

Radioæstetik og analysemetode

Af Hanne Bruun og Kirsten Frandsen

Radio er et vanskeligt medie både som undervisnings- og analyseobjekt. Det skyldes dets flygtige karakter: Et lydligt forløb i tid, hvor man ikke kan "bladere" som i en avis eller bog. Og heller ikke anvende billedets rum- og tidsangivelser, som ved analyser af film og TV. Billedet støtter hukommelsen og gør visse dele af analysen mere entydig.

Denne artikel er en række forslag til beskrivelsesmåder og begreber, der kan anvendes ved analyse af æstetisk set komplekse radioprogrammer. Som analyseeksempel anvendes en radiomontage, dvs. et faktisk/dokumentarisk registreret sæt af lyde, der monteres (ved klip og sammenkobling af flere lydspor) til en oplevelsesmættet sammenhæng. Både metoden og begrebsapparatet vil imidlertid med visse tilføjelser også kunne anvendes ved andre ekspressive radioformer, f.eks. features og radiospil.

Kun få har beskæftiget sig med radioens specielle udtryksform¹. Vi har i analysen for det meste måttet klunse os frem til en analysemetode for radiomediet. Vi har trukket på en erfaring med at analysere TV koblet med en litterær viden og analysemetode samt viden om journalistiske fremstillingsformer. Alligevel har vi haft problemer, som hænger sammen med, at radiomediet er en rent tidsligt struktureret udtryksform - en usynlighed som betyder, at det er endog meget svært at fastholde lydforløbet i hukommelsen. Sværere end f.eks. TV, hvor man har både lyd og billede at fæstne hukommelsen til. For at dæmme op for den flygtighed, der er karakteristisk for mediet, har det vist sig at være alfa og omega i det analytiske arbejde at foretage en forholdsvis detaljeret registrering af programmerne. Til dette formål har vi udarbejdet et *registreringsskema* (se næste side).

Som skemaets forskellige kategorier viser, er der allerede på dette niveau i analysearbejdet tale om en kraftig fortolkning. Registreringen forudsætter nemlig en dissektion af udtrykkene, som kan være meget problematisk, når der udelukkende er tale om lyde: Vi har valgt at benytte den filmsproglige skelnen mellem *scene* og *sekvens*, selv om det reelt er umuligt at registrere et klip. Hvor man i f.eks. TV-programmer kan *se*, når der klippes, bliver det i radio-programmet en fortolkningssag at afgøre, hvornår scenen skifter og hvilke scener, der tilsammen udgør en særskilt sekvens.

SEKVEN (A)	LÆNGDE	INDHOLDSSIDE	LYDSIDE					ANDET
			OVERGANG	PRIMÆR	SEKUNDÆR	TERTIÆR	EFFEKTER	
SCENE (1)								

Et andet problem er prioriteringen af lydene, hvor vi har valgt kun at operere med tre *lydniveauer* vel vidende, at det er muligt at arbejde med otte eller flere forskellige lydspor på en gang. Problemet er dog analytisk at udskille disse, idet det simpelthen er vanskeligt for det menneskelige øre at adskille lydelementerne fra hinanden. Det betyder, at man f.eks. i en enkelt scene ikke kan være sikker på at indfange alle de betydningsdannende enheder.

Kategorien *overgange* drejer sig om, hvordan de enkelte scener monteres sammen til en oplevelsesmæssig helhed. Drejer det sig f.eks. om bratte overgange eller glider scenerne ind i hinanden? Her er det vigtigt at skelne mellem dels op- og ned-fading, hvor en lyd ændrer styrke, og dels ind- og ud-fading, hvor en lyd langsomt dukker op eller forsvinder.

Kategorien *effekter* omfatter for det meste en registrering af forskellige former for akustik (f.eks. brug af ekko, kraftig rumklang, mono i stedet for stereo, osv.), men kan også være stedet, hvor markante pauser noteres.

Desuden er der kategorien *andet*, som kan bruges til notater vedrørende de verbal-sproglige aspekter. F.eks. om der sker temposkift i talestrømmen, specielle tempusformer, dialekt/accent, speciel retorik o.l. Det er ofte netop via stemmeføringen, syntaksen og diktionen, at vi ubevidst identificerer de forskellige fortællere i et radioprogram. Hvis man ønsker en større følsomhed overfor det verbal-sproglige, kan det blive nødvendigt at give denne kategori mere plads. F.eks. ved at specificere de forskellige iagttagelser i selvstændige kategorier i registreringsskemaet.

Alt i alt er det, trods skemaets begrænsninger, en god og arbejdsbesparende idé, at være meget grundig i denne fase af det analytiske arbejde, idet det giver en mulighed for senere at 'bladre' i forløbet.

Sprogets grænser

Udover lydmediets flygtighed har det også vist sig at være vanskeligt at sprogliggøre de radiofoniske oplevelser. Lydens indvendighed og til

tider nærmest fysisk påtrængende karakter gør, at lyden kan fungere utroligt intimt. En stor del af den radiofoniske oplevelse kommer således til at dreje sig om emotionelle stemninger og konnotationer, der ikke er bærer af en eksakt betydning. Snarere er vi ovre i et oplevelsesmæssigt felt, der har meget tilfælles med oplevelsen af musik. Dette betyder, at man i analytiske sammenhænge ofte må benytte sig af billedsprog á la "et mudret lydbillede", "dybde i lyd-billedet" o.l. for at beskrive oplevelsen. En metaforik, som også går igen i det begrebsapparat, vi vil præsentere i det følgende.

En radioæstetisk spydspids

De metodiske og formidlingsmæssige problemer, som arbejdet med radiomediet har givet os, hænger i nogen grad sammen med den valgte genre: den dokumentariske radiomontage². Montagen er en speciel form for *radiofaktion*, hvor der eksperimenteres med konventions- og genrebrud og blandinger mellem fakta- og fiktions-koder, og hvor radiomediets æstetiske muligheder og grænser afsøges.

