

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 23.04.24

Om leksikonet: https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/om_leksikonet.pdf

Radioteater

Framføring av hørespill i radio. Skuespill (eller monologer) som er skrevet eller adaptert for framføring i radio. Betegnelsen kommer fra at det først ble overført teaterstykker fra scenen til radioen.

“Narrators, a staple of the novel, are common in radio drama (although rare on the stage), and radio critic Ian Rodger speculates that radio-play narrators “have their origin in the novel in the days when novels were written to be read aloud.” ” (Rubery 2011 s. 45)

“[I]t is through the ear that *words* are primarily communicated; and words communicate concepts, thought, information on a more abstract level than the images of the world the eye takes in.” (Esslin 1983 s. 171) “And as imagined pictures may be more beautiful and powerful than actual ones, the absence of the visual component in this form of drama may well be a considerable asset. On the stage, battle scenes, for example, will always be less than wholly satisfactory: twenty or fifty or even a hundred men cannot evoke armies of many thousands. In radio the mere sound of a vast crowd easily suggests these multitudes. And which producer, in casting Helen of Troy or Venus herself, can ever be certain that he will find an actress who will be regarded by each member of the audience as the final and perfect embodiment of female beauty? In radio each listener will automatically see his ideal before his mind’s eye and thus be satisfied. Radio, thus, must be regarded as a perfectly adequate medium for the performance of dramatic works.” (Esslin 1983 s. 172)

“[T]he *stage* on which it is performed *is the listener’s own mind.*” (Esslin 1983 s. 177) Radiolytteren “is in exactly the same position as the reader of a book who has to imagine the action in his mind’s eye. The difference, however, is that the voices, music, and sounds of the radio play are of a far greater immediacy, have an infinitely more powerful emotional and sensuous impact in themselves, than the abstract symbols of print on the page.” (Esslin 1983 s. 177)

Kjennetegn ved stemmer er blant annet intonasjon (setningsmelodi), diksjon (grad av tydelig uttale), klang (lys eller mørk), tonehøyde, lydstyrke, modulering (heving og senking av stemmen), rytme, hastighet og bruk av pauser.

“Det som blir fortalt om hva karakterene tenker, naturbeskrivelser, rom og geografi skal enten overføres til dramatikk eller bli en del av et lydbilde. [...] I *Profitøren* [2005] av Tom Kristensen treffer vi stipendiat Stine Lindh som skriver om norske krigsprofitorer, samtidig som vi får tilbakeblikk til hendelser i New York under 2. verdenskrig. Flere tilbakeblikk, som man i en film kunne legge i sort-hvitt-bilder, blir i hørespillet markert med blant annet musikk for å definere de tidsmessige forflytningene. For en dramatiker er denne kunnskapen om lydens betydning for geografi og situasjon av stor betydning. Å ha tydelige innganger til en scene er viktig, mens overgangene til neste scene kan trigges av en lydassosiasjon fra siste scene. Det handler om å tenke komposisjon og kontinuitet, å flette scenene sammen til en musikalsk helhet.” (dramaturgen Else Barratt-Due i Cappelen Damms *Krimmagasinet* i mars 2012 s. 72-73)

“[T]he radio play approximates musical form – which is not surprising as both have sounds in time as their raw material.” (Esslin 1983 s. 181)

Lydeffekter kalles kontentum, som deles inn i bakgrunnslyder som gir stemning og lyder knyttet til hendelser i handlingen (f.eks. en bil som tuter, hvinende bremses, et bilvindu som knuser). Lydene kan stamme fra opptak utenfor radiostudioet eller lages i studio (en hammer mot et kålhode kan gi en lyd som minner om en mann som blir slått ned). Musikk er vanlig kontentum, særlig for å lage en bestemt stemning, eller for å markere skifte av sted eller tid.

“Radioteater er helt usynlig, men samtidig svært synlig. Hvis du lukket øynene når du lytter – hva ser du? Hvordan oppstår illusjonen av rom, bevegelse, miljø og situasjoner? Hva bidrar til de ulike stemningene? Vi hører hva som foregår, men synsbildet må vi lage i vår fantasi ut fra det vi hører. Hørespill-lytterne må være meddiktere i større grad enn på teater, kino eller foran TV. Å fortelle med lyd gir store muligheter til forflytting. Man kan raskt bevege seg til baksiden av månen eller inn i irrgangene til et menneskes indre tankeverden. Samtidig kan man komme tett på lytteren. Ved at skuespilleren bruker mindre stemme og liten avstand til mikrofonen, kan det skapes en sjelden og fortrolig nærhet til lytteren, noe som kan gi et intimt og direkte forhold til publikum. Radiodrama består av lyd og stillhet. Det er i kombinasjonen av disse man forteller en historie, setter den sammen slik at lytteren kan lage egne indre bilder. Bruken av stillhet kan ha stor kraft. Lyd skapes av skuespillernes stemme, kontentum [dvs. lydeffekter/-kulisser] og musikk. Bruken av disse ingrediensene er ulik, og for hver produksjon velges et lydunivers som passer produksjonen.” (Nils Nordberg i Cappelen Damms *Krimmagasinet* i mars 2012 s. 72)

Det bør være enkelt for lytteren å skille personene fra hverandre (gjennom stemme, kjønn, alder, dialekt m.m.), og dette forutsetter at det ikke er et høyt antall personer i samhandling samtidig.

Lave stemmer eller hvisking inn i mikrofonen gir vanligvis en opplevelse av fortrolighet mellom personen som snakker og lytteren.

“In radio the dramatic action is directly placed in the listener’s mind and imagination. The microphone becomes the listener’s own ears. And these ears can be directed either to the outside world, or inwards to pick up an internal monologue; indeed, they can enable the listener to experience the external world *subjectively* with the ears of the character in the play. Through the use of acoustic perspectives the radio writer and director can clearly convey to the listener with *whose* ears, from subjective viewpoint, he is witnessing the action and, indeed, inside whose mind he is supposed to be. Thus, by the use of stylized and distorted sounds, radio can create a subjective reality halfway between the objective events experienced and their subjective reflection within the mind of the character who experiences them – halfway between waking consciousness and dreamlike states, halfway between fact and fantasy, even hallucination. Just as the subject experiencing such states finds it difficult to decide whether his experience is reality or fantasy, so the radio dramatist can keep the listener in a similar state of uncertainty. [...] Only radio among all dramatic media can create this kind of effect, this peculiar kind of dramatic suspense.” (Esslin 1983 s. 130-131)

“Concentrated listening to a radio play is, thus, more akin to the experience one undergoes when *dreaming* than to that of the reader of a novel: the mind is turned inwards to a field of internal vision.” (Esslin 1983 s. 177)

