



kædereaktioner

Artikel

Det auditive rum i *Kædereaktioner*

Illustration: DR og Sonja Winkelmann

Det auditive rum i *Kædereaktioner*

af Louise Frydendahl Ladefoged

Det er blevet skrevet, at vi i dag lever i en audiovisuel kultur, hvor lyd og billeder tilsammen danner en art "multisensorisk virkelighed med appel til alle sansemodaliteter" (*Audiovisuel kultur – den gode lyd*¹, 2009). I denne audiovisuelle kultur findes der imidlertid kunstneriske udtryk, som særligt appellerer til en afgrænset del af publikums sensoriske apparat. Det gælder fx radiodramaet, der til forskel fra filmen og teatret ikke har en konkret billedside. I mange sammenhænge er radiodramaet derfor blevet karakteriseret ved mangel og behandlet som sådan. Radiodramaet er blevet omtalt som "Det blinde teater" (Finn Quist, 1962), og en af de tidlige og centrale radioteoretikere, Andrew Crisell, skriver i forlængelse af denne opfattelse, at "manglen på syn som minimum sætter grænser for, hvilke typer af drama radioen kan præsentere" (Crisell, 1986, side 136). Crisell nævner i den forbindelse kostumedramaet som et eksempel på en genre, der ikke egner sig til radio. Han peger dog særligt på, at formidlingen af drama i lyd kræver særlige indsatser i forhold til karakterfremstilling og scenografi for at fastholde og inddrage lytteren i dramaet. Med Crisells påstand in mente vil jeg undersøge, om radiodramaet har behov for at kompensere for den manglende visualitet. Hvor og hvordan sker det? Og er der overhovedet tale om kompensation?

I denne artikel vil jeg præsentere en analyse af lydbilledet i radiodramaet *Kædereaktioner - en fantasi om Niels Bohr og atombomben* (DR, 2010). Dramaet er skrevet af Mads Mazanti Jensen og instrueret af Thomas Bjerregaard Nielsen. Det præsenterer i 4 halv-times afsnit historien om atomfysikeren Niels Bohr, splittet mellem trangen til anerkendelse og samvittighedskvaler. Historien er lagt i munden på Niels' bror Harald og veksler mellem den tilbageskuende monolog og dramatiserede scener af Niels' liv fra studentertid og frem mod bombningen af Hiroshima.

Kædereaktioner fik helt usædvanligt for radiodramatikken en del medieomtale i forbindelse med premieren, fordi det på den ene side fik ros for at være et stykke velfungerende dramatik, på den anden side blev kritiseret for dets meddigtende omgang med den dokumenterede viden om Niels Bohr. Dramaets undertitel "en fantasi om Niels Bohr..." antyder dog, at der tages visse friheder fra den biografiske sandhed. Netop denne kobling mellem det konkrete historiske og den frie tilgang har givet mig anledning til at se på, hvordan lydbilledet som et komplekst sensorisk felt understøtter fantasien og det emotionelle lag i denne "episke eventyrfortælling", som den defineres i DR's egen omtale af dramaet. Gennem nedslag i seriens fire afsnit vil jeg vise, hvordan og i hvilket omfang den lydlige scenografi understøtter seriens sprogligt formidlede fortælling. Jeg vil se på, hvordan samspejlet mellem de to sensoriske elementer lyd og tale spiller ind på lytterens oplevelse af radiodramaet

I min fremstilling vil jeg blandt andet inddrage radioteoretikerne Donald McWhinnie og Andrew Crisell og jeg vil særligt trække på Ib Poulsens artikel *Det imaginære rum* (Poulsen, 2006). McWhinnie og Crisell leverer begge bud på en forståelse af radioen som medium, og desuden forholder de sig til radiodramaets virkemidler. McWhinnie lagde på sin vis grundstenen til

1) http://www.avlyt.dk/om_avlyt/ (30/10-2014)

forståelsen af radiomediet da han skrev *The Art of Radio* (McWhinnie, 1959), hvor han fokuserer på mediets beskaffenhed og opdeler det i grundelementerne ord, lyde og stilhed. En opdeling som Crisell i en vis grad viderefører med sin bog *Understanding Radio* (Crisell, 1986). Både McWhinnie og Crisell har en ret normativ tilgang til radiomediet og ikke mindst radiodramaet, hvor især McWhinnie opsætter nogle retningslinjer om hvordan *den gode radioproducer* af det *gode* radiodrama bør være bevidst om brugen af ord, lydeffekter og balancen imellem disse².