Det kan måske forekomme en smule altmodisch at kaste sig over en programform, der tydeligt fremstår som et enkeltstående værk i programfladen. I hvert fald set i lyset af, at den generelle tendens både inden for DR og især i de mange lokal-radioer peger i retning af en serviceorienteret fladeradio. Dog mener vi, at montagen kan betragtes som noget af en radioæstetisk spydspids, hvorfor en undersøgelse af denne program-genre vil kunne sige noget væsentligt om radioæstetik generelt³.

For de æstetiske analyser, der bl.a. er blevet lavet på radiomontagen - f.eks. Anne Mette Johansen (1986) og Anne Røgilds (1989) - gælder det, at interessen har været koncentreret om verbal-sproglige aspekter, og desuden har analyserne været meget tematisk orienterede. Derved ser de bort fra væsentlige aspekter af det radiofoniske sprog, som især går på monteringen af forskellige lydelementer, som er med til at skabe den totale lytteroplevelse. I det analytiske arbejde har vi derfor bevidst valgt at arbejde med nogle af de montager, som er formmæssigt temmelig komplekse, og hvor der er en opprioritering af lyden som selvstændig betydnings-skaber.

De følgende betragtninger er således primært tænkt som en indføring i vores foreløbige begrebsapparat til at indfange monterings betydningdannelse og dermed sprogliggøre dele af den radiofoniske oplevelse. Demonstrationsobjektet bliver Ole Bornedals montage *Knust, kværn og kvæstet* fra 1986, idet den er velegnet til at eksemplificere nogle af monterings karakteristiske betydningsmodi, som den tilsyneladende bruger bevidst i forsøget på at formidle en dramatisk oplevelse til lytteren.

Det strukturerende omdrejningspunkt her er jagten på forskellige monteringsprincipper. Det betyder, at der i nogen grad begås vold mod

montagen som værk, idet de enkelte monteringsformer oftest indgår i et samspil med andre betydningsdannede elementer, hvor de tilsammen skaber en mere sammensat oplevelse. Der vil i denne sammenhæng heller ikke blive taget hul på en ellers relevant diskussion af, hvor langt man kan 'vride' det dokumentariske, inden det glider over i den rene fiktion.

Ole Bornedal: Knust, kværn og kvæstet

Montagen drejer sig om en ung mand, Klaus, som er motorcykel(mc)-freak. Han beretter om de to mc-ulykker, der har bevirket, at han på fortællertidspunktet er invalideret. Udover Klaus møder vi desuden Kim, som også er mc-freak, Klaus' kæreste Lene og en medarbejder i Rådet for Trafiksikkerhedsforskning. De øvrige stemmer er med til at sætte Klaus' beretning i perspektiv, men montagens absolutte tyngdepunkt er en dramatisk og følelsesmæssig stærk skildring af fysisk smerte, fascination og grænseoverskridelse.

Komposition

Eftersom radioen kun udfolder sig tidsligt og opleves i forløb, er det i en analyse helt centralt først at se på, hvorledes lytteren trækkes ind i og igennem dette forløb - både formsprogmæssigt og tematisk. En tematisk forløbsoversigt baseret på den mere minutuøse registrering af *Knust, kværn og kvæstet* giver et indholdsmæssigt overblik og en første fornemmelse af, hvorledes lytteren både i form og indhold er tænkt med ind i programmet. Det siger noget om programmets oplevelsesmæssige helhed - den udgør så at sige monteringsens storform, som så igen er baseret på de mere specifikke monteringsformer, der skaber den fortløbende betydningsdannelse:

Sekvens (A-K) + tid (00-00 - 40.40)

A: 00.00 - 6.47:

Klaus's første ulykke ved Skive, starter in medias res.

B: 6.47 - 8.44:

Klaus og Kim præsenterer sig selv.

C: 8.44 - 9.54:

Klaus's ulykke fortsat, indlæggelse og skadernes omfang.

D: 9.54 - 14.20:

Fascinationen ved mc-kørsel - udfordringer og sanselighed.

E: 14.20 - 17.28:

De 'nøgne' facts fra Trafiksikkerhedsrådet v. Gitte Carstensen.

F: 17.28 - 1939:

Mc-kørsel og dykning: "At eksistere i en verden, hvor du ikke kan eksistere".
En flirt med døden.

G: 19.39 - 21.38:

Klaus's anden ulykke i København.

H: 21.38 - 26.20:

Anden ulykke fortsat, indlæggelse, svæver ml. liv og død, skadernes omfang.

I: 26.20 - 29.59:

På intensivafdelingen - en station ml. liv og død, fantasier og hallucinationer.

J: 29.59 - 34.55:

Efter operationen, opvågning, konsekvenser: 35% invaliditet.

K: 34.55 - 40.40:

Adrenalinsus og smerte - en euforisk og bevidsthedsudvidende vej til livskvalitet. Tikkende motorcykel.

Indholdsmæssigt viser forløbsoversigten, at udsendelsens absolutte tyngdepunkt er Klaus's fortælling om to ulykker, som han har haft på sin motorcykel. De to konkrete ulykkes-historier bliver de centrale omdrejningspunkter og udgør programmets indholdsmæssige skelet. En sammenklipping af Klaus's historier med hans kærestes version, statistikerens Gitte Carstensen's oplysninger og mc-freaken Kims filosofisk, abstrakte opfattelse af mc-kørselens fascinationskraft, betyder at de kommer til gensidigt at kommentere og perspektivere hinandens udsagn. Derved placerer programmet lytterne på et mere overordnet fortolkningsniveau end de medvirkende.

