



# Essay

## Det improvisatoriske audiodrama

*Et Drama* (2013)

Foto: David Schultz Madsen

# Det improvisatoriske audiodrama

Af Trine Damgaard

At skabe drama for ørerne handler for mig om at skabe troværdige billeder for det indre blik. Lytteren må tro på det, han hører, og det skal føles lige så virkeligt, som hvis han så på det. Jeg bliver ofte spurgt til min metode, og hvorfor jeg som radiodramainstruktør beder skuespilleren vælte rundt i lokalet - det kan man jo ikke se. Men man kan høre det, er min overbevisning - at det er *hans* krop. Det er åbenlyst, at kropslighed i spillet har en indvirkning på stemmens kvalitet, men jeg synes ofte, at jeg kan høre, når denne kropslighed er fraværende i radiofiktionens univers. Skuespilleren bør være en central medskaber af værket og i fokus under optagelsen. Han skal ikke stå placeret i en fast position foran faste mikrofoner. Lydteknikeren skal lytte og kigge og følge ham med boomstang i en produktionsproces, der således minder om filmens. Og sådan bør det være! Selvom man ikke kan se, at skuespilleren står stille foran manuskriptet, så hører man det. Stemmen er bærende, men man må aldrig begrænse hans spil til stemmen alene.

Det er kroppen, der først og fremmest styrer stemmen og giver den karakter. Det er, når skuespillerens krop er i bevægelse, at hans stemme lever, og spillet som sådan bliver dynamisk. Samtidig er bevægelserne i samspil med stemmen - tæt på og langt fra mikrofonen - med til at give publikum indre nærbilleder, totalbilleder osv. - en grundlæggende rumfornemmelse.

## Improvisation i radioen

I radioen er skuespillerne sårbare. Replikkerne står frem som det centrale i spillet, og de er ofte helt nøgne. Hvis der er en falsk tone, lyder den virkelig falsk. Derfor er det så afgørende

at skabe rammerne, hvor den naturlige dialog er i højsædet. Friheden for skuespilleren til at bevæge sig spontant og fysisk er én måde at fremelske den på. Løsrivelsen fra det 100% fastlagte manuskript er en anden.

Det er min opfattelse, at når man arbejder improvisatorisk med åbne men klare narrative scenegange som udgangspunkt, er der gode chancer for, at spillet bliver mere naturligt og dynamisk. Derfor arbejder jeg oftest med en kombination af fastlagte og åbne manuskripter. Der må naturligvis være en fuldstændig klar vision med fortællingen og dens retning, men jeg mener, at rummet for spontanitet skal være meget stort, således at scenerne ikke kommer til at lyde konstruerede og replikkerne skrevne.

Improvisation i spillet ser vi tit i teater og film, og det er en metode, der er brugt altid og i mange sammenhænge. Dog ikke så udbredt i radioen og som med det fysiske spil er jeg også omkring denne del af processen inspireret af det filmiske arbejde og en række filminstruktører.

Når f.eks. instruktør *Michael Noer* (f. 1978) arbejder improvisatorisk med sine skuespillere i film som *R* og *Nordvest*, er resultatet autentisk i stort set alle scener. Noer arbejder med både uddannede og ikke-uddannede skuespillere, og for ham handler det selvfølgelig også om at skabe et rum for ikke-trænede, hvis spidskompetence er, at de kender filmens karakterer og miljø indgående, fordi de selv er en del af det. Derfor kan de improvisere ud fra egne erfaringer og gøre scenen dybt troværdig. Den proces og metode er jeg inspireret af: At forberede scenerne grundigt gennem samtaler med skuespillerne og at lade skuespillerne være dem, der endeligt former dialogen gennem improvisationer inden for den skrevne scene -

ud fra deres personlige tanker om scenen og ud fra deres egen forestillings- og indlevelsessevne i øjeblikket. På den måde opstår der ikke bare den ønskede autenticitet men også en spontanitet i henhold til, hvordan medspilleren reagerer på en given replik eller handling. Det uventede og spontane bud er ikke altid det bedste, men det er det ofte.

