

Anders Johansen:

Massemedier og massekommunikasjon

Massemediene gjorde slutt på massekommunikasjonen, heter det i Anders Johansens siste bok, som vi her bringer et utdrag fra.¹ Fjernsynet henvender seg ikke til et massepublikum, men til enkeltpersoner og små familiegupper i hvert sitt private hjem; fjernsynspolitikeren befinner seg så å si på den andre siden av salongbordet i stuen. I denne situasjonen blir den gamle retorikkens teatraliske virkemidler diskreditert. Den fysiske framføring tjener ikke lenger som dramatisering av innholdet i talen, men som garanti for at taleren virkelig 'er seg selv'. Tegn på troverdighet tar nå form av psykologiske symptomer: De konvensjonelle faktenes språk må vike, oppmerksomheten samler seg om kroppsuttrykkets små detaljer. Offentlig intimkommunikasjon av dette slaget er historisk sett ganske ny. Men den skal ikke bare tilskrives fjernsynet.

En helt ny talekunst har vokst fram siden borgerkrigens tid. Den er, i pakt med tidens ånd, likefram som et telegram. De verbale fyrverkerier som var på moten før, blir ikke tolerert av dagens tilhørere. Et moderne publikum vil – enten det nå består av femten mennesker på et møterom eller av tusen mennesker i et telt – ha taleren til å snakke like direkte som i en alminnelig prat, og på samme måte som han ville gjort hvis han samtalte med en av dem alene.

Dale Carnegie: *Public Speaking*, 1926

Når jeg kommer til massen med fornuftige overlegninger, forstår den meg ikke. Men når jeg vekker tilsvarende følelser i den, da følger den de enkle parolene jeg gir. I en masseforsamling er tenkningen sjaltet ut. Og fordi jeg trenger denne tilstand, fordi den sikrer meg den aller største virkning av mine taler, sender jeg alle på møter; der blir de til masse, enten de vil eller ikke, 'intellektuelle' og borgere, så vel som arbeidere. Jeg blander folket. Jeg taler til det bare som masse ... Og merker De ikke: Jo større massen er, desto lettere er den å lede.

Hermann Rauschning: *Gespräche mit Hitler*, 1939

1 *Talerens troverdighet. Tekniske og kulturelle betingelser for politisk retorikk.* Oslo 2002: Universitetsforlaget (s. 168-192).

Massene og lytterne

DEN PRIVATE TILEGNELSE, og nærheten til publikum, har fjernsynet til felles med radioen. Derfor gjelder mange av de samme betingelser her. Dette var Franklin D. Roosevelt trolig den første til å forstå og dra nytte av. Han gjorde det framfor alt ved å dempe seg.

Da han opptrådte på demokratenes nominasjonsmøte i 1928, var kampen om delegatene allerede tapt. Her sto det ikke om forsamlingens gunst. Republikanere og uavhengige velgere ved radioapparatene kunne likevel vinnes for partiets kandidat. Derfor måtte stilen legges om. – Jeg forsøkte å “skrive og framføre denne talen helt og fullt med radiolytterne for øye”, forklarte han seinere – “ikke med tanke på den emosjonelle virkning den måtte ha på delegatene og tilhørerne i salen.” Han utformet den “i overbevisning om at talekunst av gammeldags merke ikke ville være til noen som helst nytte.”² I stedet la han an på naturlighet. Med det gjorde han stor lykke. “Dette var en sjelden form for veltalenhet”, kommenterte New York Times. “Det var ingen ting anstrengt eller fantastisk eller ekstravagant ved det han sa. Her var det en sindig og kultivert mann som talte. Han unngikk alle masse møtets sedvanlige retoriske fallgruver ... Hele talen var klar og uaffektet, uten ringeste islett av demagogi.”³

Al Smith var demokratenes kandidat til presidentvalget dette året. Han var kjent som en svært dyktig taler. Som tidligere amatørskuespiller hadde han solid bakgrunn for den slags dramatiske opptrinn som han nå begeistret sitt publikum med. Valgkampen hans var særdeles fargerik, og ble regnet som en strålende suksess. Men som radiotaler var han ikke like vellykket. Republikanernes Herbert Hoover kom, på sin egen kjedelige og lavmælte måte, med sin klare, monotone stemme, langt bedre ut av det enn han. Smith “var for lidenskapelig”, er det blitt påpekt, “stilen hans var for ildfull til at den kunne ledes inn i hjemmene. Stemmen hans fikk, som han selv bemerket, en metallisk klang gjennom forsterkeren. Dessuten tonet den ut og inn: Han trengte å se sitt publikum, som var skjult bak denne ‘tallerkenen’ av en mikrofon man dyttet opp i ansiktet på ham. Uten de teatraliske faktene, og uten varmen i det personlige møte, var Smiths skurrende nærvær på radio skremmende som en busemanns.”⁴

For Smith dreide det seg om utveksling med et levende publikum. Han måtte se og høre reaksjonene for å vite hvordan han skulle forholde seg. Selv måtte han også være synlig for å kunne sette inn alt han hadde, hele sin talende kropp. Det var derfor han aldri klarte å finne en tone som kunne tiltale radioens lyttere. Det var derfor de hørte stemmen hans bli svakere og forsvinne, for så plutselig å komme igjennom, altfor sterkt. Det var ikke bare det at han bøyd seg til side for mikrofonen for å se. New York Times noterte “visse feil han har med seg fra sin lange karriere på talerstolen: Han har en tendens til å vandre fram og tilbake på scenen, og en vane med å snu seg fra salen for å henvende seg til de som står bak ham.”⁵ Smith var rett og slett så engasjert i sitt møte med forsamlingen at han glemte å snakke til mikrofonen.

Dette må han ha blitt gjort oppmerksom på. Da han holdt valgkampens siste radiotale, var det klart at han hadde lyttet og lært. Men nettopp måten det ble klart på, viser hvor uvant det ennå var med denne kommunikasjonsformen, og hvor vanskelig det var å praktisere den. Smith følte trang til å gjøre rede for hva som nå skulle skje, og for hvordan han denne gang hadde tenkt å gripe saken an: “I kveld er jeg ikke omgitt av tusener av mennesker i en stor sal.

