittene giver mulighed for at opnå nuancerede karaktertegninger. Især dette sidste træk kommer karakteren Frank Milling til gode, som lytteren får et dybdegående psykologisk portræt af, samtidig med at de øvrige personer fremstår som troværdige.

Den danske forfatter Joan Rang Christensen har med *Blodets Bånd* begået sit første stykke radiodramatik, men det lider hendes manuskript på ingen måde under. Tværtimod er teksten præget af en stor medievanthed, hvilket blandt andet kommer til udtryk i manuskriptets regibemærkninger¹⁶⁰. Mest fremtrædende er dog hendes brug af indre monolog, som egner sig godt til radiomediet¹⁶¹, der i endnu højere grad kan give indtrykket af at være inde i en karakters hoved end f.eks. teatret og filmmediet kan. Siden *Blodets Bånd* har Rang Christensen bl.a. bearbejdet Dan Turélls (1946-93) *Mord på medierne* (1988) til live radiodrama i Turbinehallerne. I Daniel Wedels (1965-) instruktion er skuespilleren Thomas Mørks (1962-) nærhed til mikrofonen og lag-på-lag lydbilledet og med til at skabe stor intimitet med hovedpersonen Frank Millings bevidsthed. Meget passende var det mange af disse punkter, som Dansk Blindesamfunds jury fremhævede, da den

¹⁵⁹ For flere fakta om *Blodets Bånd* se bilag 1. For et skema over 2. del se bilag 4.

¹⁶⁰ Et tydeligt eksempel herpå ses i 1. del, p. 15, hvor overgangene mellem Franks surprise-fest og hans indre monolog er klart beskrevet i regibemærkningerne (understreget tekst): "Jubelråbene opløser sig i latter og feststemning. Man glider fra "ydre" til "indre" lyd. Man hører Franks hjerteslag. [...] Lina: (fjernt) "Frank?...Frank??...(Højt; helt tæt på) FRANK!" (Naturlig lyd igen)." Rang Christensen, Joan: *Blodets Bånd*, 2005.

¹⁶¹ Jf. Crisell: "In the blindness of radio, however, the monologue is much more effective." P. 148.

overrakte Radiospilprisen 2006 til Rang Christensen i juni måned¹⁶². Wedel har selv modtaget Radiospilprisen i 2001 for stykket *Polterabend*, som han både skrev og instruerede, og hans erfaring med begge sider af produktionsprocessen har unægteligt bidraget sit til kvaliteten af *Blodets Bånd*.

I den følgende analyse vil jeg fokusere på de samme to hovedtemaer som i den forrige analyse, nemlig identitetstematikken og rummet. For at vise hvordan identitetsbegrebet problematiseres i *Blodets Bånd*, vil jeg se nærmere på det mest fremtrædende karaktertræk, nemlig hovedpersonen Franks indre monologer og drømme, og hvordan de formår at skabe intimitet mellem lytteren og Frank. Derefter vil jeg undersøge, hvordan stereo-teknikken bliver udnyttet til at tegne tydelige rum med henblik på, hvordan dette bidrager til at give lytteren en falsk tryghedsfølelse. Begge elementer vil blive betraget som fremhævelser af den thrillereffekt, jeg beskrev i *Krimi i æteren*, og udgør således et argument for, at radiokrimien kan skabe oplevelser, der er unikke for sin genre. For at alt dette kan lade sig gøre, er det nødvendigt først at få et indblik i handlingens forløb over alle fire dele af krimiserien *Blodets Bånd*.

Resumé af *Blodets Bånd*

1. del (25,26 min.)

Scenen indledes af en svag banken, en midaldrende mandestemme spørger, hvem det er, men får intet svar. Han åbner døren, bliver slået brutalt gentagne gange og kvæles. Han råber forgæves, mens der blot lyder en anstrengt stønnen fra den fremmede. Derefter befinder vi os hos krimiens hovedperson, kriminalkommissær Frank Milling, som er ansat ved politiet i København vor tid. Det er hans fødselsdag, og kollegaerne planlægger en surprise-fest for ham. Frank er ikke rigtigt vel tilpas, og mens der synges for ham og holdes tale, modtager han en pakke, som viser sig at indeholde en halvrådden menneskehånd. Han besvimer og køres til hospitalet, hvor han drømmer om sin far. Franks lillesøster Anne ringer og foreslår, at de tager op til Gällivare i Nordsverige for at besøge deres far, den pensionerede kriminalinspektør Ernst Milling. Meget modvilligt siger Frank ja til at bruge lidt af sin ferie på det, men da der senere ankommer endnu en pakke, denne gang med et

¹⁶²Den fulde begrundelse for valget af Rang Christensens radiokrimi kan ses på: <http://www.dkblind.dk/indsats/kultur/radiospilpris/motivering-06> (sidst set 7.7.2006).

øje i, lokker Franks chef Marck ham til at tage sagen i stedet for. Retsmedicineren Louis (ikke at forveksle med morderen i *Mordets Melodi*) taler med Frank om ligdelene og døden, da Frank pludselig må kaste op. Der er noget ved de menneskerester, som han ikke kan lide. Anne ringer igen og fortæller, at hun ikke kunne få fat på deres far...

2. del (27,22 min.)

Frank og Anne er i toget på vej til Gällivare, da Frank forsøger at forklare sin afrejse over mobilen til Marck. Anne er oprevet, fordi hun så en person ude foran kupeen, der lignede Frank. Han beroliger hende og siger, at der ikke var nogen. Senere, mens Frank er på vej tilbage fra madvognen, hører han nogen fløjte "På en grøn grøn grøn grøn bakke bakketop", og så ser han også pludselig en person ude foran kupeen, kalder på ham, men han flygter. Nu er det Anne, som må berolige Frank, de falder i søvn og vågner først i Gällivare. I mellemtiden undersøger Marck og den nye kriminalassistent Morten et tip om en forladt bil i Nordhavn. Den viser sig at indeholde Annes adresse samt nogle spor, der er forbundne med ligdelene. Marck forsøger forgæves at ringe og advare Frank, men han svarer ikke. I Gällivare er alt dækket af sne, der er helt øde bortset fra en finsk herre, som de støder på ved stationen. Han mener at genkende Frank, som dog nægter noget kendskab til ham. Frank og Anne når frem til Ernsts hus, der er i en slem forfatning. De ser sig om blandt service, gamle aviser og flasker, da Anne finder et uhyggeligt foto af Frank som barn. Han bliver lidt urolig og sender Anne udenfor, hvor hun kort efter finder liget af Ernst i skuret. Han har hverken øjne eller hænder. De checker ind på et hotel, og Anne lægger sig udkørt i sengen, mens Frank passer på hende. De falder i søvn, og Frank drømmer, at han kommer ind på hotelværelset og finder Anne tilsølet med blod på badeværelset. Hun siger "hvorfør gjorde du det mod mig Frank?". Han vågner forskrækket og ser, at Anne er borte og løber ud for at finde hende.

