

NYSKAPENDE RADIOESTETIKK OG PRAGMATISK LEILIGHETS- ARBEID – HØRESPILLSJANGEREN I INGER HAGERUPS VERK

Ingvild Folkvord

Det ligger noe befriende uhøytidelig i Inger Hagerups eget utsagn fra 1974: I en samtale med Jan Erik og Karin Beate Vold sier den da sekstini år gamle forfatteren det slik: ”Jeg skriver ikke dikt jeg, jeg bare skriver det som det var. Det er ikke diktning [...]” (Vold 1974, 38). Slik betoner Inger Hagerup forbindelsen mellom det levde livet og litteraturen, og hun underspiller nok også sitt eget litterære formgivingsarbeid. Likevel er det ingen grunn til å betvile at vi har med litteratur å gjøre, og Hagerup tok en rekke sjangre og medier i bruk for å formidle dette; hvordan det *var* for henne. En av dem er radioens hørespillsjanger, en sjanger som knapt har blitt behandlet i forskningslitteraturen knyttet til dette verket.

Helt siden begynnelsen av 1900-tallet har det skjedd en utvikling av teknologi og auditive sjangre som har bidratt til å formidle skjønnlitteraturen, ikke kun som tekst, men også gjennom teknologisk medierte stemmer. Mens en forfatter som tyske Alfred Döblin på 1920-tallet så for seg at muligheten til å formidle litteratur gjennom radioen ville åpne for en tilbakevending til fortellingens muntlighet; til en besinnelse på det akustiske mediet; forstått som den ”eigentliche Mutterboden jeder Literatur”; litteraturens egentlige morsmonn (Döblin 1930, 10), har litteraturfaget generelt forblitt tekst- og skriftorientert, ofte som i en slags forsvarsstrategi mot de nye massemediene og populærsjangrene som i dag er en del av det litterære feltet.

Innenfor rammene av en formbevisst kulturvitenskapelig tilnærming, slik den foreligger i den tyske filosofen Ernst Cassirers (1874-1945) tåpning, er det imidlertid mulig å favne et større mediemangfold. Mens den kritiske teorien framfor alt har fokusert på hvordan massemediene manipulerer det moderne subjektet, finnes det i Cassirers kulturforståelse et annet spillerom, en prosessuell forståelse av hvordan mennesket gradvis ”bygger [...] opp sin verden, sin horisont av ‘objekter’ og sin anskuelse av sitt eget vesen” (Cassirer 2006, 117). Denne ”oppbyggingen” skjer gjennom symbolske former, forstått som de ”særegne medier som mennesket skaper, for ved dem å skille seg fra verden og nettopp i denne atskillelse forbinde seg desto fastere med den.” (Cassirer 1994, 45). Hos Cassirer finner vi en tilnærming som eksplisitt tar høyde for det særegne ekspressive betydningsnivået som er så karakteristisk for det auditive uttrykket og den lyttende resepsjonen. Meningsdannelsen knyttes ikke utelukkende til tegn og språk, men også til en uttrykksdimensjon som er mer flytende og ustabil, og som fungerer som en forutsetning for all annen meningsdannelse. Cassirers vektlegging av en slik ”uttrykksmening” (Cassirer 2002, 76) gjør det mulig å favne meningsbærende situasjoner og opplevelser der grensen mellom subjekt og objekt enda ikke er klart etablert. Formgiving og meningsdannelse framstilles som en aktiv bearbeidelse av erfaringsstoff ved hjelp av et mangfold av former, i et kulturelt arbeid med en virkelighet som ikke oppfattes som ferdig og definitiv. I dette peker Cassirers tenkning utover ethvert kategorisk skille mellom fiksjon og virkelighet, slik også Hagerup gjør det, i sin vektlegging av litteraturens forankring i det levde livet.

Både når det gjelder det gjelder den lydlige formidlingen av litteratur generelt, og hørespillsjangeren mer spesielt, er det påfallende hvordan den lydlige medieringen av litteratur på en annen måte enn den trykte teksten stimulerer lytterens forestillingssevne, hvordan den skaper sine særegne nærværseffekter. I tråd med Cassirers kulturanalyse skal det her imidlertid ikke dreie seg om å privilegere én form, over de andre. Det dreier seg snarere om å skape forståelse av hva ulike medier og sjangre kan bidra til, hva som kan ytres gjennom dem, og om å se dem i forhold til hverandre. Slik fokuserer jeg i denne artikkelen på hvordan Inger Hagerups verk ikke utelukkende ble formidlet som trykt tekst på boksider, men også som lyd gjennom eteren. Den radiosjangeren Hagerup bidro mest vesentlig til, er hørespillsjangeren. Flyktig og med et stort publikum engasjerte den sitt publikum, ikke minst i de to første tiårene etter krigen, før fjernsynet tok opp konkurransen med radioen.

En tilnærming til dette verket via hørespillsjangeren minner oss om hvordan litteraturresepsjon alltid innebærer utvalgsprosesser, at enkelte litterære ytringer minnes, mens andre blir glemt. Som en av massemediets populære, bredt anlagte sjangre har hørespillet ikke stått høyt i kurs i litteraturfaget, og medieforskerne har heller ikke viet det noen videre interesse, det gjelder for sjangeren generelt i vår norske litterære offentlighet. Med henblikk på Inger Hagerups verk, er dette likevel en glemsel man kan undres over. Ikke bare skrev hun selv interessante hørespill, som ble produsert og kringkastet av NRKs Radioteater. Hun oversatte også hørespillene til viktige europeiske modernister som østerrikske Ingeborg Bachmann, irske Samuel Beckett og walisiske Dylan Thomas til norsk.

Nyere forskning argumenterer for at Hagerup ”formulerer modernitetens temaer mer gjennom massekulturens språk enn gjennom modernismens lyriske elitisme” (Langås 2001, 106). Men selv om massemediene har satt sitt preg nettopp på massekulturens språk, har Hagerups radioarbeid satt få spor etter seg i resepsjonen av verket.¹ Både i litteraturhistorieskrivingen og i andre deler av faglitteraturen framstilles Inger Hagerup først og fremst som kvinnelig etterkrigslyriker, og diktene hennes behandles som skriftstykker. Her fokuseres det også på den brede resepsjonen som har blitt enkelte av diktene til del: Diktene har vært ”så befengt med skolebok- og ønskedikt-kanonisering, at hun er blitt en dukke for mange”, heter det et sted (Renberg 1998, 67). Også i disse nyere lesningene av Hagerups forfatterskap, som på interessante måter problematiserer forholdet mellom det brede og den smale, det tilsynelatende enkle og det som framstår som mer komplekst, er det slik at radioformidlingen generelt, og hørespillsjangeren mer spesielt, der Hagerup bidro på nyskapende vis, har falt utenfor det som har blitt regnet som det vesentlige litterære. Med utgangspunkt i slike litteraturfaglige gråsoner og ut fra et kulturfaglig felt der det auditive i dag gradvis tilkjennes økt betydning,² skal det her derfor dreie seg om hvordan et fokus på Hagerups arbeid med hørespillsjangeren kan avdekke nye dimensjoner i forfatterskapet og i resepsjonen av det.

¹ Et unntak er Sigrid Bø Grønstøls artikkel ”Privatlivet på lufta. Høyrespelet som kvinnegenre”, som innenfor rammene av en litteraturhistorisk framstilling av kvinnelige norske hørespillforfattere fra 1920-tallet og fram til 1980-tallet også nevner Hagerups hørespill som eksempler på en sjanger der kvinnelige forfattere viste fram ”privatlivets spenningar og konflikter i eit offentleg rom” (Bø Grønstøl 1990, 87).

² Se for eksempel Meyer Kalkus (2001) og Nancy (2007).