Begge beskæftiger sig også med lytteren ud fra en funktionalitetsbetragtning, dvs ud fra en overvejelse om, hvordan man sikrer sig, at lytteren forstår, hvad der foregår. Mens McWhinnies udgangspunkt er praktisk orienteret og bærer præg af hans mange år som praktiker indenfor radio og radiodrama, er Crisells tilgang noget mere centreret om radiodramaet som repræsentation. Crisell har hovedsageligt en semiotisk tilgang til radio og radiodrama, og han baserer således meget af sin teori på C.S. Peirces tegnteori. Følgelig betragter Crisell radioens elementer som semiotiske tegn og koder, der alle er auditive og tidsligt dominerede. De ”anvender *tid*, ikke rum som overordnet strukturerende størrelse”, skriver Crisell således (Crisell, 1986, p. 45). Min metode i denne artikel er ikke semiotisk, og som sådan er den heller ikke lingvistisk. Som dramaturg er jeg særligt interesseret i at undersøge mødet mellem værk og tilskuer, og i denne sammenhæng ønsker jeg at undersøge, hvordan perceptionen af *Kædereaktioner* er tænkt ind i radiodramaet og hvordan lytteren perciperer værket.

Den indledende lydcollage i *Kædereaktioner*

DR's radiodramaer indledes som oftest af en introsekvens bestående af musik og lydlige elementer, der guider lytteren ind i dramaets univers. De fire afsnit som udgør serien om Niels Bohrs liv er ingen undtagelse. Introsekvensen er særligt vigtig, fordi den har til formål at sætte stemningen og introducere lytteren til det, der følger. Også selve musikken spiller en betydningsfuld rolle, der bliver slået an allerede fra første færd. I *Kædereaktioner* er musikken en betydningsbærende konstant i de fire afsnit, og jeg vil derfor have særligt fokus på denne auditive kode i det følgende.³

”Radiodrama præsenterer... *Kædereaktioner*. En fantasi om Niels Bohr og atombomben. Af Mads Mazanti Jensen. Første afsnit” (Afsnit 1: 0:04-0:17), lyder et sprogligt udsagn i dramaets indledende montage, der i alt varer syvogtredive sekunder og varsler lytteren om, hvad der nu kommer. En mellemdyb mandestemme udtaler ordene i staccato henover et musikalsk fundament af pizzicato strygere. Denne knipsen på strenge, strygernes pizzicato, akkompagneres efter ni sekunder af en obo fra og med udtalen af ordene ”en fantasi”. Den verbale præsentation starter først efter fire sekunder. Det allerførste lytteren hører er altså ikke den verbale men den musikalske introduktion og rammesætning af *Kædereaktioner*. Strygerne, der giver indtrykket af noget særegent, grundlægger fra første sekund dramaets særlige, eventyrlige stemning. Dette bidrager også oboen til. Talen fortsætter henover strygere og obo, indtil den bliver afløst af lyden af hestehove og vogne på det, der kunne være brosten. Nye lyde føjes til og danner en flerlaget montage, hvor hestehove og vogne fades ud og munter før-krigs populærmusik med en specifik

2) Det er mine oversættelser af McWhinnies udtryk og ligeledes også mine kursiveringer.

3) Med det primære fokus på musikken har jeg prioriteret et af flere elementer i lydbilledet. Artiklen skal således forstås i forlængelse af mit speciale om *Kædereaktioner* fra 2012, hvor jeg både teoretisk og analytisk forholder mig til de sproglige elementer i radiodramaet og desuden til stemmens lyd og dens betydning for lytterens forståelse af karaktererne.

lyd af radio tager over.