3. del (28,41 min.)

Den finske mand fra Gällivare ankommer stakåndet på den lokale politistation, hvor han fortæller, at han har set Frank overfalde Anne. Frank selv er i mellemtiden ankommet til Ernsts hus og finder Anne voldtaget og myrdet i soveværelset. Politiet undersøger også gerningsstedet, og da Frank introducerer sig selv, bliver han anholdt. Senere flygter han fra stationen og tvinger en chauffør til at køre ham til lufthavnen. I Danmark tager han kontakt til Lina, en kær kollega fra politiet og

aftaler at mødes med hende. Han bliver dog desperat og stikker af inden mødet. På politistationen i København holder man Franks sag under låg, idet man håber at finde beviser på hans uskyld. Imidlertid taler DNA-materialet imod ham, hvilket den ambitiøse unge kriminalassistent Morten ikke er sen til at udnytte. Han ringer til en kilde og får fortrolige oplysninger om Franks familieforhold. Det viser sig, at Frank er adoptivbarn, og at hans virkelige far Ulf Stein var psykopat. Meget modvilligt udsender Marck en efterlysning på Frank.

4. del (29, 26 min.)

Foran politistationen fanger Frank Lina i farten og hiver hende med sig. Han vil have nogle svar og er voldsom mod hende. Hun stritter imod og opfordrer ham til at melde sig selv. Senere dukker Frank brødbetyngt op på retsmedicineren Louis' dørtrin i håb om blive hjulpet. Frank er ude af sig selv, og han tror efterhånden, at han er skyldig, fordi han dels har hukommelsestab, dels husker nogle forfærdelige detaljer omkring mordene. Louis prøver at appellere til Franks politisind – det ville ikke ligne ham at begå den slags overlagte mord. I syv sind lister Frank ud på gaden igen og prøver at tænke hele sverigesbesøget nøje igennem. Han kommer frem til, at han må være skyldig og melder sig til den beredvillige Morten. Imens har Louis fået fat i det foto af Frank, som Anne fandt i Ernsts hus. Bag på det står skrevet en tekst på latin, hvori ordet ”geminus”, tvilling, indgår. Louis iler til kirkebøgerne og finder frem til, at Frank virkelig har en tvillingebroder, René, som flere gange har fået voldsdomme¹⁶³. De henter ham ind til stationen i sidste øjeblik, inden Frank får endt sin tilståelse. Han får lov til at se på sin broder, der står og stirrer ind i en-vejs-ruden i forhørslokalet. Mens han står der alene, fører de to en samtale inde i Franks hoved. René siger, at de to er lige morderiske. Lina banker dog på døren og afværger dermed den farlige retning, deres samtale havde taget ved at påpege deres forskellige opvækster. De er ikke ens! Efter endt opklaring tager Marck på ferie, og Morten bliver indsat i hans sted.

¹⁶³ Indtil da har der kun været få antydninger af denne løsning – primært i form af ordet ”spaltning”, som Frank har på hjernen og nogle af hans drømme.

Helten mister identitet

Både *Mordets Melodi* og *Blodets Bånd* gør den tidligere omtalte identitetsproblematik til uhyggens kerne. I førstnævnte oplevedes androgyniteten som et foruroligende element. Her blev spørgsmålet om morderens identitet til et spørgsmål om køn. Lytteren kunne ikke identificere morderen ud fra hans stemme og kunne derfor hverken gætte med på mordgåden eller genvinde noget af kontrollen. Uden en identificerbar stemme kunne rædslen ikke afgrænses, og lytteren omslutedes af den.

I dag er teknikken mere udviklet og lyden kan levere en større del af rummet, hvilket placerer *Blodets Bånd* tættere på lyd-dramaet, end ord-dramaet i tegningen på p. 10. Dermed bliver replikken frigjort fra meget af sin beskrivende funktion¹⁶⁴ og kan i stedet koncentrere sig om at repræsentere psykologiske problemstillinger¹⁶⁵. Dialogen bliver mere naturlig og monologerne kan få en mere umiddelbar karakter. I *Blodets Bånd* bliver dette udnyttet ved at fokusere på Franks udvikling. I begyndelsen tænker han kun på sit arbejde, i dette tilfælde den meget personlige sag med ligdelene. Man kunne sige, at han ER sit arbejde, da han ikke har noget liv udenfor stationen. Han ser ikke meget til sin familie og selv det antydede forhold til Lina (hun siger ”tak for sidst”, da hun giver ham en fødselsdagsgave) bliver aldrig til noget. Som chefen Marck siger i sin tale ”[...] du [Frank] er sgu den eneste jeg kender, der hellere vil arbejde end drikke vin på firmaets regning.”¹⁶⁶ Dermed etableres Frank også som en politimand, der arbejder med Loven på sin side, i modsætning til Louis i *Mordets Melodi*, der snarere mindede om den hårdkogte detektiv, fordi han tog Loven i egne hænder. Hvad sker der så, når Franks arbejdsidentitet udfordres? Undervejs bliver man vidne til den rolige politimands degradering til en desperat person, der flygter fra det svenske fængsel, tvinger en stakkels chauffør til at køre sig til lufthavnen og er voldelig overfor sin kvindelige kollega.

I *Mordets Melodi* var krimiens tre grundkarakterer, morder, offer og politimand, umiddelbart fordelt på hhv. Louis, Maria og politikommissæren, også selvom Louis præsenterede sig selv som både offer og politimand. I *Blodets Bånd* bliver hele denne trekant internaliseret i Franks sind. Alle tre figurer, offeret, forbryderen og politimanden samles i én central konflikt, som udgør

¹⁶⁴ En morsom reference til denne udvikling kan ses i en scene (2. del, p. 18), hvor Marck og den unge betjent Morten træder ind i et lokale og Morten udbryder: ”Ja, her er vi!”, hvorpå Louis svarer: ”Tror idioten, jeg er blind?!”. (Denne iagttagelse stammer fra en personlig korrespondance med Allan Mikkelsen, medlem af Dansk Blindesamfunds Radiospilpris’ jury, juni 2006).

¹⁶⁵ Desuden kender den erfarne medieforbruger til de lydæssige konventioner, der er opstået siden *Mordets Melodi* i 1951, og dette er med til yderligere at reducere behovet for forklaringer.

