

Den sociologiske og visuelle lyd

Om radioen og radiomontagen i efterkrigstidens mediekultur

Af Ib Bondebjerg

I denne artikel skriver Ib Bondebjerg radiomontagens historie i efterkrigstiden med udvalgte eksempler fra de store mestres værker. Udviklingen går fra den klassiske sociologiske montage over den psyko-sociologiske til meta-montagen. Det er "en bevægelse fra det meget dokumentariske og autenticitetsforankrede lydbillede til det mere og mere æstetisk forarbejdede".

Samtidig påpeger Ib Bondebjerg, hvordan radiomontagens udvikling og debatten om de kontroversielle montager har afspejlet såvel diskussionerne om, hvad radiomediet skulle bruges til, som mediekulturens udvikling generelt.

Når en reporter byder livet indenfor i lytternes stuer, er det klart, at han lader det tørre sig lidt af på måtten først, så det ikke tilsmudser de ziirlige arrangementer, som de fleste har fundet det rigtigt at garnere deres eksistens med. Det er dog klart, at han ikke ønsker, det skal blive kostet ud, før det har nået at tale sin sag. (...) Men derfra og så til at beordre denne kæltring, denne helgen, denne klovn og himmelhund til at trække i stumpet konfirmationstøj, vandkæmme ham, skære testiklerne af ham og lade dem gå i affaldskværnen, tappe hans binyrer for adrenalin og overskære firs procent af forbindelserne i hjernens kommandocentral - dertil er et spring så stort, at man somme-tider vægrer sig ved at foretage det. Ikke desto mindre er det just sådan livet ønskes præsenteret i Danmarks Radio, Program I og II (Werner Svendsen, 1958).

Guldalder og paternalisme. Kampen om radioen

Dette bramfrie og skarpe citat stammer fra 1958, og det er en mand, der ved hvad han taler om, der er ophavsmand til det, nemlig en af radiomontagens "grand gold men" Viggo Clausen. Som vi skal se, så baserer hans erfaringer med Danmarks Radio i 1950'erne sig på konkrete situationer, hvor en kritisk og "farlig radio", som nogen kaldte det, ¹ - i et tiår hvor radioen endnu var i sin guldalder før TV's gennembrud -, stødte sammen med public service kulturens paternalisme.

Historien om radiomontagen bringer os således især tilbage til 50'ernes kamp om radioen, og den rummer både historien om et medie, der er ved at finde en ny og mere avanceret radioæstetik, om blandingen af fakta- og fiktionskoder, og dermed også om et opgør med periodens to cementideologier: enhedskultur-ideologien og objektivitetsideologien. Den første ideologi var den kulturelle offentligheds, og dens bud var, at man ikke burde have andre guder end finkulturen: altså en opdragelse, bla. via medierne til den gode og eneste kultur, den herskende. Den anden ideologi var den politiske offentligheds, og dens bud var, at sandheden var én og udelelig og var overstrålet af den saglige fremstillings og objektivitets glorie. Fra radioens start i 1925 og frem til 1950'erne var radioen i høj grad en monopoliseret statsinstitution, der blev holdt i stramme kulturelle og politiske tøjler. I kraft af at radioen var det eneste massemedium, der bar på public service forpligtelserne, og at man frem til oktober 1952 - hvor både P II og fjernsynet startede - endda kun havde én kanal, så var der naturligvis ingen grænser for hvilken alsidighed og balance, der skulle presses ind i radioens monopoliserede "his masters voice".

Viggo Clausen citatet lægger ikke skjul på opfattelsen af dette paternalistiske monopols kastrerende virkninger på den virkelighed, som danskerne kunne få adgang til via radioen - endnu i 50'erne. På vegne af radioens medarbejdere, der bla. omkring den nye radiolovs vedtagelse i 1959, gjorde oprør for at få mere demokrati og selvbestemmelse for radioens egne kreative folk, vendte Clausen sig mod "disse pylrede formyndere, der tripper befippede rundt, blot vi et bittelille øjeblik forlader legestuen, biblioteket, museet, studiekredsen". Og han stillede det relevante spørgsmål, hvorfor ikke også forfattere og andre producenter i det øvrige kulturliv skulle "under kontrol og nænsomt

formynderskab af partirepræsentanter og organisationsrepræsentanter" (Werner Svendsen, 1958). Clausens angreb mod formynderne rummede samtidig en skjult satire mod radioens programflade. Ved at karakterisere den legitime radiokultures "genrer" og programformer som "legestuen", "biblioteket", "museet" og "studiekredsen" peger han samtidig på et medium, der i både indhold og udtryk var konservativt i forhold til de eksisterende kulturformer.

Måske kan man karakterisere situationen med McLuhans gamle påstand (McLuhan, 1967) om, at nye medier ofte får de gamle medier som indhold, dvs. at radioen kom til at afspejle den formidling, som allerede fandtes i skriftkulturen, i den pædagogiske kultur, i koncertsalene, på teatret osv. Det tog altså tid at udvikle en selvstændig radio-æstetik, ligesom det senere gjorde det med TV, og selv indenfor den i princippet demokratisk tænkte public service model var det meget vanskeligt for radioen at opnå bare tilnærmelsesvis den grad af frihed, som f.eks. pressen, litteraturen, filmen osv. normalt påberåbte sig. Markedets frihed kunne altså ofte fremtræde med større liberalitet end netop den public service institution, der var skabt for at sikre friheden og pluraliteten i den kulturelle og politiske mediesfære. Det skyldes bl.a., at radioen i høj grad blev tumleplads for den institutionaliserede intelligens og for det etablerede politiske apparat, og dermed blev oplevet snarere som formynderen end den demokratiske samtalepartner.

Alene radioens afdelinger, som de så ud i slutningen af 30'erne, afspejler næsten guldalderens paternalistiske tidsånd: Foredragsafdelingen, (der også omfattede Skoleradioen og udsendelser for børn og unge), Musikafdelingen og Dramatisk-Litterær afdelings.² Karakteristisk nok findes der altså ikke en underholdningsafdeling, den opstår først med den nye radioordning i 1959. Her angives altså public service kulturens og elitekulturen noget betændte forhold til populærkulturens mange former. Samtidig er det jo karakteristisk at det så at sige er skolelærerne og litteraterne der sidder på afdelingerne, og at den egentlige journalistiske nyhedsformidling holdes i kort snor, ikke bare af programudvalg osv. men også af den trykte presse, jvf. at det hed Pressens Radioavis. Som bekendt skal vi helt frem til midten af 60'erne, før radio og TV formelt river sig fri af den trykte kulturs overherredømme på nyhedsformidlingens område.

Radio-æstetik og en autonom radioformidling var til langt op i 50'erne noget, man skulle kigge langt i vejviseren efter.

Måske kan det tages som et første signal om opbruddet fra denne radioens guldaldersøvn, at der kort efter krigen oprettes en såkaldt Feature-afdeling (1947), der dog fik den litterært orienterede Hans Hartvig Seedorf som leder. Når afdelingen kom til at bære den engelske genre-betegnelse "feature", så afspejler det endnu engang samhörigheden mellem den danske og engelske tradition, og i *BBC Yearbook* (1948) defineres feature som følger: "Programmer af en faktuel karakter, ofte dokumentariske men delvis skabt gennem fiktive, imaginære manuskriptbearbejdelser, der blander narrativitet, aktualitetsstof, dramatiske dialoger og lydeffekter" (Crisell, 1986, 28). Denne beskrivelse rummer ikke så kontroversiel en kodeblanding, hvis man forestiller sig feature, som en del af fiktionskontraktens område, altså som hørende hjemme i radio-teatret eller den dramatisk-litterære afdeling som helhed. Ganske vist vil også indførelsen af et dokumentarisk, aktuelt stof i fiktionsformen støde an mod guldalderradioens forestilling om fiktionens fjernhed til aktualitet og politik. Men dette grænsebrud vil normalt ikke blive opfattet som så stærkt, som hvis et program, der fundamentalt set opfattes som faktisk, ikke følger objektivitets-ideologiens og nyhedsgenrens traditionelle genrekoder. Men historien om montagen handler netop om en journalistisk faktion, der breder sig på faktakontraktens område, og som netop derved bliver kontroversiel og udsat for stærk politisk debat.³

Midt i 50'erne skifter Feature-afdelingen navn til Reportageafdelingen, og samtidig slår en ny generation af montage-folk igennem, folk, som dyrker en provokerende, sociologisk montage, der forsøger at åben paternalismens rosen-slot indefra og ud mod den faktiske danske virkelighed og kultur med alle dens socio-kulturelle skel og subkulturer, alle dens smagsnormer og forskellige former for livsstil og sprog. Det skulle vise sig, at det tog tid at komme gennem rosenkrattets torne uden rifter. Den historie om radioen og radiomontagen i efterkrigstiden, som vi skal følge i hovedtræk i det følgende, er ikke bare en historie om radio. Det er også en historie der viser, hvordan alle nye medier og alle nye tendenser og genrer indenfor disse medier i høj grad bruges som projektionsobjekter for en række sociale og kulturelle modsætninger, som medierne eksponerer ved at få mas-

sekarakter, men hvor medierne sjældent er første årsag til problemerne.

