

# The Final Problem

*Spenning i hørespilldramatiseringen av De  
dødes tjern*

Suzanne Krogh Kiønig



Masteroppgave i Allmenn Litteraturvitenskap  
ved Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2018



# The Final Problem

Spennings funksjoner i hørespilldramatiseringen av *De dødes tjern*

© Forfatter Suzanne Krogh Kiønig

2018

The Final Problem – Spenningen i hørespilldramatiseringen av *De dødes tjern*

Forfatter Suzanne Krogh Kiønig

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Representeren, Universitetet i Oslo

# Sammendrag

Denne oppgaven har til hensikt å undersøke hvordan «spenning» brukes som virkemiddel i dramatisering av kriminalromaner til hørespill og være et bidrag til videre forskning av kriminalhørespill i Norge. Utgangspunktet for undersøkelsen er en analyse av hørespilldramatiseringen av *De dødes tjern* fra 2007. Dette er den siste produksjonen hvor Nils Nordberg, Carl Jørgen Kiønig og Rain samarbeidet. Rain var en rockegruppe bestående av Åsmund Feidje, Knut-Heljar Hagen og Carl Jørgen Kiønig som både sammen som gruppe og som enkeltpersoner har vært med på utallige produksjoner sammen med Nordberg. Kiønig gikk over til å bli instruktør også, mens de andre forholdt seg fortrinnsvis til musikken. Det blir referert til tidligere produksjoner for å vise hvordan kriminalhørespillene utviklet seg i den perioden Nils Nordberg var tilknyttet drama-avdelingen i NRK Radio fra 1975 og frem til *De dødes tjern*.

Oppgaven viser hvordan kriminalhørespillene bygger på elementer av spenning fra flere medier som radio, teater, film og litteratur. Ettersom det er skrevet svært lite om hørespill i Norge generelt, og enda mindre om kriminalhørespillene etter 1975, har det vært nødvendig å hente inn teoritekster fra ulike felt for å forklare hvordan spenning skapes i hørespillet. Sammensetningen av teoretikere er en blanding av «praktikere», som har teater og/eller radioteater som håndverk, og kjente litteraturvitere, medievitere og psykoanalytens far. Til sammen bidrar teorien til å forklare hvordan hørespillet bruker sine virkemidler for å skape en ny og spennende historie selv om teksten kan være kjent for publikum på forhånd.



# Forord

«Hva skriver du masteroppgave om?» spør alle som får vite at jeg skriver masteroppgave. «Om dramatiseringer av kriminalromaner i norsk radioteater.» «Åh, det var jo spesielt», svarer mer eller mindre alle sammen. Noen ganger kommer det bare et «Åh», antagelig fordi de ikke aner at Radioteatret eksisterer og derfor heller ikke at noen vil skrive om det. Men av og til glimter det til en som sier: «Åh, så spennende. Jeg er veldig glad i *Dickie Dick Dickens/ I trifidenes dager/ Døde menn går i land* osv. osv.» Det er da jeg finner mine artsfrender og kan diskutere det jeg har interessert meg for siden jeg 9 år gammel. Da fikk jeg mine første opptakskassetter med *Døde menn går i land* fra radioen fra min far. Slik vi gjorde det i «gamle dager». Jeg hørte på dem om og om igjen. Jeg visste hva som skulle skje og kan den dag i dag nesten hele manuset utenat. År etter år fikk jeg nye hørespill til både bursdag og jul av min far Carl Jørgen Kiøning og hans gode venn Nils Nordberg. De delte sitt livsverk med meg og jeg har fått høre hørespill som ikke har vært gitt ut på Lydbokforlaget, men kun gitt til de som har vært med på produksjonen. Mitt hjerte banket for kriminalhørespillene. Det var etterforskningen, det skremmende og okkulte som holdt fast i meg fra barnsben av.

15 år senere var jeg ferdig med bacheloren min og jeg var det man ville kalt drittlei studier. Jeg tok noen enkeltemner som jeg var interessert i og hadde ingen store ambisjoner. En høst var det et emne på Nordisk Litteraturvitenskap i «Norsk kriminallitteratur fra 1837-1972». Emnet var som skapt for meg. Jeg meldte meg opp og koste meg uke etter uke. Leste både kjente og ukjente romaner og ble inspirert til å undersøke nye forfattere og deres verker. På slutten av året kom foreleseren til meg og sa: «Kan ikke du skrive en masteroppgave om kriminallitteratur?» Jeg tenkte i mitt stille sinn, «Nei, ikke pokker om jeg vil skrive noen master.» Men hun hadde sådd et frø i hodet mitt. Til slutt meldte jeg meg opp til masterstudiet og jeg visste at jeg skulle skrive om kriminalhørespill. Jeg ville gi et bidrag i academia for å fremme mitt hjertebarn. Med en bachelor i litteraturvitenskap ville det vært naturlig å analysere kriminalromaner, men med en «nesten»- bachelor i teatervitenskap, jeg mangler bare 40 poeng i estetiske studer, så falt det meg naturlig å skrive en master hvor både teater og krim fikk utfolde seg. Og sånn har man altså havnet her med en masteroppgave om spenning i kriminalhørespillene. Det er ett eller annet med oppbygningen av spenning i kriminalhørespillene som gjør at jeg 20 år etter jeg hørte *Døde menn går i land* for første gang fortsatt kan høre serien med samme interesse. Oppgavens tittel henviser til Sherlock Holmes siste sak, hvor han møter professor Moriarty og de to faller utenfor Reichenbach-fossen. Sir

Arthur Conan Doyle ville at dette skulle bli den siste historien om Holmes og Watson, men publikum ville det annerledes og det ble flere historier, selv om Holmes tilsynelatende hadde falt til sin død. *De dødes tjern* er den siste produksjonen som Carl Jørgen Kiønig, Åsmund Feidje og Nils Nordberg gjør sammen i NRK Radioteatret og er derfor deres siste «sak», om ikke publikum vil det annerledes.

Jeg vil rette en takk til min far Carl Jørgen Kiønig og hans venn Nils Nordberg som har oppfostret meg til å elske hørespillene de har skapt, både sammen og hver for seg, siden 1975. De fortjener at noen hedrer deres innsats i krimavdelingen på NRK Radioteatret. En æra er forbi og det ville vært synd om den ikke ble skrevet om på ett eller annet vis. Dette er mitt forsøk.

I tillegg vil jeg takke min altfor tålmodige veileder Christian T. Refsum som har prøvd å holde meg i ørene og hjelpe meg til å få en best mulig oppgave om et emne ikke mange har skrevet om.

Jeg takke min venn Arne Koets som lot meg komme på besøk til han i Tyskland når verden rundt meg holdt på å rase og jeg ikke hadde noen steder å gjøre av meg. Uten hans hjertevarme og tro på at jeg kan, hadde jeg nok ikke klart å levere noen oppgave.

Og til slutt vil jeg takke mannen som alltid kommer med te og sjokolade når hodet bare surrer og kriminalgåtene gjør livet mitt vanskeligere enn de strengt talt trenger. Ivar, dette hadde ikke gått uten din støtte og din evne til å servere te på de rette tidspunktene.





# Innholdsfortegnelse

1	Presentasjon av oppgaven .....	1
1.1	Utgangspunktet for oppgavens undersøkelse: .....	1
1.2	Litterær kontekst: Romanene som skulle bli til hørespill:.....	2
1.3	Historisk kontekst: Kriminalhørespilletts historie etter 1975:.....	3
1.4	<i>De dødes tjern</i> : handling og rollebesetning:.....	6
1.5	Disposisjon av de kommende kapitlene: .....	8
2	Tilnærminger til spenning i kriminalhørespillet.....	10
2.1	Utgangspunktet for spenning i kriminalsjangeren:.....	10
2.2	Lytterprosessen: lytteren som spenningsskaper .....	15
2.3	Oppbygningen av en karakter:.....	18
2.4	Roland Barthes «Lytt»:.....	20
2.5	Iser og leserens gjentatte lesninger av en tekst:.....	23
2.6	Marshall McLuhans forståelse av kalde og varme media: .....	26
2.7	Om hørespillet og filmen:.....	26
2.8	Varme og kalde medier: .....	28
2.9	Konklusjon og videre undersøkelser .....	33
3	Dramaturgi .....	34
3.1	Om de to historiene i kriminalromanen:.....	35
3.2	Om kriminalromanens handlingsgang:.....	37
3.3	Standard-dramaturgien og om å bygge opp spenning i en dramatisk tekst: .....	39
3.4	Handlingen: .....	42
3.4.1	Det bærende spørsmålet: .....	45
3.5	Retrospektiv teknikk og hvordan tenke en historie baklengs:.....	46
3.6	Den subjektive og den objektive spenningen .....	50
3.7	Prologen og eksposisjonen: .....	52
3.7.1	«Set ups» og «payoffs» om hvordan spor lages i en dramatisk tekst:.....	54
3.8	Den igangsettende handlingen:.....	55
3.9	Blåtjerns dramaturgi – om hvordan dialog kan erstatte prosa i en dramatisering: ....	58
3.10	Om katastrofer og vendepunkt:.....	60
3.11	En liten utsettelse: .....	61
3.12	Overhøring/voyeurisme, moralske tabu og humor: .....	64

3.13	Resolusjon– avsløringen av morderen og cliffhangers:.....	67
4	Gotiske miljøer.....	70
4.1	Teksten som forsvant:.....	70
4.2	Trekk fra gotiske romaner/tekster: .....	71
4.3	Tekstens stemme i hørespillet - Daumannshytta: .....	74
5	Lyd .....	78
5.1	Basert på musikk: .....	78
5.2	Blåtjerns musikalske stemme: .....	79
5.3	Musikkens rolle i radioens historie:.....	82
5.4	Lydens opphav i teksten: .....	83
5.5	Lyd og tekst: tordenværets stemme .....	85
6	«The Final Problem» .....	91
6.1	Arven etter Nordberg:.....	92
6.2	Sigmund Freuds «Das unheimliche»:.....	93
6.3	Ode til Nils Nordberg: .....	98
	Litteraturliste .....	100
	Hørespill fra NRK Radioteatret.....	102



# 1 Presentasjon av oppgaven

## 1.1 Utgangspunktet for oppgavens undersøkelse:

Utgangspunktet for analysen vil være et sitat fra Nils Nordbergs essay «Døden i eteren – den radiofoniske kriminalhistorien» som ble utgitt i *Under lupen* i 1995. «Radio er det medium som egner seg best til å fortelle kriminalhistorier i dramatisk form» (1995:133) Nordberg baserer seg på egen erfaring som produsent, instruktør og sjef for krimavdelingen og begrunner sin påstand ved å blant annet skrive at «Fra begynnelse til slutt skal kriminalhistorien og dramaet holde oss i fortettet spenning. En kan nesten si at en god kriminalroman er et drama i fortellings form» (Nordberg 1995:133). For Nordberg er kriminalhørespillet et sted kriminallitteraturen kommer til sin rett, fordi hørespillet holder på mystikken som ligger i de leste sidene og som visuelle dramatiseringer ikke kan fange i like stor grad som radio. Hørespillet lar fantasien vokse hos lytteren fordi denne må produsere sine egne bilder ut fra hva som blir hørt og oppfattet. Jeg vil hevde at denne interaksjonen mellom historie og tilskuer blir større og kan i seg selv være mer spenningsskapende enn i andre media.

Inspirert av Nordbergs artikkel har jeg valgt å undersøke hvordan kriminalhørespillet gjør bruk av *spenning* i sine dramatiseringer av kriminalromaner i NRK Radioteateret. For å finne ut av dette er det nødvendig å definere hva spenning er for kriminalhørespillet, for siden å se hvordan spenning blir presentert i hørespillets ulike bestanddeler. Jeg har valgt å begrense meg til å undersøke spenning i dramaturgien og de auditive virkemidlene, men en definisjon av spenning i kriminalfortellingen og publikums innvirkning på historien blir også introdusert. Analysen tar for seg produksjonen *De dødes tjern* fra 2007. Hørespillet er det siste i rekken av flere samarbeid mellom Nils Nordberg, Carl Jørgen Kiønig og rockegruppen Rain. Det henvises også til tidligere produksjoner hvor disse har samarbeidet, fordi jeg mener at dette trekløveret har vært med på å skape noe særegent i norske krimhørespill. Nordberg var den viktigste mannen for norske kriminalhørespill etter 1975 og frem til han gikk av med pensjon i 2009. I 1975 satte han opp sin første produksjon, *Sort Messe*, en dramatisering av John Dickson Carrs *The Burning Court* (1937), og Rain komponerte musikk for hørespill for første gang. Dickson Carr er kjent for å lage lukkede rom-mysterier og *Sort messe* var intet unntak. Kombinasjonen med en kriminalroman med trekk fra den gotiske skrekkromanen og spesialkomponert underlagsmusikk skulle danne ringvirkninger i norske kriminalhørespill helt

frem til 2007. Da var Nordberg produsent for *De dødes tjern*, Rains trommeslager Carl Jørgen Kiøning var instruktør og sammen med sin bandkollega Åsmund Feidje komponerte Rain musikk for siste gang i Radioteateret. Det var ikke alltid trekløveret var komplett, men samarbeidet mellom Nordberg og medlemmene i Rain har hatt stor betydning for dramatiseringer av kriminalromaner.

## 1.2 Litterær kontekst: Romanene som skulle bli til hørespill:

I denne analysen av spenning i kriminalhørespill er det nødvendig å sette visse brikker på plass før undersøkelsen kan begynne. *De dødes tjerns* krimlitterære kontekst bør gjennomgås for å se hvordan historien ble som den ble. Poenget er ikke å sjangerdefinere romanen innenfor kriminallitteraturen, men snarere å sette den i sammenheng med andre romaner som har påvirket hvordan den unge André Bjerke skrev sin andre og mest kjente kriminalroman i en alder av 22 år. «*Det er en god, gammel regel som sier at man bør begynne med begynnelsen*<sup>1</sup>,» sier Bernhard Borge i starten av første episode av hørespilldramatiseringen av *De dødes tjern*. Begynnelsen blir en presentasjon av romaner som både har påvirket Bjerkes skrivning av romanen, men som også blir foregangshørespill som baner vei for at *De dødes tjern* skal kunne bli det hørespillet det ble. Disse hørespillene blir også henviset til i de kommende kapitlene fordi de har spilt en litterær og historisk rolle for utviklingen av produksjonen av hørespill i NRK Radioteatret.

André Bjerkes kriminalroman fra 1942 er en av de mest kjente kriminalromanene som har kommet fra en norsk forfatter, i alle fall før Jo Nesbø kom på banen. Bjerke skrev romanen uten å en gang ha sett andre skoger enn Oslomarka, men klarte likevel, som den poesies mester han var, å skrive en roman som skulle fange noe av det som skremmer nordmenn mest i en vanlig kriminalroman. Mørket, skogen og overnaturlige vetter. Det var en roman av sin tid, hvor psykologien ofte ble brukt for å løse flokene i etterforskningen av okkulte fenomener. Stein Ståle, et pseudonym for juristen Trygve Hirsch, kom med sin roman *Åndemasken* i 1943 og brukte psykologen Hammarøy og politimannen Bjørgan for å løse sitt mysterium på et pensjonat i førkrigs-Oslo. Romanen bar preg av å være inspirert av Ingeborg Køber-saken, hvor hypnose og spiritisme ledet til drapet på Ingeborgs egen far, Ludvig Dahl.

---

<sup>1</sup> Sitatene fra *De dødes tjern* er transkribert fra lydopptakene, da det har vist seg å være visse endringer fra manus til innspilling. Disse sitatene vil bli angitt med *DDT* og episodenummer. Jeg har valgt å bruke den samme kursivformen som i manuset, da disse angir indre tanker hos karakteren som ytrer replikken. Sitater som blir hentet fra manus vil bli markert med manusforfatteren Jan Faller og årstallet 2007.

Både Bjerke og Ståle har latt seg inspirere av sin tidligere kollega Stein Riverton (pseudonym for journalisten Sven Elvestad) i både sjanger og tematikk. Riverton er i våre dager mest kjent for å være skaperen av politifullmektigen Knut Gribb, mye på grunn av Nils Nordbergs hørespillserie med Lasse Lindtner i hovedrollen, men er også forfatteren av *Jernvognen* som i 1909 ble en revolusjonerende kriminalroman i sin tid. Dette var den første romanen som introduserte jeg-personen som morder i slutten av romanen. Riverton lå derfor 17 år foran Agatha Christie som har fått mye av æren for å introdusere dette fenomenet i *The Murder of Roger Ackroyd* i 1926. Det er riktignok ikke derfor *Jernvognen* har vært viktig for norsk krimlitteratur. Det er hovedsakelig på grunn av tematikken og hvordan romanen fanger noe av det «gotiske» i den norske tradisjonen. I romanen er det et sagn hvor en tidligere godseier på den ikke navngitte øya på Sørlandet skal ha kjørt seg i hjel i en jernvogn på ei slette. Denne vognen blir hørt hver gang noen skal dø og denne sommeren blir den også hørt natten før man finner en mann drept på sletta. Riverton henter antagelig symbolikken om en spøkelsesvogn som varsler død fra sir Arthur Conan Doyles *The Hound of the Baskervilles* fra 1902, en annen viktig roman for Bjerkes kriminalforfatterskap. Her møter den mest berømte av alle detektiver, Sherlock Holmes, en djevelhund som nesten tar livet av klienten hans. «Faktisk er *The Hound of the Baskervilles* et «hørespill» skrevet før radioen ble oppfunnet. Store deler av handlingen er fortalt i dialogform (i radio er det dessuten ideelt at detektiven har en kompanjong som han kan snakke med)» skriver Nordberg (1995:135). NRK Radioteatrets produksjon av Conan Doyles roman hører ikke under mitt trekløvers samarbeid<sup>2</sup>, men er likevel en produksjon som er viktig for tradisjonen som leder frem til produksjonen av *De dødes tjern*.

### 1.3 Historisk kontekst: Kriminalhørespilletts historie etter 1975:

En ting er å være klar over den litterære konteksten som romanen *De dødes tjern* hører inn under, men det er også viktig å være klar over den historiske konteksten som hørespillet *De dødes tjern* hører til. Dette blir derfor en kort redegjørelse av kriminalhørespilletts utvikling i Norge etter 1975. «Tyskerne oppfant betegnelsen «høre»spill, etter mønster av «skue»spill» (Nordberg 1995:137). Hørespillet har tradisjoner i flere land som Tyskland, England og USA, men også i lille Norge og flere av produksjonene har gått fra det ene landet til det andre. I

---

<sup>2</sup> Dette er på en måte ikke sant, for Carl Jørgen Kiønig har fortalt meg i en samtale at Nils Nordberg ringte han i forkant av produksjonen av *Hunden fra Baskerville* og trengte inspirasjon til musikk som kunne brukes. Kiønig kom da med tipset om komponisten Panufnik som blir blant annet brukt som bakgrunnsmusikk når Holmes møter Hunden i siste episode.

NRK Radioteatret er mange av produksjonene oversettelser av tyske eller engelske hørespill.<sup>3</sup> Det er skrevet langt flere teoretiske bøker om «radio drama» i England enn det det er skrevet om «hørespill» i Norge. Selv om kriminalhørespillene har vært blant de mest populære programpostene i NRK ifølge litteraturviteren Tilman Hartenstein (Hartenstein 2001:80), er hans *Det usynlige teatret – Radioteatrets historie 1926-2001*, den eneste samlede historiske kilden vi har om NRK Radioteatret. Kun ett kapittel omhandler kriminalhørespillene og sammen med Nordbergs essay er dette de eneste teoretiske tekstene som er skrevet om NRK Radioteatrets kriminalavdeling. Hartenstein gjør en historisk undersøkelse av Radioteatret og har derfor et annet utgangspunkt enn Nordberg som fokuserer mer på dramatiseringene av kriminalhørespillene. Hartenstein tar fortrinnsvis for seg kriminalhørespillene før 1975 og nevner det kontroversielle ved å fremføre kriminalhørespill på NRK. «Selv om man lenge mente at radioteater ikke måtte brukes til skildring av vold, katastrofer og uhygge, var det nettopp disse elementene som gjorde krimmen populær» (Hartenstein 2001:83). Hørespillene før 1975 er fortrinnsvis hørespill skrevet for radioteater og ikke dramatiseringer av romaner.<sup>4</sup> «Da den unge Nils Nordberg valgte Sven Langes dramatisering av John Dickson Carrs roman *Sort messe* (André Bjerke: «Den beste kriminalroman som er skrevet») som sin første produksjon overhodet, var Paul Skoe-epoken i radiokrimmen forbi» (Hartenstein 2001:96). For Hartenstein er *Sort messe* en milepæl i Radioteatrets historie og han mener at Nordberg er den som tar inn musikken som «kontrast istedenfor illustrasjon» slik det var gjort i tidligere serier (Hartenstein 2001:96). Samarbeidet mellom Nordberg og Rain ble «presist timet, filmmusikk-lignende *soundtrack*, som ikke bare skulle bære et gjenkjennelig motiv, men passe rytmisk til de enkelte scenene, ligge under som spenningsbygger, lage overraskende aksenter osv.» (Hartenstein 2001:96-97). Hartenstein ser viktigheten av samarbeidet mellom Nordberg og Rain og referer også til at medlemmene i bandet samarbeidet enkeltvis med Nordberg.

På 1970-tallet skjer det flere endringer i teater-Norge. Teaterhøgskolen starter opp og utdanner først skuespillere og på starten av 80-tallet kommer det første kullet av instruktører. Dette høyner prestasjonsnivået på teatrene generelt og utdannelsen setter nye krav til fremtidige produksjoner. I Radioteatret har det vært både profesjonelle instruktører og

---

<sup>3</sup> De mest kjente er originalfortellingene om *Dickie Dick Dickens* av Rolf og Alexandra Becker, men også dramatiseringen av *The Hound of the Baskervilles* er opprinnelig engelsk og siden oversatt til norsk av Nordberg.

<sup>4</sup> *Den tapte verden* av sir Arthur Conan Doyle og John Whydams *I trifidenes dager* er eksempler på dramatiseringer gjort i Radioteatrets krimavdeling, men er ikke kriminalhistorier.



amatører. Eksempler på at begge deler kan fungere godt i sjangeren er nettopp de to kjernepersonene Nils Nordberg og Carl Jørgen Kiønig. Begge har jobbet mye med hørespill, men Nordberg ser på seg selv som en formidler mer enn en kunstner. «Jeg er jo formidler – altså jeg skriver artikler, holder foredrag og alt dette herre her, men det er jo mer en annen type virksomhet. Men det å være regissør<sup>5</sup> det er jo skrittet videre – eller en del lenger – det er jo ikke bare å fortelle om en tekst, men det er å fortolke den og gi min tolkning til de som hører på» (Kielland 2008:4). Kiønig derimot, vil uten tvil kalle seg selv kunstner og instruktør fremfor formidler. Han gikk tross alt ut fra det første kullet med instruktører fra Teaterhøgskolen i 1982. Nordberg og Kiønig har en fellesnevner og det er at begge har studert litteratur. Årsaken til at begge fungerer som instruktører av krimhørespill er hardt arbeid og en forståelse av materialet de har foran seg. De har antagelig lest flere kriminalromaner enn et loppemarked selger og de forstår konseptet rundt en god historie og en god dramaturgi. Vi kan her tenke på Nordbergs utsagn om at kriminalromanen kommer til sin rett i hørespillet fordi de har en lignende dramaturgi. Forståelsen for kriminalhistorien som fortelling og dramatik er viktige punkter for å få til gode dramatiseringer når man ser på produksjoner av Nordberg og Kiønig. På mange måter er hørespill mer tilgivende for utseendet enn både film og teater, rett og slett fordi man ikke trenger å se skuespilleren, men de må ha en formidlingsevne som gjør at lytteren kan assosiere og se bildene for sitt indre.

Dersom man ser hvilke produksjoner som blir satt opp i perioden Nils Nordberg var sjef for krimavdelingen i Radioteatret vil man merke at det er mange dramatiseringer av kjente og gode kriminalromaner. Nordberg sørger for at både Dashiell Hammetts Sam Spade og Raymond Chandlers Philip Marlowe får gjøre sitt inntog i norsk radioteater. Gunnar Staaesens Varg Veum har flest hørespillserier etter seg, om man da ikke skal regne med Knut Gribb-serien, men her er det både dramatiseringer og egenskrevne hørespill. Dette er alle «detektiv»-fortellinger, men også Anne Holts Hanne Wilhelmsen er det to hørespill etter og dermed får også en av de mest kjente politietterforskerne i norsk kriminallitteratur vist seg frem. Man kan nevne mange flere dramatiserte romaner i Radioteatret, men poenget mitt er at i Nordbergs regime ser man en tendens til å lage dramatiseringer av kjente, og gjerne norske, kriminalromaner som flere av lytterne kan ha hatt kjennskap til. I tillegg vil Radioteatret da

---

<sup>5</sup> Begrepene instruktør og regissør brukes om hverandre i norsk teater. Jeg har valgt å kalle de som holder på med teater for instruktører og de som gjør film for regissører, men begge begrepene har «regi» på en produksjon.

også introdusere sine lyttere for nye kriminalforfattere og kriminalhelter som kan inspirere til mer lesning. Radioteatret kan derfor sees både som opplysende og underholdende.

For å kunne gjøre en analyse av bruken av spenning i kriminalhørespillet og hvor *De dødes tjern* skal brukes som hovedeksempel, blir det nødvendig å vite handlingsgangen i fortellingen og vite noe om produksjonens deltakere. *De dødes tjern* er valgt som hovedverk fordi det samler sammen trådene som har utviklet seg i Radioteatret siden *Sort messe* i 1975.

#### **1.4 *De dødes tjern*: handling og rollebesetning:**

Historien utspiller seg på og ved en hytte ute i Svartskogen, et fiktivt sted i Østerdalen i august 1939. Hytta kalles Daumannshytta fordi det utspilte seg en tragedie der for over 100 år siden før vår fortelling begynner. Den tidligere eieren av hytta drepte sin søster og elskeren hennes med øks og siden begikk selvmord. Motivet til drapet var antagelig at han elsket sin søster. Bjørn Werner kjøper den sagnomsuste hytta og skal bruke den som jakthytte. En dag forsvinner han og man tror han har begått selvmord. Det er en mulighet for at han også kan være myrdet. I skogen er det en dømt dobbeltmorder som har rømt fra arresten. Til dette miljøet reiser en gruppe Oslo-ungdommer som skal prøve å finne Bjørn Werner, død eller levende. Hans søster Liljan Werner er den som setter i gang etterforskningen, men får støtte fra sin nye forlovede Harald Gran og deres felles venner. Vennene er Bernhard Borge, kriminalforfatter, og hans kone Sonja som er skuespillerinne, psykologen Kai Bugge og litteraturkritiker og spiritist Gabriel Mørk. Handlingen drives frem av etterforskningen og utover oppholdet ved Blåtjern opplever flere av de deltakende ukjente sider ved sine medmennesker. Uhyggen setter seg i kroppen på dem og flere føler en trang til å nærme seg Blåtjern, tjernet hvor morderen Tore Gruvik kastet seg uti for over hundre år siden. Liljan er det mest nærliggende offeret etter at man har funnet spor etter Bjørn som skal ha kastet seg i tjernet, men til syvende og sist er det hennes forlovede Harald som blir myrdet. Kai Bugge er detektiven i fortellingen og han kommer fram til en løsning på et mysterium som er «uten sidestykke i norsk kriminalhistorie» (*DDT* ep.4). Bjørn Werner har spilt morder der ute i skogen, for å ta livet av søsteren og forloveden. For å klare å gjennomføre drapene har han tatt livet av «selvet» sitt og blitt til Tore Gruvik.

Hørespillet *De dødes tjern* har noen forskjeller fra romanen. Blant annet er historien plassert før krigen, mens i romanen foregår den under krigen. I hørespillet er det også en egen scene som er dedisert til den rømte morderen for å lage en større trussel som er mer eller mindre

ikke-eksisterende i romanen. Noen av ulikhetene mellom roman og hørespill vil bli tatt opp i kapittelet som omhandler dramaturgi og spenningsoppbygning i en dramatisering.

Én ting er å presentere handlingen som skal analyseres, men hørespillproduksjonen krever sin egen introduksjon også. I analysen av hørespillet er det ikke bare handlingen og historien som står i fokus for å fortelle historien, men også produksjonen og de medvirkende. Hørespillet er en dramatisk sjanger og derfor er det mer enn bare en forfatter som skaper verket som blir presentert for lytteren. I dramatiseringen av *De dødes tjern* er det flere instanser som legger til rette for at produksjonen skal bli som den blir. Innslaget starter med en innannonsering av hvem som er med i hørespillet.

«Radioteatret presenterer «*De dødes tjern*, En kriminalserie i fire deler etter Bernhard Borges roman.» Man formelig hører Nils Nordberg proklamere disse ordene i radioen en lørdag ettermiddag. Valget av ord var ofte de samme og introduksjonen til *De dødes tjern* lød slik: «Dramatisering Jan Faller og Nils Nordberg, musikk: Rain, lyddesign: Hilde Rolfsnes, regi: Carl Jørgen Kiønig». Personene ville endret seg fra produksjon til produksjon, men flere er gjengangere i Radioteatret. Nordberg formulerte seg likt for å fortelle lytteren hvilke skuespillere som var i rollene. Opprøpsingen kom som regel på slutten av episoden, noe som gjør at man ikke forutaner hvem som er med i hørespillet, men faktisk kan la seg overraske<sup>6</sup>.

Skuespillerne i *De dødes tjern* er kjente personer for de fleste teaterfolk, men også for de som ser på TV og film. Jan Grønli spiller den sindige psykologen Kai Bugge i hørespillet. Christian Skolmen er Bernhard Borge, vår forteller og forfatter i ett, Ulrikke Døvigen spiller hans modige kone Sonja Borge og Charlotte Frogner får spille den ikoniske rollen som Liljan Werner. Nicolai Cleve Broch spiller Harald Gran, Anders Mordal er Gabriel Mørk, Espen Reboli Bjercke spiller den myrdede Bjørn Werner og Lars Erik Holter er lensmannen med ekte bygdedialekt. Grønli er mest kjent for å være skurk i Radioteatret og spiller her en helt vi ikke alltid stoler helt på og hans gjenkjennelige stemme skaper usikkerhet for den vante lytteren av Radioteatret som kjenner han best fra hans skurkeroller<sup>7</sup>. Christian Skolmen spiller

---

<sup>6</sup> Det er av og til vanskelig å få akkurat den rollebesetningen man ønsker seg som instruktør når man produsere hørespill. Årsaken er at hørespillene spilles inn tidlig om morgenen i NRK, gjerne allerede klokken 0800. Dette er fordi skuespillere starter på sine vanlige teaterprøver mellom 10 og 11 i Oslo. Å spille inn hørespill på morgenen, prøver på dagen og eventuelt spille forestilling på kvelden er harde bud for skuespillere. Det er ikke alltid det er verdt pengene å bli med på hørespill for skuespillerne, det er rett og slett mye jobb for lite penger. Overraskende nok er det flere skuespillere som vil være med på hørespill, nettopp fordi det er en litt annerledes sjanger. Det er en annen måte å spille teater på.

<sup>7</sup> Knut Gribbs fiende Thomas Ryer er den mest kjente, men Grønli har spilt skurk i flere av Kiønigs andre produksjoner som *Jomfrua i isen* (2000) og *Blindspor* (2000).

den litt usikre Bernhard Borge som trenger mye støtte av sin kone<sup>8</sup>. Charlotte Frogners karakter Liljan er sanger i hørespillet på grunn av Frogners sangstemme og fordi det er et auditivt medium. I filmen fra 1958 er hun portrettert som kunstner og i romanen som skuespiller.

I flere av hørespillseriene fra Radioteatret fikk episodene titler. I *De dødes tjern* er første episode «Daumannshytta», som refererer til Bjørn Werners hytte og blir et viktig oppholdssted og miljø i historien. Andre episode «Dragsug» refererer til suget i sjelen de boende ved hytta får ved å tilbringe tid i nærheten av det mystiske Blåtjern. Tredje episode «Mannen med trebenet» henviser til Tore Gruvik, spøkelset som myrdet sin søster og hennes elsker, men viser også til den truende kraften i skogen. Siste episode «Natten til treogtyvende august» viser til både starten av Blåtjernets mysterium og til dagen man skal få løsning på hva som har skjedd med Bjørn Werner. *De dødes tjern* er på mange måter en sammenfatning av alt det Nordberg har jobbet for i norsk hørespilltradisjon. Et av hans mål har vært å fornye hørespillene og fremme norsk kriminallitteratur, hvilken han i aller høyeste grad må sies å ha klart å få til.

## 1.5 Disposisjon av de kommende kapitlene:

I dette første kapittelet har jeg presentert oppgavens problemstilling «Hvordan gjør kriminalhørespillet bruk av *spenning* i dramatiseringer av en allerede kjent kriminalroman?» og redegjort for den litterære og historiske konteksten *De dødes tjern* befinner seg i, samt presentert hovedverket for leseren.

Det andre kapittelet vil ta for seg begrepet «spenning». Ettersom det er skrevet svært lite om kriminalhørespill har det vært nødvendig å hente teoritekster fra annet hold. Dette vil være teoretikere som tar for seg kriminalromanens spenning, men også hvordan leseren er med på den kreative prosessen. Spenning skapes også av publikum og ikke bare ut fra hørespillets handling. Det er interessant å se på hvilket forhold lytteren har til mediet og derfor vil jeg vise med Wolfgang Iser og Roland Barthes hvordan lytteren er medskapende i hørespillet. Til slutt vil jeg henviser til Marshall McLuhan for å vise mediets egenart og hvordan samfunnet og andre media innvirker på radiohørespillet.

---

<sup>8</sup> Etter en samtale med Kjøning fortalte han meg at etter *De dødes tjern* dramatiserte Kjøning *Trollspeilet* av Tom Egeland, hvor han spesifikt skrev Skolmen inn som seriemorder fordi han ikke høres ut som det.

Det tredje kapittelet vil omhandle den dramaturgiske spenningsoppbygningen i hørespillet. Her vil dramaturgen Michael Evans stå som stammen i undersøkelsen av dramaturgiens spenning. Han har skrevet *Innføring i dramaturgi* fra 2006, som tar for seg hvordan dramaturgi brukes i teater, film og TV. Han skriver ikke eksplisitt om hørespill, men nevner hvordan dramaturgiske grep fra disse tre andre media har påvirket hørespillet. Ettersom *De dødes tjern* opprinnelig er en roman har jeg også valgt å trekke frem Tzvetan Todorovs presentasjon av «Kriminalromanens typologi» fra 1971 og Tor Edvin Dahls essay «Kriminalromanen» fra 1978 som tar for seg oppbygningen av kriminalhistorien. Samspillet mellom det teatrale og kriminallitteraturen vil presenteres i dette kapittelet og vise hvordan oppbygningen av disse to ikke er så ulike som man først kan anta. Filmprofessoren Richard Allen har skrevet en artikkel om Alfred Hitchcocks bruk av spenningsskapende virkemidler i sine filmer. Hitchcock kalles «the master of suspense» og ettersom han også har regissert en del dramatiseringer av kriminalromaner selv er det naturlig å trekke inn hans teorier om emnet «suspense» i denne undersøkelsen av *De dødes tjern*

Det fjerde kapittelet vil ta for seg hvordan teksten overleveres fra roman til hørespill og da fortrinnsvis hvordan den gotiske litteraturen overføres til kriminalhørespillene. Teksten overføres for det meste ved hjelp av skuespillernes tale og dette blir det første kapittelet som tar for seg hørespillets egenart sett i forhold til andre media.

Det femte kapittelet omtaler de auditive virkemidlene lyd og musikk, som skiller hørespillet fra andre teaterformer og er en videreføring av stemmen fra det forrige kapittelet. Dette er likevel satt som eget kapittel fordi det tar mer eksplisitt for seg hørespillets viktigste elementer. Medieviteren Tim Crook skriver sitt verk *Radio drama* (1999) basert på sine egne erfaringer som radiomann, men også på andre produsenter fra BBC som har vært med på å utvikle hørespillsjangeren som startet i første halvdel av 1900-tallet. I dette kapittelet skal jeg vise hvordan de auditive virkemidlene er med på å sette stemningen og scenografien i hørespillet og hvordan de er med på å påvirke lytteren..

Det sjette, er det avsluttende kapittelet hvor jeg presenterer et svar på hvorfor vi kan høre på hørespill gjentatte ganger. Jeg bruker Sigmund Freuds «Das unheimliche» fra 1919 for å beskrive uhyggen som en litterær tekst kan skape hos leseren.