¹⁶⁶ Jf. manuskript af Rang Christensen, Joan: *Blodets Bånd* (2005), 1. del, p. 14.

omdrejningspunktet for både Frank og lytteren ¹⁶⁷. Franks udvikling fra politimand til formodet morder, tager paradoksalt nok sit udgangspunkt i hans intuition, hvilket netop er den egenskab, der gør ham unik som politimand ¹⁶⁸. Hvor man må antage, at intuitionen tidligere har været nyttig til at rekonstruere mordscenarier, bevirker den nu, at han er ufrivilligt vidne til en række mentale scenarier med sig selv som hovedaktør: ”Jeg ser det hele for mig, jeg tager fat i hende, flår tøjet af hende, mens jeg tænker ”dø, dø ...”, forstår du det? (Tager hårdere fat i hende [Lina].) Som om det ligner mig, men alligevel ikke er MIG? ...”¹⁶⁹ Spændingen opstår der, hvor Frank ikke længere kan skelne mellem intuition og faktiske hændelser, for hvor går grænsen egentlig mellem at kende det forbryderiske sind og selv at være forbryder? Idet lytteren fra starten af er blevet inviteret ind i Franks sind, opleves denne konflikt på lige fod med ham. Franks fortløbende udvikling er således med til at fremme begivenhedskarakteren, dvs. den stærke oplevelse af nuet, idet lytteren *både* skal revidere sine mentale billeder ved hver ny lyd *og* ved hver ny tolkning, Frank foretager af begivenhedernes gang.

På det strukturelle plan iscenesættes konflikten med de indre monologer og drømmene som hinandens modpoler. I drømmene enten overværer eller deltager Frank i samtaler med sine nærmeste familiemedlemmer, Anne, Ernst og moderen Eva. Samtalerne udgør gåder, hvis løsning kan lede ham nærmere på en opklaring af de grufulde mord¹⁷⁰. F.eks. drømmer Frank, at han står i en ligkælder med sin fader Ernst, som taler om de døde (1. del, p. 17). Frank indvender, at han ikke er død, men Ernst påpeger, at han heller ikke er hel. På denne måde er drømmene en slags ”levende” intuition, hvor Franks fornemmelser bliver udlevet i virkelighedstro situationer, som påpeger de ting, han har overset (navnlig det, at han har en identisk tvillingebroder). Generelt udgør drømmene altså et gådefuldt univers, der er genstand for fortolkning.

I monologerne derimod forsøger Frank at udlede noget fornuftigt af den stadig mere uigennemskuelige situation, han befinder sig i: ”Hvor længe sov jeg, hvornår vågnede jeg? Tænk, tænk, tænk... Jeg gik tilbage, hvorfor skulle jeg gå tilbage, hvis det var mig som... så skulle jeg

¹⁶⁷ Meget passende redegjorde Todorov for en underkategori til *suspense*-romanen, som han kaldte: ”l’histoire du suspect-detective”, dvs. historien om hovedpersonen som mistænkes for en forbrydelse, som han selv er nødsaget til at opklare. Han er i denne forbindelse både forbryder, detektiv og offer, præcis ligesom Frank. Todorov, p. 64.

¹⁶⁸ *Blodets Bånd*, 1. del, p. 14.

¹⁶⁹ Op. cit., 4. del, p. 3. (Understregningerne markerer regibemærkningerne i manuskriptet).

¹⁷⁰ I denne sammenhæng kan man drage en parallel til Sofokles’ *Ødipus*, der af nogle anses som én af litteraturhistoriens første krimier (jf. f.eks. Michaëlis, pp. 12-16). To gange træder Ødipus i karakter som en slags detektiv. Første gang er da han løser Sfinksens gåde, og anden gang er ved hans utrættelige efterforskning af sin faders mord. Som bekendt falder hans undersøgelser ikke så heldigt ud som Franks, da han ender med at indse sin egen skyld i mordet.

[have] været faldet i søvn på hotellet, gået op til huset, gået tilbage til hotellet, faldet i søvn igen. Det stemmer ikke.”¹⁷¹ Det er her, Frank fortolker drømmene og de mange beviser, som Morten efterhånden samler imod ham: Franks DNA på ligene, hans oplagte ”motiv” (hans virkelige fader var sindssyg) etc. Men som tidligere nævnt er han begyndt at udføre sine ”syner” af morderiske gerninger i virkeligheden. Lina får blå mærker på armene af Frank (3. del, pp. 3-4), og de samme mærker har Anne i en af Franks drømme, hvor hun fortæller ham om sin død (3. del, p. 11). Til sidst bliver beviserne så svære at bortforklare, at Frank konkluderer, at han MÅ være skyldig, trods hans oprindelige overbevisning om det modsatte. Lytteren må derfor følge med ham til politistationen, hvor han indrømmer mordene. Dog har Louis i mellemtiden fundet vigtige spor, som kan fritage Frank for skyld, så lytteren er splittet imellem de to forklaringer. Først til sidst får lytteren bekræftet, at det er Franks tvillingebroder René, som er morderen.

Drømmene knytter altså an til det irrationelle, og fordi det ligger hinsides forklaring, bliver det et forbrydelsens sted¹⁷², dvs. dér hvor Frank mener at begå mord. Monologerne bliver til politimandens udredning af forbrydelsen, men fordi den netop er så tæt forbundet med Frank, forbliver den en gåde for ham og lytteren. Vigtigst af alt er drømmenes forbindelse til thrilleret. Som jeg har været inde på, er de meget virkelighedstro, og det gør, at lytteren i første omgang ikke lader sig true meget af dem. De fleste af drømmene kulminerer dog med et vendepunkt, hvilket i drømmen om Ernst er markeret af hans sære kommentar om, at Frank ikke er *hel*. Drømmenes realistiske karakter luller lytteren ind i en falsk tryghed, som gør effekten så meget desto mere skræmmende, når illusionen brister. For at vise hvordan denne effekt skabes, vil jeg i det følgende kigge nærmere på hotelscenerne fra 2. del¹⁷³. I den første scene, dvs. scene ni, ankommer Frank og Anne til hotellet i Gällivare lige efter, de har fundet deres faders lig. Anne er meget oprevet, så Frank står for bestillingen af værelset¹⁷⁴. Receptionisten er næsten overdrevent imødekommende, men Frank svarer hende bare distraet. I scene ti går de ind på hotelværelset, og Anne er lige gået i seng, da Marck ringer. Hun beder indtrængende Frank om at lade mobilen være og i stedet lægge sig ned og trøste hende. Alt dette virker ganske normalt, omstændighederne taget i betragtning. Når man hører receptionistens venlighed på lige fod med Franks distraete svar, giver det indtrykket af en objektiv gengivelse af scenen: lytteren ”ser” det hele udefra. På hotelværelset

¹⁷¹ *Blodets Bånd*, 4. del, p. 13.

¹⁷² Dette skyldes den forbindelse mellem rationalitetstab og uhygge, som jeg omtalte i *Morderen skifter identitet*.

¹⁷³ Jf. markerede scener i bilag 4.