Udsendelsen starter og slutter *in medias res*: ved lyden af en uidentificérbar tikken, der varer tilstrækkeligt længe til, at den når at vække lytterens nysgerrighed. Først da en stemme begynder at fortælle, bliver det klart, at det er lyden fra en tikkende varm mc-motor. Stemmen fortæller i nutid og vi bliver som lyttere iscenesat som medoplevere og får en fornemmelse af at befinde os sammen med Klaus ude på ulykkesstedet. Udsendelsen indgår således fra starten en kontrakt med sin lytter om, at der i det følgende kan forventes en stærk dramatisk oplevelse. Den samme tikkende lyd runder programmet af, efter at vi har hørt et par motorcykler drøne forbi os og køre væk. Denne dramatiske ramme om programmet *kan* fortælle-mæssigt opleves som en cirkulær bevægelse, hvor vi ved slutningen er tilbage ved udgangspunktet og erkendelsesmæssigt ikke har flyttet os, men det kan også pege ud af programmet som et varsel i forhold til de mc-kørere, der lige er kørt væk.

Forløbsmæssigt er udsendelsen på et overordnet plan struktureret efter et kronologisk princip, idet to ulykker beskrives i kronologisk rækkefølge. Alligevel mister tiden sin betydning, idet de to ulykker hverken tidsmæssigt eller erkendelsesmæssigt sættes i forbindelse med hinanden. Begge episoder berettes der om i nutid, og sidst i udsendelsen gribes der tilbage til begivenheder knyttet til den første ulykke. Alt dette er medvirkende till, at man som lytter mister tidsfornemmelsen og har svært ved at holde de to ulykker ude fra hinanden. Som også rammen antyder, bliver det derfor ulykkesoplevelsen som sådan, der er i centrum, og dermed den grænseoverskridelse mellem liv og død som er forbundet hermed. Eftersom tiden ikke er bærer af nogen afgørende ny erkendelse eller morale er det nærliggende at kalde montagen for en *tilstandsbeskrivelse*.

Fortællerinstanserne

I forsøget på at indfange *Knust, kværn og kvæstets* særlige oplevelsesmæssige intensitet bliver det meget væsentligt at få hold på de forskellige fortællere - hvilken rolle spiller de forskellige stemmer, og hvilken grad af autoritet og kompetence har de? Først og fremmest er der ingen overordnet, autoritativ eksplicit fortæller tilstede til at lede lytteren fra den ene scene til den anden og forklare sammenhængen. Fraværet af dette fortælle-mæssige 'overjeg' styrker lytterens nærvær i forhold til det fortalte - lytteren så at sige indskrives i programmet, hvorved udsendelsens stemmer og lytteren kommer på niveau med hinanden, og de medvirkende kommunikerer direkte til lytteren. Eftersom det er Klaus's autentiske beretninger der indholdsmæssigt er det absolut bærende i programmet, kommer de øvrige personer kun til at udfylde perspektiverende funktioner i forhold til hans fortælling:

Kim: bliver aldrig en selvstændig fortæller med en hel historie, da hans reelt beskedne bidrag hele tiden er passet ind efter Klaus's fortælling. Opleves som en slags mental overbygning til Klaus og repræsenterer den rene fascination og ufornuft, en ren abstraktion, der får en polariserende virkning i forhold til Klaus's konkrete oplevelser.

Gitte Carstensen, fra Rådet for Trafiksikkerhedsforskning: Repræsenterer på sin vis 'fornuftens stemme', dog uden eksplicit moralsk stillingtagen. De nøgterne statistikker taler for sig selv - gennem hende - og lytteren kan så selv bruge hendes oplysninger til at perspektivere Klaus's fortælling med.

Lene: (kæresten): Er en slags medfortæller og får en vidnefunktion, idet hun som den eneste anlægger en ydre synsvinkel på den konkrete beretning og bevidner de dele af Klaus's fortælling, som han ikke selv kan huske. Dermed er hun med til at give ham troværdighed.

Netop fordi der ingen overordnet, autoritativ eksplicit fortæller er tilstede til at lede lytteren fra den ene scene til den anden og forklare sammenhængen bliver monterings betydning særligt fremtrædende

her. Det betyder, at det er klipningen, der i sig selv skal bære dynamikken og fremdriften i udsendelsen og lytterens egen fortolkningskompetence, der aktiveres.

Monteringen kan i *Knust, kværn og kvæstet* findes på flere forskellige niveauer. Der er overordnet tale om en montering af forskelligt lydmateriale: interviews med Klaus, Kim, Gitte Carstensen og Lene, lydeffekter og musik, som altsammen er klippet sammen til en helhed ud fra en bestemt fortolkningsmæssig intention, som vi allerede har fået en første fornemmelse af ud fra forløbsanalysen.

På jagt efter den radiofoniske montering

Det er dog ikke kun fraværet af en autoritativ fortæller, der er med til at indskrive lytteren i programmet. Det fremmes yderligere ved en bevidst brug af forskellige monteringsformer, som vi forsøgsvist har inddelt i to hovedkategorier: 1. *temporal montage* og 2. *scenografisk montage*. I det følgende vil vi forsøge at give en beskrivelse af, hvorledes disse monteringsformer på forskellig vis er med til at skabe betydning og etablere en oplevelse hos lytteren.

Der er tale om en *analytisk* opsplitning mellem henholdsvis tidslige og rumlige monteringsprincipper, som det i realiteten kan være svært at fastholde, da lytterens fornemmelse af rum i nogle tilfælde også etableres over tid. For at ydeliggøre samspillet mellem de forskellige lyde og deres placering i henholdsvis en tidslig og en rumlig struktur, har vi undervejs forsøgt at lave grafiske illustrationer af de forskellige monteringsprincipper.

1. Temporal montage

Begrebet dækker de monteringsformer i udsendelsen, der udfolder sig over *tid*: når to scener/sekvenser klippes sammen, så at sige indordnes i en tidslig rækkefølge og etablerer udsendelsens tidslige forløb, og på forskellig vis støtter udsendelsens episke og tematiske sammenhæng. Denne monteringsform er rimelig let at få øje/øre på, og rummer ikke de store problemer rent analytisk. I *Knust, kværn og kvæstet* kommer denne temporale montering til udtryk på *fire* forskellige måder:

Elliptisk montage: bygger på lytterens evne til selv at gøre mellemregningerne fra A til B. F.eks. når Klaus ved den første ulykke fortæller om manden i bilen, som kom tilbage, hvorefter vi hører bildøre, der smækker og udrykningskøretøjet, der kører til hospitalet med Klaus. At manden finder Klaus og ringer efter en ambulance, ræsonnerer vi os selv frem til.