## 2 Tilnærminger til spenning i kriminalhørespillet

Dette kapittelet vil redegjøre for hvordan spenning oppstår i en kriminalroman, hvordan denne videreføres til et annet medium i hørespilldramatiseringer og hvordan mottakeren av et hørespill er med på å fullføre verket. Det er den performative teksten, selve hørespillet og ikke manuset, av *De dødes tjerns* som ligger til grunn for analysen, men jeg bruker også eksempler fra tidligere hørespill som har vært viktige foregangsproduksjoner for *De dødes tjern*, disse ble nevnt i første kapittel. Ved å bruke den performative teksten er det mulig å presentere produksjonen mer helhetlig enn om jeg hadde benyttet meg av manuset. I løpet av en produksjon skjer det endringer i manus av ulike årsaker. Det kan være at teksten ikke passer inn, at manuset i sin helhet er for langt eller andre grunner som gjør at endringer må gjøres. Instruktørens bearbeiding blir hans lesning av manuset og dermed vil den performative teksten skille seg fra den dramatiske teksten. Lytterens tolkning av den performative teksten er den akten som fortrinnsvis er viktig for min analyse, ettersom jeg prøver å finne ut hvordan spenning kan oppstå i en allerede kjent tekst. Dette belyses ved å bruke Wolfgang Iser sitt essay «Läsprocessen- en fenomenologisk betraktelse» (1976) og Roland Barthes artikkel «Lytt»(1976). Kriminalhørespillet er en tverrfaglig sjanger i mine øyne og derfor skal jeg også vise hvordan hørespillet blir påvirket av andre medier. Nils Nordberg mener hørespillet egner seg til å fortelle kriminalhistorier i dramatisk form og baserer flere av sine produksjoner fra 1975-2009 på kriminalromaner og noveller. Kriminalhørespillet i Nordbergs tid har derfor både dramatiske og episke trekk ved seg, men i tillegg er det et auditivt medium som påvirkes av andre medier, som for eksempel film og TV. Marshall MacLuhan skriver om «varme» og «kalde» medier og kan forklare tverrfagligheten i kriminalhørespillene. Først er det spenningen i kriminalromanen som gjennomgås, fordi den er utgangspunktet for diskusjonen om hva spenning i kriminalhørespill kan være.

### 2.1 Utgangspunktet for spenning i kriminalsjangeren:

For å finne ut hvordan spenning virker i en kriminalroman er det viktig å forstå dens rolle innad i sjangeren. Å definere kriminallitteratur har vært gjort flere ganger og er ikke mitt mål. Målet for dette kapittelet er å vise hvordan kriminallitteraturen bygger opp spenningen, men

også hva som gjør at vi leser kriminalromaner. Hvilke elementer bør være tilstede for at vi kaller det en kriminalroman?

Forfatteren Julian Symons prøver å definere kriminallitteraturen og dens mange lag i artikkelen «What They Are and Why We Read Them» i *Bloody Murder* (1974). Enkelt sett kan man si at kriminallitteratur er historien om en etterforskning av en forbrytelse, men som man kan se i *De dødes tjern*, vil ikke denne definisjonen passe for alle teoretikere. Om man kjenner til S.S. van Dines regler for hva en kriminalroman skal bestå av, vil ikke *De dødes tjern* holde vann på grunn av sine overnaturlige elementer og at den benytter seg av psykoanalysen for å komme frem til løsningen på mysteriet. For Symons er regler og strenge sjangerrammer hemmende for kriminalromanens utvikling. Han ser på kriminalromanen som en hybridsjanger som inneholder flere ulike måter å skrive kriminalhistorier på. «The truth is that the detective story, along with the police story, the spy story and the thriller, makes up part of the hybrid creature we call sensational literature» (Symons 1974:10). Han mener at det er en stor mengde med dårlige kriminalromaner, på lik linje med alle andre sjangre, men at det også finnes såkalte mesterstykker som er på lik linje med annen skjønnlitteratur. Mesterstykkene kan ofte være romaner med inspirasjon fra annen litteratur og skiller seg fra den såkalte «kioskitteraturen». I den hardkokte krimtradisjonen er for eksempel *The Thin man* (1934) og *The Big Sleep* (1939) av Raymond Chandler kjent for å være av de beste på grunn av språklig overlegenhet og brudd med sjangerkonvensjonene. Kriminallitteraturen ikke delt opp i små sjangre, men er krysninger hvor en voldsom slutt er det som er sammenligningsgrunnlaget (Symons 1974:10). Denne voldsomme slutten trenger ikke å være mer voldsom enn at man får vite hvem det er av de mistenkte som er morderen. Som regel er det et menneske du minst venter at skal være forbryteren og ikke den som blir funnet med den rykende pistolen i første kapittel eller butleren. Hvis vi bruker Symons tanker om hvordan kriminallitteraturen på mange måter er «sensasjonell» litteratur, eller et bedre norsk ord «spenningslitteratur», åpner det for en større palett for forfatteren, men også for leseren. *De dødes tjern* må sies å være en kriminalroman, men den er også i aller største grad en hybrid, slik Symons forklarer det. Det er muligens det som gjør den mer minneverdig og spennende enn de fleste andre kriminalromaner fra rundt 1940. Dersom man ser nøyer på hvilke hørespill som har gjort mest inntrykk på lytterne i Nordbergs regime, så er det hybridene som er inspirert av tidligere romansjangre som skrekkromanen og den gotiske romanen fra 1800-tallet. Kriminalhistorien har endret seg siden dens spede begynnelse på 1800-tallet og frem til nå, men det er fortsatt etterforskningen som er i fokus. «Noen elementer gjentas, alle varieres

eller skiftes ut fra tekst til tekst. Det er dette spenningsforholdet mellom likhet og forskjell som gjør hver enkelt-tekst innen en genre interessant for genrens publikum» (Gripsrud 1995:217). Jostein Gripsrud er medieviter og skriver om sjangervurdering av kriminallitteratur i «Kriminelt godt-dårlig» (1995). Kriteriene for sjangerbetegnelse som både Gripsrud og Symons kommer med er ikke nødvendigvis interessante i forhold til hvordan kriminalhistoriens spenning blir bygget opp, men begge presiserer viktigheten av at det er både noe gjenkjennelig og noe nyskapende i historien og at det er en medvirkende faktor for hvorfor kriminallitteraturen har så mange lesere. «Genrenes og genresystemets historisitet indikerer at genre kan betraktes som tids- og situasjonsbestemte måter å snakke om (deler av) verden på» (Gripsrud 1995: 219). Gripsrud mener at vi i det moderne samfunnet ikke kan ha en ny Sherlock Holmes eller Miss Marple. Det ville blitt parodisk fordi de ikke passer inn i vår verden med sine viktorianske verdier. I nåtidens kriminalromaner er det politiet som leder etterforskningen, eller til nød journalister, fordi vi har fått et mer profesjonelt forhold til hvordan kriminalitet skal takles. Gunnar Staalesens Varg Veum er derimot et eksempel på hvordan en hardkokt detektiv, som kunne passet inn i samme tid som Philip Marlowe, kan eksistere i vår tid. Sjangerbetegnelsen innenfor kriminallitteraturen blir en måte å avgjøre hvilken tid vi befinner oss i for Gripsrud og om det er snakk om en kriminalroman bare fordi noen er myrdet og man prøver å finne ut hvem som er morderen.

Den mest grunnleggende for kriminalromanen er å få leseren til å fullføre historien og helst at de har satt pris på lesningen i prosessen. «Hvis man på slutten av en kriminalroman nyter at det farlige er uskadeliggjort, så vil det først og fremst si at man over et mer eller mindre langt tidsrom har vært i en tilstand av behagelig spenning», hevder forlagsmannen Alexander Elgurén i sin artikkel «Hvorfor tiltrekker kriminallitteratur seg så mange lesere?» fra *Under lupen* som han redigerte sammen med Audun Engelstad i 1995. Dette kunne vært sagt om lytteren av et kriminalhørspill også. Elgurén har som mål å vise hvordan leseleden oppstår i en kriminalroman og derfor også de viktige elementene som må være til stede for å oppnå denne. En leser av kriminallitteratur vil ha visse forventninger til romanen og derfor er det viktig å finne ut hvorfor vi leser kriminalromaner. Elguréns tanker ligner forfatter Tor Edvin Dahls utlegning om hvilke elementer som er til stede i en kriminalroman i essayet «Kriminalromanen» (1978). «Det er et fornuftens og intellektets spill; men samtidig inneholder den en angst som i løpet av boken stilner av» (Dahl 1978:67). I kriminallitteraturen er det driven etter å finne forbryteren og sørge for at orden gjenoppstår er hovedhandlingen i historien. Leseren og forfatteren er enige om en del spilleregler, blant



annet at forbryteren er skurken. Forbryteren er den som har skapt kaos i fortellingen. Detektiven er ikke per definisjon god, men er likevel den som gjør at orden gjenopprettes. Detektiven har et begjær etter å løse mysteriet, men ikke nødvendigvis for at den skyldige skal straffes. Detektiven representerer likevel det gode, men er ikke nødvendigvis et godt menneske. Om man ser på flere av de store detektivene som Sherlock Holmes, Philip Marlowe, Hercule Poirot og Asbjørn Krag så er det løsningen på mysteriet som er det de higer etter, ikke etter å være et godt menneske for omverdenen. Sympatien skal ikke falle på Detektiven, men snarere på den eventuelt falsk anklagede eller et forelsket ungt par og er som regel de minst interessante å lese om. Offeret bør ikke ha sympatien og de pårørende må ikke sørge for mye, for da vil spillet komme i andre rekke, skriver Dahl. Et eksempel på hvordan Detektiven ikke er god sees i *Jernvognen* fra 1909, hvor Asbjørn Krag er nesten for en sadist å regne fordi han piner Forfatteren til å innse sannheten om at det er han som er morderen. Samtidig er denne psykologiske torturen Krag utfører på sin konfidant nødvendig for at denne skal innse at det var han som gjorde de grufulle handlingene, men likevel kan vi stille oss tvilende til Krag's handlinger. Offeret i denne historien er lite sympatisk og beskrives i hørespillet som «egoistisk triumferende» og dør med et hånflir. Nok til at noen og enhver ville ha slått han i hjel. I *De dødes tjern* fortøner det seg litt annerledes. Vi har ikke fullstendig sympati med offeret her, men vi vil jo ikke at den vakre unge damen skal dø. I denne historien lar Kai Bugge, detektiven for denne historien, morderen drukne seg. I alle fall i romanen. I hørespillet prøver å han redde morderen og få han tilbake til virkeligheten. Det viser seg likevel at det er for sent og at den moralske handlingen til Bugge ikke er til nytte. Det er likevel verdt å legge merke til at i romanen er det et større skille mellom de gode og de onde enn det det er i hørespillet. For Elgurén utfordrer kriminallitteraturen tabuene i samfunnet og inviterer leseren med på denne reisen. Noen av disse tabuene kan blant annet være voldshandlinger som kan ende i mord. «Men gjennom å kunne lese om vold – om mord – kan vi skaffe oss noe av en utløsning, men en harmløs utløsning» (Dahl 1978:68) skal forfatteren Torolf Elster ha uttrykt. Han hevdet at menneskene hadde en blodig fortid og en aggresjon som måtte få utløp og for han var dette i å lese og skrive kriminalfortellinger. Bruken av tabuer i kriminalhistoriene kommer jeg tilbake til i et senere kapittel hvor jeg presenterer enkelte av filmregissøren Alfred Hitchcocks teknikker for å understreke spenningen i en historie.

Elgurén deler kriminalsjangeren inn i tre grunnleggende trekk som han mener er tilstede. «Det første er sjangerens status som spill; det neste er heltekarakteren; og det tredje er leserens

adferd» (Elgurén 1995:300). Spillet består av å løse kriminalgåten og som leser skal man gjerne gjennomgå visse emosjoner som gjør at man føler at avslutningen på gåten er tilfredsstillende. «Disse problemene måtte ligge innenfor leserens alminnelige erfaringsverden, slik at de ble både hverdagslige og helt utrolige på samme tid» (Dahl 1978:70). Det skal være noe gjenkjennelig for leseren i kriminalgåten, men mord er ikke hverdagskost. Til syvende og sist er vi glade for at vi bare opplever det i fantasien. Heltekarakteren har vært viktig i all episk diktning siden det gamle Hellas. Den besatte helten som gjør alt han kan for å løse mysteriet er en kilde til leseglede hos Elgurén. Leseren lider av en avhengighet på samme måte som detektiven. Detektiven er besatt og sprer sin besettelse over på leseren.

«Selve detektivromanens form forutsetter for så vidt at detektiven er en skikkelse med spesielle egenskaper. Svært sjelden er han interessert i å løse mysteriene fordi rettferdigheten skal skje fyllest. Vanligvis tar han bare ekstremt vriene saker; fordi det er en utfordring til hans intellekt. Samfunnet har han bare forakt til overs for» (Dahl 1978:76-77).

I teateret er det viktig at karakterene er mennesker som publikum føler noe for, og kanskje særlig i hørespillene hvor den visuelle estetikken har forsvunnet og kun finnes som auditive grep. «Folk går på teater for å se folk i vanskeligheter» sier instruktør Carl Jørgen Kiønig når han blir spurt om hvorfor folk går på teater og hva som er essensielt for en god teaterhistorie. Påstanden må derfor være at vi vil gjerne se folk løse sine problemer og at dersom det ikke eksisterer noen konflikt er det heller ikke nødvendig med en løsning. Denne påstanden fungerer like bra i kriminalhistoriene. Radioviteren Tim Crook, hans *Radio drama* er en av de viktigste teoretiske tekstene jeg bruker for å vise radioens begreper i denne oppgaven, er særlig opptatt av karakterenes betydning i en hørespillproduksjon. «[Y]our main character has to change and be changed by the plot» (1999:186-187), skriver Crook. I *De dødes tjern* er det flere karakterer som endrer seg. Bernhard fra redd til modig, Bugge fra uvitende til vitende, Liljan fra nevrotisk til et friskere menneske som kjemper imot, men mest av alt, Bjørn som går fra eksentrisk student til morder. Dette er de fire største karakterene i dramaet og det er disse som også utvikler seg i historien. «Secondary characters can fulfill the role of representing a potential reward, deceive the central character through the role of false hero, false helper, or assist and ally the central character through genuine guidance and direct help» (Crook 1999:163). I tillegg til spillet og helteskikkelsen er det særlig to begreper som må presenteres for at man skal få en forståelse for publikums adferd og dennes behov for å oppleve voldshandlinger enten i romanform eller på en teaterscene. Det er «Whodunit» og

«the gotta». «Whodunit» oppstod som uttrykk i detektivromanens gullalder fra 1920 til 1950-tallet. Begrepet omhandler selve målet med romanen. Flere av den tids detektivromaner arbeidet med enkeltforbrytelser hvor det var en genial løsning som gjorde at man fant ut av hvem som var forbryteren. De senere romanene er ofte preget av virkelighet og henter mer inspirasjon fra faktisk politiarbeid og går dermed ikke under «whodunit» på samme måte som den klassiske detektivromanen og den hardkokte krimmen gjorde en gang i verden.

«Whodunit» skaper grunnlaget for det neste uttrykket og er den spenningen som skapes for at «the gotta» skal oppstå. «I romanen *Misery* peker Stephen King på kraften i det han kaller «the gotta» - det vil si leserens tvangsmessige nysgjerrighet etter å finne ut hvordan det går» (Elgurén 1995:302). Det er kombinasjonen av «whodunit» og «the gotta» som er grunnlaget for det som skaper spenning i kriminalhistoriene. Dette er de tre grunnleggende punktene som er med på å vekke lesegleden og som gjør at vi fortsetter å lese kriminalromaner. Jeg tror også det stikker dypere enn å bare ville løse mysteriet. Det handler ikke bare om at orden skal gjenoppstå, men det handler om en leserprosess hvor leseren får være med på reisen og påvirker med sin egen fantasi og kunnskaper for å finne ut hvem forbryteren er. Sammen med den besatte detektiven leter leseren etter spor og prøver å avvise de falske sporene og holde fast ved de troverdige. Leserens kreativitet skal jeg se nærmere på i leserprosessen til Wolfgang Iser.

## 2.2 Lytterprosessen: lytteren som spenningsskaper

I det tradisjonelle teateret er interaksjonen mellom skuespiller og publikum viktig. Skuespilleren utøver teksten til en dramatiker og presenterer den for et publikum som kanskje har visse forventninger til historiens handling og tolker den performative teksten som blir fremført på scenen deretter. Det er ikke den teatrele fortolkningen som interesserer meg, men heller hvordan teksten blir fortolket av publikummet og da fortrinnsvis et hørespillpublikum. Ved å henvise til Wolfgang Isers artikkel «Läsprocessen – en fenomenologisk betraktelse» ser jeg en mulighet for å forklare hvordan lytterens medvirkning er med på fullbyrdelsen av hørespillet fortelling. Han baserer seg på fenomenologisk filosofi når han omtaler leserprosessen av romaner og hvordan leseren fortolker teksten de har fremfor seg og ser at prosessen får tilført nye lag ved gjentatte lesninger. Jeg vil hevde at også lytteren tilfører mer spenning til hørespillet i en lignende prosess. Hvordan ser Iser for seg at leserprosessen oppstår på en måte som gjør at leserens fantasi får større spillerom? For Iser er leserens deltagelse en viktig del av teksten. «En litterär text måste därför ta form på ett sådant sätt att

den stimulerer läsarens fantasi med uppdraget att för själv framarbete saker och ting, för läsandet är bara ett nöje när det är aktivt och kreativt» (Iser 1992:320). Han mener at teksten gir leseren skjematisk bilder som konkretiserer handlingen. Han plasserer teksten i to poler og forklarer hvordan teksten utvikler seg fra de konkrete handlingene til forfatteren til fortolkningen hos leseren som videreutvikler teksten. «Den artistiska [polen] refererer till texten som är skapas av författaren, och den estetiska till förverkligandet som utförs av läsaren. Av denne polaritet följer att det litterära verket inte kan vara helt identisk med teksten, för texten får endast liv när den förverkligas» (Iser 1992:319). Forfatterens egen bevissthet om hvordan han vil bygge opp sin fortelling for at den skal virke spennende for leseren er bare én del av prosessen. Han skriver ned sin versjon av fortellingen, slik han mener den skal nedtegnes, men etter han kommer leseren og gjør sine adaptasjoner. Leseren leser fortellingen og kommer frem til en annen opplevelse enn det forfatteren opprinnelig hadde. Det er ikke snakk om en radikal endring som viker fullstendig fra forfatterens utgangspunkt, men hvert enkelt menneske har ulike oppfattelser av virkeligheten og derfor egne bilder på hva virkeligheten er. Denne meningsutvekslingen mellom skapere og tilhører jeg ser også i kriminalhørespillene.

«Det som gjør hørespillet så spennende, og krevende, for både skaper og mottaker, er at den endelige forestillingen er et samarbeidsprodukt: Det oppstår i møtet mellom produksjonen og lytterens visuelle fantasi. Det er da bildene skapes. Og radioen har som kjent de beste bildene» (Nordberg 1995:134).

Det er ifølge Nordberg en lytter-respons handling i hørespillet. Lytteren og leseren er begge mottakere av forfatterens historie, men lytteren må klare seg med en allerede fortolket versjon, men kanskje i enda større grad delta aktivt i den kreative prosessen. «Å dramatisere en roman vil si å kutte ut kanskje ni tideler, kanskje mer av tekstmassen; å skrive dramatik er å skjære til beinet» (Nordberg 1995:136).

Hørespilldramatiseringer av kriminalromaner fungerer på en måte som gjør at fantasien får enda større spillerom enn det det gjør i romanen. Iser uttrykker selv sin manglende begeistring for kriminalromaner i forhold til leserens mulighet til å rømme fra sin egen verden og inn i romanens virkelighet og ser dem derfor på som ikke-litterære (Iser 1992:330). Her strides de lærde, for det finnes unektelig kriminalromaner og forfattere som nettopp klarer å lage en verden hvor leseren fortapes i historien. Jeg kan likevel være enig med Iser i at tendensen i kriminalromaner, særlig fra før andre verdenskrig, kanskje lider under stempelet av å ikke være verk for den litterære kanon, fordi de ofte ble masseprodusert i langt større grad og var

korte romaner uten for mange utbroderinger i prosaen og karakterbeskrivelsene. Jeg tenker likevel at de romanene som er av en viss litterær kvalitet er de som ofte egner seg for hørespilldramatiseringer. Dette kommer til syne i hvordan hørespillet kan presentere oppbygningen av spenningen og historien i langt større grad, fordi de appellerer nettopp til lytterens fantasi. *De dødes tjern* mener jeg er en av de romanene som særlig passer inn i Iser's leserprosess, fordi den bærer med seg mye av tradisjonen fra den gotiske romanen på 1800-tallet som jeg skal ta opp som eget emne i et senere kapittel. I et hørespill er det auditive virkemidler som fyller tomrommet der romanteksten har blitt strøket bort. En lytter av et kriminalhørespill vil derfor få andre opplevelser enn en lytter/leser av en kriminalroman. I prosessen fra en fysisk roman til et auditivt hørespill er det mange mellomstasjoner som gir sin stemme til selve fortellingen. Utgangspunktet er forfatterens skrevne roman. Deretter er det en dramatiker som leser boken og som gjør denne om til et manus. I denne prosessen skjer første lesning av fortellingen. Deretter er det instruktøren som leser manuskriptet, tolker og formidler denne teksten til en ferdig produksjon ved hjelp av skuespillerne og lydteknikerne. Det er ikke gitt at instruktøren leser romanen i tillegg til manuskriptet, men poenget er at en dramatisering er sammensatt av mange lesninger som til slutt ender opp i den produksjonen som lytteren så utvikler til sin opplevelse av fortellingen.

«De oskrivna aspekterna av uppenbärt triviala scener och den outtalade dialogen i «vridningarna og vändingarna» får inte bara läsaren att agere men leder honom också att göra sig en bild av de många grunddrag som antyds av de givna situationerna» (Iser 1992:321).

Selv om Iser her snakker om litteratur, kan man tenke seg hvordan dette vil fungere i en dramatisk tekst i et hørespill. I den dramatiske teksten står dialogen i fokus og den performative teksten som blir fremført av en skuespiller kan deles i to aspekter. For det første er det den faktiske teksten som blir presentert lytteren. Denne er ofte hentet fra romanen eller er en omskrivning fra dramatikerens. Noen ganger står det spesifikt i manus hvordan skuespilleren skal fremføre replikken, mens andre ganger er det regi og skuespiller som finner ut av dette sammen. Denne føringen av mening i teksten inneholder farger og undertoner som gir replikken form og som gir mat til lytterens fantasi. For det andre er det det usagte som Iser også presenterer. Dette usagte i dramatiske verker kalles for undertekst. Denne teksten er motivasjonen som ligger bak replikkfremføringen. Den sies ikke rett ut, men fremføres av en skuespiller og tolkes så av lytteren. Om lytteren tolker underteksten riktig er noe annet, men underteksten, kombinert med manusteksten og regiens arbeid med skuespilleren, vil til

sammen danne muligheten for lytterens fantasi til å fylle ut hullene i historien. For Iser er det en dynamisk prosess hvor teksten setter grensene for de uskrevne implikasjonene som leseren tolker. Ved å sette denne grensen hindrer man også at informasjonen blir for vag, men samtidig er den med på å trigge fantasien som dermed gir mer bakgrunn som beriker teksten som ikke hadde vært der om grensene var for strenge. Denne dynamikken eksisterer i dramatikken også, nettopp fordi all dramatik har undertekst og i hørespillet vil tolking av undertekst være enda viktigere fordi de visuelle virkemidlene ikke er til stede for å bekrefte en eventuell mistanke man har om en persons karakter.

### 2.3 Oppbygningen av en karakter:

Hvordan kan Isers teori om leserens fullføring av teksten bli brukt i et hørespill? Dramaturgen Michael Evans skriver om hvordan en karakter bygges opp av tre instanser i *Innføring i dramaturgi* og hvordan dette inspirerer publikums tolkning. Publikums interesse for karakterene er viktige for hele den dramatiske teksten og derfor også for spenningen. Det skal være karakterer vi bryr oss om og som vi vil følge til «the bitter end». Det første elementet for Evans er «forfatterens direkte kommentarer om karakteren» og betegnes i dramatikken i sceneanvisningen. Denne informasjonen kommer aldri frem til lytteren i direkte form, men indirekte ved at skuespilleren spiller ut sceneanvisningene etter instruktørens tolkning av forfatterens tekst. I dramatiseringen av *De dødes tjern* er forfatterens kommentarer synlige for publikum i form av de til dels i nøkterne beskrivelsene til Bernhard Borge.

*«Kai Bugge, kjent for sin omfattende virksomhet som psykoanalytisk skribent. Hans hovedverk, det sprenglærde Das Verbrechen als Erlösung – Forbrytelsen som forløsning – ble brent i nazistenes store bokbål i 1933. På menn kan han virke som en litt snørrviktig type, men til gjengjeld har han et usannsynlig godt grep på kvinner. Flere ektemenn her i byen har beklaget seg over at deres koner er blitt likefrem foruroligende lidenskapelige etter å ha vært til behandling hos Bugge» (Faller 2007:4)*

Dette sitatet er hentet fra manuskriptet til hørespillet og har blitt gitt til meg av instruktør Carl Jørgen Kiønig. I de fleste sitatene i denne oppgaven har jeg valgt å transkribere replikkene slik de faktisk blir sagt i hørespillet ettersom det er strykninger og endringer på manuset også i overgangen fra manus til hørespill og ikke bare fra roman til hørespill. I dette tilfellet blir sitatet hentet fra manuskriptet nettopp for å vise en likhet i forfatterens direkte kommentar om karakteren. Bruken av sceneanvisninger med sterke karakterbeskrivelser har falt mer og mer bort utover 1900-tallet ettersom hvis «alt dette er dramatisert i spillescenene, så er forfatterkommentaren overflødig; og hvis den ikke er dramatisert, nytter det ikke å skrive i en

sceneanvisning. Denne reaksjonen forteller oss at den dramatiske formen, uansett medium, oppmuntrer publikum til å tolke selv» (Evans 2010:147), men sceneanvisningene eksisterer i hørespillet, blant annet som direksjon på lydeffekter og musikk. Dette kommer jeg tilbake til i femte kapittel som skal omhandle lyd. Det neste punktet Evans mener er viktig for opplevelsen av den dramatiske karakteren er «Kommentarer som *andre* karakterer kommer med om karakteren» (Evans 2010:146). I *De dødes tjern* er blant annet Bernhards kortere beskrivelser av medkarakterene en slik kommentar. Selv om disse kommentarene er tilgjengelige både for det lesende og det lyttende publikum er «kilden mindre pålitelig enn forfatterens kommentarer, ganske enkelt fordi det ikke er forfatteren som kommer med dem fra sin suverene posisjon utenfor verket, men en karakter som ser saken fra sitt ståsted» (Evans 2010:147-148). De lengre beskrivelsene i første episode hvor Bernhard gir presentasjonen av karakterene minner om forfatterens kommentarer, mens når han kommer med små skildringer utover i hørespillet står disse frem som en kommentar fra «andre karakterer». Disse karikeringene er mer subjektive og gir oss et annet bilde av karakterene enn presentasjonen Bernhard kommer med som forfatter. Det siste karakterbeskrivende elementet mener Evans er det viktigste. «Handlingene som karakterene selv foretar seg» (Evans 2010:146). Borges beskrivelse av karakterene er bare et grunnlag for hva vi tenker om karakteren. Kommentaren fra de andre karakterene er bare nok et lag for lytteren til å danne seg et bilde av karakteren, men karakterens faktiske handlinger er altoverskyggende sier Evans.

*«Liljan tar naborommet, og til min overraskelse legger Gran seg på det tredje av de små værelsene, sammen med Bugge. Kanskje er de mer bluferdige enn jeg trodde. Men jeg har også fått en følelse av at Liljan trekker unna Harald etter at vi kom opp hit. Mørk må i alle fall ta til takke med sofaen i stuen» (DDT ep.1).*

Dette er en gjenfortelling av de nyforlovede Liljan og Grans handlinger, hvilket er uunngåelig når man ikke kan se de fysiske handlingene til karakteren i et hørespill og fordi prosateksten overlever i Bernhards monologer. Deres handling strider mot hva man trodde opprinnelig om paret som har flyttet sammen før de er gift. At Liljan senere trekker seg mer og mer mot Bugge er med på å styrke forestillingen om at forholdet mellom Liljan og Harald henger i en tynn tråd ettersom vennegjengen fortsetter å være på Daumannshytta. «Det ligger nedfelt i den dramatiske formen at dramatikerens primært skal gi en beskrivelse av den fiktive verdens *ytre*, personenes *indre* kvaliteter er noe som publikum både må og vil trekke slutninger om» (Evans 2010:149). Det dramatiske verket ønsker altså at publikum skal fylle inn hulrommene,

slik som Iser ser at leseren gjør det i romanen. For Evans er karakterene til syvende og sist sine handlinger (2010:149) og hans tre punkter for å beskrive en karakter stemmer med Isers leser-responsteori hvor leseren er med på å fullføre verket. Publikum er med på å fullføre karakteren ved å sette sammen de tre punktene som Evans presenterer og dermed vil vi også ha ulik oppfatning av hvordan karakteren er ut fra vårt eget ståsted.

## 2.4 Roland Barthes «Lytt»:

Iser fokuserer på selve lesningen og fortolkningen av en fysisk tekst. I et hørespill er det ikke synet som setter sammen teksten med fortolkningen, men ørene. Jeg ser helt klart en sammenheng mellom leserprosessen og lytterprosessen slik jeg oppfatter det i dramatiseringer av kriminalromaner. «Faktisk er dét å lytte til hørespill en opplevelse som ligger tett opp til det å lese, eller kanskje snarere å bli lest for», (1995:134) skriver Nordberg. Ettersom vi i hørespillet «leser» med ørene er det nødvendig å se på hvordan lytting oppstår som meningsdannelse i tekst før Iser får sine siste ord om leserens påvirkning av spenning. Da Roland Barthes skrev artikkelen «Lytt» så han på hvordan lytteren oppfatter tegn ved hjelp av hørselen og ikke bare ved hjelp av synet. Barthes skiller umiddelbart mellom å høre og å lytte. For han er å høre en fysiologisk prosess som alle kan, mens lytting er en psykologisk akt som er rettet mot en bestemt informasjon (Barthes 2003:56). Han deler lytting inn i tre ulike former. Den første formen for lytting kaller han *Oppmerksomhet* og setter en ramme for hvilket tankesett vi må plassere oss i når vi skal lytte. Barthes skildrer likheten mellom dyrets lytting og menneskets lytting og at vi kan bli forurensset i lyttingen av andre lyder som ikke hører hjemme i virkeligheten vi prøver å sette sammen. Dersom man hører på radioen kan denne forurensningen være støy fra et annet medium som gjør at vi blir mindre oppmerksomme på lyden som kommer fra radioapparatet. Denne uoppmerksomheten kan være nok til at man mister enten en viktig detalj i et hørespill, eller mer sannsynlig, at man mister stemningen fordi man ikke hører knirket i en gulvplanke eller den lavt miksete musikken. Dersom forurensningen ikke er til stede vil oppmerksomheten som lytteform gjøre at vi reagerer på nettopp knirkingen av en gulvplanke eller at musikken til slutt fader ut. Om man er oppmerksom på stillheten kan man forvente seg at noe skal skje, men om man mister den oppmerksomheten vil man bli enda mer overrasket over det brå bruddet i lydbildet som kommer når musikken skrus opp flere desibel. «Hvor mange skrekkfilmer bruker vel ikke som spenningskaper denne lyttingen etter det fremmede, denne forrykte oppmerksomheten overfor enhver uregelmessig lyd som kan forstyrre det sonere velbefinnende eller den



hjemlige trygghet» (Barthes 2003:57). På samme måte som skrekfilmene prøver kriminalhørespillet å utnytte denne formen for lytting for å øke spenningsgraden for lytteren. Da Nils Nordberg bestemte seg for å sette opp *Sort messe* i 1975 introduserte han nettopp den filmatiske måten å benytte seg av lyden og musikken for å trigge lytterens redsel for det fremmede. Denne lyttingen etter det fremmede gjør at vi i lyttingen oversetter lyden til noe konkret slik at vi kan oppklare om det fremmede er farlig eller ikke.

Den andre formen for lytting hos Barthes kaller han for *dechiffriering* og er oversettelsen av lyden til tegn med mening. Det semiotiske lydtegnet består av rytmer vi oversetter til å bety et spesifikt tegn og som gjør at lyttingen går fra å overvåke til å skape noe kreativt. «Det vi lytter etter er ikke lenger det *mulige* (offeret, trusselen eller begjærsobjektet som opptrer uten forvarsel), men *hemmeligheten*, det som virkeligheten skjuler for oss» (Barthes 2003:58) og som vi må dechiffre i bevisstheten ved hjelp av koder og tegn. Det er den underliggende meningen som lytteren må finne ut av i dechiffrieringen og med dette også forutse hva som kommer til å skje. Denne andre lyttingen gjør mennesket til et tosidig subjekt, mens den tredje lyttingen er der «[interpellasjonen] leder til en samtale, der lytterens taushet blir like aktiv som den talendes ord: *lyttingen taler*, kunne man kanskje si, og det er på dette nivået (historisk eller strukturelt) at den psykoanalytiske lyttingen kommer inn» (Barthes 2003:59). Den siste formen for lytting handler om hvordan betydningsproduksjonen skapes i både den bevisste, men også den ubevisste lyttingen. Psykoanalytikerens leter etter det ubevisste hos analysanden og tolker dette hevder Barthes. Utredelsen om psykoanalytikerens lytting er interessant for hørespillet i dets syn på stemmens væremåte og hvordan denne påvirker den som lytter. «Stemmen vi gjenkjenner de andre på (lik skriften på en konvolutt) er et indisium om væremåten deres, gleden eller sorgen, tilstanden de er i; stemmen bærer frem et bilde av deres kropp og en hel psykologi bakenfor den igjen» (Barthes 2003:60). Hvordan vi oppfatter «fargen» til stemmen avgjøres av tonalitet og rytme, men også det vi ubevisst oppfatter fra motpartens stemme. I hørespillet er det skuespillerens stemme og tekst som forteller historien. Ved hjelp av dialog får vi som lyttere vite mer om situasjonen i historien vi har fremfor oss. Spørsmålet er hvordan vi benytter oss av lytting som et verktøy. Barthes påpeker innledningsvis i sin artikkel at det er forskjell på å høre og lytte, til og med hvordan man velger å lytte. Om stemmens klang og tone passer med budskapet som kommer ut så vil det virke mer troverdig, mens om tonaliteten ikke passer med budskapet så vil vi i lyttingen merke at den som prater virker mindre troverdig. Hos Iser fant jeg belegg for at underteksten er viktig i leserens forståelse og her ser vi hvordan underteksten gjør seg til kjenne i gjennom

den «psykoanalytiske» lyttingen etter det ubevisste. Måten vi kombinerer den oppmerksomme lyttingen med dechiffringen av tegnene og så hvordan vi hører tonaliteten av budskapet er ulike former for lytting hos Barthes, men jeg tror også at det kan brukes som verktøy for å finne ut av mysteriet i et kriminalhørespill. Hvilken lytting vi velger å benytte oss av eller hvordan vi velger å kombinere teknikkene for lytting vil være avgjørende for hvordan vi oppfatter sporene fra skuespillerens replikker. Den tredje og siste formen for lytting, eksemplifisert ved psykoanalytisk lytting hos Barthes, leser jeg på to måter i forhold til lytting av hørespill. Slik jeg forstår Barthes er det her snakk om at man lytter til stemmen, men jeg vil hevde at også andre auditive virkemidler faller innunder denne formen for lytting. Særlig etter at man begynner å bruke lyden og musikken spesifikt for å innvirke på lytteren og lytterens fantasi. På en ene siden av lyttingen er den som lytter i en dialog med den som taler, men det er en taus dialog. Her ser man igjen hvordan lytteren av et kriminalhørespill blir medvirkende i den kreative siden ved tekstdannelsen. Vedkommende fyller ut det vi hos Barthes kan kalle «det ubevisste» og hos Iser «den usagte dialogen». Det er med andre ord nødvendig at lyden og ikke-lyden blir mottatt og gitt en betydning for at man skal kunne kalle det lytting. Den andre siden av denne lytteformen er hvordan kroppen lytter. «Stemmen befinner seg i artikulasjonen av kropp og tale, og det er i denne mellom-rom som lyttingens frem-og-tilbake bevegelse kan finne sted» (Barthes 2003:60). Lytting og ørene, i motsetning til synet og øynene, krever en annen form for nærvær. Når vi ser, distanserer vi oss fra gjenstanden vi ser på. Vi kan påvirkes, men det å betrakte og se skaper en distanse fordi det foregår utenfor kroppen vår. Det å lytte er noe som skjer inne i kroppen. Reaksjonen på en lyd skjer inne i øret vårt og gir oss et kroppslig nærvær og en kroppslig erfaring. Scenen hvor Liljan vandrer ut til Blåtjern har blitt gjort om til dialog i hørespillet fremfor at det er gjenfortelling fra Bernhard, hvilket gir lytteren et større nærvær til det som skjer i scenen, slik Barthes ser for seg i sin tredje form for lytting. Ved å gjøre det til dialog skaper man mer spenning og rytmen replikkene blir presentert i gjør at pulsen øker hos både karakterer og tilhører. Barthes bruker myten om Odyssevs og sirenene for å forklare hvordan han tenker lydens påvirkning av kroppen og hvordan vi er feige om vi ikke bruker hørselen. Odyssevs blokkerer ut sirenenes sang for sine undersåtter, fordi man kun lar seg påvirke av lyden av deres stemmer. Deres utseende er grotesk og appellerer ikke til synet. Odyssevs lar seg selv forblinde ved å høre sirenenes sang. I splatterfilmens æra, har de fleste seere av slike filmer vært med på at de skrur av lyden nå det blir for skummelt. Forsvinner lyden så takler vi bedre de groteske bildene og det som gjør at vi blir redde, fordi vi distanserer oss fra dem. Det jeg

ser hos Barthes er at hans former for lytting viser hvordan skaperne av hørespillet kan sette sammen lydene for å få til den rette lyttingen og dermed påvirke lytterens oppfattelse av spenningsdanning også. Ved å skildre historien med stemme, undertekst, lyder og mangel på lyder har de en stor palett som kan øke lytteropplevelsen og dermed også den kreative bearbeidelsen av den performative teksten i hørespillet.

