

Radiomontagen og dens radiofoniske rødder

Om høre billedet, den litterære tekstmontage, featuren
og den moderne radiomontage

Af Ib Poulsen

Radiomontagen og dens genrevarianter, høre billedet og featuren har tidligere har tidligere været genstand for interesse fra især den æstetiske og tekstanalytisk orienterede radioforskning. I denne artikel sættes genren ind i en bredere kontekst, sociokulturelt og medie- og institutionshistorisk. Ledetrådene i den diakrone fremstilling er dels spørgsmålet om genrens historiske og genre-mæssige rødder, dels en kombineret tekstanalytisk og receptionsæstetisk tilgang, der søger at indkredse de positioneringer af lytteren, radiomontagen og dens varianter tilbyder. Artiklen er baseret på grundige arkivstudier i DR og på interviews med nogle af de 'montører', som har bidraget til udviklingen af montagen, der i kraft af sin radiofoniske spændvidde mest vedholdende og varieret har forsøgt at udforske menneskets livssituation i den moderne verden, samtidig med at lytteren er blevet tilbudt en lytteposition, der prioriterer refleksion og eftertanke.

Siden starten i de tidlige 1950'ere har det, vi i dag under ét kalder 'radiomontage', været en central og markant radiogenre. Æstetisk og udtryksmæssigt har den været betragtet som en radiofonisk spydspids, og den har i sine tematiseringer brudt nye veje og udforsket fortælleformer, der er gået på tværs af den traditionelle skellen mellem fakta og fiktion. Både i Danmark, i Norden og internationalt har radiomontagen været anset for en genre, der i særlig grad har forsøgt at afsøge radiomediets udtryksmuligheder, og med en lang række priser har danske radiomontageproducenter vist, at de også internationalt set har kunnet producere radiomontager af meget høj kvalitet.

Dette til trods har dansk medieforskning kun i beskeden omfang beskæftiget sig med radiomontagen¹. En væsentlig årsag hertil er formentlig, at da medieforskningen for alvor kom i gang i løbet af 1960'erne, var tv blevet det helt dominerende medie og derfor det, man fokuserede på. Imidlertid findes der et par betydningsfulde undtagelser. I 1990 skrev Ib Bondebjerg en artikel, der siden nærmest er blevet en klassiker inden for området², og her giver Bondebjerg et væsentligt bidrag til radiomontagens historie i Danmark. Afsættet tages i en analyse af spændingsforholdet mellem 1950'ernes herskende kulturideologi baseret på forestillingen om en enhedskultur på den ene side, og på

den anden de kulturelle og sociale modsætninger, der reelt prægede samfundet. Gennem en grundig og præcis analyse af navnlig Viggo Clausens tidlige montager, især *Jeg tilspørger dig* fra 1952, viser Bondebjerg, hvorledes montagen – eller featuren som genren dengang blev kaldt med henvisning til BBC – var i stand til at indfange og give udtryk for en folkelig kultur, som befandt sig langt væk fra den officielle, der ellers trivedes i Statsradiofonien og andre kulturelitære kredse. Analyserne er primært baseret på en tematisk og æstetisk tilgang, men inddrager også en bredere anlagt analyse af det kulturelle klima i perioden, herunder også af de ret voldsomme reaktioner, som montagerne affødte. Bondebjerg kalder selv disse tidlige montager for 'sociologiske' med henvisning til deres tematik og faktadominerede iscenesættelse. Senere viser han, hvordan genren udvikler sig, dels i en mere psyko-sociologisk retning med bl.a. en af Christian Stentofts raffinerede montager som eksempel (*Dina* 1981), dels som journalistiske meta-montager, jf. Anders Nyholms montage om nedskydningen af et sydkoreansk passagerfly *Jagten på 007* fra 1983 og Stephen Schwartz' montage om forsvundne børn i USA *Notater fra en losseplads* (1986).

En anden betydningsfuld hjemlig undtagelse er Hanne Bruun og Kirsten Frandsens artikel »Ra-

dioæstetik og analysemetode»³. Artiklen giver et inciterende bud på, hvordan man med begreber og synspunkter fra filmanalyse og narratologi kan indkredse radiomontagens særlige æstetik. Som eksempel analyseres Ole Borneedals montage *Knust kværn og kvæstet* (1986), om en motorcykelfreak og hans oplevelse af to ulykker, som han selv har været impliceret i. Ved bl.a. at vise, hvordan montagen benytter forskellige monteringsprincipper (temporalt og scenisk forankrede) og særlige akustiske udtryksformer, ses det, hvorledes mikrofonen kommer til at fungere som et subjektivt kamera, der giver lytteren en oplevelse af at kunne bevæge sig såvel i et ydre fysisk rum som i et indre psykisk⁴.

Fælles for hovedparten af den forskning, der har haft radiomontagen som objekt, er imidlertid, at montagen først og fremmest er blevet anskuet som tekst – i ordets videste forstand. Der er ingen tvivl om, at tekstanalysen har været – og er – en overordentlig frugtbar indgang til at forstå en række kompositionelle, narratologiske og udtryksmæssige særtræk ved genren, og inddrages den kulturelle kontekst gives der endvidere mulighed for at indkredse den kultur-kritiske funktion, som montagen har haft – som tilfældet var i 1950'erne. Tekstanalysen giver også mulighed for at vise, hvorledes udviklingen af genren har givet æstetisk udslag, dog som regel med præference til tekst-interne forhold. Derimod er den tekstanalytiske tilgang – og noget tilsvarende gælder den teksthistoriske – ikke uden videre fokuseret på, hvilke receptionsæstetiske konsekvenser en given udvikling måtte have haft⁵.

I det følgende vil jeg forsøge mig med en kombination af flere tilgange. Dels vil jeg forsøge at kontekstualisere radiomontagen og især dens genremæssige forløbere ved at supplere med en række socio-kulturelle, medie- og institutionshistoriske forudsætninger. Formålet er på den ene side at anskue radiomontagen som en genre i udvikling og som en genre, der i sig selv repræsenterer en udvikling; på den anden side at sætte montagen og navnlig dens radiofoniske forudsætninger ind i en bredere historisk kontekst. Dels vil jeg kombinere en tekstanalytisk tilgang med en receptionsæstetisk med den hensigt at indkredse, hvilken positionering af lytteren radiomontagen og dens radiofoniske rødder synes at tilbyde. De hovedspørgsmål, som denne artikel vil forsøge at give et svar på, er derfor:

- Hvilke historiske og genremæssige rødder synes den dansk radiomontage at have?
- Hvad synes at kendetegne radiomontagens genremæssige rødder som radiofonisk udtryk, og hvad angår lytteradressering?
- Hvad er radiomontagens udtryksmæssige særkende, og hvad synes dens 'projekt' at være? Og
- Hvordan synes radiomontagen at have udviklet sig over tid? – Dette sidste spørgsmål vil dog kun blive besvaret ud fra en enkelt dimension.

Radiomontagens socio-kulturelle og mediehistoriske rødder⁶

Præcis hvornår radiomontagen som genre bliver født, lader sig kun vanskeligt bestemme. Der er snarere tale om, at radiomontagen i den betydning, vi kender i dag, vokser frem efterhånden, næret af det substrat som en række forudgående genrer har givet den. Som programbetegnelse vinder 'radiomontage' først for alvor indpas i begyndelsen af 1960'erne. Inden havde montagebetegnelse været forbeholdt de såkaldte litterære tekstmontager, mens den form, der umiddelbart synes at ligge radiomontagen i moderne forstand nærmest, blev kaldt for 'feature'. En tredje genre, som radiomontagen trækker på, er høre billedet, der opstår tidligt i 1930'erne. Disse genremæssige forudsætninger vil jeg komme tilbage til. Først et rids af nogle af radiomontagens øvrige forudsætninger.

Radiomontagens sociale baggrund er efterkrigstiden. Danmark havde lige gennemlevet en besættelse med alt, hvad den havde medført af samarbejde med besættelsesmagten, opportuniste, censur og selvcensur, økonomisk og moralsk turbulens, vold og terrorisme, men også en stigende modstand mod undertrykkeren i takt med, at værnemagten blev mere og mere trængt militært. Sammenlignet med mange andre lande i Europa var Danmark sluppet tåleligt igennem krigen materielt set, men ikke desto mindre var landet økonomisk udmarvet efter krigens ophør. Lagrene var tømte, produktionsapparatet var nedslidt og forældet, jorden var udpint, og dyrebesætningerne reducerede. Handelsflåden var blevet voldsomt formindsket på grund af de mange krigsforlis, og transportsystemet på land var ligeledes slidt ned, både jern-

baner og veje. Beboelsesejendommene trængte til istandsættelse, og der var et meget stort behov for nybyggeri. Dertil kom, at landets anstrengte valutastituation gjorde, at importen måtte begrænses til det allermest nødvendige, arbejdsløsheden steg, da arbejdet for værnemagten blev indstillet, og med afsæt i besættelsestidens sidste 'lovløse' tid havde den sorte og grå økonomi kronede dage. Kort sagt: Danmark havde i tiden efter krigen mere end svært ved økonomisk og socialt at komme på fode igen.

På det kulturelle område blev der umiddelbart efter befrielsen stillet store forventninger til fremtiden. Nu gjaldt det om at få genrejst demokratiet og gjort det levende og nærværende, og inden for dele af det kulturelle og politiske miljø ønskede man også, at demokratiet blev udvidet på en række sociale og økonomiske områder⁷. Men det varede ikke længe, før der bredte sig en vis skuffelse og bitterhed over, at alt tilsyneladende forblev ved det gamle. Nok blev det parlamentariske demokrati genetableret, men det var de gamle politikere, der befolkede det, og fornyelsen syntes at fortone sig. Samtidigt blev der hurtigt opbygget nogle grundmyter om besættelsestiden: Ud over at den danske humor, underfundighed og snilde aldrig lod sig underkue, at hele befolkningen – bortset fra nogle få misliebige personer – fra første færd stod i samlet front over for besættelsesmagten, og at det danske folk blev undertrykt af fjenden og samarbejdspolitikken for derefter – trods store ofre – at se sig udmanøvreret af de gamle politikere⁸ – myter, som først i de senere år for alvor er blevet anfægtet. I denne situation, oplevet som stærkt frustrerende især inden for store dele af modstandsbevægelsen og vide kredse inden for det kulturelle og politiske miljø, spillede formanden for Radiorådet, socialdemokraten og formand for Folketinget Julius Bomholt ud med idealet om »den farlige Radio«. Det skete i Statsradiofonisens sæsonplan for 1947-48, hvor Bomholt har skrevet den indledende artikel med netop denne titel⁹.

Tilsyneladende havde Bomholt for nyligt været i USA og der oplevet, hvorledes radioen blev brugt som lydteppet:

Amerikanerne har for Skik at købe et Radioapparat til hvert Værelse. Der er saa mange Sendestationer, der sender non-stop Musik, at enhver

Stue i Huset – hvor man nu opholder sig – kan fyldes med muntre og sentimentale Toner. Der er ingen, der hører de enkelte »Numre«. Musikken er behagelig Baggrundsstøj. En usynlig Hygge-Pianist. Man dæmper Gulvene med Tæpper og mildner Luften med Musik. Overalt i Hotellerne: dulmende Musik.

Ifølge Bomholt kan den samme brug af radioen også ses i Danmark:

Adskillige Lyttere lader Højttalerne køre hele Aftener i Træk. Familien passiarer, og Børnene læser Lektioer til Radiomusik. Det hænder, at Musikken afbrydes af et Foredrag. Det er den Slags tørre Pletter, man maa finde sig i. Forhaabentlig kommer der snart igen »noget muntert«.

Den form for radio og radiobrug er Bomholt meget betænkelig ved – for at sige det mildt. For ham bør radioen være noget, man *lytter* til, fordi den bringer stof, man gerne vil vide noget om og interesserer sig for. Derfor lyder hans opfordring: »Luk Deres Højttaler, ærede Lytter, indtil De i Programmet finder noget af Interesse.« Men ikke desto mindre advarer han om, at hvis man ikke kan finde noget som helst af interesse i løbet af en uge, så bør man tage sin egen situation op til overvejelse! Allerhelst ville han på grund af lytternes forskellige kulturelle interesser og alderstrin kunne tilbyde en valgmulighed i form af tre sideløbende programmer¹⁰. På den anden side er det heller ikke uden en vis risiko: »Man risikerer, at de Lyttere, der faktisk har Brug for et Tilskud til deres Viden, foretrækker den nemmeste Omvej og nøjes med de Dele af Underholdningsmusikken, der ligesom kan lægge et Fløjlsbetræk over tilværelsen«. Den radio, som Bomholt ønsker sig, minder meget mere om en højskolevision med lige dele Grundtvig og arbejderbevægelse:

[Det er] Radiofonisens Opgave at være i Pagt med det levende Liv, de aktuelle Ideer og Spændinger i Religion og Moral, Økonomi og Politik, – at give Dagens Stof en saa alsidig Belysning som gørligt og om muligt finde en underholdende Form, der er tilgængelig for de mange. Selve radioens Væsen peger i Retning af Aktualiteten. Paa dette Felt vil vi gerne gaa et Skridt videre og gøre Radioen til *den farlige Radio*. (...) Radioen bør ikke blot være Landets største, men ogsaa dens frieste Talerstol, og vi haaber, at Lytterne her vil vise sig i Besid-

delse af Vidsyn og Tolerance. Vi bør opdrage os selv til at føle Glæde over en talentfuld Modstander.