¹⁷⁴ Trods de mange psykologiske detaljer omkring Franks gradvise opløsning, nævner historien ikke noget om, hvordan han reagerer på de to grusomme mord i hans nærmeste familie. Dette er yderligere med til at bevare usikkerheden omkring Franks deltagelse i mordene, idet hans reaktion på dem ville afsløre for meget.

opfører Frank og Anne sig meget, som de gjorde på toget til Sverige. Efter en kort scene i København kommer igen én i Sverige. Man hører en langsom vejtrækning, som fortsætter ind i scenen, og dermed er den eneste lydige forskel mellem denne scene og de øvrige. En dør går op, og Frank kommer ind på hotelværelset med morgenbrød. Anne sidder ude på badeværelset, hvor hun småklynkende fortæller, at der har været nogen på værelset. Han opdager, at hendes hår er vådt med blod, og så siger hun til ham i et andet og mere anklagende toneleje: ”Hvorfor gjorde du det imod mig Frank?”. Han vågner og iler ud i receptionen, Anne er væk!

Umiddelbart virker det ikke så vigtigt, at de to første scener forløber normalt, men netop denne etablering af et ”trygt” univers gør drømmens virkelighedsnære karakter så meget desto mere foruroligende. Nu er også lytteren ved at miste overblikket over, hvad der er sandt og falsk, da drømmen kun var markeret af Franks svage vejtrækning. Scenernes naturalistiske lyd får lytteren til at tro på det hørte, men han må derefter revidere sine indre billeder kraftigt og atter en gang tydeliggøres begivenhedskarakteren. Desuden forvandles det meget intime forhold, radiodramalytteren har til handlingen, til gru, når den afsløres som falsk. Samtidig fordrer monologerne og drømmene den tredje af Barthes’ lytteformer, som jeg redegjorde for i afsnittet *Lytning*. Barthes sammenlignede den med den psykoanalytiske lytning, som indebar så vidt muligt at holde sig åben for alle lyde, ord og detaljer. I *Blodets Bånd* tager lytterens psykologiske nærhed til Frank næsten form af en terapisation, hvor der er både ufortolkede drømmeelementer og mere reflekterede monologer¹⁷⁵. Men som den tredje lytteform også medførte faren for fortabelse i patientens historie, således kan lytteren heller ikke indtage en kritisk distance til Franks situation. Hermed skabes der en glimrende grobund for at lege med lytterens forventninger og ellers så sikre position hjemme foran radioen. Lytteren får mulighed for at antage Franks identitet for en stund. Man oplever omverdenen, som Frank hører den, hvor kollegaerne synger fødselsdagssang for ham i baggrunden, mens hans indre monolog udtales af ham i et separat rum, hvor kun hans stemme lyder (1. del p. 15). Man er som lytter hensat til hans hoved og kan næsten høre ordene runge mod indersiden af hans kranium og i forlængelse deraf - ens eget kranium. At Frank og lytteren så senere får at vide, at den virkelige forbryder er Franks hidtil skjulte tvillingebroder René¹⁷⁶, understreger blot i hvor høj grad, man som lytter er blevet taget ved næsen.

¹⁷⁵ Også i krimilitteraturen kan man se denne ”terapeutiske” synsvinkel anvendt, eksempelvis i Elisabeth Georges roman *A Traitor to Memory* (2001). Her er hovedpersonen Gideons historie fortalt via de dagbogsoptegnelser, hans psykolog har opfordret ham til at lave. Således er læseren både intimt vidne til og deltager i en terapi, hvorfor man bliver ubehageligt overrasket over Gideons opdagelser undervejs, præcis som med Frank.

¹⁷⁶ Hans motiv var, at Franks adoptivfar Ernst med vilje havde skilt de to tvillingebrødre ad, da den ene (René) tidligt udviste tegn på at have arvet sin rigtige fader Ulfs sindssyge. Årsagen til mordet på Anne bliver ikke forklaret.

Rummet står fast

Som jeg var inde på i analysen af *Mordets Melodi*, blev mono-teknikkens mangelfulde rumgengivelse udnyttet til at skabe desorientering og utryghed hos lytteren. I *Blodets Bånd* er det modsatte tilfældet: her drager instruktøren Daniel Wedel fordel af stereo-teknikkens præcision til at gengive et miljø i detaljer. Hvor *Mordets Melodi* således placerede det meste af sin rumgengivelse på det sproglige plan (jf. speakerens sceneintroduktioner), leveres rummet i *Blodets Bånd* næsten udelukkende ved hjælp af lyde¹⁷⁷. I forhold til den ældre er den nye krimi nærmest belagt med lyd fra ende til anden. Adskillelsen af scenerne markeres tit af en *breaker*, en melodistump, som også bruges i den faste introduktion til alle fire dele. Denne har til formål at holde tempoet oppe samt forhindre, at lytterens oplevelse mister aktualitet. Derved fremmes begivenhedskarakteren endnu engang og her ved at udfylde de lydige huller.

Næsten hver gang et nyt rum introduceres, følges det af en ny lyd. Omkring Frank og Annes ankomst til Gällivare (2. del, scene fire) etableres der således tre separate lydige universer lige efter hinanden, som hver formår hurtigt at fremmane et billede i lytterens bevidsthed¹⁷⁸. Først er det morgen i toget, hvor Anne vækker Frank med nyheden om deres ankomst. Her markeres kupeen af en flad kasse-lignende rumklang, der illuderer det trange rum og vægge af et materiale, der næsten ikke kaster lyden tilbage. Derefter stiger de udenfor i et åbent landskab, hvor den trange rumklang fra før er erstattet af en vid susen, svag fuglekvidder og meget tydeligt knirkende sne under deres fødder. Anne bemærker, hvor hvidt det hele er, men kommentaren fungerer i modsætning til tidligere tiders radiodramaer blot som et supplement, da sneens hvidhed allerede er blevet *hørt*. Det næste rum og dets grumme indhold varsles af nogle forvrængede toner. Da de træder ind i faderen Ernsts hus erstattes de langsomt af en susende vejrtrækningslyd i et mellemstort rum (deres stemmer giver ikke megen genlyd, og man hører ikke landskabet derinde).

Alle disse rumgengivelser er eksempler på det, jeg tidligere omtalte som mikrofonens ”kameraføring”, dvs. at rummet formidles af mikrofonen *bag* replikken og ikke *i* den. Stemmernes placering i forhold til hinanden er med til at indtage rummet og give det en stereo-baseret tredimensionalitet. I motiveringen fra Dansk Blindesamfund lyder det: ”Wedel er ikke bange for at lade skuespillerne agere længere væk fra mikrofonen end i almindelig radiodramatik. Dette er med til at give et bevidst ufokuseret lydbillede, et lydbillede, som får mikrofonen til at fungere som et

¹⁷⁷ Den samme udvikling på det mere generelle plan påpeger Nordberg, p. 152.