2 Freidel (1952), s. 243.

3 Samme sted, s. 243-44.

4 Troy (1991), s. 157.

5 New York Times, 04.11.28, sit. i Jamieson (1996), s. 21.

Jeg skal benytte denne anledningen til å snakke intimt, til mine radiolyttere og bare til dem, som om jeg satt sammen med dere i deres egne hjem og førte en personlig samtale med hver av dere om avgjørelsen dere skal foreta i morgen.”⁶

På denne tiden var ikke radioens særlige betingelser innlysende for enhver. For mange var omstillingen langt fra uproblematisk. Ennå var mediet ganske nytt. Erfaringene med politisk kommunikasjon gjennom radio var ikke mange. Alt i 1918 hadde president Wilson riktignok benyttet seg av hærens moderne sambandsutstyr, og nådd fram til skyttergravene i Europa med en appell. Radio-som-kringkasting var det likevel ikke tale om før tidligst i 1920. Dette året ble også valget dekket – på et vis: Resultatene ble overført til små skarer radioamatører i Pittsburgh- og Detroit-områdene.⁷ Men først i 1924 var så mange mottakere i bruk, og sendernettet så godt utbygd, at radiokommunikasjon kunne være av en viss politisk betydning. Det var det – til alles overraskelse – Calvin Coolidge som skulle dra fordel av.

Coolidge var en presidentkandidat av den virkelig gamle skole: Han gjorde tilsynelatende ingen ting for å fremme sin egen sak. Fra Washingtons tid hadde det vært god tone at valgmannskollegiet kalte en av nasjonens store sønner til det høye embete; vedkommende påtok seg ansvaret uten å røpe at han ønsket det for egen del. Å holde valgtaler selv ville være å forsøke å påvirke velgere som helst burde ta sine beslutninger på selvstendig grunnlag. Det ville være å fornedre en stilling som burde være hevet over den politiske kiv og strid. Dessuten ville det altså være det samme som å innrømme personlige ambisjoner. Partiene drev valgkamp på vegne av kandidatene, men ifølge denne ‘republikanske’ oppfatning av presidentrollen var det støtende med kandidater som reiste omkring og skrøv av seg selv. Opp gjennom årene var det flere som hadde forsøkt seg; ingen av dem hadde lyktes: Straks de sto opp på talerstolen, tapte de i manges øyne all troverdighet. Theodore Roosevelt var, i 1904, den første som klarte å gjennomføre hva man i dag forbinder med amerikansk valgkamp – og bli valgt.

Coolidge sto altså for en tradisjon som først ganske nylig var blitt brutt. “Jeg kan ikke huske en eneste presidentkandidat som skadet seg selv særlig mye ved ikke å snakke”, sa han.⁸ Ennå var dette forståelig for amerikanere flest. Mange fant det sympatisk. I hans tilfelle var det sikkert også klokt, for han var en elendig taler: stiv, tørr, tilknappet. Etter nominasjonsmøtet deltok han ikke på noen politiske arrangementer. Han uttalte seg ikke til pressen. (På spørsmål om han hadde noen kommentar til verdenssituasjonen, skal han ha svart: “No. And remember – don’t quote me.”) Men han fant nye måter å gjøre seg gjeldende på. Han lot seg fotografere, for eksempel: Velgerne fikk se ham i arbeid hjemme på gården eller ved mottakelsen av berømte gjester som Henry Ford og Thomas Edison. Dessuten talte han på radio. Her var det som om han hevet seg over politikken. På denne nye felles og liksom samlende arenaen, i en helt annen stil enn den som ble praktisert i ‘partiske’ valgtaler, snakket han som president og til hele nasjonen. Radioen gjorde det mulig for ham å henvende seg til velgerne – samtidig som han tilsynelatende respekterte det gamle ideal om ikke å gjøre det.

Alt som hadde vært mangler ved Coolidge, ble nå til ressurser. Han hadde fått merke det allerede året før, da åpningen av Kongressen for første gang var blitt overført på radio. Talen han holdt ved denne anledningen, kom som en overraskelse på alle. “Enhver som hadde møtt

6 Samme sted.

7 Barnouw (1966), s.51 og 63.

8 Sit. i Troy (1991), s. 147.

Coolidge, husket hans flate, karakterløse stemme. Men på luften ga den en uventet resonans. Noen lavere toner ble framhevet, ettersom hans likeframme måte å tale på gjorde det nødvendig å komme så tett inntil mikrofonen. Mens Hardings mer tradisjonelle talekunst virket hul når den kom på luften, var Coolidges ansikt-til-ansikt-stil den reneste åpenbaring, slående i sin mangel på kunstferdighet. Selv stemmens nasale preg syntes å bidra til dette. Gjennom den vidåpne mikrofonen kunne man tydelig høre ham bla i manuskriptet; for millioner av mennesker ga det et dypt tilfredsstillende inntrykk av intimitet.”⁹

I ukene som fulgte, opptrådte Coolidge flere ganger i radio. Snart var han etablert som medie-personlighet. Under valgkampen høsten etter kjøpte republikanerne radiotid for hundretusener av dollars. Med alle manglene til denne gammeldagse kandidaten sin hadde de snublet over en stil for den nye tid.

Det var ikke alle som taklet situasjonen like godt. Al Smith var ikke den eneste som hadde vansker med å snakke i mikrofon, for eksempel. Under en radiotale i 1924 klaget Herbert Hoover over at han var nødt til snakke inn i “denne dødsens uttrykksløse mikrofonen”, og anbefalte at man utviklet “en metode som gjør det mulig for en taler å fornemme et radiopublikums følelser. En taler framfor en offentlig forsamling vet hva piping og applaus betyr, og tilpasser sin tale deretter” – men i studio er man, uten holdepunkter, hjelpeløs.¹⁰