“Clarity and transparency of structure, however, will always be basic; in a stage play, for example, if we look away from the stage for a moment, the set is still there when we look back and we can see which actors are still present. In a radio play, if a detail is missed through lack of clarity, or if the listener’s attention wanders for a moment, he may have missed that the scene has changed, or that one or the other of the characters is no longer present, and he has no means of catching up with the action once the detail has been missed – unless, that is, the structure of the play is so firm, its progression so clearly indicated throughout, that the balance can be redressed, flagging attention brought up to date, almost immediately.” (Esslin 1983 s. 180)

“In Pinter’s radio play *A Slight Ache*, one of the characters is the mysterious matchseller whom Edward and Flora ask into their home and to whom they open their hearts. This character, who eventually takes the husband’s place in the home, never speaks; he is no more than a silence. It thus remains doubtful whether he does, in fact, exist in a material sense: perhaps he is merely the emanation of the two other characters’ subconscious, a figment of their hidden fears and desires. It is

this unresolved ambiguity that constitutes the play's poetic force, its hypnotic power. When the same play was performed on the stage, and later on television, the presence of an old man in a shaggy coat completely destroyed that ambiguity. There was no doubt any longer that the matchseller existed. His silence merely suggested that he was an idiot, or a deaf-mute; he lacked all mystery, and the hysterical way in which Edward and Flora addressed him even became somewhat embarrassing. Similarly, in Ingmar Bergman's radio play *A Painting on Wood*, the figure of Death in a Dance of Death is represented by silence. Death, being mere nothingness, mere absence, is here most effectively and realistically depicted. When Bergman made a film of his radio play – *The Seventh Seal* – Death became a medieval lay figure in a black costume, and thus far less terrifying, far less true to Death's real nature – the void; no more, in fact, than a character in a play impersonated by a handsome actor. Silence is thus undoubtedly one of the most powerful elements in radio drama.” (Esslin 1983 s. 180-181)

“[T]he scope of radio drama is far larger than that of the television play, for radio, unlike television, can cater to relatively small minority audiences, among them the all-important and none-too-numerous community of people interested in avant-garde and truly experimental work [...] The audiences for such minority drama in radio may be no larger than about fifty thousand people for a single performance, still the equivalent of a respectable run in a small theatre, but far too small to be considered economical in television.” (Esslin 1983 s. 175)

“[P]aradoxalt nog är radioteatern den enda teater som kan bevara och arkivera sina uppsättningar ograverade, i motsats till scenen som ser sina uppsättningar upplösas efter avslutad spelperiod.” (Maria Lindh-Garreau i *Nordisk litteratur: En årbog* 2004 s. 169)

“Excessive reliance on sound effects is a sure indication of radio drama at a fairly primitive level. The trouble with the sounds we hear in nature or in daily life is that, being often associated with visual impressions, they are not always easy to recognize when merely heard. One often comes across radio scripts from beginners which try to locate the action of a play by, for example, starting with “Sounds of a cotton mill.” The author thinks that this will be sufficient to tell all his listeners that the action takes place in such a factory. Yet a cotton mill probably sounds exactly the same as a toy factory or, indeed, a threshing machine, or the engines of an ocean liner. Most sound effects of this kind only come to dramatic life after the listener has been *told* what they represent. There are exceptions, of course. Seagulls always suggest the sea (but probably only because repeated use in radio plays has made them into an aural cliché, an acoustic ideogram!) Curiously enough, so strong is the suggestive power of the word, that a hint in the dialogue often does more than the actual sound effect. It has happened to me that listeners have complimented me on the marvelous sound effects of the sea or the woods in a play I produced, when in fact I had not used any sound effects at all, but the dialogue had referred to the roar of the waves or the song of the birds. Nevertheless, sound effects can be used

most tellingly in radio drama, but only if they have been orchestrated into the total structural pattern, if they play the part of a refrain, a recurring image, or punctuate the dramatic climaxes of the action. Hearing doors being opened or closed each time a character enters a room is tedious and often unnecessary for the listener. Yet at the moment when the wife finally deserts her husband, the angry son leaves his father's house, a slammed door has an immense and immediate dramatic and symbolic impact." (Esslin 1983 s. 182-183)

"The same considerations apply to music: any reliance on mood music for cheap effect is vulgar and a cliché, worse than the proverbial celestial choirs in the last minutes of Hollywood films. Moreover, the visual imagination of the listener must be considered; an intimate love scene accompanied by a symphony orchestra playing a Tchaikovsky symphony may well conjure up in the listener's mind not only the lovers but the orchestra as well – and in the same room: quite the wrong image. Yet music, judiciously used, can also become an integral part of the overall sound structure of radio drama. It can punctuate climaxes, suggest moments when the action takes wing into dream or reminiscence, and provide a psychological counterpoint to the text (as, indeed, it should do in opera). And not only traditional music can serve these ends; radio has developed its own forms of music: electronic music and *musique concrète*, pure sounds produced electronically or sounds taken from nature and subjected to the infinite variety of treatment made possible by electronic filters and other devices that modify sounds, and the techniques of tape recording, which allow sounds to be speeded up or slowed down, played backwards, compressed, multiplied, heightened, or cut up into fragments." (Esslin 1983 s. 183-184)

"In the BBC's archives there is a long letter from Bernard Shaw in which that old music critic advises a producer how to cast a radio performance of *Saint Joan*: this character is a baritone, that one a light tenor, and a third a contralto. And there is a good practical sense in that approach: nothing will confuse the listener more than two characters with very similar voices. Of course, there are other and subtler ways of characterization as well: in radio more than in any other kind of dialogue the speech patterns, vocabulary, accent, and linguistic idiosyncrasy of each character is the hallmark of the good writer. The most primitive way to achieve such linguistic characterization is the introduction of regional accents: hence the Scottish housekeeper, the cockney bus driver, the exaggeratedly well-spoken butler are the clichés of radio drama." (Esslin 1983 s. 182)

"The first made-for-radio drama, Richard Hughes's *A Comedy of Danger*, was transmitted at 7:30 p.m. on 15 January 1924. Set in a coal-mine, Hughes's play began a long-running trend by literalizing the most obvious limitation of the medium. Geared towards what the B.B.C. producer Val Gielgud would later call "the Theatre of the Loudspeaker and the Darkened Room", a number of early plays employed elaborate set-ups to place their protagonists in the same situation as an audience imagined as a set of ears and nothing more." (James Purdon i <https://>

research-repository.st-andrews.ac.uk/bitstream/handle/10023/17839/Purdon_2018_BLT_AAM_wcover.pdf; lesedato 22.11.22)

Handlingen i *Comedy of Danger* (tittelen blir noen steder forkortet til bare *Danger*) foregår nede i en gruve der lyset har gått. Personene kan bare få informasjon gjennom lyd – akkurat som radiolytteren. “He was the author of the world’s first radio play, *Danger*, commissioned from him for the BBC by Nigel Playfair and broadcast on January 15, 1924. The Author was asked by the British Broadcasting Company [in January 1924] to write a play for effect by sound only, in the same way that film plays are written for effect by sight only. It is thus the first “Listening-Play,” an experiment in a new medium. [...] For direct presentation, it should be acted in pitch-darkness, and is thus better suited for performance in a room, without a stage at all, than in even a little theatre.” (<http://emruf.webs.com/british/danger.htm>; lesedato 27.09.11) Senere samme år kom de første radiohørespillene i Frankrike (*Maremoto*) og Tyskland (*Trolldom i senderen*).