## 2.5 Iser og leserens gjentatte lesninger av en tekst:

Hva skjer så når leseren blir til en lytter som allerede kjenner til tekstens innhold og ha en formening om hva teksten handler om? For å få svar på dette må jeg gå litt tilbake til Wolfgang Iser og hans fenomenologiske studie av leserprosessen. Han gir et mulig svar på et av mine spørsmål om spenning fra første kapittel. Er det mulig å lese en kriminalroman for så å lese den igjen, vel vitende om hvem som er morderen og likevel preget av spenningen? Jeg tror at man deler seg i to leire på dette spørsmålet. Den ene vil svare at «Nei, når man vet hvem morderen er så vil man ikke lese romanen om igjen» og den andre vil si «Ja, på tross av at man vet hvem morderen er så kan man lese en kriminalroman igjen». Den første gruppen er ikke den som er interessant for meg, nettopp fordi jeg stiller spørsmålet i forhold til at mange hører hørespilldramatiseringen av en kriminalroman de har lest før. *De dødes tjern*, som er hovedverket mitt, er en roman som i tillegg har vært filmatisert i 1958 og mange kjenner til historien herifra. Hvorfor vil man da høre på hørespillet om man allerede kjenner svaret på gåten? Her er det flere mulige forklaringer på årsaken til at vi vil høre historien på nytt. Det er mange lesere, av romaner generelt, som liker å se/høre hvordan en dramatiker og instruktør har valgt å tolke historien. Har vedkommende valgt skuespillere, location og musikk som samsvarer med hva leseren selv har gjort seg opp i sitt hode og hva er annerledes? Denne annerledesheten gjør at to ting kan skje. Det kan gjøre at man får et nytt innblikk på historien eller man mener at noe av essensen i historien har forsvunnet. I hørespillet av *De dødes tjern* har man blant annet valgt å skrive inn en egen scene til den rømte morderen for å gi ny informasjon og en annen potensiell forklaring enn det både roman og film får til. Interessen av å gå en annens versjon av historien etter i sømmene tror jeg blir mer og mer vanlig ettersom Hollywood gjør mange adaptasjoner av romaner. Dersom jeg tar utgangspunkt i Barthes lytteformer så vil en forklaring på at man vil høre en historie om igjen være at man kanskje vil høre den og ikke lese den. Om man hører en lydbok eller hører et dramatisert hørespill vil man bruke andre sanser enn når man leser en fysisk bok. Det vil da danne seg andre bilder, man får en annen flyt i oppfattelsen av historien og danner seg kanskje andre bilder enn det

man gjør når man leser den fysiske boka. En mulig måte å se dette på er at å lese med synet gjør at man studerer ordene, mens å lese med ørene gjør at man lever seg sterkere inn i historien. Dersom man nå tar utgangspunkt i at man ikke er leser av romanen, men at man kun har hørt hørespillet. Hvorfor vil man høre hørespillet igjen? Det er her jeg tror Iser kan gi oss et potensielt svar. Han bruker to uttrykk han henter fra Husserl og det er «retention» og «protention». Protentionen er disse forventningene om at noe skal skje, mens retentionen er det vi husker som utgangspunktet for starten av handlingen. Når vi leser en kriminalroman forventer vi at det skal skje en forbrytelse og at det skal være en etterforskning av denne forbrytelsen. Iser siterer Husserl i teksten sin: «Varje ursprunglig konstruktiv process är inspirerad av förintentioner som konstruerar och samlar fröna till det skall komma, som sådant, och få detta till att bära frukt» (Iser 1992:322). Våre forventninger og retentioner av kriminalromaner er det frøet som siden bærer frukter ved hjelp av vår lesning. I *De dødes tjern* kan man se et eksempel på retention ved at man får høre sagnet om Tore Gruvik. Som mottaker av teksten, hvorvidt vi er lyttere eller leser er egentlig irrelevant, får vi visse forventninger eller protentioner til dette sagnet når vi får høre det i starten av fortellingen. Gjentakelsen av sagnet og karakterenes handlinger som speiler sagnets historie er med på å modifisere vårt første inntrykk av sagnet. Vi forstår at det er en viktig del av handlingen i historien, også fordi tittelen på historien er «De dødes tjern», og ettersom vi opplever mer av Blåtjern og Daumannshytta sammen med karakterene i historien så modifiseres vårt inntrykk av begrepet «De dødes tjern» og sagnet om Tore Gruvik. «Medan dessa förväntningar väcker intresse för det som skall komma får deras påföljande modifiseringar också en retrospektiv effekt på det som redan lästs» (Iser 1992:323). For Iser er det sammensetningen mellom de forventningene vi har og hvordan vi forstår dem retrospektivt som er med på å skape nye sammensatte forestillinger om hva vi egentlig har konsumert av tekst. Det vi oppfatter av den litterære teksten blir bare husket i bruddstykker, men blusser opp og lager nye sammenfatninger når vi kommer videre i teksten. Dersom man ser på drømmen Bugge har gjemt i frakkelommen sin og som Bernhard tilfeldigvis leser på Theatercafeen så ser man hvordan det retrospektive gjør seg gjeldende utover historien. At Bernhard leser en drøm som helt klart ikke er for hans øyne gjør at vi får visse forventninger til denne drømmen han leser. At han siden ser en variasjon av drømmen, fra Bjørns synspunkt, gjør at vi husker opp igjen drømmen hans leste noen dager i forveien. Men vi husker den feil og vårt minne er modifisert eller vi klarer å se at det er forskjeller mellom historiene allerede her. Liljans vandring til Blåtjern er nok en slik variasjon av den opprinnelige historien fra Theatercafeen som både

Bernhard og lytteren setter sammen retrospektivt og dette er med på å både skape spenning og uhygge. «Den nye bakgrunden før fram i ljuset nye aspekter på det som vi forpassade till minnet; och omvänt kastar dessa i sin tur sitt ljus på den nya bakgrunden, och på så sätt uppsår mera sammansatta föreställningar» (Iser 1992:323).

Det må bli ut fra tanken om protention og retrospeksjon at jeg kan hente ut et svar på mitt spørsmål om en kriminaltekst fortsetter å være spennende til tross for at vi vet hvordan historien ender. Grunnlaget blir Isers påstand om at andre lesning av teksten er med på å gi en ny virkelighet og tolkning av teksten. «Anledningen till detta kan ligga i läsarens egna förändrade omständigheter, men trots det måste texten vara sådan att den tillåter denna variation. I den andre läsning tenderar nu bekanta händelser att framstå i ett nytt ljus som i bland verkar korrigerandre, ibland berikande» (Iser 1992:326). Ved å lytte til et hørespill flere ganger vil man legge merke til hvor mange lag en litterær tekst egentlig har. For hver gang vi hører den performative teksten opplever vi teksten med en ny virkelighet enn den vi hadde første gang vi hørte hørespillet. «Det betyr inte att den andre läsningen är «sannare» än den första – de är helt enkelt olika: läsaren fastställer textens virtuella dimension genom att realisera en ny tidsföljd» (Iser 1992:326). Denne dimensjonen settes sammen av forventningene og de retrospektive bildene som vi som lytter sitter igjen med. Vi ligger foran historien, fordi vi har hørt den før, men samtidig så oppdager vi nye lag på grunn av våre forkunnskaper. I hørespilldramatiseringer vil man kanskje legge enda mer merke til de auditive virkemidlenes påvirkning av vår oppfattelse av historien. Lytteren legger mer bevisst merke til hvordan musikken og lydeffekter understreker den performative teksten. I en dramatisering av en såpass kjent roman som *De dødes tjern* er det klart at flere lesere sitter med sine «versjoner» av verket og dermed har sine forhåpninger til hvordan en dramatisering skal utarte seg. Ble historien bedre eller har dramatiseringen ødelagt historien? Ettersom hørespillet ikke har de visuelle virkemidlene så spiller det mer på fantasien, på lik linje med prosateksten i romanen. En filmatisering gir større ledetråder til hvordan vi som tilskuer til historien skal oppfatte historien enn det et hørespill vil gjøre. «I romanen måste läsaren använda sin fantasi för att sammanfoga informationen som tillhandahålls, och därmed är hans iakttagelser samtidig trikare och mera privata» (Iser 1992:329). Denne private sfæren er lettere å oppleve når man lytter til et hørespill enn når man ser en film. Hørespillet er på mange måter mellom romanen og filmen. Det er en historie som har blitt skåret ned til beinet, men samtidig er det auditive virkemidler som fyller ut enkelte kjøttpartier. Resten må lytteren med sin fantasi og innlevelse tilføre historien. Selv om dramatiseringen har strøket en god

porsjon av prosaen så har prosaen blitt erstattet med auditive virkemidler som fyller ut historien og trigger fantasien til lytteren. Lydeffektene og musikken åpner opp lytterens indre bilder og gjør kanskje bildene enda mer nærværende enn i leserprosessen av den originale romanen, fordi det skjematisk bildet til forfatteren har gått igjennom en metamorfose og blitt til et lydbilde som består av mer tvetydige tegn enn i skriften som også påvirker oss kroppslig. Lytterprosessen som den nå kan kalles, er ikke i seg selv en fullstendig forklaringsmåte på hvordan lytteren opplever hørespillet. Til det trengs det en annen tilnæringsmåte som går på radiomediets egenart og en forståelse av hvordan et medium påvirkes og påvirker samfunnet.

## 2.6 Marshall McLuhans forståelse av kalde og varme media:

Frem til nå har diskusjonen om kriminalhørespillet fortrinnsvis omhandlet menneskets kreative påvirkning av verket. Altså hvordan et menneske skriver et verk innenfor en sjanger og hvordan et annet menneske fullfører verket ved hjelp av sin kreativitet og fantasi. Dette er én del av hvorfor vi finner kriminalhørespillene spennende. Det handler om vår egen påvirkning av historien, men jeg kan ikke fri meg fra tanken om at det er noe mer som ligger til grunn.

«i radio kan en gå så langt fantasien rekker. Det hele skjer *her*, for ens indre blikk. Og det at hørespillet er en indre opplevelse, gjør at det kan formidle, bedre enn noe annet medium utenom prosafortellingen, nettopp den indre opplevelsen – tanken, drømmen, eller et forløp slik et menneske *opplever* det» (Nordberg 1995:135)

Hvordan fungerer kriminalhørespillet som medium i samfunnet og i interaksjon med andre medier? Medieviteren Marshall McLuhans *Understanding media: The Extensions of Man* fra 1964 viser hvordan ulike media påvirker og påvirkes av samfunnet. En side av saken er vår egen interaksjon med verket, men verket har også en interaksjon med mediet det er fremført i. McLuhan mente at det ikke nødvendigvis var budskapet mediet fremviste som skulle undersøkes, men at mediet burde være objektet for undersøkelsen. «The medium is the message» er en frase hentet fra boka og i tillegg hevdet McLuhan at «the content of any medium is always another medium» (McLuhan 1971:15-16) Det er særlig kapittelet «Media hot and cold» som jeg skal fokusere på og forklare hvordan varme og kalde medier påvirkes av hverandre og samfunnet.

## 2.7 Om hørespillet og filmen:

Mediene har ikke bare en interaksjon med tilhøreren av mediet, men også seg imellom. Denne interaksjonen mellom medier kan vi se i hørespillet hvor skuespillerens stemme er en del av den dramatiske teksten, som er en del av det utskrevne manuset, som er en del av skrivemaskinen den ble skrevet på. Likeledes har en dramatisering av et hørespill et opphav. Her er kriminalromanen opphavet, men også teateret, som radiohørespillet er en underart av, selv om det er et annet medium enn teaterscenen. Samspeillet mellom ulike media er viktig for McLuhan og jeg ser hvordan hørespillet er satt sammen av dialogen med andre media. Hørespillet er en hybridsjanger som fortrinnsvis blander det episke og det dramatiske, men hørespillet er på mange måter også en hybrid som medium, fordi den har også blandet seg med filmen. I Radioteatret er denne sammensmeltningen av flere medier enda tydeligere og i produksjonene til Nordberg fra 1975 og utover. Dialogen med andre media blir enda tydeligere, selv om den var tilstede tidligere også.

«Det er mye som tyder på at «noir»-filmen, med sin forteller, stramme dialog og bevisste lydbruk – handlingen foregår ofte i mørke eller off-screen – er direkte inspirert av hørespillet. [...] Radioen banet også veien for en mer realistisk replikk og spillestil, ettersom mikrofoner og opptaksutstyr ble stadig bedre og følsommere» (Nordberg 1995:141).

Både filmadaptasjoner og hørespilladaptasjoner kan ha samme roman som utgangspunkt, men vår opplevelse vil være ulikt, fordi mediene er ulike. Om vi husker tilbake til Barthes teori om at vi får en sterkere nærhet når vi lytter enn når vi ser, så vil vår opplevelse av film i forhold til hørespill være opplagt. Nærheten en får fra radioen klarer ikke filmen å fange i sin helhet fordi filmen har et kamera som fanger opp det visuelle som ikke kan komme ut av et radioapparat. De auditive virkemidlene filmen videreutvikler fra teateret, blir enda sterkere når radioen henter dem til sine hørespill. For Barthes ble lyden kroppslig nærmere oss enn det vi ser med øynene. Vi distanserer oss med synet og ved hjelp av kamera, men tar inn over oss med hørselen og mikrofonen. Jeg nevnte tidligere at vi skrur av lyden når vi ser på skrekkfilmer, fordi det er lyden skremmer oss. Vi blir også skremt av tordenvær. Det kan virke som vi blir mer irrasjonelle og fryktsomme av lyder, fordi de er vanskeligere å identifisere. I tordenvær er det egentlig lynet som er farlig, men det er tordnet etter som skremmer oss. Om vi ikke hørte tordnet, så er lynet for langt unna til at det er en trussel. Radioen er et medium som kan benytte seg av hørselen i større grad enn filmen og muligens derfor også skremme oss mer. Nordberg nevner et eksempel i sitt essay hvor filmen ikke strekker til, mens radioen får til den rette stemningen for publikummet. I romanen til sir Arthur Conan Doyle, *The Hound of the Baskervilles* fra 1902, er det særlig scenen hvor vi blir

presentert for *Hunden* i historiens oppklaring som skiller seg fra en filmadaptasjon og en hørespilladaptasjon. Nordberg viser med enkle ord hvordan hørespillet legemliggjør det som skremmer oss, mens filmen gjør det mindre farlig.

«Og når dette vesenet omsider dukker frem av tåken, kan ingen dressert grand danois eller irsk ulvehund leve opp til bokens beskrivelse: «Selv en vanvittig hjerne kunne i sine deliriske drømmer ikke fantasere frem noe mer vilt, mer frastøtende, mer djevlesk, enn denne mørke skikkelsen, og dette avsindige ansiktet.» Her er det ikke en objektiv forteller som snakker, men en mann som er skremt fra sans og samling. Den eneste måten å formidle hans opplevelse på, er å bruke hans egne ord – og det som kan forsterke og underbygge dem i form av snerring, skrik, skudd og dramatisk musikk» (Nordberg 1995:136).

Beskrivelsene i romanen gir oss bilder fra vår egen bevissthet og fantasi, det samme gjør hørespillet. Rett før *Hunden* dukker opp er det fullstendig stille i den norske hørespillproduksjonen fra 1977, som om vi er i tåken. Lytterne sitter sammen med Holmes, Lestrade og Watson og venter. I det øyeblikket *Hunden* kommer så durer Panufnik i høyttalerne og vi hopper i været. Filmen er derimot avhengig av visuelle virkemidler og når kameraet viser hunden blir vi også mer distanserte til det skremmende, fordi vi ser det og kan identifisere det<sup>9</sup>. Nå er det ikke nødvendigvis slik at radioen alltid har et fortrinn fremfor filmen når det kommer til å skape spenning og skrekk hos publikum, det belager seg selvsagt også på hvilke virkemidler man benytter seg av i de ulike mediene og hvordan dramaturgien i historien er bygget opp. Poenget mitt var å vise hvordan medier hvor vi bruker synet, mister noe av sine fordeler fordi publikums fantasi blir ledet mer enn i medier hvor lyden er det viktigste virkemidlet. Synet virker rasjonaliserende fremfor ved bare hørselen. Redsel tror jeg derfor ligger tettere opp mot hørselen enn synet, fordi det muliggjør en annen analytisk distanse enn hørselen.

## 2.8 Varme og kalde medier:

Marshall McLuhans medieteorier skiller seg fra Isers forklaring om leserens kreative skapelse i lesningen av en roman. McLuhan mener at man kan analysere mediet i seg selv uten at historien nødvendigvis er viktig for den analysen og at mediet kan fylle publikum i seg selv uten en direkte interaksjon. Inndelingen av varme og kalde medier kan gi en forklaring på hvorfor det ene mediet tilfører publikum mer «fantasimateriale» enn det andre. «Any hot

---

<sup>9</sup> Et godt eksempel på hvordan TV-mediet har klart å fange Conan Doyles spøkelseshund er i BBC serien *Sherlock* (2012) hvor opplevelsen av *Hunden* kun foregår i hodet de som blir eksponert for en type nervegass og at kameraet aldri «ser» *Hunden* fordi vi ikke har blitt eksponert for den samme gassen.



medium allows of less participation than a cool one, as a lecture makes for less participation than a seminar, a book for less than a dialogue» (McLuhan 1971:32). De varme mediene gir publikum flere inntrykk og det er derfor færre hull som publikums fantasi skal fylle ut. Man kan si at de varme mediene fyller dem i stedet for at de må utfylle mediet. Ut fra Iser's teori tør jeg påstå at kriminalhørspillet *De dødes tjern* åpner for mer deltakelse fra publikum enn både romanen og filmadaptasjonen fra 1958. Boken gir mer utførlig prosa, som veileder leseren mer og Bjerkes rammer er mer fastsatte og vi får mer informasjon. Det samme skjer i Kåre Bergstrøms filmversjon av historien, fortrinnsvis fordi det er en film hvor kameraet viser oss omgivelsene. Filmen er regissørens lesning av romanens historie og vi får ikke noen valgmuligheter i hvordan vi vil at det skal se ut, mens i hørespillet er det bare ut fra lyder at vi kan lage bildene. Filmen og radioen er varme medier for McLuhan fordi de er høyoppløslige og gir publikum spesifikke bilder. For å knytte det tilbake til McLuhans påstand om at mediene i seg selv også kan undersøkes, bør man likevel bite seg merke i at det er radiohørspillet som medium åpner opp for lytterens deltakelse. Om man ser McLuhan og Iser satt opp mot hverandre så kan lytteren selv velge om det vil la seg fylle av mediet eller tilføre interaksjon den kreative prosessen. Jeg si at hørespillet er et kaldere medium enn både boken og filmen, på tross av mikrofonens evne til å lede lytteren mot spesifikke punkter i hørespillproduksjonen. Der filmen kan vise store bilder på lang avstand og der romanen kan utbrodere med poetiske ord, så kan ikke hørespillet beskrive omgivelsene i utfyllende grad annet enn ved mer abstrakte metoder. Radiomediet kan kun beskrive ved hjelp av lyder og jeg tror at lyd skaper mer rom for fantasien og kommer nærmere våre følelser nettopp på grunn av at vi lytter til et radioteater, mens vi ser når vi leser romanen eller ser når vi er på kino. Særlig musikken ser jeg på som abstrakt og mindre konkret enn lydeffektene. Musikken gir en indikasjon på stemning og kanskje historisk tid, mens lydeffektene er mer konkrete, selv om disse også kan villedes om vi ikke får bekreftet lydens opphav. For McLuhan ekskluderer de varme mediene, mens de kalde inkluderer. Det varme mediet fyller sitt publikum til den grad at de slutter å produsere selv, slik jeg leser McLuhan. «The effect of hot media treatment cannot include much empathy or participation at any time» (McLuhan 1971:39)

Dette vil likevel variere ettersom hvilket samfunn mediet befinner seg i. «A cool or low literacy culture cannot accept hot media like movies or radio as entertainment. They are, at least, as radically upsetting for them as the cool TV medium has proved to be for our high literacy world» (McLuhan 1971:40). Hva skjer med mediene når man deler dem opp i «varmt» og kaldt»? For McLuhan er ikke mediene fiksert til å være enten eller. Jeg leser han

slik at de er i en flux-tilstand som endres etter hvilket samfunn de befinner seg i, men at det å dele opp mediene i «varmt» og «kaldt» gjøres for å gi en indikasjon på hvor mye interaksjon mottakeren og samfunnet får av mediet.

«In the terms of the theme of media hot and cold, backward countries are cool, and we are hot. The “city slicker” is hot, and the rustic is cool. But in terms of the reversal of procedures and values in the electric age, the past mechanical time was hot, and we of the TV age are cool» (McLuhan 1971:36).

Hvordan vi oppfatter de ulike mediene vil endre seg ettersom hvilket samfunn vi befinner oss i. I en liten småby vil vi lettere påvirkes av varme medier, mens i storbyer kan de samme mediene oppfattes som kalde. Jeg tror det handler om hvilke inntrykk man er vant med og utsatt for i det daglige livet og det er det som gjør at flux-tilstanden viser seg frem. Denne måten å se på varme og kalde samfunn finnes også i krimlitteraturen og i *De dødes tjern* ser jeg forskjellen på hvordan Oslo-menneskene oppfører seg i de ulike miljøene de befinner seg i. I de første scenene er de i Oslo, en by og et varmt samfunn hvor det er mange inntrykk fra alle kanter. Alle inntrykkene har til og med gjort at Bernhard Borge, den store kriminalforfatteren av bøkene om Teodor Todd, har mistet inspirasjonen. «Jeg er totalt sluppet opp for stoff, min penn er gått varm, jeg er fra og med i dag klokken 12 fullstendig utskrevet» (*DDT* ep.1). Når han får tilgang på materiale fra sin venn Harald Gran, som forteller om Gruvik-sagnet, er det ikke nok til å fylle begeret til Bernhard og løsne på skrivesperren. Det er først når Bjørn Werner forsvinner og vennegjengen reiser opp i Østerdalen at det løsner for Bernhard. Dette tror jeg oppstår fordi de nå befinner seg i et kaldt samfunn. De reiser opp til en bygd hvor det er færre inntrykk, men derfor gjør de også et inntrykk på menneskene fra Oslo. De som bor i bygda, vi får bare møte én representant som er lensmannen, påvirkes ikke av Gruvik-sagnet som de tilreisende. De er vant med sagnet og overfortolker det ikke slik mennesker som er vant med flere inntrykk vil gjøre. Det er flere tilfeller hvor folk blir «gale» på grunn av Blåtjern og Gruvik-sagnet, men ingen av disse kommer fra bygda. Opplevelsene der ute i skogen og i den lille bygden gjør det til slutt mulig for Bernhard å skrive romanen sin, det som skal bli *De dødes tjern*. De varme Oslo-menneskene blir sterkere påvirket av den mørke naturen enn de kalde menneskene fra bygden. Selv om dette ikke er i forhold til medier, slik som McLuhan teoretiserer om, så tror jeg det kan være en tanke for å forstå hvordan man kan bygge opp spenning i hørespillet. I skifte av miljøer vil menneskene endre væremåte og det er på samme måte med mediene.

«Nevertheless, it makes all the difference whether a hot medium is used in a hot or cool

culture» (McLuhan 1971:40). Med andre ord vil radioen oppfattes som kaldere i vårt moderne og vestlige samfunn, enn det den vil gjøre i en stammekultur. I *Jernvognen* flytter Forfatteren vekk fra de andre menneskene fordi han synes det er så støyete og lytt. Etter hvert som handlingen eskalerer kjennerhan på uhyggen og han trives dårligere vekk fra menneskene. Naturen og stillheten skremmer han i stedet og han begynner å se syner. Jeg tror at det er en direkte sammenheng mellom kalde og varme samfunn for å øke spenningen og uhyggen i kriminalhørespillene. Angsten setter seg lettere hos karakteren og lytteren når de er i et kaldt miljø enn når de får mange inntrykk, slik de gjør i den varme storbyen.

For McLuhan er radioen et varmt medium som kan hete opp en befolkning og TV er et kaldt medium som kan få dem til å roe seg ned. I radioens barndom var den noe nytt som skremte befolkningen med sin teknologi og elektrisitet og man fikk høre hvordan verden var direkte inn i stuen. Et eksempel fra hørespillenes verden er Orson Wells' *The War of the Worlds* fra 1938, hvor han og lyddesigneren Ora Nichols spesifikt brukte teknikker fra virkelige radioprogrammer for å få hørespillet til å virke mest mulig realistisk. Dette gjorde at store deler av den amerikanske befolkningen virkelig trodde at det var en invasjon fra det ytre rom og det bredte seg panikk rundt om i landet (Nordberg 1995:139/153). Det som derimot skjer etter andre verdenskrig er at TV-en etter hvert får sitt inntog og flere og flere får tilgang på informasjon i form av bilder. Man er vant til å høre informasjonen og dermed skape sine egne bilder av hendelser i verden. Etter hvert som TV-en overtar som informasjonskilde blir det mer og mer vanlig for oss å se brutale voldshandlinger i stuen. Dersom man også ser på radiohørespillenes utvikling vil man se at de i NRKs krimavdeling blir mer inspirert av både film og TV. Samfunnet har endret seg. Man ble mer vant med raske replikker, større skifte i lyddesignet og musikk-komposisjonen enn det man hadde vært tidligere. McLuhan holder på viktigheten ved interaksjon mellom de ulike mediene på tvers av varmen eller kulden. «In fact, it is the technique of insight, and as much is necessary for media study, since no medium has its meaning or existence alone, but only in constant interplay with other media» (McLuhan 1971:35). Ettersom man undersøker og studerer mediene, vil man oppdage hvordan de spiller på hverandre for å utvikle seg og fremdeles være interessante. Jeg ser det blant annet i utviklingen av musikken i hørespillene. Som nevnt i første kapittel, skrev Hartenstein at musikken i *Sort messe* var «presist timet, filmmusikk-lignende *soundtrack*, som ikke bare skulle bære et gjenkjennelig motiv, men passe rytmisk til de enkelte scenene, ligge under som spenningsbygger, lage overraskende aksenter osv.» (Hartenstein 2001:96-97). Tidligere i Radioteatret ble musikken brukt som overganger for å vise at vi hadde endret oss

fra tid og rom, mens etter 1975 blir musikken brukt for å skape mer spenning og det er hentet fra filmen. Samspillet mellom film og radio i bruk av auditive virkemidler er lett å konstatere, men det McLuhan også påpeker i sin utredning om interaksjonen er at denne må finne sted og er nødvendig ellers kjeder vi oss. Dette går ikke på den enkelte produksjonen, men på hvordan mediet utvikler seg. Som vi så hos Iser, kan gjensynet av historien gjøre at vi får pelt av nok et lag av løken, men oppgulp og gjentakelser av samme formel er ikke det samme. «The effect of electric technology had at first been anxiety. Now it appears to create boredom. We have been through the three stages of alarm resistance, and exhaustion, that occur in every disease or stress of life, whether individual or collective» (McLuhan 1971:35).

Til nå har jeg presentert hvordan McLuhan ser på interaksjonen mellom radio, TV, film og samfunn, men det er ikke bare slik at radioen samarbeider med de visuelle. Dette er også en meningsutveksling med litteraturen, i alle fall når vi snakker om kriminallitteraturen og kriminalhørspillene. Nils Nordberg skriver hvordan radiohørspillet var med på å utvikle kriminalromanen ved og blant annet vise hvordan politiarbeid kan være spennende for en lyttermasse i essayet sitt om kriminalhørspillene. *Dragnet* var en hørespillserie på amerikansk radio som startet i 1949 og som inspirerte forfattere som Hillary Waugh og Ed McBain til å skrive politiromaner (Nordberg 1995:140). Disse to forfatterne skulle siden inspirere skandinavere, som Sjöwall og Wahlöö og Norges egen Anne Holt, til å skrive om politietterforskninger fra vår egen virkelighet. I Norge blir flere politiromaner og historier publisert i Radioteatret, mens i «[amerikansk] radio ble i all hovedsak et medium for nyheter, sport, musikk og diverse nisje-interesser» (Nordberg 1995:142) etter at *Dragnet* og andre produksjoner blir overtatt av TV-en. «Det viser seg at radioens eneste mulighet til å overleve som kunstsapende medium i en fjernsynstid ligger i lisensfinansiert offentlig kringkasting» (Nordberg 1995:142). Radiohørspillene har det største publikummet av noe teater, men det er kanskje ikke et produkt som er lønnsomt for private aktører.

McLuhans tanker er over 50 år gamle og selv om hans teorier mener at man kan analysere mediet i seg selv, så er det mye av det han sier som passer i en analyse av en litterær tekst og innholdet. Wolfgang Iser så på kriminallitteraturen som en sjanger som skilte seg fra skjønnlitteraturen og at denne ikke krevde like mye av leserens deltakelse.

Kriminallitteraturen kan kalles en formellitteratur, men McLuhan åpner opp for at leseren av en kriminallitteratur også er medskapende i leserprosessen. «Likewise, in reading a detective

store the reader participates as co-author simply because so much has been left out of the narrative» (McLuhan 1971:38).

## 2.9 Konklusjon og videre undersøkelser

I dette kapittelet har jeg vist hvordan kriminalhørespillet blir til ved hjelp av særlig tre instanser. Det første er kriminalromanen som hørespillet er en dramatisering av, det andre er hvordan lytterens kreativitet gjør seg gjeldende i en hørespillproduksjon og det tredje har vært hvordan mediene og samfunnet tilrettelegger for at en slik kreativ lytterproduksjon kan forekomme. Jeg tror at kriminalromanens oppbygning og tilrettelegging av et spill som leseren blir invitert med på, er en del av årsaken til at kriminalromanen fungerer så godt som dramatisk verk, slik Nordberg hevdet innledningsvis. I tillegg tror jeg at ved å gjøre en dramatisering av en roman gjør at det automatisk åpner opp for en større publikums interaksjon, ettersom teateret er avhengig av å engasjere publikummet mer aktivt enn det kanskje en roman må være. Interaksjonen med publikum og andre medier gjør at hørespillet holder seg levende og gjenskaper seg selv i nye former. Nordberg gjorde det første gang med *Sort messe*, men det gjøres også flere ganger utover hans periode i NRK. Et eksempel som ikke får komme til sin fulle rett i denne oppgaven er *Død joker* fra 2003. Dette er, så vidt jeg kan finne, den første hørespilldramatiseringen som benytter seg av flere fortellerstemmer. Vi som publikum følger perspektivet til flere av karakterene, noe som gjør at vi får en større nærhet til dem enn vi ville om vi bare hadde hørt karakterbeskrivelsen fra et perspektiv eller bare ved hjelp av dialog. Å benytte seg av flere perspektiv er et grep som allerede finnes i romanen av Anne Holt, men Kiønig, instruktør og dramatiker for *Død joker*, har klart å videreføre dette til hørespillet i en stil som er kjent for publikum fra politi-TV-serier. Dialogen mellom medier er med på å skape nye fortellermåter, virkemidler og publikumsinteraksjoner og er antagelig en viktig del av det spenningskapende i kriminalhørespillet.

I de neste kapitlene skal jeg gå nærmere inn på hørespillet som dramatisk sjanger og lydets viktighet for å skape mer spenning og en sammenhengende historie.

### 3 Dramaturgi

Nils Nordberg, og flere andre instruktører, velger å dramatisere romaner og dermed blir hørespillet også til dels en litterær sjanger, men i likhet med filmen er hørespillet et ikke-litterært medium og det kan være vanskelig å skille mellom tekst og teater. Nordberg har påstått, som tidligere nevnt, at «Radio er det medium som egner seg best til å fortelle kriminalhistorier i dramatisk form» (1995:133) og at «dens grunnstruktur ligger tett opp til dramatikken» (1995:133). Innledningsvis skrev jeg at jeg baserer meg fortrinnsvis på den performative teksten i mine undersøkelser. Årsaken til dette er at det i løpet av en produksjon ofte vil bli endringer i manuset. Jeg tror disse endringene er viktige for undersøkelsen av hvordan spenning skapes og opprettholdes i hørespilldramatiseringer av kriminallitteratur. Innenfor den dramaturgiske oppbygningen er det elementer som benytter seg av «spenningsoppbygging» for å få fortalt historien. «Mens seriøse hørespill har ligget under for en seiglivet scenisk tradisjon, har radiokrimmen, med sine krav til fortettet, klar og engasjerende story-telling, vært nødt til å utforske og utvikle alle uttrykksmidler i mediet» (Nordberg 1995:134). Hva mener Nils Nordberg med dette? Hvordan skiller hørespillet seg fra andre teatertradisjoner? Han hevder at ved å fortette historien og utforske ulike virkemidler innenfor mediet har radiokrimmen klart å skape en spenningsform som skiller seg fra tradisjonell dramatik. Dette er iboende i hørespillet som sjanger. Radioviteren Tim Crook sier følgende i sin bok *Radio Drama*:

«The purpose of plot in radio playwriting is to create a dramatic and narrative structure which can convey aesthetic meaning. It should be able to accommodate characterisation and subtext, establish a firm hold on the listeners anticipation and interest in accompanying the story to the climax» (Crook 1999:162).

I dette kapitlet skal jeg undersøke hvordan kriminalhørespillet har hentet elementer fra teaterdramaturgien og blandet dette med elementer fra filmverdenen. Den første delen av dette kapitlet viser kriminallitteraturens dramaturgi som minner svært om den dramatiske dramaturgien. Dette gjør jeg ved å bruke litteraturviteren Tzvetan Todorov og hans «Kriminalromanens typologi» og Tor Edvin Dahls «Kriminalromanen». I den andre delen vil jeg ta for meg den tradisjonelle dramaturgien slik den blir presentert hos dramaturgen Michael Evans' *Innføring i dramaturgi*. Jeg skal ta for meg noen nøkkelbegreper og se hvordan disse gir seg til kjenne i *De dødes tjern*. I den siste delen vil jeg presentere en påstand om at hørespillet har blitt inspirert av filmen og at vi derfor kan spore inspirasjon til hvordan man

kan utvikle spenningen hos Alfred Hitchcock. Jeg skal vise hvordan enkelte av hans nøkkelgrep kan sees også i *De dødes tjern*.