Men problemet med mikrofonen gjorde seg altså ikke bare gjeldende i studio. Det var når den krevde oppmerksomhet på bekostning av et fysisk nærværende publikum, at denne innretningen virkelig var krevende. William Jennings Bryan, som hadde vært demokratens kandidat i 1896, 1900 og 1908, ble regnet som den største taler i amerikansk politikk. Men på radio var han en katastrofe. Da han talte i Madison Square Gardens, under presidentvalgkampen i 1924, måtte man kritte opp en firkant på podiets gulv, og innprente ham at han hadde å holde seg innenfor strekene. “Når han hisset seg opp, klarte han ikke å henvende seg til mikrofonen”, rapporterte *New York Times*. “Han lot seg rett og slett ikke lære opp til det. Han fór hit og dit, lente seg over rekkverket og gestikulerte mot tilhørerne, slik at store deler av talen gikk tapt for radio-lytterne. Man instruerte ham, og sperret ham inne i dette hvite feltet. Han gjorde sitt ytterste for å holde seg innenfor, ... men brøt ut av det stadig vekk. Andre talere gjorde det samme ... For å unngå vanskeligheter av dette slaget, er det nå blitt konstruert en trang innhegning som hindrer talerne i å springe fram og tilbake, og tvinger dem til å rette seg mot mikrofonen hele tiden.”¹¹

Mikrofonen

Når Bryan var kjent som en stor taler, var det ikke minst fordi han hadde en kraftig, klangfull og slitesterk stemme. Uten tekniske hjelpemidler fylte den hele den gigantiske salen i Madison Square Gardens; i løpet av valgkampens hundre dager maktet den i 1896 hver dag gjennomsnittlig seks slike kraftprestasjoner. Under de vilkår som gjaldt før mikrofonens tid, var dette det første man måtte kreve av en taler: At han hadde stemmekraft nok til å uttrykke seg tydelig overfor en stor forsamling. I eldre litteratur inneholder beundrende omtale av en taler nesten alltid en bemerkning om hans stemmeprakt. Bjørnstjerne Bjørnsons storhet viste

9 Samme sted, s. 146.

10 Sit. i Peters (1999), s. 213.

11 Sit. i Becker m.fl. (1962), s. 29.

seg for eksempel særlig tydelig i juni 1892, da han talte på Himmelsbjerget: “Der var 20.000 tilhørere indenfor indhegningen og 10.000 utenfor og Bjørnsons tale hørtes og forstås og gjorde et mægtigt indtryk helt ut i de ytterste kredsene av de tre titusener.”¹² Da historikeren Macauley hyllet statsminister Pitt som taler, var det ikke minst på denne bakgrunn: Når han talte i Underhuset, hørte man “lyden stige som bruset fra orgelet i en katedral, den rystet Huset med sin klang, lot seg høre ut gjennom lobbyene og nedover trappene, like til Høyesterett og til Westminster Hall.”¹³

Å lære seg talekunst var en gang i tiden også å øve opp stemmen; enkelte satset på mer omfattende treningsprogrammer for å øke lungekapasiteten. “En stor folkemengde og larmen på Forum krever en maktfull, temperamentsfull, livlig og fulltonende taler”, skrev Cicero.¹⁴ Selv var han til å begynne med ikke helt på høyden. Ifølge Plutark var han mager, “uten saft og kraft”. Stemmen var i og for seg både sterk og velklingende, men “når han under sin ildfulle, lidenskapelige fremføring tvang stemmen opp i diskanten, ble man redd for at det skulle ta for meget på ham.” Først etter at “hans legeme var blitt styrket ved trening”, og etter at “stemmen ved øvelse var blitt mere vellydende og fulltonende”, var han virkelig klar til å gi seg i kast med politikken.¹⁵ Lignende historier fortelles om Demostenes. Som ung var han en “tynn svekling”; det var ikke minst derfor han hadde vansker med å gjøre seg gjeldende i det politiske liv. Men “stemmen styrket han ved under springmarsjer og bergbestigning å snakke høyt med seg selv eller deklamere taler og vers i ett kjøp uten å trekke pusten”¹⁶. Slik la han grunnlaget for sin politiske karriere.

Selv om det fysiske utgangspunktet ikke var like svakt som i disse tilfellene, var enhver ambisiøs politiker nødt til å ta slike hensyn. For at stemmen skal få den rette mandige kraft, skrev Quintilianus, anbefales spaserturer, salver, seksuell avholdenhet og lett fordøyelig kost. Hjelper ikke dette, er man ubrukelig som taler, uansett hva man ellers måtte ha å fare med.

Slik altså også under moderne forhold, like til den tid da den aldrende Bryan støtte på mikrofonen. “Mange offentlige talere har ikke den fordel at de nyter godt av lunger og andre taleorganer med kapasitet til vedvarende utslipp av slike volumer lyd som skal til for å fylle disse bygningene man har viet utøvelsen av talekunsten”, skrev John Quincey Adams. “Til dem er det beste og sunneste råd man kan gi, at de vier seg andre beskjefligelser, som kan være bedre forenlig med deres svakelige konstitusjon.”¹⁷

Å tale til en forsamling var altså noe ganske annet enn å samtale ansikt til ansikt. Først av alt var det en avstand å overvinne. Enten man talte til hundre mennesker eller til tusener, var det klart at stemmen måtte brukes på en måte som utelukket enhver fornemmelse av intimitet. Det var ikke alltid om å gjøre å tordne, gode talere har alltid lagt vekt på en viss variasjon. Hvilken følelse de enn la i lyden av ordene sine, måtte den likevel moduleres tydelig, i forsterket og liksom forstørret versjon. Den offentlige stemmen lød ganske annerledes enn den private. Muntlig kommunikasjon i offentlig sammenheng var, med nødvendighet, en kunst: Stemmen var et instrument, munnen en roper.

Det var dette som nå, fra midt på 1920- tallet, ble så grundig forandret: Lyden ble ikke

12 Gierløff (1918), s. 161.

13 Sit. i Jamieson (1988), s. 54.

14 Cicero (1979), s. 317.

15 Plutark (1968), s. 38-39.

16 Samme sted, s. 18.

17 Sit. i Jamieson (1988), s. 54.

lenger oppfanget direkte av tilhørernes ører, på ti eller femti meters avstand, men av mikrofonen, tett ved den talendes munn. Alt i 1936 var Rudolf Arnheim i stand til å utrede noen konsekvenser av dette forholdet: "Siden den normale avstanden mellom mikrofonen og lyd-kilden er så liten, må det normale lydnivå i radiosendingene tilpasses en lytter som tenkes å sitte helt inntil lyd-kilden."¹⁸ Situasjonen kan sammenlignes med visningen av nærbilder på kino, fant han; forskjellen består i at filmen gjør bruk av slike bilder av og til, og normalt holder en avstand som tillater visning av skuespillerne i halv- eller helfigur, mens radioen beskjeftiger seg med auditive *close ups* hele tiden.