Til sidst i dette første afsnits introsekvens overtager lyden af et propelfly med strygere i baggrunden (der denne gang spilles på med bue), et enkelt slag på en klavertangent lyder før diegetiske lyde af en dør, der smækker i det fjerne, og en svag lyd af et menneskes åndedrag fader ind over de sammenmonterede lyde og blidt sætter fortællingen i gang. Grundlæggende er montagen den samme hver gang, og tjener på et emotionelt plan til at etablere en stemning og et særligt historisk-eventyrligt univers såvel som et intellektuelt niveau til at skabe betydning gennem modstilling af lydige elementer, som man ser det beskrevet hos Eisenstein. Strygerne og oboen fungerer både som underlægning til ordene, der formidler produktionsinformationerne: titel, forfatter, afsnit, og som tidlige indikatorer: Hvert afsnit har sit eget særegne udtryk, der er tæt forbundet med hvilket årti, handlingen foregår i. I andet afsnit lader jazzet mellemkrigstidsmusik lytteren ane, at fortællingen nu foregår i slutnigen af 1930'erne. Den jazzede musik efterfølges af ordene "Adolf Hitler. Sieg heil, sieg heil" iblandet massive mængder brøl fra det tilhørende publikum. Klippet med Hitler og tilhørerne bærer en umiskendelig "radiolyd", der både signalerer en ægthed (det lyder som et virkeligt klip Danmarks Radio kunne have liggende i lydarkiverne) og men som også bærer præg af, at nogen hører dette gennem datidens radio. Uanset om det er det ene eller det andet, er man som lytter i hvert fald ikke i tvivl om, at vi nu befinder os tæt på Anden Verdenskrig. I tredje afsnit hører man ligeledes den glade jazz, men denne gang fader lyden af en luftalarm ind over jazz'en. I fjerde og sidste afsnit indikerer et arkivklip med Hitler, der holder tale, at fortællingen nu er godt inde i krigens år.

Anvendelsen af musikken er her forholdsvis konventionel og ikonisk. Der trækkes på lyd og musik, som publikum kender på forhånd, evt. fra lignende anvendelse i film og på teater. Derfor vækker bestemte følelser og associationer hos lytteren. Derved bliver publikum guidet i en bestemt retning, sådan som også Michael Eigtved beskriver det:

Hvis vi tænker os, at "My Way" bliver spillet inden forestillingen går i gang, vil det stemme publikum i en bestemt retning. Sangen er ikonisk for en tid, en mandetype, en måde at håndtere verden på, en måde at være entertainer på. Alt det ligger i publikums bagehoved.
(Eigtved, 2007:89)

Musikken i introsekvensen og i radiodramaet som helhed kan med fordel forstås i forhold til Michael Eigtveds tre faser for musikanvendelse, som han bruger i sin analyse af musik i teaterforestillinger (Eigtved, 2007:87). I første fase ses musikken i forhold til en kulturel og social kontekst. Her er den liflige jazz fra *Kædereaktioners* første og andet afsnit valgt, fordi den ved at referere til før- og mellemkrigstiden er med til at situere lytteren i en bestemt historisk tid, tilbage til et Europa, der har rejst sig efter en udmarvende Første Verdenskrig. Den muntre og let sorgløse musik får bringer ydermere lytteren i kontakt med dén sorgløshed, der på mange måder forbindes med mellemkrigstiden i både Danmark og resten af Europa.

I Eigtveds anden fase koncentrerer lytteren sig bl.a. om stil, genre og tempo, og om hvordan musikken kommunikerer gennem disse. Jeg har allerede betegnet dele af musikken som jazz; denne spilles i et hurtigt tempo, som er medvirkende til at skabe den lidt ubekymrede tone. Andre dele af det musikalske lydtæppe af violiners pizzicato og obo, som har jeg har defineret som særegent og eventyrligt, er med til at sætte dramaets tempo og genre. Pizzicato-strygerne vender tilbage flere gange i løbet af seriens fire afsnit. Ofte spiller de klassisk musik i et langsomt og melankolsk tempo, som henviser til Niels og Harald Bohrs følelsesmæssige engagement i

udviklingen af atombomben. Den tredje musikfase hos Eigtvad er funktionens. Jeg har allerede peget på, at musikken i indledningen sætter seriens generelle stemning. Derudover har musikken to andre overordnede funktioner. I indledningen bliver det særlige mix af violin og obo en slags signatur for dramaet. I og med, at signaturen gentages fra afsnit til afsnit fungerer den som serie-id (på linje med station-id's) og helt grundlæggende som seriens sammenbindende størrelse.