Det fortæltes tid A_____B_____C_____D_____E_____>

Lytteren

Fortælle tid A_____ C_____ E_____>

Dette er lig med normal spillefilmsteknik, hvor fortælleiden er kortere end det fortalte tid, men her udnyttet i ganske særlig grad til at inddrage lytteren, da det er en for det videre forløb ganske vigtig handling, som springes over.

Parallelitet: to forløb, der på handlingsplanet ligger *efter* hinanden, bliver her på udsigelsesplan flettet sammen. Begge fortælles i nutid, og der springes frem og tilbage mellem forløbene. Men lytteren ved, at det ene forløb nødvendigvis må gå forud for det andet, og etablerer automatisk en kausalitet imellem dem.

Det fortalte tid A B C D E (ulykken) f g h i j →

Lytteren

Fortælleid A f B g C h D i E (Ulykken)j →

Denne teknik anvendes i de to dramatiske højdepunkter i udsendelsen, nemlig ved beskrivelsen af selve ulykkesforløbene, hvor Klaus veksler mellem at fortælle om begivenhederne lige op til ulykkesøjeblikket og konsekvenserne af sammenstødet. Selve ulykkesøjeblikket fortælles der intet om. Det har en utrolig spændingsskabende effekt, da vi som lyttere på den ene side ved, at det går galt, men ikke ved, *hvornår* det sker. Ved på denne måde at lege med lytterens viden via tiden trække vi oplevelsesmæssigt ind i programmet.

Polariserende/kontrasterende montage: Forløb over Klaus' fortællen om f.eks. sine kvæstelser ved første ulykke krydsklippes med Kims mere abstrakte opfattelse af smerte.

Denne krydsklipning betyder, at man oplever Kims bidrag som direkte provokerende kommentarer til Klaus' konkrete beretning - der skabes en fiktiv dialog.

Fortalt tid Klaus →

Kim →

Fortælleid Klaus Kim Klaus Kim Klaus Kim →

Det er ikke udsagn, der gensidigt benægter hinandens rigtighed, men udsagn der fremmer en flertydighed i fortolkningen, hvorfor vi hælder mest til at kalde det for polariserende montage. Klaus og Kim taler faktisk om det samme, men fra to forskellige niveauer. Man kan også sige, at der er en taksonomisk forskydning mellem de to, hvor det er smertens konkrete erfaringstaksonomi, der møder refleksionens taksonomi. For en umiddelbar betragtning kan deres udsagn også opleves som kontraster - en fornemmelse som vi mener elimineres, efterhånden som udsendelsen skrider frem, og deres fælles facination af mc'en bliver tydeligere

Collage: En monteringsform hvor fragmenter af oplevelsesmæssigt forskellige forløb blandes sammen uden hensyn til kronologien. Det er f.eks. lyden af sirenen på en ambulance, der kommer før lyden af hvinende bremer og et

enormt brag. Det blandes med lyden af et ur fra hospitalet og nogle af Gitte Carstensens statistiske opremsninger.

Klaus's viden a__b__c__d__e_____>

Fortalt tid

Lytterens viden A__B__C__D__E_____>

Fortælle tid c__b__C__a__e__D>

Det er altså det konkrete hændelsesforløb (Klaus's historie), der mikses med fragmenter fra udsendelsens eget forløb (lytterens viden); ved således at blande Klaus's viden med lytterens ny erhvervede viden (Gitte Carstensens tal) gives der et spillerum for fortolkning, der ligger ud over udsendelsens konkrete niveau - en fortolkning som lytteren selv skal ræsonnere sig frem til. Blandingen af lytterens viden og Klaus's viden danner med andre ord basis for en tredje mere sammensat viden. En viden bestående af individueller eller konkrete erfaringer sat ind i en overindividuel statistisk forståelsesramme.

Såvidt de *tidsmæssigt* strukturerede monteringsformer, som blot afdækker en *del* af den betydningsdannelse, som finder sted i montagen.

2. Scenografisk montage


En anden måde at danne betydning på, er en raffineret brug af de radiofoniske udtryksmidler som det ses i udsendelsens start. Det er disse monteringsformer, som vi kalder *scenografisk montage*. Begrebet dækker de montageformer, hvor der forekommer flere lyde samtidigt, men hvor lydtotaliteten *tilsyneladende* ikke er en autentisk reallyd, derimod en bevidst læggen flere lag af lyde ovenpå hinanden i forsøget på at konstruere bestemte oplevelser hos lytteren. Fælles for disse former er, at de alle forsøger at bibringe os en fornemmelse af et *fysisk rum* eller en oplevelse af en bevidsthedsmæssig tilstand - altså et *psykisk rum*. Ordet scenografisk skal derfor i denne sammenhæng forstås temmeligt bredt! Faktisk kan man ved den scenografiske montage drage en parallel til kunstmaleren, der lægger lag på lag af maling ovenpå hinanden for at fremelske en hel bestemt farvenuance eller lysvirkning, der så giver en illusion af fysisk dybde på det todimensionale lærred og/eller udtrykker en bestemt følelse eller sindsstemning hos kunstneren. I radiomontagen kan denne scenografiske 'malen med lyde' udnyttes på flere forskellige måder, hvor det enten lægger sig tæt op ad det verbale udtryk, eller det kan bruges mere selvstændigt kommenterende og fortolkende i forhold til det verbale.