Dermed er det fastlagt noen betingelser for hvilken holdning det går an å innta, hvilke stemninger som kan oppstå osv. Mikrofonen er et vikarierende øre som man lener seg inntil; det gir ikke mening å være høyrøstet. Men det tekniske spørsmål om lyd-volum hører sammen med spørsmål av sosial og psykologisk art – om hvilken tone man anlegger, hvordan forholdet til lytterne utformes, hvilket følelsesregister som nå kommer til å gjelde. Den høyrøstete tale har andre funksjoner enn den lavmælte, understreket Arnheim: I radioen må den normale tone "være som i lett, intim konversasjon". Det nye mediet "henvender seg til millioner av lyttere – ikke som en masse, men som enkeltpersoner. Det taler til hver og én, ikke til alle under ett." Det krever at man opptrer avdempet, avslappet, "som på tomannshånd."¹⁹

Radioen kan komme til å frambringe en politisk taleform av helt nytt slag, antok Arnheim. "Ved siden av den vanlige høyrøstete, belærende henvendelse, kan det oppstå noe i retning av fortrolige samtaler mellom leder og folk." I så fall vil den type "rungende, entusiastiske proklamasjoner" som kan antenne masse-møter, være fullstendig *mal apropos*. Men dette betyr ikke uten videre at taleren går glipp av den følelsesmessige appell. "Mektige vokale utbrudd kan lett falle til jorden, ja til og med framkalle utilsiktet munterhet hos lytterne: Anvendelse av slik kraft i en situasjon som fordrer intime effekter, oppfattes gjerne som overdreven og ekstravagant." Følelsesuttrykk tilpasset radio er av et helt annet slag. Det som nå kan bevege tilhørerne, er "den rolige stemmen som skjelver under et indre trykk, utbruddet som holdes tilbake, undertonen av ekte følelse som ikke trenger blåse seg opp for at vi skal merke den."²⁰

Midt i trettiårene var ideen om den slags talekunst nærmest profetisk. For tyskeren Arnheim tilsvarte den i alle fall ingen utviklet realitet. Radioteknikerne kjente nok mikrofonens vilkår, og insisterte på dem uavlatelig. "Allikevel opplever vi mange ganger hver eneste dag at talerne ikke henvender seg på fortrolig vis, inn i en mikrofon som representerer den *ene* lytter som sitter der framfor millioner av mottakerapparater, men brøler *gjennom* mikrofonen, til et millionpublikum. De tror de må snakke høyt hvis de skal snakke til mange; de er vant med offentlige møter og store saler, og brøler til mikrofonen så den blir stående og dirre."²¹

Det dreide seg ikke bare om volum. I den gamle talekunst gjaldt normer for intonasjon og artikulasjon som ikke er forenlige med intimkontakt. I 40-50 år gamle lydopptak – fra radiosendinger, filmavis eller spillefilm – kan man høre denne stemmen som det er så fristende å parodierte i dag: litt forsert i tonen, litt vel stram og kjekk, litt for tydelig i uttalen. Etter flere tiårs omgang med mikrofoner var det hos profesjonelle radio- og filmfolk

18 Arnheim (1936), s. 71.

19 Samme sted, s. 71-72.

20 Samme sted, s. 81-83.

21 Samme sted, s. 72.

fremdeles spor etter før-elektriske talesituasjoner. Vi kan ikke unngå å legge merke til at språket stiver seg opp lite grann; i dag virker det en tanke anstrengt og upersonlig. Hva vi hører, er nok dels lyden av et gammeldags kropps- og dannelsesideal, dels en respekt for de fremmede tilhørere som medfører vegring mot bruk av privatstemme. Men dels er det også et spørsmål om taleteknikker med opprinnelig praktiske formål, som nå for det meste hadde tapt sin begrunnelse.

En innføring i 'veltalenhetens kunst' fra 1940-årene gir en nøkkel til forståelse av denne lett komiske stemmen. Man må kunne "tale så høyt at man blir hørt selv i et stort lokale eller i friluft", heter det her. "Men det oppnår man ikke ved å opptre som brølape. Det oppnår man ganske enkelt ved å snakke tydelig. Det er hele knepet. Tal med en stemme som er *litt* sterkere, men samtidig *mye* skarpere (mer distinkt) enn til daglig. Så vil du bli hørt overalt."²² Av rent kommunikasjonstekniske årsaker måtte den offentlige stemmen være annerledes enn den private, og for så vidt unaturlig. Mest påfallende i dag er vel de kjekt rullende r'er; de finner sin begrunnelse i betingelser som mikrofonen allerede hadde opphevet. "Det er konsonantene som er all tales skjelett. Uttales konsonantene tydelig og skarpt, blir talen det uvilkårlig også ... Altså *meget tydelige konsonanter!* De skal være så tydelige at du selv synes du snakker affektert. Men dét gjør ingen ting ... Det er bedre at du selv synes du snakker affektert enn at de andre skal synes – at du ikke kan tale!"²³

Crooning

Slik er det i grunnen med all lydlig kommunikasjon, også den musikalske. Enkelte former for folkesang har nok lenge gjort bruk av en rolig, liksom naturlig stemme, nært i slekt med hverdagslig tale. Men i de (tidlig-) moderne former for musikalsk offentlighet – operaen, vaudeville-teateret – måtte det utvikles teknikker som tillot en enkelt stemme å hevde seg overfor et stort orkester og fylle et stort lokale. Disse måtene å synge på, som virker så påfallende retoriske i dag, så underlig upersonlige og kunstferdige, må blant annet forstås som løsninger på avstandens problem: Slik ble lyden projisert, slik var det den kunne bære ut gjennom hele den store salen.