De resterende musikalske bidder i serien fungerer som stemningsangivere, auditive sceneskift eller underlægningsmusik, hvis funktion det er at understøtte handlingens forløb. Fx giver klavermusikken, der spiller mens Niels Bohr og hans venner er ude og raffe, fornemmelsen af et værtshus (Afsnit 1, 3:47-4.25) Klaverets lidt slidte saloon-lyd, mens det spiller melodien til "She'll be coming 'round the mountain" understøtter dette. Forinden har vennerne overrasket Niels Bohr på hans kammer med en opførelse af Faust tilegnet ham på hans fødselsdag. I den forbindelse sættes en grammofonplade på (lyden af pickuppen, der rammer lakpladen samt den knitrende grammofonlyd er umiskendelig) med dramatisk og meget teatralisk musik, og understreger herved den ligeledes "dramatiske" og teatraliske forestilling (særligt replikkerne giver indtryk af en opførelse, hvor "skuespillerne" ikke tager sig selv alt for højtideligt). Undervejs får musikken tydeligere karakter af at være klassisk, og da scenen skifter, bevæger den sig fra at være diegetisk til at blive non-diegetisk.

Den akustiske iscenesættelse

Netop rummet i *Kædereaktioner* er veletableret af lydeffekter, der både understreger ordene, som står i centrum, og også definerer rummet og på den måde lader os vide hvad der foregår. Med andre ord guides vi i stor udstrækning af "den akustiske iscenesættelse" (Poulsen, 2006, p. 39) som dels er de karakteristika, der gør sig gældende for det rum karaktererne befinder sig i, og dels er "lytterens imaginære placering i rummet" (Ibid). Et menneskes bevægelse rundt i et rum afsløres fx for os som lyden af fodtrin henover et trægulv eller over fliser, og allerede i første scene får lytteren en god fornemmelse af omgivelsernes karakter. Man fornemmer en lang gang, at nogen gemmer sig for nogen og, at dem der gemmer sig står tæt ved hinanden. Hvordan? Lydeffekterne er monteret præcist i forbindelse med hinanden og ordene der udtales. Man hører en dør der smækker langt væk og sammen med det efterfølgende ekko indikerer en lang gang. Personerne der gemmer sig afsløres netop som værende i flertal allerede mens de sidste sekunder af den indledende lydcollage ebber ud, da man hører flere åndedrag. Kort efter hvisker de også sammen, og man er som lytter sikker i sin sag. Der er flere. De hviskende stemmer er tæt på hinanden og på mikrofonen, og giver derfor et vist indtryk af at befinde sig i et lille rum eller i et hjørne hvor de må stå tæt sammen for ikke at blive set. Her giver det mening at vende tilbage til Poulsens begreb om den akustiske iscenesættelse, fordi denne forekommer så tydelig. Rummets karakteristika, den trange plads, de hviskende stemmer og ikke mindst lytterens placering hos de hviskende stemmer. Vi venter sammen med dem på, hvem det nu er der skal komme.

Da vedkommende, som de hviskende stemmer gemmer sig for, træder ind i rummet, gives endnu en gang indtryk af at rummet ikke er ret stort. Nøglen sættes i døren, og da han eller hun (en stemme er endnu ikke blevet hørt) træder ind er lydene tættere end de lyde, der kom ude fra gangen. Personen træder indenfor og finder hurtigt lyskontakten, og lyset der forinden er blevet slukket tændes nu igen. At lyset først slukkes og derefter tændes er kun klart for lytteren, fordi lyden af en kontakt, der vippe ledsages af ordene "Sluk lyset!" og snart efter "Hvor pokker er lampen? Dér." (afsnit 1:0:46-0.56)

Det verbale og vokale aspekt af stemmen

I forhold til skuespillernes stemmer er der her en anden interessant betragtning at gøre. Crisell ser det talte ord som et to-delt tegn, der dækker over forholdet mellem ordene og stemmen (skuespilleren), der udtaler dem. Ordene er symboler for det, de repræsenterer, mens stemmen er et index for den karakter, den skaber. Også Poulsen deler stemmens betydning i radiodramaet i to dele, der relaterer sig til to forskellige aspekter:

Stemmen har (...) både et verbalt og et vokalt aspekt. Det verbale relaterer sig til dets evne til at formidle sproglig betydning mens der ved det vokale skal forstås stemmens egne udtryksmæssige kvaliteter. Og netop i et auditivt medie spiller dette vokale aspekt en særlig rolle da personen alene er repræsenteret af den. (Poulsen, 2006, p. 43)