Mens både barnediktene, krigsdiktet ”Aust-Vågøy” og enkelte av kjærlighetsdiktene har fått sin plass i tradisjonen og blitt formidlet både gjennom radioprogram, skolebøker, antologier og CD-utgivelser og på den måten er bredt tilgjengelige, er lydopptakene av de to hørespillene det snart skal dreie seg om, kun tilgjengelige via Nasjonalbibliotekets lydarkiver. Herfra kan man lytte til Hagerups eget hørespill *Hilsen fra Katarina* fra 1959 samt hennes oversettelse av den østerrikske forfatteren Ingeborg Bachmanns (1927-1973) hørespill *Der gute Gott von Manhattan* (1957). Dette er arbeider som er særlig egnet til å vise hvordan hørespillsjangeren for Inger Hagerup i de to første tiårene etter andre verdenskrig både var en arena for nyskapende formgivning og dessuten et langt mer pragmatisk leilighetsarbeid.

En historie ”i kvinnens sinn”

I tiden fra 1948 til 1959 skrev Hagerup en rekke hørespill for NRKs Radioteater, *Hilsen fra Katarina* er ett av dem. Det finnes to produksjoner av dette hørespillet, en fra 1948 og en fra 1959. Det er den siste av de to som er den radioestetisk mest vellykkede, og det er den jeg kommer til å fokusere på i det som følger. Når dette ene hørespillet skiller seg ut, har det både med komposisjon og konsentrasjon å gjøre, og her er forfatteren og kritikerne skjønt enige i sine vurderinger: I et radiointervju i forbindelse med 70-årsdagen sin framhever Hagerup selv *Hilsen fra Katarina* som det av hørespillene hun ”er mest glad i”.³ Hørespillet rager opp som ”ett av de sterkeste norske arbeider i genren” (24.6.59), heter det i *Dagbladets* anmeldelse fra 1959. I sin gjennomgang av den norske hørespillsjangerens historie framhever Hartenstein likeledes stykket som en ”klassiker” (Hartenstein 2001, 48), men ingen av dem går nærmere inn på hva det er som utgjør dets særlige kvaliteter.

Hele hørespillet begynner med en telefonsamtale. Den kvinnelige hovedpersonen ringer til en mann, Erik, spør hvordan han har det. Stemmen hennes er nær, umiddelbar, mens hans stemme framstilles nettopp som en telefonstemme. Samtalen går trått, han virker reservert, til han, mer besluttsom i stemmen, meddeler henne, litt stivt og formelt, at han skal ”hilse fra Katarina”.⁴ Med dette går samtalen i stå og avsluttes raskt. Lytteren erfarer etter hvert hvordan denne meldingen utgjør en slags kode mellom de to, fra den tiden de møttes og forelsket seg i hverandre. Hørespillet framstiller – gjennom tilbakeblikk forankret i hennes bevissthet – hvordan han den gang tok initiativ til en avtale om at de i stedet for en gang i framtiden å fortelle hverandre at de hadde truffet en annen, skulle gi hverandre denne beskjedene: ”Jeg kan jo – hilse fra Katarina – om galt skulle skje. Og du fra – Karl.” (Hagerup 1959, 19.29 [41]). Slik spiller hørespilltittelen på det som viser seg å være en kodifisert melding – som altså skal signalisere at han har møtt en annen kvinne.

I den videre handlingen veksles det mellom et nåtidsplan der den kvinnelige protagonisten forsøker å forholde seg til bruddet, og en rekke tilbakeblikk til det som var, framstilt som dramatisk dialog mellom Ham og Henne. Utover i stykket glir denne dialogen gjentatte ganger over i en modus der den mister preget av å være en dialog med forankring i noe som har skjedd. Den framstår i stedet som en slags imaginær

³ ”Det kommer en pike gående – og piken er Inger Hagerup”, NRK, 1980.

⁴ Når jeg siterer fra hørespillet, refererer jeg i den løpende teksten, først til NRKs produksjon fra 1959, med angivelse av tidspunkt i opptaket. Deretter følger, i hakeparentes, referanse til hørespillteksten som ble utgitt på Aschehoug i 1953, med henvisning til sidetall: (Hagerup 1959, 00.52 [12]).

dialog, sterkt preget av den kvinnelige hovedfigurens bevissthetstilstand som går fra å være skuffet til å være fortvilt, og deretter fra å være fortvilt til å være full og fortvilt. Denne kvinnelige protagonisten – Kirsti – fungerer som en slags samlende bevissthet i Hagerups hørespill. Og til tross for at vi på ett vis har med en dramatisk sjanger å gjøre, der ulike stemmer målbærer de forskjellige rollefigurene, gir det mening å definere denne figuren som en slags homodiegetisk fortellerinstans. Hun framstår som en jeg-forteller i en dramatisk handling, og samtidig etableres det gjennom spillet mellom nåtidshandlingen og den imaginerte fortids- og framtidshandlingen flere handlingsplaner som alle er forankret i hennes bevissthet. Dette er en strukturforståelse i tråd med Hagerups egne regihenvisninger, der det i en instruks til ”instruktøren” understrekes at det bare gjelder å ”huske på at hele historien foregår i kvinnens sinn, bortsett fra de ytre tingene hun kommer i berøring med, telefonen, restauranten, kelneren, gaten og sjåføren” (Hagerup 1953, 11). Likevel er det ikke til å komme bort fra at selve sjangeren, hørespillet, gjennom sin lydlige stemmeformidling gir hver enkelt figur – Kirsti, Erik og Katarina – en annen type nærvær enn det en hørespilltekst kan gjøre.

Hagerups hørespill finnes også som tekst. For til forskjell fra forfattere som Tarjei Vesaas og Torborg Nedreaas, som også skrev hørespill i samme periode som Hagerup, men som aldri ga dem ut i bokform,⁵ publiserte Hagerup tre av sine beste hørespill på Aschehoug forlag i 1953. Av hørespillteksten til *Hilsen fra Katarina*, slik den foreligger i denne utgivelsen, framgår det at hun selv må ha hatt en svært klar forestilling om det akustiske uttrykket, muligens også basert på hørespillproduksjonen fra 1948. For i teksten fra 1953 angir hun i sine regihenvisninger stemmekvalitet, stemninger, sinnstilstander, pauser og interaksjonsmodi, på en måte som markerer hvordan hun har forestilt seg at et slikt ekspressivt betydningsnivå skal skape den akustisk hørbare dynamikken i stykket.

Tematiseringen av forholdet mellom kjønnene er framtrødende både i deler av Hagerups lyrikk fra 1940- og 50-tallet og i det aktuelle hørespillet. I *Hilsen fra Katarina* framstilles Hun som Hans, mannens, lille yndige og yngre andre, og som en som utfordrer en slik rolleforståelse. Dynamikken i kjærlighetsforholdet og spillet med roller intensiveres mot slutten av stykket, på lydlig svært interessante måter. Her blir replikker fra det første møtet mellom Erik og Kirsti nærmest resirkulert, denne gangen i den imaginerte dialogen mellom Erik og den nye partneren hans, Katarina. I denne konstellasjonen er det imidlertid ikke lenger Hun, men Han som blottstiller seg med sitt ønske om at det bare skal være de to for alltid – og med sitt ønske om å eie den andre: ”Det eneste som interesserer meg er du. [...] Det blir aldri noen annen enn deg” (Hagerup 1959, 33.36-33.53 [57-58]), mens den nye kvinnen – som i ett av flere ekko fra hørespilletets første del – repliserer med mindre patos og nøktern realitetsorientering: ”Det er noe som heter tid, må du huske på. [...] Jeg liker deg. Faktisk” (Hagerup 1959, 34.05 [58]).

⁵ I Otto Hagebergs forord til Tarjei Vesaas *Skrifter i samling* begrunnes det faktum at verken hørespillene eller skuespillene har fått plass i utgivelsen interessant nok med at ”dramatekstene eigenleg er skrivne for eit anna føremål enn det å bli lesne”. Videre legitimeres denne åpenbare utelatelsen med at ”ikkje alle dramatekstene til Vesaas er prenta”, og til slutt med at de ville ha gjort ”denne utgåva monaleg større enn ho er” (Vesaas 1987, bd 1, 12). På den måten gir verkutgaven ikke det nødvendige grunnlaget for den som for eksempel skulle ønske å undersøke forholdet mellom hørespilltekstene og novellene hans.