I forhold til den temporale montage, er begrebsliggørelsen af den scenografiske montage i højere grad baseret på fortolkning fra analytikerens side, hvorfor vi da også i arbejdet med andre montager er stødt ind i begrebsapparatets begrænsninger. Disse analytiske problemer hænger sammen med vores valg af analyseobjekter, da det netop er i

omgangen med dokumentarisk materiale, at problemerne stilles på spidsen. Vi opdeler den scenografiske montage i tre former:

Parafraserende montage: Dette begreb dækker de steder, hvor der lægges lyde ind under Klaus's fortælling, der er parafraserende i forhold til det fortalte og kommer til at fungere som en slags lydkulisse, der således forener det episke og det dramatiske, idet begivenhederne 'vises'/høres, i samme øjeblik, der fortælles om dem. Det gælder f.eks. i starten af udsendelsen, hvor Klaus fortæller om, at han ligger fastklemmt under motorcyklen og ser en bil køre langsomt forbi. Samtidig høres en bil komme, sætte farten ned og derpå fortsætte væk. Ved fadninger køres de forskellige lyde ind i forhold til hinanden.⁴

Primær lyd:	Klaus	Klaus	Klaus	Klaus
Sekundær lyd:	Tikkende motor	Bil tæt på i stereo	Bil væk i højre øre	Tikkende motor
Tertiær lyd:	Bil kommer i venstre øre	Tikkende motor	Tikkende motor	

Tid 

Denne monteringsform er i høj grad med til at give lytteren en oplevelse af et fysisk rum, og det fremmes i dette tilfælde yderligere af en bevidst brug af stereoteknikken, således at man hører bilen køre fra én højtaler til en anden - den bevæger sig i et rum, som vi ikke kan se, men høre. Neotp denne forening af det episke og det dramatiske, hvor lytteren i kraft af den scenografiske montage sættes i en medopleverposition med Klaus, fremmer vores identifikation med ham. Denne monteringsform fungerer på det fortaltes niveau og giver via indlevelsen lytteren et *indblik* i det fortalte.

Psykologisk montage: Dette *indblik* på det fortaltes niveau er også den oplevelsesmæssige kvalitet ved den montageform, som vi kalder psykologisk montage. Den er karakteriseret ved en læggen lyde ovenpå hinanden, som giver lytteren en oplevelse af en bevidsthedsmæssig tilstand - en slags psykisk rum. Ved f.eks. at lade Klaus's kæreste kalde på ham, samtidig med at vi hører lyden af et tikkende ur og lyden af en dykkermaske/respirator, bliver vi så at sige trukket ind under huden på Klaus og oplever det surrealistiske rum, som han rent psykologisk befinder sig i under opvågningen efter en operation. At man ikke kan finde ud af, hvorvidt det er en respirator eller en dykkermaske man kan høre, understreger, at vi nu sammen med Klaus faktisk befinder os i et grænseland mellem liv og død - nemlig den fascinerende surrealistiske verden, som han tidligere har beskrevet i forbindelse med sin dykning: "... at man kan eksistere i en verden, hvor man ikke kan eksistere".

1)
 Primær lyd: Lene kalder
 Sekundær lyd: Ur tikker langt væk
 Tertiær lyd: respirator/ dykkermaske
 Tid: _____>

2)
 Primær lyd: Ur på hospital tikker
 Sekundær lyd: Ambulanceudrykning
 Tid: _____>

Polariserende / kontrasterende scenografisk montage: Denne monteringsform ligner den temporale montage, idet lydene her er knyttet til de to forskellige personer, Klaus og Kim og dermed de to forskellige taksonomier, som de taler ud fra. Den forekommer, når lydene af en nynnende mand f.eks. lægges oveni hospitalslydende. Oftest bruges formen som en overgang mellem to scener med hhv. Kim og Klaus, og enkelte gange bruges den som en selvstændig effekt under Klaus's fortælling. Oplevelsesmæssigt fungerer formen som en stadig insistere på og fremhævelse af flertydigheden i fortolkningen af det fortalte, og skaber derved et overordnet fortolkende niveau i forhold til det fortalte. I modsætning til de to foregående monteringsformer er den polariserende scenografiske montage med til at trække fortællingen op på et overindividuel plan og give lytteren et *overblik* over det fortalte. I slutningen af montagen udnyttes denne monteringsform:

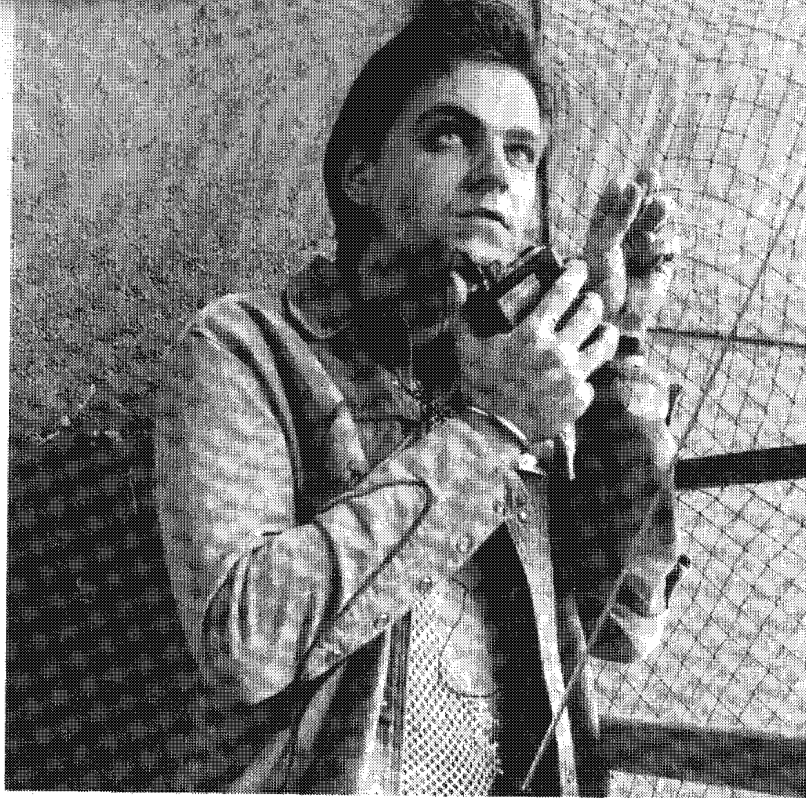
Primær lyd:	Kim	motorcykel startes	motorcykel gasses op	nynnende mand	syngende mand "I can't help falling in.."
Sekundær lyd:	tikkende motor	tikkende motor	nynnende mand	motorcykel kører forbi	tikkende motor
Tertiær lyd:			tikkende motor	tikkende motor	