50'erne og den klassiske, sociologiske radiomontage

Radio-æstetikens og radioformernes udvikling er ikke bare bestemt af de medie-institutionelle forhold eller det sociokulturelle klima, men også af teknologien. Radiomontagen, der som form netop bygger på den eksperimentelle sammenblanding af flere lydspor, på den redigerede optagelse, og som blander faktakoder og fiktionskoder, realitets- og imaginations-effekter ⁴, er i høj grad afhængig af at kunne skifte mellem udendørs og indendørs optagelser, og det vil bl.a. sige mobile optage-faciliteter og af at kunne redigere i det optagne. Først brugen af bånd muliggør dette, og først den let håndterlige båndoptager fra 50'erne gør det rigtig muligt at trænge dybere ind i den omgivende virkeligheds miljøer.

Radiomontagens forhistorie hedder "hørebilledet", og i modsætning til hørespilletts fiktive studievirkelighed, så er hørebilledet et forsøg på at bruge mikrofonen som sociologisk kamera i hverdagskulturen. Den klassiske form er Aksel Dahlerups "hørebilleder" fra midten af 30'erne, der afsøgte arbejdspladser, provinsmiljøer, subkulturer osv. "Hørebilleder fra Dagliglivet" hed denne hverdagsrealistiske serie, der svarer meget godt til de socialrealistiske tendenser i den kritiske del af den litterære institution. Hørebilledet muliggøres i realiteten af, at man i 1934 får den første mobile optage-enhed, den såkaldte "mahognivogn", der forbandt en mikrofon med to lakplade skæreapparater, der hver kunne rumme ca. 3 minutters lyd.

På basis af disse lak-plader kunne en primitiv redigering finde sted, hvor man kunne afmærke de steder på pladerne, hvor teknikken skulle sætte ind, og hvor Dahlerup så i studiet kunne tilføje oplæst mellemtekst, mellem skæringerne. ⁵ Æstetisk set sker der her en mindre, men dog revolutionerende fornyelse af radiosproget: det er ikke den rene studie-lyd som ved foredraget eller nyhedsoplæsningen, den autentiske reportagelyd som ved Gunnar Nu's sportskommentarer, men heller ikke den redigerede fiktionslyd som ved hørespillet, men netop noget i

grænseområdet der imellem. Samtidig betegner hørebillederne et brud på den officielle sprog- og kulturnorm i radioen, idet det nu er hverdagskulturens stemmer, der kommer ind, arbejdslivet, livet i boligmiljøet osv. Hørebilledet er et journalistisk brud med elitens og ekspertens radio.

Som selvstændig radioform er hørebilledet begrænset af de besværlige redigeringsforhold, den begrænsede optagekapacitet og af hele tyngden i apparatet. Men hørebilledet er primært en journalistisk udvidelse af radiosprogets dokumentariske side. Det øger mediets styrke og særpræg i forhold til andre medier ved at forankre høreoplevelsen i en autentisk, ydre virkelighed: det er en første fase i montagens forsøg på at visualisere og sociologisere øret og lyden, at skabe et auditivt rum, hvor lytteren kan forestille sig personen og det virkelighedsudsnit, som fremlægges. Som "blindt" medium kræver radioen netop i montagen, der vil genskabe virkelighedsbilleder, at lydsporet taler præcist til imaginationsevnen.

Medie- og genrehistorisk er hørebilledet ikke enestående, men trækker på traditioner, der både kommer til udtryk i pressen, litteraturen og filmen. I pressens historie er det først og fremmest linjen fra den historiske udvikling af reportage, interview og senere "new journalism" der kan parallelliseres med radio-montagens udvikling. Indenfor litteraturen er dokumentariseringen af fiktionen, der har sine tyngdepunkter i 30'erne og 60'erne og 70'erne en vigtig inspirationskilde, hvad bl.a. Viggo Clausens berømmede samarbejde med Hans Magnus Enzensberger viser. Indenfor filmen kan man især pege på den dokumentar-film tradition, som har Grierson som teoretisk og praktisk foregangsmand (Barnouw, 1983). Han formulerede allerede i 30'erne principperne for en ny dokumentarisk film-tradition, der på engang skulle beskæftige sig med autentiske miljøer og historier, men dog tilføre dem en fortællende og æstetisk dimension, der rummede fortællerens aftryk.

Selve montagebegrebet har også sin vidtforgreneede mediehistorie. På den ene side en forankring i filmhistoriens og de levende billeders historie, specielt med de russiske filmteoretikers opstilling af montagen som politisk-æstetisk princip: sammenstødet mellem forskellige billedplaner, der skaber chok og et nyt overordnet begreb, der opstår i lytterens bevidsthed ved sammenstødet mellem de forskellige planer. Indenfor billed-

kunsten kan man på samme måde pege på avantgardens collage som en slags inspiration, ligesom foto-montagen bl.a. hos John Heartfield også spiller en rolle.⁶ Mediehistoriens genrer og programformer har altså dels en mediespecifik side, men også en klar forankring i et intertekstuel medie-flow, som i løbet af efterkrigstiden har fået blandingen af kredsløb, koder og genrer til at blive mere og mere intensiv.

Historien om radio-montagen i efterkrigstidne kan i forlængelse af dette stigende intertekstuelle flow og dermed den øgede receptionskompetence hos både lyttere og seere beskrives som en bevægelse fra det meget dokumentariske og autencitetsforankrede lydbillede til det mere og mere æstetisk bearbejdede. Allerede i 50'erne udvikles den første nye form, som vi her skal kalde *den klassiske, sociologiske montage*, og som illustreres af Viggo Clausens epokegørende radioindsats. Men i perioden fra 1960-1990 sker der naturligvis yderligere en teknologisk udvikling af optageudstyret (nagraen, stereolyden, flerspors-teknikken osv.), og der kommer stærkt udvidede redigerings- og manipulationsmuligheder. Samtidig bliver montagebegrebet indarbejdet og accepteret på producent- og modtager-siden, således at større eksperimenter bliver mulige. Som allerede Frands Mortensen (Mortensen 1975) har dokumenteret i sin store analyse af Thygesen-sagen, så var kampen om objektivitetssideologien ganske vist ikke specielt svækket i 70'erne, hvor netop Thygesens "iscenesatte" reportager i både form og indhold kunne udløse en mini-panik, der godt nok ikke nåede den berømte Orson Welles effekt i New York i 1938.⁷

Men alligevel udvikler montagen i denne periode sig i to spændende, nye spor. Dels det indtrængende socialpsykologiske portræt, *den psyko-sociologiske montage*, f.eks. med Chr. Stentoft og Ole Børnedal som repræsentanter, - en montage, der næsten kravler ind under huden på personerne og bag om facaderne i privatsfæren. Dels *den journalistiske meta-montage*, med f.eks. Stephen Schwartz og Anders Nyholm som repræsentanter. Den sidste form rummer et direkte spil på mediernes "hyperrealistiske" sammenvævning af fakta og fiktion og den postmoderne intertekstualitet, men fastholder samtidig i sit teknologisk avancerede lydbillede en kritisk dimension. Den udforsker udsatte grupperes sociale skæbne i multi-mediesamfundet og bearbejder forholdet mellem fakta og fiktion, mellem medie-billederne og

virkeligheds-billederne i en stadig mere medieformidlet virkelighed. De tre hovedformer for montage afløser ikke hinanden, men ligger som parallelle spor, når de først er blevet til. At denne udvikling så sker samtidig med at radioen taber terræn og lyttere, især pga. TV, det er så den anden side af historien, som vi skal vende tilbage til i afslutningen.

Men i 50'erne var det endnu radioen der dominerede, og den kontroversielle radiomontage kunne regne med et noget større og mere lydhørt publikum - og et moralsk flertal blandt radioens vogtere, der sad parat med den røde blyant. Det fik Viggo Clausen at mærke, da han i januar 1952 udsendte radio-montagen *Jeg tilspørger dig*, en montage, der bar den uskyldige undertitel, "Montage om 14 bryllupper en tilfældig decemberdag i det Herrens År 1950"⁸ Måske kan en del af den furor, som denne i dag helt harmløse sædeskildring af fortrinsvis den københavnske arbejderklasses seksualnormer og livsstil vakte, tilskrives selve formen. Det er karakteristisk, at forannonceringen af programmet ikke placerer lytteren i en autoritativ position som en model-lytter, der skal indtage en enten fiktiv eller faktisk holdning. "Oplysning gennem oplevelse" kaldte Viggo Clausen selv radio-montagen og pegede dermed på montagens forankring i både fiktion og fakta, på den blanding, hvor fakta netop får de kvaliteter, som oftest tillægges fiktionens stærke identifikations- og imaginationsformer. Men det var altså et bevidst opgør med den docerende oplysning og den såkaldte objektive virkelighedsskildring, der stod på dagsordenen. Begge dele peger udsendelsens "genre-signaler" indirekte på, dels ved selve betegnelsen montage, der altså angiver, at her blandes koder og lydmateriale - interview, reallyd, musik, fortællerkommentarer - og en sammenklipping, der følger bestemte narrative og tematiske principper. Dels ved sin bevidste angivelse af det subjektive og inpressionistiske: der er tale om "en tilfældig dag" et bestemt år og om 14 bryllupper. Her gives afkald på det gennemsnitlige og empirisk holdbare: her skal man kaste sig ud og opleve, dvs. danne sig sine egne meninger og indtryk: "his masters voice" er abdiceret.