I de to følgende sæsonplaner følges linjen op. I planen for 1948-49 sker det med en artikel, der bærer titlen »Denne radio for de modsatte meninger«, hvor pointen er er stort set den samme, men hvor tonen er skærpet. Lettere sarkastisk hedder det bl.a.:

Hvis De mangler følsomhed og fantasi, er radio ikke noget for Dem, det vil sige *noget* er der jo. De bør holde Dem til den mere problemløse underholdning og snarest brænde dette hæfte.

I stedet for er det radioens opgave at irritere så mange som muligt: »Hvis det skal lykkes radioen at bane vej gennem klichéer og slagord, vaneforestillinger, miljøfordomme og eensporede meninger, må den nødvendigvis irritere.« For Bomholt er radioens kulturelle opgave primært »at opdrage mennesker til endnu større forståelse, et endnu friere syn på ting og forhold.« Og i sæsonplanen for 1949-50 betones radioens aktive rolle. Radioen skal være den, der bryder nye veje, den skal selv opsøge stoffet og gøre det aktuelt: »Mikrofonen skal på vandring.«

Tilsammen repræsenterer disse artikler et markant og udfordrende syn på radioen. På den ene side er det tydeligvis forankret i en kulturradikal grundholdning, der er noget næsten ph'sk over formuleringerne, og det er synd at sige, at det umiddelbart virker bredt og folkeligt. Tværtimod kan det næsten virke en smule ufolkeligt med sit krav om engagement og den meget selektive brug af radioen i kulturel og uddannelsesmæssig henseende. Den mere almindelige brug af radioen, hvor man lytter mere og især mindre koncentreret, har Bomholt ikke meget til overs for. I virkeligheden minder hans ideal om den koncentration, man udviser over for et værk, man tilegner sig, enten det nu er en bog eller et teaterstykke. Det er også ganske betegnende, hvor stærkt et gennemslag synspunktet har været i senere skrivelser om radioens rolle efter krigen, skrivelser som hovedsagelig har haft en kulturel og intellektuel inderkreds som både afsender og modtager.

Ingen tvivl om, at Bomholts vision for radioen har været ærlig og oprigtig ment, men ikke desto min-

dre har visionen også en mere prosaisk baggrund. Navnlig i de sidste krigsår blev radioen i stigende grad kompromitteret i befolkningens øjne, i særlig grad den del af befolkningen som var engageret i modstandsbevægelsen. Under hele besættelsen gjorde Statsradiofonien, hvad den kunne for at leve op til regeringens samarbejdspolitik. Det var en svær balancegang med betydelige omkostninger, og der måtte indgås mange kompromisser i forhold til de krav, som den tyske radiokommissær fremsatte¹¹. I løbet af besættelsesårene blev presset fra værnemagten stadig stærkere. Ud over at alle nyhedsudsendelser blev censureret – i øvrigt et vilkår som var fælles for hele pressen – blev foredragene holdt under skarpt opsyn. Desuden blev Statsradiofonien pålagt at gennemføre en række såkaldte 'forståelsesprogrammer', der på en fordelagtig måde skulle gøre det nye Tyskland kendt for den danske befolkning, og at acceptere stadig flere foredrag, som var udarbejdet af mere eller mindre tyskvenlige personer. Presset øges især efter den 29. august 1943, hvor samarbejdspolitikken bryder endeligt sammen, efter at regering og folketing var sat ud af spillet. I Statsradiofoniens hus på Rosenørns Allé overtog den tyske radiokommissær Lohmann ledelsen. Radiorådet blev sat ud af funktion, adskillige af dets medlemmer blev arresteret og kortvarigt interneret og herefter nægtet adgang til bygningen. Derimod var det en ordre, at Statsradiofoniens embedsmænd, herunder direktøren F. E. Jensen, skulle blive på deres poster og udføre de ordrer, som den tyske ledelse udstedte. Udeblivelse blev betragtet som sabotage og ville blive straffet derefter. Programmæssigt indebar ændringen, at Statsradiofonien reelt blev en tysk propaganda-sender, særlig føleligt inden for nyhedstjenesten og i foredragene, men også inden for musikrepertoiret med mere tysk musik og mindre og mindre engelsk og amerikansk¹². I løbet af efteråret 1943 begyndte den illegale presse at sende advarsler til de folk, der fortsatte deres medvirken i radioens programmer:

Det er dyre Penge, som for Tiden hæves ved Statsradiofoniens Kasse. En Gang vil de blive krævet tilbage med deres paaløbne Renter af Had og Kulde – og berettiget Foragt.¹³

Især var kampagnen rettet mod de kunstnere, der uden tvang »lod sig bruge som *mellemlægspapir* mellem tyske propagandaudsendelser«¹⁴, og i foråret 1944 var situationen for radioens ledelse blevet så utålelig, at F. E. Jensen i flere omgange søgte om

sin afsked. Den blev ham nægtet af hensyn til konsekvenserne, og samtidigt skærpedes tonen i den illegale presses kritik:

Det er Beslutningens Time. Den kan bane Dem Vej til en Plads i Fremtidens Danmark, og den kan indebære Konsekvenser, som ingen Departementschef og ingen Radioledelse vil kunne afbøde. I de kommende Radioprogrammer vil vi aflæse Deres Svar.¹⁵

Selvom Frihedsrådet forsøgte at dæmpe kampagnen ved at anbefale, at radioen fortsatte på et vågeblus, og at de, der medvirkede hertil, skulle friholdes for kritik, så sled denne periode på mange af de programmedarbejdere, der blev til den bitre ende. Det gjaldt for eksempel Aksel Dahlerup, lederen af Reportageafdelingen, der selv var blevet tvunget til at producere en række 'forståelses-reportager'¹⁶. I sin erindringsbog fra 1968 skriver han således:

Kunne vi, der var i Statsradiofoniens ledelse under besættelsen, blot sige i dag uden forbehold: *Vi vildledte ingen*. Men det kan vi ikke. Vi ønskede absolut at undgå det – men vi vildledte dog. Og trøstede os med, at lytterne dog nok kunne skelne mellem tyskernes stof og vores. Hvordan skulle folk dog det? (...) Det blev pinligt – og vi vidste, at mange tog skade på deres sjæl.¹⁷

Statsradiofonien var blevet kompromitteret, og det bekræftes indirekte af de værker og jubilæumskrifter, der fulgte efter krigen, jf. note 11. Den stærke insisteren på at skulle retfærdiggøre ledelsens dispositioner i besættelsesårene er nærliggende at se som et svar på den kritik, der var blevet rejst mod Statsradiofonien, dels af modstandsbevægelsen, dels af befolkningen. Og for en væsentlig del er værkerne forfattet af personer, der selv havde et stort medansvar for den måde, samarbejdspolitikken blev forvaltet på. Det gælder Peder Nørgaard og Ernst Christiansen som medlemmer af radiatoråd og programudvalg – og det gælder Bomholt som formand for Radiorådet under hele perioden.

Som et mere offensivt træk havde man med BBC som forbillede oprettet en feature-afdeling pr. 1. april 1946. På trods af de tyske støjsendere havde mange danske under krigen lyttet ivrigt til BBC under besættelsen, og bortset fra de dansk-sprogede nyhedsudsendelser lyttede man også til fea-

tures. BBC havde produceret features før krigen, men produktionen blev intensiveret, da krigen for alvor brød ud i 1940¹⁸. Der lå et klart patriotisk formål bagved. Det gjaldt om at holde modet oppe på hjemmefronten, og her gjorde features som *Spitfires over Britain*, *Watchers of the Sky* og *Balloon Barrage* god fyldest under og lige efter blitzten over London og en række andre engelske storbyer i efteråret 1940. Senere kom flere meget berømmede serier som fx *The Shadow of the Swastica*. Mod slutningen af krigen produceredes en lang række såkaldte *War Reports* af en særlig afdeling oprettet til formålet. Specielt invasionen i Normandiet i juni 1944 blev tema for en række fremragende features som *In Normandy*, *The Rebirth of Paris* og *The Harbour Called Mulberry*. Et fornemt punktum for disse krigs-features udgjordes af serien *Their Finest Hour*, sendt som et dagligt program i ugen efter Tysklands kapitulation. Og ifølge Asa Briggs kom anerkendelsen af disse programmer og programserier institutionelt til udtryk ved, at BBC's featureafdeling blev opgraderet til en selvstændig afdeling pr. 1 august 1945 fra at have været en underafdeling af BBC's dramaafdeling¹⁹. Under et besøg i Danmark i august 1946 gav BBC's feature chef Laurence Gilliam følgende definition af en feature:

»... a programme specially written for radio, *in form*, using dramatic or actuality technique or a mixture of both; *in content*, based on fact – either contemporary or historical.«

Definitionen er optrykt i en artikel skrevet af Sven Alkærsig. I artiklen gør han rede for Statsradiofoniens nye afdelings planer for den kommende sæson²⁰, men bruger det meste af pladsen til begejstret at fortælle om de britiske featureprogrammer. Han nævner her den række serier, der beskrives som kendt af mange danske lyttere, herunder *Battle of Britain* og *The King's Ships*. Omtalen af de engelske features slutter:

B.B.C.'s Featureprogrammer blev det Baal, der samlede det engelske Lytterfolk om sig; en Gnist fra dette Baal er faldet i det danske Radiohus, hvor man nu har oprettet den første Featurafdeling uden for England, og hvor man under mere beskedne Forhold vil søge at producere en Række Udsendelser, der viderefører de bedste engelske Traditioner, men som i Form og Indhold fremtræder som *dansk Radio* – fra Optakt til Gong.

Inden den annoncerede redegørelse for radiomontagens genremæssige forudsætninger et par ord om de rent tekniske. Ligesom featuren er montagen afhængig af muligheden for at opbevare lyd og bruge den senere sammen med anden lyd optaget andre steder, speak, musik etc. Montagen er et såkaldt sammensyet program, hvor en række elementer er sat sammen efter et kompositorisk princip baseret på kronologi, narrativitet, beskrivelse, ræsonnement eller en kombination af disse. Indtil slutningen af 1940'erne måtte man klare sig med lyd optaget på lakplader og derefter afvikle programmet mere eller mindre live, hvor de forskellige plader blev lagt på efterhånden, som regel forbundet med en speak fra studiet. Men fra omkring 1950 fik man lydbåndene, og denne tekniske nyskabelse muliggjorde et stort skridt fremad²¹. Fra nu af kunne man lagre optagelserne på lydbånd, indspille speak på bånd og klippe udsendelsen sammen med langt større præcision og rafinement end lakplade-teknikken muliggjorde.

Hørebilleder

Radiomontagens genremæssige forudsætninger rækker helt tilbage til radioens tidligste tid. I 1928 dukkede et nyt begreb op i omtalen af radioprogrammerne: »Hørebillede«. Nogle få år senere har betegnelsen fået borgerret i sproget, men hvad skal man egentlig forstå ved dette ord? Betegnelsen anvendes, så vidt det har kunnet spores, første gang på dansk i forbindelse med en omtale af udsendelsen *Drengetime* der beskæftiger sig med et landsdækkende skoleidrætsstævne. I *Radiolytterens*²² omtale af udsendelsen står der:

17,50-18,50 (5,50-6,50): Drengetime. Udsendelse i anledning af Skoleidrætsstævnet. Fortælling af Drengetimens Speaker [Jens Fr. Lawaetz²³]: Lyn-Referat: Med Ekstratoget i Eftermiddag og Ankomsten til København. – Et Hørebillede: Paa Vej til Hovedstaden. I Kupeen: 8 vestjydske Drenge og deres Lærer. – Causeri ved Skoleinspektør Hans Kyrre: Omkring Skoleidrætsstævnet. – Et Hørebillede: I Kvarteret paa Grøngades Skole. Medvirkende: Et Elevkor fra Stevnsghades Skole, forskellige Lærere. Drenge fra Jylland og deres københavnske Kammerater ...