### Devising vs. styret improvisation

Med skuespilleren som en afgørende medskaber af værket kan man umiddelbart sammenligne denne metode med devising teater, der arbejder ud fra principperne om den kollektive proces, hvor skuespillerne selv skaber de respektive historier og scener.<sup>1</sup> I lighed med den proces arbejder jeg også med en ramme, der har dette åbne felt, hvor jeg som instruktør i første omgang trækker mig tilbage og lader skuespillerne arbejde frit. Derfra finder vi sammen en form, og således er der i lighed med devising-princippet tale om en kollaborativ form i min anvendte metode, der dog adskiller sig markant fra devising ved det, at både historien og karaktererne er etableret, når skuespillerne starter arbejdet. Den fortælle-mæssige ramme er defineret på forhånd.

Derfor er jeg i højere grad inspireret af netop filmprocesser, men også tidligere producerende radiodramainstruktører som *Daniel Wedel* (f. 1965) og *Jesper Jensen* (1931-2009), der begge har arbejdet improvisatorisk og med et 'hverdagsagtigt sprog' og autentisk mål for øje. Daniel Wedels *Polterabend* fra 2000 er et fremragende eksempel på et værk, hvor velfungerende improviserede radioscener er med til at give historien nerve og autenticitet. Autentiske er også Jesper Jensens Agitpop-produktioner fra 1970'erne, der brød med samtidens radiodramas fokus på borgerskabet

og satte de udstødte og arbejderklassens hverdag på dagsorden - med amatørskuespillere i de bærende roller. I *Du har et problem*, *René* spilles karaktererne f.eks. dels af Jensens venner fra agitpop-kollektivet, dels af amatører, og det gav naturligvis dialogerne et markant andet naturalistisk udtryk sammenlignet med det poetiske, teatraliske sprog, man kendte fra tidens øvrige radiodramaer. *Du har et problem*, *René* producerede Jesper Jensen i øvrigt på Danmarks Radio i 1973, og den er således også et eksempel på, at man tidligere har arbejdet improvisatorisk også her.

### Impro-fest

Jeg arbejdede første gang med improviserede scener på radioen i 2008, hvor jeg netop på Danmarks Radio instruerede *Festen* - en radiodramafortolkning af Thomas Vinterbergs fortælling, der dermed 10 år efter filmens premiere vendte tilbage til det medium, hvor det hele startede.<sup>2</sup>

På denne radiodramaproduktion var udgangspunktet for improvisation som metode ikke kun ønsket om naturlige dialoger men også et behov for fortælle-teknisk fornyelse af værket, der forinden var blevet sat op adskillige gange på store teaterscener over hele verden.

Derfor var det vigtigt, at *Festens* dialoger, der i store træk gik igen f.eks. i Østre Gasværk Teaters forestilling fra 2007, måtte nedbrydes og bygges op på ny - og ikke i form af et nyskrevet særligt radiomanuskript men netop gennem skuespillernes improvisationer.

Der forelå i dette tilfælde slet ikke noget egentligt manuskript men 42 såkaldte *scenarier* udformet på baggrund af filmmanuskriptet i samarbejde med min medinstruktør Peter Togsverd. Disse scenarier udgjorde en beskrivelse af scenens opbygning med en klar start, midte og slutning men helt uden

1) Devising metoden bygger på en videreudvikling af teaterpraktikerne Jerzy Grotowski og Peter Brooks tanker om skuespilleren som en selvstændig kreativ kunstner.

2) I *Koplevs Krydsfelt* på P1 fortalte "Allan" d. 28. marts 1996 sin historien. Udsendelsen hørte Vinterberg, og skrev på den baggrund manuskriptet til *Festen*

nedskrevne replikker. *Scenarie 14* lød f.eks. således:

*Christian holder sin tale. Han er determineret og holder talen, som om det var en almindelig tale. Han reagerer på gæsternes latter og griner selv undervejs. Det er hans måde at distancere sig til konflikten på. Han taler lidt for hurtigt af og til og er nærmest lystfuld. Han har to taler, en grøn og en gul. Helge vælger den grønne.*

Talen omhandler Christian og Lindas barndom. De legede godt sammen og lavede ballade i huset. Men det blev først alvorligt, når far skulle i bad. Christian fortæller overfladisk konstaterende om overgrebene uden at skifte tonefald synderligt. Han drikker lidt vand og slutter af med at sige tillykke til sin far.

På optagelsen var det op til skuespiller Rasmus Flensborg, hvordan netop denne spontane tale skulle lyde, og med sit kendskab til filmens scene og karakteren Christian skabte han en helt ny tale - med samme hovedlinjer og budskab, men nye ord. Efter et første take med hans bud blev der rettet ind, taget valg og givet de fornødne instruktioner forud for de efterfølgende takes - som der var mange af i det improviserende arbejde. Talen i den endelige produktion består således af sekvenser fra 5 forskellige taler, som Flensborg improviserede frem - klippet sammen til én tale.