Denne gangen er det kvinnestemmen som målbærer et perspektiv på forholdet som ett i en serie av forhold. Det er hun som minner ham om at det lidenskapelige øyeblikket ikke varer evig. Slik er det mulig å forestille seg et skifte – at Han befinner seg i posisjonen som det underordnede og avhengige objektet, i forhold til Hennes. Slik relativeres kjønnsrollene, og gjennom hørespilletts framstillingsformer framstilles denne relativeringen som et imaginært spill i kvinnens bevissthet – og samtidig som et ekspressivt og virkningsfullt eksperiment med radioens virkemidler. Her er det som om den lydlige framstillingen, til forskjell fra den trykte skriftens formidling, gjør det mindre vesentlig å lokalisere hvem som til enhver tid har ordet. Oppmerksomheten dras i stedet mot hørespilletts variasjoner over et tema, men mer som en uttrykkssterk og betydningsladet komposisjon, enn som et tradisjonelt narrativ. Stykket har samtidig en letthet over seg, dette til tross for tematikken som er sjalusi, svik og kjærlighetens kår i det moderne, med sterke berøringspunkter til Hagerups lyrikk.

Denne avsluttende dialogpassasjen mellom Erik og den nye kvinnen omgis av lydene fra et bylandskap. Gjennom hele denne sekvensen, og i andre deler av hørespillet, formidles menneskestemmene akkompagnert av en klikkende lyd som framstår som Kirstis skritt. Slik underbygges forestillingen om at deler av dramaet utspiller seg i hennes forestillingsverden. Samtidig markerer skrittrytmen, damesko mot en asfaltert gate, slik jeg hører den, hvordan det er hun, Kirsti, som bærer og rommer hele denne handlingen. Herfra beveger hørespillhandlingen seg gradvis fra den forestilte ”historien i kvinnens sinn” (Hagerup 1953, 11) til det planet som omhandler Kirstis byvandring. Den gradvise overgangen mellom de to handlingsplanene skapes gjennom at Katarinas replikker går over til å bli artikulert av hennes og av Kirstis stemme. Deretter overtar Kirstis stemme helt, og hennes stemme går så over i Eriks stemme, helt til trafikklyd og lyden av en bil som tuter markerer den brå overgangen til en framstilling av hvordan Kirsti, gående i ”andre tanker” (Hagerup 1959, 37.10 [63]) nesten blir påkjørt i trafikken og får hjelp av en drosjesjåfør.

Problematiseringer av kjønnsrollene med vekt på kvinnerollens begrensninger finner vi også hos andre hørespillforfattere i Hagerups samtid, for eksempel hos Torborg Nedreaas og Ebba Haslund. En sammenligning av *Hilsen fra Katarina* med Haslunds *Som du vil ha meg* eller *Når far blir mor*, begge fra 1953, viser ikke bare hvordan Haslund formidler et langt mer entydig feministisk budskap. Hørespillene hennes framstår i det hele tatt som mer daterte i sin håndtering av kjønnsproblematikken som behandles i forholdsvis enkle hverdagsplot der tradisjonelle kvinne- og mansroller kritiseres som begrensende. Hos Hagerup er både framstillingsformen og kjønns tematikken mer kompleks. Figurene er i utgangspunktet mindre stereotype, og gjennom spillet mellom ulike stemmer som alle forankres i hovedfigurens bevissthet, skapes det i *Hilsen fra Katarina* et slags fiksjonens mulighetsrom, som nettopp ikke går opp i trekantdramaet, forstått som realistisk handling. Effekten av stykkets framstillingsform kan minne om den som ofte skapes gjennom stream-of-consciousness-teknikker, slik vi kjenner dem fra den trykte litteraturens modernistiske klassikere, der teknikker som indre monolog, dialog og fri gjengitt diskurs går over i hverandre. Men igjen, gjennom hørespilletts stemmemediering skapes det på en og samme tid en imaginær handling – som utspiller seg ”i kvinnens sinn” – og det

skapes, som jeg var inne på innledningsvis, stemmeeffekter med et særegent kroppslig nærvær.

Produksjon og resepsjon

Da denne versjonen av Hagerups hørespill ble produsert, i 1959, ble den simultane stemmeføringen og den gradvise overgangen mellom ulike stemmer og andre lydeffekter laget gjennom lydbåndopptak, som ikke lenger var et veldig dyrt lagringsmedium, men et arbeidsmedium som det kunne klippes i. Man kunne ta opp mange versjoner av samme sekvens, velge ut, evt. klippe sammen flere versjoner. Stemmene ble synkronisert ved bruk av flere studioer og ved at skuespillerne snakket inn sin rolle mens de allerede hadde den andre stemmen ”på øret”. Gjennom bruk av en såkalt ”mikrofonblander” kunne man skifte mellom flere studioer under sending, og i flere av sekvensene i *Hilsen fra Katarina* kan man høre hvordan man her har tatt i bruk såkalte ”kryssfadinger”, mellom studio og eksisterende lydopptak. I det hele tatt skjedde det i 1959 en ganske annen bearbeiding av lydmaterialiet, en annen estetisk formgivning av det lydlige, enn det som var tilfelle da den første produksjonen av Hagerups hørespill ble laget, ti år tidligere.

Det er likevel ingen grunn til å anta at den formmessige fornyelsen som fant sted mellom 1948 og 1959 utelukkende skyldes teknologiske produksjonsbetingelser. Som Hartenstein har understreket, bidro også endringer i den redaksjonelle kulturen i NRK til at Radioteateret faktisk utviklet seg og tok i bruk tilgjengelig teknologi i nye produksjoner i denne perioden. Og i Hagerups *Hilsen fra Katarina* fra 1959 inngår dette lydlige spillet med stemmer i en produksjon som gjennom de nevnte virkemidlene og den funksjonen de får i dette hørespilletts bevissthetsframstilling, skiller seg ut i forhold til mange av Radioteaterets langt mer trauste hørespillproduksjoner fra samme periode. Her dreier det seg imidlertid om en framstillingsmodus som ikke lar seg sammenfatte i den knappe karakteristikken av Hagerups hørespill som typiske ”replikkhørespill” (Hartenstein 2002, 120). Allerede i Hagerups hørespilltekst – i partituret, kunne man si – legges det som jeg har pekt på, opp til noe annet enn replikk- og rollespill, og det er interessant å registrere hvor tett produksjonen fra 1959 følger Hagerups regianvisninger.

Ser man på flere av anmeldelsene av *Hilsen fra Katarina* i forbindelse med kringkastingen i 1959 og sammenligner dem med behandlingen av radioens sjangre i vår samtid, er det aller mest påfallende at hørespillene i det hele tatt anmeldes. Og i anmeldelsene av *Hilsen fra Katarina* er det ikke først og fremst de eksperimentelle trekkene ved bevissthetsframstillingen som framheves. I en tid da dagsavisene hadde inngående og ofte svært interessante anmeldelser av Radioteaterets hørespill, løfter *Aftenpostens* anmelder fram at det her dreier seg om ”kjærlighetens tragedie i vår egen tid” (24.06.59). Anmelderen i *Dagbladet* reflekterer i sin spalte over et særegent kvinnelig forhold mellom styrke og resignasjon, noe som Inger Hagerup utelukkende i hørespillet *Hilsen fra Katarina* har klart å ”overføre fra den lyriske til den dramatiske form” (*Dagbladet*, 24.06.59). Det er videre verdt å merke seg i hvilken grad anmelderne går inn på de ulike skuespillernes prestasjoner: ”Liv Strømsteds spill som Kirsti ble en stor kunstnerisk opplevelse – klokt gjennomarbeidet, klart variert og samtidig så dypt følt at det gjorde vondt å lytte til det”, heter det i *Aftenpostens* allerede nevnte anmeldelse. Og det er slett ikke bare hovedrollen som

får oppmerksomhet i avisspaltene. Både *Verdens Gang*, *Arbeiderbladet* og *Morgenbladets* anmeldere vurderer de fleste av skuespillerne som er involvert, selv om flere av dem kun har minimale roller. Dette er et trekk som både vitner om en åpenhet for det auditive uttrykket, og dessuten om de sterke båndene mellom NRKs Radioteater og hovedstadens teaterscener. Hørespillets stemmer oppfattes på ingen måte som "ukroppslige hørespillfigurer", slik Rudolf Arnheim beskriver dem i sin modernistiske radioestetikk fra 1930-tallet (Arnheim 2001, 118). De er åpenbart velkjente skuespillerstemmer som her spiller sine roller i radioens teater – og *Arbeiderbladets* anmelder konkluderer da også med at "[d]et var en fortreffelig teateraften vi fikk" (24.06.59). Denne eksplisitte og affirmative koblingen til teatertradisjonen er bare ett av flere trekk som skiller den norske hørespilltradisjonen fra den tyskspråklige sjangertradisjonen som ikke har noen tilsvarende forankring i teateret.