Med mikrofonen, og tilhørende forsterker- og høyttaleranlegg, ble sangerens betingelser radikalt forandret. Radioen hadde (helt fra den gang den ikke var annet enn trådløs telegrafi) gjort bruk av primitive karbonmikrofoner (som i telefonrør). Men lenge ble grammofonplater til ved akustisk innspilling, dvs. ved projeksjon av lyd, over en viss avstand, mot et enkel tut eller trakt; først fra omkring 1925, med elektrisk mikrofonteknologi, begynte kravet om intimitet for alvor å gjøre seg gjeldende overfor sangstemmen.

Denne forandringen kan avleses på den *mezzo voce*, den 'halvstemme', som enkelte klassiske utøvere begynte å praktisere i mellomkrigstiden. Men tydeligst gjør den seg gjeldende i populærmusikken, der nye teknikker nå ble kultivert som en helt ny stil. Arnheim hadde de tidlige erfaringer med denne stilen friskt i minne: "Hos The Whispering Singers, Jack Smith, The Revellers og andre var det en intimitet som sjarmerte oss på en fortryllende og fullstendig original måte. De brakte et helt nytt prinsipp til den offentlige opptreden, som til nå nesten helt og fullt hadde vært basert på forelesningssalens, prekestolens og teaterscenens metoder. The Whispering Singers ga en behagelig følelse av at deres spesialitet

22 Sigmund (1944), s. 23-24.

23 Samme sted, s. 23.

var fullkomment tilpasset de tekniske betingelser. Det var bare rett og rimelig at de samme sangerne, som var blitt verdensberømt på platene sine, skulle være slik en gedigen skuffelse når de dro på turné og optrådte på scenen i egen person. De var og er representanter for den første mikrofon-generasjon.”²⁴

Arnheim så for seg at det snart måtte oppstå et skille mellom artister som spesialiserte seg på henholdvis grammofoninnspillinger og konsertopptredener. Slik gikk det altså ikke. Hva mange oppfattet som et katastrofalt forfall i sangkunsten, bredte seg i stedet fra studio til scenen. “Den innsmigrende *sotto voce* som ‘Whisperin’ Jack Smith og Little Jack Little kunne frambringe over forsterket lyd, var bare det mest oppsiktsvekkende i alt dette misbruk av mikrofonteknologi som nå ble påpraktet publikum. Med Rudy Vallee skulle betegnelsen *crooner* bli alminnelig kjent; han åpnet plateselskapenes dører for en flodbølge av trick-sangere fra radio. Denne moten ble til en epidemi. Snart måtte sceneopptredenen stives opp med høyttaleranlegg, for uten forsterkning ville The Mills Brothers og Miss Poop-poop-a-do i det hele tatt ikke kunne høres bortenfor tredje rad.”²⁵

Hvordan artet denne nye sangen seg, hva var det egentlig den provoserte med? *Crooning*, slik Bing Crosby vel er mest kjent for å ha praktisert det – det var denne myke, avslappede stemmen nede fra strupen, som ikke treffer tonen direkte men snarere glir opp til den, dovent, sensuelt; det var denne sangen som ikke ble slynget ut mot et publikum, men som mikrofonen likevel tillot det å overhøre: Sangeren vendte seg innover, som om han ikke gjorde regning med et publikum, egentlig sang han bare for seg selv. Den offentlige stemmen var blitt privat: *Crooner* syntes å stå i forbindelse – ikke så mye med en forsamling som med hver enkelt av sine tilhørere. Når han hadde mikrofonen tett inntil seg, var det en ny slags intimsfære som åpnet seg, uansett avstand – ja om publikum ikke var til stede i det hele tatt, men hjemme ved radioen eller grammofonen. Orkesteret måtte gjerne legge på full styrke: Mikrofonen var en akustisk spotlight som ivaretok stemmen selv når den var på det mest avdempete. *Torch singing* var det kvinnelige motstykke: I Billie Holidays stemme var det hviskninger, kjærtegn. “Enten hun optrådte på nattklubb eller i platestudio, framførte hun sine tekster som i et personlig møte, ansikt til ansikt, for én eller to spesielt utvalgte.”²⁶

I første omgang var det noe nesten skandaløst ved denne nærheten: Sangerne hadde begynt å gi til kjenne noe intimt kroppslig som krenket den alminnelige bluferdighet. Crosby ble beskyldt for å være ‘degenerert’, ‘feminin’, seksuelt ‘unaturlig’; både han og Holiday ble utsatt for boikott på mange radiostasjoner. Mikrofonen hadde gjort det mulig å frambringe en type musikalsk lyd som egentlig aldri før var blitt hørt i offentlig sammenheng. Sangerne var fremmede mennesker, allikevel fikk man høre dem slik man ellers i høyden kunne høre sin elskede: Det var som om stemmene deres hadde kledd av seg.

For den klassiske sangeren er stemmen et instrument: Man har en bass eller en baryton, en alt, en tenor. Alle tenorer er ikke like, selvfølgelig: Noen blir vurdert som bedre enn andre – men omtrent som man vurderer kvaliteten på en fiolin eller et piano. Stemmene tilhører riktig nok også individuelle sangere: Hver av dem har et umiskjennelig særpreg, kjenneren oppfatter straks hvem det er som synger. Men det er ikke dette særpregene som først og fremst

24 Arnheim (1936), s. 78.

25 Read og Welch (1976), s. 239.

26 O’Meally (1991), s. 31-32.

tiltrekker seg oppmerksomhet. Operasangere er bærere av 'vokale masker' som en personlig stil nok kan sies å ha utviklet og perfektionert, men aldri egentlig å ha kastet av. Slike sangere kan være uttrykksfulle, men ikke slik at de uttrykker 'seg selv': Oppgaven består i å finne et uttrykk til de stemninger og følelser som ligger i verket. Man kan bli følelsesmessig berørt av fiolin- eller pianospill, uten at følelsene dermed blir tilkjent instrumentet. Slik også med operasangeren: Det er ikke ham eller henne vi hører som oppbrakt, lengtende osv., men musikken.²⁷

I moderne populærmusikk er sangen på en helt annen måte personlig. Popstjerner gir seg ikke ut for å tolke et stykke musikk, men for å uttrykke sin egen personlighet og sitt liv. I stemmene deres er det som vi kan høre hvem de er. I bedømmelsen av klassisk sangkunst gir ikke idealet om personlig autentisitet mye mening, men det gjør det her: Stemmen er først av alt et uforlignelig fysisk kjennetegn, troverdig når den synes å komme spontant fra en kropp som virkelig har *levd*. Det er dens materielle individualitet som dyrkes i populærmusikken, dens andel i det halvt kontrollerbare 'kroppsspråket'. Med den er det som om sangeren – uansett hva han synger og hvem som har komponert det – bekjenner en sannhet om eget liv som han ikke er i stand til å legge skjul på. Det gir ikke mye mening å vurdere den i lys av allmenne tekniske kriterier: Store popstjerner trenger ikke ha 'gode' stemmer. Nå er det utøveren som er 'verket': Det er hans personlighet som er attraksjonen her, ikke først og fremst sangene – og den kommer mest autentisk til uttrykk i det uforlignelige ved stemmen.