Skuespilleren skaber som nævnt karakteren via sin stemme, og via stemmen fremgår således karakterens sindsstemning ligesom den også kan medvirke til at sætte en generel stemning for scenen. Når man hører dialogen hører man derfor både ordene, der bliver sagt, den betydning, der ligger i dem, og hvordan de siges. At skuespilleren Jens Albinus lægger mere intensitet i sin stemme indikerer på det vokale plan, jf. ovenstående citat, at karakteren, han gestalter, vokalt har noget vigtigere end før på hjertet, at han udtrykker langt mere alvor end før.

I begyndelsen af nærværende artikel nævnte jeg stemmen, der indledningsvist introducerer radiodramaet. Stemmen er siden *Kedereaktioner* blevet skiftet ud, men funktionen forbliver den samme. Ib Poulsen forholder sig i sin artikel "Stemmen som udtryksmiddel i radioen" (Poulsen, 2001) til hvordan man semiotisk kan gribe stemmens funktion an:

Udgangspunktet er i første omgang hvordan spatialitet som semiotisk modus kan skabe en relation mellem det (re)præsenterede og modtageren. I et visuelt medie sker det på to måder: via indramning og perspektiv. Indramningen først: Kameraets skud kan være nært (...) eller fjernt. Virkningen i forhold til seeren er at distancen øges til det der vises. Omsat i sociale termer indebærer det at et nærskud skaber intimitet, mens et mellemskud udtrykker en mere formel relation og et fjernskud at det viste befinder sig uden for modtagerens sfære. (Poulsen, 2001, p.271).

Det samme kan sige at være tilfældet i flere scener i *Kedereaktioner*, når én karakter er rykket helt tæt på en anden. Selvom Poulsen et godt stykke hen ad vejen forholder sig til stemmen som værende fx en radioværts, giver det mening også at se begrebet om den spatiale relation i forhold til karakterernes og lytterens "placering" overfor hinanden i en imaginær relation. Et godt eksempel på dette er ovenstående citat fra *Kedereaktioner*, hvor Bohrs tre venner gemmer sig for ham for at overraske ham. Deres hvisken helt tæt på mikrofonen gør, at deres stemmer træder helt i forgrunden, og samtidig inviterer lytteren med til denne gemmeleg. Som lytteren kan man få fornemmelsen af, at vennerne hvisker direkte til én selv.

Poulsens pointe er, at relationen, uanset om den er intim eller formel, er imaginær, og at den henvender sig til modtageren i kraft af denne iscenesættelse. Perspektivet, der angiver det lytteren skal lytte til, og danner det som Poulsen benævner "den spatiale relation" (ibid), må dermed vurderes ud fra den lydkilde, der står i forgrunden. Den introducerende stemme er placeret i den auditive pendant til det visuelle nærbillede. Den guider lytteren og tager os med ind i radiodramaet, og den kan i lyset af ovenstående citat siges at skabe en art intimitet, fordi den er placeret i forgrunden og på den måde er i fokus, mens musikken, der ledsager stemmen, er placeret i baggrunden, og således udgør konteksten.

Stilhed som betydningsdanner

For McWhinnie er radiodrama et spørgsmål om at skabe en enkel verden, hvis man vil sikre sig at lytteren er med. Denne enkle verden er også at finde i *Kædereaktioner* på flere niveauer. For hverken dialogen, lydeffekterne eller musikken føles påtrængende eller kaotisk. For nu at lægge ud med det talte sprog, replikkerne, findes der her en nærmest poetisk enkelthed:

Harald fortæller: Monsieur Destouches arbejdede angiveligt som fattigløge i en forstad til Paris. Men Niels insisterede på at få ham herop. Folk sagde han var lidt af en sær snegl, men begavet. Som om han havde gennemskuet verden, og snart bankede han på instituttets dør. Det tog lang tid, før jeg ville lade ham komme ind; det var svært at genkende ham, så hørget var han. Hans jakkesæt var hullet og falmet og han var sammenbidt i smerter, en gammel skade fra krigen plagede ham. De gik en tur i Fælledparken.
(*Kædereaktioner*, afsnit 2: 7:40-8:19)