¹⁷⁸ Disse scener fremhæves også i motiveringen fra Dansk Blindesamfund, og det er da også netop disse, som stadig står meget klart i erindringen, længe efter krimien er slut.

glimrende kamera.” Det ufokuserede kommer i scener som de ovennævnte til udtryk i en relativ ligestilling af de lydige elementer, altså at der *ikke* er foretaget den selektion blandt det lydige materiale, som jeg i *Med på en lytter* fremhævede som instruktørens ret¹⁷⁹. Dermed bliver det op til lytteren selv at sortere i lydene, og rummet bliver mere til et ”miljø”, som Quist kaldte det¹⁸⁰. Således placerer *Blodets Bånd* sig med sin ekstensive brug af de nye tekniske virkemidler en hel del nærmere lyd-dramaet end ord-dramaet.

Opsummering

Jeg har nu vist, på hvilken måde *Blodets Bånd* benytter sig af identitetstematikken og en særligt klar rumgengivelse til at fremme thrilleret. I *Helten mister identitet* redegjorde jeg for, hvordan stereo-teknikkens rumgengivelse nedsætter behovet for en deskriptiv replik og i stedet efterlader plads til psykologiske udredninger. I *Blodets Bånd* kommer dette til udtryk i det detaljerede indblik i Franks psyke via en række indre monologer og drømme. Netop denne nærhed til hovedpersonen udsætter lytteren for en del farer, idet man er tvunget til at følge hvert et stadie i Franks uhyggelige deroute fra politimand til potentiel forbryder og oplevelsen bevirker en øget begivenhedskaraktér. I *Rummet står fast* forklarede jeg, hvordan man også kan benytte en nøjagtig rumgengivelse til at skabe uhygge, modsat *Mordets Melodi* hvor det udflydende rum var foruroligende. Igennem to analyser viste jeg, hvordan den meget virkelighedstro gengivelse af rum og begivenheder i *Blodets Bånd* skabte en falsk tryghed, der øgede ubehaget ved afsløringen af hændelsernes fiktive karakter. Tilsammen fungerede lytterens intimitet med hovedpersonen og det realistiske rum som en spidsfindigt planlagt fælde, der intensiverede lytteoplevelsen med mange ubehagelige overraskelser.

¹⁷⁹ Jf. *Et manipuleret virkelighedsbillede*.

¹⁸⁰ Se *Ordet – radiodramaets kerne?*.

Konklusion

Jeg har i det forudgående forsøgt at påvise, at radiokrimien er mere end endnu et krimiprodukt. Den aktiverer i sjælden grad sit publikum og intensiverer derigennem oplevelsen på en anden måde end andre krimiformer. Først gennemgik jeg radiodramaets historie for at fremhæve dets udvikling væk fra scenedramaet i retningen af en mere teknisk avanceret og selvstændig genre. Disse karakteristika dannede grundlag for radiokrimien som undergenre og tilføjede den litterære krimi en umiddelbarhed og en intimitet, der faldt godt i spænd med den litterære krimis tematik og begivenhedskarakter.

I *Mordets Melodi* fandt jeg frem til, at den bevidst ufokuserede repræsentation af både det dramatiske rum og morderen Louis fratog lytteren overblikket og anvendte mediets blindhed som arnestedet for uhyggen. De samme to elementer, identitetstematikken og rum-repræsentationen blev anvendt på anden vis men med samme formål i *Blodet Bånd*. Her blev lytteren også ført igennem en foruroligende leg med identitetstemaet, men via en helt anden grad af intimitet med hovedpersonen Frank. Denne nærhed blev her til uhyggens kerne, idet lytteren uhildet måtte tage del i Franks forstyrrende oplevelser af et omfattende identitetsskred. Rum-gengivelsen viste sig her at være langt mere detaljeret og stik modsat *Mordets Melodi* var det med til at etablere en falsk tryghedsfornemmelse hos lytteren, som derefter blev så meget desto mere ubehageligt overrasket, da den lydligt etablerede virkelighed begyndte at smuldre.

I begge analyser kom jeg frem til, i hvor høj grad krimierne aktiverede lytteren næsten fysisk. På den ene side gjorde Louis' ubestemmelighed ham allestedsnærværende i en grad, der omslutede lytteren derhjemme. På den anden side bevirkede nærheden med Frank, at lytteren blev udsat for de samme farer som han og altså nærmest tog del i en "krop" indenfor handlingens univers.

Eftersom der ikke eksisterer litteratur om den danske radiokrimi, har jeg forsøgt at udlede et eget begrebssæt af genrens primære bestanddele, radiodramaet og den litterære krimi. For at finde ind til radiokrimiens væsen var det nødvendigt at se på lighederne mellem disse dele og i denne proces fandt jeg frem til begreberne "begivenhedskarakter" og "identitetstematik". Dette krævede ganske vist et noget forenklet krimibegreb, der således ikke kan anvendes til at sige noget specifikt om den litterære krimi. Det har været mit bevidste ønske at hæve mig over krimiteoriens utallige kategorier, idet der er for store afvigelser i betegnelserne til at skabe et overblik. Derfor valgte jeg i stedet at skære på tværs af denne taksonomi og i stedet fremhæve de to narrative strategier, whodunit og

thriller, som udgangspunkt for begrebsdannelsen. Dette gjorde jeg for at bevare mit fokus på det radiofoniske og dermed radiokrimiens specifikke bidrag til krimigenren. Ydermere skal specialet ikke forstås som en fyldestgørende radiokrimihistorie. Dette var ikke en del af problemformuleringen, men det har alligevel været min forhåbning, at de to analyseobjekters forskellighed ville udsige noget om den udvikling, der har fundet sted i de godt 55 år, der ligger imellem dem. Dette mener jeg, at de har gjort, hvilket man kunne læse af f.eks. overgangen fra mono-teknikken til stereo-teknikken, og hvad dette har betydet for de enkelte krimiers udformning.

Der eksisterer stadig en sand guldgrube af analysematerialer blandt DRs radiokrimier, hvoraf især store serier som *Siva Skriget* og de mange Paul Temple mysterier fra 1950-60-erne bør fremhæves. Grunden til, at jeg ikke selv har valgt disse, er dog, at jeg ville kaste lys over de mindre befærdede egne af den danske radiokrimi. Deriblandt hører også serier som Poul-Henrik Trampes *Stemmer der dræber* og *Den femte mand* (1981), som jeg desværre heller ikke har fået plads til. Man kan håbe, at mit speciale vil give andre studerende blod på tanden til at fortsætte undersøgelsen af den danske radiokrimi.