Slik sett er noen skillelinjer blitt utydelige i løpet av forrige århundre – mellom offentlig og privat stemmebruk, og mellom rolle og person, verk og utøver. Moderne artister gir inntrykk av å synges seg selv, spontant og naturlig. Men slik er det bare tilsynelatende. Mikrofonen har tillatt utvikling av en hel rad nye teknikker og effekter. Mange av dem tar riktignok sikte på naturlighet, i en slik grad at avstanden til ordinær tale forekommer liten. I ulike jazz-, rock- og pop-genre er troverdig framføring kommet til å bero på noe visst uanstrengt som vel blir framkalt på kunstferdig vis, men som likevel ofte gir inntrykk av at sangen nærmest uforvarende slipper ut av artisten. Hvis stemmen nå er uttrykksfull, er det fordi mikrofonen oppfanger de fine nyanser. Her åpner det seg en mulighet for emosjonelle rom som hører de virkelig intime situasjonene til: Sangerne kan sukke, klynke, stønne, hviske, mumle – som om de var alene, eller sammen med bare én.

Til forskjell fra gammeldags utadventt, 'prosjektiv' sangkunst, er framføringen i dag helst 'inderlig', har man påpekt.²⁸ Dette betyr ikke nødvendigvis at den er meditativ, eller at stemmen alltid er svak. Ofte er det påkrevd med skikkelig trøkk. I så fall er stemmen gjerne 'lyden av kroppen' i ganske direkte forstand. Sterke, fysiske følelser avgir lyd; den slags unnslipper bevisst kontroll: Man kjenner smerte, lyst, skrekk – og gisper, skriker eller gråter. Nettopp disse lydene 'fra kroppen selv' er det teknologien gjør det mulig å oppta i sangen og formidle til det store, anonyme publikum: I rocken er det framfor alt de som tilfører kraft og energi. Men også dette krever en viss teknikk: Skal man skrike, må man gjøre det helt konsentrert, rett inn i mikrofonen.

Når den tekniske apparaturen kommer mellom sanger og tilhører, kan det virke som om sangeren blir avlastet fra å forholde seg teknisk til sitt eget organ. Slik er det altså allikevel ikke: Mikrofonen er et instrument, det må man lære å kjenne og beherske. Frank Sinatra tilhørte en generasjon sangere som trengte å oppdage dette forholdet, og oppfinne teknikker

27 Frith (1996), s. 322.

28 Eisenberg (1987), s. 127 f..

å håndtere det med: “Som ung sanger arbeidet han bevisst med å perfektionere sin behandling av mikrofonen. ‘Det var mange sangere som aldri lærte å bruke den’, skrev han seinere. ‘De forsto ikke, og forstår det fremdeles ikke, at mikrofonen er et instrument’. ‘Den må utfoldes med sparsomhet’, sa han, sangeren må bevege seg inn og ut av rekkevidde for å skjule overdrevne vislelyder og støyende luftinntak. Men Sinatras forståelse av mikrofonen gikk dypere enn til dette rent mekaniske nivået. Bedre enn nesten noen annen visste han at mikrofonen forandrer selve måten moderne sangere synger på. Det var mestringen av dette instrumentet, måten han lot det bidra til å forme lydframbringelsen og sangstilen på, som virket så avgjørende til å etablere ham som vår tids betydeligste populærsanger.”²⁹

Med denne knappe skissen kan vi legge merke til noen parallelle utviklinger i det 20. århundres tale- og sangkunst. Mikrofonteknologien har, på begge disse områdene, tillatt en vidtgående avteatralisering av stemmebruken: Hvis folketaleren av gammel skole var som en operasanger å regne, var den veltilpassete radiotaler en politisk *crooner*. Når denne parallelliteten interesserer meg her, er det ikke bare fordi den bidrar til å klargjøre de tekniske forutsetningene for en viss kommunikasjonsstil, men også fordi den antyder at denne stilen har utviklet seg som ledd i et allment kulturskift. Den er ikke bare å forstå som talerens eller sangerens direkte respons på mikrofonens utfordringer og muligheter, men også som uttrykk for deres mer eller mindre bevisste forhold til de nye standarder for troverdig stemmebruk som nå var under utvikling på mange hold. Hva Roosevelt og andre uttrettet på dette feltet i Washinton D.C., var ikke uten forutsetninger i det som skjedde, mer eller mindre samtidig, i Tin Pan Alley (og, som vi snart skal se, i Hollywood).

Fireside Chats

Under den amerikanske presidentvalgkampen i 1924 ble alle ting snudd på hodet. En stor taler som Bryan var ikke stor lenger, men det var – av alle – Calvin Coolidge! Det var ikke mange som forsto hva som foregikk. Blant profesjonelle PR-folk ble det riktignok stilt interessante diagnoser allerede. Radioen er “nøkkelen til en ny type politisk kampanje”, het det for eksempel fra dette hold. Den tradisjonelle talekunst – med de flotte formuleringene, de stadige gjentakelsene, all poseringen og ekstravagansen – er i ferd med å bli avslørt. Radioen “setter presidenten i stand til å innfinne seg ved hver eneste grue i landet, for å snakke med folk i hjemmene deres om deres egne utsikter og interesser.”³⁰ Men dette var det ikke mange politikere som hadde oppfattet. I alle fall hadde de ikke forstått hva det krevde av dem.