Der gøres altså netop ikke krav på helhed og overblik, men på at trænge sociologisk ind i et hjørne af virkeligheden, som får lov til at tale for sig selv og udfolde sig scene for scene efter fortællerens skjulte mønster. Montagen understreger på sæt og

vis sin gæld til den impressionistiske æstetik ved at starte in medias res. Vi er hos fotografen, hvor brudeparrene bunke-fotograferes, ligesom de bunkegiftes. Den kirkelige hellighed er væk, der hersker en jovial og pjanket stemning, og fotografen beder f.eks. brudgommen om at tænke på en kold bajer, for at få det rette smil frem. Straks fra starten bryder montagen altså med det moralske-kulturelle dannelsesforum i guldalder-radioen: det er arbejderklassens sproglige og kulturelle koder, der træder frem. Samtidig brydes der også med kravet om fakta-formidling fra et autoritativt, olympisk fortællerpunkt. Der er ingen studie-stemme, der trimmer virkeligheden og sætter den i ramme for os, for derefter at delegere den videre nedad i hierarkiet. Lytteren placeres så at sige lydligt midt i en scene, og må selv finde sin position. Den journalistiske, autentiske og faktaprægede forankring af teksten er samtidig også baseret på en åben, oplevelsespræget struktur: en både visuel og sociologisk lyd.

Men trods denne oplevelsesprægede åbenhed, der forlener denne montage med en impressionistisk strøm af lyde, musik, scener og stemmer, hvor forskellige klip og indstillinger afløser hinanden glidende, så er netop den klassiske, sociologiske montage langt mere forankret i en tydeligt, hierarkiseret fortællerstruktur end f.eks. den senere psyko-sociologiske montage. I denne senere montage er interviewerens ofte klippet ud, så det virker som om personerne taler direkte til os, uden om mikrofonen og reporterens. Og i den journalistiske meta-montage med det meget kalejdoskopiske lydbillede bliver udsigelsesstrukturen endnu mere kompliceret. I 50'ernes montage er fortællerpositionen meget tydeligere markeret, selvom der samtidig ofte tillades en subjektiv markering af fortællerstemmen. Men selv disse moderate forskydninger i tema og udsigelsespositioner var altså nok til at flytte grænser i 50'ernes public service radio.

I *Jeg tilspørger dig* er fortællerpositionen fordoblet i i hvertfald to stemmer: dels reporterens, der er tilstede i scenen og stiller sine spørgsmål på lytternes vegne, dels kommentatoren der bringer os fra scene til scene og fra tema til tema, og som af og til fortolker og sammenfatter. Kommentatoren er igen spaltet i to dele, der for lytteren fremstår med to stemmer: dels reporterens, når han ikke stiller spørgsmål, men etablerer eller kommenterer scenen, dels fortælleren, der oftest er mere fortolkende end reporterens. Der spilles altså diskret med de autori-

tative roller, og det bliver aldrig helt klart hvem der egentlig delegerer stemmen til hvem, således som det jo er tilfældet i både Radioavisen og TV-avisen, sådan som den opstår i 60'erne.

I lydmontagen kan vi uden videre genkende følgende lag: replikker, samtaler og interviews, der danner den lingvistiske autencitetsforankring af montagen (disse mennesker findes og har faktisk sagt sådan); den eksplicite fortæller og reporter, der ligeledes forankrer lydbilledet i autenciteten, men som også abstraherer og fortolker; den ikke-lingvistiske del af lydbilledet, dvs. musikken og reallydene, som kan være forankret i autenciteten, men som også kan være tilsat som effekter; endelig har vi det tilsyneladende fraværende i lydbilledet, montagens klip, huller og implicitte struktur - det der peger mod dens konstruktion. Hvor de senere montager i langt højere grad benytter sig af rekonstruktioner og indredigerede effekter og i selve deres sammenstilling peger på at de er konstruerede, så fastholder 50'ernes montage i langt højere grad forpligtelsen på fakta-koderne og autencitetsforankringen.

Mens den psyko-sociologiske montage monterer de stort set fortællerløse scener sammen, således at der skabes stærkt symbolske og metaforiske forbindelser, dvs. markerede fiktionseffekter, så har Clausens montager endnu fortællerens sammenbinding og formidling som styrende princip på samme måde omtrent som dokumentarfilmens klassiske voice-over. Lyd og musik har i hans montager fortrinsvis realkarakter, de danner det oplevelsesmæssige rum omkring scenerne. Man kan sige at musikken her bruges som "afgrænsnings-ritual", der markerer scene-overgange, men også at den fungerer sociologisk karakteriserende og indexikalsk: den karakteriserer miljøets normer og kulturelle smag. Det er f.eks. populærmusikken der dominerer, og vi hører stumper af de hjemmelavede bryllupssange. Lyden bruges altså sociologisk, men også visuelt: den skaber et realrum og et imaginationsrum for lytterens fantasi at arbejde med, sammen med lydlaget i øvrigt, når mikrofonen som et kamera lader os opleve stemmer tæt på, langt fra, baggrundsstøj osv. som giver os mulighed for at prøve at placere personer og genstande i et rum.

Radioen og 50'ernes moralske flertal

Det var ikke primært formen, der fik 50'ernes medievogtere og moralske flertal til at angribe Viggo Clausen og hans montage voldsomt. Det spillede ganske vist ind, at udsendelsens afsender jo var *Foredrags- eller reportageafdelingen*, altså noget der i princippet burde afsende fakta, oplysning og objektiv viden. Objektivitetsideologien spiller en vigtig rolle i angrebene, fordi montagen simpelthen blev opfattet som en fordrejning af virkeligheden og som bevidst tendentiøs reportage. Men en stor del af de protester, der regnede ned over udsendelsen, og den telefonstorm på radiohuset, som bladene, især de borgerlige med en vis fryd registrerede i dagene efter, bl.a. ved læserindlæg, var ren og skær moralsk forargelse over at høre de meninger om kultur, sex, ægteskab og så i det sprog, på den kongelige danske dampradio! (Nygaard, 1985).

Det har formodentlig samtidig været en medvirkende faktor, at Viggo Clausen allerede éngang, i sin montage fra januar 1951, *Alma Mater græder*, der handlede om de studerendes og universiteternes kår, havde vakt meget stor opmærksomhed og debat, og havde skabt en protestbølge, som ofte beskrives som en forløber for det senere ungdomsoprør. Viggo Clausen var altså placeret som en farlig mand, bag en farlig radio. Det var også den helt klare konklusion på den ellers så liberale forfatter Cai Wiels kronik i *Berlingske Aftenavis*. Det er forfatterforeningens formand, der her taler med bekymring om, hvordan radiolytningen ikke giver folk den nødvendige "ro, der er forudsætningen for aandelig tilegnelse", og som råber vagt i gevær overfor "parti- og klikesynspunkter", den københavnske a-moral, og ikke mindst den "ensidigt tilrettelagte udsendelse, der bevidst trak ægteskabet ned på et lavt plan. Og forfatterforeningens formand pustede til hetzen ved dels at fastholde radioen på, at den skulle være en åndelig højskole, og at Viggo Clausen meget vel kunne vise sig ikke at have sin plads her. Er han sig ikke i fremtiden dette bevidst, og får han stadig adgang til mikrofonen, maa vi betragte ham som en yderst farlig mand for det danske samfund".⁹

Den kristne og moralske majoritet, og med skam at melde også fra den så priste og frisindede danske højskolebevægelse, fortsatte de samme linjer. I en senere kronik i samme dagblad, som i det hele taget talte borgerlighedens sag i denne sammenhæng, var en vis Sonja von Späth endog ikke helt tilfreds med

Woels håndkantslag. Hun så udsendelsen som et symptom på hele vor tids kulturkrise, som radioen desværre var med til at fremme, og anbefalede som modgift en "lang serie af studie-kredslignende behandlinger under medvirken af repræsentanter for kirke, skole og hjem, videnskabens humanistiske og naturvidenskabelige grene, men først og fremmest med hjælp fra de sidste forkæmpere for dansk Aand og kultur".¹⁰ Her er det altså den paternalistiske enhedskulturs stemme, der lyder, i al sin pragt - radioen som en andagtsfuld kirke og højskole, der skal løfte de lavere klasser op i den åndelige sol.