"Oversatt av Inger Hagerup"

Mens det i Inger Hagerups velkjente og for lengst kanoniserte krigsdikt "Aust-Vågøy" investeres i et enhetlig "vi" som står samlet opp mot den tyske okkupasjonsmakten, de som "brente våre gårder" og "og drepte våre menn" (Hagerup 2003, 59), preges tiåret etter andre verdenskrig av at Norges forhold til Tyskland relativt raskt ble normalisert på en rekke plan. Slik orienterte også den norske statskanalens Radioteater seg allerede kort tid etter krigen i forhold til den nye tyske litteraturen – og til etablert tradisjonsstoff. Dette var en arena hvor Inger Hagerup raskt ble aktiv som oversetter. Radioteaterets tyskspråklige hørespillproduksjoner tok utgangspunkt både i kanoniserte Schiller- og Kleist-tekster, og i samtidsforfattere som skrev egne hørespilltekster, slik østerrikske Ingeborg Bachmann gjorde det.

Når man i NRK valgte ut utenlandske hørespill som skulle formidles på norsk, spilte Radioteaterets redaksjonelle medarbeider Alice Fougner Zimmermann en sentral rolle. Hartenstein framhever mengden av stykker Zimmermann hadde til vurdering: Fram til sin avgang i 1960 hadde hun "vært gjennom over 5000 hørespilltekster" (Hartenstein 2001, 35). Minst like viktig er det imidlertid å merke seg at det i hele Zimmermanns arbeidsperiode – fra 1929 til 1960 – nettopp dreide seg om å ta stilling til utenlandske hørespill på grunnlag av *tekster*. Det var ikke lydopptak som lå til grunn for de estetiske vurderingene, slik dette er tilfelle i dag, både når vi som privatpersoner laster ned lydfiler fra Internett, og i forbindelse med de institusjonaliserte vurderingsprosessene som er knyttet til utdelingen av internasjonale radiopriser, som for eksempel *Prix Europa* og *Prix Italia*. Dette er et viktig aspekt når man gjør seg tanker om hvilke påvirkningssammenhenger som kan ha eksistert på tvers av ulike nasjonale radiotradisjoner i tiårene etter krigen. Når tilgangen er tekstlig, vil dette privilegere den språklige og semantiske tilgangen til radiosjangrene, på bekostning av de klang- og stemmemessige betydningsnivåene som også er vesentlige dersom man ønsker å forholde seg til hørespillet som lydkunst. Med Cassirer kunne man si at privilegeringen av en tekstlig tilgang til lydige sjangre som denne, bidrar til en stabilisering av mening, til en fiksering av en mer flyktig form, noe som imidlertid ikke betyr at sjangeren best kan oppleves og forstås via en slik tilgang alene.

Zimmermann fulgte utviklingen i andre land gjennom utenlandske aviser og programblad, og det er rimelig å anta at hun fikk med seg den årlige tyske prisutdelingen av *De krigsblindes hørespillpris*, som deles ut i Tyskland den dag i dag, og som har eksistert siden 1950. Arkivet over Radioteaterets produksjoner viser at NRK kjøpte rettighetene til en rekke av de prisbelønte tyske stykkene fra 1950-tallet.⁶ I instruktør Barthold Halles introduksjon til den norske radiodramatiseringen av Ingeborg Bachmanns *Der gute Gott von Manhattan*, henviser han eksplisitt til at stykket var blitt prisbelønt i Tyskland og til de tyske anmeldelsene av det. Bachmann mottok den nevnte hørespillprisen i 1959, og i 1962 ble Radioteaterets norske produksjon av *Vårherre fra Manhattan* kringkastet for første gang.

Halles innledning til Bachmanns hørespill avsluttes med at det er ”oversatt av Inger Hagerup”. Samtidig bidrar innledningen til å tydeliggjøre hvordan det tysk-språklige hørespillet her ikke bare oversettes til norsk, men at det også i aller høyeste grad oversettes til en norsk tradisjonssammenheng. Med det mener jeg at det tysk-språklige hørespillet formidles i henhold til en forståelse av at lytterne her bys noe annet enn det de er fortrolige med, og at dette krevet et visst formidlingsarbeid, også fra instruktørens side. Dette blir tydelig i Halles råd til lytteren som ble presentert umiddelbart før sendingen av det nesten førti minutter lange hørespillet. Her oppfordres lytteren til ikke å anstrenge seg ”for meget med å få med det logiske innholdet i hver setning”. I stedet bør han la ”stemmene gli inn som de kommer”. I følge Halle er det når man som lytter ”slapper av og gir plass for stykket, lar det gjøre arbeidet så å si”, at stykket har ”best sjanser til å gi [...] [lytteren] en glede”.⁷

Det var ikke vanlig med slike introduksjoner, og Halles råd reflekterer nok programintensjoner i det tidlige 1960-tallets norske Radioteater der bredde og tilgjengelighet sto sentralt – og kanskje også en viss rådløshet i forhold til et hørespill som også i Tyskland var blitt kritisert for å være for komplekst til egentlig å være helt egnet som hørespill. Samtidig kan man få inntrykk av at han her gjør seg til talsmann for en tradisjon der hørespillet først og fremst skal underholde og ”gi glede”. Allerede tittelen i Bachmanns hørespill spiller imidlertid på en mer analytisk tradisjon, dersom vi forstår *Der gute Gott von Manhattan* som en henvisning til Bertolt Brechts drama *Der gute Mensch von Sezuan*. Stykket er bygd opp som et analytisk drama som gradvis og gjennom tilbakeblikk avdekker en handling som allerede har utspilt seg. Denne handlingen – et kjærlighetsplot – står så på dagsorden i hørespilletts rettsalsforhandling, mellom tittelfiguren ”den gode Gud” og en dommer.

Samtidig legger Bachmann sterk vekt på at *Der gute Gott von Manhattan* nettopp ikke kunne ha vært noe teaterstykke. Slik hun ser det, henger dette ”sammen med at de viktigste scenene ikke kan tenkes, framstilles, på teateret – de begynner alltid der hvor teppet ellers faller”. Dette peker ifølge forfatteren mot hørespilletts omdreiningspunkt som er forholdet mellom Jan og Jennifer. ”Der de store kjærlighetsdramaene [...] lar ytre vanskeligheter føre til kjæresteparets undergang, ville jeg rydde unna disse ’ytre vanskelighetene’ og vise at det er noe annet som står bak dem, en makt

⁶ Det gjelder for eksempel Günter Eichs hørespill *Die Andere und ich*, som ble prisbelønt i 1953, men også hørespill av mindre kjente forfattere som Leopold Ahlsens *Philemon und Baucis* og Benno Meyer-Wehlacks *Die Versuchung* som fikk *De krigsblindes hørespillpris* i henholdsvis 1956 og 1958.