### 3.1 Om de to historiene i kriminalromanen:

Tzvetan Todorovs essay «Kriminalromanens typologi» fra *Poétique de la prose* fra 1966, omhandler hvordan fortellerstrukturer er konstruert rundt plot-linjene i to kriminallitterære subsjangre. Han er en standardreferanse for de fleste krim-teoretikere. Todorovs kjernekamp er å slå et slag for sjangerlitteraturen og at vi ikke må skrive om litteraturhistorien generelt eller bare om ett enkelt verk. For Todorov er ikke begrepet sjanger hemmende, slik andre teoretikere før han har ment, og han deler ikke inn kriminalromanen i historiske perioder, men heller i undersjangre. «Vi kan nesten si det slik at enhver stor bok etablerer to sjangre eller normer: Den som overskrides og som var dominerende litteraturen forut for boken, og den nye som den skaper» (Todorov 1995:203). Å skape nye tradisjoner gjelder derimot ikke innenfor kriminallitteraturen som hører under masselitteraturen. Å skrive kriminalroman for Todorov er ikke å bedrive litteratur og dermed skrive verk som overskrider sjangeren. Han mener at dersom man ser hva som er grunnleggende for kriminalhistorien så vil det ikke finnes store mesterverk slik som det gjøres i skjønnlitteraturen. Hvorvidt man ønsker å være enig eller uenig i Todorov i en slik uttalelse skal ikke jeg gå nærmere inn på, men det som interesserer meg er hvordan han mener at «formelen» på kriminalromanen presenterer seg. Han bruker George Burton sin karakteristikkk som utgangspunkt; «enhver detektivroman er bygget opp rundt to mord, og at det første mordet – som er utført av morderen – bare er et påskudd for det neste, hvor morderen selv blir offer for den rene og ustraffbare morder – detektiven» (Todorov 1995:204). For Tzvetan Todorov inneholder kriminalromanen to historier, ikke bare én. Det er etterforskningshistorien og mordhistorien. Mordhistorien er den som allerede har skjedd før leseren starter på boken. Historien leseren blir med på er etterforskningshistorien. I romanen *De dødes tjern*, blir leseren kjent med Bjørn Werner i første kapittel. Han er invitert i selskapet hos Bernhard og Sonja. Dermed er ikke *De dødes tjern* en «ren» kriminalroman i så henseende ettersom vi tror Bjørn er offeret. Det er likevel Bjørns forsvinning, eventuelt mordet på Bjørn, som skal etterforskes av de andre karakterene i boken. «Personene i etterforskningshistorien handler ikke, de erfarer. Ikke noe kan skje med dem, for en regel i denne sjangeren er postulatet om detektivens immunitet» (Todorov 1995:205). I vår historie er det derimot ingen som er trygge, bortsett fra Bernhard ettersom vi får historien fra hans perspektiv. Han må nødvendigvis ha overlevd Daumannshytta og

Blåtjern, ettersom han forteller historien i fortidsform. Det er ingen fare for at han dør, men om han kommer uskadet fra opplevelsene i skogen vet vi ikke med sikkerhet. Det er flere potensielle detektiver i denne historien, men til syvende og sist deler gruppen seg inn i sine respektive roller. Kai Bugge er detektiven, Bernhard hans medhjelper og Gran er den falske detektiven. Bugge, som er psykolog, går annerledes til verks enn sine forgjengere Sherlock Holmes, Asbjørn Krag og Hercule Poirot. Det virker ikke som han faktisk prøver å finne den fysiske Werner, mer enn han prøver å finne ut hva som har skjedd med han psykisk ved hjelp av psykoanalysen fremfor sporjakt. Harald Gran fremstår mer som den klassiske detektiven, slik han blir fremstilt i den klassiske detektivromanen, og snuser i skogen og finner spor etter andre mennesker som har vært i nærheten ganske nylig. Man skulle altså tro at Harald Gran ville være trygg, men det er han ikke. Amatørdetektiven i denne fortellingen blir Kai Bugge. Han er aldri i faresonen for å bli drept, men en liten stund kan man mistenke at det er han som er morderen.

I en kriminalroman undersøker detektiven møysommelig spor etter spor for å komme nærmere svaret på mordhistoriens gåte. «Den andre historien, historien om etterforskningen, spiller altså en spesiell rolle. Det er ikke tilfeldig at den ofte blir fortalt av en venn av detektiven, som uttrykkelig tilkjenner at han er i ferd med å skrive en bok» (Todorov 1995:205). Vi kjenner igjen Bernhards rolle i vår historie. «Denne historien dreier seg egentlig om å forklare hvordan det har seg at historien kan finne sted, hvordan selve boken er skrevet. Den første historien er fullstendig uvitende om bokens eksistens, den erkjenner aldri at den er «boklig» (Todorov 1995:205). Mordhistorien skjer fortidig. Mens etterforskningshistorien skjer mens Bernhard skriver historien. For Todorov er mordhistorien det som virkelig skjedde, mens etterforskningshistorien forklarer «hvordan det har seg at leseren (eller fortelleren) har fått vite om den» (Todorov 1995:206). Denne måten å se kriminalromanens dramaturgi, som jeg vil kalle det, er kjent fra de russiske formalistene som presenterte «fabel» og «sujett» for sine tilhørere. Etterforskningshistorien formidler bare mordhistorien til tilhøreren. «I detektivromanen dreier det seg altså om to historier, hvor den ene er fraværende, men reell, og den andre er tilstedeværende, men uviktig» (Todorov 1995:206). Når mordhistorien har foregått har det kommet visjoner og inngrep i tidsrekkefølgen som gjør at handlingen utsettes. Detektiven opplever å finne falske spor eller falske vitnesbyrd. Disse overføres til den andre historien og gjøre naturlig til et litterært virkemiddel, for om man ikke klarer å gjøre etterforskningshistorien så nøytral som overhode mulig, vil denne overskygge den viktige historien hevder Todorov. Skillet mellom de to



historiene gjelder for øvrig bare i den klassiske detektivromanen. I den hardkokte krimen forenes disse to fortellingene. «eller som med andre ord undertrykker den første historien og gir liv til den andre. Det forekommer ikke lenger noen kriminell handling forut for fortellerøyeblikket, fortellingen foregår samtidig med handlingen» (Todorov 1995:208). *De dødes tjern* stiller seg i en posisjon hvor begge disse fortellervariasjonene forekommer. Det er strengt talt ingen kriminell handling forut for fortellingens start. Den skjer først når Liljan nesten kaster seg i Blåtjern. For Todorov er forskjellen mellom den klassiske og den hardkokte detektivfortellingen at det er to ulike interesser for leseren. «Den første kan vi kalle *nysgjerrigheten*, og den går fra virkning til årsak. [...] Den andre formen er det vi kan kalle for den nervepirrende spenningen (*suspense*), og her går man fra årsak til virkning» (Todorov 1995:208). I den hardkokte kriminalromanen har mysteriet blitt satt i andre rekke og dette skiller seg fra den klassiske detektivromanen. Puslespillet er ikke i sentrum, men farene som truer og usikkerheten rundt hvem av karakterene som kommer til å overleve. *De dødes tjern* er presentert som en klassisk detektivroman med detektivens venn som forteller og et enkelt mord i gotiske omgivelser, men samtidig er det noe av den nervepirrende spenningen som ligger under og truer karakterene. André Bjerke leker med standardvirkemidlene fra flere undersjangre i kriminalitteraturen for å skape sin fortelling. I hørespillet har det skjedd visse endringer i hvordan historien er bygget opp, men grunnhistorien fra romanen er der. Den endringen som kanskje påvirker oppbygningen mest, er at Bjørn Werner ikke er med i selskapet i starten av fortellingen. Ved å plassere han på hytta og at vi som publikum bare blir kjent med han via andres beskrivelser og hans egen dagbok kan vi føle et sterkere nærvær og derfor også en større uro. Det er fortsatt Bernhard som forteller historien, men vi er med på de nåtidige handlingene i større grad i hørespillet, ettersom dette er en dramatisk sjanger og derfor foregår i nåtid.

### **3.2 Om kriminalromanens handlingsgang:**

Hvordan er kriminalromanens handlingsgang og hva har den å si for spenningsoppbyggingen? Todorov tar oss bare et visst stykke til svaret på dette spørsmålet. Han presenterer kjernen i kriminalromanen som er mordhistorien og etterforskningshistorien, men han viser ikke hvordan etterforskningshistorien bygger opp fortellingen av mordhistorien. Tor Edvin Dahl har skrevet artikkelen «Kriminalromanen» og ble så vidt nevnt i forrige kapittel, men skal få litt mer plass her. Dahl tar kun for seg den klassiske detektivromanen og hvordan handlingen bygges opp. Han henter inspirasjon fra et skjema hos Marie F. Rodells *Mystery Fiction*,

*Theory and Technique* fra 1943. Handlingen i historien blir tilknyttet detektiven og hans ferd fra å finne en som er drept til å finne den riktige morderen. På veien møter han ulike indisier og spor som leder han frem til morderen. Dette virker ganske lett forståelig, selv uten skjemaet som man kan se i Dahls essay (1978:68). Dette er den gjennomsiktede etterforskningshistorien hos Todorov. Linjen som går mer eller mindre parallelt med handlingsgangen er den som er den interessante. «BC er historien slik den *egentlig* forløper. Denne historien kan ha begynt lenge før bokas handling tar til» (Dahl 1978:209). Mordets historie ligger inne i denne fortellingen, men inneholder også forklaringen på hvorfor mordet finner sted. Spørsmålet om hvordan man skal få handlingens gang og den underliggende historien til å virke spennende bør få en forklaring. Dette er et av forfatterens store problemer, hevder Dahl.

«For forfatteren må linjen BC [den underliggende historien] være helt klar før han begynner å skrive historien, og hans største tekniske problem underveis blir å avdekke denne linjen, men på en slik måte at leseren ikke ser linjen slik den *egentlig* er før ved C [avsløringen av morderen]» (Dahl 1978:69).

Måten å få løst disse tekniske problemene på er å putte indisiene og sporene inn i løpet av handlingsgangen som skaper kontakt med den underliggende historien. Det er med andre ord her vi får vite litt av den virkelige sannheten, men bare i små drypp og ikke nok til å se den store sammenhengen. «Disse [punktene] er spenningskapende. De får leseren til å tro noe han ikke trodde før, eller noe annet enn det han trodde før» (Dahl 1978: 69). Jeg velger å stoppe ved indisiene, fordi Tor Edvin Dahl mener disse er spenningskapende. De må ha noe å si for hørespillet også. Indisiene er som regel spor som leder til den endelige løsningen, men de bør også kunne være falske spor, altså de som forleder detektiven og som derfor skaper en utsettelse i handlingen. Dette kan være nye mord som gjør at handlingen tilspisser seg fordi det blir færre mistenkte, men det skaper også en utrygghet fordi man ikke vet om det er flere som kan dø. Dahl hevder, i likhet med Todorov, at kriminalromanen hører innunder en underholdningslitteratur som trenger sitt «mønster» for å kunne fortelle sin historie. Det er mulig for kriminalforfattere å ha mer seriøs menneskeskildring, men da kan ikke strukturen forsvinne. «Men for å kunne gjøre dette må Waugh holde seg desto mer tro til selve grunnmønsteret. Det samme gjelder Georges Simenon, der forbrytelsen kommer meget nær opp til å være det den virkelig er – nemlig en tragedie» (Dahl 1978:72). Her skildrer Tor Edvin Dahl to forfattere som prøver å skape et mer dyptgående persongalleri hvor vi lærer karakterene bedre å kjenne, men han poengterer viktigheten av å ha en kjent struktur i

kriminalromanen. Jeg tror Dahl rører ved noe av det som er årsaken til at kriminalromaner fungerer til dramatiseringer. Det er i bunn og grunn snakk om en tragedie, med andre ord, en dramatisk sjanger. Vi kaller som regel romaner for episke, men akkurat kriminalromanen har et snev av dramatikken i seg, nettopp fordi det er et klart grunnmønster som bygger seg opp slik et dramatisk verk gjør. Det vil alltså være noen kriminalfortellinger som skiller seg fra denne grunnstrukturen, men de hørespillene jeg nevner har alle denne grunnstrukturen. Hørespillene har den fordelen at de har en større mulighet til å vise karakterutvikling som påvirker og styrer lytteren, ettersom man hører stemmen til en karakter, som skaper mer nærhet enn det skriften gjør slik Roland Barthes presenterte i forrige kapittel.

### **3.3 Standard-dramaturgien og om å bygge opp spenning i en dramatisk tekst:**

«'Spenning' er et forslitt ord som får mange til å tenke bare på populære sjangere som thrillere og påskekrimserier. Men følelsen av å følge spent med i hva som kommer til å hende er fundamental i vår opplevelse av dramatiske beretninger i alle sjangre» (Evans 2010:93).

Dramaturgen Michal Evans peker på noe jeg mener mangler i beskrivelsen av spenning i kriminalromanen. Spenning er noe som forekommer i dramatik fordi det er mennesker vi til syvende og sist interesserer oss for og vi er nysgjerrige på hva som skal hende med dem. Det handler ikke bare om å løse mysteriet. Det er logisk at en kriminalhistorie baserer seg på spenningen for å drive historien fremover, men samtidig er det også logisk at en dramatisk fortelling har dette latent liggende i sin grunnstruktur. Hva betyr da spenning når disse sjangrene kombineres? Begrepet spenning er kanskje, som Evans påstår, blitt et forslitt ord som har blitt låst fast i påskekrimmen. Det er derfor på tide å finne ut hva spenning betyr i en teatralisk sammenheng. Jeg tror at når drama og krim kombineres så vil det åpenbare seg nye teknikker for at spenningen ikke skal bli kjedelig og spenningen må oppstå hos tilskueren ellers er alt forgjeves. «Spenningen oppstår hos tilskueren fordi tilskueren forsøker å forestille seg forskjellige resultater av den handlingen som nettopp pågår» (Evans 2010:93). Michael Evans peker her på interaksjonen mellom tilskuer og dramatisk verk, men også hvordan tilskueren ser fremover ut fra den informasjonen denne får fra verket. Dette ligner mistenkelig på en del av tankene til Wolfgang Iser i «Läsprosessen». Denne interaksjonen mellom publikum og dramatisk tekst tror jeg ikke skiller seg ut fra hvilken sjanger det dreier seg om, slik Iser tenkte det da han forkastet kriminallitteratur som verk som kunne leses igjen og igjen. Han kan ha rett i forhold til å lese en kriminalroman, men jeg tror at i det øyeblikket

kriminalromanen blir dramatisert, gjerne som hørespill, så vil «tilskuerprosessen» tåle flere gjennomganger. Publikummet av dramatiseringen vil sammenligne verket med originalverket om det er lest i forkant, med andre dramatiseringer eller med tidligere seanser med selve produksjonen de har fremfor seg. Samspillet mellom lytter og hørespillet krever at lytteren registrerer lyder. Hva man oppfatter av lyder vil endre seg etter hvilket miljø man befinner seg i, hvor mottakelig man er og om man har hørt lyden før. Gjenkjennelighet blir derfor en del av det spenningsskapende og lydbildet skaper et nærvær slik Roland Barthes undersøkte lydets nærhet med tilhøreren i sin tekst «Lytt». Lytters interaksjon er med på å skape mer spenning til den dramatiske teksten som blir fremført. Om det ikke er noe publikum er det heller ikke nødvendig å fremføre en teatralisk tekst.

Tor Edvin Dahl mente at kriminalromanen var lik en tragedie. Enkelt sett kan man si at det er en fortelling som går fra lykke til ulykke. Den første scenen begynner med en hverdagslig scene hvor vi blir kjent med karakterene. I *Døde menn går i land* starter historien på en restaurant, i *Sort messe* er Ted Stevens klar for en rolig helg hjemme med kona Marie, i *Hunden fra Baskerville* spiser Holmes og Watson frokost mens de venter på en klient og i *De dødes tjern* er det et hyggelig selskap med venner hos Bernhard og Sonja. I alle disse historiene er ikke tragediene langt unna. For at det skal være en riktig kriminalhistorie, slik det blir beskrevet i Todorovs fortellinger og Dahls grunnstruktur, er det nødt til å skje en forbrytelse, og den bør skje relativt raskt før lytteren mister interessen for historien. «The listener must be able to identify and experience empathy or sympathy with the main character. [...] You cannot afford to fail in this area because the audio audience is not captive and can leave you in an instant» (Crook 1999:172). Radioviteren Tim Crook poengterer her noe som er meget viktig for hørespillet. I motsetning til tradisjonelt teater på en scene, er det mulig for lytteren bare å skru av radioen eller bytte til en annen kanal. Å presentere karakterer vi føler empati med er derfor nesten viktigere i hørespillet enn i andre media. Den første scenen må fange oss med en gripende handling og en karakter vi vil følge. Crooks kunnskaper om radiooppsetninger og radiovitenskap kommer til å supplere enkelte av Michael Evans teorier om dramaturgi, men han kommer også sterkere tilbake i et senere kapittel som skal omhandle de auditive virkemidlene i radioen.

Jeg har allerede gjennomgått hvordan grunnmønsteret i kriminalromanen kan se ut og gitt hint om hvordan dette til dels har grobunn i dramatikken, men videre kommer jeg til å vise de viktigste dramaturgiske begrepene for hørespilloppsetningen *De dødes tjern*. Dramaturgi er et

stort tema og kommer i ulike varianter også innenfor kriminalhørespillene. Jeg vil hente begrepene Michael Evans presenterer i *Innføring i dramaturgi*. Evans benytter seg av ordet «standard-dramaturgi» i stedet for aristotelisk dramaturgi. Årsaken er at han også omtaler filmdramaturgi som er relevant for min gjennomgang på grunn av mediernes dialog med hverandre. Synsing rundt hvilken dramaturgi som er riktig og ikke skal jeg prøve å unngå. Det passer ikke inn i en undersøkelse av hvordan spenning oppstår i dramaturgien av et hørespill. Slik de fleste kjenner den aristoteliske dramaturgien så vil man diskutere handlingen, tiden og stedets enhet. Standard-dramaturgien omhandler også de tre enheter, men er ikke like rigid på at det kun skal omhandle ett døgn og at man skal befinne seg på ett sted slik Aristoteles har blitt tolket av ettertiden. Standard-dramaturgien innebærer den tradisjonelle, logiske og lineære fortellingen hvor man bygger opp historien basert på årsak og virkning. Den ene handlingen vil få konsekvens for den neste. Standard-dramaturgiens manglende krav til tiden og stedets enhet, gjør at formen er mindre lukket og skaper rom for forflytningen som er lettere å skape i film, tv og radio. I dramatik er tidens enhet brukt for å intensivere spenningen ettersom hvordan den skrider frem, hvilket ikke er like nødvendig i en roman. Særlig i klassiske detektivfortellinger ønsker en å samle handlingen rundt tre enheter. I senere kriminalromaner, som thrillere eller politiromaner, er handlingen ofte mer episodisk og vil derfor bryte med enhetene, men selve oppbygningen av dramaturgien vil ikke fortone seg så annerledes.

Handlingen i *De dødes tjern*, som er grunnpilaren for min undersøkelse av bruk av spenning, foregår fortrinnsvis i Svartskogen og over tre døgn. Det samme skjer for øvrig i romanen også, men det er én ting som har blitt gjort i dramatiseringen for å avgrense handlingen. Ved å ta Bjørn Werner ut av festen til Bernhard og Sonja og plassere han på hytta allerede i starten av første episode har dramatikerens allerede oppnådd å avgrense handlingen og tiden. Det Bjørn opplever på hytta blir nedtegnet i en dagbok som blir lest opp for publikum og vi har dermed to ulike tider vi følger i første episode. Werners dagbok utgår i de resterende episodene. Den ene tiden vi forholder oss til er den fiktive nåtiden. Jeg kaller den det, ettersom Bernhard skriver ned sin beretning og det er den vi hører på. Den andre er den parallelle tiden som foregår med Bjørn. Hans nedtegnelser kommer som innskutte bihandlinger og hopper fra dag til dag. Noen av hendelsene hans ligger tett opp til tiden til de andre karakterene, men dagboken forkorter samtidig tidsforløpet rundt Bjørn. Ved å forkorte hendelsesforløpet klarer dramatikerens Jan Faller å tilrettelegge for at handlingen går fort nok frem og holder på lytteren, slik Tim Crook ønsker det. Publikum må fanges i et nett og det må

komme nok interessant og spennende informasjon til at dennes nysgjerrighet vekkes. Stedets enhet blir også opprettholdt i *De dødes tjern* om man skal følge standard-dramaturgiens rettleiding. Det er få steder karakterene i historien oppholder seg. Det er fortrinnsvis på Svartskogen, enten ved Blåtjern eller Daumannshytta. Introduksjonen skjer i Oslo og med unntak av en kort scene hos lensmann Bråthen i episode 3, foregår alle scenene ute i en lukket skog. Det er et sted karakterene velger ikke å reise fra. Selv om det skjer ting der ute i skogen som skremmer dem, så overtaler Bugge dem til å bli der for å finne ut hva som har skjedd med Werner. Selv om de er ute i naturen er de innenfor et lukket område. At karakterene befinner seg i et vakuum ut i skogen sørger for at spenningen og angsten økes. Dette kommer jeg tilbake til i neste kapittel.

### 3.4 Handlingen:

«For meg er handlingen «sjelen» i enhver dramatisk fortelling, i alle fall i de standard-dramaturgiske fortellingene; *hvordan* så denne fortellingen *blir formidlet* – det vil si hvilke karakterer, hvilken musikk, hvilket språk og scenebilde som blir brukt for å formidle en gitt fortelling – alle disse elementene er underordnet selve den handlingsgangen fortellingen består av» (Evans 2010:26-27).

Handlingen er det som danner grunnlaget for spenning i dramatikken hos Evans. Hvordan handlingen presenteres kommer i ulike former, slik vi kan se i ulike dramatiseringer av romanen. Det er en kjerne, hovedhandlingen, men hvilke andre aspekter som trekkes frem vil variere. I standard-dramaturgien følger handlingsgangen logisk og lineær linje og minner om linjene som ble presentert hos Tor Edvin Dahl. Det er viktig i standard-dramaturgien at handlingen går fremover og at personene ikke havner tilbake til der de startet. Det skal ha skjedd en endring med karakterene i løpet av forestillingen. I kriminalfortellingen vil man oppleve at forfatteren prøver å sette dem på villspor. Dette vil føre til bihandlinger som kan bryte med slik mange tolker «handlingens enhet», men som Evans presiserer, det vil være ulike tolkningsregler og sjangertilhørighet. (Evans 2010:22). I en kriminalroman tilsier spillereglene at det vil forekomme falske spor, men at disse vil motbevises i løpet av handlingen. Kjeden av handlinger må passe til den gitte sjangeren.

«I dag kan man si, med en del støtte fra Aristoteles, at et skuespill, en film på kino, et hørespill i radioen, en fjernsynsnovelle, kort sagt alle dramatiske fortellinger i alle medier, *er sine historier*. De er først og fremst de fortellingene de forteller. Selvfølgelig er det mange elementer som skal stemme for å skape en virkelig god film eller teaterforestilling. En god film blir selvfølgelig en *bedre* film med lekker

fotografering, godt spill og nennsom redigering, men halter historien, er ikke filmen en *god film*» (Evans 2010:27)

Enhver dramatisering av en roman er derfor avhengig av en god historie for å kunne lage en god dramatisering. Innenfor sitt univers er også handlingen nødt til å være logisk og ha rot i virkeligheten og selv i fantastiske bøker er man avhengig av at handlingen skal høre hjemme i en virkelighet med sine rammer. Av *De dødes tjern* er det laget tre dramatiseringer. Den mest kjente er filmen fra 1958 og her tar man mer utgangspunkt i det utrolige og fantastiske. Selv om Bugge kommer med en logisk forklaring på slutten av filmen, så dukker det opp en kråkefjær i hånden på Bernhard som peker tilbake på det utrolige de har hørt om der ute på hytta. Tore Gruvik blir representert av en enbeinet kråke som er usårlig. Filmen får med andre ord et snev av en overnaturlig forklaring og det passer inn i det universet. Teaterversjonen av *De dødes tjern* som ble satt opp på Oslo Nye i 2012 skal ikke gjennomgå her, av den enkle grunn at jeg kun så forestillingen én gang og dermed ikke kan etterprøve eller gjense forestillingen og ikke husker alle detaljer. Hørespillet fra 2007 er derimot lettere å undersøke. I denne dramatiseringen ligger fokuset mer på etterforskningen og spillet i kriminalhistorien. Det overnaturlige får en mer sekundær rolle enn i filmen. Derfor er det også gjort enkelte endringer på grunnhistorien for at handlingen skal forbli logisk. I en samtale med Carl Jørgen Kiønig i 2005, etter at han hadde lest igjennom romanen nok en gang før han skulle gå i gang med å planlegge produksjonen, fortalte han meg om et ganske stort problem i romanen *De dødes tjern* og handlingens logikk. Det er kun én person som kan være morderen i romanen og det er Bjørn Werner. Legg merke til at dette er hans mening, men jeg har lest igjennom romanen med dette i bakhodet og kom frem til at han har et godt poeng. Slik romanen prøver å fremstille situasjonen er det tre ulike utfall man kan tenke seg til Werners forsvinning. 1. Bjørn Werner begikk selvmord. 2. Den gale morderen ute i skogen har tatt livet av Bjørn Werner. 3. En ond ånd har besatt Bjørn Werner. Om man går kynisk til verks vil man legge merke til at ingen av disse mulighetene er mulige om man forholder seg til at *De dødes tjern* er en kriminalroman. Selvmord, er ingen forbrytelse, altså har vi ikke mulighet for etterforskning av drapet på Bjørn Werner. Man kan selvsagt si at etterforskningen da blir å finne liket eller finne ut hvorfor han tok livet av deg, men det stemmer ikke med kriminalromanens tradisjonelle rammer. En ond ånd kan ha besatt Bjørn Werner, men dette passer heller ikke inn i kriminalromanen som vil ha logiske forklaringer og prøver å jage vekk det som finnes av overtro. Harald Gran er den mest logiske av alle karakterene, antagelig fordi han har et Sherlock Holmes-kompleks påstår Bernhard, og han tror det er den gale morderen

som kan være årsaken til Werners forsvinning. I romanen er dette derimot vanskelig, fordi trusselen om den gale morderen blir ikke godt nok introdusert. I krimlitteraturteorien har S.S. van Dines regler for kriminalromanen vært oppe til diskusjon mer enn én gang og kan sies å være snever i sine konklusjoner, men gir likevel en indikasjon på hva leseren forventer av en krim. Todorov nevner enkelte av reglene i sitt essay «Kriminalromanens typologi» og en av reglene er blant annet «4. Den skyldige må ha en viss betydning.[...] b) I boken: være en av hovedpersonene» (Todorov 1995:210). I romanen nevnes den rømte morderen med bare noen bisetninger. Lensmann Bråten nevner han som en advarsel idet venneflokken ankommer Svartskogen for å lete etter Bjørn. Det er det han blir nevnt i boken. Morderen får ingen større rolle enn at han er en utenforliggende trussel. Det fungerer nesten i romanen, det er ikke alle som legger merke til at det mangler noe. I hørespillet trengs det en tydeligere og mer tilstedeværende trussel. Derfor ble det skrevet en egen scene hvor mennene på hytta møter på den rømte morderen ute i skogen og han blir en reell trussel for menneskene som bor på Daumannshytta. Han blir en som kan ha tatt livet av Bjørn Werner, fordi han har blitt presentert mer utførlig og fått en større rolle. Det stilles visse krav til potensielle mordere i kriminalromanen, og særlig i den klassiske detektivromanen, fordi det er satt opp spilleregler mellom forfatteren og leseren om at det skal være mulig for leseren å løse mysteriet. Morderen må være kjent for leseren.

Jeg tror at grunnen til at *De dødes tjern* fungerer i ulike medier er fordi det er en god historie som ligger i bunnen av den dramatiske fremførelsen og romanen har en oppbygning som ligger tett opp til den dramatiske oppbygningen. I en adaptasjon av en roman har man mulighet til å gjøre historien helt lik som romanen, eller utvikle den til å være enda bedre. Noen publikummere foretrekker filmer som er helt identiske med romanen de leste i forkant, mens andre ser verdier i dramatikerens endring på historien. Men endringen må ikke være så stor at historien mister sin kjerne, eller sjel som Evans kaller det. Hver gang man leser en roman eller ser et teaterstykke vil hver enkelt publikummer ha sin egen tolkning av historien. Lesere av *De dødes tjern* blitt skuffet om Jan Faller hadde fjernet all mystikk rundt Blåtjern og skrevet det om til en detektivhistorie uten spøkelser. Carl Jørgen Kiøning sier at «Det som har vært min kjepphest er at forestillingen er en realisering av teksten. Det må bli min versjon av teksten». Det er instruktørens jobb å presentere kjernen av historien for publikum på en måte som er gjenkjennelig, men som også gir dem flere lag til historien. Dette er særlig viktig om publikum allerede er kjent med teksten.



### 3.4.1 Det bærende spørsmålet:

For at det skal være noen realisering av den dramatiske teksten må den som skal tolke teksten er inneforstått med «the dramatic question», eller «det bærende spørsmål» som Evans kaller det. Det er et stort spørsmål som løper igjennom mesteparten av handlingsgangen (Evans 2010:93). Dette er gjeldende for de fleste fortellinger, men «[d]etektivberetninger gir oss klare eksempler på overordnede, bærende spørsmål og alle de underordnede spørsmål som gir delsvær» (Evans 2010:94). Dramatiseringen skal vise kjernen i fortellingen. Det er her mange analytikere går i en felle om de svarer mangelfullt på det bærende spørsmålet. Et eksempel på dette er når noen svarer at *Romeo og Julie* handler om to som elsker hverandre og som ikke kan få hverandre. Dersom man vet hvordan dramatikken bygger opp sin fortelling, vil man oppdage at de unges kjærlighet belyser problemet med blodhevn og familiekrangler i renessansens Italia og ikke har tragisk kjærlighet som tematikk. I *De dødes tjern* ville den enkle versjonen av det bærende spørsmålet være «Hvem vil drepe søsknene Werner og hvorfor?». Dette er ikke veldig dyptgående i fortellingen, men som Dahl presiserer i sitt essay om kriminalromanen, ikke alle kriminalgater har en dyptgående fortelling. I *De dødes tjern* er det derimot andre muligheter for bærende spørsmål som kan gi en fortolker mer kjøtt på beinet. Lenge tror man at det er spørsmålet om hvem som vil myrde Bjørn og siden prøver å myrde Liljan, men på slutten av historien oppdager man at det bærende spørsmålet heller har vært «Hva skjedde med Bjørn Werner som gjorde at han kunne utføre de grusomme hendelsene på Daumannshytta?» Det er ikke lenger bare et spørsmål om hvem det er som er morder, men hva som drev han til å bli morder. Innenfor tragedien vil det være et bedre spørsmål som gir alle involverte parter mer å jobbe med. Når det bærende spørsmålet i *De dødes tjern* endres, endres også resultatet av handlingen og karakterenes rolle. «at handlingen er den primære» (Evans 2010:26) er bestanddelen i det dramatiske verket og for Evans blir karakterene sekundære til handlingen og blir brukt for å formidle en gitt fortelling (2010:27). Likevel trengs karakterer for å vise handlingen og de blir derfor et viktig virkemiddel for å presentere spenning, eller «tension» som man sier på engelsk. Spenning mellom karakterene skaper flere lag i historien og derfor også det bærende spørsmålet. «Plot construction tends to be mechanical and I think that the creative impetus of character creation must come first» (Crook 1999:184). Tim Crook mener at det er viktig for dramatikerne å kjenne sine karakterer før de starter med handlingsgangen i historien. Om plottet skapes før man har utforsket karakterene skikkelig vil man oppleve at rytmen mellom disse to ikke henger sammen (Crook 1999:184). Han hevder at årsaken til at Shakespeare sine tragediekarakterer har overlevd

tidens tann er blant annet fordi det er sterke karakterbeskrivelser som er godt bearbeidet før de er plassert inn i plottet.

«I would advise a policy of giving each character a dominant physical or behavioural characteristic and for this characteristic to be purposeful. This helps to establish immediate engagement for the listener and supports rapid identification of characters who are essential to the unfolding of the plot» (Crook 1999:186).

I hørespillet *De dødes tjern* blir Bjørn antagonisten i fortellingen og søsteren hans blir den litt overraskende protagonisten. Forholdet mellom de to er som en blåkopi til Edgar Allan Poes *The Fall of the House of Usher*. Bjørn og Liljan Werner har tre forhold til hverandre. For det første er de søsken, for det andre er de forbudte elskere og for det tredje er de morder og offer. Det er særlig forholdene Bjørn og Liljan har som viser arven etter den gotiske romanen hos karakterene. Konflikten deres skjer da Bjørn forelsker seg i sin søster av ulike årsaker og konsekvensen av hans kjærlighet er at han må drepe henne for at han skal kunne få henne. «Protagonisten utsettes ikke for en tilfeldig valgt krise, men for en krise som er skreddersydd for ham eller henne» (Evans 2010:163). Med dette mener Evans at protagonisten har visse drømmer i starten av fortellingen og i slutten av fortellingen kan man høste det som har blitt sådd. Denne kampen mellom søsknene Werner er «krisen» som er skreddersydd både Liljan som offer, men også Bugge som detektiv og det er også en viktig del av svaret på det bærende spørsmålet. Av de hørespillene som baner vei for at *De dødes tjern* kunne bruke alle de virkemidlene og teknikkene som det gjør er det flere som har bærende spørsmål som er av enklere og mer tradisjonell karakter. I *Hunden fra Baskerville* blir Baskervillene drept fordi en slektning vil ha all arven for seg selv. I *Jernvognen* er det et sjalusidrap. I *Sort messe* er det redselen fra å bli oppdaget som morderske. I *De dødes tjern* får vi derimot ikke det endelige svaret på hvorfor ting ble som de ble. Bugge kommer med sin forklaring og sammen med de andre karakterene, utenom Mørk, godtar vi hans forklaring. At Bjørn Werner var psykisk syk, kom inn i en form for psykose og dermed ville drepe sin søster. Det skal likevel sies at han tar «livet av seg selv» for å kunne gå fullt inn i sin psykose og dermed utnytte denne for å få søsteren for seg selv. På den måten vil både Bugges og Mørks forklaring på besettelse være det korrekte svaret.

### **3.5 Retrospektiv teknikk og hvordan tenke en historie baklengs:**

Det bærende spørsmålet og handlingen som stykkets sjel er viktige elementer for å skape spenning i kriminalhørespillet. Det er vanskelig å lage et spennende hørespill uten en god

kjernehistorie som engasjerer, men det er ikke alt. Oppbygningen, eller dramaturgien, av det bærende spørsmålet og historien er vel så viktig. Hvordan viser dramaturgien seg i hørespilldramatiseringer? Den har sitt opphav hos Aristoteles og hans beskrivelse av den klassiske tragedien, men lar seg inspirere av andre og mer moderne media som blant annet film og TV. Hos Todorov ble etterforskningshistorien introdusert som en gjenfortelling av det som virkelig hendte og i dramatiske tekster er dette kjent som den retrospektive teknikken, slik vi kjenner det fra Henrik Ibsens realistiske dramaer. Det er altså når vi prøver å finne årsaken til virkningen, eller forklaring på hvem som er morderen og hvordan fortiden nøstes opp i nåtiden. Det mest kjente dramatiske eksemplet på denne teknikken er Sofokles' *Kong Oidipus*. Handlingen starter et døgn før den store katastrofen skjer og vi får oppsummert hvorfor katastrofen skjer når den skjer. Kong Oidipus' katastrofe er at han finner ut at han har drept sin far og giftet seg med sin mor, på tross av å ha prøvd å unngå nettopp dette. «Men denne katastrofen er et resultat av handlinger som fant sted mange år før» (Evans 2010: 58). Å se på hendelser fra fortiden skaper utsettelse av historien og dette henger igjen fra den klassiske kriminalhistoriens spede barndom. Den retrospektive teknikken, den tilbakeskuende teknikken, brukes også i *De dødes tjern*. Her kan en si det er to nøster som rulles opp. Det første er det enkle bærende spørsmålet, det jeg mener ikke nødvendigvis er det mest interessante, løsningen på gåten og avsløringen av morderen. Den andre opprulling, som jeg mener er mest interessant for spenningen i akkurat denne romanen, er forklaringen på hva som drev Bjørn Werner til å bli en morder. En etterforskning vil på mange måter alltid være en opprulling av et mordmysterium og derfor vil de aller fleste klassiske kriminalromaner være retrospektive. Den retrospektive teknikken påvirker tidsaspektet og fortetter handlingen fordi vi får oppsummert fortiden i brokker mer enn at vi opplever den. Dette er en fordel i både kriminalromanen og i hørespillet hvor handlingen må fortettes for å holde på sitt publikum og holde dem i spenning. I dramatiseringen av *De dødes tjern* skjer den retrospektive opprulling delvis utenfor lytterens rekkevidde. Ettersom det er Kai Bugge som er «detektiven» er det han som sakte men sikkert henter opp løsningen på Blåtjernets mysterium. Bernhard er vår synsvinkel, men aner bare bruddstykker og gir oss derfor ikke en konkret retrospektiv opprulling av mysteriet. I romanen er det et eget kapittel som heter «Hvor en gal manns dagbok fremlegges» som tar for seg Bjørn Werners dagbok, og blir dermed tilbakeskuende eller retrospektiv. I hørespillet blir noe av den retrospektive formen borte fordi dagboken vises samtidig med nåtidig handling. Bjørn Werners skjebne oppleves mer aktuell og aktiv fordi den utspiller seg nåtidig for tilhøreren. Vi får høre sagnet om Tore

Gruvik og Blåtjern, samtidig som vi får høre Bjørns egen opplevelse av å være der ute i skogen.

«BJØRN WERNER

*Fjerde august. I dag så jeg kråka. Den kom plutselig flaksende frem fra skogen, mens den skrek med en uhyggelig, hes og skrapende stemme. Den fløy rett over hodet på meg. Det slo meg at det var noe forunderlig menneskelig ved den, noe utfordrende, ja, hatefullt. Jeg kastet børsa til kinnet og ga den en salve. Men den falt ikke, enda jeg er nesten sikker på at jeg traff. Den bare bakset videre, mens den skrek hånlige til meg» (DDT ep.1)*

Kriminallitteraturviteren Dennis Porter vier et helt kapittel til sammenligningen av «Backward Construction and the Art of Suspense» i sin *The Pursuit of Crime* fra 1981. Han undersøker hvordan baklengs oppbygning er med på å skape spenning i en kriminalhistorie.