Det moralske flertal fra højskolebevægelsen til den liberale, konservative borgerlighed kunne altså danne en "eiserne front", der omfattede både provins og by. Mod denne falangs stod "kun" den socialdemokratiske presse, den kommunistiske, og så kulturradikalismen på Politiken og Information. Men det var det moralske flertal, der gik af med sejren. D. 5/2, altså i god tid efter den voldsomme pressedebat, besluttede Programudvalget stik imod praksis fra alle tidligere montager, at denne ikke skulle genudsendes, og ikke nok med det - men også Viggo Clausens stilling i DR var i det kommende tiår nedfrosset, indtil han i midten af 60'erne blev kaldet til montageafdelingen. Han lavede ganske vist udsendelser i den mellemliggende periode, men institutionens øje vogtede på ham.

Efter denne beslutning, der i øvrigt blev fulgt op af en afbalancerende rundbordssamtale om de "problemer" i de københavnske arbejderkvarterer, som montagen skulle have afdækket, tog Viggo Clausen til genmæle i Politiken. Han opponerede klart mod objektivitetsideologien:

Ja selvfølgelig var det ensidigt. Objektiv reportage er noget sludder, man kan aldrig få andet end et brudstykke af sandheden med, og reporteren bestemmer hvilken. (...) Radioen skal give et sandt billede - å helledussedasse, om vi så allesammen gav os til at være reportere her i Danmark, ville vi aldrig kunne indfange dette evigt flygtende billede af os selv.

Han opponerede lige så klart mod enhedskulturen og forsvarede sine udsendelses deltagere mod påstanden om manglende kultur - dvs. opponerede mod formynderiet og nedladdenheden overfor den form for kultur, som var den københavnske arbejderklassens

sproglige kultur, livsstil og kulturelle forbrugsvaner og smagsnormer. ¹¹

Men i sit svar 2 dage senere kunne lederskribenten på *Berlingske Aftenavis* med udfoldelse af hele sin repressive tolerance og med Programudvalgets beslutning i ryggen konkludere:

Viggo Clausen har ikke villet give os et oversukret og rosenrødt billede af en tilværelse, der er problemfyldt og alvorlig nok, og det kan man kun takke ham for (...) Vi værdsætter radioens feature- og reportageudsendelser - når de - som de ofte har held til - takket være dygtige radiofolk - evner at belyse, udlægge, præsentere et stof for lytterne. Men agitation opbygget af ensidigt sammensatte smaaglimt er i modstrid med alt det, hvorved radioen har vundet sin plads i kulturlivet og den offentlige debat. Det må ikke komme dertil, at featureudsendelser for effektens skyld gør vold på sandheden. ¹²

Reaktionen mod og debatten omkring Jeg tilspørger dig er hverken enestående i 50'erne eller for radioen som public serviceinstitution. Debattens positioner afspejler en generel moralsk tendens overfor massemedierne som helhed, som også ramte de kommercielle medier, og op igennem efterkrigstidens mediehistorie findes der gentagne eksempler på både forhåndscensur, selvcensur og eftercensur. Den anden store eklatante case i 50'erne er "Myklesagen", hvor programudvalget for engang skyld blev korrigeret af radorådet, der greb ind og krævede, at en allerede programsat og vedtaget præsentation og oplæsning af Mykles omstridte roman, *Sangen om den røde rubin*, skulle standses og ændres. Indgrebet åbnede for sluserne i den kritiske debat om radioens og dermed også det nytilkomne TV's styrelsesstruktur, specielt forholdet mellem den politiske ledelse (Radorådet), Programudvalget og de mere decentrale led ned til den enkelte medarbejder. Når debatten antog det omfang den gjorde, så skyldtes det, at man netop omkring 1957 var ved at formulere den nye radio-TV-lov, som kom til at gælde fra 1959 med en række justeringer helt frem til 1973. ¹³

Det er ikke her tanken, at gå nærmere ind i denne institutionshistorie, selvom den helt klart afspejler en relevant legitimeringskonflikt for den tidlige public service kultur . Men kort kan konflikten siges at handle om uvilligheden til at decentralisere, demokratisere og til at lade kulturer, kredsløb og normer støde mere åbent sammen i radio og TV, og til at tillade en mere

udstrakt kunstnerisk og journalistisk frihed for de producerende medarbejdere. Det er kort sagt paternalismens ældgamle konflikt, en konflikt som måske ændrer form i løbet af efterkrigstiden, men som stadig i 90'erne kommende blandingskultur er aktuel. Der er ingen tvivl om at friheden og retten til at eksperimentere er blevet større, og at vægten nu er flyttet over mod forholdet til kommerzialismen i stedet. Men samtidig med at decentraliseringen på et plan er blevet større, så er også styringen af programfladen i konkurrencens navn kommet ind som et mere markant redskab. Det har både negative og positive tendenser. Den positive er, at man måske i højere grad tvinges til at tænke kreativt i modtagerbaner - det gælder også for montagen, der nu forsøges anbragt i korte former flere steder i radiofladen, f.eks. på P3. Den negative hedder management og tænkning i lytteren som kunde.

Vi skal vende tilbage til disse nutids- og fremtids-perspektiver i det afsluttende afsnit, men her må man nøjes med at konstatere at 50'ernes kamp ikke førte til nogen decentralisering eller et mindre stramt politisk greb om DR. Den kamp blev udspillet over de næste 20 år, hvor TV kom i centrum. Viggo Clausen var som sædvanlig den, der så tendenserne tydeligst og sagde tingene klarest. Debatten om den nye radioordning stod bl.a. mellem politikerstyring, embedsmandsvælde, folkestyring og så den form for medarbejderstyring, som både PH og Viggo Clausen talte for. I en skarp ironisk svada af en kronik fra 1957, der fremstår som et indlæg i debatten om den nye radiolov, går han i kødet på de politikere, også socialdemokratiske, som under dække af begrebet folkestyre i realiteten overlader radio- og TV til partipolitisk kontrol. "Kristelig abonnineforening" og "De samvirkende fagforbund" kalder han de to pressionsgrupper og siger så:

Radioen er folkestyret, siger Ernst Christiansen. At lade medarbejderne få ansvaret ville være embedsmandsvælde. Radioen er ikke et hak folkestyret. Radiorådet repræsenterer et organisationsfunktionærvælde - funktionær taget i vid betydning. (...) folket ved ikke, hvad det mener, men det ved partierne og organisationerne (...) noget underordnet (...) i takt med at man holder op med at lave udsendelser, stiger titlerne og gagerne. (Clausen, 1957)

Der var naturligvis andre end Viggo Clausen, der så i samme retning i perioden. Hal Koch var en af dem: han foreslog radio-

råd og programudvalg afskaffet og pegede på, at det var politikerne, der var den egentlige fare for en farlig radio. Og det gælder PH og Leif Blædel, som fra hver deres vinkel angreb også den nye radioordning for censur og paternalisme, for PH's vedkommende dog mere på medarbejdernes end lytterens vegne. ¹⁴

Tarzan, Larsen og efterkrigstidens mediehorisont

I Viggo Clausens bryllupsmontage var der et bestemt afsnit, der handlede om de interviewedes kulturelle vaner. Det gibbede noget i både de borgerlige og kulturradikale kredse, når de hørte, at bøger var noget, der fik de fleste til at falde i søvn, at kvinderne bedst kunne lide film, som man kunne græde over, mens mændene foretrak "Wild West film, noget med indianere og cow-boyer. Noget med fut i". Musikken der faldt i folks smag var også mere giro 413 end så meget andet. Og når sandheden skulle frem, så var "hjemlig hygge" og "traveture" faktisk ret højt på den kulturelle hitliste. Der var godt nok også nogen der talte pænt om biblioteker, klassisk musik, jazz og diskussioner, men det druknede ligesom i massekulturens markante succes.

Montagen kom derved til at trykke på en række kulturkløftsknapper og på hele den betændte byld, som bestod imellem de nye medier (tegneserier, populærlitteratur, film og TV) og den traditionelle kultur- og litteraturopfattelse, som også radio og TV i en eller anden forstand blev set som formidlere og udsprede af. At føre andre kulturelle normer frem i radioen blev altså kulturelt suspekt, fordi det kunne opfattes som et forsøg på at legitimere en illegitim og mindreværdig kultur. Denne medie- og kulturdebat rummede i hvert fald to sociokulturelle perspektiver: på den ene side det klasseperspektiv, som kom frem i forbindelse med bryllupsmontagen og som var en trussel for enhedskulturideologiens selvforståelse, og på den anden side generationsperspektivet, der placerede ungdommen som syndebukke og som ofre for den nye massekultur.