⁷ Ingeborg Bachmann (1962): *Vårherre fra Manhattan*, Radioteateret, NRK – oversettelse: Inger Hagerup, regi: Barthold Halle (radioopptak).

som jeg har personifisert i den gode Gud,” sier Bachmann i et intervju fra 1965. Dette er ingen liten ambisjon, å skulle rydde unna ytre forhold for å få tak i en bakenforliggende dynamikk som styrer kjærlighetsdramaets aktører. Og Bachmann velger altså massemediet radio og 1950-tallets også i Tyskland svært populære hørespillsjangerer for å realisere et slikt prosjekt. Men hun understreker samtidig at hørespillet ikke utelukkende er en radiofon sjanger; ”det [er] et spill for stemmer og kan høres eller leses” (Koschel og Weidenbaum 1983, 56).

Mens tyske hørespillforskere ofte har skrevet seg fast i et normativt enten- eller; en forestilling om at hørespillet skulle forstås som akustisk lydkunstverk *eller* som ordkunstverk, sidestiller Bachmann her resepsjonen av stykket som lyddokument og som tekst. En slik resepsjon forutsetter imidlertid at det finnes en tekst tilgjengelig. I den tyskspråklige hørespilltradisjonen på 1950- og 1960-tallet var det vanlig at stykker som ble dramatisert for radio også ble utgitt som tekst. I Norge var dette sjelden tilfelle, her var utgivelsen av Hagerups hørespill i 1953 et hederlig unntak, og en slik formidling var slett ikke vanlig når det gjaldt oversatte hørespill.⁸

Dette er bare én av en rekke forskjeller mellom den tyskspråklige og den norske hørespilltradisjonen. Den tyske sjangertradisjonen har en annen forankring i avantgarde-tradisjonen, gjennom forfattere og teoretikere som blant andre Bertolt Brecht og Rudolph Arnheim. Også på 1950-tallet ble det tyskspråklige hørespillet i større grad enn det norske tatt på alvor som litteratur. Mange av de anerkjente etterkrigsforfatterne, som Heinrich Böll, Günter Eich, Ilse Aichinger og Max Frisch, skrev for radioen. Når verkutgavene deres har blitt utgitt, har hørespillene sin selvfølgelige plass der, side om side med kortprosa, lyrikk, romaner og skuespill. Slik kan man si at sjangerens anseelse i denne perioden manifesterer seg i dens doble mediale tilhørighet: Mange av hørespillene ble raskt gjort tilgjengelig for den tyskspråklige offentligheten både som lyddokument *og* i bokform, noe man ikke finner noe motstykke til i den norske radiotradisjonen. Her fantes det sjelden en tilgjengelig trykt tekst som lytteren eventuelt kunne vende tilbake til, dersom lyttingen inspirerte til videre lesning. Men i Hagerups tilfelle forholdt det seg som nevnt annerledes. Da tre av hennes hørespill kom ut i bokform, ble det på smussomslaget framhevet at de ”også i utpreget grad [er] lesestykker” (Hagerup 1953), og enkelte av de nevnte avis anmeldelserne har et presisjonsnivå som gir inntrykk av at anmelderen må ha hatt stykket tilgjengelig som tekst.

Når det gjelder formidlingen av Bachmanns *Der gute Gott von Manhattan* på norsk, vitner både Radioteaterets dramaturgi og instruktørens innledning om at tilegnelsesprosesser skjer på mange plan når litteratur krysser landegrensene, ikke bare i selve den språklige oversettelsen fra et nasjonalspråk til et annet. Like fullt var det Inger Hagerup som oversatte hørespillet fra tysk til norsk, og Hartenstein framhever at det i NRKs Radioteater var en etablert praksis at nettopp hun, som ”en av Radioteaterets mest rutinerne oversettere og tilretteleggere med en forkjærlighet for modernistisk stoff”, fikk ”spesielt vanskelige stykker” (Hartenstein 2001, 70).

⁸ Inger Hagerups oversettelse av Bachmanns *Der gute Gott von Manhattan* foreligger kun som et maskinskrevet, trykt hefte; et script som er tilgjengelig i Radioteaterets arkiver og ved noen av universitetsbibliotekene.

Her er det interessant å merke seg hvordan Hagerup som i sin egen lyrikk ikke regnes som en av modernistene, er den som, når det dreier seg om hørespillsjangeren, skal ha hatt en egen ”forkjærlighet” for det modernistiske. Nyere forskning har vist hvordan Hagerups lyriske verk ikke går opp i noe enkelt motsetningsforhold mellom tradisjon og modernisme, og i den sammenheng framhever Langås også hvordan Hagerup når det gjaldt lyrikken – til forskjell fra Øverland og Bjerke – ”så verdien og kvaliteten i helt andre former enn sin egen” (Langås 2001,103). I noen tilfeller kommer denne anerkjennelsen av de andres formarbeid eksplisitt til uttrykk i Hagerups essayistikk. Når det gjelder Bachmann, finner vi imidlertid ingen indikasjoner på at hennes forfatterskap har satt spor etter seg i Hagerups eget verk, slik forfattere som Edith Södergran og Emily Dickinson gjorde det.⁹

For Inger Hagerup var oversettelsesarbeidet en viktig inntektskilde, og oppdragene fra NRKs Radioteater var godt betalt.¹⁰ Hagerups sønn, Klaus Hagerup, minnes hvordan foreldrene ofte samarbeidet om dette arbeidet, den ene leste høyt fra originalteksten, mens de i fellesskap fant språklige løsninger på norsk.¹¹ I en del av oversettelsene for NRK står de da også begge, Inger og ektefellen Anders Hagerup, som oversettere. Går man imidlertid oversettelsen av Bachmanns *Der gute Gott von Manhattan* nærmere etter i sømmene, kan man få inntrykk av at det i dette tilfellet virkelig har dreid seg om leilighetsarbeid, og mindre om noen genuin litterær formidling. Oversettelsen av tittelen, fra *Der gute Gott von Manhattan* til *Vårherre fra Manhattan* er symptomatisk for noe av det oversettelsesteoretikeren Antoinie Berman framhever som de reduktive sidene ved oversettelsesarbeidet; hvordan den oversatte teksten ofte ødelegger de komplekse tekstinterne mønstre og sammenhenger som foreligger i kildeteksten (Berman 2005, 280). I vårt konkrete tilfelle går man i den norske målteksten glipp av viktige tekstinterne sammenhenger. Det dreier seg for eksempel mellom tittelens karakteristikk av gudsinstansens godhet og skyldspørsmålet, som er et sentralt tilbakevendende tema i hørespilletts rettssalshandling. Like viktig er det at det gjennom Hagerups tittelvalg – *Vårherre fra Manhattan* – ikke lenger er mulig å fornemme hørespilltittelens allusjon til Bertolt Brechts allerede nevnte teaterstykke *Der gute Mensch von Sezuan*.¹² For allerede gjennom tittelen etablerer Bachmanns hørespill et spill med en annen litterær tekst. Dette er bare ett eksempel på de intertekstuelle betydningsmønstrene som er så karakteristiske for Bachmanns tradisjonsbevisste skrivemåte. Slike betydningsnivåer ivaretas ikke i Hagerups oversettelse til norsk, og hørespillet framstår i det hele tatt mer som en litt underlig kjærlighetshistorie, uten det betydningsmangfoldet som preger den tyskspråklige kildeteksten.

⁹ Hagerups essay om disse to forfatterne foreligger i Karin Beate Volds utgivelse av Hagerups prosa (Hagerup 1973).

¹⁰ Honoraret Hagerup mottok for oversettelsen av Bachmanns ene hørespill var i følge informasjon fra NRKs Radioteater på hele tre tusen kroner. Dette tilsvarer ca. trettitretusen 2010-kroner, noe som kan gir en antydning om hvilken økonomisk betydning de mange oversettelsesoppdragene for Radioteateret kan ha hatt for henne.

¹¹ Telefonsamtale med Klaus Hagerup, august 2011.

¹² I denne sammenhengen er det interessant å merke seg at også denne tyske teksten, Brechts teaterstykke *Der gute Mensch von Sezuan*, er oversatt fra tysk til norsk, med tittelen *Det gode mennesket fra Sezuan*, av Inger Hagerup, i 1972, på oppdrag fra Trøndelag Teater.