Selvom radiodramaet er noget trængt i dagens Danmark, ser det ud til at radiokrimien har en tilpas bred appel til at kunne overleve trods sine dyre produktionsomkostninger. Dette skyldes, set udfra en forretningsmæssig vinkel, krimigenrens universelle tiltrækningskraft, dvs. ”populærkulturelle karakter”. Jeg mener dog at have påvist, at det i langt højere grad funderer på radiokrimiens suggestive kraft, der bortviser tanken om radioen som et medie, der står tilbage for multimediernes udvikling.

Litteraturliste

Radiolitteratur:

- Barthes, Roland: "Listening" in: Daniel Kurjakovic & Sebastian Lohse (red.): *Other Rooms, Other Voices, / Andere Räume, Andere Stimmen / Autres espaces, autres voix*, tresproget udgivelse fra Swiss Radio, 1999. Pp. 141-50.
- Bomholt, Julius: "Hørespillet" in: *Danmarks Radio – Den danske stats radiofoni*. Chr. Erichsens Forlag, 1940. P. 105-13.
- Branner, H.C.: "Thalias Stedbarn" in: *Forum*, 1941. Pp. 18-19.
- Brecht, Bertolt: "Der Rundfunk als Kommunikationsapparat. Rede über die Funktion des Rundfunks." in: *Neues Hörspiel*, Suhrkamp Verlag, 1970. Pp. 9-15.
- Crisell, Andrew: *Understanding Radio*, Methuen, 1986.
- Danielsen, Allan: *Scenen mellem ørerne. Dansk radiodramatik 1990-97*. Speciale fra Dansk, Københavns Universitet, 1997.
- Esslin, Martin: "The Mind as a Stage" in: *Mediations*, Eyre Methuen, 1980. Pp. 171-88.
- Lopdrup, Signe Malene & Rathje, Naja R.: *Ud af mørket. Det senmoderne radiodrama og dets potentiale*. Speciale fra Dansk, Københavns Universitet, 2000.
- Nørgaard et al. (red): *De musiske udsendelser DR 1925-75*, bind 1-3, Nyt Nordisk Forlag, 1978.
- Poulsen, Ib: *Radiomontagen og dens rødder: et studie i den danske radiomontage med vægt på dens radiofoniske genreforudsætninger*. Frb. Samfundslitteratur, 2006.
- Quist, Finn "Radioteatret – det blinde teater" in: Ludvigsen et al. (red): *Teatrets historie*, Politikens Forlag, 1962. Pp. 377-85.

- Theil, Per: ”Radiofoniske fortællinger” in: Jytte Wiingard (red): *Medier og æstetik*, Multivers Aps Forlag, 1999. Pp. 47-103.
- Werner, Hans: *Hørespillet*, Nyt Nordisk Forlag, 1940.

Krimilitteratur:

- Brooks, Peter: *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Harvard University Press, 1992.
- Chandler, Raymond: ”The Simple Art of Murder” (1944) in: *The Simple Art of Murder*, Pocket Books Inc., 1950. Pp. 175-94.
- Michaëlis, Bo Tao: ”Verdens 25 bedste kriminalromaner”, Rosinante Forlag, 2001.
- Priestman, Martin (red.): *The Cambridge Companion to Crime Fiction*, Cambridge University Press, 2003.
- Ravn, Ole: ”Krimi’er i Danmark – en oversigt” in: *Krimi-Guide*, Forlaget Fremad A/S, 1999. Pp.12-28.
- Symons, Julian: *Bloody Murder*, Pan Books, 1992.
- Todorov, Tzvetan: ”Typologie du roman policier” in: *Poétique de la prose*, Éditions du Seuil, 1971. Pp. 55-66.

Artikler om radiokrimien:

- McCracken, Allison: ”Scary Women and Scarred Men. *Suspense*, Gender Trouble, and Postwar Change, 1942-1950” in: Michele Hilmes & Jason Loviglio (red.): *Radio Reader*, Routledge, 2002. Pp. 183-208.
- Norberg, Nils: ”Døden i eteren – den radiofoniske kriminalhistorien” in: Alexander Elgurén og Audun Engelstad (red.): *Under lupen. Essays om kriminallitteratur*. Cappelen Akademisk Forlag AS, 1995. Pp. 133-55.

Diverse:

- Anmeldelser i Dagens Nyheder d. 7. og 21. juli 1956.
- Anmeldelse i Kristeligt Dagblad d. 11. august 1951.
- Anmeldelse i Politiken d. 26. maj 1943.
- Anmeldelse i Socialdemokraten d. 28. juni 1956
- Anmeldelse i Vendsyssel Tidende d. 11. august 1951.
- Bruhn Jensen, Klaus (red.): *Dansk mediehistorie* bind 4, Forlaget Samfundslitteratur, 2003.
- Christensen, Joan Rang: *Blodets Bånd* (2005) – manuskript udlånt fra DR.
- Freud, Sigmund: "Das Unheimliche" in: *Freud Studienausgabe, bd. IV: Psychologische Schriften*. S. Fischer Verlag, 1997. Pp. 241-75.
- Neiiendam, Tavs: *Mordets Melodi* (1943/51) – manuskript udlånt fra DR.
- Porfirio, Robert G.: "No way out. Existential Motifs in the Film Noir" in: *Sight and Sound*, 45:4 (1976: efterår). Pp. 212-217.
- Schepelern, Peter (red.): *Filmleksikon*, Rosinante, 2001

Fra Internettet:

- Bruun, Hanne & Frandsen, Kirsten: *Radioæstetik og analyse metode*: http://websrv5.sdu.dk/flexnet/materiale/bfib/mkf/4_RadioM/RadioMet.html (sidst set 26/4-2006).
- Informationer om Henning Schram: <http://www.danskefilm.dk/index2.html> (sidst set 1.7. 2006)
- DRs hjemmeside: www.dr.dk

- Motivering fra Dansk Blindesamfunds jury:
<http://www.dkblind.dk/indsats/kultur/radiospilpris/motivering-06>.
- Toft, Martin: *Krimiens udbredelse og popularitet*:
<http://www.litteratursiden.dk/sw5812.asp?usepf=true> (sidst set 4.6.2006).

Værkoplysninger

Mordets Melodi (1951)

Manuskript: Tavs Neiiendam

Instruktion: Tavs Neiiendam

Musik: "Si petite" af Gaston Claret og Pierre Bayle

Medvirkende:

Louis: Henning Schram

Maria Valdini: Else Højgaard

Politikommisær Steen: Elith Pio

Monsieur Cordi: Per Buckhøj

m.fl.

Spilletid: 70 min.

Urpremiere: (25. maj, 1943), 10. august, 1951.

Blodets Bånd (2005)

Manuskript: Joan Rang Christensen

Instruktion: Daniel Wedel

Musik og lyddesign: Øivind Weingarde

Teknik og montage: Erik Holmen

Medvirkende:

Frank Milling: Thomas Mørk

Anne Milling: Maria Rich

Marck: Bjarne Henriksen

Lina: Lene Maria Christensen

Louis: Torben Zeller

Morten: Thomas Magnussen

René Stein: Remi Lewerissa

Herbert: Michel Castenholdt

m.fl.