Mens Harald fortæller er der stille i baggrunden. Først da ordene "instituttets dør" udtales høres en bestemt banken på døren, efterfulgt af døren der låses op og knirkende åbnes. Der høres ingen hilsen eller andre former for ordudveksling mellem de to. De forskellige lyde, der er knyttet til åbningen af døren, og turen til Fælledparken afsløres bare af skridt henover grus, fuglefløjt og den distinkte lyd af en bold, der sparkes til på græs. Som jeg senere vil vende tilbage til er stilheden mellem de to karakterer, der mødes i døråbningen, signifikant. Dog kan man også forestille sig, at lyden af de to, der hilser på hinanden oven i lyden af Harald, der fortæller, og døren, der knirker, enten ville ødelægge den lidt anspændte stemning eller ville rode alle ordene sammen. Dette skal dog ikke forveksles med steder, hvor Haralds fortællerstemme lyder hen over mennesker, der taler sammen eller på andre måder interagerer med hinanden, hvilket forekommer flere steder i *Kædereaktioner*. Forskellen er blot den, at det ene lag fungerer som underlægning til det andet. Det er altså ikke lige så signifikant, og lydstyrken er derfor også lavere i det mindst betydningsfulde lag. Det er ikke på samme måde vigtigt at høre, hvad der bliver sagt, når man fx hører Harald og de andre studerende spille fodbold under lyden af Harald, der fortæller. (*Kædereaktioner*, 2010, afsnit 1: 10:26-10:47).

Ifølge McWhinnie spiller stilhed en betydelig rolle, fordi den er i stand til at generere mange forskellige betydninger, "faktisk er stilhed som et bevidst greb et af de mest potente fantasifulde stimuli" (McWhinnie, 1959:88). Men stilhed er ikke at finde i *Kædereaktioner* i særlig høj grad. Fra tid til anden bruger skuespillerne pauser, som for at understrege noget, de har sagt, eller der forekommer en pause, mens en karakterer tænker over noget den anden har sagt. Hvad der jo ikke er noget som helst banebrydende nyt i.

Den totale stilhed forekommer aldrig i radioen, hævder McWhinnie, og den er vanskelig at operere med, fordi den for let kan forveksles med en fejl, med *dead air*. Stilhed kan imidlertid virke ganske effektiv når al underlægning forsvinder under en dialog, som det er tilfældet i *Kædereaktioner*, hvor den således kun forekommer ganske få gange. Fraværet af stilhed medvirker dog til fornemmelsen af at glide ubesværet gennem radiodramaet. Fraværet af stilhed opretholder et vist tempo, der på den ene side er nødvendig da hvert afsnit af *Kædereaktioner* maksimalt varer tredive minutter og på den anden side ikke giver plads til at lytteren selv kan fylde stilheden ud med egne tanker og fortolkninger af stilhedens betydning. Et forhold McWhinnie netop også nævner som et af stilhedens stærke kort.

Et radiodrama, hvor lydbilledet ikke bare lader sig forstå med en umiddelbarhed, der ikke giver lytteren modspil er bestemt en mulig tanke. Men modhagerne i *Kædereaktioner* er ikke

rigtigt til at få øje på, eller rettere sagt: øre på. Lydbilledet er pænt ordnet og alting supplerer hinanden rigtig fint. Musikken guider lytteren til den rigtige stemning, lydeffekterne giver et godt indtryk af det rum, karaktererne befinder sig i. Der er ikke noget der stritter, og får lytteren til at standse op og undres. På sin vis er det vel en besynderlig anklage at rette mod et radiodrama, ja eller for den sags skyld en film eller en teaterforestilling. Hvorfor ikke bare være tilfreds, når man som sådan kan læne sig tilbage og lade sig føre ind i universet? Det pudsige er, at når dialog eller monolog og den auditive scenografi er nøje afstemt efter hinanden, bliver man som lytter ikke givet mange chancer for at være aktivt meddigtende. Man har ikke på samme måde foldet ørerne ud.

Kædereaktioner er ikke overlæsset med "naturlige" lydeffekter, men holder sig alligevel på et "lyden-af-noget" niveau i forhold til lydeffekter, og man får derfor en udmærket forståelse af rummet som de skal bygge op. Dette radiodrama holder sig til en mere konventionel tilgang at skabe indre billeder.