Trolldom i senderen: Forsøk på en kringkastingsgrotesk gikk på lufta i Tyskland 24. oktober 1924 fra en radiosender i Frankfurt. Skuespillet var skrevet og produsert av Hans Flesch. Det var en eksperimentell sending, der en vanlig sending tilsynelatende blir avbrutt av en trollmann som lager kaos i studioet og prøver å hypnotisere lytterne med spesielle lyder (John Barber i <https://journals.openedition.org/appareil/2388>; lesedato 06.12.22). I tillegg til trollmannen hørte radiolytterne Flesch som kunstnerisk leder, hans assistent, en tekniker, en fiolinist og andre, og lydeffekter fra bl.a. en skrivemaskin. Sendingen var direkteendt.

På 1920-tallet mottok de tyske radiostasjonene til sammen mellom 1000 og 2000 hørespillmanus årlig, uoppfordret sendt av forfattere som ville at deres skuespill skulle framføres på radio, men kun ca. 2 % ble til sendinger (Sebastian Hänel i https://monami.hs-mittweida.de/frontdoor/deliver/index/docId/19/file/DA_Stellenwert_des_Hoerspiels_im_Radio_Sebastian_Haenel.pdf; lesedato 07.06.22).

Tyskeren Ernst Johannsens *Brigadeforpidling* (1929) er et reportasjelignende hørespill som ble sendt over 50 ganger i radioen i elleve land (Sebastian Hänel i https://monami.hs-mittweida.de/frontdoor/deliver/index/docId/19/file/DA_Stellenwert_des_Hoerspiels_im_Radio_Sebastian_Haenel.pdf; lesedato 07.06.22). Stykket foregår ved vestfronten under 1. verdenskrig, ved en informasjonsstasjon som inntas av franske styrker. Den eneste overlevende tyskeren sender fortvilte beskjeder. Stykket ble sendt flere ganger i løpet av naziperioden 1933-45, men er ikke et propagandaskuespill.

““Since the audience is dependent on one sense only,” noted Tyrone Guthrie, “it follows that the impression they receive, though limited, is highly concentrated in quality.” Guthrie, one of the first widely-accepted masters of broadcast drama, achieved his greatest successes with *Squirrel’s Cage* (1929) – a circular series of vignettes in the life of an office-worker from birth to parenthood – and *The Flowers*

Are Not For You To Pick (1930), in which a young missionary drowning at sea experiences flashes of scenes and voices from his earlier life. In his view, sensations created by the broadcast play were “more subtle because received by each listener privately at home, not coarsened by being flung into an auditorium”, and “more real because the impression is partly created by the listener himself.” (James Purdon i https://research-repository.st-andrews.ac.uk/bitstream/handle/10023/17839/Purdon_2018_BLT_AAM_wcover.pdf; lesedato 22.11.22)

I juni 1930 produserte den tyske filmregissøren Walter Ruttmann hørespillet *Weekend*, som egentlig var deler av lydsporet til en av hans filmer (John Barber i <https://journals.openedition.org/appareil/2388>; lesedato 06.12.22). Dette hørespillet ble spilt av i en kinosal, men uten noen bilder på kinolerretet. Publikum kunne høre 11 og et halvt minutt med fragmenter av musikk og lyder som representerte en helg i Berlin, inklusiv fabrikklyder, fra nattelivet og en søndagsutflukt. *Weekend* ble senere sendt også på radio og var en av de første eksperimentelle radiomontasjene (John Barber i <https://journals.openedition.org/appareil/2388>; lesedato 06.12.22).

Tyskeren Hermann Kasacks *Ropet* (1932) handler om en mann, Martin Keller, som blir arbeidsløs, alkoholisert og spiller bort sine penger. I skuespillet hører radiolytterne også Kellers indre stemmer, som blant annet sier at “du har ingen egen skjebne. Du har samme skjebne som millioner. I deg er alle arbeidsløses nød og lengsel. [...] Det kommer an på viljen! Fellesskapet marsjerer til arbeid.” (sitert fra https://monami.hs-mittweida.de/frontdoor/deliver/index/docId/19/file/DA_Stellenwert_des_Hoerspiels_im_Radio_Sebastian_Haenel.pdf; lesedato 07.06.22). Budskapet er at et nytt samfunn med arbeid til alle aktivt på skapes, ikke ventes på. Dette passet godt med nazistenes idé, og stykket ble derfor sendt på nytt i tysk radio kort tid etter at Hitler kom til makten, denne gangen med sitater av Hitler lagt til og annen propaganda for nazismen.

Den tyske filosofen Walter Benjamin produserte mange hørespill for radio, og et av dem, *Radiospill: Poeters nøkkelord* (1932) var “interaktivt”. Programmet presenterte en liste med ord som ikke hørte sammen. Denne lista ble lest for et barn, en kvinne, en poet, en journalist og en forretningsmann. Hver av dem fikk i oppgave å kombinere ordene slik at de kunne inngå i en sammenhengende fortelling. Etter dette var det lytternes oppgave å vurdere resultatet. Deres kommentarer ble publisert i radiokanalens tidsskrift (John Barber i <https://journals.openedition.org/appareil/2388>; lesedato 06.12.22). Walter Benjamins *Bråk om Kasperl* ble kringkastet i 1932. Kasperl blir invitert til å delta i en radiosending, men takker nei fordi han er sjenert. Han rømmer unna radioreportereren, som forfølger han på en hektisk tur gjennom Berlin. Lytterne kan gjennom lydene høre at de er innom en jernbanestasjon, en markeds plass og dyrehagen. Til slutt får reportereren tak i Kasperl, så lytterne får høre stemmen hans (John Barber i <https://journals.openedition.org/appareil/2388>; lesedato 06.12.22).

Vanlige skuespill har ofte blitt adaptert til hørespill; i noen tilfeller trengs knapt noen tilpasning til radiomediet.