Spilletid: 1. del: 25,26, 2. del: 27,22, 3. del: 28,41, 4. del: 29,26.

Urpremiere: hhv. 5., 6., 7. og 8. december, 2005.

Mordets Melodi (1951), 70:00 min.

TID	SCENE/ SEKVEN	HANDLING	PERSONER	LYD
0:01-2	Intro	"Radioteatret"	Speaker	Indfading af melodi
0:02-15		"je me sens,dans tes bras si petite, si petite, auprès..."	Sangstemme	Speaker kommer igen, musik fades ned til baggrund
0:15-20		"vi sender nu Tavs Neiiendams kriminalhørespil "Mordets Melodi"	Speaker	Musik fades op
0:20-33		"quand tu voix, qu'une peine m'agite, tu me berces douce..."	Sangstemme	Musik fades ud
0:33-35	Sekv.1: Hos pantelåneren	"I en pantelånerbutik en vinteraften"	Fortæller	
0:37-1:43	1. scene	P køber tøj af K1, K1 går	Pantelånerske & (K1)	1:43-49: Butiksklokke (BK)
1:49-2:13	2. scene	P tæller dagens indtægt	P og K2	2:13-19: BK
2:19-4:30	3. scene	K2 to kommer til, er tavs, P stiller spørgsmål, K2 begynder at synge og kvæler P imens		2:33-35, 3:22-25 k2 ler 3:32: K2: "nej" 3:38: K2: "synge" 3:43-4:23 "je me sens..le briser entre" – P: "slip mig"... melodien fortsætter under mordet 4:30 BK
4:33-4:50	Mellemstykke			4:33: Kirkeklokke slår seks gange
4:50-7:00	4. scene	Parret Dickson kommer ind og finder liget af P, kvinde skriger, de ringer til politiet	Hr og Fru Dickson	4:50 BK
7:05	Sekv.2: På hotellet	"I en hotelvestibule"	Fortæller	
7:10-8:50	1. scene	De to taler om mordet, Valdini, piccolo snobbet, reklamerer for fint hotel	Journalist, hotelmand, piccolo	
8:50-11:02	2. scene	J banker på, ind til Valdini, interviewer V,	J, V og Cordi	Vs stemme fades ud
11:08	Sekv. 3: Politistationen	"Hos politikommissæren"	Fortæller	
11:11-12:17	1. scene	Pio afhører vidner	Pio, Dicksons	
12:19-13:24	2. scene	P og OB taler om Ds		
13:40-16:55	3. scene	P afhører Alice om kvindestemme fra butik P overrasket over kvindestemmen	P og Alice Markov	
16:55-17:19	4. scene	P og OB taler om AM	P og OB	
17:19-	5. scene	Seddel afleveres hos de to: "en sang"		
18:00-	Sekv. 4: I bar	"En bar i en sidegade"	Fortæller	18:03: salonklaver fades ind

- BILAG 2 -

<u>TID</u>	<u>SCENE/ SEKVEN</u>	<u>HANDLING</u>	<u>PERSONER</u>	<u>LYD</u>
18:03-20:07	1. scene (understreget tekst = lille scene i sceneen)	Veninder taler i bar, tlf til S, S taler i tlf,	Jeanne og Sonja 2 S plejer at hænge i baren – skidt pige	18:31: telefon ringer 18:50: <u>stemme i røret til Sonja (i lydttet tlf boks)</u> 19:44: ringer af, går ud til klaver igen Klaver fades ud
20:12-21:40	2. scene	S2 leder efter sted, taler til sig selv, taler med stemme	S2 og stemme	20:12: Udendørslyd fades ind 20:35: stemme taler fra gården 21:00: stemme ler, synger så og kvæler midt i ”dans tes bras”
21:45	Sekv.5: Politistationen	”Hos politikommissæren”	Fortæller	
21:49-23:36	1. scene	P afhører J, Maja kommer til	Jeanne, Pio og Maja	
23:39-24:55	2. scene	P afhører ægtepar som sludrer	P og OB med ægtepar	
24:57-25:07	3. scene	P og OB taler om sært opkald til bar	P og OB	
25:07-26:39	4. scene	P afhører gårdmand om samtale i gården, han nævner melodi	P og OB med Gårdmand	
26:40-	5. scene	P taler om melodien – ”vi må ha’ den melodi”	-/-	
26:53	Sekv. 6: I Det Hvide Palads	”Maria Valdini kommer op i sin garderobe efter at have afsluttet sin første afdeling”	Fortæller	
27:00-29:46	1. scene	M siger teatralisk ”åh”, C komplimenterer og opvarter hende, taler om Louis (28:10)	Maria og Cordi	Dør går op
29:49	Sekv. 7: I en villa	”I en lille forstadvilla”	Fortæller	
29:53-35:18	1. scene	Dame (S3) taler til pigen i huset, pigen går, S3 taler med fugl, så i tlf, får en ”pakke” = melodien, opstand i kvarteret, folk samles, politi kommer, ”vidne” taler om morderske	S3 og pige, så stemmen	30:36: telefon ringer 31:21: Uret slår otte 31:44: dørklokken 32:21-47: melodi 32:44: pigen råber på hjælp
35:22	Sekv. 7: Politistationen	”Hos politikommissæren, et par dage efter”	Fortæller	
35:24	1. scene	P og OB taler om sagen, har brug for melodien	P og OB	
36:16-38:29	2. scene	Pigen fortæller om melodien, småflirten	P, OB og pigen	
38:15-42:00	Sekv. 8, 1. Scene I Det Hvide Palads	M optræder med melodien, klaver og violin på, P og pige taler sammen ml to strofer, de går op til Ms garderobe	P, pigen og Valdini	38:15-41:32 melodi synges komplet -bifald -trompetfanfare
42:07-48:07	2. scene: i MVs garderobe	P& M taler om melodi, så ”Sonja”, M besvimer over navnene på de myrdede, får blomster med kort, Cordi kommer	P, M	45:00: ”Kender De nogen, der hedder Sonja?” 46:00: ”Jeg hedder Sonja”

- BILAG 2 -

TID	SCENE/ SEKVENNS	HANDLING	PERSONER	LYD
48:10-12	Sekv. 9: Politistationen	"To dage senere hos politikommisæren"	Fortæller	
48:12-50:40	1. scene	Politi får at vide at blomsterne ikke bærer spor af forbryderen	P og OB	
50:40- 52:38	2. scene	Betjent bekræfter at det er det forkerte vidne	Erik Marke, Swanson og co.	
52:41-52:46	Sekv. 10 På hotellet	"Om aftenen hos Maria Valdini på hotellet"	Fortæller	
52:46-69:06	1. scene	M har det bedre, C løber efter blade, stemme taler med Mi tlf, hun nynner melodien efter M og ler, C kommer tilbage, Louis kommer, er uligevægtigt – stemmen skifter, han ler etc., har en revolver, fortæller om deres fælles fortid, om sin offerrolle, om sine gerninger – resumé "nu behøves melodien ikke for Sonja kan snart ikke skræmmes mere", der synges to gange, Louis skydes af P, P forklarer sin tilstedeværelse og sit skud, M: "men han var sindssyg!"	MV og C, Louis, P	53:21: tlf ringer 55:56: det banker på døren 64:55-66:11: Gravsang 66:16-67:46: melodi 66:46: SKUD! Sidste ord: M: "nej, den synger jeg aldrig mere!"
69:06-70:00		Afrunding	Speaker	Slutlyd

*Markeret scene henviser til analyse.