Oversættelser og ostentions i *Kædereaktioner*

For Crisell er det i særlig grad ordene, der fungerer som transkodifikator. Og dette viser sig i høj grad også at være tilfældet i *Kædereaktioner*. Særligt én karakter fungerer som oversætter af visuelle koder: Harald. Fortællingen om Niels Bohr er delt op i to lag, der ganske ubesværet glider ind og ud af hinanden. Selve rammen om fortællingen, *Harald fortæller*-laget, er stedet hvorfra Harald guider os gennem sin historie om den berømte broder. Det er når han gør dette, at rigtig mange af de visuelle koder oversættes til auditive. Han lader lytterne vide, hvor karaktererne rent geografisk, og tidsmæssigt befinder sig eller er på vej hen. Det er ham, der ofte overbringer lytterne de informationer som de ikke selv kan dechiffrere, og selvom karakterer enkelte gange vokalt tilkendegiver sig selv er det ofte også Harald, der i overgangen fra én scene til den næste lader os vide, hvem der befinder sig "på scenen".

Harald fortæller: (...) *Doktor Oppenheimer var bare vores alle sammens Oppie*

Bohr: *Godt så har vi en bold. Så mangler vi bare nogle målstolper. Hvad.. Hvad med de her stænger?*

Harald: *Ej, men kan vi godt bare ta' dem?*

Bohr: *Ja, de skal vel ikke bruges til noget.*

Oppenheimer: *Den her fodbold ligner bombens sprængstofkugle.*

Harald: *Ja, eller dit hoved, Oppie*

(De griner)

Bohr: *Hjælp mig nu lige med de her stolper*

Det auditive rum i Kædereaktioner

Harald fortæller: *vi satte stolperne op på sletten bag floden. Som i gamle dage på fælleden stillede Niels sig på mål.*

Bohr: Godt. Kom så Harald! Ha. Bare fyr løs.

Harald: Jaja den her kanonkugle, den får du aldrig fat i.

Bohr: årh jeg griber dig ud

Harald fortæller: *Jeg samlede alle kræfterne i min aldrende krop. Tog tilløb og knaldede til bolden det bedste jeg kunne.*

(Kædereaktioner, 2010, afsnit 4:2:11-2:55)

Flere elementer i dette citat er visuelle elementer, der oversættes til verbale, auditive koder. Først præsenterer Harald, efter at have redegjort for sin egen og Bohrs tilstedeværelse, Oppenheimer (som man på dette tidspunkt i handlingen har mødt før). Kort efter cementerer denne selv sin tilstedeværelse i scenen ved at kommentere på boldens lighed med en sprængstofkugle. Bohr gør herudover os opmærksom på stængerne ved at spørge ”hvad med de her stænger?” i stedet for fx bare at spørge ”hvad med dem her?” Derudover beskriver Harald hvordan hans krop ikke længere er en ung mands. På samme måde som mændenes alder indikeres, indikeres altså mange steder også et rum, et landskab, gennem en fortæller. Det samme viser følgende citater. De to brødre vender hjem til Danmark efter at Bohr har overgivet sig og hjulpet til i skabelsen af den første atombombe:

Bohr: Havnen er helt fri for tyske skibe. Husene er sluppet for bomber.

Harald: Og havfruen sidder på sin sten. Nej... nu har du set.. har du set alle de mennesker?

Harald fortæller: *Ikke blot familien, flere hundrede mennesker stod på kajen med dannebrogslag og modtog os som hjemvendte helte (...)*

(Kædereaktioner, 2010: 12.35-13.02)

I de eksempler jeg har gennemgået ovenfor transkoderes visuelle koder til auditive, men det er lydene og lydeffekterne der peger os i retningen af et rum, ligesom det er lydeffekter (stemmens pludselige nærhed til mikrofonen), der indikerer at Destouches er trådt helt tæt på Bohr. Allerede i den første scene i det første afsnit, findes et eksempel på, hvordan lyd bruges til at pege med. Studenternes hviskende ”schoyyy”, kontaktens klik da den vippes den ene vej (og kort efter den anden) meddeler os at ordren om at slukke lyset også blev ført ud i livet. Dørens smækkes og nøglen i døren er ligeledes en pegende handling, der ikke sættes ord på.