Tid: _____>

Her er det den stadige tilstedeværelse af den tikkende motor, der er med til konstant at gøre opmærksom på den negative side ved det at køre på motorcykel, så både den positive og den negative pol kommer til udtryk. Den afgørende forskel i forhold til den temporale polariserende montage er altså samtidigheden i lydene. Den oplevelsesmæssige effekt er ens, vil vi påstå.

Montering, akustik og synsvinkel

Under gennemgangen af de forskellige scenografiske monteringsformer har vi flere gange kort berørt akustikkens betydning for lytterens oplevelse af både fysiske og psykiske rum. Faktisk udgør akustikken et grundelement i alle monteringsformer og bliver helt central, når vi taler om scenografisk montage. I *Knust, kværn og kvæstet* bliver akustikken brugt til at etablere programmets synsvinkel og give en fornemmelse af dybde i det fysiske eller psykiske rum. Ved at bruge psy



Ole Bornedal, her som hovedperson i montage-*en Moriendo* (sendt i DR P1, 10.1.88 kl 20). Foto: Anne-Grethe Svendsen

kologisk montage kommer lytteren ind under huden på Klaus og der etableres en 'indre synsvinkel', som så underbygges ved at bruge rumklange og ekko som særlige effekter. Mikrofonen bruges så at sige som en slags subjektivt kamera⁵ og markerer enten fysisk eller psykisk dybde og afstand mellem Klaus og det beskrevne.

Overordnet kan man sige, at rumklange (hvor det lyder, som om der er stor afstand mellem lyden og mikrofonen) bruges til at markere en oplevelsesmæssig distance hos Klaus:

For det *første* bruges det under beskrivelsen af opvågningen efter operationen til at beskrive Klaus's bevidsthedsmæssige tilstand. Her kommer rumklangen og distancen til f.eks. kærestens stemme til at markere den psykiske uklarhed, hvor Klaus skiftevis er nærværende og fraværende. Når rumklangen er med, får vi en fornemmelse af, at befinde os sammen med ham i en anden verden - et vakuum mellem liv og død.

For det *andet* bruges denne lydeffekt til at markere, når Klaus fortæller om noget, som han ikke erindrer pga. f.eks. bevidstløshed eller hukommelsestab. Her er der altså igen tale om en psykisk distance, hvor vi som lyttere solidariserer os med Klaus - idet vi oplevelsesmæssigt sættes på niveau med ham.

Endelig bruges i nogle tilfælde rumklangen ved Kims kommentarer til Klaus's konkrete smerteoplevelser. Det fremmer igen en solidarisering med Klaus, hvor vi helt konkret i lydbilledet kommer tættere på hans erfaringer og oplever dem som primære i forhold til Kims teoretiske overvejelser.

Under analyse af andre montager har vi set akustikken brugt meget bevidst til både at etablere synsvinkel og give lytteren en

fornemmelse af dybde i det fysiske rum ved at lade en enkelt person være fikspunkt for lytteren - mikrofonen bruges således i en slags subjektiv indstilling.

Den autentiske fortæller

Udsendelsens evne til at skabe indlevelse og identifikation beror ikke blot på monteringen. At det i det hele taget går an at udelade en eksplisit autoritativ fortæller og lade monteringen bære fremdriften, hænger sammen med at Klaus er så god en mundtlig fortæller og kan bære at stå alene. Derfor vil en sproglig analyse af Klaus's fortælle-mæssige egenskaber være ret oplagt i forbindelse med en analyse af dette program, dels for at få afdækket, hvad det er for træk, der kvalificerer ham som mundtlig fortæller, dels for at få beskrevet den stærke autenticitet og troværdighed, som han som konsekvens ekspert får bygget op omkring sig i løbet af udsendelsen. Af pladsmæssige årsager vil vi ikke gå i dybden med dette, men nøjes med kort at antyde, hvilke træk der er mest iøjnefaldende. Klaus:

- tager udgangspunkt i situationer og konkrete oplevelser. En nærmest episodisk fortællestil, der mere appellerer til lytterens evne til at leve sig ind i en situation end til at overskue en større sammenhæng.
- bruger meget bevidst tempusskift og rytmeskift i sin fortælling.
- bruger pronomenet 'du' istedet for 'man', hvilket styrker intimiteten mellem fortæller og lytter.
- lader en emotionalitet komme til udtryk i sin beretning. Tydeligst bliver det i de enkelte situationer, hvor han ikke evner at sprogliggøre sine oplevelser, sætningerne falder fra hinanden og hans tale hører op - og derved får han faktisk sagt en hel del!
- taler med fynsk accent.

Eftersom vores erkendelsesinteresse i forbindelse med radioanalyse især har gået på det formsprogmæssige aspekt - og her specielt montagens betydningsmodi - kan ovenstående analytiske gennemgang godt forekomme at have fået en lidt skæv drejning, så det mere ligner en form-analyse end en egentlig indholdsanalyse.

Vi mener dog at en sådan afdækning af det radiofoniske formsprogs betydning for lytteroplevelsen udgør en nødvendig ballast, da det er med til at konstituere indholdet. Den endelige reception er i høj grad et resultat af samspillet mellem form og indhold, hvorfor man efter at have kigget formsproget efter i sømmene er fantastisk godt udrustet til at gribe fat i en mere traditionel tematisk analyse af programmet. Helt centrale temaer vil for *Knust, kværn og kvæstet* være mc-fascinationen og den symbolske betydningsopladning som mc'en bliver genstand for i løbet af programmet.