Allerede i årene efter krigen og med fornyet styrke fra 50'erne satte denne medie- og kulturdebat ind overfor det, man kort kan beskrive som amerikaniseringen og kommercialiseringen af ungdomskulturen. Det skete helt uden sensibilitet overfor de frigørende kræfter, som også lå i internationaliseringen af kulturen i den beklumrede, moralske, danske efterkrigstid. Den

kulturradikale Tørk Haxthausen udgav i 1955 på Fremad et voldsomt manifest mod hele den nye massekultur, *Opdragelse til terror*, der samtidig vurderet i forhold til så mange andre artikler og bøger i "den kulørte debat" - som den blev døbt, var afdæmpet og delvis årsagssøgende. Hvor den borgerlige, moralske majoritet forsøgte at projicere alle samfundets bagsider og onde kræfter over på ungdommen og massemediernes, der forsøgte Haxthausen trods alt at finde bag om overfladen til de sociale sammenhænge. Men alligevel, så var det "sammensværgelsesteorien" og "forførelses-paradigmet", der dominerede:

Penge lugter ikke, siger et moderne ordsprog, men der må alligevel være en vis fært ved dem, eftersom forretningsfolk har en så forbavsende evne til at snuse op, hvor der gemmer sig nye fortjenstmuligheder. Hvad nu seriehæfterne angår, så fik de ikke lov til at være alene om markedet ret længe. Film- og fjernsynsfolk var hurtige til at lære af dem. Spekulationer over seriernes særlige teknik var der ikke tid til, man så på omsætningen og indholdet og drog den enkle slutning, at det som gav penge, var brutalitet, sadisme og sex. (Haxthausen, 1955)

Fra denne konstatering drog Haxthausen så den konklusion, at den virkelige brutalitet, sadisme og sex, var relativt direkte inspireret af massekulturen og at det var manglen på realistiske virkelighedsbilleder i massekulturen, der skabte ungdommens rodløshed. (Fausing, 1981 og Bondebjerg, I. og U., 1990)

Forslagene om kontrol og censur (som Haxthausen dog ikke støttede) slog imidlertid ikke igennem, trods mange forslag herom, men havde måske i stedet den virkning, at også kommercialismen fik et moralkodeks nedskrevet. I stedet kan man sige, at de ophedede moralske debatter gradvist veg for en mere liberal holdning til massekulturen, der i løbet af 60'erne kom ind i den pædagogiske varme, omend som afskrækkende eksempel overfor den gode litteratur. Bevægelsen kan siges at være parallel med den pluralisering af enhedskulturopfattelsen, som langsomt vinder frem i løbet af samme periode indenfor programfladen på radio og TV. P III i 1963 og gennembruddet for seriefiktionen på TV er udslag af denne bevægelse. Viggo Clausen forholdt sig også til dette problem i sine montager. Ligesom han yndede at opsøge de mere folkelige subkulturer, bl.a. i den muntre *Bustur til Harzen* (om de begyndende charter-

rejser), så tog han også massekulturen ved hornene i montagen *Tarzan og Larsen* fra slutningen af 50'erne.

Montagens billede af massekulturen, fortrinsvis den trykte, adskiller sig fra periodens gængse ved ganske vist at tegne et kritisk billede af medieindustriens arbejdsmetoder, men ved samtidig at forholde sig solidarisk og forstående til de funktioner, som massekulturen udfylder. Montagen erstatter altså den moralske synsvinkel med en sociologisk og delvis socialpsykologisk, og søger oven i købet at konfrontere de to kredsløb: finkultur og massekultur, bl.a. ved at vise at massekulturens elementer også findes i den klassiske litteratur. Eskapismen står i centrum i montagen, men en eskapisme hvis funktionsmåde og legitime behov dog overlever den ironiske tone, der også præger montagen. Men den rummer oplysning og solid viden om masselitteraturen, og om hvorfor Larsen fascineres af den.

Montagen er præget af tankegangen i det kultur- og nyradikale dannelsesprojekt, som får fornyet interesse i 60'erne, men som snart deler sig i en mere markant modernistisk tænkning i absolutte skel og en mere sociologisk. I 1959, da Politiken fejrede sit 75 års jubilæum, udsendte de et tillæg, der så frem mod 1984 og det velfærds- og mediesamfund, som man begyndte at ane konturerne af. Rifbjerg tegnede i artiklen "De rene år" et billede af et Danmark i "skærmens tegn", hvor folk der læste bøger var pariaer og børn opdrages med TV og tegneseriesprog, så de kulturelle ytringer reduceres til tre ord: "Ooohmp! Grøøøing! og Crassssch!". (Rifbjerg, 1959). Man kan se Rifbjergs artikel her som et udtryk for den medieopfattelse, som bla. i dag gentager sig i Postmans TV-generaliseringer og hele bogdropper-debatens fokusering på mediet i stedet for mediets indhold. (Postmann, 1987 og 1989 og Fromberg og Hertel 1988).

Den debat, de fronter og de holdninger, som her er tegnet skarpt op gentog sig i 60'erne igennem i den kulturkløft-debat, som havde pop'en og PIII som sit ene afsæt og modernismen og kunstfonddebatten som sit andet afsæt. Der er ikke plads til at gå ind i denne meget lange debats linjer, det er gjort andetsteds (M. B. Andersen, m.fl., 1985 og Bondebjerg 1988). Men der er grund til at pege på, at den stereotype frontdannelse i løbet af 60'erne og med fornyet kraft i 70'erne og 80'erne overlejres af andre tendenser og holdninger til massekulturen. Der er dels det sociologiske gennembrud i 60'erne, der f.eks. afspejles i den

meget omfattende debat i Louisiana Revy i 1963-64, og som rummer en åbning overfor internationale medie- og massekulturstudier som f.eks. McLuhans, Edgar Morins og Raymond Williams. Johan Fjord Jensen fastholder i denne debat skellet mellem kultur og underholdning, men lader det også krydse de kulturelle kløfter, og en modernistisk kunstforkæmper som Knud W. Jensen slår slet og ret til lyd for en omvurdering af massekulturen. Han kræver en større grad af forståelse for den og for at de to kulturer næppe er så adskilt, som man hævder, og mener, at de måske ligefrem kunne lære af hinanden, altså blande sig.¹⁵

Sporene er dermed lagt ud til den udvikling som vi dels kan se som en faktisk tendens i nutidens mediekultur, hvor kredsløb, genrer og koder mixes, så gamle grænser falder og nye måske opstår, og som vi dels kan se i de forskydninger i holdningen til massekulturen, som rummes i dels den sociokulturelle medieteorier, receptions-teoriene og hele den postmoderne filosofi. Som allerede Jens F. Jensen (1988) har gjort opmærksom på, så er overgangen fra modernisme til postmodernisme langt mere gli-dende end den ofte gøres til, og en lang række af de positioner, der nu profilerer sig har samtidig deres baggrund i den kultur- og mediedebat, som sættes igang med de moderne massemediers gennembrud i slutningen af 50'erne.¹⁶

Massemediernes fremkomst havde da allerede for længe siden fjernet elitekulturens monopol på kulturel styring. Det var imidlertid først i efterkrigstiden, at kampen om den kulturelle styring blev synlig for alvor i kampen om radio og TV. Her kom de to kredsløb for første gang direkte i stue og kanaler sammen: de blev efterhånden nødt til at tage hinanden seriøst, hvis en kulturel demokratisering skulle undgå både paternalismens og kommercialismens faldgruber. Det er relativt nemt at sigte enten smalt eller bredt, men kunsten i massemedierne og specielt i public service medier består i også at finde forbindelsesleddet mellem disse to spor.

Den psyko-sociologiske montage og den journalistiske meta-montage.

Udviklingen af radiomontagen efter 50'erne viser i kølvandet på dette generelle, mediekulturelle opbrud en rigdom af forskellige former, der dels afspejler de øgede tekniske muligheder, men også den øgede afsender- og modtager-kompetence overfor det radiofoniske lydbillede. Den klassiske montages mere enkle blandingsform og prioritering af den journalistisk-dokumentariske autencitet og den relativt klare udsigelses-struktur afløses af en mere kompleks lagdeling af lyden og en mere ekstrem opsøgning af emnemæssige yderpunkter. Bortklipningen af fortælleren som princip i store dele af montageforløbet, som Stephen Schwartz gør til en stil i løbet af 60'erne, fører gradvist til en rendyrkning af den rekonstruerede og dramatiserede situation. Den kontrastive klippeteknik, den diskrete, men præcise brug af to lydspor som forgrund og baggrund, og dermed dannelsen af et komplekst, psykologisk mønster, et spil mellem to personlighedstyper, en overflade og derunder lag på lag af fortrængninger og traumatiske forhold, - alt dette vokser ud af denne tradition. Christian Stentoft er denne forms absolutte mester. Gennem månedlange og dybtgående portrætsamtaler, hvor han næsten flytter ind hos sine "ofre", opsamlers han et stof, som bearbejdes til en dramatiseret, symbolsk og metaforisk dialog. Ofte bliver det sociologiske perspektiv derved underordnet et mere intimt drama, som f.eks. i *Dina* (1981), hvor trekantforholdet mellem en mand, hans kone og deres fælles hund bliver et studie i barnløshedens psykologi, med hunden som centralt projektiionsobjekt.