Aksel Dahlerup, der for alvor gjorde ordet til gangbar mønt i sproget, har forsøgt at give en definition. I sine erindringer, hvor han påstår, at det

var noget, han og Kammersangeren fandt på i forbindelse med serierne *Danske Virksomheder* og senere *Hørebilleder fra Dagliglivet*, skriver han:

Ikke engang ordet eksisterede. Det fandt Kammersangeren og jeg frem til efterhånden; vi *folte os frem*, og da vi havde fundet ordet hørebillede som en passende betegnelse for de udsendelser, vi ville berige radioprogrammet med, mødte vi netop den indvending, vi havde ventet: man kan da ikke *høre* et billede.// Det var jo netop ideen i det, at lytterne skulle høre noget, der dannede et billede for deres indre syn; kun derved kan man leve sig ind i den foreliggende situation.²⁴

Ordet havde han og kammersangeren ikke fundet på, i hvert fald ikke alene. Tre år tidligere var det allerede blevet brugt her i landet, og i de tyske radioprogrammer kunne man finde ordet 'Hörbild« om lignede fænomener, inden Dahlerup og Kammersangeren begyndte at bruge den tilsvarende danske betegnelse²⁵. Men det gør ikke Dahlerups karakteristisk mindre præcis eller mindre relevant. Et hørebillede er et billede på den indre billedskærm skabt af lyd alene. Ikke blot ord, men netop situeret lyd i al sin kompleksitet. I dag klinger 'hørebillede' af langbølge og mono, og man vil være tilbøjelig til at oversætte det til reportage. Det kan der være god mening i et langt stykke af vejen, men udtrykkene er ikke helt synonyme. Hvor 'reportage' først og fremmest henviser til det sted eller den begivenhed, hvor reportagen foregår og til reporteren som rapporterende, betoner 'hørebillede' tillige selve det anskuelige, der ligger i at anvende de radiofoniske udtryksmidler til at formidle et indtryk af en person, et sted eller en situation. Og det er netop, hvad der synes at være på færde hos Lawaetz i den omtalte udsendelse for drenge, når han er sammen med de 8 vestjydske drenge og deres lærer i kupeen på vej mod den store by, og senere når de er blevet indkvarteret på en skole. Udsendelsen er af gode grunde ikke bevaret, men alene af omtalen fornemmer man, at hensigten har været med lyd at indfange de to situationer og stemningen i dem.

Det første hørebillede, hvorfra der er bevaret nogle lydstupper, stammer fra d. 22. maj 1931. Radioreporter og senere radiodirektør Aksel Dahlerup havde fået denne sin første opgave som reporter direkte af Kammersangeren. Ifølge Dahlerup havde Emil Holm på baggrund af et konkret forslag

fået ideen til en ny serie under fællesbetegnelsen »Danske Virksomheder«. Formålet med serien lå temmelig direkte i forlængelse af dansk erhvervs-livs daværende kampagne for at få danskerne til at støtte dansk arbejde som svar på den alvorlige økonomiske krise. Som Emil Holm selv skriver i sine erindringer:

Foruden at slaa til Lyd for dansk Virke var det nemlig utvivlsomt, at disse Udsendelser overbevi-ste Befolkningen om, med hvilken Omhyggelighed og under hvor høj en hygiejnisk Standard, der arbejdes i disse Virksomheder, som spiller saa stor en Rolle for Folkets ernæring, og tillige afgav de Bevis for, hvilket fortræffeligt Arbejde der fra dansk Side ydes for, at f. Eks. Landets Hoveder-hverv Landbruges kan hævde sig i Udlandet paa ærefuld Maade.²⁶

Det konkrete programforslag var kommet fra Einar Dessau²⁷, daværende direktør for bryggeriet Tuborg og fra sine unge dage en ivrig radioamatør. Kammersangeren havde bedt ham holde et foredrag om bryggerivirksomhed, men Dessau fandt et foredrag for kedeligt, radiofonisk set, og foreslog i stedet en reportage, hvor reporteren gik rundt på virksomheden og lod folk med deres egne ord fortælle om produktionen²⁸. Forslaget blev accepteret, og Dessau gik meget aktivt ind i planlægning og gennemførelse af udsendelsen. I sine erindringer erkender Dahlerup, at det i praksis mere var Dessaus udsendelse, end det var hans²⁹: Ideen til udsendelsen kom fra Dessau, det var Dessau, der sørgede for at få manuskriptet skrevet i samarbejde med Holm og Dahlerup³⁰, og det var Dessau, der fandt på, at manuskriptarkene blev klæbet op på karton, så man undgik papirstøj under afviklingen, dvs. mens interviewer og den interviewede læste deres respektive bidrag op³¹, en teknik som Dahlerup senere kom til at bruge i mange af sine høre billeder.

De første høre billeder blev sendt direkte, og det indebar en omfattende planlægning og et utal af prøver for at sikre en så gnidningsløs afvikling som mulig og undgå tekniske uheld. Aksel Dahlerup oplyser, at forberedelserne strakte sig over en måned³². Det tekniske udstyr var sårbart, og der skulle ikke meget til, før lyden forsvandt og blev erstattet af en knitrende susen. Konkret blev dette høre billede bygget op på samme måde som andre større direkte reportager dengang. En række mi-

krofoner – i dette tilfælde otte – med tilhørende løst kabel på op mod 100 meter blev stillet op på udvalgte steder langs en på forhånd planlagt rute. Med mikrofonen i hånden bevægede reporteren sig hen til det sted, hvor han kunne nå den næste mikrofon³³. Undervejs beskrev han, hvad han så, og foretog evt. et interview med en af bryggeriets medarbejdere. Selve udsendelsen varede en time og blev sendt kl. 20.30-21.30, og da Aksel Dahlerup skulle ind i flere bygninger undervejs, måtte der trækkes specielle mikrofonkabler overalt, og der måtte sørges for ekstra belysning, da udsendelsen foregik om aftenen.

For at »skabe lidt Liv« havde vi indlagt en Rolle som en Besøgende, en »Dr. Bajer«, (sic!) der fulgte med rundt for at se Bryggeriet. For det første virkede – og var – han *overflødig* (og det er en stor Fejl i en Radioudsendelse), og dernæst viste det sig, at jo mere han gjorde sig Umage med Fremsigelsen af sine smaa »lette« Replikker, des mere mangelfuld blev Balancen mellem hans og vor Tilstedeværelse i Billedet. Den Følelse af Realitet, som vi maatte søge at skabe hos Tilhørerne med vor saglige, nøgterne Samtale, kom han uvægerlig til at spolere med hver eneste Replik, hans Rolle bød ham fremsige. Jeg kan endnu føle, hvordan det kribled i mig af Irritation, da han – nede ved de store Kobberkedler i Bryghuset – skulde udbryde: »Av, den er jo brændende varm!« Er der noget Menneske, der kan sige det blot nogenlunde naturligt? Lige saa umuligt er det for den, der *hører* paa det, at faa det til at glide naturligt ind i Billedet. Forsøget med Skuespillermedvirken i den slags udsendelser blev aldrig gentaget.³⁴

Citatet siger noget centralt om intentionen bag høre billedet. Det skulle netop ikke være *spillet*, dvs. referere til en fiktiv receptionsmodus. Tværtimod, intentionen er en journalistisk og faktaorienteret iscenesættelse. Det der i Dahlerups beskrivelse formidles i oplevelsestermer kan beskrives som irritation over, at den intenderede fakta-kontrakt med lytterne undermineres af »Dr. Bajers« replikker. I høre billedet skulle udsagnene opfattes som autentiske, og den autenticitet kan – og skal – spillede replikker ikke have. Det er netop en af pointerne bag den diktation og frasering, som 'skuespillede' replikker er båret af i forsøget på ikke at være, men intentionelt at *gestalte* en person forskellig fra den, som skuespilleren selv er.

Når dele af denne udsendelse er bevaret, skyldes det, at den blev optaget på plade på direktør Dessaus foranledning. Pladerne var af zink, og skæreudstyret var endnu ret primitivt – først nogle år senere kom skæreapparaterne til lakplader. Derfor lader den tekniske kvalitet en del tilbage at ønske, men et vist indtryk giver de dog. Og der er ingen tvivl om, at Dahlerups ide om, »at lytterne skulle høre noget, som dannede et billede for deres indre syn«³⁵, blev realiseret. Man hørte lyden fra selve arbejdspladsen, man hørte *arbejdet*, der blev ikke blot talt om det fra et radiostudie. Og samtidig fik man som lytter en fornemmelse af, hvordan et bestemt arbejde lød. Fornemmelsen af at stå midt i tappe- og pakkehallen med den massive larm fra maskinerne er stadig stærk trods optagelsernes kvalitet. I dag kan det måske forekomme lidt banalt og selvfølgeligt, men oplevelsen af at være der, hvor det foregik, kombineret med datidens forundring og begejstring over selve radiomediet og dets muligheder udgjorde uden tvivl en vigtig del af successen. Med hørebillederne åbnede det offentlige rum sig fra det lyd-døde studies højtidelige – og temmelig ofte også ret selvhøjtidelige – atmosfære til den pulserende verden udenfor, til steder som man som lytter kunne identificere sig med eller fascineres af, fordi de var helt ukendte samtidigt med, at den arbejdssfære, som de fleste kendte et eller andet hjørne af, pludselig fik en offentlig relevans og synlighed, som indtil da havde været utænkelig³⁶.

Dahlerup anfører selv, at Tuborg-udsendelsen er »Moder til alle Hørebilleder fra Dagliglivet og til Nutidens Reportager.«³⁷ Det er sandt set i lyset af den meget lange række af udsendelser, han selv kom til at producere de næste mere end 25 år, men det er som nævnt vigtigt at understrege, hvorledes der var mange udenlandske forbilleder, og at udfordringen på den tid netop var at videreudvikle reportagen i radiofonisk henseende. Dertil kommer – ikke at forglemme – at Lawaetz allerede i et par år havde eksperimenteret med reportagen i sine udsendelser for børn og unge.

Hørebilleder fra Dagliglivet

Hørebillederne begyndte som reportager fra en række danske virksomheder, men det blev den efterfølgende serie *Hørebilleder fra Dagliglivet*, der først og fremmest gjorde denne genre til folkeje i

løbet af 1930'erne og de næste 15-20 år, og som gjorde Aksel Dahlerup til det radiofænomen, han blev. Aksel Dahlerup skriver selv om forskellen:

... Betegnelsen »Hørebilleder fra Dagliglivet« er at betragte som en Rubrik-Overskrift, under hvilken der er Plads til alle de vidt forskellige emner, som hører det daglige Liv til. Vi var ikke længere henvist til Skildringer af, hvordan man fremstiller Tekstilvarer, Automobiles, Fodtøj, Radioapparater, Galocher, Porcelæn, Cigarer og Chokolade, (...) alt det, som kaldes »Danske Virksomheder« – men vi kunde nu lære Livsvilkårene at kende hos Haandværkeren i den lille By, hos Husmanden og Storbonden – vi kunde faa alle Dele af Samfundets Liv belyst og hele Folket bragt til Mikrofonen.³⁸

Med *Hørebilleder fra Dagliglivet* er fokus skiftet fra produktion til livsvilkår, fra ting til mennesker: »Naar et Hørebillede har været vellykket, har man i det lært nye Mennesker at kende«. Til forskel fra reportagen, hvor *begivenheden* er det centrale, er det primære i hørebilledet *mennesket*, også selvom hørebilledet tager afsæt i en begivenhed. Hensigten var, at mennesker skulle træde frem for lytterne, mennesker der i deres egne omgivelser talte om deres egen daglige tilværelse³⁹, og helt afgørende var det, at de interviewede fik lyst til at fortælle om sig selv og om det, der ligger lige for i den daglige tilværelse. Ikke så meget på grund af emnet, men for at give udtryk for noget menneskeligt:

Det store Øjeblik i Radio-Mandens Gerning indtræffer der, hvor han mærker, at det er lykkedes at faa et Menneske (...) til at aabne sig helt frit foran Mikrofonen, smygte alt det kantede og konventionelle af sig og give fri Bane for det menneskelige.⁴⁰

Andre kendetegn ved dagliglivets hørebilleder er, at det er den tilrettelæggende journalist, der helt og aldeles styrer udsendelsen: »Hørebilledet skal være *skabt* og formet af ham. Han skal give det Liv og Indhold, skabe Grundlaget og beherske Gangen og Udviklingen i det.«⁴¹ Også her markerer Aksel Dahlerup klar afstand til reportagen, hvor journalisten og hans indsats i første række er betinget af begivenhedens art. Også i reportagen er journalisten aktiv som den formidlende instans, men det er ikke ham, der giver hverken liv og indhold, skaber grundlaget, behersker gang og udvikling – det er netop begivenheden. Hørebillederne

skal heller ikke beskæftige sig med det almengyldige og generelle, ej heller med det kendte og de kendte. Derimod er emnet det typiske – men helst den del af det typiske, der er noget særligt ved. *Hørebillederne fra Dagliglivet* beskæftigede sig med dagliglivet, som det udspandt sig uden for studierne og ganske ofte også uden for de københavnske volde. Hørebillederne bidrog på denne måde til også at tegne et billede af et andet Danmark, et Danmark som befandt sig i udkanten, på de mere ydmyge steder, geografisk og socialt.