«If the chief articulatory moments out of which a detective novel is constructed may still be usefully defined by the critical concepts of peripeteia, recognition scene, and scene of suffering, it is because these concepts are important examples of the contradictory impulses referred to» (Porter 1981:31).

Uttrykkene Porter bruker er kjente fra dramaturgien og viser igjen hvordan dramatikken og kriminalromanen er nært knyttet opp mot hverandre. Han bekrefter ikke direkte Nordbergs påstand om at radio er det beste mediumet til å dramatisere kriminalfortellinger, men han bekrefter dramaturgien som allerede ligger latent i kriminalfortellingene. Porter viser hvordan baklengs oppbygning er med på å gi avslutningen en overraskende slutt. Han viser hvordan tragedien har overlevd i kriminallitteraturen. «Suspense involves, of course, the experience of suspension; it occurs wherever a perceived sequence is begun but remains unfinished» (Porter 1981:29). Porters spenningsteori stemmer godt med hva som skjer med karakterene i som befinner seg rundt Blåtjern. Som publikum økes vitebegjæret når vi ikke får en logisk løsning på hva som foregår. Å ikke få vite svaret er med på å skape en spenning. Kombinasjonen mellom det emosjonelle og nysgjerrigheten er det som skaper spenningen i *De dødes tjern* og mange andre kriminalfortellinger. «That state of more or less pleasurable tension concerning an outcome, which we call suspense, depends on something not happening too fast» (Porter 1981:30). For Porter blir utsettelsen av svaret på gåten en viktig del av det spenningskapende og den baklengse oppbygningen er en viktig del av det. For han kan det være like spennende å lese et foreldreløst barns historie som det er å lese om mordere i skogen. Ved at informasjon blir holdt tilbake og at vi får nøstet opp hva som faktisk skjedde ved hjelp av utsettelse og historier fra fortiden, skapes spenning ved en baklengs konstruksjon. «It is therefore a central

paradox not only for the detective fiction but also of dramatic and narrative literature in general that pleasure results to a large degree from the repeated postponement of a desired end» (Porter 1981:32). Blåtjern er et sentrum for gjentagende utsettelse og vandringene som skjer ned til tjernet er med på å konstruere det som skal bli svaret på gåten i dette kriminalhørespillet, fordi vi får litt mer informasjon for hver gang de går ned til tjernet. Porter mener at utsettelsen kan være en del av en oppbyggende spenning. «The Master of Suspense», Alfred Hitchcock er nødvendigvis ikke enig med han i dette. I et intervju med Truffaut sa Hitchcock:

«'To my way of thinking mystery is seldom suspenseful. In a whodunit, for example, there is no suspense, but a sort of intellectual puzzle. The whodunit generates a kind of curiosity that is void of emotion, and emotion is an essential ingredient of suspense'» (Allen 2003:172).

For han er det spennende når man setter en karakter, og leseren sammen med karakteren, i en situasjon hvor utfallet er usikkert og blir dermed «a source of fear and anxiety» (Allen 2003:172). Det er angsten som virkelig bygger opp spenningen hos Hitchcock og som gjør at ønsket om å finne ut av mysteriet blir sterkere. Selv om «The Master of Suspense» ikke er enig i at utsettelse og det intellektuelle puslespillet er spenningsskapende, så var de en nødvendighet for den klassiske detektivfortellingen. Hitchcock lager fortrinnsvis thrillere som ikke er avhengige av det klassiske grunnmønsteret i samme grad som sine forgjengere. Dersom man ser på grunnmønsteret for kriminalromanen og den retrospektive teknikken i standard-dramaturgien som skjelettet til forestillingen, så kan Hitchcocks teknikker brukes for å lage mer kjøtt på beina. Jeg ser flere av Hitchcocks teknikker som relevante for den videre analysen av *De dødes tjern*, fordi det er en dramatisering gjort 60 år etter at romanen ble utgitt og har derfor tilegnet seg mer av filmmediet enn romanen har gjort. Som tidligere nevnt har Rain og Nordberg latt seg inspirere av filmens bruk av virkemidler og jeg vil hevde at flere av teknikkene for å bygge opp spenning eksisterer i denne hørespilldramatiseringen. Richard Allen, en kjent Hitchcock-forsker og medieviter, skriver en artikkel om Hitchcock og spenning i *Camera Obscura Camera Lucida* fra 2003 og viser ulike teknikker Hitchcock har brukt for å bygge opp spenningen i sine filmer.

Jeg har gjennomgått noen begreper som faller innunder standard-dramaturgien hos Michael Evans. Ved å analysere viktige nøkkelscener som blant annet prologen i første episode og løsningen av katastrofen i fjerde skal jeg vise hvordan de klassiske dramaturgibegrepene hos Evans i seg selv er spenningskapende, men også kan tilføres mer spenning av teknikker som

er kjent fra Alfred Hitchcocks filmdramatiseringer. Dermed har jeg kommet til den dramaturgiske analysen på *De dødes tjern*. Jeg vil vise hvordan standard-dramaturgien blir brukt i Radioteatrets produksjon og hvordan enkelte tekstlige endringer har blitt gjort for å øke spenningen i historien.

### 3.6 Den subjektive og den objektive spenningen

Før jeg gjør et inngrep i viktige enkeltscener fra *De dødes tjern* vil jeg vise hvordan Hitchcock utveksler sine ideer og tanker fra filmen og hvordan noe av dette også er synlig i kriminalhørspillene fra NRK Radioteatret. For å forstå Hitchcocks misnøye med detektivsjangerens «intelligente puslespill» må man forstå forskjellen på den subjektive og den objektive spenningen. Skillet mellom disse spenningsformene mener jeg er viktige i hørespilldramatiseringer hvor Nordberg og Kiønig er involvert. Det er ikke gitt at en historie bruker bare én av spenningsformene, tvert imot er det vanlig å variere, men måten disse to brukes i en thriller, detektivhistorie eller hardboiled er nøye planlagt av skaperen av historien. Dette brukes også bevisst i kriminalhørspillene og som regel velges den subjektive spenningen, ettersom denne appellerer mer til det emosjonelle hos tilhøreren og dermed gjør at man har flere spenningslementer å velge mellom. En trenger ikke å være enige i alle Hitchcocks meninger, men han gir en pekepinn på hva man kan se etter rent narrativt når man skal se på hvordan spenning kan brukes for å fortelle en historie. Hitchcock-forskeren Richard Allen bruker Noël Carroll for å vise hvordan det klassiske «whodunit» og matematiske spillet viser seg i spenningen, slik jeg har beskrevet tidligere, og ved å sette karakterene på en deadline for når noe dramatisk skal skje så øker man automatisk den narrative og matematiske spenningen. Ønsket om å løse regnestykket før slutten slik at det skal gå bra blir derfor grobunnen til spenning hos Carroll. For filmskaperen Truffaut er det utsettelsen som er det største tilskuddet til spenning i en historie og han er dermed enig med Dennis Porter. Dette er det andre aspektet ved «whodunit» som Hitchcock mener ikke skaper virkelig spenning, men at det kan være et utgangspunkt for at den kan utvikles. Carroll og Truffaut baserer seg på den rasjonelle måten å tenke spenning og representerer derfor her den objektive formen for spenning. Utsettelsene er det flere av i *De dødes tjern*, men den som kanskje er mest markant er den nyskrevne scenen med den rømte morderen. Denne scenen er lagt til for å gi publikum et større forhold til en potensiell trussel, men den er også en utsettelse. Den innehar både den subjektive og den objektive spenningen. Det er også en deadline i *De dødes tjern* ettersom morderens handlinger baserer seg på sagnet om Tore Gruvik. Natt til 23. august pleier man å

høre Tore Gruviks dødsskrik, men hva utfallet blir akkurat denne kvelden i 1939 er usikkert helt til siste slutt. Den eneste som har en viss formening om hva som kan komme til å skje er Kai Bugge og han holder kortene tett til brystet.

Hitchcock tar utgangspunkt i den objektive spenningen, som baserte seg på klippeteknikk og redigering av filmen, og plasserte en subjektiv faktor inn i fortellingen ved at publikum kunne følge historien igjennom en av karakterenes blikk. Han endrer på historien ved å appellere til publikums empatiske evner og ikke minst angsten som ligger hos dem. Ved å presentere deler av historien igjennom blikket eller sinnet til en av karakterene, klarer han å trenge dypere inn i sitt publikum og dermed skape mer spenning. I den subjektive spenningen finnes det ingen allvitende forteller som vet mer enn karakterene. Publikum får dermed ikke overtaket på karakterene og er like i villrede som dem og lar seg forlede til å tro på falske spor. I den urene og subjektive spenningen er utfallet om godt eller ondt ikke styrt av om gåten løses, men spenningen skapes av at informasjon holdes tilbake. Det beste eksemplet for å forstå skillet mellom den subjektive og den objektive spenningen er å se forskjellen på hvordan man blir overrasket og sjokkert.

«When he makes his famous distinction between suspense and surprise, he defines the difference as whether or not the spectator is fully informed about what is going on in the scene. In the situation of suspense we are fully informed about something the characters are unaware of [...] In the situation of surprise we are as ignorant as the characters are about the events that are about to happen» (Allen 2003:172)

For at overraskelsen skal kunne komme til nytte er vi avhengige av at lytteren opplever en subjektiv spenning. Årsaken er at dersom vi befinner oss i den objektive spenningen er ikke overraskelsen en overraskelse for publikum, men bare for karakterene. Den narrative spenningen gjør det vanskelig for overraskelsen å komme til sin helhet med mindre fortellingen benytter seg av subjektiv spenning. Slik Hitchcock bruker spenning, så blander han objektiv og subjektiv spenning om hverandre, ettersom hvor i fortellingen man befinner seg. Allen poengterer at overraskelse er ikke mulig å gjennomføre i den objektive spenningen, men det er mulig for denne formen å oppleve en lignende følelse, og det er sjokket. Den største overraskelsen i hørespillene hos Nils Nordberg er den største overraskelsen som har vært gjort i norsk kriminalliteratur og det er når Forfatteren viser seg å være morderen i *Jernvognen*. Både når vi leser romanen og hører hørespillet tror vi at han er dr. Watson og vår fortrolige, men det viser seg at han er en upålitelig forteller som har løyet for oss og kanskje til og med for seg selv. Om han har fortrenget drapet eller bare skjuler det,

går ut på det samme. Om han ikke husker at han har drept forstmester Blinde så kommer det som en overraskelse på han selv og oss, men om han bare skjuler det så kommer det som en overraskelse på oss. I *De dødes tjern* vil jeg påstå at det er en overraskelse at det er Bjørn Werner som er morderen, mens at han kastet seg i tjernet som følger av det han opplevde ved Blåtjern kommer mer som et sjokk. Det er ingen overraskelse for hverken publikum, eller karakterene, at Blåtjern kan innvirke på menneskesinnet og drive dem til selvmordet. Snakker man lenge nok om at folk har tatt livet at seg, så kan man bli fristet til å gjøre det store spranget selv. Noe av grunnen til at vi ikke blir overrasket av hverken Bjørns nedskrevne selvmord eller Liljans vandring ned til Blåtjern er fordi vi som publikum har snoket i Bugges papirer sammen med Bernhard, samt at vi har hørt Bjørn skrive ned dagboken i første episode. Vi som publikum ligger altså foran Bernhard i kappløpet om å finne morderen.

### 3.7 Prologen og eksposisjonen:

Jeg har diskutert hva en kriminalhistorie skal inneholde, men hvor starter den egentlig? «Vi har ofte behov for å vite noe om bakgrunnen til personen og handlingen før handlingen kommer ordentlig i gang» (Evans 2010:97). Dette skjer ofte i eksposisjonen. I *De dødes tjern* må festen hjemme hos Bernhard og Sonja Borge være eksposisjonen og er den første scenen i dette kriminelle dramaet hvor alle karakterene blir presentert på en eller annen måte. Det er likevel en scene før denne første introduksjonsscenen, og det er det jeg velger å kalle prologen, eller anslaget som Evans kaller det. «Anslaget kan gjerne begynne allerede før eller mens den innledende rulleteksten går. Det skal gi publikum en smakebit av filmens innhold og stil ved å anslå en tone, stil og viktige personer og et miljø» (Evans 2010:105). Liljans konsert og sammenbrudd er prologen og den gir et frempek på alt det som skal skje senere. Det starter med at vi hører henne synge Ibsens «Med en vandlilje» og at hun ikke klarer å fullføre konserten sin, men løper ut. Denne scenen refereres det til ved flere anledninger senere i historien. «Nettopp. Det var ingen tilfeldighet at det skjedde under akkurat den sangen. Liljan fortalte at hun fikk en slags angst som bare snørte igjen halsen på henne. Og det var angst – dødsangst – for noe som skulle skje» (DDT ep.4) sier Bugge i oppsummeringen av mysteriet. Ved å skrive inn denne prologen, den eksisterer ikke i romanen av Bjerke, så starter man hørespillet på en måte som griper publikum i langt større grad. Tim Crook hevder at i radioen er det helt prekärt at man starter på en så spennende måte at lytteren vil fortsette å lytte, hvis ikke så skrur man av radioen. «The beginning is everything. If this part of the play does not work, then you might as well give up as a writer.



In radio when people twiddle the dial or switch off, the breaking of the broadcast/listener contract is terminal. You, the writer, have failed» (Crook 1999:157). Jan Faller og Nils Nordberg treffer altså blink i forhold til Crooks mening om at begynnelsen på en historie må være fengslende. Det går riktignok ikke av noen bomber eller pistolskudd, men det er likevel flere dramatiske handlinger i løpet av de første minuttene. For det første er anslaget av en slik karakter at lytteren blir grepet i å stille spørsmålet: «Hva skjer med den unge kvinnen?» I tillegg til den dramatiske prologen, starter også eksposisjonen med et brak. Bokstavelig talt. Scenen starter med et tordenvær som gjør at karakterene er glade for å holde seg innendørs.

BERNHARD BORGE

Oi, den var ganske nære, dere! (Rasling av gardin, han titter ut av vindu) Håper det ikke slo ned noe sted.

HARALD GRAN

Ikke i det nye kringkastingshuset vel?

GABRIEL MØRK

Det ville i så fall være en seier i kampen mot åndløsheten.

BERNHARD BORGE

Beklager, Mørk, må skuffe deg. Det står der like helt og halvferdig (*DDT ep.1*).

Det er flere referanser til historisk tid i eksposisjonen, blant annet at Kringkastingshuset ikke har blitt ferdig bygget og Liljans musikalske sjanger, romansen. I tillegg er det referanser til en verdenskrig i anmarsj. Eksposisjonsscenen gir lytteren et innblikk i hva slags mennesker det er vi skal følge i dette hørespillet. Bernhards fortellerstemme og karakteriseringer av sine venner er med på å gi oss innsikt i vår plassering av deres roller, både i forestillingen og seg imellom. Vi har et nyforelsket par, vi har en psykolog og en spiritist som diskuterer og vi har et stabilt ektepar. I tillegg får vi høre Bjørns dagbok parallelt i denne scenen. Bjørns dagbok fra første august starter scenen nesten som en epigraf. Vi hører den men forstår ikke dens betydning før litt senere. Denne måten å bruke korte scener på gjør at handlingen går fortere framover og den moderne lytteren er vant med slike korte scener fra sine utallige timer som TV-slave. «*Short scene pacing*: This has a more exhilarating drive of narrative and dramatic cohesion. The short punchy, almost staccato rhythm of structure is reminiscent of modern film and television drama» (Crook 1999:167). Dersom det blir for mange av disse byttene, kan man riktignok forvirre lytteren hevder Crook. Nordberg hevder at hørespillet kan, på

samme måte som filmen, fortelle historien i korte scener og fortette handlingen slik at den forblir mest mulig spennende å høre på (Nordberg 1995:136). Jeg tror at om det blir for mange anekdoter og naturskildringer er det lett for lytteren å falle av lasset. Short scene pacing er mest til stede i *De dødes tjern* i første episode hvor det klippes mellom Bjørn Werners dagbok og dialoghandlingen som foregår i Bernhards stue. Dette gjør at historien drives fremover og man ender ikke opp med en stor bolk i midten av hørespillet hvor det blir lest fra dagboken. I stedet har dramatikerne gjort det mulig å lese opp kun bruddstykker fra dagboken når den blir funnet av vennene i andre episode. Nils Nordberg har fortalt meg at Bjørn Werners dagbok og hvordan denne skulle presenteres var noe av det vanskeligere de måtte løse i denne dramatiseringen. Risikoen for at det skulle bli en stor samling med tekst var stor, men ved å simultant la Bjørn skrive dagboken mellom dialogen i første episode ble det mulig for lytteren å bli kjent med Bjørn Werner på et annet nivå enn i romanen og filmen.

I eksposisjonsscenen, eller festscenen, er det også henvisninger til Liljans sammenbrudd og man får oppleve nok et sammenbrudd da Gran gjenforteller sagnet fra Blåtjern. At fortellingen om sagnet fremstilles som et sagn i første gjenfortelling er gjort med hensikt. Det er et spill på tradisjonen fra den gotiske litteraturen, men det er også første beskrivelse på stedet hvor et mord finner sted. Gran gjenforteller en historie om en mann som har forelsket seg i sin søster og som blir så sjalu når hun får seg en kjæreste at han tar livet av begge to. Deretter kaster han likene i Blåtjern og siden blir han gal og begår selvmord. Sagnets beskrivelse er et klart frempek på hva som kommer til å skje oppe på hytta. Det er et sløret trollspeil vi får se ned i. Som lyttere vet vi ikke hva som kommer til å skje og at forholdet mellom det fortalte sagnet og de senere utspilte handlingene skal være to versjoner av samme historie.

### **3.7.1 «Set ups» og «payoffs» om hvordan spor lages i en dramatisk tekst:**

Prolog og eksposisjon er kjente begreper innen dramaturgien og disse scenene etablerer handlingen for publikum og gir et førsteinntrykk av karakterene. Den store hovedhandlingen, endres ikke i løpet av stykkets gang, men det som kan endres er vår oppfattelse av hva som er kjernen i historien. I en kriminalfortelling vil dette endre seg ganske radikalt, ettersom man får vite hvem det er som er morder og det er som regel ikke den vi tror det er. For å få en radikal endring, eller overraskelse, på slutten av historien, blir det nødvendig for dramatikerens

å legge igjen enkelte spor til tilskueren. I filmteorien bruker man begrepene «setup» og «payoff» når man snakker om spor i fortellingen. I kriminalhistoriene er det ofte da snakk om spor som blir undersøkt og man kommer videre i handlingen, men det behøver ikke å være så dramatiske handlinger. Disse setupene og payoffene er med på å bygge opp spenningen i historien og kan både veilede og villedde lytteren av hørespillet. «Å skape forventninger for så å innfri dem er en fundamental prosess i beretninger av alle slag» (Evans 2010:95). Den første forventningen man har til et kriminalhørespill fra NRK Radioteatret, er at det skal være en krimfortelling. Det er ikke alltid rendyrkede kriminalfortellinger hvor det er en etterforskning og et mord, men i Nils Nordbergs regjeringstid var det i stedet gotiske fortellinger, som er nært knyttet til kriminalfortellingen. *De dødes tjern* innfrir denne forventningen ved at det er en forsvinning, som kan være mord og at dette blir etterforsket. Når Bernhard beskriver sine medkarakterer får vi en forventning til hvordan det skal gå med dem. I prologen til hørespillet får vi høre Liljans sammenbrudd under konserten. Vi forventer at hun er en viktig karakter for oss å følge videre i historien. At hun virker vennskapelig med Harald Gran under festen og har en bror hun er bekymret over som bor på en hjemløst hytte, tilspisser våre forventninger om at noe skal skje med denne hytta og at Gran kan være en ridder i skinnende rustning, en helt. Det er med andre ord en kontrakt mellom forfatter og tilhører når det kommer til hvilke spor forfatteren legger ut og at han skal innfri forventningene om at det skal skje noe med dette sporet, men kanskje ikke det vi venter oss. Et annet eksempel på et setup, som vi som tilhørere egentlig ikke har noen forventning til, er Sonjas svømmeferdigheter. Første gang hun er ved tjernet viser hun hvor modig hun er og at hun er en dyktig svømmer. Dette blir ikke nevnt noe mer i historien før hun påtar seg rollen som Liljan idet Bugge skal avsløre morderen. I tillegg er hun også skuespillerinne. Dette setupet er nødvendig for at Bugge og tilhøreren skal fakte morderen, men det er også et setup som kunne skjedd i en hvilken som helst fortelling ettersom det er en karakters plantede ferdigheter som gir henne en fordel senere i historien. Setups kan skje når som helst i historien, men det er svært vanlig at det skjer tidlig, for at man skal rekke å få et payoff ut av det.

### **3.8 Den igangsettende handlingen:**

Etter eksposisjonen er det nødvendig at noe skjer for at handlingen skal endre karakter. Den «igangsettende handlingen», som Evans kaller det, er Bjørns forsvinning. Det blir en endring i livet til karakterene vi følger, og hovedpersonene, Liljan, Bugge og Bernhard, blir dratt ut av sin søvngjengertilværelse og griper til handling. Bernhard må riktignok dyttes i riktig retning

av sin kone, men det er også kanskje derfor han er gift med henne. Den igangsettende handlingen er det som gjør at de reiser opp på hytta. De må finne ut hva som har skjedd med Bjørn. «Except in the most cerebral and nonviolent works in the genre, however, there is some combinaton of the two forms of suspense; the desire to know «whodunit» is excited alongside the fear that whoever it was might repeat his crime» (Porter 1981:28-29). I kriminalhistorien driver etterforskningen tilhøreren fremover i historien ved at vi leter etter morderen, men det er også en redsel for at morderen skal slå til igjen. Det har ikke blitt bekreftet at Bjørn Werner har blitt myrdet, selv om Gran tror det, men det er en morder der ute som har drept to ganger. Etterforskningen av Bjørns forsvinning blir satt i gang av søsteren, hvilket virker relativt naturlig. Det som derimot ikke er naturlig er forholdet mellom Liljan og Bjørn. De er knyttet sammen på en slik måte at hun føler når han er i fare. Det finnes skeptikere og det finnes de som tror på henne. Hennes driv etter å finne broren og at handlingen fortrinnsvis omhandler hennes gjøren og laden er det som gjør henne til fortellingens protagonist, uten at hun er den mest aktive av karakterene.

«I filmteorien finner man midlertidig to nyere måter å bruke [protagonist]ordet på. Noen skribenter utpeker hovedpersonen som den personen handlingen «egentlig» dreier seg om. For dem trenger ikke hovedpersonen være særlig aktiv i handlingen, han/hun trenger bare være personen de andre slåss om på en eller annen måte» (Evans 2010:76).

Nils Nordberg presenterer sine tanker rundt «det svarte biblioteket» i sin siste bok *Mørkets gjerninger* fra 2016. Han skriver at «den gotiske gyseren» ofte omhandler unge kvinner som potensielle ofre. «Mens detektiven og forbryteren begge er aktive hovedpersoner – de setter ting i gang, styrer eller forsøker å styre det som skjer – er hovedpersonen i det amerikanerne kaller *suspense* et potensielt offer, det «almannelige» mennesket som uskyldig og uten å ha villet det, vikles inn i et kriminelt spinn» (Nordberg 2016:20).

«Liljan Werner, prototypen på den moderne, litt for nervøse og litt for erotiske unge kvinne som sogner til *Bris og Buen*; De vil finne henne beskrevet i *Gyldendals gule serie bind en til toogfemti*. Min kones bestevenninne, de henger sammen som to *siamesiske tvillinger*. Lovende ung sangerinne, som nylig ble utsatt for et merkelig sammenbrudd – hun mistet sangstemmen under en konsert» (DDT ep.1).

Forholdet mellom søsknene Werner er det som holder handlingen sammen. De er bror og søster, morder og offer, og forbudte elskere. Liljans handlinger er speilbilder av hva broren vil ha henne til å gjøre. Søsknene Werner og deres reaksjoner på Blåtjern og Gruvik-sagnet driver handlingen fremover. Bugge tror hun er et medium, men ikke på samme måte som

Mørk tror på det. Mørk tror på onde ånder og vetter, slik man gjorde på 1800-tallet. Bugge ser derimot på problemet med en psykoanalytikers blikk. Forholdet mellom Bjørn og Liljan er tydeligst i en drøm de to har hatt samtidig, men fra ulikt ståsted.

«Drøm natten til 11. august. Jeg drømmer at jeg ligger og driver i et tjern, naken; kroppen min er skinnende hvit og ren i månelysset. Jeg driver langsomt inn under et høyt tre ved bredden, og i samme øyeblikk kjennes det som om kroppen min på en forunderlig måte begynner å visne. Det er liksom jeg forkuller, jeg får en følelse av at jeg er blitt spedalsk. Da får jeg plutselig øye på et vesen oppe på bredden, et stort, loddent dyr som står urørlig og stirrer på meg et intenst, stirrende blikk. Med ett springer dyret frem, griper om meg og trekker meg ned i . . . » (DDT ep.1)

Denne drømmen er et frempek på hva som skal skje med Liljan. Bernhard vet ikke at det er Liljans drøm når han leser den ved et tilfelle, men han kjenner igjen likheten når han leser Bjørns versjon av drømmen i dagboken. Lytteren får høre notatet allerede i første episode og ligger derfor litt foran karakterene i oppklaringen av mysteriet, men kanskje ikke legger merke til det før det blir poengtert av Bernhard i andre episode.

*«Elleve august. Hadde en merkelig drøm i natt. Jeg står ved bredden av Blåtjern, det er måne og jeg ser på en lilje som driver på vannflaten. Skinnende ren og hvit. Den glir inn i skyggen av et tre og kronbladene krøller seg sammen, smuldrer. Jeg kaster meg uti etter den . . . Drømmen tvang meg ut til tjernet om formiddagen. Jeg vet ikke hvorfor, hva det er som trekker meg dit. Jeg ble sittende og stirre ned på speilbildet mitt som flimret dypt i det blågrønne vannet. Er det farlig å stirre slik ned i et tjern?»* (DDT ep.1)

Det skal en ganske skarpsindig lytter til for å få med seg denne speilingen av drømmen. Bjørns versjon av drømmen kommer etter tilleggsinformasjonen til sagnet i første episode og er dermed et langt nok unna Liljans drøm til at vi har glemt innholdet. Tilleggsinformasjonen sier at Blåtjern skal være bunnløst og ligge rett over Helvete. Det er et dragsug i dette tjernet, Tore Gruviks ånd, som trekker mennesker til seg og lar dem drukne i vannet. Denne overtroen har oppstått fordi det har druknet mennesker i tjernet før, men de har sunket ned i mudderet og ikke blitt funnet. Det er kun en person som har blitt funnet tidligere forteller Gran. Lite vet han at han skal bli den neste de finner på grunna. Blåtjern er det miljøet som er kjernen til historiens tragedie. Det er «de dødes tjern». Etter at vennegjengen har kommet opp på hytta stiger spenningen sakte men sikkert i de neste to episodene før den endelige katastrofen i slutten av tredje episode. Det er hendelser rundt tjernet som gjør at karakterene er redde for at flere skal bli grepet av vanviddet. Tjernet inneholder noe urnorsk og kombinert med prologen fra første episode så får tjern de fleste nordmenn til å tenke på Nøkken. Vetten som lokker til seg vakre mennesker ned i tjernet. Theodor Kittelsen har illustrert flere bilder av Nøkken, og

ett av dem viser hvordan han fisker etter mennesker under overflaten. Han bruker en vannlilje som agn. Liljan blir tiltrukket av Blåttjern allerede første gang hun ser det. Hun sier hun kjenner seg igjen, men har aldri vært der. Hun får en underlig glans i øynene sine, som hun er hypnotisert.

### **3.9 Blåttjerns dramaturgi – om hvordan dialog kan erstatte prosa i en dramatisering:**

Scenen hvor Liljan vandrer ut mot tjernet iført en hvit nattkjole er forevige av Henny Moan i filmen og er en såpass kjent scene at man kan undre seg på hvordan denne kan vises ved hjelp av kun lyder og talte ord. I romanen og filmen er det Bernhard som ved et tilfelle våkner av at han hører Liljan gå ut. Han følger etter henne når han ikke får kontakt med henne. Han løper etter henne og redder henne i siste sekund før hun kaster seg i Blåttjern. I hørespillet har man derimot lagt til at Bernhard vekker Sonja. I stedet for at hele scenen gjenfortelles av Bernhard er det lagt til en dialog mellom Sonja og Bernhard mens de skynder seg etter Liljan for å stoppe henne fra å gå ut i tjernet. Ved å gjøre dette om til en dialog mellom de to ektefellene øker spenningen og dramatikken. Vi hører på pusten deres at de prøver å ta igjen Liljan og på toneleiet at de begynner å bli redde. Vekslingen mellom Bernhards fortellerstemme som beskriver det han så og intensiteten i dialogen er med på å øke pulsen hos lytteren også. Han beskriver henne som en «fe, der hun som glir igjennom skogen» (*DDT* ep.2). De skimter henne i månelys og heldigvis er hun hvit slik at de kan se henne. At Bernhard og Sonja snakker sammen forteller også om hva de opplever i nåtiden, at de nesten mister henne og at Sonja sender Bernhard etter Liljan idet de ser at hun er ved bredden.

SONJA BORGE

Hvor ble det av henne?

BERNHARD BORGE

Liljan!

SONJA BORGE

Liljan!

BERNHARD BORGE

Der, hun er nesten fremme ved bredden.

SONJA BORGE

Løp, Bernhard. Løp, løp! (DDT ep.2)

Liljans vandring ut til tjernet er forutbestemt. Lytteren aner at det kommer på grunn av handlingene hun gjør i forkant. Dette er likevel ikke det store høydepunktet i historien, men heller den første utfordringen protagonisten har. Det er tre potensielle protagonister i denne fortellingen og alle disse settes på prøve med denne vandringen. Liljan drukner seg nesten, Bernhard redder henne i siste sekund og Bugge vet ikke hvilke krefter det er han står ovenfor før etter at dette har skjedd. Mørkemaktene vant ikke i denne omgangen, men spillets regler er i ferd med å endres. Nå er det Liljan som er offeret og ikke lenger bare Bjørn.

I *De dødes tjern* spiller Blåtjernet en egen rolle. Det er skueplassen for tragedien som skal skje, det er mordvåpenet og det har nærmest en egen dramaturgi. Vandringen til Blåtjern går igjennom som et nesten musikalsk tema i romanen, og enda mer i hørespillet ettersom musikken er inspirert av tjernets omgivelser. Det er flere som vandrer til tjernet og det vises på mange måter ulike utfall av hva som kan hende. Det første møtet med Blåtjern er det mest realistiske og naturlige, om vi da ikke regner med Bjørns beskrivelse av sin besettelse. Sonja stuper uti vannet og svømmer trygt tilbake til land. Ingenting skjer, men alle er redde for at noe skal skje på grunn av tidligere hendelser. Tenk om hun druknet.

BERNHARD BORGE

Sonja! Sonjaaa . . .

(Stort plask)

Hva var det?

HARALD GRAN

Liljan? Liljan?

KAI BUGGE

Det kom der borte fra . . . Ja, se, under den lille skrenten der, ringer i vannet. (DDT ep.2)

Det andre møtet er Liljans vandring som søvngjenger mot tjernet. Sonjas svømmetur kommer i forkant og er et frempek av hva som kommer til å skje. Forskjellen er at man ikke tror Liljan overlever om hun faller i vannet. Derfor løper Sonja og Bernhard etter henne. Det tredje store møtet med tjernet er det Gran som får. Vi får ikke følge Grans perspektiv, men vi får med oss at denne gangen våkner ikke Bernhard og han kan ikke redde Gran. Bugge våkner for sent,

men vet mystisk nok hvor man skal finne Grans lik. «BERNHARD BORGE: *Han ligger på ganske grunt vann, kanskje en meter under overflaten, filtret inn i sivet. Ansiktet er helt fortrukket, munnen halvåpen som i et stumt skrik, øynene fulle av angst.*» (DDT ep.3). Dette er nok et eksempel på hvordan man har plantet informasjon og nå innkasserer. Da Sonja tar seg en svømmetur i tjernet, får vi vite at Gran har vannskrekk og ikke kan svømme. Det kunne ikke blitt noen annen død for Gran. Dette er den store katastrofen i historien. Det er «det store vendepunktet» eller «peripetien» som det heter i dramaturgien. Vi går fra å følge en mulig forbrytelse til å være med på oppklaringen av et faktisk mord.

### **3.10 Om katastrofer og vendepunkt:**

Helt frem til nå er det ikke noe bevis for at noen er drept. Historiens detektiv mislyktes i å redde en av sine venner. «Denne typen skjebneomslag- fra en lykkelig til en ulykkelig tilstand» (Evans 2010:121). Vi går fra å være i en tilstand hvor ingen av de vi kjenner er drept til å vite at døden er farlig nær. Dette vendepunktet er det siste som skjer i tredje episode og Bugge annonserer at dramaets siste akt er i ferd med å starte. «KAI BUGGE: Du vil få møte morderen. I en meget fascinerende sluttscene» (DDT ep.3). Det siste og oppklarende møtet med tjernet skjer i slutten av siste episode. Dette er scenen hvor Sonja spiller rollen som Liljan og kaster seg i tjernet. Bernhard tror at det er Bugge som har tatt livet av Liljan, men så dukker Bjørn Werner opp fra skogen. Psykotisk og gal. Han tror han har fått tatt livet av søsteren. Hans store plan har lyktes. Bugge har gitt han en forløsende forestilling i håp om å redde Bjørns liv og få han ut av psykosen. Bugge har rett og slett prøvd å gi morderen en *katharsis*opplevelse for å få han til å komme tilbake til sivilisasjonen. Han har til og med tatt med seg Bernhard som er så «velsignet hverdagslig» (DDT ep.4) for å vekke Bjørn tilbake til virkeligheten. Dessverre er det for sent for Bjørn og han kaster seg i tjernet, slik det har blitt spådd i Tore Gruviks dagbok og slik han har drømt at han skal redde liljen fra det mørke treet som får henne til å visne. Drømmen han delte med Liljan er et frempek på hva som skulle skje. I folkloristisk sammenheng kan man si at dette er når Nøkken stuper ut i tjernet med sitt offer. Alternativet går andre veien, at Huldra har endelig fått lokket den forelskede mannen med sin sang. Forholdet mellom Bjørn og Liljan har grobunn i en gotisk fortelling fra 100 år tilbake i tid og dermed ligger det latent å tenke tilbake på de folkelige sagnene om Huldra og Nøkken. Likevel. Huldra er ikke død og Nøkken har gått tilbake til dypet. Bjørn Werner har egentlig vært død helt siden han kastet seg i tjernet første gang. Det har vært en vette som har forfulgt Liljan i skogen. Vetten kalles Tore Gruvik, men om han er et spøkelse eller en nøkk



vites ikke. Han har i hvert fall blitt forelsket i noen han ikke har kunnet få og har prøvd å holde henne ren ved å ikke la noen andre få henne. Det er ikke uten grunn at Liljan vandrer ut til tjernet i en hvit nattkjole. Hun er en hvit og ren lilje.

### **3.11 En liten utsettelse:**

I forkant av katastrofen og det store vendepunktet i dette hørespillet er scenen med den rømte morderen. Som tidligere nevnt er denne skrevet for hørespillet og gjør at man får en mistenkt som er en virkelig trussel. Denne scenen er en opptrapping mot det som skal bli vendepunktet og katastrofen i historien. Den rømte morderen er en «red herring» eller syndebykk som vi ville kalt det på norsk, men det får vi ikke vite før helt på slutten. Scenen mellom han og mennene på Daumannshytta brukes som en dramaturgisk utsettelse for å skape en større overraskelse på slutten av historien. I filmdramaturgimodellen Evans presenterer kalles midtdelen «konfrontasjon» og både vandringene til tjernet og dette møtet med den rømte morderen er eksempler på konfrontasjoner i *De dødes tjern*. «Annen akt begynner rolig og viser en serie konfrontasjoner mellom protagonisten og antagonisten som stort sett stiger i intensitet og innsats (konfliktopptrapping)» (Evans 2010:137). «Heltene» i *De dødes tjern* konfronteres av flere «antagonister». Tjernet er på mange måter en antagonist, uten å være en faktisk karakter, selv om Bernhard beskriver det som «et slags vesen som omgir henne, amorft, geléaktig, klamrer om henne med våte polypparmer, vil fange henne, drepe henne. Dette er de dødes tjern» (*DDT* ep.2), når han beskriver vannet hans kone svømmer i. Den andre mulige antagonisten er den rømte fangen, som får en større rolle i hørespillets versjon og er dermed en mer reell fare for menneskene på Daumannshytta. Den siste er den virkelige antagonisten, Bjørn Werner, men hans rolle kommer jeg tilbake til i den siste scenen hvor Bugge løser mysteriet.

Ved å gjøre den rømte fangen til en større trussel åpner det opp for en annen løsning i historien. Nettopp at det kan være han som har drept Bjørn Werner og lekt spøkelse i skogen. Hans nærvær blir nevnt allerede i første episode av Einar Bråten. Han forteller at det er en gal morder ute skogen som har rømt fra arresten.