Den psyko-sociologiske montage, som gradvist skiller sig ud i forhold til den klassiske, sociologiske montage, der stadig dominerer op til 1980, markerer et skifte mod mere fiktioniserede og imaginære/symbolske konflikttyper. Det er ikke journalistisk aktualitet, der præger valget af emner, men livsstil, psykiske konflikter og afsløringer af livet bag den sociologiske overflade. Skellet mellem den sociologiske og den psykologiske tendens er ganske vist ikke så skarp, de forskellige montage-tendenser afløser ikke så meget hinanden successivt, som de danner samtidige spor, med forskellig historisk vægt. Både Schwartz og Stentoft bevæger sig sammen med folk som N. P.

Juel Larsen og Per Brethvad stadig rundt i de sociologiserende tendenser til langt op i 70'erne. Det er et centralt træk, at der findes masser af montager som beskæftiger sig med klassestrukturen bag velfærdssamfundets overflade, med misforholdet mellem demokratisering og autoritære institutioner osv. 60'ernes og 70'ernes montage følger altså periodens ideologiske tendens og opgør med objektivitets-ideologien og enhedskulturen. Men samtidig anes en tendens mod yderpunkterne, det eksotiske, det anderledes, og til neddykningen i de psykologiske enkelttilfælde.

Dina ligger centralt mellem disse to tendenser: det er et skarpt, sociologisk portræt af et barnløst ægtepar og af de maskuline og feminine kønsroller og magtmekanismer. Det er samtidig en freudiansk diagnose af seksualitetskonflikter, utilfredsstillende livsdrifter og af alle de projektions-, kompensations- og fortrængningsmekanismer, der kan udfolde sit skjulte liv i et langvarigt parforhold. Radio-æstetisk er det markante nybrud, at Stentoft, på baggrund af real-interviews (hvor interviewerens næsten hele vejen igennem er klippet fra) og ved et dobbeltbundet stereofonisk lydtrum, sammenklipper de to personers udsagn og historie, så der opstår en fiktiv dialog. Denne fiktive dialog mellem oprindeligt adskilte lydspor fungerer samtidig som nøgle til de situationer, hvor de to personer er i samme rum, og hvor vi oplever deres problematiske sociale interaktion. Kombinationen f.eks. af mandens ture i naturen, på jagt med hunden, som baggrundslyd for kvindens beretning og omvendt kvindens mor-barn forhold til hunden som lydlig baggrund for mandens beretning under jagten, skaber et stærkt, symbolladet imaginationsrum for lytteren.

Montagens æstetik og journalistiske strategi åbner samtidig for et offentlighedsperspektiv og et etisk perspektiv. Hvad der sker er jo, at public service mediet pludselig trænger langt ind i det private rum, ind bag personernes offentlige, sociale maske og rolle, ind over soveværelsets og det ubevidstes grænser. Det er ikke bare offentliggørelsen af det private, men næsten en udkrængning. Samtidig kommer reporterens ud i en slags etisk dilemma - indlevelsen forudsætter en deltagelse og solidaritet, som afsløringen, den offentliggjorte og redigerede virkelighed, næsten forråder. Public service kulturen befinder sig her på den hårfine grænse mellem sensationsjournalistikken og den kri-

tiske reportage, altså på den grænse hvor man søger det almene i det private, men samtidig risikerer at havne i følelsepornografien.¹⁷

Radio-faktionen er med Dina kommet tæt på den totale iscenesættelse af det autentiske og journalistiske materiale. I store dele af montagen forsvinder fortælleren helt: vi synes at overvære monologer talt direkte til lytteren, eller vi synes at befinde os i et dagliglivsmiljø, hvor personerne agerer som om der ikke var mikrofon på og reporter til stede. Man kan altså sige, at det er fiktionens tildækning af produktionsprocessen, der efterlignes. Man får faktisk et lille chok, når reporteren engang imellem har ladet et spørgsmål stå, eller træder i kontur som fortæller. Men denne form, som fjerner montagen fra fakta i traditionel forstand, er samtidig det, der giver den en fascinationskraft på linie med et ægteskabeligt inferno-drama som hos Strindberg, Enquist eller Albee.¹⁸

Den psyko-sociologiske montage viser altså radio-æstetikens udvikling væk fra den paternalistiske objektivitets-ideologi og radioens sprængning af de traditionelle grænser i den borgerlige offentlighed. Montagen ændrer samtidig sin stærke forankring i de journalistiske fakta-koder: fiktionens psykologiske dramaturgi, symbolik og metaforik bliver mere styrende. Den sidste montageform, der skal omtales her, den journalistiske meta-montage udvikler sig i 80'erne parallelt med den psykologiserende tendens. Her er det igen de mere aktuelle, sociale problemer, der dominerer. Nyhedsstoffet vender tilbage sammen med en stærkere vægtning af enten de journalistiske koder eller selve den journalistiske arbejdsproces' problemer i et postmoderne multi-medie univers.

To gode eksempler på disse undertendenser er Anders Nyholms *Jagten på 007* (1983), der oprindeligt blev sendt i ungdomsfladen P4 på P1, og hvis journalistiske historie er nedskydningen af den koreanske jumbo-jet over Sovjet, og Stephen Schwartz' *Notater fra en losseplads* (1986), hvis journalistiske tema er forsvundne børn i USA. Begge montager har karakter af en kritisk, afslørende dybdejournalistisk reportage, men de tematiserer samtidig mediernes spil med os, med virkeligheden og med journalisten. Begge montager har reporterens fortvivlede jagt efter sandheden som tema, og problemet med overhovedet at få historien til at hænge sammen. De afspejler og bearbejder

altså det hyperrealistiske væv, som mediernes mange stemmer og kilder skaber, og de tematiserer, især i Schwartz' montage, journalistens dilemma stillet mellem kravet om den gode, salg-bare historie, som de kommercielle medier skaber, og så den sande og objektive historie, som public service kulturen og den journalistiske etik kræver.

I Anders Nyholms montage etableres der fra starten et rum, hvor reporteren sidder og reflekterer over, hvad sandheden egentlig er, og vi får gennem fortælleren hans refleksioner over, om nu den ene eller den anden kilde taler sandt. Samtidig oplever vi den dramatiske nedskydningshistorie, så at sige både inde fra flyet og udefra gennem mediernes og supermagternes stemmer og kommentarer, røgslør osv. Historien er elementært spændende som en krimi, med reporteren i detektivens rolle: det journalistiske sandhedsvidne mod det politiske og kommunikative spil og trolde-spejl. I Schwartz' montage starter historien med en reporter, der fra et sted i USA, hvor man graver efter et forsvundet barns lig, forsøger at få sin historie igennem, men afvises af de kommercielle medier. Alligevel følger vi den kritiske afdækning, som altså måske ikke kan udsendes, helt frem til og ind i den forsvundne Billys værelse, hvor computeren får det sidste ord: "Billy you are dead". Undervejs tematiseres mediernes reklameverden, fjernsynsfiktionens voldsbilleder og de sociale kræfter og realiteter for børns vilkår i USA.

Begge montager er derfor også i sidste instans en slags metakommunikation. De handler om den journalistiske arbejdsproces, om faktaproblematikken i et stadig mere konstrueret virkelighedsbillede. Især hos Schwartz er lydbilledet bevidst gjort meget mudret og komplekst: op til 8 spor er koblet sammen for at illustrere virkelighedens mange arkæologiske lag, for at spille de autentiske og rekonstruerede spor ud mod hinanden og dermed demonstrere for modtageren, hvor kompliceret det kan være at finde den journalistiske sandhed og historie i det post-moderne medie-bombardement.

Hvis man kan sige, at den psyko-sociologiske montage handler om de private og ubevidste traumer bag vores sociologiske velfærdsoverflade, og viser radio-æstetikens og public service kulturens indtrængning i privatsfæren, så handler den journalistiske meta-montage om den kritiske journalistiks genkomst i en postmoderne virkelighed. Den tidligere - måske illusoriske -

gennemskuelighed er gået tabt, og jagten efter virkeligheden bliver symptomatisk nok til en jagt gennem mediernes iscenesatte lag og billeder. Den naive dokumentarisme, fakta og realisme er brudt sammen, genrer og koder er i opbrud, offentlighedsformerne blandes og medie-institutionstyperne mixes. Men mod post-modernismens påstand om det totale simulacrum og den uigennemskuelige hyperrealisme fastholder disse montager "fortællingen" og tematiseringen af de sociale kræfters spil. De handler om magten over kommunikationen og medierne. Journalisten samler fragmenterne og bygger en fortælling op: han leder efter en sammenhæng og fastholder linjen til ofrene i mediesamfundet. Børnene, der bliver væk mellem morgenbordet, skolevejen, TV-reklamen og TV-fiktionen, eller flypassagererne, der falder i fly-kommunikationens og den kolde spionkrigs high-tech-univers - en virkelig James Bond fiktion.