Det er mot denne bakgrunn vi må vurdere Franklin Roosevelts bidrag til fornyelse av den politiske talekunst. Hva Coolidge hadde oppnådd nærmest uforvarende, tok Roosevelt som utgangspunkt for systematisk utarbeiding av en helt ny stil. Han var politikkens Bing Crosby, kunne man si: Den første store nymoderne taler. Han behandlet offentligheten familiært. Følelsesappell hadde han fordi han opptrådte følelsesflatt; det var de nære forbindelsers kvaliteter han utstrålte.

Det kom ikke helt av seg selv: Til begynne med hadde også han gjort elementære blunder. Men i løpet av sine år som guvernør hadde han holdt nærmere åtti radiotaler, og skaffet seg

29 John Rockwell, sit. i Frith (1996), s. 188.

30 Bruce Barton (1924), sit. i Troy (1991), s. 149.

betydelig med rutine. Da han stilte som demokratenes presidentkandidat i 1932, visste han hvordan man anlegger en fortrolig tone overfor den 'dødsens uttrykksløse' tingesten, hvordan stemmen mest overbevisende uttrykker følelser når de forekommer bundne og tilbakeholdt, hvordan man skriver ned ord som vil virke improvisert når de blir lest.

Han innledet valgkampen med en tale som ble kringkastet fra hans eget hjem i Hyde Park. Den var, ifølge New York Times, preget av "vennlighet og rolig, sunn fornuft".³¹ Nettopp slik var det Roosevelt helst ville bli oppfattet: Hans nye stil var en ikke-stil, klar gjennomskinnelighet overfor talens saklige innhold – sunt folkevett, rett og slett, i dets egen naturlige form. I denne første valgkamptalen redegjorde han for de endringer i kommunikasjonsformene som han selv sto i spissen for: "I tidligere tider ble valgkampen utkjempet blant hornorkestre og fargete lys. Talekunsten appellerte for det meste til følelsene, og noen ganger til lidenskapene." Nå, derimot, "etter hvert som flere får utdanning og flere følger med i avisene, og særlig etter at radioen er kommet, får ren retorikk og ren følelse mindre og mindre å si i den demokratiske beslutningsprosess. I dag er det den sunne fornuft som spiller hovedrollen; når folk gjør seg opp en mening, er det i ro og fred hjemme hos seg selv."³²

Leseren har sikkert ikke vansker med å oppfatte at Roosevelts mangel på stil var en *annen* stil, og at denne appellen til den sunne fornuft var en *annen* måte å appellere til følelsene på. Men i begynnelsen av 1930-årene var det alt annet enn klart. Siden ingen før hadde hørt slik tale, var det ikke lett å vite hvordan man skulle bedømme den eller være på vakt mot den. Dos Passos' syrlige kommentar står temmelig alene blant reaksjonene på Roosevelts radiotaler: "Det er en mann som lener seg fram over skrivebordet sitt og snakker vennlig og oppriktig til degogmeg, han forklarer omhyggelig hvordan han sitter ved skrivebordet sitt der i Washington, og han lener seg over bordet mot degogmeg, og han snakker klart og vennlig slik at duogjeg skal forstå fullt ut at han sitter ved skrivebordet sitt der i Washington ... Og duogjeg forstår ... vi skal få gode jobber, god betaling, sikkerhet for sparepengene våre, vi flytter stolene våre nærmere radioen, vi er smigret og tilfreds, vi føler at vi er der i Det hvite hus ... og vi har lyst til å si: Takk skal du ha, Frank, vi ville gjerne høre hvordan det går med barnebarne og ... *De har hørt De forente staters president fra Det blå rom ...*"³³

I sine *freside chats* kultiverte Roosevelt denne stilen, til talen gjorde inntrykk som en avslappet og uformell ytring i all fortrolighet. "Ikke i en eneste av disse kringkastingsstaltene rettet han noen appell til sin umåtelige tilhørerflokkas lidenskaper", heter det i en gammel biografi. "Når hans harme stundom kom tydelig til orde, var det harmen til en mann som forteller en annen om sin nærmeste nabos tåpelige oppførsel." Med slike midler ble det "opprettet en så nær fortrolighet mellom Roosevelt og hans lyttere at det bent fram hørtes latterlig, når noen påsto at han bare leste opp et omhyggelig utarbeidet manuskript."³⁴

Robert Sherwood, som selv skulle komme til å skrive mange av disse talene for Roosevelt, husket den første, som ble framført en uke etter innsettelsen i presidentembetet. "Selve ideen om en 'prat' var overraskende, og umåtelig stimulerende i seg selv." Mannen på toppen av maktpyramiden ville altså henvende seg som likemann, direkte til hver og én! Av en president

31 New York Times, 31.07.32, sit. samme sted, s. 163.

32 Sit. i Jamieson (1996), s. 20.

33 Dos Passos (1934), s. 17.

34 MacKenzie (1949), s. 128.

kunne man forventet et eller annet høytidelig og oppstyltet. “Men Roosevelt snakket enkelt, hverdagslig, lik en venn eller slektning som hadde et godt råd å komme med ... og de av oss som hørte denne talen vil aldri kunne glemme den bølge av tillit som den framkalte i oss.”³⁵

Det var ikke bare dét at Roosevelt snakket om politikk på helt alminnelig og liksom menneskelig vis – av og til lot han også sin egen alminnelige person skinne igjennom. “Where’s that glass of water?” utbrøt han for eksempel under en slik *fireside chat* i 1933. Mens han drakk, ble det en liten pause; så forklarte han seg for lytterne: “My friends, it’s very hot here in Washington tonight.”

Et enkelt, kroppslig behov hadde fått avbryte presidentens tale til nasjonen: En uregelmessighet, tilsynelatende en liten strek i regningen – den gjorde sin virkning som garanti for at fortroligheten var autentisk, for at taleren virkelig sa hva han følte, for at alt ikke var innstudert på forhånd. Presidenten trådte levende fram på denne måten: Han kunne gjøre feil, akkurat som alle andre, i det minste ga han seg ikke ut for å være perfekt; stemmen hans kom fra en høyst alminnelig kropp.