Et karakteristisk eksempel er udsendelsen *Et Besøg i et sjællandsk Husmandshjem*⁴². Udsendelsen består af en optakt, hvor Aksel Dahlerup introducerer familien og tre interviewsekvenser: en med konen, fru Nielsen i dagligstuen, en med de to hjemmeboende børn og til sidst en med manden, husmand Hans Nielsen, nede i mosen. I det følgende et uddrag af introduktionen og starten af interviewet med fru Nielsen:

AD: – Jeg har besøgt et husmandshjem, hvor konen har født 25 børn. Stedet ligger ikke så langt fra København, men alligevel ligger det helt afsides, et sted hvor alle de store veje fører forbi. Husmand Hans Nielsen og hans kone, der har sat et kvart hundrede børn i verden, og som er fattige, uhyre arbejdssomme og lykkelige i den rigdom, livet på dette ene område har skænket dem, de lever i et hus, der hedder »Mosely«, og som ligger lige ved den mose, der har skænket dem brødet. Huset ligger nogle mil syd for Roskilde, ved noget der hedder Ramsølille (...) Huset de bor i er ganske lille. Gennem et dørslag kommer man lige ind i dagligstuen, hvor møblerne står tæt. To sofaer, et bord, en stor buffet, fire stole, de står så tæt, at møblerne rører ved hinanden. Der er et kukke-ur på væggen og et lille bord i hjørnet med en fin ny radiomodtager. Det er et radio-interesseret hjem. Det er godt at se, at fotografiet, netop nu i hundrede-året, holdes så højt i ære, at amatør-fotografierne anses værdige til vægbilleder. Her er fotografier af de mange børn og svigerbørn og børnebørn, og endvidere er der tre indrammede bibelske ord skrevet i snørklet guld. Øverst står »Alt af Guds Nåde«, og på to andre tavler nedenunder »Hvad er et Hjem uden Fader?« og »Hvad er et Hjem uden Moder?« I denne lille dagligstue sad jeg og talte med fru Nielsen. Vi talte om de 25 børn, om de mange år der er gået, mens denne utroligt store børneflokk

kom til verden. Fødslerne deler sig i en trillingefødsel og fem tvillingefødsler. Trillingerne døde i fødselsøjeblikket. Det er denne fødsel, fru Nielsen nu fortæller om.

AD: ... ligesom trillingerne?

Fr. N: Ja. Det var nede i mosen, jeg stod og arbejdede sammen med manden med at øse op i sluffen, øse pløre op i sluffen –

AD: Ja

Fr. N: – og så blev jeg syg, og så var'ed sket

AD: Hvad var det med? Var det med trillingerne?

Fr. N: Ja

AD: Nå, de blev født i mosen –

Fr. N: Ja

AD: – bogstavelig talt. Ja, det var jo uheldigt

Fr. N: (hviskende) Ja

AD: Men hvordan har De kunnet klare det arbejde i mosen i al den tid?

Fr. N: Nah, jeg har haft dem nede i vognen, barnevognen, og så har jeg givet dem en flaske og tørt på, og så har de sovet, og så har jeg gået hen og hjælpe manden med at stryge tørv...

Citatet fra udsendelsen giver et billede af familien og af den positionering, der sker af den i forhold til Dahlerup og dermed lytterne. I tråd med Dahlerups egen karakteristisk drejer udsendelsen sig om noget ganske hverdagsagtigt, nemlig hvordan en husmandsfamilie klarer dagen og vejen, men samtidig er det i kraft af den usædvanligt store børneflokk ikke nogen typisk familie. Altså noget helt almindeligt; som der er noget særligt ved. Går man tættere på de sproglige formuleringer i optakten, træder positioneringen af familien frem i forhold til den verden, som Dahlerup selv repræsenterer. Stedsangivelsen tager udgangspunkt i København og dernæst Roskilde – og i forhold til begge disse byer ligger husmandsstedet tydeligvis i periferien. Men denne periferi er ikke blot geografisk bestemt, den er tillige – om end mere antydningstvist – psykosocialt bestemt: »Huset ligger nogle mil syd for Roskilde ved *noget*, der hedder Ramsølille.« Brugen af ordet 'noget' i stedet for eksempelvis 'landsbyen' antyder, at Dahle-

rup også oplever stedet som meget fjernt i forhold til hans egen verden. Desuden fokuserer hans beskrivelse på, at huset er lille, adgangen sker direkte og ikke gennem en forstue eller entre, og stuen er tætpakket med møbler. Der er derimod ikke antydning af social indignation i beskrivelsen, tværtimod beskrives familien nærmest som lykkelig og arbejdsom, selv om de er fattige. Den herskende sociale orden tages som givne vilkår, men den sociale distance mellem Dahlerup og husmandsfamilien bliver for alvor tydelig i interviewet. Da husmandskonen fortæller om den uden tvivl temmelig traumatiske trillingefødsel, er Dahlerups reaktion »Ja, det var jo uheldigt«, og tilsyneladende hører han knap nok hendes hviskende »ja«, men går videre med arbejdet i mosen. Så nok kommer de almindelige mennesker til orde med deres liv og hverdag i høre billederne, men det sker under en kulturel etnocentrisme, der har sit centrum i en urbant forankret bevidsthed, og som slår igennem som en sympatiserende, men også patriarkalsk tonet distance til den portrætterede husmandsfamilie⁴³.

Den litterære tekstmontage

Kort fortalt er en litterær tekstmontage pædagogisk tilrettelagt litteraturformidling. I *Radiobladet for Odense Radioklub* får genren dette skudsmål:

Da det har vist sig, at en Række af Verdenslitteraturens største Værker ikke er egnet for Radioudsendelse, navnlig på Grund af deres Omfang, vil man forsøge i en Række Montage-Udsendelser at give Lytterne et Indtryk, dels af disse Værker, dels af det Kulturliv, der er Værkernes Baggrund. Fragmenter af Skuespil og andre Værker vil blive knyttet sammen til Helheder, der belyser en given Tid eller et givet Emne, ved en Ramme, der i kort Begreb og i en levende Form giver Baggrunden for de originale Værker.⁴⁴

Altså et klart didaktisk formål og udtryk for et forsøg på at finde en form, der er tilpasset mediet, og som kan udnytte nogle af mediets radiofoniske muligheder ved i lyd og ord at formidle et indtryk af nogle litterære værker i et tidsbillede.

Nogle år senere kan man i *Det ny Radioblad* læse en mere konkret definition. En forfatter, der har fået sin netop udgivne bog omsat til en montage, giver følgende karakteristik:

Det [montagen] er en Gennemgang af Bogen ved Hjælp af Brudstykker, som sættes dramatisk op og udføres af Skuespillere. Musik skal der ogsaa til. (...) Det er kun ganske specielle bøger, der duer til det. Det maa være en Udviklingshistorie, et bestemt Menneskes Levnedsløb med dramatiske Episoder, som man kan udskille i Enkeltscener og forbinde med en kort forklarende Tekst. Men der er jo ogsaa det, at der maa ligge noget til Grund for selve Bogen, der berettiger en saadan Montage. (...) Montagen skal jo give et Billede af en Kulturepoke, ellers har den ingen Berettigelse.⁴⁵

Ifølge Niels Birger Wamberg kan de første montager af denne art føres tilbage til Statsradiofoniens allerførste år⁴⁶. Men på dette tidspunkt var opbygningen ganske primitiv, og i sin embryonale udgave bestod de som regel blot af en indledning ved Emil Holm og fx en række udvalgte scener fra et drama, oplæsning af et uddrag fra en roman eller oplæsning af digte, evt. med musikledsagelse. Efterhånden blev formen mere avanceret og forfinet med sammenfletning af de forskellige udtryksformer: små situationsspil, oplæste tekststykker og musik, igen med Jens Fr. Lawaetz som en af pionererne med sine eksperimenter inden for udsendelserne for børn og unge. Men fra og med nyordningen for radioen i 1937 med direktør og tre afdelingschefer med Hans Werner i spidsen for den dramatisk-litterære afdeling kom der for alvor gang i produktionen af litterære tekstmontager. Felix Nørgaard blev ansat som programsekretær samme år, og han kom til at spille en vigtig rolle for udviklingen af denne genre⁴⁷.

Den første, det har været muligt at registrere fra denne periode, er fra d. 13. juni 1937, og den hed *Storbyen. Radio-Montage til Tekster af danske Forfattere*⁴⁸. Den næste montage kommer et halvt år senere og drejer sig om H.C. Andersen. Ifølge forhåndsomtalen⁴⁹ er montagen bygget op således, at uddrag af H.C. Andersens levnedsløb er kombineret med uddrag af forskellige eventyr. For eksempel er episoder fra barndommen monteret sammen med uddrag fra »Den grimme Ælling«, og senere er H. C. Andersens betroelser til sin dagbog om ulykkelig forelskelse sat sammen med uddrag fra »Nattergalen«. Såvel episoderne fra barndommen som dagbogsbetroelserne spilles som små scener ved hjælp af skuespillere. Senere, dvs. i 1938-39, fulgte en række større serier. En hed *Europæiske Kul-*

turbilleder og omfattede udsendelser som fx *Fra Boccacios Italien*, *Fra Luthers Tyskland*, *Fra Shakespeares England* og *Fra Molières Frankrig*⁵⁰. Andre udsendelser drejede sig om USA og nyere amerikansk litteratur: *Spoon River Antologien*, *Det moderne Amerika i Ord og Toner* og *Amerika – uden Jazz*.

Under krigen betonede man især den nationale historie og digtning med montageserierne *Danmark gennem Tiderne*, *De danskes Veje*, *Historiske Billeder* og ikke at forglemme *Typer i dansk Digtning* med præsentation af læreren, lægen, sagfører, præsten, bonden og arbejderen i dansk litteratur. Derudover var der en lang række rent historiske montager om danske forhold, bl.a. om livet på det første Christiansborg i sidste halvdel af 1700-tallet, om Frihedsstøtten i anledning af 150-årsdagen, om Valdemars slot og om Jyske Lov – den indirekte afstandtagen til besættelsesmagten er ikke til at tage fejl af. Efter tyskernes overtagelse af radioen den 29. august forsvinder disse nationalt betonedede serier og enkeltudsendelser dog efterhånden ud af programmerne. – Endelig forsøgte man at sprede en smule munterhed i den ellers temmelig alvorssprægede situation med montager som *I Skoven med P. Sørensen Fugholm*, *Vi bladrer i Kumbels Gruk*, *Sangerindepavillioner og varieteer*.⁵¹

Det tidligste manuskript, der er bevaret i Danmarks Radios arkiv, er fra 1941. Titlen er *Ringens Magi* med underteksten *Radio-Ramme arrangeret af Berthe Forchhammer*. Montagen handler om ringen som symbol og som bærer af magisk kraft, og den former sig i overensstemmelse med de første forsøg først og fremmest som en præsentation af en række tematisk udvalgte lyriske tekster, bl.a. *Fingerringen* af Ovid, uddrag af folkevisen *Agnete og Hawmanden*, *Elverkongens Brud* af Heiberg, *Ringens Magi* af Sophus Claussen og Lessings *Nathan der Weise*. Som også underteksten angiver, er der tale om en række litterære tekster med samme tema sat i ramme af en forbindende tekst, der dels fortæller om, hvordan ringen har været opfattet, dels leder frem mod de lyriske passager der indgår. Radiofonisk en meget enkel og noget primitiv udgave. Samme kompositionsform, men dog udført med noget større virtuositet, finder man i et eksempel fra serien *Typer i dansk Digtning*, tekstmontagen *Diplomaten i Litteraturen* fra 1945. Her bringes uddrag fra historiske tekster, nutidige tekster, fiktion og fakta, beskrivelser og dialoger – og de citerede forfattere spænder over

mange nationaliteter – dog ingen tyske, østrigske eller italienske!

Efter krigen fortsatte man med at producere litterære montager, men nu mere som enkeltudsendelser, bl.a. *Den lyriske Vise i Middelalderen*, *Journalisten i dansk Digtning*, *Walter Scott, en Aften i Paris* og *Holger Drachmann*. Men især prægedes perioden af de historiske montager. Et markant eksempel er den store serie på 13 udsendelser *Etaper på Sejrens Vej* om 2. verdenskrig skrevet af historikeren dr. phil. Sven Henningsen og direktør i foreningen Norden Frantz Wendt og tilrettelagt af Svend Methling. Dertil kom en mængde enkeltudsendelser, der behandlede forskellige facetter af besættelsen og krigen helt i tråd med de udsendelser og udsendelsesrække, som BBC have produceret under krigen, jf. s. 9.

Godt og vel 10 år senere er den radiofoniske form blevet betydeligt mere raffineret. Scenen sættes af lyd, stemmernes antal er steget, og brugen af dem kompositorisk reflekteret. Et karakteristisk eksempel er Carlo M. Pedersens *Tryghedens tidsalder. En udsendelse om begyndelsen af dette århundrede* fra 1957. Montagen er et kalejdoskopisk billede i lyd, stemmer og tekstformer af reaktionen på årsskiftet 1899-1900, men komponeret omhyggeligt. Stemmerne repræsenterer ikke individer, men typer, og replikkerne er komponeret dialektisk. Et kort eksempel: Montagen begynder med, at en nøgtern avisstemme beretter om denne særlige nytårsaften, men afbrydes af en ung mand, der begejstret sætter sin lid til det nye århundrede, og lidt efter danner en skeptiker sammen med avisstemmen kontrast til en fremskridts-optimistisk kvinde og en teknik-fascineret herre. Alt sammen i en lydlig iscenesættelse, der skaber en ironisk distance til indholdet.

Denne forholdsvis raffinerede radiofoniske udtryksform med lyd, forskellige stemmer, blanding af forskellige former for tekst, komponeret efter musikalske og narrative principper er i høj grad med til at foregribe senere montager med litterære forlæg, bl.a. *Krigen mod salamandrene*, baseret på den tjekiske roman af samme navn skrevet af Karel Capek (Viggo Clausen, 1962), *De sidste breve* over bogen »De sidste breve fra dødsdømte frihedskæmpere i Europa 1940-45« samlet af Piero Malvezzi og Giovanni Pirelli (Viggo Clausen, 1965), *Romantik til enhver tid* med tekster Knut Hamsun, H. C. Andersen,

Karl Marx, Adam Oehlenschläger, Steen Steensen Blicher, W. Goethe, Rousseau, Henrik Ibsen, Mick Jagger m.fl. (Steen Albrechtsen og Viggo Clausen, 1966) og *Dialog i breve. En surdej i hjertet* om Voltaires ophold i Potsdam hos Frederik den Store af Prøjsen (Jørgen Sonne & Viggo Clausen, 1969) og mange andre.