Radioen, blandingskulturen og 90'ernes medie-darwinisme

Aksel Dahlerups "hørebilleder" fra 1930'erne, der udgjorde den første fase i den historie om radio-montagen, som her er fortalt var populære udsendelser med relativt gode lyttertal, bl.a. fordi radioen endnu ikke havde fået konkurrence fra TV. Endnu et godt stykke op i 1950'erne, mens TV langsomt var ved at finde sin form, var montagen, trods sit rygte som "farlig" radio, en radioform, der blev lyttet til. Montagens tendenser stod ganske vist ikke alene i den journalistiske butik, men peger på en generel tendens frem til dette tidspunkt, hvor radioens nyheds- og fakta-formidling generelt udvidede sit danmarksbillede og de radiofoniske udtryksmuligheder.

Men siden TV's ankomst som det nye, centrale massemedium fra midten af 60'erne har radioen og radio-montagen, sammen med andre henvist til en efterhånden ganske smal målgruppe: de radiofoniske freaks som fra tid til anden råber op om at radio er mindst lige så vigtig som TV. Men det er vigtigt at holde fast ved, at montagen stadig kan have lyttertal, der svinger mellem 5.000 og 30.000, dvs. et publikum, som de fleste forfattere ville være grønne af misundelse over. Der er ingen grund til at stirre sig blind på lyttertal - der skal være plads til montagen som ra-

dioform midt i alt det andet. Men det er i det store og hele TV-fiktionen og TV-fakta, der i dag har overtaget den centrale rolle. Radioen har ganske vist fastholdt en central plads i mediebilledet som massemedium, men med ændret funktion og på ændrede betingelser. Radioen når især de store lytterskarer via de flow-prægede musikprogrammer, der blander musik, nyheder, reportager, via ring-ind programmer, der bringer lytterne selv i centrum, via sin styrke som hurtigt og løbende nyhedsmedie dagen igennem. Som lokal-medie har radioen indtil videre også haft noget større succes og gennemslagskraft end lokal-TV.

Ser man tilbage over radioens historie siden 1925, så er det naturligvis klart, at radio-montagens historie ikke kan repræsentere hele radioens historie. Radio-fiktionen kunne i perioden frem til TV-fiktionens masse-gennembrud lægge gaderne øde, og engang var det omkring denne fiktion, de kulturpolitiske modsætninger stod. Allerede fra 30'erne skabte seriefiktionen en slags radioens situations-komedie, *Familien Hansen*, der masse-rede de nationale lattermuskler og familie- og kønsroller, men også skabte rynkede bryn i kulturradikale og finkulturelle rækker. Senere i 50'erne var det gyset og krimifølejtton'en, der gjorde det, f.eks. de berømte føljetoner *Gregory-mysteriet* og *Siva-skriget*. Indenfor radio-fiktionen kæmpede de kulturelle kredsløb altså med hinanden, og den paternalistiske enhedskulturs forsøg på at hævde en fælles fiktions-norm har også sin historie på linje med montagens kamp mod objektivitets-ideologien.

Den samme historie kunne fortælles om musikken og den voldsomme modstand mod, at populærmusikken, jazzen og senere ungdomskulturens beatbølger skulle blandes med og senere dominere i forhold til den klassiske og mere dannede musik. De kulturelle formyndere og politiske og moralske dørvogtere var altså fra starten dybt bekymrede over mediet og tendenserne i dets udvikling. Angrebene på radioen var fra starten præget af forestillingen om, at den som medie ville true og udhule det øvrige kulturliv, dvs. den rigtige kultur i bøger, på teatre, i koncertsale og i foreninger. Samtidig var angrebene præget af advarsler mod den kulturelle ensartning og passivering, som radioen ville medføre.

Her ved indgangen til 90'erne, hvor så mange andre mure falder, er også den gamle public service kulturs monopol-mure faldet, og radio og TV er kastet ud på et nationalt og globalt

marked, hvor kanalerne blomstrer som mælkebøtter i en græsplæne. I denne situation har radioen endnu engang skiftet ham for at tage udfordringen fra blandingskulturens medie-darwinisme op. Danmarks radio er ved at blive et firma, siger kritikerne, hvor modtagerne forvandles fra tænksomme lyttere til kunder - i planlæggernes bevidsthed. Kulturpolitisk tænkning er erstattet af lyttertal, fortsætter de kritiske røster, som fastholder, at radioen skal dyrke det smalle og det anderledes.¹⁹

Kritikken er berettiget for så vidt som DR som public service institution på visse områder har været for forhastet i det panikagtige forsøg på at modernisere sig i kommerciel retning. Men vejen tilbage mod den smalle og paternalistiske linje er - som historien her viser - heller ikke nogen farbar vej. Den nationale forestilling om enhedskultur og fælles normer for kvalitet er uigenkaldeligt faldet i fremtidens internationale multikultur og globale flerkanal-system. Men det er selve den kulturpolitiske nødvendighed for en fastholdt public service kanal ikke. Det er vigtigt at public service kulturen fastholdes som et kreativt udspil overfor den kommercielle, ensartede mangfoldighed, som snart vil brede sig.

Men denne kultur må lære at tale mere frit og med flere stemmer, og det er ingen skade til at de såkaldt smalle programmer også får det chock at skulle tilpasse sig en bredere flade, som det f.eks. sker, når man forsøger at lave mini-tager i stedet for de meget prestigeprægede montager. Men det må ikke betyde, at man bøjer sig for lyttertallene og sløjfer de ikke så populære programmer. Jammeren over den nye flade-struktur på radioen, der mest kommer fra Informations-eliten er for så vidt seriøs nok. Der må bare anderledes kreativ, offensiv programlægning til end den, der bare hedder: giv os P1-programmer som vi kender dem dagen lang, eller: nu amerikaniserer vi bare stilen og gør det hele lidt mere smart og hurtigt. Det er ikke svært at lave brede programmer, og det er heller ikke svært at lave smalle programmer - og begge dele skal være der - men den svære kunst består i at forsøge at gøre tingene både anderledes og brede, altså at bryde nye veje i grænseområdet mellem de sociale og kulturelle skel som findes og som ikke kan ignoreres. Radiomontagen har i store dele af sin historie formået dette - og derfor er den lærerig.

NOTER

- 1) Begrebet farlig radio tilskrives normalt Julius Bomholt og hans forsøg på at bringe DR ud af krigens bovlamme "neutralitets-radio", jvf. Statsradiofoniens årsskrift fra 1948 og debatterne i Folketinget i denne periode.
- 2) Afdelingsstrukturen her afspejler situationen efter nyordningen i 1937, jvf. Roar Skovmand (red), (1975, p. 222).
- 3) Den historiske opdeling af DR's historie, de styrende ideologier og programformer og "kontrakter" som ligger til grund for denne fremstilling af radioens historie er beskrevet mere udførligt med vægt på TV-udviklingen i min artikel *Opbruddet fra monopolkulturen* (Bondebjerg 1990). Artiklen er et forarbejde til et større afsnit i min bog *Elektroniske fiktioner. TV som fortællende medium*, der forventes udgivet 1991.
- 4) Disse to begreber er, formodentlig inspireret af Lacan og Metz, anvendt i bestemmelsen af faktion af Peter Harms Larsen i artiklen "Skidt for sig og snot for sig - om at forske i TV-faktion", (Harms Larsen, 1989).
- 5) Jvf. Ivan Saltos artikel "Giv høre billedet friere tøjler -!" i *Stil Ind. Årbog for DR* (1964/65, s. 16-17). Se endvidere den historiske fremstilling i Anne Mette Johansen (1986).
- 6) De historiske traditioner, der ligger bag faktionen som form er beskrevet bredt i Peter Harms Larsen (1988), der også kort tager radio-montagen op. Mere direkte om radiomontagens forbilleder handler Anne Mette Johansens speciale (1986).
- 7) I 1938 udsendte en radiostation i New York Orson Welles fiktive historie "War of the Worlds", hvis iscenesatte nyhedsindslag udløste massehysteri, fordi folk troede der var tale om fakta. En tilsvarende effekt opstod ved Thygesens udsendelse om Lindøværftet, hvori indgik en fingeret rekonstruktion af ulykker, meddelt i nyhedsform.
- 8) Montage manuskriptet findes i kopi i DR's arkiv.
- 9) Citatet stammer fra Cai. M. Woels kronik, (*Berlingske Tidende*, d. 30.1.1952, "Hvad Radiobryllup kunne blive til").
- 10) Citaterne fra Sonja von Späths kronik den 8.2.1952, "Radio-Bryllupper eller Radio-Højskole", *Berlingske Aftenavis*.
- 11) Citatet og de refererede standpunkter fremgår af Viggo Clausens Kronik "Efter radio-bryllupperne", *Politiken*, den 9.2.1952.
- 12) Se lederen "Radio og ensidighed" i *Berlingske Aftenavis*, den 11.2.1952.
- 13) Mykle-sagen og en række andre af periodens radio-TV konflikter er gennemgået grundigt og sobert af Henrik S. Nissen i