Det er også påfallende hvordan hele korsfestelsessymbolikken i Bachmanns kjærlighetsdrama undermineres når "Nägel", som på tysk både kan bety "negler" og "nagler" oversettes på en måte som kun formidler den første av de to betydningene. I samtalen mellom den kvinnelige hovedpersonen og en sigøynerske – slik den foreligger i Hagerups oversettelse – forteller førstnevnte klagende hvordan "han" har "presset neglene sine inn i" hendene hennes (Bachmann 1962, 13). I den tyske teksten heter det langt mer symboltungt: "Er hat seine Nägel hineingeschlagen" (Bachmann 1993, bd. I, 280). I den tyske teksten har en ubestemmelig "han", som nettopp ikke entydig lar seg definere som den kvinnelige hovedpersonens mannlige partner, *slått* naglene sine inn i hendene hennes. Også her går den norske oversettelsen glipp av vesentlige betydningsnivåer i kildeteksten, og bidrar slik til en forflating. Det er dessuten påfallende at deler av Bachmanns tyske tekst rett og slett er utelatt i den norske oversettelsen, et trekk som kunne føyes til Bermans liste over de "deforming tendencies" som ofte er involvert når skjønnlitteratur oversettes fra et språk til et annet.

Et neste skritt i en sammenlignende analyse av den norske og den tyskspråklige versjonen av Bachmanns hørespill, ville være å sammenligne selve hørespillproduksjonene; NRKs produksjon fra 1959 med de tyskspråklige produksjonene fra slutten av 1950-tallet. Da det her først og fremst dreier seg om Hagerup og hørespillet, skal jeg nøye meg med å konstatere at den norske forfatteren i denne sammenhengen kun bidro med en oversettelse av den tyske *teksten* – et slags partitur for den videre produksjonen som så Barthold Halle hadde instruktøransvaret for. Det er ut fra sammenligningen av den tyskspråklige teksten og den norske oversettelsen at man får inntrykk av at et oversettelsesarbeid som ikke har vært preget av noen genuin estetisk interesse for verket. Kanskje fant ikke Bachmanns særegne tematisering av forelskelse, kjønn, grenseoverskridelse, drap og kunstproduksjon noen resonans hos Hagerup. Slik kan det se ut som at denne oversettelsen nettopp synliggjør hvordan Hagerups grunnposisjon, skissert innledningsvis i artikkelen, at hun ikke diktet, men skrev det slik det var, her møter sin grense. For hos Bachmann dreier det seg også i aller høyeste grad om å skrive seg inn i en sterk litterær tradisjon. Slik kan Hagerups oversettelse av Bachmann til norsk forstås, ikke kun som en reduksjonistisk oversettelse, men som en form for kulturtransfer der man i ettertidens lys ser de ulike forfatterne og deres særegne formgivning og sjangerforståelse tre mer tydelig fram, nettopp gjennom forskjellene dem imellom.

Til forskjell fra de fleste av de andre tyskspråklige hørespillene som ble oversatt på 1950- og 60-tallet, er Bachmanns *Der gute Gott von Manhattan* et stykke som har fortsatt å sirkulere, som hørespill og som lesestykke, oversatt til en rekke språk og behandlet som en integrert del av Bachmanns forfatterskap. Med David Damrosch' kunne man definere det som et stykke verdenslitteratur, nettopp fordi det har vist seg å sirkulere "out onto a broader world beyond its linguistic and cultural point of origin" (Damrosch 2003, 7). I vår norske sammenheng er Hagerups oversettelse fra slutten av 1950-tallet det første steget i en norskspråklig Bachmann-resepsjon som først blir videreført gjennom oversettelsen av viktige deler av forfatterens prosa og essayistikk på 1980- og 90-tallet. Det man i vår sammenheng også kan fastholde, og som har relevans når det gjelder oversettelsesarbeidets funksjon i Hagerups verk, er at hørespillsjangeren, til forskjell fra mer etablerte litterære sjangre som dramaet, romanen

og lyrikken, i liten grad har inngått i et litterært felt der oversettelsesarbeid har fungert meritterende. Sjangrenes ulike status har nok også medvirket til at det oversettelsesarbeidet som fant sted innenfor Radioteaterets rammer, har forblitt et uutforskert felt, til tross for at det her dreier seg om en sammenheng hvor det ble oversatt mye utenlandsk stoff som nådde ut til et stort antall lyttere, og dessuten om en institusjon – NRKs Radioteater – som på 1950- og 60-tallet ofte var forbløffende rask til å fange opp interessante europeiske hørespill. Dette ser vi i forbindelse med Bachmann og den tyskspråklige hørespilltradisjonen, men også når det gjelder en forfatter som Samuel Beckett og hans første hørespill *All That Fall*. Beckett skrev teksten til dette hørespillet i 1956, og det ble første gang dramatisert og kringkastet i BBC i 1957. NRKs radioteater sørget for å få det oversatt til norsk og dramatisert allerede i 1959. Av NRKs arkiver framgår det at *All That Fall* i 1971 ble oversatt til norsk for andre gang, da av Jan Erik Vold, som også har oversatt flere av Becketts teaterstykker til norsk. Den aller første norske oversettelsen av Becketts *All That Fall* var det imidlertid Inger Hagerup som stod for.

Hagerup befattet seg på slutten av 1950-tallet og på begynnelsen av 1960-tallet med det ypperste av den europeiske hørespillkunsten i sin tid. Side om side med Beckett, Bachmann og Thomas Dylans *Milkwood* som også ble oversatt av henne og kringkastet i NRK i 1956, oversatte hun bredt anlagte og populære krimhørespill som Fred Hörschelmanns *Das Schiff Esperanza*, første gang kringkastet i NRK i 1959. I dette allsidige arbeidet med andres tekster lå det med sikkerhet et språkarbeid som på ulike måter hadde en innvirkning på hennes eget virke, ikke bare når det gjaldt hørespillsjangeren. Det er likevel verdt å merke seg at det ypperste i Hagerups egen hørespillkunst faktisk forelå før hun hadde arbeidet med de sterke tradisjonsstykkene nevnt ovenfor. Da Becketts stykke første gang ble kringkastet i NRK, i 1959, var Inger Hagerup i den norske offentligheten ikke bare en mye brukt oversetter av utenlandske hørespill. Hun var også blitt en anerkjent lyriker, etter å ha utgitt åtte diktsamlinger. Hun var dessuten fortrolig med hørespillsjangeren og anerkjent av de norske radiolytterne på grunnlag av sine egne stykker.

Hørespillet – et utvidende format?

En sammenligning av den norske hørespilltradisjonen med den tyske vil lett kunne munne i en konstatering av førstnevntes forankring i teaterets sjangre og dens mangel på en mer utpreget modernistisk, radiofon hørespilleestetikk. Samstillingen av de to hørespillene vi her har med å gjøre – Hagerups *Hilsen fra Katarina* og Bachmanns *Der gute Gott von Manhattan* – viser imidlertid hvordan analyser av enkeltstykker alltid åpner for flere nyanser og en større kompleksitet. Slike sammenligninger kan dessuten gjøre det mulig å problematisere de normene som ofte er innbakt i de store fortellingene om hvordan sjangre utvikler seg over tid. Slik vil jeg i vår sammenheng framheve at til forskjell fra Ingeborg Bachmanns høymodernistiske og ytterst komplekse hørespill *Der gute Gott von Manhattan* blir Hagerups *Hilsen fra Katarina* aldri betydningsmessig komplekst på en måte som svekker forankringen i det relasjonelle dramaet som er hørespilletts omdreiningspunkt, noe jeg anser som en vesentlig kvalitet. Dette gjør at *Hilsen fra Katarina* slik hørespillet foreligger i Knut Thomassens dramatisering fra 1959, er i stand til å ta opp i seg og variere tema fra

Hagerups lyrikk, men i en sjanger som innenfor rammen av Hagerups forfatterskap faktisk viser seg å framstå som et utvidende format.