LENSMANN BRÅTEN:

Jada. Det at jeg fant disse sporene etter ham henger sammen med det. Jeg advarte Werner mot å bo alene på hytta til fyren var fakket. Det tok han ikke noe hensyn til. Men den 16. fikk jeg en beskjed fra ham om at han kanskje hadde funnet stedet hvor

fyren holdt til. Jeg drog opp dagen etter, men da var altså Werner forsvunnet (DDT ep.1)

Den ukjente morderen i skogen blir altså tidlig etablert som en trussel og som en mulig forklaring på Bjørns forsvinning. Den rømte og gale morderen skaper en større likhet med den klassiske detektivromanen enn det romanen *De dødes tjern* og filmadaptasjonen gjør. Ved å skape tre trusler er det mulig for instruktør Carl Jørgen Kiøning å trekke flere logiske slutninger slik man kjenner fra grunnmønsteret til detektivromanen. Det er dermed ikke sagt at det er noe feil ved de to andre versjonene av historien, men de har en logisk brist ved at de ikke tar opp problematikken rundt den rømte morderen slik det gjøres i hørespillet.

BERNHARD BORGE

Det er jo noen der ute!

BERNHARD BORGE

*Skogen er en svart silhuett, streket opp med sølv fra månelysset. Mot det svarte ser jeg en lysere skikkelse, omrisset av en mann. Eller i hvert fall et menneskelignende vesen. Et mørkt ansikt med enda svartere skjeggrot og omgitt av strittende hår, er vendt mot huset. Han står bare tyve meter unna, krumbøyet som en villmann, truende. Han beveger seg et par skritt til siden og jeg ser at han trekker på det ene benet . . .» (DDT ep.3)*

Beskrivelsen av den rømte fangen svarer logisk på en del av de mystiske omstendighetene. Den rømte fangen som vandrer rundt i skogen er sinnsforvirret og har drept sine to brødre. På mange måter kunne man jo trodd at han også var besatt av Gruviks onde ånd. Dessuten halter han. Mennene på Daumannshytta bestemmer seg for å forfølge mannen de har sett der ute og det ender opp med å bli den mest actionfylte scenen i hele hørespillet. Den nyskrevne scenen blir lik en katalysator for katastrofen som kommer når Gran blir druknet i Blåttjern. Dette er den siste store kampen mot ondskaper før det store vendepunktet skjer i fortellingen.

HARALD GRAN

Der er han!

BERNHARD BORGE

*En skikkelse glir ut fra skyggene ved foten av trærne, lurende, forsiktig, vaktstom som et dyr. Som ledet av et instinkt vender han brått ansiktet mot oss.*

HARALD GRAN

Pokker! Han ser oss. Han løper! (Avgang) Kom igjen! (DDT ep.3)

Tidligere den kvelden har det vært et voldsomt tordenvær og dette tordenværet har skapt store spenninger blant de som bor på hytta. Naturen er på vei inn for å overta sivilisasjonen inne i hytta og lokke den med seg ut i det forferdelige der ute.

I romanen og filmen går alle hvert til sitt. Etter tordenværet begynner Gran å oppføre seg merkelig og irritabel ovenfor Bugge. «Han er antagelig sjalu. Han tror nok du er i ferd med å ta fra ham Liljan» (*DDT* ep.3), sier Bernhard idet Bugge spør om å kunne få dele rom med han i stedet. Bernhards replikk viser at det er et potensielt trekantdrama og at Bugge kanskje ikke er til å stole på, men slipper Bugge selvsagt inn. I romanen og filmen ender det opp med at Bugge og Bernhard nå er i samme rom og Gran sniker seg ut i natten for å avsløre den ukjente skikkelsen. I hørespillet kommer derimot en svært viktig scene. Det er særlig to ting som skjer da. For det første får man nok en utsettelse på løsningen av mysteriet. Disse utsettelsene er viktige ettersom de skaper spenning. Tilhøreren får mer informasjon, som enten virker oppklarende eller forvirrende. Med andre ord plantes det nye frø og innkasseres nye opplysninger som leder til en endelig løsning. For det andre får vi etablert en mistenkt til i mysteriet om hva som skjedde med Bjørn Werner. Dramatikerne har gjort det slik at det fremdeles en potensiell mulighet at han har blitt myrdet av den rømte fangen ved å legge inn denne scenen. Denne fangen nevnes ikke ved ett ord i filmen. Han er ikke en mulig trussel. Filmen baserer seg på den okkulte forklaringen, selvmordet og Bjørns psyke. Gran mistenker at det kan være mord, men hvem skulle vært morderen annet enn de menneskene vi har foran oss?

Som den største selvfølge er det Bernhard som møter morderen ute i skogen. Han er tross alt fortelleren av historien. De fire vennene som har løpt etter mannen i skogen mister det siste medlemmet. Bernhard mister fotfeste der ute i skogen og ruller ned en bakke og ender opp alene i mørket. Stillheten øker med intensiteten. Vi hører så vidt Bernhard puste før han havner i et basketak med morderen. Bernhard kjemper for livet og prøver å tviholde på mannen mens han roper etter sine venner. Mannen kommer seg løs, men i stedet for å angripe slik vi tror kommer til å skje, det er jo tross alt en dobbeltmorder, så løper mannen unna. «Av en eller annen grunn . . . Jeg fikk følelsen av at han var minst like redd som meg. Jeg trodde først han skulle drepe meg. Men da han bare forsvant virket han som en vettskremt hare» (*DDT* ep.3). Bernhard legger to viktige beviser foran sine venner etter dette møtet. For det første var mannen ikke et spøkelse, «Han hadde altfor harde klyper til det» (*DDT* ep.3) som Bernhard sier til Mørk. For det andre hadde han ikke trebein. De går tilbake til hytta og

oppdager at damene er våkne. Sonja er rasende som en furie, men har først og fremst vært redd for at noe skulle hende. Tingenes tilstand roer seg og alle går til sengs. Bugge blir fortsatt på rommet til Bernhard og det er her det skjebnesvangre skjer. Gran blir igjen alene og begynner å ane sammenhengen. Han går ut i skogen og katastrofen skjer. Kampen med morderen i skogen har bare vært en utsettelse, ikke en blokkering av grunnhistorien.

### **3.12 Overhøring/voyeurisme, moralske tabu og humor:**

Ettersom Hitchcock ikke var særlig begeistret for utsettelse som et virkemiddel for spenning, er det på sin plass å vise noen av hans grep for å holde på angsten og spenningen hos publikum. Utgangspunktet hans blir de menneskelige relasjonene og emosjonene. *De dødes tjern* utforsker flere relasjoner gir publikum både innsikt i karakterene og skaper forvirring. Hitchcock ser også på samfunnsnormene og hvordan kan være med på å skape mer spenning. Jeg tror det viktigste grepet for hørespillet er overhøringen/voyeurisme som jeg finner hos Hitchcock. Ved å høre på en teaterforestilling er publikum i bunn og grunn «tittere» eller «snokere» fordi vi vil vite hva andre mennesker driver på med. Denne nysgjerrigheten utnytter Hitchcock og han bruker den mot oss.

«Hitchcock connects suppressive narration with scenarios of eavesdropping or spying on something that is private or secret, taboo activities that, while they are not intrinsically wedded to a sexual motive or content, nonetheless often contain a sexual motive or content and are connected to such content by the fact of being taboo» (Allen 2003:178).

Å overhøre samtaler eller se noe man ikke skal se er tabu for de fleste. Hvorvidt det er en seksuell undertone i dette å overhøre er vanskelig å si, men at Hitchcock bruker det som grep i sine filmer stemmer nok. I hørespillet kan publikum overhøre samtaler, men det må gjøres ved hjelp av en annen karakter som overhører med oss. En voiceover-karakter kan også skape voyeurisme i hørespillet ved å beskrive sine observasjoner. Voyeurisme blir da en del av en karakters indre tanker og skildringer. Vi vet at man skal ikke lese andres brev eller høre på samtaler som ikke angår en selv osv. De fleste er enige i dette, men det er tilfeller hvor nysgjerrigheten tar overhånd og vi ikke klarer å styre oss. Dette skjer med Bernhard i *De dødes tjern*. Det er to spesifikke hendelser jeg tenker på da. Det første er tidlig i historien på Theatercaféen hvor han ser et papir som har falt ut av Bugges lomme idet han går ut for å ta en telefon. Denne lappen er ikke for Bernhards forfatterblikk og han ville nok ikke lest den om det ikke var noe som trigget hans nysgjerrighet. «Drøm natten til 11. august. Jeg drømmer

at jeg ligger og driver i et tjern, naken; kroppen min er skinnende hvit og ren i månelysen» (DDT ep.1). Den andre hendelsen skjer på Daumannshytta. Bernhard ligger ute i solen og slumrer. Plutselig våkner han til av at Liljan skriker ut inne fra hytta. «Nei, nei, nei. Jeg vil ikke mer! Jeg vil ikke!» (DDT ep.2). Bernhard fortsetter naturlig nok å overhøre situasjonen og titter forsiktig inn. Her har vi altså et tilfelle av både overhøring og voyeurisme brukt i hørespill. Dette er ikke et ukjent virkemiddel innenfor hørespillsjangeren. Lucille Fletchers «Sorry, wrong number» fra 1942 ett av de beste eksemplene på overhøring som skal få fatale konsekvenser. Hørespillet ble oversatt og dramatisert i NRK med Wenche Foss i hovedrollen. Historien handler «om en invalid kvinne som hører en telefonsamtale om et planlagt mord, og etter hvert skjønner [hun]at det er hun som er offeret» (Nordberg 1995:139). Hørespillet varer kun i 30 minutter, men er fylt av spenning, uro og angst, fordi vi som lyttere også skjønner at det hun har overhørt omhandler henne. Vi vet at morderen kommer, men som kvinnen, vet vi ikke hva vi kan gjøre for å forhindre utfallet. Vi som publikum befinner oss på en relativ trygg plass i vår overhøring, men vi kjenner også på at karakteren som overhører ikke er i en trygg posisjon. «Hitchcock's staging of suspense as a scenario of voyeurism or eavesdropping allows the audience to vicariously experience the thrill of something that is taboo, but again, in a manner that detaches the audience from responsibility for their alignment» (Allen 2003:179-180). Voyeurisme er kun mulig i den subjektive spenningen fordi publikum her er mer emosjonelt engasjerte og har ingen utenforliggende kunnskaper slik som i den objektive spenningen.

Hvordan kan man benytte seg av moralske tabuer for å skape mer spenning? Et av de viktigste moralske tabuer som Hitchcock benytter seg av er at han får publikum til å sympatisere med skurken. Anti-helten er sjarmerende og morsom, mens helten stilles på sidelinjen. Generelt kan man si at det handler om hvordan vi ønsker at det skal gå, men det er ikke alltid det utfallet som er moralsk ønsket. Noen ganger heier vi på skurken og ønsker at de skal få slippe unna med sine forbrytelser, fordi offeret var en person vi ikke likte eller at morderen får vår sympati, fordi vi tror han er uskyldig. Dette kan man se i Hitchcocks *Psycho* (1960) når Norman dekker over det vi tror morens forbrytelse når han senker Marions bil med liket i bagasjerommet. Vi ønsker at han skal klare å skjule drapet for ikke å bli mistenkt selv. Denne formen for empati for skurken forekommer ikke direkte i *De dødes tjern*, men så lenge vi tror at Bjørn Werner er offeret, ønsker vi at hans morder skal bli funnet og straffet slik at Liljan skal få det bedre og rettfærdigheten skal skje fyllest. Vi nærer visse antipatier med Bjørns

hovedmotstandere Harald Gran og Kai Bugge, fordi de også blir mistenkelige personer på grunn av informasjonen vi får fra Bernhards observasjoner og tanker.

Overhøringen/voyeurisme er en form for moralsk tabu, ifølge Richard Allen, men han hevder også at bruken av humor kan være tabu. Et av grepene han nevner er blant annet svart humor, som først og fremst spiller på våre moralske tanker. Ler man av humoren eller blir man sjokkert?

«But, while black comedy encourages us to wish for a narrative outcome that conflicts with conventional moral values, it also encourages the audience to step back from an engagement with the content of the fiction and to entertain an appreciation of its form» (Allen 2003:168).

Den svarte humoren kan brukes på to ulike måter. Den ene skaper mer spenning og den andre gjør at vi får et avbrekk. Humoren kan gjøre at vi sympatiserer med anti-helten hevder Allen, og dermed fjernes vi fra det moralske ansvaret. Det er et bevisst narrativt grep fra Hitchcocks side når han bruker det i sine filmer. Humor generelt kan være avbrekk i intense situasjoner, både for karakterene og for publikum. I *De dødes tjern* brukes okkultisten og litteraturkritikeren Gabriel Mørk ofte som en comic relief. Hans tirader om hvordan det moderne samfunnet har ødelagt for å forstå naturkreftene og hans evige krangler med psykoanalytiker Kai Bugge om at det Freud sier bare er noe tull, virker oppløftende i flere sammenhenger, men kan også understreke alvoret i situasjonen. Mørk prøver ofte å advare sine venner om farene som skjuler seg der ute i mørket, men ettersom han tror på spøkelser og de andre ikke, så virker hans utsagn mer komiske enn truende. «Der har vi det! Ikke nok med at videnskapen avskaffer Gud og Satan og avsjeler universet; den utrydder også den siste rest av menneskelighet, den avskaffer nissen.» (*DDT* ep. 2). Tiradene til Mørk gir oss en annen vinkel på det som foregår ute i skogen og enkelte av kommentarene hans øker også spenningen, men da gjerne kombinert med andre elementer. Blant annet når han forklarer om hvorfor Galileos dommere nektet å se inn i hans stjernekkert.

«Fordi: Dersom han hadde rett ville det ha knust deres verdensbilde. Hvis det var sant at jorden kretset rundt solen, ville det ha sprengt vekk grunnvollen under dem. De var skremt, de følte uhygge. Av samme grunn er det moderne menneske redd for å se et gjenferd. Redd for å se virkeligheten slik den er. I det øyeblikk ville nemlig hele hans verdensbilde, hele dette imponerende, naive byggverk av stål og betong, av kjemiske formler og psykoanalyse, bli splintret i filler» (*DDT* ep.3).

Dette kombineres med en spent stemning som allerede er mellom de andre karakterene, men også det trykkende tordenværet som raser over hytta. Men det er også andre innslag at komikk i *De dødes tjern*, som gjør at vi både trekker på smilebåndet og gir en underliggende advarsel på at noe skremmende kan skje. Bernhard Borges redsel for mørket virker latterlig på oss. Samtidig er hans redsel med og underbygger vår egen redsel. Det er noe som truer der ute i skogen, men vi vet ikke hva det er. Det kan være hysteri og det kan være innbilning. Om vi tror det er innbilning, så virker både Mørk og Bernhard komiske i sine redsler og forutanelser. Hvis det derimot viser seg at det er noe truende der ute i skogen og det er det vi velger å tro, så virker Mørk og Bernhards utsagn mer skremmende. Her er det altså mulig for at det komiske innspillet å være et avbrekk og dermed gjør at andre spenningsskapende elementer får mer innvirkning, eller det er et spenningskapende element i seg selv. «In practice, the line between the use of black humor that contributes to suspense and the use of black humor that detaches us from suspense is a thin one» (Allen 2003:169). Ved å gjøre bruk av forskjellige elementer, som Richard Allen presenterer fra Hitchcocks teknikker, er det mulig å variere nok til at spenningen ikke blir forutsigbar, men at publikum likevel kjenner seg igjen og blir emosjonelt påvirket.

### 3.13 Resolusjon– avsløringen av morderen og cliffhangers:

«Tredje akt er følgelig viet til den avgjørende kampen. Den begynner ofte rolig. Det er stille før stormen. Når denne kampen er ferdig, er filmen så godt som ferdig» (Evans 2010:138) skriver Evans om den siste delen i den hollywoodske treakteren. Den delen som også kalles resolusjon og er mer eller mindre hele siste episode av *De dødes tjern*.

KAI BUGGE

Bernhard. Hvis alt klaffer vil du få svar på alle dine spørsmål i løpet av natten som kommer. Da håper jeg å kunne vise deg dramaets siste akt.

BERNHARD BORGE

Og hva går denne akten ut på?

KAI BUGGE

Du vil få møte morderen. I en meget fascinerende sluttscene. (DDT ep. 4)

Bugges siste replikk kan ha to funksjoner. Den kan bygge spenning og den kan fjerne spenning. På en måte er den en metafiktiv replikk som sier at nå skal noe hende. At lytteren

forberedes på at noe skal skje, kan ta vekk spenningen produksjonen prøver å oppnå. Det andre alternativet, som jeg tror er mer reelt for kriminalromanen er at Bugges replikk kan sees som en «cliffhanger». Dette virkemiddelet henger igjen fra kriminalromanens spede begynnelse da forfattere som sir Arthur Conan Doyle skrev føljetonger om Sherlock Holmes i *The Strand*. Cliffhangers er en naturlig del av spenningsoppbygningen i en kriminalhistorie og har vært brukt bevisst av forfattere siden starten. «Døren åpnet seg, en blodig hånd kom til syne, - (fortsettelse følger i neste nummer)» Denne teknikken som da var helt ny, og som var den første form for en temmelig mekanisk spenning, vakte begeistring hos alminnelige lesere» (Dupuy 1978:171), skriver Josée Dupuy i sin gjennomgang av «Kriminalromanens historie». Cliffhangers skaper en ekstra gnist med spenning og trigger «the gotta» hos leseren eller tilhøreren. Dersom man stopper midt i handlingen av en historie som allerede er litt spennende, higer man etter å fullføre historien. Ved å lage episodiske handlinger med cliffhangers er det mulig for dramatikerne og forfatterne å holde på sitt publikum til uken etter. Mellom tredje og fjerde episode av *De dødes tjern* gjøres det bruk av en cliffhanger som gjør at publikum absolutt vil følge med i neste episode. Bugge annonserer at vi skal få vite dramaets siste akt. Vi nærmer oss slutten, for i følge sagnet skal det skje noe natt til den treogtyvende august. Natten etter Bugge gjør sin annonsering. Det ville det vært et stort brudd på handlingens enhet om det plutselig nå ikke skulle hende noe som helst i fjerde og siste episode. Om vennene bare hadde reist hjem etter at Gran var drept, var ingenting blitt forløst. Større radiohørspill deles inn i episoder og episodene fortsetter der den forrige episoden avsluttet, gjerne med en cliffhanger. Dette kjenner den vante tilhører av Radioteatret igjen i *Sort messe* der første episode sluttet med at man oppdager at kisten med liket i gravkammeret er tom. I tillegg markeres denne cliffhangeren med at musikken spiller en dramatisk figur som går Beethovens *Skjebnesymfonien* en hard gang og som markerer tydelig spenningsmomentet i replikken «Kisten er tom!» (*Sort messe* ep.1). Det er ikke alltid det er cliffhangers mellom hver episode, da hadde virkemiddelet blitt brukt opp. De har som oppgave å holde på spenningen og ikke minst gjøre at tilhøreren vil fortsette å høre på historien. Avslutningen på en episode må være spennende nok til at man vil høre neste episode. Men det krever også at historien i seg selv er spennende.

*De dødes tjern* følger standard-dramaturgien fra start til slutt, selv om det er enkelte brudd fra hvordan man slavisk tenkte tiden, stedet og handlingens enhet tidligere. Tidsaspektet er blant annet kortet inn i denne historien. Stedets enhet opprettholdes. Mesteparten av den drivende handlingen foregår ute i skogen, fortrinnsvis på hytta og ved tjernet. Handlingens enhet



oppretholdes ved at det er én etterforskning og vi får vite hvem morderen er. Hvem morderen er, er overraskende, men ikke like sjokkerende som i *Jernvognen*. Etter at den rømte morderen har meldt seg for lensmann Bråten, er det ikke mange alternative mordere igjen i *De dødes tjern*. Vi blir nesten forledet av Bernhard til å tro at det kan være Bugge, særlig fordi Bugge ikke hindrer «Liljan» å kaste seg i Blåtjern. Bernhard får svaret på gåten like etter. Han får se den gale Bjørn Werner med en klumpfot på beinet, for å lage spor etter trebein. Bugge prøver å redde sin venn Bjørn i hørespillet og gir seg til kjenne sammen med Bernhard. «Du er syk, men jeg skal hjelpe deg», sier han til sin venn. Men det er ikke noe håp for Bjørn og han kaster seg i tjernet, slik sagnet sier at han skal. I romanen skjer heller ikke denne lille replikkvekslingen fra Bugge. Her lar Bugge Bjørn bare kaste seg i Blåtjern og han har Bernhard som vitne. I hørespillet blir Bugges moral som sjeledoktor opprettholdt i større grad. Dramaets tematikk blir også nøyere studert i hørespillet enn i filmen. Spørsmålet «Hva skjedde med Bjørn Werner?» blir langt mer interessant når det er snakk om hva som skjedde med han på det psykiske plan, enn å finne ut hvem som prøver å myrde søsknene Werner. Det er utviklingen fra å være en elskelig bror til en spøkelsesaktig morder som er det interessante i historien *De dødes tjern* og den blir nøye utviklet ved hjelp av gjenkjennelig dramaturgi for både kriminalhistorien og teateret.

## 4 Gotiske miljøer

«Suspense is a paradigmatic instance of the manner in which a spectator's emotional responses to narrative can be manipulated» (Allen 2003:163). I *Rear Window* (1954) lar Hitchcock publikum være like funksjonshemmet som helten, spilt av James Stewart, når vi spionerer på en mann som dreper sin kone. I *Psycho* (1960) plasserer han vakre Marion Crane, som nettopp har stjålet penger fra jobben sin inn i ingenmannsland hvor den engstelige Norman Bates har sitt motell. I *Rebecca* (1940) har en vakker selskapsdame blitt gift med en meget vakker og rik mann, men som bærer på en dyster hemmelighet. Måten Hitchcock manipulerer sitt publikum er blant annet ved hjelp av handlingen og dialogen, men også ut fra hvilke omgivelser han plasserer sine karakterer i. Alle disse filmene er dramatiseringer av romaner og korttekster. Hitchcocks narrative stemme baserer seg på originalverkets beskrivelser av karakterer, men også av omgivelsene, og det er omgivelsene det skal handle om nå. I de to neste kapitlene skal jeg vise hvordan miljøer og omgivelser gjør seg til kjenne i hørespilldramatiseringer hvor man ikke kan se med øynene, men må få beskrivelser ved hjelp av tekst, lyd og musikk. I dette kapitlet skal jeg vise hvordan kriminalromanen, og derfor også kriminalhørespillet, viderefører arven fra den gotiske romanen og bruker dennes omgivelser for å skape spenning. Det er fortrinnsvis teksten og den talende stemmen som er utgangspunktet for undersøkelsen og i neste kapittel er det lyden som skal få komme til sin rett. Radioviteren Tim Crooks *Radio Drama* blir hovedverket for å forklare hvordan man effektivt kan bruke stemme/tekst, musikk og lyder for å skape en større komposisjon for publikum.

### 4.1 Teksten som forsvant:

Alle hørespillene som har vært nevnt i denne oppgaven har basert seg på dramatiseringer av romaner. De fleste romaner av kategorien «den klassiske detektivromanen» har et enkelt plott hvor kjernen består i å løse mysteriet og det er ikke snakk om noen dypere karakterutvikling slik Tor Edvin Dahl fremstilte det i «Kriminalromanen». Det er likevel nødvendig å kutte tekst i alle dramatiseringer, selv de med enkle karakterer og plott. «Men en dramatisk tekst er mye knappere enn en episk tekst. [...] Å dramatisere en roman vil si å kutte ut kanskje ni tideler, kanskje mer, av tekstmassen; å skrive dramatik er å skjære til beinet» (Nordberg 1995:136). Det bærende spørsmålet og handlingens kjerne er det viktigste å få med seg i en dramatisering. Deretter er det å få med seg teksten som gjør denne historien spesiell. Den

strøkne informasjonen kan erstattes av lydbildet, men det narrative språket til romanen tror jeg er viktig for å bevare særegenheten til den dramatiserte romanen.. I et intervju gjort i tidsskriftet *Nordeuropas* ble Nils Nordberg intervjuet om hans tanker om hørespillet. Her ble han blant annet spurt om en del av hans tidligere produksjoner, *Sort messe*.

**«Så hvor mye Nils Nordberg og hvor mye John Dickson Carr, for eksempel, er det i [et gitt hørespill]?** Det er nok mest John Dickson Carr – jeg mener, det er hans historie. Men det er klart at når vi lager hørespill av en roman så skjer det en ganske svær prosess, det er jo en dramatisering. Og i tillegg så kommer alt man pakker det inn i – stemmene man legger på, musikken, hele greia. Så jeg vil jo tro at samtidig som det for så vidt er det det var, så er det også noe nytt. Det er samme historie, men fortalt på en annerledes måte» (Kielland 2008:4).

En hørespilldramatisering for Nordberg handler om å ta tak i det som gjorde at romanen skilte seg ut i utgangspunktet og plassere det inn i en ny språkdrakt. Ettersom hørespillet er et annet medium enn romanen er det en del ting som vil endre seg. For det første får karakterene tildelt en fysisk stemme som vi kan høre, hvilket vi ikke får i en roman vi leser. Stemmen har sin tonalitet som gir lytteren indikasjoner på både undertekst, hva en karakter mener om en annen karakter, men også beskrivelser av karakteren som uttaler replikken. Lyden blir en ny innpakning av historien og åpner opp for en annen skapelsesprosess enn den vi ser i leserprosessen. Skuespillerens replikker er det nærmeste vi kommer romanteksten og stemmen til skuespilleren blir tekstens stemme også. Musikken og lydene kommer i tillegg til teksten og blir som et ekko av teksten som ble strøket og gir derfor hørespillet en helhetlig scenografi på tross av færre ord.

## **4.2 Trekk fra gotiske romaner/tekster:**

Kriminalromanen springer ut fra 1800-tallsromanen og Edgar Allan Poe og sir Arthur Conan Doyle var foregangsmenn for kriminalromanen slik den er i dag. Flere forfattere skrev romaner om forbrytelser, men disse to var de som fokuserte på etterforskningen i romanen, men de var likevel påvirket av sin egen tid og lot seg inspirere av mystikken i sine skildringer (Dupuy 1978). Arven etter gotiske romaner ser man blant annet i omgivelsene i *De dødes tjern*. Da tenker jeg ikke bare på den engelske gotiske romanen, men også den norske romantikken rundt troll og sagn. Grunnen til at sagnene kanskje har en større betydning for Bjerkes roman er fordi de var sannere for menneskene enn det eventyrene var. Det er med andre ord to gotiske tradisjoner som spiller en stor rolle i *De dødes tjern*. Den klassiske britiske som overlever i kriminalromanen på generell basis, slik vi kjenner det fra

herregårdene hos for eksempel Conan Doyle og Dickson Carr, og den norske sagntradisjonen som Bjerke benytter ved å være nordmann og skrive for nordmenn. Jeg tror det er helt bevisst fra Bjerkes side at han har satt sitt detektivmysterium ut i en svart skog med et tjern som kan true menneskene som nærmer seg og ikke minst at det er et hus langt der inne i skogen hvor det har skjedd makabre saker for hundre år siden.

Hva er gotisk litteratur og hvordan gir den seg til kjenne i kriminalfortellinger som *De døde tjern*? Litteraturviteren Catherine Spooner prøver i sin artikkel «Crime and the Gothic» fra 2010 å vise hvordan den gotiske romanen overlever i kriminalromanen og hvordan den gotiske romanen får videreført sin symbolikk og sine bilder i kriminalromanen. Med den gotiske romanen menes her skjønnlitterære romaner fra slutten av 1700-tallet og begynnelsen av 1800-tallet hvor forfatterne utforsker grensene mellom det hinsidige og det virkelige og hvor monstre oppdages både inne i mennesket og utenpå. Gjennomgående i denne romanformen er at det er spøkelses og monstre med og det er ofte en eller annen som dør på en bestialsk måte. Det virker som den gotiske romanen har ligget forutfor sin tid fordi dets monstre senere kan tolkes som vår nattside eller underbevissthet. Det er tre store klassikere av «monsterlitteraturen» som blir viktige for kriminalromanen, fordi de på et eller annet plan handler om forbrytelser og om påvirkningen dette har for menneskesinnet. Disse er Mary Shellys *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (1818), mannen som står mellom vitenskapen og naturen og tror han er en gud som kan overvinne døden, Robert Louis Stevensons *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886), utforsker dualiteten i mennesket for første gang (Spooner 2010:250) og Bram Stokers *Dracula* (1897) blir den første seriemorderen på lik linje med Jack the Ripper (Spooner 2010:254). Selv om *Dracula* og *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* kommer ut på slutten av 1800-tallet er det likevel gotiske romaner, hvor det ukjente spiller en stor rolle. De representerer en ny form for gotisk roman som tar sterkere for seg sinnet i menneskenaturen og hvilke problemer som vil oppstå når mennesket prøver å overta verden med sin vitenskap og rasjonalisme. De andre menneskene i historiene blir mindre viktige og er en del av veien til målet. «Gothic is seen as the province of the supernatural while crime fiction retains a surface realism» (Spooner 2010:248). Selv om flere kriminalromaner har et glimt av gotikk i seg er det noe som er annerledes enn den gotiske romanen. Spooner presiserer at det finnes av og til logiske forklaringer i de gotiske romanene, men at det ikke er gjennomgående, ettersom det overnaturlige var på mange måter mer naturlig enn det vi ser senere i kriminalhistorien. I kriminalhørespillsjangeren i Norge starter

*Sort messe* en trend og åpner for en gotisk forklaring allerede i åpningen av hørespillet<sup>10</sup>. «Det var en gang en mann som bodde ved en kirkegård. Slik begynner en fortelling som ikke har noen slutt, slik kan vår fortelling begynne» (*Sort messe* ep.1). Videre følger en beskrivelse av hvordan miljøet ser ut rundt Ted Stevens og hans kone Marie. «Like ved siden av huset hans, ligger Despard park, en gammel eiendom med et nokså dystert renommé. Og med eget kapell og familiegrav» (*Sort messe* ep.1). *Sort messe* er ikke bare den første produksjonen hvor Nordberg og Rain samarbeier, men blir også den første produksjonen som bevisst bruker tekst og musikk for å lage den gotiske scenografien og ser særlig på de gotiske bygningene for å skape klang i rommet. Stein Rivertons *Jernvognen* benytter seg av gotisk natur i større grad og handler selvsagt om den norske naturen, hvor havet og en åpen slette er det truende, men her spiller også godset på Gjærnes en rolle i mordmysteriet. Nils Nordberg instruerte også denne dramatiseringen og hadde nok en gang med seg Rain for å lage scenografisk «filmmusikk» og her var musikken preget av sensommerens mystikk heller enn mørke gravkamre slik som i *Sort messe*.

«*Jernvognen* var den første litterære grøsser blant skandinaviske detektivromaner. Sin trolske evne til å se og skildre naturen – en evne man tidligere bare ante i noen av den unge skribents fortellinger – hadde han nå tatt i bruk for å skape atmosfære og uhygge» (Carling 1976:51).

Bjørn Carling kaller *Jernvognen* for en grøsser, som ofte ligger nærmere den norske beskrivelsen av gotiske romaner. Spøkelsesvognen til Riverton når ikke helt opp til Conan Doyles hund, men for leseren på begynnelsen av 1900-tallet som regnet seg selv som et opplyst menneske, men likevel ikke ante om at mennesket kunne fly, vil løsningen på spøkelsesvognen kanskje være like skremmende som hvis det hadde vært en virkelig ulykkesvogn fra fordums tid. Man ser igjen hvordan kriminalromanen lar seg inspirere av den gotiske romanen, men at den rasjonelle og logiske detektiven nøster sammen mysteriet for leseren og får alle spøkelser til å forsvinne. *Sort messe* og *Døde menn går i land* er de to fortellingene som på mange måter ender mest gotisk av hørespillene som blir nevnt i løpet av denne redegjørelsen for spenningen i norske hørespill. Rett og slett fordi de har en overnaturlig forklaring. Nils Nordberg sørget også for at historier som *Dracula* og *Frankenstein* ble spilt inn i krimavdelingen. At gyser eller grøsserromaner har blitt spilt inn

---

<sup>10</sup> Sitater vil være fra hørespillene ettersom dette fortrinnsvis er en analyse av dramatiseringer av kriminalromaner og ikke av selve kriminalromanen. Det skal likevel sies at i mange av produksjonene fra NRK er ordlyden på hørespillet ganske tett opptil den faktiske romanen, og er det ikke akkurat samme setning, så er det en forkortet versjon som gir det samme bildet.

som kriminalhørspill og viser kanskje nettopp det nære slektskapet mellom det gotiske og det kriminelle. Cathrine Spooners hovedpoeng med teksten «Crime and the Gothic» er å vise de store likhetene mellom sjangrene. Begge omfatter en historie fra fortiden som hjem søker nåtiden og i de fleste tilfeller vil man ende opp med en forklaring som gjør at spøkelsene blir borte. «The «explained» supernatural, however, is a feature of Gothic writing as early and as central to the tradition as that of Ann Radcliffe: infamously, the «mysteries» of *Udolpho* are all resolved by the end of the text» (Spooner 2010:248). Der kriminalromanen som oftest står for rasjonalisme og logikk, vil den gotiske romanen ofte omtalte det fantastiske og irrasjonelle. Spøkelse og vandøde er virkelige trusler og ikke bare illusjoner en morder spiller for de involverte.

I *De dødes tjern* er det mulighet for både den overnaturlige og den logiske forklaringen. Hørspillet har fortrinnsvis valgt å bruke den logiske og psykoanalytiske forklaringen på mysteriet, mens filmen valgte å trekke inn det overnaturlige igjen helt på slutten av gåtens oppklaring. Måten Bjørn Werner som karakter er bygget opp viser også arven fra det gotiske. Han er splittet, på samme måte som Dr. Jekyll er hos Stevenson, og dagsiden må tas livet av for at han skal kunne klare å gjøre de grufulle handlingene. Dynamikken mellom det mørke og det lyse er også noe vi kjenner igjen fra blant annet Emily Brontës *Wuthering Heights* (1847). Når man må jobbe med både mørket og lyset i en fortelling blir flere tolkninger tilgjengelige for lytteren. I de gotiske romanene er det ofte flere menn som konkurrerer om en kvinne. Det er ofte en mann som er det logiske valget, fordi han tilbyr trygghet og stabilitet for kvinnen, mens den andre er den hun elsker mer enn noen annen, men som er til skade for henne. Denne dynamikken mellom den lyse mannen og den mørke mannen sees også i *De dødes tjern*. Harald Gran representerer den skinnende ridderen, mens Bjørn blir Bergekongen som vil ha Liljan for seg selv. Man trenger ikke lete langt etter den gotiske arven i *De dødes tjern*, både handlingen og i karakterene, men også i miljøet og omgivelsen. Dette vil jeg se litt nærmere på. Hørspillet har en særegen metode for å presentere scenografien sin ved hjelp av teksten, det talte ordet, men også musikk og lyd som jeg skal se nærmere på i neste kapittel.

### **4.3 Tekstens stemme i hørespillet - Daumannshytta:**

Primært skildrer teksten miljøene i et hørespill. Denne teksten må nødvendigvis formidles og det skjer fortrinnsvis i karakterenes dialog og monologer. «Jeg ble forundret over å se hvor stor hytta var; jeg hadde ventet meg noe i retning av et markspist, gammelt treskur, en

seterkoie av det vanlige dvergformatet, og så var det faktisk en liten gård» (Bjerke 1998:50). Slik starter Bernhards beskrivelse av Daumannshytta i romanen. Videre fortsetter Bernhard slik i hørespillet:

BERNHARD BORGE

*Det er noe massivt og ruvende ved den, der den stikker frem mellom trestammene. De sprukne, jordgrå veggene er overvokst med et lag av mose og lav, den minnet om et gammelt, forstenet troll.*

KAI BUGGE

Den er jammen større enn jeg trodde.

SONJA BORGE

Den minner meg om heksens hus i eventyret om Hans og Grethe.

HARALD GRAN

Vi får komme oss inn og få fyr i peisen . . . (DDT ep.1)

Dette er den første beskrivelsen av Daumannshytta slik den oppleves av personene vi følger i hørespillet. Her kan man se hvordan Bjerke skildrer hytta på en gjenkjennelig måte for de fleste nordmenn og hvordan fire karakterer har ulike opplevelser av hytta. Bernhard reagerer på en måte som er en forfatter verdig, han beskriver hytta nærmest nasjonalromantisk, men også med et snev av skrekk over naturens overtagelse av den tidligere storslagne hytta ute i skogen. Bugges beskrivelse henviser tilbake til de store herregårdene som eksisterer i den gotiske romanen i England. Sonja referer til et av de mest skremmende eventyrene i historien, fortellingen om den kannibalistiske heksen som spiser barn ute i skogen. Til slutt har man den rasjonelle Harald Gran som gjør at alle spøkelses forsvinner for en tid. Måten karakterene beskriver det samme miljøet er oppsiktsvekkende i flere av miljøbeskrivelsene i historien. Hytta blir ikke mer beskrevet enn det som skjer i første episode, men hvordan menneskene påvirkes av verden rundt hytta fyller hørespillet. Tjernet og skogen trykker seg inn igjennom veggene og forpester de av karakterene som er mest mottagelige for dette. Liljan og Bernhard er de som påvirkes mest negativt. Mørk blir mer og mer engasjert, men samtidig litt engstelig for hvordan den åndelige verden vil oppleve det moderne menneskets inntog i naturen. Nils Nordberg skriver i essayet sitt om hvordan hørespillene har utviklet seg og hvordan disse minner om filmen. Han mener at det er tre elementer som er svært viktige for hørespillet og det er tekst, musikk og lyd.