Afrunding

Jeg har i denne artikel forsøgt at anskueliggøre, hvordan lydbilledet i radiodramaet *Kædereaktioner – en fantasi om Niels Bohr og atombomben* kan analyseres ved hjælp af kernebegreber fra Donald McWhinnie, Andrew Crisell og Ib Poulsen.

Via Poulsen undersøgte jeg hvordan stemmens funktion kan siges at have betydning for lytterens forståelse af og relation til den fortælling som udgør *Kædereaktioner*. Hans begreb ”den akustiske iscenesættelse” kastede ligeledes lys over hvordan dette radiodrama er monteret på en måde, der gør det let tilgængeligt for sin lytter.

En af de mere interessante ting ved McWhinnies praktisk funderede teori er, at han nævner en balance som radiodramaet må opretholde. Som producent eller dramatiker må man, ifølge McWhinnie, konstant balancere mellem at sikre sig at værket tilbyder mulighed for at danne mening og forståelse, mens man samtidigt kan udfordre lytterne og eksperimentere med de muligheder som radiodramaets specifikke kvaliteter tilbyder. Anderledes aktuell og relevant for min artikel er Ib Poulsens betragtninger af radiomediets præmis som medskaber af imaginært rum.

Efter en analyse af det auditive univers i *Kædereaktioner* med dets ord, lyde og stilhed samt transkodifikationer og ostentions havde jeg en idé om at kunne se mig bedre i stand til at komme med en sådan vurdering, om end den jo vil have et ret subjektivt præg. Holder radiodramaet balancen, eller er der noget der tipper vægtskålen? Eftersom jeg tidligere har konkluderet, at lytteren på en måde har det lidt for let i sin percipering af dette radiodrama, vil det jo være oplagt at mene at *noget* i hvert fald er ude af ”McWhinnies balance”. Hans fremstilling af en kvalitet, som for nogle vil være central og for andre knapt så vigtig er egentlig ganske sort/hvid. Dette er imidlertid ikke artiklen, hvor jeg vil begive mig ud i en diskussion om hvilke kunstsyn forskellige fagfolk eller ”almindelige” lyttere har (jeg vil mene det ville nærme sig en umulig og meget subjektiv smag-og-behag diskussion). Man kan måske i første omgang nøjes med at konstatere, at *Kædereaktioner* ifølge McWhinnies idé om en balancegang mellem for megen udfordring og for mange auditive modhager, og en guiden af lytteren ind i fortællingens univers holdes pænt, med en let hælden mod for lidt udfordring.

Louise Frydendahl Ladefoged

(f. 1981) Cand.mag i dramaturgi fra Aarhus Universitet med specialet *Radiodramaets Fænomenologi – en dramaturgisk, fænomenologisk og auditiv analyse af radiodramaet Kædereaktioner – en fantasi om Niels Bohr og atombomben*. Er forkvinde for Foreningen af Danske Dramaturger, medstifter af Radiodrama Netværk og freelance dramaturg.

Litteratur

Audiovisuel kultur – og den gode lyd: <http://www.avlyt.dk/projekt/>

Crisell, Andrew, 1986. *Understanding Radio*. London: Methuen

McWhinnie, Donald, 1959. *The Art of Radio*, London: Faber and Faber

Eigrved, Michael, 2007. *Forestillingsanalyse*, Roskilde: Forlaget Samtidslitteratur

Eisenstein, Sergej, 1972. *Udvalgte skrifter*, Holstebro: Odin Teatrets Forlag

Det auditive rum i *Kædereaktioner*

Jensen, Mads Mazanti, 2010. *Kædereaktioner – en fantasi om Niels Bohr og atombomben*, Upubl. manuskript. København: DR radiodrama

Ladefoged, Louise Frydendahl, 2012. *Radiodramaets Fænomenologi - en dramaturgisk, fænomenologisk og auditiv analyse af radiodramaet Kædereaktioner – en fantasi om Niels Bohr og atombomben*, Specialeafhandling fra Afdeling for Dramaturgi, Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet.

Poulsen, Ib, 2006. Det imaginære rum, in: *Mediekultur* nr. 40, pp 39-43

Poulsen, Ib, 2001. Stemmen som udtryksmiddel i radioen, in: *Festskrift til Erik Hansen*. København: Hans Reitzels Forlag, pp 266-76