Ambivalensen og tvetydigheten knyttet til kvinnens rolle som den som blir sviktet, minner om den vi finner i lyrikken. Som i diktet "En liten vise" fra samlingen *Videre* (1945), er det heller ikke i *Hilsen fra Katarina* mulig å slå fast "hvem som tok og hvem som fikk" (Hagerup 2003, 55). Hos Hagerup er framstillingen av det kvinnelige subjektet sammensatt – hun er ikke noe passivt objekt, ei heller er hun offer. Hun er intenst kjærlighetshungrende, framstilles som grådig, nærmest kannibalistisk. I hørespillet framstiller mannen henne som "glupsk", og spør om hun er "redd for at hun ikke får nok" (Hagerup 1959, 18.29 [40]). Framstillinger av kvinnen som begjærlig og nærmest vampyrisk finner vi også i lyrikken, for eksempel i "Hun måtte også dø" fra samlingen *Den syvende natt* (1947). Som i en rekke av diktene framstiller Hagerup også i hørespillet den intensiteten som er knyttet til øyeblikkets opplevelse, og som i begge sjangre følges av en sterk dødsbevissthet; en bevissthet om at stykket "[o]m et øyeblikk er [...] ute" (Hagerup 2003, 54). Det aller mest slående, når man leser lyrikken opp mot hørespillproduksjonen fra 1959, er imidlertid hvordan diktenes lyriske jeg i hørespillet kan synes å bli transformert til en større og åpnere subjektivitet. I hørespillet format inngår subjektets refleksjon, dets opplevelse og forestillingsverden i en lydlig helhet der by-, relasjon- og bevissthetsframstilling går over i hverandre. Det bidrar til et langt mer moderne estetisk uttrykk enn det som skapes gjennom diktene. Slik kan relasjonsproblematikken, som hos Hagerup er et gjennomgangstema, i *Hilsen fra Katarina* realiseres gjennom stemmer som på en og samme tid er intenst nærværende og inngår i en akustisk komposisjon der replikker og roller sirkulerer, som i et spill.

På denne måten åpner *Hilsen fra Katarina* for fortolkninger som ikke utelukkende fokuserer på det begrensede i de sosiale kjønnsrollene, men som snarere får lytteren til å fokusere på dynamikken i parkonstellasjonen og i det kvinnelige subjektet. For stemmespillet kan samtidig forstås som en slags subjektintern dynamikk. Dette er trekk som på mange måter minner om Ingeborg Bachmanns *Der gute Gott von Manhattan* hvor også framstillingen av et kjærlighetsmøte og stykkets eksperimenterende spill med stemmer i et bylandskap skaper en kjønnet dramaturgi med mange lag og mange muligheter for fortolkning. Det er imidlertid like mye som skiller disse to hørespillene som det de har felles. Der Inger Hagerup har sin styrke i den korte, fortettede replikken, arbeider Ingeborg Bachmann med replikker som ofte rommer så mange intertekstuelle referanser og betydningsnivåer at man i forskningslitteraturen har betegnet denne skrivemåten som Bachmanns "education of the readers" (O'Sickey 1995, 61) og vurdert hvorvidt radiosjangeren i det hele tatt kan formidle en slik kompleksitet (Folkvord 2003, 116f). Tilsvarende ulike er Bachmann og Hagerup når det gjelder hvordan de posisjonerer seg i den litterære offentligheten. Der Bachmann, innenfor sin tyskspråklige etterkrigsoffentlighet insisterer på formens kompleksitet, på litteraturens litteraritet, både i sine utsagn om litteraturen og gjennom sitt arbeid med å plassere den egne litteraturen inn i en sterk litterær tradisjonssammenheng, kan man som jeg var inne på innledningsvis, få inntrykk av at Inger Hagerup heller underspiller sitt litterære forarbeid. Hun skriver angivelig ikke dikt, hun bare "skriver det som det var" (Vold 1974, 38). I regianvisningene til *Hilsen fra Katarina*, ser den norske forfatteren åpenbart heller ingen grunn til å

stikke under en stol at hun som hørespillforfatter er avhengig av andres kompetanse når det gjelder det radiotekniske formarbeidet: Hørespillets handling utspiller seg ”i kvinnens sinn”, heter i bokutgivelsen av hørespillet fra 1953. Deretter følger denne kommentaren, blottet for enhver selvhøytidelighet: ”Hvordan dette skal ordnes teknisk, overlater forfatteren til dem som har greie på det” (Hagerup 1953, 11).

Mens Bachmann framstiller en kvinnefigur som går til grunne i sin hengivelse, sin altoppslukende lidenskap og sin vilje til å underordne seg i forhold til mannen, er ikke kvinnefiguren i Hagerups *Hilsen fra Katarina* på noen tilsvarende måte prisgitt den andre. Her som i Hagerups lyrikk kan man fornemme det Renberg har betegnet som en særegen ”holdning og vilje” i Hagerups forfatterskap (Renberg 2001, 65). For til forskjell fra Bachmanns kvinnelige protagonist, er det ikke noe tragisk og teatralisk over posituren når den kvinnelige protagonisten i Hagerups *Hilsen fra Katarina* erklærer at hun elsker. I stedet åpner hørespillet – i sin tilsynelatende letthet – for en refleksjon over hva dette utsagnet vel kan bety: ”Jeg liker deg”, sier mannen, ”jeg bare elsker deg, jeg” svarer hun (Hagerup 1959, 05.36 [19]). I hørespillet fungerer dette både som Kirstis og som den andre kvinnen, Katarinas replikk, og de to er ikke bare bundet sammen gjennom de likelydende initialene – de inngår i en framstilling der det ikke lenger er mulig å skille mannen, den første kvinnen og den andre kvinnen klart fra hverandre. De er stemmer i en helhetlig ytring som har en resonansbunn i lyrikken – og som åpner for lytting og lesninger som går utover rammene for denne artikkelen. I dette mest vellykkede og gjennomførte av Hagerups hørespill utnyttes sjangerens muligheter på en måte som faktisk peker framover mot langt mer moderne hørespillproduksjoner og lydkunst enn det som var dominerende i NRKs Radioteater på 1950-tallet. Man får inntrykk av et stykke som virkelig *er* et hørespill, ikke teater eller prosa som forsøker å finne seg til rette innenfor radioens rammer.

Appropriasjon av stoff og fristilling fra ”veloppdragne verseføtter”

Radioens storhetstid faller sammen med Inger Hagerups mest produktive fase som skjønnlitterær forfatter. Det er blant annet gjennom dette massemediet at hun har blitt gjort nærværende i den norske offentligheten, både som en karakteristisk og hørbar stemme, som leser av sine egne tekster, og som forfatter og litteraturformidler i flere av radioens sjangre. Rent økonomisk var de litterære hørespilloversettelsene det mest innbringende arbeidet Hagerup gjorde for NRK. De bidro vesentlig til inntektsgrunnlaget for hennes forfattervirke, og oversettelsen av Ingeborg Bachmanns *Der gute Gott von Manhattan* fra tysk til norsk er bare ett av Hagerups mange oppdrag. Oversettelsen bærer imidlertid preg av at Bachmanns komplekse tekst forenkles og forflates. NRKs videre bearbeidelse av stykket, med utgangspunkt i Hagerups oversettelse, vitner dessuten om at den hjemlige sjangerforståelsen fikk sette sitt tydelige preg både på produksjonen og på presentasjonen av hørespillet. Ut fra et slikt eksempel kan man spørre seg i hvilken grad Radioteaterets produksjon av utenlandske hørespill faktisk brakte nye impulser utenfra inn i den norske radiokulturen – og i hvilken grad NRKs produksjon av utenlandske stykker i denne perioden framfor alt er en appropriasjon av stoff som tilpasses målkulturens egne standarder. Opp mot et slikt eksempel framstår Inger Hagerups eget hørespill *Hilsen fra Katarina* som det radioestetisk og verkshistorisk aller mest interessante arbeidet i denne sammenhengen.