Opsamling

Så vidt redegørelsen for vores begrebsapparat, der indeholder nogle metodemæssige problemstillinger, som vi kort vil komme ind på. Problemstillingerne hænger sammen med, at begrebsapparatet er blevet udviklet i forhold til *Knust, kværn og kvæstet*, som netop er en fascinerende cocktail af fakta- og fiktionselementer. Det er præcis i omgangen med dokumentarisk materiale, at problemerne stilles på spidsen.

Udgangspunktet for opstillingen af begrebsapparatet har været, at alle lyde i montagen er bevidst valgte og at de tekniske muligheder giver mulighed for en grad af bearbejdning, der gør det vanskeligt overhovedet at tale om reallyde og autentiske lyde. Bagved vores begrebsapparat ligger der altså en forestilling om, at monteringen er en bevidst konstruktion af en oplevelse. Det betyder, at vi ikke nøjes med at tale om indholdsmæssig montage, men også får blik for monterings betydning for etablering af forløb og rumfornemmelse.

I *Knust, kværn og kvæstet* nærmest springer konstruktionen i øjnene, men arbejdet med andre dokumentariske montager har afsløret nogle metodiske problemstillinger ifh. til de to hovedkategorier temporal og scenografisk montage:

Den temporale monteringsform kan være ganske let at få øje på - f.eks. i form af tidsforkortelse, parallellforløb, rumskift og polariserende/konstrasterende montage. Det er i forhold til til den scenografiske montage, at problemet med at skelne mellem konstruerede og autentiske lyde for alvor sætter sig igennem. Det eneste mulige parameter er en opfattelse af, hvad der er fysisk muligt. F.eks. er det ikke muligt at synge og børste tænder samtidig, som det sker i Stephen Schwartz' *Det indre blik* fra 1982. Og brugen af musik, collage af lyde og andre lyde, der ikke hænger naturligt sammen med den fysiske fortælsituation, tydeliggør den bevidste montering. Derimod kan det være svært at afgøre, hvorvidt lyden af smækkende døre og skridt på en tom, lang gang er reallyde bag den talende person eller konstruerede effektlyde, som f.eks. i Stephen Schwartz' *Notater fra en losseplads* fra 1986. At kunne skelne er dog i dette tilfælde et rent analysemetodisk problem. Oplevelsesmæssigt betyder det ikke noget, om en lyd er autentisk eller konstrueret.

I nogle tilfælde kan det endvidere være svært at afgøre, hvorvidt en lyd oplevelsesmæssigt fungerer scenografisk eller temporalt. Ofte vil der gennem forløbet have fundet en betydningsopladning sted, som skaber en fortolkningsmæssig kontekst, der er af stor betydning for vores oplevelse af lydene i den scenografiske montage. Heraf kan man altså udlede, at der er tale om en kunstig og til tider uhensigtsmæssig opsplittning mellem temporale og scenografiske monteringsformer, da de også fungerer i kraft af hinanden. Hvorvidt vi har valgt at kategorisere noget som værende temporalt eller scenografisk beror i tvivlstilfælde på et fortolkningsmæssigt skøn.

På trods af de analytiske og metodemæssige problemer, der er forbundet med vores begrebsapparat, mener vi dog, at det er en farbar vej til at indfange væsentlige dele af de radioæstetiske udtryksformers betydning for lytterens oplevelse. Netop med en grundig formanalyse som basis, vil en mere verbal-sproglig og tematisk orienteret analyse blive styrket og få forøget sin værdi.

Noter

- 1) Andrew Crisell er en af de få. Han giver i "Understanding Radio" en god introduktion og har nogle inspirerende æstetiske og genrespecifikke betragtninger. Men da der udover en semiotisk også anlægges en historisk og en sociologisk synsvinkel for at anskue mediet i en totalitet, gives der afkald på mere præcise og dybdegående behandlinger af æstetikken.
Det samme meget brede sigte er også kendetegnende for Peter Lewis's bog "Radio Drama", som ganske vist koncentrerer sig om at belyse én bestemt radiogenre: Det britiske radiodrama. Her får man en ganske god fornemmelse af, hvad det er, der konstituerer de radiofoniske fiktionskoder - f.eks. hvordan der etableres synsvinkel og rumfornemmelse i et ellers rent tidsligt organiseret medium. Noget der udnyttes i udstrakt grad i den danske radiomontage.
- 2) Hvori det dokumentariske består er i høj grad en påstand, som den enkelte montage selv fremfører, hvorefter det bliver et spørgsmål om tillid fra lytterens side. Her trækker montererne en dobbelt veksler på nogle fastcementerede faktakoder, som både bliver garant for troværdigheden og samtidig brydes. Resultatet bliver det paradoksale, at den dokumentariske troværdighed faktisk styrkes netop via brugen af fiktive virkemidler.
- 3) At radiomontagen kan betragtes som en æstetisk spydspids fremgår også af, at man internt i DR har ladet nogle af montererne fungere som konsulenter for fladeradioen ("Zone 3" i DR's P3 bl.a.) - i et forsøg på at udnytte disse lydmageres store viden om radiomediets udtryksmuligheder i en mere flow-orienteret radiokanal.
- 4) Illustrationen, der forsøger at rumme både det tidsmæssige aspekt (på den horisontale akse) og det scenografiske aspekt (læses vertikalt) kan bibringe læseren en opfattelse af, at montagen består af rene klip. Dette er dog langt fra tilfældet, men det har ikke været muligt for os at få de ofte glidende overgange (i form af fadninger) indopereret i skemaet på en overskuelig måde.
- 5) Ib Bondebjerg skriver således om den visuelle brug af lyden: "Lyden bruges altså sociologisk, men også visuelt: den skaber et realrum og et imaginationsrum for lytterens fantasi at arbejde med, sammen med lydlaget iøvrigt, når mikrofonen som et kamera lader os opleve stemmer tæt på, langt fra, baggrundsstøj osv. som giver os mulighed for at prøve at palcere personer og genstande i et rum" (Bondebjerg s. 12).