“Another aspect of radio’s economy and speed as a publications medium is its ability to popularize works of narrative literature through dramatization.” (Esslin 1983 s. 176)

“Most plays broadcast to help bored motorists or housewives bent on their routine chores to while away the time are in the field of straightforward, realistic storytelling, and unencumbered by any high-flown considerations of the aesthetics peculiar to the medium as an art form in its own right. Nevertheless, the freedom which the radio medium gives to writers to develop a plot and the ease with which such plays can be “staged” without any of the material difficulties of the live theatre have often enabled authors to try out their ideas and to lay the foundations for later stage successes. (Agatha Christie’s *The Mousetrap*, for example, started on its career as a short radio play called *Three Blind Mice*; Robert Bolt’s *A Man for all Seasons* was also launched on its course as a radio play – and these are merely two outstanding instances in a very long list indeed.)” (Esslin 1983 s. 174-175)

Allerede i 1926 hadde briten Ronald Knox lurt briter til å tro at det var opptøyer i London ved å avbryte et fast radioprogram med falske nyheter fra London, der blant annet Big Ben og hotell Savoy skulle hadde blitt ødelagt og en politiker blitt hengt i en lyktestolpe (<https://journals.openedition.org/appareil/2388>; lesedato 13.09.23).

“*The War of the Worlds* was Orson Welles’ radio adaptation of H. G. Wells’ 1898 novel, transposed to and transmitted on 30th October 1938 (Halloween). It takes the form of an evening’s broadcasting broken into and finally overtaken by news of a Martian invasion of Earth (specifically of Grover’s Mills, New Jersey). A live dance band transmission is interrupted by a bulletin of strange sightings in the sky, then interviews with scientists and senior politicians, updates, on the spot broadcasts from where the Martians have landed and so on; at first there is a return to the dance band and then anodyne filler classical music, but this eventually falls away until the whole broadcast is handed over to the New Jersey State Militia as the Martian invasion takes its grip.” (Dyer 2007 s. 43)

Den 31. oktober 1938 var en av førstesideoverskriftene i *The New York Times*: “Radio Listeners in Panic, Taking War-Drama as Fact”. Dagen før hadde teatergruppa Mercury framført en radioteaterversjon av den britiske forfatteren H. G. Wells’ science fiction-roman *The War of the Worlds* (1898). Boka handler om et angrep på jorda av morderiske marsboere. Skuespilleren Orson Welles og hans medarbeidere flyttet handlingen fra England til sin egen samtids USA, og utformet første del av radiohørespillet som en rekke nyhetssendinger. Mange amerikanske radiolyttere som slo på radioen i denne første delen, trodde at det ble rapportert fra et faktisk angrep og at jordkloden var truet. Det skal ha vært minst en million

lyttere som trodde det var alvor. Noen flyktet fra hjemmene sine i panikk, og fortalte videre om katastrofen til andre som ikke hadde hørt på radio. Over hele USA var det livredde mennesker som prøvde å finne et trygt tilfluktssted før marsboerne angrep dem. I ettertid ble de ledd ut, men også oppfattet som offer for medieprodusentenes manipulering. Hørespillet *Maremoto* av Pierre Cusy m.fl., en fortelling om et fiktivt skipsforlis, hadde gått som “direkteprogram” allerede i oktober 1924.

I Tyskland i mellomkrigstida kom skuespillere som skulle spille inn radioteater, til innspillingsstudioet i kostymer for å skape større autentisitet under innspillingen (Schütz 2010 s. 318).

Tyskeren Bertolt Brecht både skrev egne hørespill og utviklet en teori om sjangeren (Borchmeyer og Žmegač 1994 s. 193). “[T]here was a moment when technology was advanced enough to produce the radio and society was not yet advanced enough to accept it. The radio was then in its first phase of being a substitute: a substitute for theater, opera, concerts, lectures, café music, local newspapers, and so forth. [...] We have a literature without consequences, which not only itself sets out to lead nowhere, but does all it can to neutralize its readers by depicting each object and situation stripped of the consequences to which they lead. We have educational establishments without consequences, working frantically to hand on an education that leads nowhere and has come from nothing. The slightest advance in this direction is bound to succeed far more spectacularly than any performance of a culinary kind. As for the technique that needs to be developed for all such operations, it must follow the prime objective of turning the audience not only into pupils but into teachers. It is the radio's formal task to give these educational operations an interesting turn, i.e. to ensure that these interests interest people.” (Brecht Bertolt Brecht “The Radio as an Apparatus of Communication”, her sitert fra <http://www.medienkunstnetz.de/source-text/8/>; lesedato 23.11.12)

Den tyske forfatteren Horst Lange skrev i mellomkrigstida radioteaterstykker av høy kvalitet, f.eks. *Den nattlige* (1935) og *Gullgravere i Schlesien* (1936) (Grabert, Mulot og Nürnberger 1983 s. 323). Den tyske dikteren Wolfgang Borcherts hørespill *Utenfor døren* (1947; på norsk 2015) ble først sendt som hørespill i radio (Grabert, Mulot og Nürnberger 1983 s. 388). Det sistnevnte er det mest kjente hørespillet i Tyskland er (Borchmeyer og Žmegač 1994 s. 194). Det handler om en ung manns lidelser etter at han har overlevd krigen. Soldaten kommer tilbake fra krigsfangenskap og opplever at alle vil fortrenge fortiden. Borchert ga stykket undertittelen “Et stykke som intet teater vil spille og publikum ikke vil se”. Responsen fra publikum var så stor at det ble spilt igjen senere samme år, og Borchert fikk en rekke brev fra lyttere (ca. 150 av brevene er bevart) (Gehse 1993 s. 19). Noen av lytterne angrep forfatteren, og én skrev at stykket håner alle som fortsatt tror på Gud (Gehse 1993 s. 21). En tysk soldat skrev derimot at Borchert gjennom dramaet viste at han forstod soldatenes traumer som nazistenes krig hadde skapt.

Den tyske filosofen Walter Benjamin har skrevet radioteaterskuespill for barn (Schütz 2010 s. 319).

Tyskeren Andreas Ammer m.fl. stod bak en “pop-moderne” radioteaterversjon av Dantes middelalderepos *Den guddommelige komedie*.

Den østerrikske forfatteren Ingeborg Bachmann skrev også skuespill for radio, f.eks. *Den gode gud fra Manhattan* (1958). Tyskeren Günter Eich skrev hørespillet *Jentene fra Viterbo* (1953, endret versjon 1958) og mange andre, noen av dem belønnet med litterære priser. Også tyskeren Heinrich Böll skrev mange hørespill.