Slik dette hørespillet ble produsert i versjonen fra 1959, tas radiospesifikke virkemidler i bruk i en gjennomarbeidet, kompleks og fascinerende framstillingsform som utmerker seg forhold til andre av NRKs Radioteater sine produksjoner fra samme periode. Hagerups *Hilsen fra Katarina* er dessuten et hørespill som gjennom sin kjønns- og relasjonsproblematikk bidrar til å artikulere problemstillinger beslektet med de som finnes i Hagerups lyrikk – men på andre måter og i en langt mer moderne form. Det er derfor fristende å knytte an til Erling Christies anmeldelse av Hagerups lyrikk fra 1955, og hevde at hørespillsjangeren i dette tilfellet faktisk fristiller Hagerup fra det Christie den gangen kritisk beskrev som hennes ”noenlunde veloppdragne verseføtter” (Christie 1955, 10). Både i tekst og lyd dokument demonstrerer Inger Hagerup i *Hilsen fra Katarina* sin evne til å innlate seg på radiomediet og dets særlige muligheter.

Litteratur

- Arnheim, Rudolf, *Rundfunk als Hörkunst*, Baden-Baden: Suhrkamp Verlag 2001
- Bachmann, Ingeborg, *Vårherre fra Manhattan*, oversatt av Inger Hagerup (hefte, NRK), 1962
- Bachmann, Ingeborg, *Werke*, 4 bd, München: Piper 1993
- Berman, Antoine, “Translation and the Trials of the Foreign”, i: *The Translation Studies Reader*, red. av Lawrence Venuti. New York/London: Routledge 2000, 276-289
- Cassirer, Ernst, *Form og teknikk. Utvalgte tekster*, overs. av Ingvild Folkvord, red. av Ingvild Folkvord og Aud Sissel Hoel, Oslo: Cappelen Akademisk Forlag 2006
- Cassirer, Ernst, *Kulturvitenskapenes logikk. Fem studier*, oversatt av Åsmund Birke-land og Dag Østerberg, Oslo: Pax Forlag 1994
- Cassirer, Ernst, *Philosophie der symbolischen Formen*, bd. 3, red. av Birgit Recki, Hamburg: Felix Meiner Verlag 2002
- Christie, Erling, “Inger Hagerups dikt”, i: *Aftenposten*, 18. oktober, 1955, 10
- Damrosch, David, *What is World Literature?* Princeton University Press 2003
- Döblin, Alfred, ”Literatur und Rundfunk”, i: *Dichtung und Rundfunk. Reden und Gegenreden*, Berlin, 1930, 7-15
- Folkvord, Ingvild, ”Lyttende og lesende resepsjonsstrategier. Ingeborg Bachmanns hørespill Den gode Gud fra Manhattan”, i: *Eстетiske teknologier 1700-2000*, red. av Gunnar Iversen og Yngve Sandhei Jacobsen. Oslo: SAP 2003, 111-133
- Grønstøl, Sigrid Bø, (1990): “Privatlivet på lufta: Høyrespelet som kvinnegenre”, i *Norsk kvinnelitteraturhistorie*, bd. 3, red. av Engelstad m.fl. Oslo: Pax 85-91
- Hagerup, Inger, *Hilsen fra Katarina. Tre hørespill av Inger Hagerup*, Oslo: Aschehoug 1953
- Hagerup, Inger, *Østenfor kjærlighet, vestenfor drøm. Prosa gjennom 30 år*, i utvalg ved Karin Beate Vold, Oslo: Aschehoug 1973
- Hagerup, Inger, *Samlede dikt*, Oslo: Aschehoug, 2003 [1976]
- Hartenstein, Tilman, *Det usynlige teateret: Radioteaterets historie 1926-2001*, Oslo: Norsk Rikskringkasting 2001
- Koschel, Cristine og Weidenbaum, Inge von (red), *Ingeborg Bachmann – Wir müssen wahre Sätze finden: Gespräche und Interviews*, München: Piper 1983

- Langås, Unni, ”Lyrisk melodrama. Inger Hagerups dikt for voksne”, i: *Tanke til begjær: Nylesingar i nordisk lyrikk*, red. av Sigrid Bø Grønstøl og Unni Langås. Oslo: Cappelen 2001, 102-129
- Meyer-Kalkus, Reinhardt, *Stimme und Wahrnehmungskünste im 20. Jahrhundert*, Berlin: Akademie Verlag 2001
- Nancy, Jean-Luc, *Listening*, overs. fra fransk av Charlotte Mandell, New York: Fordham University Press 2007
- O’Sickey, Ingeborg Majer, ”Re-reading Ingeborg Bachmann’s ‚Malina’: Towards a Transformative Feminist Reading Practic”, i: *Modern Austrian Literature*, 28 (1995), I, 55-73
- Renberg, Tore, ”Det er langt til helvete for den som ikke vil dit: Om Inger Hagerup”, i: *Og ordet ble ord: Essays om poesi*, red. av Dag Larsen og Arne Ruste. Oslo: Aschehoug 1980, 64-80
- Vesaas, Tarjei, *Skrifter i samling*, Oslo: Det Norske Samlaget 1987
- Vold, Jan Erik og Karin Beate, ”Samtale med Inger Hagerup”, i: *Vinduet*, 2 (1974), 28-40

Avisanmeldelser av Inger Hagerups *Hilsen fra Katarina*

- Aftenposten* (24.06.1959): ”Radioteater i toppklasse”
- Arbeiderbladet* (24.06.1959): ”Radioteateret: ’Hilsen fra Katarina’”
- Dagbladet* (24.06.1959): ”Hilsen fra Katarina på Radioteateret”

Radioopptak fra NRKs arkiver

- Bachmann, Ingeborg, *Vårherre fra Manhattan* (hørespill), oversatt av Inger Hagerup, regi Barthold Halle, 1964
- Det kommer en pike gående – og piken er Inger Hagerup*, NRK intervju i forbindelse med Inger Hagerups 75-årsdag, 1980
- Hagerup, Inger, *Hilsen fra Katarina* (hørespill), regi Nils-Reinhardt Christensen, 1948
- Hagerup, Inger, *Hilsen fra Katarina* (hørespill), regi Knut Thomassen, 1959

Forfatterbiografi

Ingvild Folkvord er førsteamanuensis i tysk litteratur ved Institutt for moderne fremmedspråk ved NTNU. Folkvord er forfatter av *Sich ein Haus schreiben: Drei Texte aus Ingeborg Bachmanns Prosa* (Hannover, 2003) og har skrevet en rekke artikler om moderne litteratur, radiokultur og om utvikling av skrivekompetanse. Hun er medutgiver av artikkelsamlingen *Ernst Cassirer on Form and Technology – Contemporary Essays* (Palgrave, 2012). Hun har også oversatt Ingeborg Bachmann (”Undine geht”, i: *Korttekster* (Oslo, 2000)) og Ernst Cassirer (*Form og teknikk: Utvalgte tekster* (Oslo, 2006)) til norsk. E-post: ingvild.folkvord@ntnu.no

English Summary

This article focuses on a frequently neglected part of the Norwegian author Inger Hagerup’s (1905-1985) work: her occupation with the popular genre of radio play. Based upon Ernst Cassirer’s dynamic approach to formative cultural work and

expressive meaning, the article investigates two of Hagerup's works produced for the Norwegian Broadcasting Corporation (NRK): Firstly her own radioplay *Hilsen fra Katarina* (1949), secondly her translation of Ingeborg Bachmann's *Der gute Gott von Manhattan* (1957). Through a juxtaposition of the two, Hagerup's own radio play stands out as an innovative contribution to the particular Norwegian development of this genre, and as a modern, far more experimental, work than her poems from the same period. Her translation of Bachmann's work appears as surprisingly reductive with respect to the complexity of Bachmann's original text. The article points out how the translation of Bachmann's play to a Norwegian context can also be viewed as a cultural transfer highlighting different ideas of a popular genre during the first decades after World War II.

Nøkkelord

Inger Hagerup, Ernst Cassirer, Ingeborg Bachmann, hørespill, radioteater, oversettelse