Featuren

Den tredje betydningsfulde forudsætning for mon-tagen er den britisk inspirerede *feature*.

Så vidt det har kunnet spores, anvendes ordet 'feature' første gang om radioudsendelser i Statsradiofonis *Lyttekalender* for sæsonen 1938-39⁵². De udsendelser, der henvises til, er bl.a. en foredragsserie med titlen »Danmark Udvikling til Demokрати« fra året før, hvorom det hedder:

... og som et nyt Indslag i saadanne Serier, vil der til nogle af Foredragene blive knyttet Hørebilleder med Fremførelse af de originale historiske Taler, Oplæsning af Breve, Uddrag af trykte Beretninger etc., kædet sammen med Digte, Sange og Musik. Man vil herigennem søge at skabe en levende Helhed, hvor Tidens Mænd og Tidens tanker genopstaar i Tidens egen Tale⁵³

Som nævnt havde man oprettet en featureafdeling i 1946 som led i forsøget på at rette op på de skader, Statsradiofonis image havde lidt hos den danske befolkning. Formålet med de programmer, som afdelingen skulle producere, var ifølge Sven Alkærsig at videreføre det bedste fra den engelske tradition, men samtidig sikre at udsendelserne i form og indhold fremtrådte som danske. Afdelingens debutudsendelse hed *Fra Palmesøndag til Paaskedag*. »Den stille Uge« i dansk Kirkeliv og Folket (sendt d. 21. april 1946), den næste udsendelse havde titlen *Af Torvemosens Saga* (15. maj 1946), derefter fulgte *Invasion* (6. juni 1946), *En Time foran Spejlet*. *Af Kvindedragtens Historie* (3. juli 1946), *Med Ekstrapost – en rejse med Postillion fra Kro til Kro* (17. august 1946), *Drømmen om en Ø* (3. september 1946) og *Smørrets halvbroder vender tilbage. Historien om Margarinen, et omstridt Fødemiddel* (13. september 1946).

Ikke alle var tilfredse med den måde, feature-genren blev forvaltet på. En af dem var en stats- og arbejdsløs immigrant ved navn Willy Reunert. Født i Düsseldorf, men opvokset i Wien havde han oplevet den voldsomme økonomiske og so-

cialle krise, der fulgte i kølvandet på 1. verdenskrig. Reunert var uddannet som elektroingeniør og studerede nationaløkonomi i Berlin fra 1930, men som overbevist socialist og antinazist blev han tvunget til at flygte fra Tyskland et par år efter nazisternes magtovertagelse i 1933. Efter nogle år som skovarbejder i det nordlige Finland endte han i Danmark, hvor han blev dansk gift i 1940. I Danmark var Reunert både landarbejder og husassistent, men måtte i 1944 flygte til Sverige, og efter at være vendt tilbage henvendte han sig i 1946 til Sven Alkærsig og »på gebrokkent dansk fortalte ham, at hans udsendelser var helt ude af trit med tiden. »Så lav nogle, der er bedre«, svarede Alkærsig«⁵⁴.

Som sagt, så gjort. Den 6. november 1946 debuterede Willy Reunert med sin første feature *Giv os i Dag ... Fattigdommen – alle Tidens og alle Folketslags Problem*. Derefter fulgte den senere så kendte *Manden i Kælderhalsen*. Feature om *Bolignoden* (3. januar 1947), *Nyt Hul i Livremmen*. Feature om *Spareplan, Valutapukkel og Eksportoffensiv* (8. april 1947) og »*Karl søges omgaaende*«. Feature om *Landarbejderen og hans Karar* (1. maj 1947). Det blev til meget stor produktion gennem årene om bl.a. retsvæsenet, afbetalings-systemet, de enlige møders situation, om illegale aborter og serier af udsendelser om livet og hverdagen i Tyskland i efterkrigsårene. Udsendelserne blev meget ofte til i et samarbejde med Sven Alkærsig. Willy Reunert egnede sig ikke selv som interviewer og foretrak at sidde ude i reportagevognen. Her kunne han bedre bevare overblikket over interviewet og dirigere Sven Alkærsig i den retning, han ønskede.

Nøgleord for Reunerts produktion var *udsyn, indsigt og samvittighed*, og i et interview i Politiken i 1949 udtalte han: »Jeg interesserer mig ikke for seværdigheder, men for det almindelige menneske« – for så vidt i forlængelse af Dahlerups synspunkt bag Hørebilleder fra Dagliglivet, men med slet skjult kritik rettet mod de litterære og historiske tekstmontager, der, som han så det, mere eller mindre havde de nationale klenodier som tema, men også mod de dengang meget berømte passiarer Karl Bjørnhof førte med datidens kändisser. I modsætning til Dahlerup havde Reunert en grundlæggende samfundskritisk indstilling, og i en artikel i tidsskriftet *Vindrosen*⁵⁵ med titlen *Den ene side af sagen* bekender Reunert sig til 'den far-

lige radio' og beskriver her, hvori det farlige består. Således insisterer han på, at radioen skal give, hvad han kalder »levende dokumentation«, og den er sjældent »objektiv« og »afbalanceret«. Lytteren skal tvinges til at tage stilling ved at blive præsenteret for den subjektive oplevelse af et samfundsmæssigt problem. Ikke noget med at blive positioneret så man kunne se på disse mennesker fra en mere eller mindre bekvem distance eller blot at blive underholdt. Nej, det Reunert ville, var at konfrontere lytterne med én side og én oplevelse af virkeligheden for dermed at tvinge til en stillingtagen og gerne til politisk handling. Et eksempel fra Reunerts anden feature kan vise, hvordan lytterkonfrontationen kunne tage sig ud. Denne feature drejer sig som nævnt om bolignøden og består af en række interviews med mennesker, der lider under den store mangel på boliger i København. I den citerede sekvens er Sven Alkær sig på besøg hos en enlig mor med 10 børn, der bor en fugtig og mørk to-værelses lejlighed på Christianshavn:

SA: Nå, men vi skal ud og se de rottehuller (Herefter en skramlende lyd af børn og voksne der bevæger sig ud i køkkenet) Hovsa. Hvad vej er det, fru Poulsen?

(...)

P: Her farer de op og ned hele tiden, rotterne, og dér, der er også et hul

SA: Ja, De må lukke døren ind til stuen om aftenen, kan jeg regne ud (...)

P: Og så er der soveværelset, hvis De vil se det?

SA: Ja, vi går med derind (Alle bevæger sig derind, et dørhængsel piber og et barn hoster) Åh ja, og sengene står lige op ad de her fugtige mure

P: Ja, se vandet løber nedad (afbrydes af SA)

SA: Ja, men tror De på, at den nogensinde egentlig har været beregnet til menneskebolig?

Udskriften afslører det kun delvist, men i forhold til Aksel Dahlerups hørebillende fra husmandshjemmet er der tale om et langt mere pågående og voldsomt lydbillede. Lyden af børnenes stemmer og bevægelser er stærkere, og det både buldrer og skramler, når alle bevæger sig ud i køkkenet og ind i soveværelset. Den lydige understregning af, at man er på åstedet, er ganske kraftig. Dertil kom-

mer, at interviewerens social-kritiske engagement er helt explicit. Ikke noget med at være fattig, men lykkelig, og ikke noget med at fru Poulsen bærer sin skæbne med godt humør. Nej, det her er simpelt hen for galt. Det må der gøres noget ved. Her bliver der for alvor pirket til lytterens sociale samvittighed, og det sker netop i kraft af den »levende dokumentation«. Gennem interviewerens positioneres lytteren empatisk i forhold til fru Poulsen, men samtidigt kritisk til de vilkår, hun bydes. Og på denne måde »tvinges« lytteren til at tage (kritisk) stilling til de vilkår, fru Poulsen og hendes børn bliver budt. Og da interviewet i kraft af udsendelsen udspiller sig i et offentligt rum, er der tillige tale om, at et åbenlyst socialt problem gøres til et offentligt anliggende, der kalder på politisk handling.

Den Clausen'ske feature

Viggo Clausen suger i sine features og senere monterer næring fra alle tre rødder: fokus på det typiske og tilrettelæggerens formning af helheden fra hørebillendet, den radiofoniske udtryksbevidsthed fra de litterære tekstmontager og virkelighedsforankringen fra featuren. Men den helhed, hans features er udtryk for, er både mere og mindre end summen af delene. *Mere* fordi positioneringen af lytteren er anderledes – mere moderne, og *mindre* fordi den åbenlyse didaktiske dimension er tonet ned. I en artikel i *Radiolytteren* fra 1953⁵⁶ opregner Viggo Clausen under overskriften »Det grimme Ord Feature« nogle af de karakteristiske former, der har kendetegnet genren: 'det dramatiserede foredrag', dvs. foredrag med lydillustrationer og små dialogstumper, 'det camouflerede foredrag', hvor monologen er hakket op i forskellige stemmer med diverse lydkulisser, og så den Viggo Clausen selv går ind for: 'den dialogiske feature'. – Med hans egne ord:

Helt anderledes raffineret bliver det, naar man fra den ophakkede Monolog gaar over til Dialogen, naar Stoffet indkredses gennem Modsætningernes Møde, enten dette Møde nu har Karakter af kultiveret Rundbordssamtale eller Opgør mellem Rivaler. Her aktiveres Lytteren, for selv om han ikke altid tvinges til selv at tage Parti, tvinges han i hvert Fald til at lægge to og to sammen for overhovedet at kunne følge med.

Inden Viggo Clausen var kommet så langt, havde han lært håndværket hos Willy Reunert. I begyn-

delsen gjorde Viggo Clausen som sin læremester: Lavede features, der satte problemer under debat. Først en kultur-kritisk feature om den kulørte presse (*Tarzan og Larsen*, 1950), derefter en om studenternes trange kår (*Alma Mater græder*, 1951), der få uger efter fik hele den akademiske verden i København på gaden i demonstration mod studenternes elendige vilkår og som dermed også gav startskuddet til den debat, der senere førte til oprettelsen af Ungdommens Uddannelsesfond. Men med featuren *Jeg tilspørger dig* (1952) stikkes en ny retning ud. Featuren beskriver 14 brudepar, viet på Københavns Rådhus en tilfældig dag – eller rettere: Featuren lader først og fremmest de 14 brudepar selv komme til orde med deres historier, deres tanker om ægteskabet, deres forhåbninger og drømme.

Featuren gav stor genlyd i aviserne, især på grund af sit ligefremme og praktiske forhold til ægteskab og samliv⁵⁷. Især vakte den forargelse i toneangivende kulturkredse og blandt de gejstlige. Så stor var forargelsen, at Statsradiofonien besluttede sig for ikke at genudsende montagen, hvad der ellers var almindelig praksis. Faktisk blev originalbåndene destrueret, og kun fordi Viggo Clausen selv havde opbevaret en kopi, var det muligt at genudsende montagen i 1973, altså først mere end 20 år efter. Senere er det blevet til adskillige genudsendelser.

Måske er en del af forklaringen på opstandelsen, at featuren var komponeret anderledes. Væk er det traditionelle fortællehierarki med studiestemmen øverst, der giver ordet videre til de øvrige medvirkende, og væk er den autoritative speaker, som rammer ind og fortæller os, hvad vi som lyttere skal mene om det, vi hører. Væk er også den meget klart markerede social- eller kulturkritiske holdning, der kalder på politisk handling. Med Viggo Clausens egne ord:

Ja, det farlige var vel at jeg ikke kom med nogen løsninger. Jeg smed en række lunser liv op på det indre lærred vi har oppe i hovedet, og så måtte folk selv tage stilling til hvad de skulle mene om det. (...) Jeg kan citere fra Aalborg Amtstidende. De skrev: »Først sad man og morede sig kosteligt for det var dog et nummer for tragikomisk. Så blev man forstemt, og da udsendelsen var slut, havde depressionen helt undergravet det

gode søndagshumor. Man tog sig simpelthen til hovedet og sagde: Hvad mæ' kulturen?« – Og det var jo sådan set det jeg dybest set var mest lykkelig ved. Jeg mente at folk *skulle* tage sig til hovedet, også selvom det var søndag. Og tage sig til hovedet og opdage at man havde et, bruge det til noget og *selv* tænke.⁵⁸

Altså i stedet for nysgerrighed og åbenhed. *Jeg tilspørger dig* starter i medias res, ikke i kirken med orgelmusik eller på rådhuset under vielsen, men hos fotografen efter vielsen hvor stemningen er munter og nærmest pjanket. Viggo Clausen er med, og efter at billederne er taget, interviewes brud og gom om deres syn på kirkelig vielse over for at blive gift på et rådhus. Alle de medvirkende optræder anonymt, hvorved netop det almene understreges. Der er ganske vist stadig en fortæller-stemme⁵⁹, men til forskel fra fortællerstemmen eller speakeren i Reunerts egne features spiller fortælleren hos Viggo Clausen en tilbagetrukket rolle med den primære funktion blot at lægge op til den efterfølgende interviewsekvens. Og hvad selve interviewene angår, er det et gennemgående træk ved de stillede spørgsmål, at de er åbne og først og fremmest rettet mod begrundelser og forklaringer, vel at mærke uden moraliserende eller kritiske overtoner, men alene nysgerrige. Resten af montagen former sig overvejende som en sammenstilling af udsagn fra de forskellige brudepar formidlet gennem interviews og dialektisk komponeret således, at de forskellige brudepars vilkår, holdninger og forestillinger om ægteskab, samliv og børn bringes i spil med hinanden, og som sådan er featuren netop et eksempel på den form, som Viggo Clausen foretrak i citatet fra *Radiolytteren*.