I forhold til klippefasen er det i øvrigt ikke en uvæsentlig pointe, at der med radiooptagelser - i modsætning til filmoptagelser - kan klippes frit rundt i enhver sekvens uden tanke på, at den næste indstilling skal passe til den forrige. Og det er en stor fordel med den enorme mængde af improvisatorisk materiale.

Resultatet af improvisationsmetoden var tilfredsstillende og som håbet dynamisk, men samtidig forelå der i arbejdet en risiko for, at scenerne i denne søgen efter spontanitet faktisk kunne ende med at blive mekaniske i processen

med de mange takes. Et paradoks jeg i arbejdet løbende måtte forholde mig til. For man må spørge: Kan spillet blive ved med at være uventet og spontant efter 8. take? Når jeg har lavet 10 optagelser med de samme skuespillere af den samme scene, får spillet så ikke tværtimod en mere formularisk karakter, og begynder det så at blive noget, der rent faktisk bevæger sig væk fra kroppen?

Det er afgjort en mulig konsekvens af metoden, som man må være opmærksom på, men jeg oplevede sjældent, at det skete. Derimod stod det tydeligere frem, at det var de mange takes, der hjalp skuespillerne frem til et endeligt velfungerende sceneforløb eller om ikke andet til velfungerende sekvenser i scenen. Scenen fungerer måske ikke optimalt i sin helhed i det 6. take, men 1 minut og 13 sekunder inde i optagelsen, er der en genial sekvens eller replik. I næsten alle takes opstod der således på et eller andet tidspunkt noget uventet interessant og brugbart i klippefasen, hvor scener blev skabt af små sekvenser fra stort set alle optagelser. Det er i det hele taget en vigtig pointe i forhold til metoden, at det er de uventede og spontane øjeblikke, der kommer frem i de enkelte takes, som monteres til noget nyt og anderledes i den endelige scene.

Det er naturligvis stadig vigtigt at holde sig for øje, hvordan metoden i *optagefasen* tillader, at man bliver ved med at holde spillet nyt og åbent. Og der opstår da også af og til situationer i den kreative proces, hvor jeg netop oplever, at balancen mellem det spontane, og det der pludselig bliver mekanisk, er hårfin. I arbejdet med scener af en bestemt karakter kan et 7. 8. og 9. take være nyttesløse, og man må i stedet stoppe eller gentænke scenen helt. Det er det, der er udfordringen ved metoden: Hvor lang tid kan den åbne for det friske og det nye? Her er der bestemt tale om en fortsat metode- og procesudvikling for mig, og jeg må være parat til i givne situationer at stoppe, gå i nye retninger og løse scenen på en helt anden måde. Det er de overvejelser, der er

med til at flytte mig metodisk i forhold til mit udgangspunkt.

### **Et nyt drama**

Arbejdet med improvisation inden for scenarier og helt uden manuskript var særligt velfungerende i forhold til det givne forlæg og det allerede eksisterende værk i form af *Festen*. Fordi skuespillerne kendte historien og karaktererne så indgående, formåede de at skabe både nye scener og karakterer og at improvisere frit uden at forlade den gældende storyline. Metoden frembragte altså nye og naturlige dialoger og en ønsket forskydning i forhold til filmen. Men i arbejdet med nyskrevne historier har jeg måttet gå i delvis nye retninger. Det er langt hen ad vejen *Scenariel/improvisationsmetoden*, jeg har videreudviklet i mit fortsatte radiodramaarbejde, men når det gælder skabelse af noget helt nyt, må rammerne være strammere end de meget åbne scenarier.