Si petite

Paroles de Pierre BAYLE Musique de Gaston CLARET

Refrain

Je me sens, dans tes bras si petite
Si petite, auprès de toi
Que tu peux quand mon cœur bat trop vite
Le briser entre tes doigts
Quand tu vois qu'une peine m'agite
Tu me berces doucement
Je me fais dans tes bras si petite
Si petite, ô mon amant !

Couplet

Je suis venue un beau jour dans ta vie
Tout simplement
Et tu fis naître en mon âme ravie
L'enchantement
Ce que tu veux, je le fais sans contrainte
Sans murmurer
Car je ne puis toujours sous ton étreinte
Que d'adorer

Reprendre au refrain

J'ai beau savoir mon trésor que tu m'aimes
De tout ton cœur
Il est des soirs où je doute quand même
Où j'ai bien peur
Je crains toujours qu'un autre amour t'emporte
Et sans tarder
Je me dis tous bas « serai-je assez forte
Pour le garder ?

Reprendre au refrain

Blodets Bånd, 2. del (27,22 MIN.):

TID	SCENE*	FRANKS INDRE MONOLOG	HANDLING	PERSONER	LYD
0:00-04					-Klirren og uhyggelyd
0:04-1:00	Speaker		”vi sender nu Blodets Bånd, en krimiserie i fire afsnit af Joan Rang Christensen...” Resumé af afsnit 1		-Baggrundsmusik, trommelyd og synthesizer -Svag uhyggelyd
1:16-2:10	Sc. 1: I toget på vej til Gällivare i Nordsverige (i toggangen)		Frank (F) ringer til Marck (M), siger han er i Sverige	Frank F og Anne	-Mobil tastelyd + opkald -Hvinende toglyd
2:10-2:40	Sc. 2: -/- (i kupeen)		Anne (A) bange, så en person på toggangen, der ligner F, F beroliger hende	F og A	
2:42-3:40	Sc. 3: På politistationen (i København)		M med skrabelod, vinder intet, Morten (Mo) banker på døren, fortæller om funden bil i Nordhavn.	M og Mo	Breaker Toglyd
3:40-12:38	Sc. 4: I toget	6:08: ”Der er nogen” 7:44: ”Hvem er det, der står ved kupeen?”	A ringer til far i Sverige, ingen svarer, F og A taler om det, A vil blive i Sverige længere, F kan ej – skal arbejde på sagen, A sur, F henter mad, F taler med madkone i toget, M ringer og fortæller om bil, F råber og løber hen til kupe, spørger til A – der har ikke været nogen fremmede A spørger om F er vågen – det er han, A lægger sig hen til F, han tænker på melodien i sit hoved, nynnner den for hende, men hun kender den ikke, de taler om deres far Ernst (E), 12:21 A og F vågner, de er ankommet	F og A	Mobil ringer op 6:06-10 Svag fløjten Mobil ringer 8:41 Hjerterbanken med knaselyd 12:08 Svag klaverlyd/klirren 12:15 Ultrakort breaker 12:33 Breaker
12:38-16:11	Sc. 5: I Gällivare		A og F går, møder Finne som genkender F, F kender ham ikke, - LYD-> de går til Es hus, banker på, intet svar, døren er åben, går ind, huset er rodet.	F, A, Finne	-Susen, svag lyd af fugle, knirkende fodspor i sneen 14:03 Uhyggelyd lurer i baggrunden, svage toner, bliver langsomt overtaget af svag åndelyd inde i huset 16:11-15 Breaker

- BILAG 4 -

TID	SCENE	FRANKS INDRE MONOLOG	HANDLING	PERSONER	LYD
17:13-20:24	Sc. 7: I Ernsts hus	19:19 "Spaltning, spaltning, hvorfor har jeg det ord i hovedet?"	De ser sig omkring i huset, A finder foto af F som barn, han ser ond ud, der står noget bagpå "furtive vivens", F bliver irriteret på A, hun går udenfor, A hylér udenfor, F løber dertil, hun har fundet Es lig i skuret, uden øjne eller hænder, de går	A og F	18:18 Uhyggesusen fortsætter scenen ud -Diverse klirrende flasker 19:28 Hyl 20:13 Susen stiger
20:24-21:34	Sc. 8: Ved bil i Nordhavn		M taler med sin kone, Mo finder As adresse i bilen, blodspor, L ringer med nyt, de kører	M og Mo,	Mobil ringer Mobil ringer
21:34-48					Mellemmusik
21:48-22:18	Sc.: 9 På hotel i Gällivare (i receptionen)		F får værelse til de to	F, receptionist, A	
22:18-28					Mellemmusik
22:28-	Sc. 10: -/- (på hotelværelset)		A lægger sig i sengen, vil ikke have at F tager mobilen, F vil til politiet, A siger nej – er trist, F lægger sig til hende,		Mobil ringer – det er M
23:29-34					Strygere (?)
23:34-24:25	Sc. 11: På politistationen		L siger at ligdelene tilhører E, de taler derom	L, M, Mo	
24:25-26:26	Sc. 12: På hotel i Gällivare (på hotelværelset)		F kommer ind med brød på værelset, finder A på toilettet, som siger "der var nogen herinde", F finder blod i hendes hår, hun siger av, "hvorfor gjorde du det imod mig Frank" F vågner, spørger efter A, går udenfor, spørger receptionist, kalder på A		Hjertebanken, langsom vejtrækning, susen, dør går op Susen stiger 20:48 lynbreaker
26:26-27:22			Afrunding	Speaker	27:18 Slutbreaker

* Jeg har med vilje udeladt sekvensinddelingen, da denne krimis rum er langt mere dynamiske end i *Mordets Melodi*, dvs. at scenerne på de enkelte lokaliteter nogle gange er klippet op, så der krydses mellem Danmark og Sverige.

Markerede scener henviser til analyser.