Det første tyske hørespillet tiltenkt krigsblinde ble sendt i 1924. I Vest-Tyskland ble det i 1950 etablert en Hørespillpris for krigsblinde (“Hörspielpreis der Kriegsblinden”), dvs. tilegnet soldat-radiolyttere som var blitt blinde i 1. eller 2. verdenskrig. En av stifterne av prisen var soldaten Friedrich Wilhelm Hymmen, som var en av flere tusen tyskere som ble blind under 2. verdenskrig. Prisen blir gitt årlig til en forfatter av et nytt hørespill som i det foregående året har blitt sendt på en tyskspråklig radiostasjon. Hørespillet må på en fremragende måte ha utnyttet kunstarten og mediets muligheter. Prisens jury består av sju krigsblinde, sju kritikere eller kunstnere og en juryleder. Under overrekkelsen av prisen får vinneren en skulptur laget av en krigsblind (<http://www.kriegsblindenbund.de/hoerspielpreis-der-kriegsblinden.html>; lesedato 30.01.20).

Den østerrikske forfatteren Friederike Mayröcker fikk de krigsblindes hørespillpris som en påskjønnning av sin innsats. Hun skrev 21 hørespill i løpet av en tiårsperiode fra 1968, mange av dem sammen med Ernst Jandl. Eksempler på titler er *Giganten* (1968) og *Spaltninger* (1970) (Grabert, Mulot og Nürnberger 1983 s. 353). Jandl skrev selv noen eksperimentelle hørespill, bl.a. *Mona Lisas ralling* (1970).

“A public service organization like the BBC, or the French, German, Italian, and Scandinavian broadcasting bodies, can act as a patron of the arts and commission translations of important foreign plays: many European dramatists for example who eventually succeeded in reaching the live theatre and television, only became known in Britain because BBC radio had commissioned translations and broadcast them.” (Esslin 1983 s. 173-174)

“Low production costs – and the insatiable demands of the medium for material: the BBC broadcasts some one thousand radio plays every year – also make it possible on radio, and on radio alone, to keep the whole corpus of standard classical drama, and the tried successes of the more recent repertoire, constantly before the public. It is the stated policy of the BBC’s radio drama department to enable each generation growing up to hear the bulk of classical drama, from the Greek tragedians and Aristophanes to the Elizabethans, Restoration comedy, the great nineteenth century realists, Ibsen, Chekhov, Strindberg, Shaw, right down to

Brecht and Beckett; this means that the standard masterpieces are regularly revived in a recurring cycle of about ten years' duration." (Esslin 1983 s. 174)

Neil Verma studie *Theater of the Mind: Imagination, Aesthetics, and American Radio Drama* (2012) "applies an array of critical methods to more than six thousand recordings to produce a vivid new account of radio drama from the Depression to the Cold War. In this sweeping exploration of dramatic conventions, Verma investigates legendary dramas by the likes of Norman Corwin, Lucille Fletcher, and Wyllis Cooper on key programs ranging from *The Columbia Workshop*, *The Mercury Theater on the Air*, and *Cavalcade of America* to *Lights Out!*, *Suspense*, and *Dragnet* to reveal how these programs promoted and evolved a series of models of the imagination. With close readings of individual sound effects and charts of broad trends among formats, Verma not only gives us a new account of the most flourishing form of genre fiction in the mid-twentieth century but also presents a powerful case for the central place of the aesthetics of sound in the history of modern experience." (<https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/T/bo13040503.html>; lesedato 05.05.22) "By the late 1930s, argues Verma in chapter three, two styles can be apprehended in radio drama's use of audioposition: the intimate and the kaleidosonic. The intimate style, centered on a place, sonorously positions the listener with a single character, via one mic, with whom the listener travels through space and time, individually implicated in the action (and politics) of the content. The kaleidosonic style, in contrast, centers on an event and leaps from one mic to another in order to position the listener as "of" or "with" a vast community, a nation, or a globe. Radio drama used both styles to shape New Deal publics." (Lisa Jackson-Schebetta i https://www.researchgate.net/publication/276814898_Theatre_of_the_Mind_Imagination_Aesthetics_and_American_Radio_Drama_by_Neil_Verma; lesedato 05.05.22)

Den amerikanske forfatteren Arch Oboler "has written something like 850 radio dramas, commencing in the 1930s when both he and the medium were very young. "Lights Out" was the series that established his reputation. It ran late at night, very late as it seemed in those days, 11:30 to midnight. "These stories are definitely not for the timid soul," Oboler as narrator would say in his quietly resonant voice. "So we tell you calmly and very sincerely, if you frighten easily, turn off your radio now ." And then he would add, as if he were flushing out the last of the faint-hearted, "Lights out, everybody!" [...] In a characteristic play of the Oboler esprit, "Revolt of the Worms," a snippy and unpleasant rose breeder takes his long-suffering wife and an aide to a remote hilltop to do some secret experiments, and discovers that his super-special fertilizing efforts have created monstrous, carnivorous earthworms whose bores are four feet across, long before "Dune." The play makes effective use of a stream-of-consciousness technique that Oboler thinks he was the first to use in radio." (Charles Champlin i <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1986-09-30-ca-10035-story.html>; lesedato 09.05.22)

Under 2. verdenskrig sørget de allierte for at det ble sendt hørespill som kunne inngå i propagandakrigen mot tyskerne. Tyskere i eksil kjøpte sendetid i amerikansk radio for korte, anti-nazistiske hørespill (Borchmeyer og Žmegač 1994 s. 194).

Den walisiske dikteren Dylan Thomas er kjent for radioteater-skuespillet *Under Milk Wood* (trykt posthumt i 1954). Det er et “radio play for voices” om livet i løpet av et døgn i en walisisk kystlandsby – om “small-town pomp and the nonsense-gossip [...] [with people] engaged in an endless wrangle of feuds, affairs, fights, frauds and practical jokes” (Thomas og Tremlett 1986 s. 118). “Thomas evoked the scenery of his Welsh surrounds in *Under Milk Wood*, but, more than that, he captured the feeling of watching the ebb and flow of life from the other side of a window. A veritable symphony of language intended for the radio – its subtitle is ‘a play for voices’ – *Under Milk Wood* invites us too to observe life being lived in the backwater town of Llareggub. [...] In fleeting scenes we visit the living quarters, the minds and the hearts of the old blind sea captain, the milkman, the farmer, the schoolteacher, the schoolchildren, the fishermen, the poet preacher, the church organist, the postman, the butcher, the baker...” (<http://www.au.timeout.com/>; lesedato 22.11.12)

“Den största radioteaterklassikern som tar ljudets essens i anspråk är naturligtvis Dylan Thomas’ *Under Milk Wood* från 1953 (att radioteater är en ung konstform är lätt att glömma). Här talar de drucknade med de sovande, bybornas vardagsrepliker blandas med berättarens. Stämmorna hakar i varandra. Det behövs varken förflyttningar eller förklaringar – levande och döda samexisterar otvunget i ljudets värld.” (Maria Lindh-Garreau i *Nordisk litteratur: En årbog* 2004 s. 167)