Grundlaget for tilblivelsen af *Et drama* (2013) var således netop kombinationen af fastlagte, nedskrevne scener og åbne scener med rum for improviserede replikker. Sekvenser i manuskriptet lå helt fast, andre var skrevet i scenarie-form. De nedskrevne replikker fungerede dog stadig som rettesnore. De var ikke låste, og også i dette specifikke arbejde oplevede jeg, hvordan det var de åbne scener, der var helt afgørende for dynamikken og målet om at nå en høj grad af autenticitet, hvilket er ganske vigtigt for denne historie. Også her lagde metoden som håbet op til den fornødne frihed for skuespillerne i forhold til dialogen og i det hele taget i måden at spille på. Med en ny historie kunne jeg have valgt at arbejde ud fra et helt ”færdigt” manuskript, men under optagelserne hørte jeg gang på gang, at scenerne fik et særligt troværdigt udtryk, i det øjeblik, at der også blev svaret spontant med skuespillerens egne ord på en given replik. Et svar der til tider bragte scenen i en ny, uforudset retning. Nogle gange løftede det scenen. Andre gange måtte buddet naturligvis kasseres. Men muligheden

for improvisation var til stede i ethvert take - verbalt som kropsligt. Og det var vigtigt for historien, hvis dramatiske omdrejningspunkt er et ungt pars magtkamp for dels at skjule og afsløre sandheden om *hendes* utroskab. En sandhed, som *han* med magt forsøger at dokumentere.

I en fortælling, hvor der foregår både overgreb og en gennemgående fysisk kamp om mikrofonen, synes det umuligt at opnå det rette niveau af troværdighed, hvis skuespillerne ikke er frie i deres bevægelser under optagelserne. Jeg er ikke i tvivl om, at fraværet af dynamik ville have været markant, hvis scenerne var optaget i et mindre studie og ikke på location. Ganske enkelt fordi der her ikke er mulighed for den fysiske udfoldelse, der både giver skuespillerne den rette fornemmelse for scenen og det rigtige tændingsniveau, og i sidste ende publikum de troværdige indre billeder. I flere sekvenser af *Et drama* er der en lige så høj grad af kropslig aktivitet som stemmekvalitet, og det giver lyden en særlig fysisk og visuel karakter. Publikum har nemt ved at se de fysiske handlinger for sig, fordi de så at sige kan høre dem.

Det er derfor, jeg mener, at skuespillerne optimalt må agere, som de er vant til på film og teater. De må tro på deres handlinger og oplevelser, for at lytterne i sidste ende gør det. Svage scener kan bestemt reddes med et stærkt lyddesign, men det kan også tippe til den helt anden side - som når man kan høre på stemmen, at det, der sker, ikke sker rigtigt: Det er tydeligvis ikke skuespilleren, der løber! Han står næsten stille og siger sin replik, og løbet er stereofilen ”Footsteps on wooden floor”!

### **Den fælles fokuserede lydoplevelse**

I mange år har miljøet for radiodrama som genre været lille i Danmark. Radiodrama har naturligt været Danmarks Radios kunststart. Det har været her publikum officielt har kunnet opleve produktionerne, men med nye tiltag som Radiodrama Netværk og Københavns- og Aarhus Radiobiograf har producenter,

herunder mig selv, fået en ny scene at præsentere vores værker på, og publikum en mulighed for tilbagevendende fælles lytteoplevelser - i rum, der desuden tilbyder den bedste lyd kvalitet.

*Et drama* havde premiere i december i Københavns Radiobiograf, Gloria Biograf, og i salen sad både kollegaer i branchen og også publikummer, der aldrig før havde hørt radiodrama på denne måde - for nogens vedkommende end aldrig hørt et stykke radiodrama i det hele taget. Men her fik de en mulighed for en ny måde at opleve på. Derfor var de i salen, og de fleste meldte stærkt positivt tilbage: "Sådan har jeg aldrig oplevet radiodrama - på stort lydanlæg, helt uforstyrret og sammen med andre".

Mødet med publikum er givtigt. Her oplever jeg hvordan improvisationerne og produktionerne modtages, og reaktionerne bidrager til fortsat metodeudvikling. Også i det lys, men med tanke på såvel producenter som publikum, er det mit håb, at biograflytninger bliver en stærk del af fremtidssceneriet for radiodrama. Uanset hvordan produktionerne er skabt, med hvilke metoder og i hvilken stilart, så bør fortællingerne præsenteres i rammer, der tilbyder publikum optimale forhold for den fulde oplevelse. Når vi som instruktører og lyddesignere arbejder hårdt for at skabe effektfulde, underholdende og autentiske lyduniverser i vedkommende historier, så vil vi selvfølgelig også gerne have, at de opleves koncentreret og i høj lyd kvalitet. Ikke *kun* i bilen, på løbeturen, i stuen eller køkkenet - ud af små radioer og med børn og opvaskemaskiner i baggrunden.