- "Politikere eller kulturpersonligheder" (i Roar Skovmand (red) (1975, 115-153).
- 14) Hals Kochs synspunkt er udtrykt i artiklen "Politikerne er farlige for den farlige radio", kronik i *Politiken*, den 12.9.1957, PH's i artiklen "Folkets vilje og radioens lov", kronik i *Information*, den 1.10.1957 og Leif Blædels i artikel-serien "Radioordningens realiteter" i *Information*, den 31.12. - 6.1.1959.
 - 15) Der tænkes på oversættelsen af internationale medieklassikere som McLuhan (1967), Morin (1962) og Williams (1962). Johan Fjord Jensens synspunkter kan læses i Fjord Jensen (1966) og Knud W. Jensens i K.W. Jensen (1966).
 - 16) Jens F. Jensens artikel "De sidste moderne - de første postmoderne" findes i *Kultur & Klasse*, nr. 59 og 60. Her diskuteres den såkaldte tredje fase af modernismen i slutningen af 60'erne, der med attituderelativismen og en mere afslappet holdning til medierne og pop-kulturen på mange måder foregriber postmodernismen.
 - 17) Dette tema har Christian Stentoft selv tematiseret meget hudløst og direkte i montagen *Afslag på et kys* (1987), hvor det er "montage-ofret", der går tæt på journalisten.
 - 18) *Dina* er allerede analyseret mere indgående i Johansen (1986), ligesom en række af de montager og montageforløb, som omtales i det følgende er introduceret i *Levende Billeder* (1986).
 - 19) Der citeres indirekte fra Helmut Friis' artikel "Mediedarwinisme. Den ny radio - et tidstypisk eksempel" (i *Kritik*, nr. 89).

LITTERATURLISTE

- Andersen, M. B., m.fl. (1985): *Dansk litteraturhistorie Bd. 8.* (Gyldendal)
- Barnouw, Erik (1983): *Documentary. A History of the Non-Fiction Film.* (Oxford University Press).
- Blædel, Leif (1959): Radioordningen realiteter. (Artikel-serie i *Information*, d. 31.12.1958 - 6.1.1959.
- BBC Yearbook (1948).
- Bondebjerg, Ib (1988): Kløfter og vækst. Massemedierne i efterkrigstidens kulturelle landskab. (i *Massekommunikation - Nyeste tid.* Det faglige landsudvalg for dansk).
- Bondebjerg, Ib (1990): Opbruddet fra monopolkulturen. En institutions- og programhistorisk analyse af dansk TV. (i *Sekvens* 89/90).

- Bondebjerg, Ib og Ulla (1990): *Medier og samfund*. (Borgens Forlag).
- Clausen, Viggo (1952): Efter Radiobryllupperne. (*Politiken*, kronik, den 9.2.)
- Clausen, Viggo (1957): I Underkøjen. (*Politiken*, kronik, den 20.10.)
- Crisell, Andrew (1986): *Understanding Radio*. (Methuen).
- Fausning, Bent (1981): *Danmarksbilleder*. (Gyldendal).
- Friis, Helmuth (1989): Mediedarwinisme. Den ny radio - et tidstypisk eksempel. (*Kritik*, 89).
- Fromberg, K. & Hans Hertel (red), (1988): *Bogens fremtid er ikke hvad den har været*. (Fremad).
- Haxthausen, Tørk (1955): *Opdragelse til Terror*. (Fremad).
- Henningsen, Poul (1957): Folkets vilje og radioens lov. (*Information*, kronik, d. 1.10.).
- Jensen, Jens. F. (1988): De sidste moderne - de første postmoderne. (i *Kultur & Klasse*, 59-60).
- Jensen, Johan Fjord (1966): *Homo Manipulatus*. (Gyldendal)
- Jensen, Knud W. (1966): *Slaraffenland eller utopia? Nye synspunkter på massekulturen*. (Gyldendal).
- Johansen, Anne Mette (1986): *Danske radiomontager. Forsvar for en overset genre*. (Dansk-speciale, K.U.).
- Larsen, Peter Harms (1988): *Faktion som udtryksmiddel*. I. Det historiske synspunkt. (DR-uddannelsescenter).
- Larsen, Peter Harms (1989): Skidt for sig og snot for sig. Om at forske i faktion (i *Nordisk Filologis Jubilæumsskrift*).
- Levende Billeder (1986): Tema om radiomontager.
- McLuhan, M. (1967): *Mennesket og medierne*. (Gyldendal).
- Morin, Edgar (1962): *Signalement af vor tid*. (Gyldendal).
- Mortensen, Frands (1975): *Ytringsfrihed og offentlighed*. (Modtryk)
- Nyegaard, Per (1985): *Preben har du røde ører?* (RUC-opgave)
- Postman, Neil (1987): *Når barndommen forsvinder*. (Hekla).
- Postman, Neil (1989): *Fagre nye TV-verden*. (Hekla).
- Rifbjerg, Klaus (1959): De rene år. (*Politiken*, tillæg, d. 1.10.1959).
- Skovmand, R. (red) (1975): *DR 50*. (DR).
- Statsradiofoniens årsskrift (1948)(DR).
- Stil ind. Årbog for DR. (1948)(DR).
- Svendsen, W. (red)(1958): *Midt i en quiztid*. (Gyldendal)
- Thygesen, Erik (1974): *Folkets røst*. (Tiderne skifter).

MONTAGE-LISTE

- Bornedal, Ole: *Knust, kværn, Kæstet*. (1985). (Prix Italia, 1986).
Moriendo (1988).
- Clausen, Viggo: *Alma Mater græder* (1951). *Jeg tilspørger dig* (1952).
Tarzan og Larsen (1953). *Klassekammerater* (1955). *Bustur til Harzen* (1959).
- Dahlerup, Axel: *Hørebilleder fra dagliglivet*. (1930'erne og 1940'erne).
- Nyholm, Anders: *Mordet på 007* (1983) (Prix Italia, 1984).
- Schwartz, Stephen: *Willys verden* (1969). *Vi mennesker* (Serie, 1970).
Det indre blik (1982) (Prix Italia, 1982). *Notater fra en losseplads* (1986). *Tidens præg* (1990).
- Stentoft, Christian: *Dina* (1981). *Uden straf ingen skole* (1985)(Prix Italia, 1985). *Afslag på et kys* (1987). 0059 - *Ensomhedens rædselskabinet* (1990).

Ib Bondebjerg er docent ved Institut for Film, TV & Kommunikation, Københavns Universitet.

Den instinktive semiotiker

Om kultfilm som betydningsproduktion mellem film og tilskuere.

Af Anne Jerslev

Begrebet kultfilm har oftest været knyttet til et eksklusivt fanpublikums sening af mere eller mindre "anderledes" film på obskure tidspunkter. Anne Jerslev forsøger i denne artikel at fundere begrebet bredere. Kultfilm ses som et betydningsfelt mellem en film og dens publikum. Og ved at karakterisere elementer i denne tekst-tilskuerrelation, som kan kaldes en kultkultur eller en kultisk begivenhed argumenteres der for, at det, der engang var en niche i filmkulturen, i dag karakteriserer mediereceptionen i bredere forstand.

Den 7.2.79 var der repremiere på Howard Hawks' film *The Big Sleep* i Grandbiografen i København. En forventningsfuld mumlen fyldte den i forvejen proppede sal, inden lysene gik ud; jeg følte mig hensat til fornemmelsen af at være blandt et teaterpremierepublikum, før tæppet går, som man ellers nu om dage kun ser på film om teater. Jeg oplevede mig som en ligestillet blandt kendere. Vi havde alle set *The Big Sleep* før - sådan virkede det. Vi vidste, hvornår highlightene stod for og opfattede det, som om de udspillede sig i samme nu for netop os. Et sted, flere steder i den mørke sal lød der replikker, som umiddelbart efter blev udtalt af Bogart eller Bacall; efter scenen, hvor de afprøver hinanden via hestemetaforer, lød der klapsalver. Og da filmen var færdig, klappede alle taktfast og piftede, som for at få skuespillerne på scenen igen.