“[R]adio drama has been a valuable training ground for young dramatists. The list of writers who have emerged into the theatre, television or films from radio is long and impressive. Among the present generation of leading dramatists it includes figures like John Arden (whose first play to receive public acclaim was a radio work, *The Life of Man*, entered in a North Region Play Competition in 1956), Giles Cooper, Bill Naughton (whose world-famous *Alfie* started life as a radio play), Alun Owen, Robert Bolt, Willis Hall, Henry Livings, Tom Stoppard, and many others. Dylan Thomas not only wrote *Under Milk Wood* for radio, he also supported himself for many years almost entirely as a radio writer and performer (he was a superb poetry reader). Harold Pinter wrote three radio plays after the failure of *The Birthday Party* at the Lyric, Hammersmith, in 1958.” (Esslin 1983 s. 175-176)

I den franske forfatteren Nathalie Sarrautes hørespill *Stillheten* (1967) er det sju personer, men den sjuende sier ingenting. De seks andre føler i sin tale et slags press fra den som er taus (en mann som heter Jean Pierre). De fire kvinnene og to mennene som snakker antar forskjellige ting om den sjuendes reaksjon på det de selv sier (Nibbrig 1981 s. 215). De føler seg gjennomskuet (Nibbrig 1981 s. 216).

Franskmannen Georges Perec og tyskeren Eugen Helmlé samarbeidet om å lage hørespillet *Maskinen* (1972), der teksten simulerer arbeidsmåten til en datamaskin. Datamaskinen har som oppgave å systematisk analysere og dele opp Goethes dikt "Vandrerens nattsang". Maskinen svikter først når den får befalingen å forbedre diktet.

"Louis McNeice's *The Dark Tower* projects an artist's search for his own identity in the form of poetic drama; Laurie Lee's *The Voyage of Magellan* makes us see the great voyage of circumnavigation through the inner eye of a blind old seaman; while Samuel Beckett's great radio plays, *All That Fall*, *Embers*, *Words and Music*, and *Cascando*, take us into a bleak world of regret and bitter memory. It was in a radio play, *The Trial of Lucullus*, that Brecht depicted the futility of war through a vision of the great Roman general's descent into Hades, and in a radio play that John Arden expressed his perplexity about the artist's political commitment in the form of a dream allegory, directly derived from Langland and Bunyan (*The Bagman, or The Impromptu of Muswell Hill*, 1970)." (Esslin 1983 s. 179)

Den irske dikteren Samuel Beckett – kjent som en pioner innen absurd drama – har skrevet hørespill for radio, bl.a. *All That Fall* (1957), *Embers* (1959), *Words and Music* (1962) og *Cascando* (1963) (Lyons 1983 s. 6).

"Beckett's BBC producer, Donald McWhinnie, has stressed the fact that when listening, 'every individual must translate the sound pattern he hears into his own mental language,' whether that be visual images or a 'mental sequence of ideal, tones and emotion.' Like the short story or traditional oral narrative, radio drama requires an economising of words and action. The words must be clear because there is no opportunity to refer to a text. Relationships must be explicit, and information must be conveyed promptly. As opposed to the written novel and in line with the short story, an oral narrative must, according to Vivian Mercier, 'say little, yet imply everything.' Radio transmission is fleeting, and needs the kind of clarity demonstrated by the oral tradition of storytelling." (Stefan Brook Grant i <http://www.samuel-beckett.net/intro.html>; lesedato 22.11.12)

"Although Beckett's radio plays (*All That Fall* and *Embers* in particular) require many stylised sound effects, the more dynamic effects, such as the hissing train and the wind and rain in *All That Fall*, parody their own function. The less obtrusive effects, such as the cooing doves and the dragging feet, are orchestrated in a strict metric pattern. Thus, they too become farcical, taking on the role of musical instrumentation rather than featuring sounds representing birds or humans in motion. [...] Practically every element in *All That Fall* displays some degree of ageing or decay, so that what we now think of as outdated sound effects may actually serve to emphasise the main theme of the play. There is perhaps also an element of charm involved in listening to radio plays which display the less perfect sound technology of previous decades, just as there is a certain delight involved in

viewing the technically less advanced black-and-white films of Eisenstein or Chaplin.” (Stefan Brook Grant i <http://www.samuel-beckett.net/ch1.html>; lesedato 22.11.12)

Den tyske hørespillforfatteren Arne Sommer skrev skuespill med den blinde etterforskeren Peter Lundt, og sa i et intervju at det egnet seg godt med en blind hovedperson fordi Lundt må få forklart mye som heller ikke radiolytteren kan se – både Lundt og lytteren er på en måte “blinde” (Sebastian Hänel i https://monami.hs-mittweida.de/frontdoor/deliver/index/docId/19/file/DA_Stellenwert_des_Hoerspiels_im_Radio_Sebastian_Haenel.pdf; lesedato 07.06.22).

Det som på tysk kalles “Funknovelle” (Grabert, Mulot og Nürnberger 1983 s. 384), er et hørespill med kort, episodisk handling og med mer episke/fortellende trekk enn de fleste hørespill.

Etter noen radioteaterframføringer på NRK har det vært mulig for lyttere å ringe inn til et studio på direkten der regissøren og andre eksperter sitter og svarer på spørsmål om og diskuterer skuespillet. Et eksempel er etter framføringen av en radioteaterversjon av August Strindbergs *Dødsdansen* på NRK radio på 1980-tallet.

“De første hørespill i Norge ble sendt i 1925 – i Barnetimen, som sendte sketsjer og dramatiseringer av eventyr, og som gjennom hele radioens historie i Norge har vært en viktig formidler av hørespill. I 1926 kom første hørespillsending for voksne, et stykke oversatt fra engelsk. Det første norske hørespillet, *Hvem har telefonert?*, ble sendt 1927, og var skrevet av Kringkastingsselskapets disponent Per M. Jespersen. Norske hørespill var i begynnelsen for det meste små humoresker. Blant norske forfattere i mellomkrigstiden var det liten interesse for å skrive hørespill, og Radioteatret, som ble opprettet 1927, sendte for det meste klassisk scenedramatikk tilrettelagt for radio. I årene etter den annen verdenskrig opplevde hørespillet stor popularitet i Norge, særlig med 1950-årenes underholdningsserier som *Paul Temple*, *God aften, mitt navn er Cox* og *Dickie Dick Dickens* [...] Men også nyskrevet seriøs radiodramatikk av etablerte forfattere fikk et oppsving i de første etterkrigsårene, med hørespill av bl.a. Johan Borgen, Tarjei Vesaas, Torborg Nedreaas og Inger Hagerup. Senere har bl.a. forfattere som Finn Havrevold, Odd Selmer, Bjørg Vik, Finn Carling, Edith Ranum, Helge Hagerup og Cecilie Løveid bidratt til utviklingen av radiodramatikken i Norge.” (<http://www.radioteateret.info/page3.html>; lesedato 21.11.12)