«Hørspillet bygger på ordet som stemningsskaper og fantasiegger, som bærer av sannhet og løgn, som signal om skjulte psykologiske spenninger mellom aktører i en konflikt, som uttrykksmiddel for den resonnerende tanke. [...] Teksten, det talte ordet, er det viktigste. Den skal utrette mange ting på én gang: Karakterisere personene, informere om forholdet mellom dem, beskrive omgivelsene, fortelle historien, drive handlingen frem» (Nordberg 1995:134).

Opplevelsen av å bli lest for kan bli sammenlignet med å lytte til hørespill hevder Nordberg og han sier videre at hørespillet er i en episk-dramatisk sjanger hvor fortellingen er delt i mellom flere stemmer. For å få frem de litterære beskrivelsene fra en roman over i hørespillsjangeren må det være en stemme. Man kommer langt med dialogen for å drive handlingen frem og for å beskrive situasjoner og karakterer, men jeg tror at fortellerstemmen eller den indre stemmen er den som beskriver best hvordan karakterene påvirkes av miljøet rundt seg. I den korte beskrivelsen av Daumannshyttas eksteriør så er det Bernhards beskrivelse som sier noe om den indre uroen man får fra hytta. Bugges og Sonjas beskrivelser blir mer overfladiske, selv om det refereres til kannibalistiske eventyr. Dette tror jeg kan sees i sammenheng med Barthes artikkel «Lytt». Hans teori går ut på at vi får en større nærhet ved å lytte enn å se. I den forrige dialogen mener jeg å se forskjellen på å se med ørene og lytte med ørene. Bugges og Sonjas beskrivelser er korte og mer synsbetont, mens Bernhards indre stemme går direkte inn i øret på oss, og vi som lytter kjenner på ubehaget.

«Hørspillet egner seg til å fortelle detektivhistorier. Den antydningens kunst som radiodramatikken er, passer ideelt til utlegningen av ledetråder og blindspor. Og mikrofonen har en unik evne til å konsentrere seg om det essensielle: resonnementet som leder til oppklaringen kan fremføres uten distraksjoner fra et utålmodig kamera som må ha noe å se på» (Nordberg 1995:136).

Nordberg kommer frem til en tilnærmet lik konklusjon som Barthes, men fra en litt annen vinkel. Nordberg ser hvordan små hint, setups og spor skaper kreativitet hos lytteren og at dette skjer igjennom mikrofonen, en del av radiomediet som er med på å konsentrere lyden slik at lytteren får en nærmere kontakt med historien. Vi får en større nærhet til historien fordi det kommer igjennom hørselskanalen og ikke synet. Nordberg presiserer også at mikrofonen er med på å kanalisere lyden og dermed skaper en enda større form for nærhet. Dersom vi ser dette i sammenheng med McLuhans medieteorier så vil det være mulig å oppspore hans tanker om kalde og varme medier. Mikrofonen skaper mer nærhet, men gir oss også et rikere lydbilde som tilfører oss mer enn om vi skulle ha hørt radiohørspillet igjennom for eksempel et telefonapparat eller om vi skulle ha fått det gjenfortalt av en annen person. Mikrofonen fremhever de lydene instruktøren ønsker å fremheve for å skape en klarest mulig historie for



lytteren. Det varme hørespillet fyller lytteren ved å benytte seg av skuespillerens stemme igjennom mikrofonen, lydeffektene som mikses inn og ved å ha musikk som underlag for å skape en helhetlig scenografi.

Instruktør Carl Jørgen Kiønig fortalte meg i en samtale at da han fikk manuset tildelt opplevde han at det manglet visse deler for å få den riktige flyten i fortellingen. Blant annet var dette Bernhards prosabeskrivelser og hans fortellerstemme som er særegen for *De dødes tjern* som fortelling. Monologene hans er viktige scenografiske skildringer for lytteren som ikke kan se verken tjernet, hytta eller karakterene og for å sette stemningen i fortellingen. Ved å få Bernhards tanker og bekymringer er det mulig for lytteren å komme enda nærmere karakterene og omgivelsene. Det er verdt å legge merke til lydмикsen i Bernhards fortellerstemme. Når han forteller direkte til lytteren kommer han enda nærmere oss. Lyden hans er høyere og det høres nesten ut som han kommer inn i øret vårt igjennom mikrofonen. Når han er i dialog med de andre karakterene er han lenger unna og dermed mikses han lenger vekk fra oss. Lydmiksen er med på å skape distanse og nærhet som påvirker vår tolkning som lyttere. Bernhards redsler virker sterkere inn på oss når de er inne i hodet hans enn når han uttrykker dem i plenum. Ved å mikse hans stemme mer frem, ivaretas den intime samtalen leseren opplevde da denne leste romanen og lytteren får samme opplevelse. Bernhard er den som påvirkes mest av omgivelsene i tillegg til Bjørn Werner. De beskriver to ulike gotiske omgivelser som settes opp mot hverandre. Daumannshytta kan sees som den skremmende herregården hvor spøkelses regjerer, mens huset til lensmann Bråthen beskrives som et trivelig hus fylt med varme, uten å være for moderne og rasjonelt. Alle spøkelses har en tendens til å forsvinne når «vanlige» mennesker entrer scenen. Etter at Gran blir funnet druknet i tjernet går hele følget ned til lensmann Bråten for å fortelle om hva som har skjedd. Bråtens hus og Daumannshytta kan sees på som to motpoler, akkurat som de to husene i Brontës *Wuthering Heights*. Det ene huset representerer det ville og naturen, mens det andre representerer det siviliserte og lyse. Det ene huset fyller beboerne med angst og usikkerhet, mens det andre gjør dem trygge. Da Bjørn kommer på besøk hos Bråten, mens det står på som verst i hans syke sinn før han «tar livet av seg», opplever han at psyken hans roer seg. «Jeg gikk rett bort til lensmann Bråtens hus, han er den eneste jeg kjenner, han har gode nerver, et beroligende vesen» (DDT ep.1). Men fordi Bråten ikke er hjemme så trekkes Bjørn tilbake til Tjernet og hans store eksperiment. Måten Daumannshytta og Blåtjern påvirker karakterenes psyke viser arven fra den gotiske romanen, hvor menneskesinnet ofte ble påvirket av det oversanselige.

## 5 Lyd

Teksten i hørespillet tar oss bare et stykke på vei. Det som skiller hørespillet fra andre dramatiske sjangre er dets bruk av auditive virkemidler. Musikk og lydeffekter er kjent fra både film, TV og teater, men her er det et sekundært virkemiddel for å understreke det vi ser fremfor oss. I hørespillet er lyden det primære og for å danne oss et godt bilde av hva som skjer i historien er vi nødt til å lytte, men teateret er også nødt til å være bevisst bruken av lyden som fortellende redskap.

### 5.1 Basert på musikk:

Teksten kommer naturlig nok frem ved bruk av stemmen til en skuespiller, enten i form av dialog eller monolog, men ordene og stemmen er ikke den eneste måten å beskrive et landskap med lyd. Det er to andre måter å skildre omgivelsene på og det er ved hjelp av musikk og lydeffekter. Først skal jeg ta for meg ordets beskrivelse av omgivelsene, deretter vise hvordan musikken er et viktig scenografisk element som maler bilder for lytteren og på den måten er med på å skape mer spenning i hørespillet. Musikk har vært viktig for alle Nordbergs produksjoner, og som nevnt adskillige ganger, så var det *Sort messe* i 1975 som satte standarden for hvordan man begynte å bruke musikk som en bevisst effekt i hørespillet. Jeg skrev i det innledende kapittelet for denne oppgaven om hvordan Rain komponerte musikk til *Sort messe* på en måte som ikke har vært kjent i Radioteatret før denne produksjonen. Deres intensjon var at musikken skulle være et supplement til historien og være med på å bygge opp spenningen og følelsene hos lytteren. Lytteren skulle lytte til musikken og ikke bare høre på den, slik Barthes ville ha uttalt det. Før *Sort messe* ble musikken brukt for å skape overganger eller være en kjenningsmelodi for en av karakterene. Det skjer ikke i alle tilfellene, men om man ser på de større produksjonene som *Dickie Dick Dickens* (1962) og *God aften, mitt navn er Cox* (1964), vil en legge merke til at bruken av musikken er ganske annerledes enn i produksjonene Nordberg og Rain skaper i senere tid. At musikken skaper kontraster ifølge Hartenstein er en interessant bemerkning som på mange måter stemmer med hvordan jeg leser Richard Allens observasjoner rundt Hitchcocks mest brukte virkemidler i sine filmer. Den mest kjente musikken fra Hitchcocks filmer er Bernhard Herrmanns musikk til «dusjescenen» i *Psycho*. I blant annet *Åndemasken* er det brukt lignende musikkgrep for å få lytteren til å skvette og hoppe i været. Dette skjer under drapsforsøket av hovedpersonen Erik Berg. I hørespillene er musikken delaktig for å sette stemningen og selv om dialogen kan

virke trivelig, kan observante lyttere få hjelp til å oppdage at noe ikke er som det skal være ved å høre på musikken som spilles i bakgrunnen.

## 5.2 Blåtjerns musikalske stemme:

Med den gotiske litteraturtradisjonen i bakhodet begir vi oss ut til Blåtjern. Det forunderlige vannet i *De dødes tjern*, selve skueplassen for tragediene i historien. Tjernet viser på en tydelig måte arven etter den gotiske romanen i kriminalromanen, men også den norske tradisjonen for eventyr og redselen for naturens krefter. På lik linje med Hunden hos Conan Doyle, er Blåtjern noe skremmende og uforståelig for menneskene i fortellingen. Den spiller på det urnorske og på det som skremmer nordmenn mest; troll, skogen og vann. For et rasjonelt menneske er redselen for troll irrasjonell, ettersom man ikke tror på troll. Redselen for vann er langt mer rasjonell ettersom man faktisk kan drukne der selv om man er en mestersvømmer. Blåtjern har en splittet rolle i historien, noe som gjør den helt ideell som miljø for en grøsser og kriminalroman. På den ene siden er det noe mytisk og overnaturlig ved tjernet, mens på den andre siden er det et ganske naturlig vann som tilfører noe til biotopene det har rundt seg.

*«Tjernet ligger som et ovalt, blågrønt speil innrammet mellom trærne. Vannflaten er aldeles blikk stille og gir inntrykk av noe fullkommet livløst. Hist og her flyter noen vannliljer, de har et underlig forstenet preg, de ligner isroser på en vindusrute. Langs bredden stiger jordbrune, råtne trestubber opp, gjørmete grener spriker frem av det blekgrønne sivet som fingrene til et druknet skogtroll» (DDT ep.2).*

*«Vi var kommet frem til tjernet. Det lå som et ovalt, blågrønt speil innrammet mellom trærne; vannflaten lå aldeles blikk stille og gav inntrykk av noe fullkommet livløst; hist og her fløt det noen vannliljer med et underlig frossent, forstenet preg; de lignet isroser på en vindusrute. Langs bredden stakk det enkelte jordbrune, råtne trestubber opp; gjørmete grener sprikte frem av det blekgrønne sivet som fingrene til et druknet skogtroll. En kald luftning slo opp fra det blanke vannspeilet, en søyle av kulde som reiste seg loddrett gjennom den varme høstluften; det var som plutselig å komme inn i en annen årstid» (Bjerke 1998:77)*

Dette er Bernhards beskrivelse av Blåtjern. Den første er hentet fra hørespillet og den andre fra romanen. Den store forskjellen mellom de to sitatene er at hørespillet foregår i nåtid, mens i romanen er det en fortidig handling som presenteres. Dette er narrativt logisk ettersom dramatikken nettopp foregår i nåtiden. Ellers legger man merke til at den siste delen av tjernets beskrivelse fra romanen er strøket i hørespillet. Den narrative beskrivelsen av Blåtjern gir lytteren de mest konkrete beskrivelsene av hvordan det faktisk ser ut. Beskrivelsene av

Blåtjern er preget av Bernhards redsel for tjernet og mørket der nede. Angsten for det ukjente er en tematikk som tas opp flere ganger i *De dødnes tjern*, særlig i diskusjoner mellom Mørk og Bugge. Mørk står for den tradisjonelle folkekulturen og overtroen, mens Bugge står for det rasjonelle og den moderne verden. De ser på tjernet og det som foregår på hytta på to ulike måter. Bjørns dagbok er ikke prosa på samme måte som Bernhards beskrivelser av omgivelsene, men gir lytteren en følelse av angst og ubehag. Bugge tar tak i Bjørn Werners dagbok:

«Jeg er slett ikke sikker på at du har rett. Det er en merkelig indre logikk i beskrivelsen av hvordan han blir suget inn av tjernet, av vanviddet. Alt tyder på at han er blitt gal i løpet av disse ukene her oppe. Og et sinnssykt menneske har andre bilder av virkeligheten enn vi andre. Eller omfortolker virkeligheten. Det er derfor jeg mener at Bernhards idé om at Haugerudmorderen har vært her, ikke er helt usannsynlig (*DDT* ep. 2)

Tjernet er kanskje det viktigste miljøet for stemningen i historien og som de fleste stillestående vann, så hører man ikke noen bestemt lyd fra tjernet, det bare utsondrer sin påvirkning på menneskene. Man hører kanskje skvulping av vann da en frosk hopper uti vannet. Eller er det noe annet som plasker der ute? Skogen omgir tjernet og er fylt med fuglesang ifølge Bernhard. Eller er den egentlig det? Bjørn Werner hørte kun skriket av en kråke og ingen annen fugl. Karakterenes beskrivelse av omgivelsene preges av deres oppfatning av Blåtjern, og Borges oppgave er å skrive en fortelling som skremmer og begeistrer hans publikum, i tillegg til at han helt klart er redd der han vandrer rundt i en tett skog omgitt av mordere, spøkelses og et tjern som tiltrekker seg ofre.

Men hvordan skaper man et stillestående vann uten å kunne se det? Blåtjern blir fortrinnsvis skapt av beskrivelsene fra karakterene, men også ved hjelp av musikken som er spesialskrevet for hørespillet.<sup>11</sup> Tidligere har teksten og lyden vært det viktigste for å drive frem handlingen i hørespillene. Nils Nordberg skriver at musikken er

«et supplement til teksten, men den har, som lydeffektene, et utall bruksmuligheter i hørespill. Den er et ypperlig middel til å anslå stemning, tidskoloritt og stil. Den binder stykket sammen fra scene til scene, utdyper og løfter dialogen og trekker usynlige tråder i form av ledemotiver gjennom handlingen» (Nordberg 1995:135).

---

<sup>11</sup> Et av temaene er riktignok skrevet for *Døde menn går i land*, men er like fullt komponert for NRK Radioteatret av Åsmund Feidje et av de to gjenværende medlemmene av bandet Rain. Den andre er selvsagt instruktøren Carl Jørgen Kiønig

Nordberg forklarer kort og godt hvordan musikken har ulike roller innad i hørespillene. I tidligere hørespill som Dickie Dick Dickens og Cox spiller kjenningsmelodien en sterk rolle, ettersom den annonserer hvilket hørespill man hører på nesten like mye som selve annonseringen. I *De dødes tjern* er det Liljans sang som kan regnes for å være kjenningsmelodien. Bruken av kontraster i musikken ser man allerede i *Sort messe*. Her spilles det en enkel jazz-låt i første episode som lar oss få en mer hjemmekjær tone enn den senere musikken i hørespillet som er langt mer preget av ledemotivet til handlingen. I *De dødes tjern*, gjøres dette grepet enda tydeligere. I eksposisjonsscenen spilles det tidsriktig musikk på grammofofonen, mens ute i Svartskogen er musikken mer filmatisk og skal beskrive Blåtjerns musikk. Hovedtemaet i *De dødes tjern*, altså den musikken som brukes som intro og outro for hørespillet, baserer seg på «Med en vandlilje» som synges i første episode av skuespiller Charlotte Frogner. Teksten er i seg selv skremmende og er et frempek mot hva som skal skje. «Vogt dig, barn, for tjernets strømme. Farligt, farligt der at drømme! Nøkken lader som han sover; - liljer leger ovenover», lyder teksten (Ibsen 1871). Videre bruker Frogner stemmen til å lage spøkelsesaktige fraseringer som minner om huldras lokking fra skogene. Om enn, med et mer klassisk romansepreg på stemmen enn folkemusikkens blåtoner. Musikken i *De dødes tjern* baserer seg nesten mer på stemningen i scenen enn på å beskrive «ordrett» selve miljøet, men det er veldig ofte at Blåtjern får sitt eget ledemotiv. I manuset står det notert ned blant annet slik: «(”Bilde” av Blåtjern, skog, sus, forsiktig skvulping osv, musikkunderlag. Inn i ”bildet” kommer et langtrukket skrik – fugl/dyr/menneske? – fulgt av et kraftig plask. Ringer brer seg utover. Musikk tar over» (DDT ep. 2). Usikkerheten rundt hva vi faktisk hører, står til og med i manus. Musikken og lydene må derfor være diffuse, men ikke så diffuse at de ikke er gjenkjennelig i det hele tatt.

Musikken er delt inn i ulike temaer som brukes på forskjellige steder. Noe av musikken er spesifikk skremmende og ment for å lage mer ubehag, mens annen musikk skal gjøre oss usikre. Man hører en merkbar forskjell på klokkespillet til Tjernet, de skremmende strengeinstrumentene når spenningen drar seg opp og det mer basspregede temaet som skjer flere ganger når karakterene ser eller tror de ser morderen. Det er ikke ofte det er musikk av mer lettsindig art, men så er denne kriminalromanen av en gotisk karakter og dermed mer opptatt av å skape usikkerhet på om det vil ende godt. Det er antagelig en av flere gode grunner til at denne romanen fungerer godt som hørespill. Nordberg skriver i essayet sitt om hvorfor *Hunden fra Baskerville* fungerer godt som hørespill, og det handler om at vi ikke kan se det som skremmer oss. Vår egen fantasi i samspill med teksten, musikken og lydeffektene

er med på å gjøre det vi ikke kan se, enda mer skremmende. Sherlock Holmes' mest kjente eventyr har blitt dramatisert flere ganger i tv og film-mediet, men det er først og fremst i radioen at Nordberg mener at den sitrende angsten fra romanen virkelig får komme til sin rett. «Grunnen er ganske åpenbar: *Historiens effekt bygger på det usette, nesten sette og subjektivt sette*, skildret av en forteller som selv deltar i handlingen» (Nordberg: 1995:135). Dette kunne like gjerne ha vært skrevet om *De dødes tjern*. Det skremmende er det usette, det man skimter der ute i skogen, og ikke minst hva Bernhard skildrer for oss som lyttere. Når vi ser det, eller med hørespillets øyne identifiserer lyden, blir den mindre skremmende og vi får redselen på avstand. Musikken tilfører en sitrende spenning til produksjonen. Den tilfører følelser og assosiasjoner for lytteren og trigger dennes fantasi. Tjernet som er et stillestående vann er lettere å skildre ved hjelp av musikk, fordi musikken kan skape en nærhet som bildet aldri kan nærme seg.

### 5.3 Musikkens rolle i radioens historie:

Radiomannen Tim Crook mener det er essensielt at man har kjennskap til musikkteori for å kunne analysere lydbruken i hørespillene. (Crook 1999:92). Å analysere lyder og musikk krever en kjennskap til hvordan musikk er bygget opp. I en hørespilldramatisering er man avhengig av å ha kunnskap om tre vitenskaper. Først og fremst litteratur- og teater teori, men også, som Crook sier, musikkteori. «Music is fundamental to the successful blending off sounds in cinema. It has become more relevant in UK audio drama since 1988» (Crook 1999:92). Her ligger altså nordmennene et lite hestehode foran i løypa, ettersom vi startet med «filmmusikk» i hørespillet allerede i 1975. Crook har selv arbeidet mye med radio og hørespill og han baserer seg en god del på egne erfaringer og på erfaringer fra andre innen bransjen for å vise musikken og lydens rolle i radioen. «Hilda Matheson cited music as an equivalent value of importance to actors' performance» (Crook 1999:92). Matheson var produsent i BBC før andre verdenskrig og mente at mye av kunsten i hørespillene ligger i dynamikken mellom den vokale opptreden, musikken og lyden. Hun skriver sin bok i 1933 og er opptatt av samspillet mellom de tre hovedelementene i radiohørespillet. Lyden pleier ofte å få mer oppmerksomhet, som vi skal se på senere, men for Matheson spiller musikken en viktig rolle for å drive frem stemningen i scenene. «Matheson said that music provides printed programme background, scenery and 'something of the emotion which the mass psychology of an audience supplies'. She stressed its 'associative' function» (Crook 1999:92). Matheson bekrefter at scenografien kan skapes ved hjelp av lydmalende musikk. Da hun

skrev sin bok var ikke bruken av musikk kommet like langt som i våre dager, men det er oppsiktsvekkende at hun allerede på 1930-tallet har sett viktigheten av musikken som assosiativt virkemiddel i radioen og at dette påvirker publikums oppfattelse av karakterenes omgivelser. Crook poengterer at Matheson ligger langt foran i tid i forhold til sine samtidige og hennes forståelse av musikkens makt blant tilhørerne. Hennes måte å tenke på musikkens assosiative funksjon minner veldig om hvordan musikken blir brukt i tiden etter Nordberg. Det var nok bevisst før Nordbergs produksjoner, men den bevisste og filmatiske bruken vokser ettersom han produserer flere og flere kriminalhørspill. «She said choice of music should be as much a part of the writer's craft as making decisions about theme, plot and characters» (Crook 1999:92). Denne visjonen stemmer bra med arbeidsmetoden til instruktør Kiønig. I flere av sine produksjoner dramatiserer han stykkene, instruerer og lager musikken, eller henter frem sin gamle bandkamerat Åsmund Fedje. Dette gjør at vi får en helhetlig produksjon av hans tolkning av den dramatiske teksten. Det faktum at Kiønig har vært musiker gjør at han stiller sterkere enn om Nordberg selv skulle ha begynt å skrive musikk for å skape sin visjon av hvordan musikken skal høres ut. Crooks mening om at man må kunne noe musikkteori blir synlig i de fleste av produksjonene hvor Kiønig er involvert. Han kan noe om alle de tre vitenskapene jeg nevnte ovenfor. I *De dødes tjern* er det en annen dramatiker, men manuset bærer likevel preg av Kiønigs arbeid og kunnskap om hvordan man bygger opp en historie og ikke minst hans årelange erfaring med bruk av virkemidler for å holde spenningen oppe. «The French philosopher Jean-Jacques Rousseau defined the composition of music as the painting of pictures in sound» (Crook 1999:93). Sitatet stemmer forbløffende godt med Mathesons observasjoner om hvordan hun mener at hørspillene skal bygges opp av ulike paletter. La oss derfor ta for oss den siste fargen som må til for å få et radiohørspill til å være komplett: lydeffektene.

#### **5.4 Lydens opphav i teksten:**

Der musikken ofte kan virke abstrakt i sine scenografiske beskrivelser er lydeffektene konkrete. Av og til må de bekreftes av ord fra karakterene for at man skal være helt sikker på at den lyden vi hørte har blitt riktig assosiert. Musikken er ofte et underlag som skal skape stemning, men kan også gi tidsangivelser ettersom musikken har en historie hvor enkelte musikkarter var på moten, men lyden har også sin historie. Det hadde for eksempel vært fullstendig ulogisk om kjenningsmelodien til Nokia skulle ha dukket opp i *De dødes tjern*. Man må altså finne en telefonlyd som passer til Oslo 1939. Å beskrive lydens viktighet i et

hørspill er ganske vanskelig, med tanke på at det er lydeffekter nesten hele tiden. Det klirres i glass, bankes i dører, skyves i stoler, klimprer i hover og i det hele tatt er mange lyder å forholde seg til. For å forklare musikken valgte jeg et bestemt tema som beskriver Blåtjernets scenografi og for å vise lydens rolle i det spenningskapende har jeg valgt tordenværet. Det er en presis og gjenkjennelig lyd, men det er også en lyd som har en større betydning i *De døde tjern*.

«Personlig har jeg alltid synes det har vært noe eget koselig ved tordenvær, noe intimt og stemningsfull; menneskene tvinges på en måte nærmere hverandre når naturmaktene raser; dessuten kommer kvinnenens svakhet så sjarmerende for dagen hver gang det tordner. Men i denne situasjonen virker det bare opprivende på meg – som en ytterligere slitasje på nervene. Jeg visste blant annet at huset ikke hadde noen lynavleder» (Bjerke 1998:119).

André Bjerke skildrer tordenværet ute på Daumannshytta på denne måten. I hørespillet ledsages beskrivelsen av dialog og lydeffekter. Bernhards redsel kommer tydelig til syne i scenen hvor tordenværet får regjere i tredje episode. Grunnen til at tordenværet har blitt valgt som miljø er nettopp at dets nærvær påvirker menneskene. Man kan trekke paralleller til gotisk og skrekklitteraturen når det kommer til værphenomener. I Emily Brontës *Wuthering Heights* hjemsøkes Heathcliff nærmest av regnvær og storm etter at hans elskede Cathrine er død. Eller som Bugge forklarer redselen for spøkelseser:

«Når et menneske er redd spøkelseser, er det dypest sett seg selv han er redd for; han frykter sitt eget gjenferd: den ubevisste, døde delen av seg selv, den som plutselig får nytt og uhyggelig liv om natten. Han er redd for mørket, fordi mørket appellerer til nattsiden i hans vesen: ødeleggeren, morderen, rovdyret – alt det som kulturen i han har overvunnet» (Bjerke 1998:124).

«Værsyke» er noe som preger selv normale mennesker og de fleste kjenner på det ubehagelige ved en tordenstorm. For noen er det lyset fra lynet som skremmer, for andre er de drønnet av tordnet som kommer som en konsekvens av lynet. I hørespill vil det være naturlig at det er lyden av torden som får hovedrollen i ubehagelige uværstetter.

#### BERNHARD BORGE

*Jeg vet at det er et vesen utenfor, jeg har jo sett ham. Der ute i mørket ligger tre farer. Den ene er tordenværet, den andre, den rømte morderen . . . og så den tredje . . . noe fremmed, ufattelig. Den svarte skogen skjuler et monstrum, et vesen som hater oss, en usynlig, ødeleggende kraft, som før eller siden vil slå til, raskt og tilintetgjørende som når lynet smadrer en trestamme. Stormen varsler et annet uvær som snart vil bryte løs over oss . . . (DDT ep.3)*



Replikken gjør at lytteren assosierer seg frem til at det er noe trykkende som ligger over området rundt hytta. Dette trykket løsner til dels av tordenværet.

Hørespillet har ett tordenvær mer enn romanen. Under festen hos Bernhard og Sonja i første episode er det et tordenvær som slår ned like ved dem, men her er de tryggere enn ute i skogen. Tordenværet gir oss fornemmelsen om at noe kommer til å skje senere i begge tilfellene, men samtidig representerer dette første tordenværet også det mer koselige ved tordenvær. De gangene man sitter samlet i godt selskap og prater om alt og ingenting. Tordenværet påvirker ikke noen av de tilstedeværende gjestene, men inspirerer Gran til å fortelle om Blåtjern og Daumannshytta når Bernhard trygler om hjelp etter stoff. Tordenværet blir dermed en slags opptakt for stormen som siden skal komme. Det andre tordenværet er derimot langt mer skremmende. Det er de samme menneskene som er samlet sammen, men omstendighetene er annerledes og alt er mer trykkende, både utenfor hytta, men også mellom menneskene som sitter sammen. Her ser vi hvordan McLuhans kalde samfunn påvirker opplevelsen av tordenværet. Naturen er mer skremmende når man sitter i den og ikke kan beskytte seg bak det moderne samfunnet. Når Oslo-menneskene befinner seg ute i naturen og stemningen er mer trykkende og skremmende, det er tross alt en morder som går løs der ute, Liljan har nesten tatt livet av seg og de vet fremdeles ikke hva som har skjedd med Bjørn, så det er ikke rart at karakterene blir mer ampre under dette andre tordenværet. Likevel kan man allerede i det første tordenværet se hva som skjer med mennesker som er mer mottakelige for å påvirkes av været. Liljan reagerer sterkt på at Gran forteller historien om Tore Gruvik, og selv om det ikke er akkurat tordenværet hun reagerer på, så blir underlagslyden av tordenværet viktig for å sette stemningen i denne scenen.

## **5.5 Lyd og tekst: tordenværets stemme**

Omgivelsene i hørespillet blir presentert gjennom dialog og fortellerstemme. Informasjonen fra karakterene kan understrekes ved hjelp av lyder. Crook presenterer noen av BBCs radioprodusent Lance Sieveking sine lover som gir en indikasjon på hvordan lydens rolle utarter seg når den blir brukt i hørespill. Den første av disse lovene omhandler effekten av den realistiske og bekreftende lyden. «This is a sound which amplifies a signpost roots in the dialogue. Sieveking means by this that if a character has introduced the idea of a storm, the sound of ‘a ship labouring in a storm’ will confirm the idea» (Crook 1999:70). «As Barthes

said in *Image- Music- Text* (1977), words 'fix the floating chain of signifieds in such a way as to counter the terror of uncertain signs» (1999:70).

«(Tordenvær utenfor. Et hardt skrall får alle til å skvette.)

BERNHARD BORGE

Oi, den var ganske nære, dere! (Rasling av gardin, han titter ut av vindu) Håper det ikke slo ned noe sted» (*DDT* ep.1).

«[Sieveking] also observes that every sound effect can be given additional coloration through dialogue and narration» (Crook 1999:73). Bernhards replikk bekrefter lyden av tordenværet som har blitt representert av et tordendrønn. Lytteren kan selvsagt ikke se lynet og kan derfor ikke vite hvor nærme uværet er. Med en replikk fra Bernhard er det mulig å forstå at stormen ligger rett over det hyggelige selskapet som befinner seg hjemme hos han en augustdag i 1939. Menneskene rundt han reagerer litt på dette tordenværet, men ikke mer enn at Sonja synes det er litt for nære og dermed viser et visst ubehag: «Gå vekk fra vinduet, Bernhard, jeg vil ha deg rå, ikke sprøstekt» (*DDT* ep.1). Tordenværet skaper med andre ord ikke noe mer uro blant menneskene i selskapet enn det det normalt sett gjør om man møter på det. Tordenværet og replikkene bekrefter hverandre og gir lytteren en følelse av hvordan stemningen er. Det er et tordenvær som er ganske nære, men det truer ikke karakterene på noen måte. Sieveking mener at enkelte lyder trigger noe i lytteren. For eksempel vil fuglekvitter skape en stemning hos lytteren om at det er en fredelig sommerdag og at folk er ute i det fine været. «Here we have the beginnings of the semiotics of sound. Sign, signifier and signified are well illustrated by these examples» (Crook 1999:71). De fleste er kjent med betydningen rundt disse ordene innenfor litteraturvitenskapen, men Crook mener at det er en semiotikk lydens verden også. Tordenværet blir representert ved et tordendrønn og med et bekræftende ord fra karakterene om at det vi hørte faktisk var torden. Denne bekræftelsen gjør at det ikke er noen tvil for lytteren hva de har hørt.

Gjennomgående i Crooks utlegning rundt lydbildet er at det har en form for dramaturgi. For at lytteren skal få mest mulig ut av lydeffekten må timingen av lyden være helt korrekt, dette gjelder for øvrig også musikk som lydeffekt. «Sieveking acknowledges that the creation of sound effects in drama needs the agency of the lively imagination and a rhythmic sense of timing» (Crook 1999:73). De letteste eksemplene på timing er i jakten på morderen i

kriminalhørespillene. Det er andre eksempler på hvordan dette fungerer, men jakten på en potensiell morder er hovedgrunnen til at man hører på kriminalhørespill. Man kan høre det i *Hunden fra Baskerville* rett før Holmes og Watson faktisk møter det gigantiske beistet. Musikken og lydene blir helt borte frem til Holmes sier at han ser Hunden, da skrur alle knapper opp og vi hører knurring, skudd og Panufniks musikk dundre ut av høyttalerne. Det samme skjer i *De dødes tjern* når mennene går ut i skogen for å lete etter den gale dobbeltmorderen der ute. Carl Jørgen Kiøning forteller at da han skulle spille produksjonen for første gang for sine overordnede i Radioteateret så hoppet folk i været da Bernhard møtte den rømte morderen. Grunnen var såre enkel. Musikken og lydene var blitt tunet fullstendig ned, slik at det var nærmest stillhet uten at lytterne egentlig hadde lagt merke til det. Helt frem til lyden av morderen som kaster seg over Bernhard for å komme seg unna og kommer med et brøl som skremmer vannet av både lytteren og Bernhard. Forutsetningen for at dette skal få en effekt er at lytteren må være engasjert i historien og være så intenst lyttende at de ikke er forberedt på den brå endringen. Trikset er kjent fra diverse skrekkfilmer også, når morderen plutselig dukker opp bak en av karakterene vi sympatiserer med. Heldigvis for Bernhard blir han ikke drept i sitt møte med morderen. I Radioteatrets *Åndemasken* (1993) brukes dette også bevisst i scenen hvor student Berg nesten blir myrdet mens han sover. I det øyeblikket han forstår at det er noen i rommet hans og han ikke drømmer kommer en skarp skingrende lyd som gang på gang får lytteren til å hoppe rett til værs. «Colour has tone. So does sound. Colour has lightness and darkness. Tone has often been used in the context of musical and sound description» (Crook 1999:77). Kontrastene mellom desibelnivået på en lyd skaper spenning i radio. Om lyden blir helt borte og vi legger merke til stillheten, prøver vi å lokalisere hvilke andre lyder som eventuelt befinner seg i rommet. Performansen *4'33*(1947-48) av John Cage er et av de tydeligste eksemplene på å utforske stillhet og lyd. Om kontrastene mellom stillhet og lyd endres fort, vil ørene være vant med stillheten og få et voldsomt inntrykk når det kommer en lyd. En hvisking vil gjøre at vi føler oss nærmere den som hvisker og i stillheten øker sanseintrykkene. Når den voldsomme lyden kommer i både *De dødes tjern*, *Hunden fra Baskerville* og *Åndemasken*, har vi plassert oss i et «kaldt» sted hvor vi reagerer mer på lyden enn vi ville ha gjort om det var mye lyd i forkant av bruddet. Om vi hadde vært i en «varmere» sinnsstemning hadde antagelig effekten ikke vært like skremmende. Det er den første eksplosjonen i actionfilmen som er imponerende, den eneste måten å få et lignende inntrykk er at den siste av eksplosjonene er større og mer omfangsrik enn de forrige.

En av de første instruktørene som klarte å forstå viktigheten av lyddesign var skuespilleren og instruktøren Orson Welles. Han samarbeidet med Ora Nichols, og sammen skapte de historie i 1938 da verden for første gang fikk høre *War of the Worlds* og lytterne var overbevist om at verden var under angrep fra verdensrommet. Nordberg nevner også dette hørespillet i *Nordeuropas* og han ser hvordan Welles var en som var veldig bevisst sitt medium. Han visste at han skulle lage en forestilling for radiolyttere og benyttet seg av de virkelige effektene som en nyhetssending bruker. Dette gjorde at troverdigheten økte. «Very few people are prepared to acknowledge that equal creativity and strength comes from sound design as from writing, performance and direction» (Crook 1999:74). Med en god lyddesigner gjør man jobben til instruktøren og skuespilleren mye lettere. Ved å få hjelp av lyd og musikk, komponisten er også en viktig del av lydbildet, vil man kunne male et større bilde for lytteren. Lydene og musikken er med på å øke fantasien hos lytteren. Vi har lettere for å se for oss rommet om vi får hjelp av lyd og musikk.