Og hvad er den receptionsæstetiske konsekvens? At man som lytter nærmest tvinges – ikke til at tage stilling for og imod disse mennesker – men til *refleksion*, til eftertanke rettet mod den kultur, som disse mennesker indgår i, som de forholder sig til, og som man som lytter ser reflekteret og i en eller anden forstand også selv er en del af. Man kan selvfølgelig vælge den lette vej og nøjes med at lade sig forarge, og det var der som nævnt en del der gjorde, da montagen blev sendt for første gang, men det er ikke det, formen lægger op til.

Positioneringen af lytteren i en kultur-refleksiv lytteposition er for mig at se et kardinal-kendetegn

for Viggo Clausens features i 1950'erne, jf. også *Klassekammerater* (1952) hvor Clausen opsøger sine tidligere klassekammerater, og *Selskabsrejsen* (1956) hvor Clausen tager på bustur til Harzen sammen med et dansk rejseselskab. I begge tilfælde får vi præsenteret et billede af nogle personer og nogle liv, diskret hjulpet på vej af Viggo Clausens lavmælte kommentarer, men uden moralisering og bastante fortolkninger. Men dette har de til fælles med hovedparten af de montager, der produceres i de følgende årtier, og min påstand er, at den kultur-refleksive lytteposition udgør et vigtigt genrekendetegn.

Refleksivitet – et moderne træk

Den engelske sociolog Anthony Giddens har i en række bøger⁶⁰ beskæftiget sig med individet i det moderne samfund. Det moderne samfund er defineret i kontrast til et samfund, der er båret af tradition og kontinuitet, og er som sådan grundlæggende præget af diskontinuitet. Uden at gå nærmere ind på Giddens beskrivelse af det moderne samfund er hans hovedsynspunkt, at modernitet er kendetegnet af mange og dybtgående ændringer, ændringer der sker med en hidtil uset hastighed. For individet er konsekvensen, at *refleksiviteten* bliver et grundlæggende vilkår. De mange og hastige ændringer i livsomstændighederne kræver et forståelsesarbejde for at kunne integreres, og forståelse kræver refleksion. Refleksion – det at objektivere analytisk – eksisterede ganske vist også i traditionsbårne samfund, men her blev refleksiviteten først og fremmest brugt til at sætte en aktuell begivenhed ind i en kontinuitet mellem fortid, nutid og fremtid. I et moderne samfund forholder det sig anderledes. Her er refleksiviteten en del af selve grundlaget for samfundets og samfundssystemernes reproduktion. Tanke og handling brydes konstant, og hverdagens rutiner lader sig ikke begrunde i traditionen, men kun i lyset af en viden, hvis gyldighed netop ikke i sig selv er godtgjort af traditionen.

Selvfølgelig findes der også traditioner i et moderne samfund. Livet ville være umuligt, hvis ikke adfærd kunne rutineres, men som *begrundelse* spiller traditionen en langt mindre rolle i dag. I moderne kulturer omformes den sociale praksis hele tiden i lyset af ny viden, og meget ofte er følgen fundamentale ændringer. Men alle samfund og kulturer er mere eller mindre ustabile. Det gælder

også der, hvor traditionerne hersker. Pointen hos Giddens er imidlertid, at i modernitetens verden bidrager den stadige vidensproduktion til at øge ustabiliteten og fremme forandringerne.

I traditionelle kulturer findes der også individer og individualitet, men det kendetegnende er, at individualiteten i betydelig udstrækning er underordnet slægten, kønnet og den sociale status, jf. folkeviserne hvor det i reglen har fatale konsekvenser, hvis man bevæger sig uden for de afstukne rammer, det være sig socialt eller i spændingen mellem lyst og pligt. I den moderne kultur er det anderledes. Her vokser det enkelte individs livsforløb i langt højere grad frem som et separat tidssegment, afsondret fra generationernes livscyklus. Og livsforløbet er ikke længere bundet til et bestemt sted og sammen med andre individer og grupper – slægten og landsbyen. I stedet for er det meget mere selve individet, der er projektet, sådan som nogle af de store udviklingsromaner fra slutningen af forrige århundrede og begyndelsen af dette illustrerer. Henrik Pontoppidans *Lykke-Per* og Jacob Paludans *Jørgen Stein* viser begge, hvordan det er formningen af det modne individ, der er projektet og pointen, uden fokusering på ritualiserede overgange som i folkeviserne mellem at være barn og voksen, ugift og gift, men derimod med fokus på de kriser for individets selvforståelse, der knytter sig til livets forskellige faser.

Endelig er det ikke først og fremmest individet som handlende instans, som aktør, som en der griber ind i omverdenen, der er det afgørende kendetegn i moderniteten. Det er derimod individet som et refleksivt projekt – og så i næste omgang hvad dette måtte føre til, forstås. Dette sidste fører til endnu en præcisering: I den moderne kultur er det i virkeligheden ikke individet som sådan, der er i fokus, sådan som det for eksempel er tilfældet i folkeviserne, hvor omdrejningspunktet ofte er individet til forskel fra og i relation til samfundet. I den moderne kultur er det derimod individets refleksive instans – *selvet* – der er det interessante og betydningsfulde, altså selvet forstået som det sted, hvor refleksiviteten har sit sæde.

Moderne montager

Fokuseringen på denne individuelle refleksive instans bliver mærkbart tydeligere, når næste gene-

ration af montagekunstnerne rykker frem, bl.a. Stephen Schwartz, Niels Peter Juul Larsen og Peter Kristiansen, senere Christian Stentoft og Per Brethvad⁶¹. Viggo Clausens features fra 1950'erne etablerede ganske vist et kulturelt rum befolket med almindelige mennesker, der fik lov til at komme til orde på egne betingelser – og derved blev de interessante. Men det rum var trods alt set med vis distance, optaget i halvtotal så at sige, og med Clausens diskrete kommentarer som guide. Med Niels Peter Juul Larsens og ikke mindst Stephen Schwartz' montager rykker vi tættere på det enkelte individ, meget tættere, og det samme sker for Viggo Clausen fra begyndelsen af 1960'erne og frem. Det gælder helt konkret i forhold til optagelserne, hvor mikrofonen er blevet langt bedre og mere følsom. Samtidig er montageproducenterne begyndt at arbejde i stereo. Rent lydligt skabes der hermed optagelser, der får individualiteten til radiofonisk at træde tydeligere frem. Stemmerne er stadig anonyme, vi ved fortsat ikke, hvem der gemmer sig bag dem, men vi hører tydeligt deres individualitet i stemmeklang, frasering, intonation, ordvalg og udtale⁶². Således producerer Stephen Schwartz en montage i 1969, *Willys verden*, hvor han har klippet sig selv helt ud (vistnok første gang dette sker helt konsekvent i en montage), og vi får indblik i Willys verden gennem Willys dialog med sine kammerater i kaffebaren – og kun gennem den. Gennem dialogen skabes et psykologisk – eller snarere socialpsykologisk – portræt af Willy, en livskunstner der med humor tager tingene, som de kommer.

I kraft af kammeraternes kommentarer tilbydes man som lytter, ud over det blik, det giver, at overvære dialogen omkring bordet i kaffebaren, også et mere kritisk blik, der er med til at skærpe opmærksomheden, fordi kommentarerne antyder, at det billede, Willy giver af sig selv i dialogen, ikke nødvendigvis er hele sandheden. Kompositorisk bevæger vi os væk fra den narratologiske og temporært organiserede montage hen mod en episodisk fremstilling især båret af beretninger om og anekdoter fra Willys liv, og en rumlig fokusering hvor selve det at befinde sig i umiddelbar nærhed af Willy og hans venner er pointen, men samtidig også at fastholde en distance til det, der sker, gennem kammeraternes refleksioner over hvem Willy er. Montagens rum er snævret ind – helt konkret fysisk (omkring stambordet i kaffebaren),

men også kulturelt og psykologisk som i et kammer-spil. Fortællerstemmen er helt væk, og man må selv skabe sammenhæng i forløbet. Som lytter er man med omkring stambordet som en usynlig person og kan følge med i, hvad der foregår uden selv at blive involveret. Dermed øges fascinationen uden, at den refleksive position undermineres. Den refleksive position væves blot tættere sammen med den fascination, der ligger i at lære Willy og hans venner nærmere at kende.

Endnu tættere kommer vi – igen sammen med Stephen Schwartz – et par år senere i montagen *Nattevægteren* (1971) hvor man følger en vægter på hans tur gennem Anatomisk Institut⁶³. Montagen begynder med, at nattevægteren fortæller om et par af forgængernes kranke skæbne, hvor en blev drikfærdig, en anden mere eller mindre sindssyg. Med dette som optakt bevæger vi os sammen med vægteren gennem den øde bygning, gennem gange, kontorer og laboratorier ned til kælderen, hvor der opbevares ligdele i store kar. Optagelsen er ultranær.

(...) (Skridt mod en hård gulvbelægning, rumklangen angiver et stort rum med bare vægge)

NATTEVAGTEN: Det er ved at blive mørkt, og egentlig burde man også have knippel med, men det har jeg nu aldrig. (p) Det første der rammer en, lige når man kommer ind, er en modbydelig stank af af formalin, de-det er den karakteristiske lugt ved den bygning. Der er noget uhyggeligt ved den lugt, noget klamt, en klam stærk lugt. (P) Men man vænner sig selvfølgelig hurtigt til den, og man siger: Nå, du skal jo igennem lortet. Ligesom et gulv der kan være glat, når det lige er bonet. (med lidt lavere stemmeføring) Det er nu længe siden, de er blevet det. Jeg føler mig nærmest bordeaux, tror jeg, mørkerød til bordeaux (...)

Man ikke blot hører, hvad nattevægteren fortæller, men også den mindste tøven, det mindste skift i tempo og intensitet som tegn på ændringer i hans sindsstemning. Skønt vi følger med vægteren rundt, hører lydene omkring ham og »ser« det han ser, er vi mindst lige så meget inde i hans indre univers som i det ydre, han går sin runde i: Refleksiviteten er gjort til et direkte tema for montagen. Hele turen igennem går vægteren og reflekterer over sit arbejde og sit liv, samtidigt med at han fortæller om, hvor turen fører hen. Uni-

versets ydre konkrete side får efterhånden som turen skrider frem en tilsvarende indre psykologisk side, hvor vi bevæger os rundt i vægterens eget mentale univers, både den del der ligger over bevidsthedstærsklen og noget af den, der ligger under. Som lyttere overværer vi en refleksionsproces narrativt bundet op på en tur gennem Anatomisk Institut blandt lig, ligdele og skeletter, en proces der på samme tid danner udgangspunkt for vor egen fascination og *refleksion*: Hvem er han egentlig, denne vægter? Står hans fortælling overhovedet til troende? Er han også selv ved at blive offer for ubevidste kræfter og drifter, og er han i virkeligheden ved at gå op i limningen ligesom sine forgængere? Noget kunne tyde på det. Fx er det påfaldende, hvorledes fortællingen skifter mellem at være knyttet til et 'jeg' og et 'man', og hvordan den ellers nøgterne registrering interfererer med hans egen indre verden, et enkelt sted er der ligefrem tale om et brud, («Jeg føler mig nærmest Bordeaux») hvor den indre verden helt tager over i en nærmest poetisk sansning⁶⁴.

Den svenske kulturforsker Johan Fornäs har videreudviklet refleksionsbegrebet⁶⁵ og skelner mellem tre former: 'selv-refleksivitet', der er knyttet til 'selvet', dvs. en subjektiv position som fx Willy eller nattevægteren, 'tekst-refleksivitet' knyttet til tekstlig organisering som fortælleform, komposition, stil mv., og 'medie-refleksivitet' knyttet til det enkelte medies særlige udtryksform og brug. I denne sammenhæng kan det måske være vanskeligt at skelne klart mellem de to sidste former, men at refleksiviteten kan have sit arnested hos montagens portrætterede personer såvel som i montagens komposition og forløb, det kan der næppe herske tvivl om. Her adskiller montager sig ikke fra andre tekstlige udtryksformer. Mere interessant er det måske, at refleksiviteten i montagerne synes at forskyde sig fra den subjektbårede til den tekst- og medie-bårede. I *Willys verden* synes refleksiviteten alene at være knyttet til subjektpositionen i kraft af den entydige fokusering på personerne. I *Nattevægteren* er det mere sammensat. For en umiddelbar betragtning er refleksiviteten også her bundet til subjektet, men lytter man nøjere efter, bliver det klart, at lydsiden spiller en rolle som selvstændigt udtryksmiddel. De skridt, man hører undervejs, er ikke blot reallyd, men efterhånden som montagen skrider frem mere og mere et akkompagnement til det sagte. Det samme gælder

lyden af nøgler, der drejer rundt i låsen, og døre der falder tungt i⁶⁶.