“*God aften, mitt navn er Cox* var en serie kriminalhørespill produsert av Radioteatret i NRK. De første episodene ble innspilt og sendt i 1955. Serien var skrevet av det tyske ekteparet Rolf og Alexandra Becker for tysk radio i 1952. [...] bygatene var folketomme når NRK sendte en episode.” (*Aftenpostens magasin Historie* nr. 5 i 2017 s. 29)

“Fra slutten av 1990-årene har hørespillet funnet et nytt publikum på CD, parallelt med det eksplosive salget av lydbøker. NRK har hatt suksess både med utgivelser av hørespill fra sitt store arkiv og med nyere produksjoner som er tilgjengelige for salg like etter radiopremieren. Man har blant annet gitt ut nesten hele Ibsens produksjon på CD. De mange nye kommersielle radiokanalene har så langt ikke produsert hørespill av betydning.” (<http://www.radioteateret.info/page3.html>; lesedato 21.11.12)

“Mange av de eldre produksjonene til Nrk Radioteateret er dessverre blitt borte på et eller annet vis. Mest sannsynlig slettet med eller uten vilje fra Nrk’s rikholdige arkiver. Det var “dyrt” å lage radioteater på 50-tallet. Det ble innspilt på bånd som gjerne ble brukt om igjen for å spare penger straks hørespillet var sendt på radio... Men det er kanskje noen av dere der ute som sitter på gamle lydbåndopptak av disse eldre årgangene av radioteateret? Så kom dere opp på loft eller ned i kjeller og let... [...] Nrk er garantert interessert i slike opptak. De sitter på kunnskapen for å få det hørbart igjen. [...] For noen år siden hørte jeg en Cox-serie som en lytter hadde funnet på loftet, som ble lydrestaurert av Nrk’s Sture Bakke og sendt som påskekrim i Nrk Radioteatret.” (Terje W. Olsen i <http://www.radioteateret.info/side2.html>; lesedato 21.11.12).

“I Radioteatret er det bare to elementer å spille på: lyd og stillhet [...] to grunnelementer som bærer all informasjon og all mening, fra de enkleste morsetegn og bilder til de mest sammensatte orkesterverk og filmer. Hørespilleren har bare menneskelyden. Det levende ordet. Røsten. Sjelens lille muskel. Og stillheten, den fredløse flyktning i en larmende eterverden. Stillheten mellom ordene, stillheten når det ikke er flere ord, stillheten etterpå. Ikke rart at mange så det som umulig å skape dramatisk kunst på så skjøre premisser. [...] I løpet av 75 år har skuespillerne demonstrert at det faktisk går. At dikternes ord og skuespillernes tolkning av dem på høyverdig vis lar seg formidle på denne måten, sammen med rommets og miljøets lyder – og musikk. De har utnyttet til det ytterste et sanseorganisk paradoks: at øret kan fungere som et synsorgan – dersom det får de rette stimuli. Mimikk, kroppsspråk og omgivelser kan ses gjennom øret. Når skuespilleren forstår mediet og bruker det riktig. Skuespillerne skapte og utforsket en ny genre. Sammen med forfatterne, instruktørene, lydteknikerne og musikerne åpnet de noen dører og gjorde noen kultursosiologisk viktige fremstøt på vegne av en eldgammel kunstform. De demokratiserte dramatikken i en utstrekning som før hadde vært utenkelig. [...] Med en eneste sending kunne de nå langt flere mennesker enn de klarte å samle foran seg på samtlige norske teatre på et år. De nådde nye folkegrupper, mennesker som ikke hadde teatererfaring, ja kanskje aldri hadde vært i en teatersalong.” (Nils Heyerdahl i http://www.nrk.no/contentfile/file/1.4186554!Radioteatret_i_Norge.pdf; lesedato 22.11.12)

Den norske radioens første egenproduksjon var “de tre første aktene av *Peer Gynt* som i 1926 ble sendt på direkten” (Annette Mürer i *Nordisk litteratur: En årbog* 2004 s. 165).

“Søndag 12.september 1926 kl. 1915 begynte studiooverføringen av de tre første aktene av “Peer Gynt” fra Brødrene Hals’ lokaler i Roald Amundsens gate. Man kan med god grunn kalle det Radioteatrets fødsel. En gruppe skuespillere spilte og agerte foran mikrofonen, mens andre laget lyder i bakgrunnen og Radioorkesteret spilte – formodentlig Griegs musikk. Erling Hanson hadde regi og tittelrollen, Clara Dahl var Aase, Louise Brehmer Dahl spilte Solveig, Liv Uchermann Selmer var den grønnkledte, Signe Tharaldsen var Ingrid og Robert Sperati hadde Bøygens rolle. [...] I alt “14 damer og herrer”. Hvordan det hele lød i krystallapparatene i de tusen hjem, kan vi bare tenke oss. Det var en direktesending og er ikke oppbevart på noe slags medium – om den da ikke skulle ligge gjemt innerst inne i en og annen lytters erindring. [...] “Peer Gynt” ble åpenbart en suksess, og ble gjentatt en måneds tid senere.” (Nils Heyerdahl i http://www.nrk.no/contentfile/file/1.4186554!Radioteatret_i_Norge.pdf; lesedato 22.11.12)

“I en artikkel i Aftenposten, oktober 1926, skriver Per M. Jespersen om forholdet mellom teatrene og Kringkastingen. Han konstaterer at teatrets folk først oppfattet radioen som et harmløst leketøy, men at teaterdirektørene og konsertbyråene etterhvert ble bekymret for denne nye og litt ubehagelige konkurrenten. Artikkelforfatteren beroliger: I stedet for å være en konkurrent, vil radioen kunne bli teatrenes beste medarbeider. Det er all grunn for teatrene til å søke samarbeide med kringkastingen. Ved å frigi skuespillerne i størst mulig utstrekning, vil teatret hjelpe kringkastingen med å utbre kjennskapet til litteraturen og vekke interesse for skuespillkunsten. Ingen burde ha større interesse av dette enn teatrene! Vi befinner oss i etermediets uskyldstid, lenge før lytter- og seertallenes halsende epoke. Poenget var ikke ustoppelig å gi det publikum ville ha, men å overraske dem med noe de kanskje ikke visste de ville ha. Debatten om det nye massemedium var preget av troen på den intelligente henvendelse. Radioen var et enestående instrument til spredning av folkeopplysning og kunst av høy kvalitet.” (Nils Heyerdahl i http://www.nrk.no/contentfile/file/1.4186554!Radioteatret_i_Norge.pdf; lesedato 22.11.12)