Produsenten Hilda Matheson er ikke interessert i lydeffektens signifikante rolle i like stor grad som Sieveking, hevder Crooks. Det hun er mer opptatt av er lyddesignerens rolle når det kommer til å lage en palett i produksjonen. Hun sammenligner i større grad poesien og maleriet med hørespillet, enn effektene som kom i teateret og filmen. «Matheson concluded that the listener needs powerful subject matter and context to maintain engagement. She stressed the human element in bringing the listener close to the feeling and emotions of characters interpreted by actors» (Crook 1999:74). Dette minner om Sievekings tolkning av lydets semiotikk, men Matheson tar det litt lenger. Hun setter lydene i sammenheng med det de faktisk skal understreke. Er det for mange lyder og feil timing vil bildet bli uklart for lytteren, og mister man lytteren har man ingen følger av historien. Poenget var jo at kriminalhørespillene skulle være spennende for lytteren, på tross av at det er en gjenkjennelig historie. Matheson poengterer at mikrofonen er med på å skape de små nyansene som kan utgjøre forskjellen mellom et godt og et dårlig hørespill. «The success is wholly dependent on the quality of casting, direction, performance and production values» (Crook 1999:75). Det er med andre ord viktig å se helheten i produksjonen. Om en del av produksjonen er viktigere enn en annen er egentlig irrelevant for vår diskusjon, det som derimot er interessant er bevisstgjøringen av lyden og musikkens viktighet i hørespillet. Ettersom tiden går, blir instruktør og skuespillere mer og mer avhengige av gode lyddesignere. Matheson uttrykker viktigheten ved at lydene ikke overstyrer det som faktisk er vesentlig, og det er skuespillerens stemme. «She recognised that sound plays needed as much precise 'blocking' in the sound

stage before the microphones as any stage play. Principal characters needed to stand out clearly from their background. Overwrought and emphasised realism confuses the story and distracts the focus of the ear» (Crook 1999:75). For en sceneskuespiller er det enkelt å bli sett og dermed hørt fordi man kan ta fokuset til seg ved å ta et steg frem. I hørespillet er ikke det mulig, og derfor må lyddesigneren passe på om det er musikken, lydeffekten eller stemmen som skal være i fokus. Matheson og Sieveking skriver sine bøker med henblikk på datidens radiohørespill og teknologien var langt mindre utviklet enn den er i våre dager. Vi kan mikse lyden i etterkant og kan dermed gjøre en del endringer fra opptakene som før måtte gjøres live. Begge poengterer viktigheten av gjenkjennelighet for lytteren og at lyden er grunnleggende en del av helheten. Det er ikke det viktigste i alle tilfeller, men ved riktig bruk kan det gi en større dybde til produksjonen. Dette oppleves særlig i senere produksjoner hvor denne tankegangen er mer eller mindre innarbeidet som et resultat av fjernsynets inntog. Det moderne mennesket er langt mer vant med mange lyder på en gang og kjappe klipp mellom scenene. Noen ganger er kanskje klippene for kjappe og helheten forsvinner. Dersom lyden får overta fullstendig for historien vil det være vanskelig å finne sammenhengen og lytteren faller av. Likevel kan støy brukes som en effekt for å fremheve historien, men som Matheson hevder, så handler det hele om ulik fargelegging av lydbildet. Denne fargeleggingen er det Crook mener også er en del av det semiotiske i lydbildet. Han forklarer leseren, at ved å ytre et ord, for eksempel «bord», vil dette produsere bilder i hodet på lytteren. Dersom man da i tillegg hører at en karakter slår hardt i bordet vil man fort høre om det er laget av glass, det kan knuse, av tre eller av plast. Denne fortolkningen av et bord skjer i hodet på lytteren og gjør at de kan skape et fyldigere bilde av scenen. Lyd og musikk er med på å male bilder i hodet på lytteren på en måte som instruktør, lyddesigner, komponist og skuespillere har arbeidet med i mange år. Denne finmekaniseringen er det som gjør at *De dødes tjern* fungerer så godt som et hørespill, på tross av at den norske befolkningen kjenner historien fra før av.

Hvordan blir lydbildene en del av spenningsdannelsen hos lytteren? De auditive virkemidlene er like fleksible som Hitchcock bruker spenning i sine filmer. Det er ikke bare én måte å skape spenning på, men det er ved hjelp av kontraster, dynamikk og paletter kan instruktøren i samspill med sine medarbeidere klarer å skape et produkt som holder fast i lytterne og holder dem i spenning. Jeg tror også at noe av grunnen til at man kan høre et virkelig godt hørespill om igjen og om igjen er nettopp lydbildet. Det er abstrakt og assosiasjonsrekken vår vil endre seg etter hva vi registrerer i lydbildet og hvordan vi oppfatter stemningen. Dette vil også endre seg ettersom man blir kjent med historien, slik Iser forklarer i leserprosessen, slik at

man oppdager flere nyanser i lydene og musikken som man kanskje ikke hører ved første gjennomhøring. Lydene og musikken må også utvikle seg etter samfunnet og lytterne sine. Derfor er en lydprodusent og komponist avhengig av å være oppdatert på hvordan andre medier behandler sine produksjoner. McLuhans medieteorier spiller igjen en rolle for hvordan vi oppfatter musikken og lydene. Ettersom mediene endrer seg med samfunnet, må virkemidlene også utvikle seg for å være interessante og dette gjelder særlig innenfor spenningssjangeren. Selv om Hitchcock og flere av produsentene som Crook siterer, er mennesker som drev på med radio og film for flere tiår siden, så er deres teorier om hvordan man skaper spenning og en emosjonell tilhørighet hos lytteren fremdeles gjeldende i våre dager. Vi trenger at noe nytt skjer slik at vi blir overrasket, men samtidig trenger vi noe tradisjonelt som gjør at vi kjenner oss igjen.

## 6 «The Final Problem»

Det er på tide å konkludere med svaret på «the final problem» for Nils Nordberg og Rain. Jeg har tatt utgangspunkt i Nordbergs essay om radiohørespillet og utsagnet: «Radio er det medium som egner seg best til å fortelle kriminalhistorier i dramatisk form» (1995:133). Jeg ville finne ut hva det var med hørespillet som gjorde at dette passet best til å fortelle kriminalhistorier. Jeg fant ut at kriminalhistorien passet godt i den dramatiske formen fordi oppbygningen av etterforskningshistorien ligner på standard-dramaturgien. For å avgrense radio som medium, valgte jeg å spesifisere meg på hvordan spenning skapes i kriminalhørespillene. Jeg har lett etter svaret på hvordan spenning kan oppnås i en fortelling som allerede er kjent for publikum. Jeg har lurt på hvorfor jeg kan høre på *De dødes tjern* for 11. året på rad og fremdeles finne det interessant, spennende og givende. Jeg leste romanen *De dødes tjern* for første gang da jeg var 10 år gammel og skulle skrive særoppgave i norsk på barneskolen. Oppgaven skulle handle om André Bjerkes kriminallitteratur og *De dødes tjern* og *Døde menn går i land* var hovedromanene mine. Jeg så også filmen gjentatte ganger hjemme hos min farmor og hver gang jeg leser, hører eller ser historien fra Blåtjern blir jeg like grepet. Dette gjelder for øvrig ikke bare dramatiseringer av Bjerkes romaner, men det gjelder de fleste av produksjonene hvor Nils Nordberg og Rain har vært involvert. Plutselig finner jeg nye elementer som tilfører historien enda mer. Det ligger nok mye nostalgi i dette, men jeg vil hevde at deres hørespilldramatiseringer av ymse kriminalromaner er av de ypperste. Kombinasjonen mellom dramatikk, kriminelle handlinger, musikk og de intrikate bildene disse skaper er det som jeg mener er det ypperste av kriminalhørespill fra Norge.

Svaret på «the final problem» ligger i kriminalromanens grunnstruktur. Det ligger i hørespilletts egenart og det ligger i lytterens lytteprosess, hvor fortellingen fullføres. Jeg vil hevde at man kan kalle kriminalhørespillet en underart av kriminallitteraturen, i alle fall når det kommer til produksjonene jeg har brukt som eksempler. Nordberg, Kiønig og Rains mål er å holde på den enkelte romanens egenart. En forfatter legger igjen sin narrative stemme og den har lett for å forsvinne i en dramatisering, men dette opplever jeg ikke i disse større hørespilldramatiseringene jeg har nevnt. Ved å bruke Rains musikk tilfører Nordberg kriminalhistorien mer dybde og spenning. Ved å bruke lyddesignere med forståelse for faget sitt er det mulig for Kiønig og Nordberg som instruktører å time spenningsoppbygningen i hørespillet. Lyden og musikken skaper bilder for lytteren og tilfører mer til den kreative prosessen enn bare å være ekstra virkemidler i hørespillet.

## 6.1 Arven etter Nordberg:

Det er tre ulike former for spenning i arven etter Nordberg. For det første er det spenningen som allerede ligger i kriminalhistorien. Nordbergs evne til å velge hørespill basert på gode kriminalfortellinger er noe av det som gjør hans produksjoner særegne. Denne formen for spenning oppstår i «the gotta», i ønsket om å løse mysteriet og få svaret på «whodunit». Den andre formen for spenning vises ved at Kiønig og Nordberg er bevisste bruken av dramaturgi i sine oppsetninger. Dramaturgi, som også finnes i kriminalromanens oppbygning, ligger selvsagt naturlig i hørespillet fordi det er en dramatisk sjanger, men som jeg har vist handler dramaturgi om mer enn bare hvordan man bygger opp en dramatisk tekst. Det handler også om forståelse for det bærende spørsmålet og handlingsgangen lytteren skal følge. Til slutt har vi spenningen som skapes ved utfordringen av lytterens moral, i kontrastene, humor og tabuer i hørespillet. Denne formen for spenning har jeg vist ved å presentere Alfred Hitchcocks filmteknikker. Jeg mener at disse teknikkene også kan sees i flere av kriminalhørespillene fra Nordbergs periode i NRK. Til sammen påvirker alle disse tre formene for spenning lytterens opplevelse av hørespillet og gjør at lytteren er med på å tilføre mer spenning til hørespillet ved å være deltakende som lytter og ikke bare en som hører på produksjonen. Den fjerde formen for spenning, stiller seg litt på utsiden av de andre formene som jeg tror er riktige å se på i sammenheng med Nils Nordbergs produksjoner fra 1975 og frem til han sluttet i 2009. Den omhandler hørespillet som medium og ikke innholdet av et spesifikt hørespill. Marshall McLuhans teorier sier at hørespillet fyller lytteren med inntrykk fordi radio er et varmt medium hos han. Han viser hvordan mediene fornyer seg selv og dermed skremmer publikum med nye teknikker og teknologi. Det ukjente fyller oss med angst, det vi ikke kjenner igjen fyller oss med ubehag. Til syvende og sist vil jeg hevde at kriminalhørespillets oppbygning av spenning handler om å få en respons fra publikum og hvordan historien eller mediet kan påvirke disse mest mulig. Angsten, redselen og spenningen har alle en bror som jeg ikke har snakket om, og det er «uhyggen», eller som psykoanalytikerens Sigmund Freud kaller det «das unheimliche» «uhjemmelige». Freuds tekst fra 1919 kan være behjelpelig med å forklare følelsen av uhygge på en måte som jeg tror er relevant for forståelsen av hvorfor en lytter kan velge å høre på et kriminalhørespill gjentatte ganger, på tross av å vite hvem morderen er. Det handler ikke bare om å løse puslespillet, det handler om å bearbeide en angst, redsel eller uhygge for det skremmende og ukjente. Selv om løsningen på mysteriet ved Blåtjern er kjent for publikum som har lest romanen, så er den ukjent for karakterene. Uansett hvor mange ganger jeg hører på hørespillet, så opplever karakterene mysteriet på nytt. De opplever



uhyggen, angsten og redselen på nytt og på nytt, uten å bygge nye lag, slik jeg som lytter gjør. Selv om jeg kjenner til svaret på gåten, så bygger jeg nye lag for mine følelser og lærer dem å kjenne bedre og oppdager nye nyanser i hørespillet.

## 6.2 Sigmund Freuds «Das unheimliche»:

«Ta nå spøkelser og gjenferd. I India omgås mennesker hver eneste dag de døde, ser hver eneste dag gjenferd i den mest bokstavelige forstand. Uten å kjenne den ringeste antydning til uhygge. Og hvorfor?» (DDT ep.3)

Hvordan kan uhyggen brukes som et middel for å skape mer spenning i et kriminalhørespill? Gabriel Mørk sier det handler blant annet om at det moderne mennesket er redd for spøkelser fordi de ikke tror på dem selv. Kai Bugge sier derimot:

«Følelsen av uhygge har ikke noe med en ytre åndeverden å gjøre, den stammer fra en indre, fortrenget verden i mennesket. Når et menneske er redd spøkelser, er det dypest sett seg selv han er redd for. Han frykter sitt eget gjenferd, den ubevisste, døde delen av seg selv, den som plutselig får nytt og uhyggelig liv om natten. Han er redd for mørket, fordi mørket appellerer til nattsiden i hans vesen, til ødeleggeren, morderen, rovdycet – alt det som kulturen i ham har overvunnet» (DDT: ep. 3).

Da Sigmund Freud skrev «Das Unheimliche» i 1919 valgte han å se på hvordan uhyggen presenterer seg i litteraturen og hvorfor vi lar oss påvirke av den. Freud beskriver «det uhyggelige» på to ulike måter. Den ene er den språklige betydningen som har blitt ilagt ordet og den andre er «personer, ting, sanseinntrykk, opplevelser og situasjoner som vekker følelsen av noe uhyggelig i oss» (Freud 2011:151). Det uhyggelige er det skremmende som går tilbake på det velkjente og som man er fortrolig med. Følelsen av uhygge starter med at det er noe som er ukjent for mennesket og er skremmende i så henseende. Freud bruker psykiateren Jentsch sine teorier som eksempel som mener at dette bunner ut i intellektuell usikkerhet. Uhyggen vil forsvinne i det øyeblikket man klarer å identifisere det som var skremmende i utgangspunktet. Mennesker som har opplevd mye og er «intellektuelle» vil derfor oppleve mindre «uhygge» enn andre mennesker. Ernst Jentsch viser hvordan det uhyggelige kan oppstå innenfor litteraturen og hvordan forfatteren kan benytte seg av å la «leseren forbli i det uvisse hvorvidt han i en bestemt figur har en person eller automat foran seg» (Freud 2011:155). Når vi ser noen som er deliriske, har epileptiske anfall eller uttrykker en gal manns ytringer, blir vi skremte, fordi vi ikke gjenkjenner vedkommende som et menneske. Dette minner unektelig om Bjørn Werners skrivelser i *De dødes tjern*. Bugge beskriver også Bjørns dagboknotater som skrevet en gal mann eller en med feberfantasier. Det blir som om han ytrer

seg fra en annen verden enn vår egen. Vi kjenner det ikke igjen og vi blir redde. Dette minner til dels om hvordan mennesker fra ulike kulturer kan oppfatte hverandre også. Vi kan trekke linjer tilbake til McLuhans tanker om hvordan medier utveksler sine tanker og ideer for å skape et rikere medium, men også hvordan nye medier kan skape angst og redsel hos en befolkning som ikke er kjent med mediet. Den samme uroen skjer når vi opplever noe hos et annet menneske som vi ikke har sett før. I hørespillet kan vi entre en annen persons tanker og føle en tilknytning til dem fordi det er en skuespiller som setter stemme til karakteren vi følger. Skuespilleren Orson Welles, som så vidt ble nevnt i forrige kapittel er en inspirasjon for senere hørespill fordi han anerkjente radioen som et medium hvor lytteren er «blind» og dermed er avhengig av å se verden igjennom et annet menneskes øyne. «[A]ltså noe av hans tanke var vel også at radio er det eneste stedet hvor du kan fortelle et spill – altså en dramatisk handling – fra en bestemt persons point of view. Altså at historien blir fortalt gjennom hovedpersonen». (Kielland 2008:6). Dette kjenner vi igjen i flere av kriminalhørespillene, både før og etter Nordbergs produksjoner. Det er noe særegent for radioen å bruke en karakters øyne for å beskrive omgivelsene og handlingen.

Freud stiller seg derimot tvilende til Jentsch utsagn om at det er en «intellektuell usikkerhet» som skaper uhyggen hos mennesket. Han tror det ligger et annet sted enn i intelligensen og det er selvsagt i barndommen. Han bruker et eksempel om Sandmannen i en historie av E.T.A. Hoffmann. Freud mener at barnets redsel og angst for Sandmannen handler om å være redd for selv å miste øynene og derfor til slutt også om en kastraksjonsangst. Det er litt søkt å tenke at det handler om kastraksjonsangst, men at mye galskap og redsel kan henge igjen fra barndommen tror jeg er mulig, men kanskje også fra uheldige hendelser i fortiden generelt. Bjørn Werner er den gale mannen i *De dødes tjern* og han lider av en trang til å eie søsteren han elsker lidenskapelig. Vi får aldri noe svar på hvorfor dette har skjedd, hverken i hørespillet eller i romanen. Bjerke skriver det mer som en konklusjon at det er Bjørns kjærlighet til Liljan som har drevet han til galskapen og han har kjøpt Daumannshytta fordi sagnet om Tore Gruvik appellerte til hans eget liv. Dessuten kunne han «ta livet av seg» og bli til en annen person. Bjørn er den perfekte antagonist. Han er den splittede karakteren vi kjenner igjen fra de gotiske romanene, og kanskje særlig *Dr. Jekyll og Mr. Hyde*. Mr. Hyde kan sies å være ondskapen selv, men «[dette] onde mennesket tilhører ikke underklassen, han er ingen dårlig betalt industriarbeider. Tvert imot, han er den velrenommerte dr. Jekylls «nattside» (Dahl 1982:47). Dermed har vi kommet til neste punkt Freud nevner kan være utgangspunktet til uhyggen i estetikken og det er dobbeltgjengeren.

Freud setter dobbeltgjengeren sammen med telepati og at det finnes mennesker som kan få kontroll over andre ved hjelp av tankeoverføring.

«slik at den ene blir medeier i den andres vite, følelse og opplevelse, om identifisering med en annen person slik at man blir vanvittig i sitt eget jeg eller setter det fremmede jeget i stedet for sitt eget jeg, altså en jeg-fordobling, jeg-delning, jeg-forbytting – og det dreier seg om den stadige tilbakekomsten av det samme, gjentagelsen av de samme ansiktstrekkene, karakterene, skjebnene, de forbryterske handlingene, ja, en gjentagelse av navnene gjennom flere generasjoner etter hverandre» (Freud 2011:161).

Ligner ikke dette på Bjørn Werner og hans problem i *De dødes tjern*? Jeg tror dette kan være en forklaring på Bjørn Werners sykdom. For det første er han splittet på grunn av Liljan og for det andre tilegner han seg et annet jeg ved å bli Tore Gruvik. Han kjenner seg igjen i sagnet fordi det er likheter mellom de to mennenes historie og Bjørn lar seg fange av galskapen der ute i skogen og ikke minst ved Blåtjern, der Gruvik tok livet av seg. For Freud er dobbeltgjengeren et varsel om at døden skal inntreffe. Dette stemmer igjen med Bjørn Werner. Han legger opp til sin egen død to ganger. Den første er drapet på hans virkelige jeg og den andre er drapet på den syke dobbeltgjengerkroppen hans etter at han tror Liljan har druknet. Dobbeltgjengeren blir forbryteren, døden, ødeleggeren og demonen hos Freud. På samme måte som de norrøne gudene ble til demoner da religionen deres forsvant, så går spøkelses tilbake til å være skremmende skikkelser når vi slutter å tro på dem. Vi har vært redd for spøkelses i tidligere tider, men da hadde man ulike handlinger man kunne gjøre for å unngå at spøkelsene skulle hjemsøke oss. I den moderne tiden har man ingen våpen mot spøkelsene, annet enn intellektet og rasjonalismen. På samme måte som vi er redde for spøkelsene er vi redde for dobbeltgjengeren i oss selv, den er noe vi ikke kan kontrollere om vi først møter på den. Jeg tror at når Bjørn bestemmer seg for å reise tilbake til hytta etter å ha vært hos lensmann Bråten så er det en grunn til at Bjerke har gitt Bjørn ordene «mitt store eksperiment» om det som skal skje siden. Han skal utforske dobbeltgjengeren i seg selv og dermed blir han en trussel mot de andre som ikke har valgt dobbeltgjengerlivet. Således skapes uhyggen hos de som ikke har valgt dobbeltgjengerlivet. Det har blitt til noe de ikke kan forstå og det skremmer dem.

«For det første, hvis den psykoanalytiske teori har rett i sin påstand at enhver affekt i en følelsesimpuls, likegyldig av hvilken art, ved fortrenning forvandles til angst, må det blant tilfellene av angst finnes en gruppe der det lar seg påvise at denne angsten er noe fortrengt som går igjen. Denne type angst ville nettopp være det uhyggelige, og da må det være likegyldig om den opprinnelig selv var angstfylt eller båret av en annens affekt» (Freud 2011:166).

Denne angsten som går igjen er for eksempel redselen for spøkelseser og døden slik jeg ser det. Angsten for de døde og døden tror jeg er viktige i en kriminalhistorie. Om den døde kunne snakke så ville den fortalt detektiven hvem som var morderen og det vil ikke forbryteren at skal skje. I *Åndemasken* blir redselen for døden og at de døde skal snakke brukt som et tema og det er psykoanalysen som forklarer aspektene ved dette fenomenet. Romanen av Stein Ståle ble gjort om til hørespill og igjen var det Nils Nordberg og Rain som samarbeidet og derfor passer den ypperlig som eksempel på Freuds teorier om uhygge. I denne fortellingen er det psykologen Dag Hammarøy som løser mysteriet. Studenten Erik Berg gjenforteller historien, fordi den er som en demon i hans sinn. Det er noe han må få fortalt for å få det bedre. Lytteren av fortellingen blir hans psykolog i dette tilfellet. Før krigen, da han fortsatt var student, bodde han på et pensjonat sammen med en studiekamerat. De andre beboerne var spiritister som mente frem ånder for å snakke med dem. De fikk hjelp av en mann som brukte et medium for å snakke med åndene, men det skal siden vise seg at han er en svindler. I forkant av Bergs start på historien har det vært et drap i Pippervika hvor en mann har blitt utkledd som kvinne og så fått en såkalt åndemaske over ansiktet slik at han i etterlivet ikke skulle avsløre hvem morderen var. På pensjonatet har noen sett dette transeliket i sjøen og vedkommende benytter seg av sin interesse for spiritisme og viten om åndemasken til å drepe flere på pensjonatet. En av kvinnene på pensjonatet er satanist og tilber Djevelen og tar med de andre kvinnene på reiser til Bloksberg. En av disse kvinnene er en lett påvirkelig ung dame som Berg selvsagt forelsker seg i. Romansen skaper en kontrast og en gir et større spenningspekter og gjør at vi engasjerer oss i «de unge elskende», slik det har vært gjort i teateret i flerfoldige århundre. Måten drapsopfrene blir myrdet ved at de låser døren på sitt eget rom og kaster seg ut av vinduet ved hjelp av suggesjon. I tillegg kommer såkalte åndebudskap som forutser disse dødsfallene. Åndebudskapene blir skrevet ned av mediumet ved hjelp av automatisk skrift. Kvinnen Berg forelsker seg i kaster seg også ut av vinduet, selv om Berg har prøvd å forhindre det ved å lese det forseglete budskapet fra åndene i forkant. Heldigvis er det snø under vinduet og hun overlever på grunn av dette, men det får ikke de andre beboerne vite. For dem er hun død og det er mulig å jakte på morderen fortsatt.

Det er nå psykoanalytikerens kommer inn, og kun ut fra den korte teksten til Freud om «det uhyggelige» ser vi hvordan Stein Ståle har benyttet seg av redsler i menneskenaturen. Psykoanalytikerens Hammarøy tar inn kvinnen til konsultasjoner og arbeider med å løsrive henne fra den som prøvde å drepe henne. Det er en som har lært seg telepatiens krefter og manipulerer kvinnene til å ta livet av seg. Berg flytter til slutt fra pensjonatet og får derfor vite

at kvinnen er i live. Med hans kunnskaper om hva som har skjedd på pensjonatet og ved hjelp av psykoanalytikeren, klarer kvinnen å komme seg ut av transen og avsløre morderen. Politimannen som etterforsker historien klarer også å finne ut av morderen, men igjennom andre kanaler. Vi som lyttere følger den «åndelige» veien og den er nok langt mer skremmende og uhyggelig for oss. Lenge tror vi at det er ånder og demoner som kan ha påvirket til dødsfallene, men så viser det seg at det er en menneskelig djevel som har spilt sitt spill. Hensikten med å gjenfortelle denne historien er å vise hvordan Freuds begrep «det uhyggelige» og tanker om dobbeltgjengerens rolle kan gi et tilskudd til hvordan spenning kan brukes i kriminalhørspillet og at det har vært en tendens i Nordbergs produksjoner.

*Åndemasken* og *De dødes tjern* har også en annen likhet og det er hvordan de bruker den vakre kvinnen. Celia Gerel i *Åndemasken* har ikke mange replikker, men er drivkraften som gjør at Erik Berg vil finne ut av mysteriet.

«For hun sier altså ingenting før langt uti [boka]. Men hun skal jo i aller høyeste grad være tilstede fordi det er henne hovedpersonen hele tiden har øynene på. Så vi prøvde å løse dette på forskjellige måter, sånn at hun hadde et par replikker, men også ikke minst [at hun hele tiden er til stede via fortelleren]. Hadde det vært film ville det selvsagt vært mye enklere fordi da kunne man jo bare ha henne sittende ved et bord, hun burde ikke si en ting (Kielland: 2008:5).

Selv om Liljan Werner har noen flere replikker enn frøken Gerel, fordi hun er den egentlige protagonisten, men generelt er disse kvinnene ganske fåmelte. Det er deres væren og stillhet som er av betydning for disse produksjonene. Det er særlig gjenfortellinger av handlingene deres som blir viktige. Karakterbeskrivelsen fra de andre karakterene er det som gjør dem interessante og deres passivitet er det som gjør de andre karakterene aktive. Sonja Borge er en kontrast til sin venninne fordi hun er mer utagerende. Hun er en motsats til Liljan og er viktig på sin måte som konfidant, men det er ikke henne det handler om. Hun er aldri et potensielt offer for morderen i skogen. Liljan og Celias usikkerhet og nevrosen er det som er interessant for psykologene å undersøke og det er tross alt de som er detektivene i disse historiene. Mennene blir besatte av disse vakre kvinnene og det blir vi som lyttere også. I *Åndemasken* er det den døde som gjenoppstår og forteller hvem morderen er og saken kan bli oppklart. Vi ser noe tilsvarende i *De dødes tjern*, ved at Sonja spiller rollen som Liljan og «tar livet av seg» for å avsløre morderen, som da viser seg å være den «avdøde» Bjørn Werner. «Sannsynligvis har den også fortsatt den gamle betydningen, nemlig at den døde er blitt fiende av den overlevende, og har til hensikt å ta denne med seg, som kamerat i sin nye eksistens» (Freud 2011:167).

Freuds tanker om ødipus-kompleks, opplevelser av kastrasjon og morslivet er sidesprang som ikke passer i min forklaring på en tilnærming til spenning. Derimot er hans tanker om hvordan det uhyggelige kan oppfattes interessante og jeg tror de forklarer hvordan spenning skapes og fanger oss. Freud henter sine litterære kilder fra gotiske fortellinger, og siden kriminalromanen har utspring fra nettopp denne litteraturen, så er det ikke overraskende at uhyggen vil forekomme i kriminalhistorien. I de produksjonene som leder opp til *De dødes tjern*, er det overraskende mange som har elementer av den gotiske romanen med seg, og derfor også spøkelser, vandøde, jernvogner og djevelhunder. Men som Asbjørn Krag sier i *Jernvognen*: «Når jeg så alle disse tingene sammen, øynet jeg bare virrvarr, men når jeg fikk satt dem fra hverandre til tre enkeltsaker, ble alt mye tydeligere» (*Jernvognen* ep.3). I det øyeblikket vi får en fornuftig forklaring på spøkelsene så forsvinner de og med dem forsvinner også mye av uhyggen. I alle fall til vi innser at om det ikke har vært spøkelser, så har det vært et menneske som har vært årsaken til uhyggen, og det er kanskje enda mer skremmende.

### **6.3 Ode til Nils Nordberg:**

«et hørespillplot kan ikke være for komplisert, og det ligger visse begrensninger der, det ligger begrensninger på antall personer og det ligger begrensninger på hvor mye plass hver ting skal ha» (Kielland 2008:5). Fra *Sort messe* til *De dødes tjern* er det mange kjente kriminalromaner som har blitt dramatisert og blitt gjort kjent for uinnviede. Nils Nordberg har hatt fingrene sine i mange av de beste produksjonene og derfor ble han også intervjuet av tidsskriftet *Nordeuropas* i 2008, året før han skulle pensjonere seg. Her forteller Nordberg sin historie i Radioteatret og hva han mener er hørespillets utfordringer. Det virker som hans hovedpoeng er at historien skal være enkel, men ikke gjennomsløkt og at det er årsaken til at han ofte har valgt eldre kriminalromaner i sine dramatiseringer. Disse romanene er mindre episodiske og den logiske og lineære handlingen gjør det lettere for lytteren å følge historien. Det finnes nyere romaner, som Anne Holts Hanne Wilhelmsen-serie, som også har egnet seg for hørespillet, fordi det har vært en dramatisering med forståelse for litteraturen, teateret og lydets viktighet. Dette har vært dramatiseringer som har prøvd å blande TV og radio for å skape noe nytt. Det er med andre ord ikke gitt at hørespillet må være av den klassiske detektivromanen og inspirert av gotikken, selv om det har vært mitt fokus de siste 100 sidene.

Nordberg har gitt Norges befolkning en innsikt i gode kriminalromaner opp igjennom tidene. Det skal handle om oppklaringen av en forbrytelse for Nordberg, ikke om detektivens privatliv. Et hørespill er nødt til å komprimere historien i stor grad og det vil i en del romaner være vanskelig å komme frem til kjernen på historien. Enkelte kriminalromaner egner seg nok best til hørespill, mens andre passer bedre som tv-serie eller roman. *De dødes tjern* har personlig krise som en del av sitt bærende spørsmål, men plottet er mindre komplisert enn det vi ser i senere kriminalromaner. Det er en helhetlig handling som driver historien fremover og det tror jeg er viktig om hørespillet skal overleve. Flere av produksjonene som leder opp til *De dødes tjern* har en fascinasjon for det mystiske, det gotiske og «das unheimliche». De tar utgangspunkt i at de er en kriminalhistorie, men åpner opp for at det finnes en mulig mystisk løsning. Bjørn ble gal og prøvde å ta livet av seg selv og sin søster, men hvorfor han ble gal og hva galskap egentlig er, får vi aldri svar på. Det forblir noe ukjent for oss. En psykoanalytiker kan føle at han har mer informasjon om emnet og dermed virker galskapen mindre farlig, men det er likevel noe selv ikke han kan forklare til syvende og sist. Dette gjelder for øvrig også hos detektiver og politimenn. De kan fange så mange forbrytere de bare vil og noen ganger er motivene for forbrytelsen enkel, men de kan ikke sette en pekefinger på nøyaktig hvorfor ting ble som de ble. For å sitere Gabriel Mørk «To og to er ikke fire, det kan være et hvilket som helst tall, bare ikke fire». Som lytter kan vi føle at vi har fått et svar på mysteriet når forbryteren er avslørt, men det er alltid noe vi ikke har fått svar på og det er ikke sikkert vi får svar på det. Dette mener jeg er restene av mystikk og gotikk som henger igjen i alle kriminalromaner. Usikkerheten på at det er noe ukjent vi ikke forstår og det skremmer oss. Uansett hvor rasjonelle vi er.

I skrivende stund vet jeg at krimavdelingen hos Radioteatret har blitt redusert til bare et par produksjoner i året og at storhetstiden er forbi. Nordberg så tendensen til nedgangen allerede på 90-tallet da han skrev essayet som er utgangspunktet for denne oppgaven og nå har også jeg kommet til veis ende. Det er lenger mellom de store produksjonene og lytteren må klare seg med repriser av tidligere produksjoner. Heldigvis er disse produksjonene av en slik karakter at vi antagelig kan høre på dem i noen tiår til uten å kjede oss. Spenningen er i ordene, lydene, musikken og i lytterens kreative prosess.

# Litteraturliste

Allen, R. 2003, «Hitchcock and the Narrative Suspense: Theory and Practice», i Allen, R. og M. Turvey (red.), *Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in Honor of Annette Michelson*, Amsterdam University Press, s.163-182.

Barthes, R. 2003, «Lytt», *Impuls*, nr. 2, s.56-62. Oversetter: Knut Stene-Johansen

Bjerke, A. 1998. *De dødes tjern*, Aschehough. Oslo.

Carling, B. 1976, *Norsk Kriminallitteraturhistorie gjennom 150 år*, Gyldendal Norsk Forlag.

Crook, T. 1999, *Radio Drama*, Routledge

Dahl, T.E. 1978, «Kriminalromanen», i Nordberg, N. og K. Heggelund (red.), *Kriminallitteraturen*, Gyldendal Norsk Forlag, s.66-92.

Dahl, T.E. og N. Nordberg. 1982, *Den store kriminalboka*, Grøndahl og Dreyer Forlag.

Dupuy, J. 1978, «Kriminalromanens historie», i Nordberg, N. og K. Heggelund (red.), *Kriminallitteraturen: 11 essays*, Gyldendal Norsk Forlag, s.168-210. Oversetter: Berit Jakobsen

Elgurén, A. 1995, «Hvorfor tiltrekker kriminallitteratur seg så mange lesere?», i Elgurén, A. og A. Engelstad (red.), *Under Lupen*, Cappelen Akademisk Forlag AS, s.298-303.

Evans, M. 2010, *Innføring i dramaturgi – Teater, film, fjernsyn*, 3.utg., J.W. Cappelens Forlag as, Oslo.

Faller, J. og N. Nordberg. 2007, *De dødes tjern*, (upublisert manuskript).

Freud, S. 2011, *Mellom psykoanalysen og litteratur*, Gyldendal forlag. Oversetter: Sverre Dahl

Gripsrud, J. «Kriminelt godt – og dårlig. Om genre og vurdering av kriminallitteratur» i Elgurén, A. og A. Engelstad (red.), *Under Lupen*, Cappelen Akademisk Forlag AS, s.215-231.

Hartenstein, T. 2001, *De usynlige teatret- Radioteatrets historie 1926-2001*, NRK Aktivum, Oslo.



Ibsen, H. 1871 «Med en vandlilje», tilgjengelig fra [http://ibsen01-00.uio.no/DIKT\\_Diktht%7CDiMedEnVandlilje.xhtml](http://ibsen01-00.uio.no/DIKT_Diktht%7CDiMedEnVandlilje.xhtml), [03.02.2018]

Iser, W. 1992: "Läsprocessen - en fenomenologisk betraktelse", i Entzenberg, C. og C. Hansson (red.), *Modern litteraturteori: från rysk formalism till dekonstruksjon*, Lund, Studentlitteratur, Bind 1, s. 319-341.

Kielland, Aksel. 2008, «Nils Nordberg», *Nordeuropas*, nr. 1, s.4-6.

McLuhan, M. 1971, *Understanding media*, 4. utg., Sphere Library, London.

Nordberg, N. 1995, «Døden i eteren – den radiofoniske kriminalhistorien», i Elgurén, A. og A. Engelstad (red.), *Under Lupen*, Cappelen Akademisk Forlag AS, s.133-154.

Porter, D. 1981, *The Pursuit of Crime*, Yale University Press.

Spooner, C. 2001, «Crime and the Gothic», i Rzepka, C. og L. Horsley (red.), *A Companion to Crime Fiction*, Wiley-Blackwell, s. 245-257

Symons, J. 1974, *Bloody Murder- From the Detective Story to the Crime Novel: A History*, 2.utg., Penguin, Great Britain.

Todorov, T. 1995, «Kriminalromanens typologi», i Elgurén, A. og A. Engelstad (red.). *Under lupen*, Cappelen Akademisk Forlag AS, s.202-214. Oversetter: Bente Granås Hansen.

# Hørespill fra NRK Radioteatret

*Dickie Dick Dickens* (1962 – første serie), regi: Paul Skoe, musikk: Gunnar Sønstevoll, manus: Rolf og Alexandra Becker, oversettelse: Hans Heiberg.

*God aften mitt navn er Cox* (1964 – første serie), regi: Paul Skoe, musikk: Hans Martin Majewski, manus: Rolf og Alexandra Becker, oversettelse: Jens Gunderssen.

*Sort messe* (1975), regi: Nils Nordberg, musikk: Rain, manus: Sven Lange.

*Hunden fra Baskerville* (1977), regi: Nils Nordberg, manus: Ittla Frodi, oversettelse: Nils Nordberg.

*Jernvognen* (1980), regi: Nils Nordberg, musikk: Rain, manus: Sven Lange.

*Døde menn går i land* (1988), regi: Nils Nordberg, musikk: Åsmund Feidje, manus: Egil Lundmo.

*Åndemasken* (1993), regi: Nils Nordberg, musikk: Rain, manus: Sven Lange og Nils Nordberg.

*Død joker* (2003), regi: Carl Jørgen Kiønig, musikk: Rain, manus: Carl Jørgen Kiønig. (Produsent: Nils Nordberg).

*De dødes tjern* (2007), regi: Carl Jørgen Kiønig, musikk: Rain, manus: Jan Faller og Nils Nordberg. (Produsent: Nils Nordberg).