Fornäs peger videre på, at denne tendens til at fokusere på subjektet som følge af moderniteten aktualiserer spørgsmålet om autenticitet, og her skelner han endnu en gang mellem tre former: 'subjektiv autenticitet' knyttet til subjektets mentale og kropslige tilstedeværelse, 'social autenticitet' bundet til normerne inden for et særligt fortolkningsfællesskab og 'kulturel autenticitet' knyttet til æstetiske og genremæssige normer, en autenticitet der ifølge Fornäs virker bedst, når der åbenlyst mangler både social og subjektiv autenticitet. Man kan sige, at det, der især var på spil i Viggo Clausens montager fra 1950'erne, var den sociale autenticitet. Det var som socialt individ og som medlem af en gruppe, det enkelte menneske blev tegnet. Hos Stephen Schwartz derimod er det først og fremmest den subjektive autenticitet, der er sat i fokus, navnlig i *Nattevægteren*. Det sidste eksempel – Ole Bornedals *Moriendo* (1990) – forholder sig navnlig til den kulturelle autenticitet.

Titlen *Moriendo* hidrører fra det italienske ord 'mori', at dø, og kan vel bedst oversættes til 'hendøende'. Montagen handler om en ung mand, der sidder ensom et eller andet sted i et København, der har været udsat for luftangreb – eller trues af et, det er uklart. Via radioen opfordres folk til at spise konserver, og hvis der kommer luftangreb at gå i beskyttelsesrum eller lægge sig under bordet og beskytte hovedet. Den unge mand vil føre dagbog, og det gør han med sin walkman. Han har det elendig. Han kan ikke holde på maden, men kaster den hele tiden op. Der er luftalarm, mågerne skriger, og hunde gør, og når han indimellem åbner for radioen, er det som regel revyviser, militærmusik eller fædrelandssange, han hører, men ikke besked om hvad der faktisk foregår.

Montagen begynder med en række mere eller mindre løsrevne lyde: mågeskrig, forskellige uidentificerede stemmer, glimt af radioudsendelser med sang, vejruddigt og servicemeddelelser, luftværns sirener, stumper af udsagn afspillet fra bånd – en række lydfragmenter der anslår en dehumaniseret, kaotisk og truende stemning. I begyndelsen er lydene uden meningsmæssig forankring og uden indre sammenhæng; begge dele opstår først i og med, vi efterhånden får præsenteret protagoni-

sten og hans desperate og håbløse situation, sådan som han selv beskriver den via indtalingen til sin lyd-dagbog. Men hvem Jens mere præcist er, og hvad der er sket, forbliver uklart. Det eneste, vi får, er nogle lyde, udsendelsesstumper fra radioen og fragmenter af indtalingen som vi hører, enten som indtalingen eller afspilningerne og ofte som begge dele, nærmest som om Jens skal have bekræftet sin eksistens ved afspille, hvad han netop har hørt og sagt til sin walkman.

Den første replik, vi hører Jens sige, er: »Det handler om ikke at komme til at tænke for meget« – refleksionsprocessen tematiseret gennem sin modsætning. En større insisteren på refleksion kan man næsten ikke forestille sig, og resten af montagen drejer sig da også om Jens's ambivalente forsøg på at reflektere over sin situation via dagbogen. Sideløbende vises det samme i selve det bærende radiofoniske udtryk med sine splintrede lyde: Refleksionen udtrykt ved sin modsætning i form af usammenhængende lyde, den tilsyneladende tilfældighed i rækkefølgen af dem, det delvist uforståelige, det perifere og det uformidlede. *Moriendo* er i sammenligning med de øvrige eksempler den montage, der kommer tættest på det, Fornäs kalder den medie-refleksive med dens fokusering på mediernes væsentlige – og fatale – rolle for hovedpersonens mulighed for at komme i kontakt med omverdenen og sig selv.

Moriendo er i det foregående uden videre blevet kategoriseret som en montage, men er den overhovedet en montage? Er der ikke snarere tale om et hørespil? I forhold til en mere traditionel afgrænsning med det dokumentariske som et konstitutivt træk er det oplagt, at den befinder sig i yderkanten ligesom fx Stephen Schwartz' *Notater fra en losseplads*. Men uanset kategorisering er det centrale, at netop en stærkt fikcionaliseret form giver mulighed for en refleksivitet, der går så dybt som til at rette sig mod selve virkelighedsforankringen.

Afsluttende

Den danske radiomontage er et efterkrigsfænomen. Som genre er den ganske vist også bundet til radiomediets tekniske udvikling (lydbånd), men især er den knyttet til en udvikling af socio-kulturel karakter og til en række enkeltpersoners indsats for at bryde nye veje inden for den radiofoniske for-

midling med Viggo Clausen som en meget betydningsfuld pionér. Radiomontagens gennemræssige rødder fordeler sig på hørebilledet, den litterære tekstmontage og den Reunert'ske feature, men er ikke blot summen af disse tre. Der er som anført adskillige lighedspunkter og forbindelser. Hørebilledet er som montagen skabt og formet af tilrettelæggeren, men prioriterer i højere grad den situerede lyd og lægger i sin lytterpositionering ofte en socio-kulturel distance til de(t) portrætterede. Den litterære tekstmontage benytter sig navnlig i sin senere fase af radiofoniske udtryksformer som ligger ganske tæt ved montagens, men er på den anden side grundlæggende præget af en litteratur-didaktisk intention, der ikke deles af radiomontagen set under ét. Endelig er featuren i dens Reunert'ske udgave kendetegnet ved et kulturradikalt forankret socialkritisk engagement, der indebærer, at lytteren afkræves en stillingtagen, og som opfordrer til politisk handling, og det er ikke radiomontagens særkende.

Som genre har radiomontagen gennem sin snart 50-årige levetid været meget produktiv. Montagen har været brugt til at formidle mange forskellige slags emner på næsten ligeså mange forskellige måder. Så stor er variationen, at det næppe er muligt at sammenfatte det hele under én hat. Ikke desto mindre synes der at være nogle fællestræk. Et af dem er, at montagen er den radiogenre, der mest vedholdende og varieret har forsøgt at udforske menneskets livssituation i en moderne verden, samtidigt med at lytteren er blevet tilbudt en lytteposition, der prioriterer refleksion og eftertanke.

Noter

1. Noget tilsvarende gør sig gældende i England, jf. dog Asa Briggs (1965/1995) *The History of Broadcasting in The United Kingdom*, vol. II »The Golden Age of Wireless« og vol. III »The War of Words« (passim), og Paddy Scannell and David Cardiff (1991): *A Social History of British Broadcasting*, vol 1 »Serving the Nation«, kap. 7 »Features and Social Documentaries«, s. 134 – 152.
2. Jf. Ib Bondebjerg: »Den sociologiske og visuelle lyd« I *MedieKultur* nr. 14.
3. Artiklen er trykt i *MedieKultur* nr. 15 (1991).
4. Ud over disse to væsentlige bidrag er der udkommet en undervisningsbog med en række eksempler på de mest kendte radiomontager

- (Johansen m.fl. 1998), ligesom der er skrevet adskillige specialafhandlinger med radiomontagen som emne, bl.a. Johansen 1986, Røgilds 1989 og Jeppesen 1999.
5. Både Bondebjergs og Bruun & Frandsens analyser indeholder dog ansatser til recepti-
onsæstetiske overvejelser, især analysen hos
Bruun & Frandsen.
 6. I den følgende fremstilling af radiomontagens
historie er jeg Viggo Clausen stor tak skyldig
for mange værdifulde oplysninger, kommenta-
rer og korrektioner.
 7. Jf. Dansk Litteraturhistorie, bd. 8, s. 22f.
 8. Jf. Hans Hertel: »*Det belejrede og besatte åndsliv.
Kulturkampen omkring fascisme og nazisme i dansk
litteratur, presse og kulturdebat 1920-45*«. I Henrik
Dethlefsen og Henrik Lundbak (1998): *Fra mel-
lemkrigstid til efterkrigstid*. København: Museum
Tusculanums Forlag, s. 81ff.
 9. Jf. *Danmarks Radio 1947-48*, red. af Sven
Alkærsgis og Paul Berg, s. 1-2.
 10. Jf. BBC der her efter krigen netop har tre kan-
naler: En bred kanal for alle, en smal kultur-
kanal og en kanal for regionale programmer,
jf. Asa Briggs: *The War of Words*, s. 718.
 11. To værker behandler perioden mere
indgående, dels Ernst Christiansen og Peder
Nørgaard: *Hvad skele der med Radioen under
Besættelsen?* (Kbh. 1945) og J. Boisen-Schmidt:
F.E. Jensen og Danmarks Radio under Besættelsen
(Kbh. 1965). Perioden er ligeledes udførligt
behandlet i Danmarks Radios jubilæumsbog
fra 1950 *Statsradiofonien 1925-1950*, s. 163-293.
Det er imidlertid kendetegnende for alle disse
behandlinger, at de i helt overvejende grad er
forsøg på at forsvare den handle måde, som
blev udvist af institutionen i disse vanskelige
år.
 12. Allerede i begyndelsen af september samme år
ændrede den tyske ledelse på dette. For at tage
konkurrencen op med BBC indførtes musik-
programmer med engelsk og amerikansk pop-
musik, og fra begyndelsen af oktober blev der
indført dobbeltprogram med moderne danse-
musik over Københavns-senderen fra 17.35 til
18.35, navnlig med det formål at lokke lytter-
ne væk fra BBC's nyhedsudsendelse på dansk
kl. 18.15.
 13. Jf. Dansk Litteraturhistorie, bd. 8, s. 25
 14. Jf. Leif Ahm: *En verden i lyd og billeder*, Kbh.
1972, s. 96.
 15. *Den Tause Dansker*, d. 23. august 1944, citeret
efter Leif Ahm, op. cit., s. 96.
 16. Bl.a. en reportage fra en husholdnings-skole
uden for Berlin, en såkaldt 'rigsbrudeskole',
fra filmbyen UFA-Stadt, den nybyggede indu-
striby Siemensstadt og fra farvefabrikken I.G.
Farben i perioden 1940-42.
 17. Jf. Aksel Dahlerup: *Radio-Eventyr*, Kbh. 1968,
s. 160. Se også Dansk Litteraturhistorie, bd. 8,
s. 26f.
 18. Jf. Asa Briggs: *The War of Words*, London 1970,
s. 298.
 19. Jf. Briggs, op. cit. s. 711.
 20. Jf. »Syntetisk Radio« i sæsonplanen *Danmarks
Radio 1946-47*, s. 49ff.
 21. Faktisk havde man haft lydbånd siden be-
gyndelsen af krigen, importeret fra Tyskland
der var langt fremme med denne teknik alle-
rede før krigsudbruddet. Men båndenes kva-
litet faldt i løbet af krigen, og det blev svært
at skaffe nok af dem. De blev derfor udeluk-
kende brugt til optagelse af skuespil. Men i
slutningen af 1940'erne var kvaliteten af såvel
bånd som båndmaskiner blevet forbedret så
meget, at teknikken kunne bruges i forbindel-
se med optagelser uden for studiet. Jf. H. C.
Jørgensen: *Statsradiofoniens teknik*, Kbh. 1984, s.
97 og 149ff.
 22. Jf. Berlingske Tidendes ugentlige radiotillæg
Radiolytteren, nr. 40, 1928, s. 35.
 23. Senere chef for den nyoprettede Underhold-
ningsafdeling i 1949 og DRs første program-
direktør for tv i 1959.
 24. Jf. Aksel Dahlerup: *Radio-Eventyr* (1968), s.
135.
 25. Jf. fx Hamborg d. 13. januar 1931 ifm. en re-
portage fra en sømandsskole, se *Radiolytteren*,
nr. 2, 1931, s. 26.
 26. Jf. Emil Holm: *Erindringer og Tidbilleder fra
Midten af forrige Aarhundrede til vor Tid*, 2. Del,
Kbh 1939, s.114. Jf. desuden en artikel i *Ra-
diolytteren* nr. 50, dec. 1931 hvor Industrirådets
direktør roser Statsradiofonien for det gode
samarbejde, man har om disse udsendelser
om dansk erhvervsliv.
 27. Ifølge Dessau var han selv blevet inspireret
af en udenlandsk udsendelse om et bladhus,
hvor man bevægede sig rundt til forskellige
steder i huset, jf. »Det første høre-billede«, ud-
sendelse til minde om 25-året for det første
høre-billede, sendt d. 22. maj 1956. Danmarks