“De første årene dominerte scenedramatikken, antagelig uten særlig bearbeidelse av stoffet. Men et skuespill blir ikke hørespill av at aktørene vender seg mot en mikrofon, like lite som det blir film av at man stiller opp kameraer på en teaterscene. Etterhvert vokste forståelsen for at skuespill må tilpasses, adapteres, for å fungere som et lydverk. Og at dramatikkk kan skrives med radioen spesielt for øret. Det første norske hørespillet var “Ansikter og masker” av Ingrid Norby og ble sendt 1/2- 1929. Senere skrev forfatteren en hel rekke hørespill, glemt idag, men i sin tid sogar eksportvare til radiostasjoner i utlandet. [...] Det er mye positiv omtale og rosende anmeldelser å finne i avisene. Og fra publikum kommer det mange reaksjoner som må ha gledet både ledelse og medvirkende. Men her kan også gis skarpe og beske kommentarer. [...] Mer moralske reaksjoner var det også en del av. For mange som levde relativt avsondret fra det urbane kulturliv ute i verden, kom det som sjokk å bli utsatt for omgangsformer, samlivsmønstre og språk de slett ikke

var vant til – og ihvertfall ikke i egen stue! Helt opp til 50-årene var avsky-brev ikke uvanlig.” (Nils Heyerdahl i http://www.nrk.no/contentfile/file/1.4186554!Radioteatret_i_Norge.pdf; lesedato 22.11.12)

“Radioteatret har tre “scener”. Barnetimen er kanskje verdens eldste program i radio som ennå går på samme tid: lørdag ettermiddag. Og hørespillene er alltid med. Disse stykkene ble produsert av Barneavdelingen, med de samme ressurser som voksen-hørespillene. [...] Krim-seriene ble raskt populær underholdning for hele folket. [...] Men det er de enkeltstående hørespill for voksne som har utgjort Radioteatrets hovedscene. Den er stedet for klassisk og moderne dramatik og stedet der norske forfattere har gjort seg mer gjeldende enn på noe annet norsk teater. Radioteatret har gjennom årene produsert anslagsvis 5000 enkeltstykker og serieepisoder. I motsetning til all annen seriøs kulturproduksjon – litteratur, billedkunst, teater og film – får radiodramatikken i våre dager sjelden omtale og kritikk i avisene. Det hjelper ikke at Radioteatret er landets største scene – målt i publikumsoppslutning. Med sine tre faste sendinger når Radioteatret 300-500 000 lyttere i uken. På årsbasis blir det et sted mellom 15 og 25 millioner “besøk” på fantasiens hovedscene. Ikke så verst – i en befolkning på 4-5 millioner.” (Nils Heyerdahl i http://www.nrk.no/contentfile/file/1.4186554!Radioteatret_i_Norge.pdf; lesedato 22.11.12)

“*Och om bettlare och vägmän* av Susanne Ringell fick premiär på svenska radioteatern i Finland i december 2003. Det är en pjäs med Dan Anderssons dikt “Omkring tiggaren från Luossa” som klangbotten. Ringell placerar sina rollpersoner i en badinrättning i Helsingfors. Hon skriver de badandes vardag och deras längtan. För samman mjällschampo och dagdrömmar, varvar inre monologer med dialoger kring trosor och vinterbad. Här befinner sig kropp och själ sida vid sida, okonstlat nakna. Inspelningen – i [Solveig] Mattssons regi – är gjord i just badinrättningen. En plats som både är poetisk och konkret med fräsande bastustenar, andhämtning i ånga och simhallsakustik. En ljudmiljö som bär berättelsens kroppslighet rätt in i lyssnaren, via hans/hennes hörsel.” (Maria Lindh-Garreau i *Nordisk litteratur: En årbog 2004* s. 168) “Ringells pjäs “Och om bettlare och vägmän” ger oss som lyssnare en unik chans att “tjuvlyssna” på människor i en simhall. Under allt det alldagliga pratet lurar en osäkerhet och ångslan över människan och livet. Två unga kvinnor går varje torsdag tillsammans till Georgsgatans simhall för att koppla av. De är väninnor, i viss mening riktigt nära väninnor. Vad pladdrar de om under sin runda omklädningshytten-duschen-bastun-ångbastun-omklädningshytten? Publiken har i den här föreställningen den unika rollen av flugan i taket och kan ohämmat hänge sig åt att tjuvlyssna. Vad talar de andra damerna på bastulaven om och vad stör den äldre kvinnan i ångbastun? Under allt det alldagliga pratet lurar en osäkerhet och ångslan över människan, vackert inramad av Massörens balanserande mellan sitt dagliga arbete och sin längtan efter skönhet. Och som körsbäret på toppen av gräddbakelsen framför de medverkande till slut Dan Anderssons vackra visa “Omkring tiggarn

från Luossa”. Stora delar av texten spelades in på plats och ställe i Georgsgatans simhall i Helsingfors.” (Ida Fellman i <https://yle.fi/a/7-889529>; lesedato 16.04.24)

“Hørespillene er et alternativ til de markedsstyrte fiksjonstilbud i eteren. Men de er for utilgjengelig. De kringkastes – og arkiveres. Neste sjanse får lytteren om et år eller ti – eller aldri. Fremtidens lyttere vil ikke la seg administrere av radio-stasjonenes programskjema, men lytte når de vil og kan. [...] Skal Radioteatret overleve, må det ta i bruk nye distribusjonsformer. Hørespill må kunne skaffes på CD eller via internett som nedlastbar podkast. [...] Det er fint å kunne skaffe seg hørespill og spille dem av for seg selv. Men en sending er noe annet og mer. Det er ikke bare det at den høres av mange samtidig, og dermed gir en følelse av å dele noe med andre, på tvers av det meste.” (Nils Heyerdahl i http://www.nrk.no/contentfile/file/1.4186554!Radioteatret_i_Norge.pdf; lesedato 22.11.12)

“Etter å ha blitt akterutseilt av den teknologiske utviklingen, har hørespillet tilbragt flere tiår i et anakronistisk limbo hvor det hovedsakelig har blitt holdt i live som et nostalgifenomen og en kostnadseffektiv utklekkingsarena for nye dramatikere. I de senere år har imidlertid medievanene dreid i retning av konsentrasjonskrevende lydlig innhold [...] Det siste tiåret har mange av P1s hørespillserier prioritert heseblesende lydallasjer fremfor denne typen kunstferdig stemmebruk, og resultatet har vært en form for tv uten bilder som har krevd i overkant omfattende meddikning av publikum.” (Aksel Kielland i *Morgenbladet* 18.–31. mars 2016 s. 61)

“The silent cinema died when sound was introduced; should not radio drama have died when television added the visual component to broadcasting? Yet radio drama continues to flourish” (Esslin 1983 s. 171).

Litteraturliste (for hele leksikonet): <https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/litteraturliste.pdf>

Alle artiklene i leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>