At man kan få den individuelle oplevelse af lyd værker hvor og hvornår man ønsker det - ude og hjemme - er en stor styrke. Afgjort. Men lad os *også* bringe såvel historierne som deres publikum ud af det lille hjem og ind i biograf salen - sammen.

Radiobiografer kan tilbyde både den fælles kulturelle oplevelse og den store lydoplevelse. Biograf anlægget kan være med til at styrke det

lydæstetiske aspekt. Det kan give publikum det fulde lydbillede som man ikke på samme måde opnår med mp3 og podcast. Og hvorfor skulle man ikke også forfølge det? Nøjagtig som når man ser film i biografen sammen med vennerne og ikke derhjemme hver gang.

Radioen og podcast er selvfølgelig værkernes primære platform. Min pointe er blot, at de langt fra bør være de eneste. I virkeligheden kan man sammenligne med andre typer scenografi. Når jeg en sjælden gang hører gode radiofortællinger i mit køkken, tænker jeg af og til, at det jeg mister af nuancer svarer til et mangelfuldt lysdesign på en teaterforestilling eller en dårlig scenografi.

Det store lærred og biograflyden giver biograf publikummet en stor filmoplevelse. Et fantastisk koncertsted giver en stor musikalsk oplevelse, og på samme måde kan et radiodramapublikum få en særlig social og stor lytteoplevelse i biografen. Radiobiografen skaber rammerne for den fulde lydoplevelse og en markant anden fællesoplevelse end podcastoplevelsen, og salen kan give den intense stemning og den ro, som du til tider savner, når du har fortællinger i ørerne ude i verden. Podcastoplevelsen har du til gengæld helt for dig selv, og det er der en anden særlig kvalitet i.

Der er selvfølgelig typer af produktioner, der lægger mere op til biografoplevelsen end andre. Det er klart, at det er de produktioner, hvor der arbejdes centralt med designet og de nuancerige lydbilleder, der ligger ud over stemmer og tale, som især kommer til deres ret i biograf salen. Et element som tavshed kan f.eks. få en pludselig stærk virkning. Pausen kan forstærke dramaet i biografen. I køkkenet punkterer den til gengæld. Hvis pausen er for lang her, er risikoen for at miste publikum stor, fordi man ikke på samme måde er fokuseret, og mens pausen river dig ud af oplevelsen i hjemmet, så kan den rive dig længere ind i fortællingen i biografen, og være med til at holde dig fast.

På samme måde er biograf salen og -lyden med til at forstærke den rumlige dimension, jeg forsøger at skabe i arbejdet med det

improvisatoriske og det kropslige. Hvis man skal kunne høre kroppen i den kontekst, det grundlæggende er tiltænkt, så må man optimalt høre produktionen på stærke headphones, i biografen eller på et lydanlæg i en vis kvalitet.

Og lad mig her fra biografsædet ytre mit sidste håb: Under alle omstændigheder bør radiodrama ikke være en nichegenre. Det skal ikke være en særlig smal kunstart for en særlig skare af akademikere og ”radionørder”, der laver radio for hinanden. Det bør være for alle, der har interesse i spændende, rørende, sjove, dramatiske historier - dvs. de fleste! Også dem, der fortæller, at de aldrig hører radiodrama, fordi det ikke fanger dem. Lad os tage det alvorligt - og fange dem!

### Litteratur

Johnstone, Keith, 1987. *Improvisation og teater*. København: Hans Reitzels Forlag

Langkjær, Birger., 2000. *Den lyttende tilskuer – Perception af lyd og musik i film*. København: Museum Tusulanums Forlag

Oddey, Alison, 2006. *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook*. London: Routledge

Roose-Evans, James, 1989. *Experimental Theatre: From Stanislavsky to Peter Brook*. London: Routledge

Theil, Per, 1999. Radiofoniske fortællinger. In: Jytte Wiingaard (red.): *Medier og æstetik*. København: Multivers

---

### Trine Damgaard

er uddannet fra Dramaturgi ved Aarhus Universitet i 2009. I 2013 etablerede hun produktionsselskabet *Keep Talking*, hvor hun fungerer som forfatter og instruktør i samarbejde med en fast stab af medforfattere, lyddesignere, lydteknikere, dramaturger og skuespillere. I august 2014 vandt hun og *Keep Talking FLYD - Festival For Lyddramatik*s produktionspris for dramaet *Hvid Drøm*.

---