- Radio Arkiv. Det har ikke været muligt at spore, hvilken udsendelse Dessau refererer til, men en nærliggende mulighed er BBC-udsendelsen *Fleet Street Symphony*, sendt fra London d. 16. dec. 1929: »This was a microphone tour of the offices of the *Daily Express* in the late evening as it went through the final preparations for the next day's issue. Microphones were installed in various parts of the building – the Creed room, news room, the Chief Editor's office and the printing rooms. Nothing, it was claimed, was specially staged for the programme. The intention was to show the ordinary routines of the newspaper industry.« Jf. Scannel and Cardiff op. cit. s. 145.
28. Jf. Leif Ahm: *En verden i lyd og billeder* Kbh. 1972, s. 50.
 29. Jf. Aksel Dahlerup: *Radio-Eventyr*, Kbh. 1968, s. 135.
 30. Jf. Aksel Dahlerup: *Ved Mikrofonen* Kbh. 1944, s. 109.
 31. Det »frie« interview, hvor den interviewede taler frit fra leveren i Hørebillede-udsendelserne, er en noget senere foreteelse, se senere.
 32. Jf. Aksel Dahlerup: *Ved Mikrofonen* Kbh. 1944, s. 112.
 33. I et tilsvarende hørebillede fra Hamborg var afstanden mellem mikrofonerne så stor, at reporteren måtte styrte ud i en bil, som fragtede ham hen til den næste mikrofon, mens et orkester spillede et stykke musik.
 34. *Ved Mikrofonen*, s. 110f.
 35. Jf. Dahlerup (1968), s. 135.
 36. Men idel lykke var det ikke. Denne udsendelse (og de næstfølgende) drejede sig om en bestemt virksomhed, og selvom Statsradiofonien forsøgt at anonymisere ved blot at tale om »et Bryggeri« og »Direktøren«, så havde virksomheden et klart ønske om at udnytte udsendelsen i reklameøjemed. Samme dag som udsendelsen blev sendt, modtog tusindvis af mennesker et trykt brevkort med teksten: »Lyt til Udsendelsen i Aften »Et Besøg paa et Bryggeri«. Ærbødigst, Tuborgs Fabrikker« (jf. Dahlerup (1944), s. 112). Andre virksomhedsejere forsøgte sig på andre måder, bl.a. mejeriet Enighedens direktør Lynge som afsluttede udsendelsen med sætningen « ... og derom turde der være Enighed«.
 37. Jf. Dahlerup (1944), s. 111.
 38. Jf. Dahlerup (1944), s. 121.
 39. Jf. Dahlerup (1968), s. 140.
 40. Jf. Dahlerup (1944), s. 130. Man fornemmer her slægtskabet med Viggo Clausens senere så berømte karakteristik af featuren: »Ikke sandheden om et menneske, men i lykkelige tilfælde sandheden om noget menneskeligt«.
 41. I øvrigt giver Aksel Dahlerup udtryk for et ganske moderne syn på selve receptionsprocessen. I forbindelse med brugen af reallyd bemærker han: »Den kan understrege Ordnes Ægthed – og hjælpe Tilhørernes egen Fantasi-Opbygning. *Mindst Halvdelen af Udbyttet skabes nemlig af den byttende selv*« (min kursivering), jf. Dahlerup (1944), s. 122.
 42. Udsendt den 14. august 1939, kl. 21.15-21.55. Udsendelsen varer 37'50 og er bevaret i Danmarks Radios arkiv, arkivnr. 1667.
 43. Dette var dog ikke en tendens, der udelukkende kunne lokaliseres til den danske statsradiofoni. I omtalen af et tilsvarende engelsk 'Opping 'Ooliday, sendt d. 15. sept. 1934 om east enders fra London, der høster humle i Kent, anfører Scannell og Cardiff: »The programme is about them, but not for them. They have been taken up as an interesting topic, and made to reappear for another audience, another class, in another context«, s. 148.
 44. Jf. *Radiobladet for Odense Radio-Klub*, sept. 1938, s. 2.
 45. Jf. interview med forfatteren Tage Nissen i forbindelse med montagen over hans seneste bog *De mange Fold* i *Det ny Radioblad* nr. 47, 19. november 1943.
 46. Jf. Niels Birger Wamberg: »Afvekslingens system«. I Felix Nørgaard m.fl. (red): *De musikke udsendelser DR 1925-1975*, bd. 1, Kbh., s. 207ff.
 47. Også inden for denne genre kan man finde forbilleder hos BBC, navnlig inden for det historiske stof, jf. Scannell og Cardiff, op. cit. s. 146.
 48. Teksterne var bl.a.: Frederik Dalgaard: »Byen vaagner«; Emil Bønnelycke: »Cyklerne«; Harald Herdahl: »Træet i Istedgade«; Sigfred Pedersen: »Skrivemaskine-Damen«; Oscar Hansen: »Kammerat – Ka' du stikke mig en Cigaret« og Svend Rehling: »Nat«, jf. *Radiolytteren*, nr. 24, 1937.
 49. Jf. *Radiolytteren*, nr. 51, 1937, s. 8.
 50. Jf. Erik Halvorsen: »Et ønske om alsidighed« I Felix Nørgaard m.fl.(red): *De musikke udsendelser DR 1925-1975*, bd. 1, 217 ff. samt radioprogrammer fra perioden.

51. Jf. Erik Halvorsen, op. cit., s. 221.
52. Statsradiofoniens Lyttekalender udkom årligt i sidste halvdel af 1930'erne og indeholdt en foromtale af den kommende sæsons radioprogrammer.
53. *Statsradiofoniens Lytte-Kalender Vintersæsonen 1937-1938*, s. 7.
54. Jf. Leif Ahm: *En verden i lyd og billeder*, Kbh 1972, s. 108 og Steffen Steffensen: *På flugt fra nazismen*. Kbh. 1986.
55. Jf. *Vindrosen* 1967, nr. 3, s. 14.
56. Jf. *Radiolytteren*, nr. 6, feb. 1953.
57. Jf. omtalen heraf hos Ib Bondebjerg (1990)
58. Uddrag af et interview med Kaare Bing i forbindelse med genudsendelsen af *Jeg tilspørger dig*, d. 2. januar 1985, Danmarks Radios Arkiv.
59. Viggo Clausen har oplyst, at fortælleren var et krav fra Willy Reunert. Helst havde Viggo Clausen været den foruden.
60. *Intimitetens forandring* (da. 1994), *Modernitetens konsekvenser* (da. 1994) og *Modernitet og selvidentitet* (da. 1997).
61. Eksemplerne er mange, bl.a. den allerede nævnte *Dina* af Chr. Stentoft (1981), om et barnløst ægtepar, der gør hunden »Dina« til deres barn, af Niels Peter Juul Larsens mange montager kan nævnes *Hvad hjertet begærer* (1979) om stemningen i og kundernes refleksioner over storcentret CITY2 i Tåstrup vest for København, og for Per Brethvads vedkommende fx *Man bli'r ikke regnet for en skid* (1979), om en vicevært med 12 blokke, 24 opgange, 47 skraldeposer og 1 kilometer hæk. *Et vigtigt forbehold*: Den her anlagte synsvinkel på montagen og dens udvikling er kun én blandt flere mulige. Således er der også væsentlige forskelle mellem den gruppe af montagekunstnere der udgør 2. generationen, bl.a. forskelle i fortælleform, tematik samt brugen af og eksperimenter med auditive udtryksformer. Disse forskelle er af pladmæssige grunde udeladt i denne sammenhæng.
62. Om stemmen som udtryksmiddel, se Poulsen (2001).
63. Montagen bør ikke forveksles med Ole Bornedals film *Nattevagten* her fra 90'erne, der foregår samme sted.
64. Jf. i øvrigt analysen af denne montage i Johansen m.fl. (1998), s. 60ff.
65. Jf. Johan Fornäs: *Cultural Theory & Late Modernity*. 1995, s. 210f.

66. Stephen Schwartz har senere oplyst, at lyden er lagt på siden hen. Vægteren har i virkeligheden fortalt sin historie liggende på en briks i et mørkt studie, kun oplyst af et enkelt stearinlys.

Litteratur

- Ahm, Leif (1972): *En verden i lyd og billeder*. København: Lademann.
- Alkærsig, Sven og Paul Berg (red): *Danmarks Radio 1946-47, 1947-48 og 1948-49*. København: Statsradiofonien.
- Boisen-Schmidt, J. (1965): *F. E. Jensen og Danmarks Radio under Besættelsen*. København: Gyldendal.
- Bondebjerg, Ib (1990): »Den sociologiske og visuelle lyd«, *MedieKultur* nr. 14.
- Breidahl, Aksel & Knud Rée (red) (1940): *Danmarks Radio – Den danske Radiofoni gennem 15 Aar I-II*. København: Chr. Erichsens Forlag.
- Briggs, Asa (1965/1995): *The History of Broadcasting in The United Kingdom*, Vol. II »The Golden Age of Wireless« og Vol III »The War of Words«. Oxford: Oxford University Press.
- Bruun, H. og K. Frandsen (1991): »Radioæstetik og analysemetode«, *MedieKultur* nr. 15.
- Christiansen, Ernst og Peder Nørgaard (1945): *Hvad skele med Radioen under Krigen*. København: Forlaget Fremad.
- Christiansen, Ernst, Knud Rée og J. Rosenkjær (red) (1950): *Statsradiofonien 1925-1950*. København: Nordisk Forlag.
- Clausen, Viggo (1953): »Det grimme Ord Feature« *Radiolytteren* nr. 6.
- Dahlerup, Aksel (1968): *Radio-Eventyr*. København: Lohse.
- (1944): *Ved Mikrofonen*. København: Carl Allers Bogforlag.
- Dansk Litteraturhistorie* bd. 8 (1985), København: Gyldendal.
- Fornäs, John (1995): *Cultural Theory & Late Modernity*. London: Sage.
- Giddens, Anthony (da. 1994): *Intimitetens forandring*. København: Hans Reitzels Forlag.
- (da. 1994): *Modernitetens konsekvenser*. København: Hans Reitzels Forlag
- (da. 1997): *Modernitet og selvidentitet*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Halvorsen, Erik (1975): »Et ønske om alsidighed«. I Felix Nørgaard m.fl. (red): *De musiske udsendelser DR 1925-1975*, bd. 1. København: Nyt Nordisk Forlag.

Hertel, Hans (1998): »Det belejrede og besatte åndsliv. Kulturkampen omkring fascisme og nazisme i dansk litteratur, presse og kulturdebat 1920-45«. I Henrik Dethlefsen og Henrik Lundbak: *Fra mellemkrigstid til efterkrigstid*. København: Museum Tusulanums Forlag.

Holm, Emil (1938-39): *Erindringer og Tidsskildringer fra Midten af forrige Aarhundrede til vor Tid* 1-2. København: Berlingske Forlag.

Jeppesen, Thomas (1999): *Virkelighedens kunst*. Specialafh., Århus Univ.

Johansen, Mette (1986): *Danske radiomontager*. Specialafh., Københavns Univ.

Johansen, Mette, S. Püschl og S. Schwartz. (1998): *Radiomontagen i Danmark*. Systime/DR.

Jørgensen, H. C. (1984): *Statsradiofonis teknikk*. København: Danmarks Radio.

Nørgaard, Felix m.fl. (red) (1975): *De musikalske udsendelser DR 1925-1975*, bd. 1- 3. København: Nyt Nordisk Forlag.

Poulsen, Ib (2001): »Stemmen som udtryksmiddel i radioen«. Pia Jarvad m.fl. (red.): *Sproglige åbninger*, København: Hans Reitzels Forlag.

Radiobladet for Odense Radio-Klub, sept. 1938

Radiolytteren, ugentligt radiotillæg i Berlingske Tidende, 1925-1939.

Reunert, Willy (1967): »Den ene side af sagen«, *Vindrosen* 1967, nr. 3. København: Gyldendal.

Rung, Otto (1940): »Radio og Teater«. I Breidahl & Rée (red): *Danmarks Radio – Den danske Radiofoni gennem 15 Aar*, bd. I, s. 130-144. København: Chr. Erichsens Forlag.

Røgilds, Anne (1989): *Radiomontagen og montøren*. Specialafh., Købhs Univ.

Scannell, Paddy & David Cardiff (1991): *A Social History of British Broadcasting*, Vol. One 1922-1939

»Serving the Nation«. Oxford: Basil Blackwell

Statsradiofonis Lyttekalender, Vintersæsonen 1937-1938. København: Statsradiofonien.

Steffensen, Steffen (1986): *På flugt fra nazismen*. København: C. A. Reitzel.

Wamberg, Niels Birger (1975): »Afvekslingens system«. I Felix Nørgaard m.fl. (red): *De musikalske udsendelser DR 1925-1975*, bd. 1. København: Nyt Nordisk Forlag.

Omtalte udsendelser

Besøg i et Bryggeri, 1. udsendelse i serien »Danske Virksomheder«, Aksel Dahlerup (1931).

Et Besøg i et sjællandsk Husmandshjem, udsendelse i serien »Hørebilleder fra Dagliglivet«, Aksel Dahlerup (1939).

Manden i Kælderhalsen. Feature om Bolignoden, Willy Reunert (1947).

Ringens Magi, Radio-ramme, Berthe Forchhammer (1941).

Diplomater i Litteraturen, tilrettelægger ej oplyst (1945).

Tryghedens tidsalder, Carlo M. Pedersen (1957)

Jeg tilspørger dig, feature af Viggo Clausen (1952).

Willys verden, montage af Stephen Schwartz (1969).

Nattevegteren, montage af Stephen Schwartz (1971).

Moriendo, montage/hørespil af Ole Bornedal (1990).

Ib Poulsen er professor ved Institut for Curriculumforskning ved Danmarks Pædagogiske Universitet.