Litteratur

- Bondebjerg, Ib: Den sociologiske og visuelle lyd. Om radioen og radiomontagen i efterkrigstidens mediekultur. *MedieKultur* 14, 1991.
- Bruun, Annette: *Radiomontagen - mellem virkelighed og sandhed*. Speciale, Det teatervidenskabelige Institut, Københavns Universitet, 1989.
- Crisell, Andrew: *Understanding Radio*. Methuen, London og New York, 1986.
- Eco, Umberto: *Middelalderens genkomst - og andre essays*. Forum, Århus, 1988.
- Eisenstein, Sergei: *Film form*. London, 1963.
- Farmann, Erik & Peter Kramhøft: *Radio journalistik*. Forlaget Ajour, Århus, 1989.
- Fiske, John & John Hartley: *Fjernsynets sprog*. Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, København 1981.
- Gray, Frances: The nature of radio drama. in: *Radio Drama*. red. Peter Lewis, Longman, Londong og New York 1981.
- Hansen, Per Theil: *Om faktionsæstetik og ironi*. Speciale, Det Teatervidenskabelige Institut, Københavns Universitet, 1989.
- Højbjerg, Lennard: De levende billeders udsigelse. *Sekvens*, 1986.

- Johansen, Anne Mette: *Danske radiomontager*. Speciale, Institut for Nordisk Filologi, Københavns Universitet 1986.
- Kjørup, Søren: Eisenstein og montage-teoriene. *Kosmorama*, nr. 113.
- Kristensen, Sven Møller: *Digtningens teori*. Gyldendal, Haslev, 1958.
- Larsen, Peter Harms: *Faktion som udtryksmiddel. 1. Det Historiske Synspunkt*. DR's Uddannelsescenter og Peter Harms Larsen, 1988. Den iscenesatte TV-virkelighed. *MedieKultur* 8, 1988.
- Levende Billeder: Hør lige her...*, 1986.
- Lewis, Peter: *Radio Drama*. Longman, London og New York, 1981.
- Ong, Walter J.: *Orality and Literacy*. Methuen, London and New York, 1982.
- Raban, Jonathan: *Icon or symbol: the writer and the 'medium'*. in: *Radio Drama*. red. Peter Lewis, Longman, London og New York, 1981.
- Røgilds, Anne: *Radiomontagen og montøren*. Speciale, Teatervidenskab, Københavns Universitet, 1989.
- Stigel, Jørgen: TV-Hybridgenrer mellem fakta og fiktion. *MedieKultur* 3, 1986.
- Stigel, Jørgen: TV-blandingsgenrer mellem fakta og fiktion. *MedieKultur* 8, 1988.
- Waugh, Patricia: *Metafiction*. Routledge, Longon og New York, 1984.

Hanne Bruun er undervisningsassistent ved Institut for informations- og medievidenskab, Aarhus Universitet.
Kirsten Frandsen er forskningsstipendiat ved Danmarks Journalisthøjskole.

Skriftlig radio

Af Ib Poulsen

I gamle dage bestod radioprogrammet af musik, interviews og oplæsning, med talte annonceringer ind imellem. I dag er lyden mere varieret: Vi har fået reportager, radioteater, montager, telefonprogrammer, løst snakkende studieværter osv. - Det skrevne ord spiller imidlertid stadigvæk en stor rolle i bl.a. kulturprogrammerne og en massiv hovedrolle i Radioavisen.

Ib Poulsen har i flere år deltaget i forsknings- og udviklingsprojekter, der skal bidrage til at øge Radioavisens forståelighed. Han sammenfatter her nogle af sine hovedresultater i form af en række anbefalinger: En slags kogebog for hvordan man skriver forståelige tekster til oplæsning. Og om forskellen på det mundtlige og skriftlige sprog. (Se nærmere herom i anmeldelsen af Wenche Vagles bog: Radiospråket - talt eller skrevet?). Samtidig får vi antydet nogle hovedtræk af Radioavisens historie.

For nogle år siden indledte oplæseren i 18.30-radioavisen et nyheds-telegram om en strejke på BBC således:

"En 24 timers strejke på onsdag blandt britiske journalister ved alle landets TV-stationer synes uundgåelig efter fortsat røre om regeringspression mod den britiske radio, BBC..."

Situationen er velkendt. Den sædvanlige stemme i baggrunden med den typiske intonation der umiddelbart giver fornemmelsen af at verden står endnu. Men hvad var det egentlig han sagde om den strejke? Hvornår ville den bryde ud? Hvor længe ville den vare? Og hvorfor ville journalisterne overhovedet strejke? - Sidder man med teksten foran sig, er det ikke særlig vanskeligt at svare på disse spørgsmål, men bliver de bare sagt og kun sagt en enkelt gang er det straks sværere.

Forudsat at man i det hele taget har hørt hvad der blev sagt og finder emnet værk at lytte til, er en meget væsentlig grund til forståelsesvanskelighederne at formuleringen har rod i et skriftsprog beregnet for øjet - med indbygget mulighed for genlæsning - og ikke i et sprog beregnet for øret med krav om *umiddelbar* forståelighed. Udtryksmæssigt er ambitionen sikkert at få essensen af hele historien med i denne første sætning, men det har sin pris set fra et lyttersynspunkt:

Sætningen bliver rigelig lang, men hvad værre er, så pakkes oplysningerne tæt sammen i en række præpositionsforbindelser, og korttidshukommelsen belastes hårdt af de informationer der ligger før den centrale verbalforbindelse: 'synes uundgåelig'. Dertil kommer at