Mange amerikanere kom til å føle at de sto i en slags personlig forbindelse med president Roosevelt. Det hvite hus ble oversvømmet av brev: Når han henvendte seg til hver og en, var det også mange som følte trang til å svare. Han var en av de første politikere folk flest kunne mene at de kjente, på et vis. Men de kjente ham ikke i det hele tatt. Så lenge han opptrådte i radio, og ellers bare på velregisserte stevner og befaringer og pressekonferanser, og det store publikum bare fikk anledning til å se ham under kontrollerte betingelser i filmavisen og på avisfotografiene, var privatmannen Roosevelt nesten fullstendig skjernet. Folk kunne gjerne føle at det var et menneske av kjøtt og blod som talte til dem på radio. Men Roosevelts kropp ante de ingen ting om. Han var alvorlig rammet av polio. I fjernsynets tid ville dette vært klart for alle og enhver med det samme. Men Roosevelt var president i mer enn tre perioder uten at hans handikap ble alminnelig kjent.

En reporter som fulgte ham gjennom mange år, har beskrevet kontrasten mellom Roosevelts tilværelse på og bak den politiske scenen: “Han var en håpløs krøpling, men det store publikum visste ikke om det før han var død. I hele sin tid i Det hvite hus var han aldri i stand til å stå uten hjelp. Dette var det bare noen få utenfor Washington som visste. Han brukte alltid tunge stålskinner. Det hendte han gikk med stokk, men oftere støttet han seg til en arm. Benene hans var så godt som livløse. Når han gikk, var det med en voldsom kraftanstrengelse som fikk svetten til å bryte fram på pannen. Men når han opptrådte offentlig, var han strålende, da var han den fargerike leder som satte haken optimistisk fram og opp. Han visste at han kunne rive med seg en fullpakket stadion bare med et enkelt vink med hånden eller med den brune filthatten sin. Det var alt som skulle til for å få hundre tusen mennesker opp å stå i jublende begeistring.”³⁶

Nærvær på avstand

Radio var til å begynne med et besynderlig fenomen. Det opprettet direkte kontakt mellom parter som befant seg langt fra hverandre, i vidt forskjellige situasjoner. Taleren sto overfor et publikum som var ukjent, fraværende, spredt over et stort område; han kunne ikke vite hvor

35 Sherwood (1948), s. 42-43.

36 Sit. i Meyrowitz (1985), s. 284-85.

mange de var, eller hvordan de reagerte. Overfor lytteren var han nærværende, på et vis, men ikke fysisk til stede. Hva man hørte, var en stemme uten kropp, nærmest en spøkelsesstemme; i første omgang var det enkelte som fant det litt nifst.

Direkte revolusjonerende var ikke dette, i og for seg, for slik var det også med telefonen, og den var de fleste blitt kjent med etter hvert. Men her var altså en form for trådløs kommunikasjon som gikk ut til alle, overalt. Lenge ble det regnet som en alvorlig defekt at utsendelsen ikke kunne være en konfidensiell meddelelse til en bestemt adressat. En hvilken som helst radioamatør kunne jo overhøre alt som ble sagt – det var som om man kunne lytte til andres telefonsamtaler, eller snoke i private brev og telegrammer! Uten en ny forestilling om kommunikasjon gikk det ikke an å oppfatte dette som annet enn en begrensning og en mangel. I mer enn tyve år var radio bare trådløs telegrafi: Det var ikke mulig å se et poeng i offentlig tale til lyttere som ikke var forsamlet som et publikum. Kringkastingen oppsto først da teknologien kunne oppfattes i lys av et nytt behov for å knytte individer og små familiegrupper til samfunnets sentrale institusjoner.³⁷ Spørsmålet som da måtte melde seg, var hva slags tale dette mediet egentlig formidlet, og hvordan den burde utformes.

I dag er radiokommunikasjon en hverdagslig sak, aldeles innlysende. Tidlig på 1920-tallet var det oppsiktsvekkende nytt, til dels vanskelig å begripe, kinkig å forholde seg til. Kringkastingen utfordret de vante forestillinger om tid og sted, nærhet og avstand, offentlig og privat kommunikasjon. Høytideligheten omkring den tidlige avlytting, forpliktelsen mange kjente til å kle seg opp ved konserter og foredrag (som ved besøk i en offentlig sal), den beklemmende følelsen av å overhøre andres samtaler (som ved usett nærvær i private rom), antyder hvilken omstilling som måtte til for at det skulle være mulig å forestille seg en stemme som kunne høres over alt på én gang: Én offentlig stemme i alle private hjem.

Som medier flest har radioen gjennomgått en trivialiseringssprosess.³⁸ Til å begynne med var den et teknisk mirakel; i hjemmene var den sentrum for konsentrert, andektig oppmerksomhet. Med tiden kom apparatet til å arte seg som en del av stuens normale inventar, og lyttingen mindre som en begivenhet enn som et innslag i den daglige rutine. I dag er radioutsendelsen ofte ikke gjenstand for oppmerksomhet i det hele tatt, men akkompagnement til alt mulig annet: Den blir ikke lyttet til, så mye som den blir hørt, i bakgrunnen, som lydteppet. Skritt for skritt er mediet blitt redusert fra noe dypt fascinerende til grå alminnelighet – og forvist fra sentrum for hele familiens oppmerksomhet til et eller annet sted langt ute i periferien.

På et forholdsvis tidlig stadium i denne prosessen gikk det opp for produsentene at de ikke kunne ta publikums oppmerksomhet for gitt. Så lenge lytterne ennå kjente impulsen til å reise seg når de medvirkende ble introdusert, kunne en nok gjøre regning med at de ville oppføre seg respektfullt, som om de virkelig var til stede. Men etter hvert som lytterne kom til rette med det nye nærvær-på-avstand, fikk produsentene merke at offentlig kommunikasjon i gammel stil ble stadig mer problematisk. Utfordringen besto nå i å finne fram til måter å henvende seg på som kunne nøytralisere publikums spredning og anonymitet, overvinne mangelen på situasjonsfellesskap, gjøre opp for det forhold at den talende ikke var til stede i egen person. Spørsmålet var, som Durham Peters har formulert det, om ikke radiotalen kunne utvikles som “kommunikativ protese”, så å si, til “kompensasjon

37 Williams (1975), s. 23 ff.

38 Löfgren (1990).

for det tapte nærvær”: Om ikke en følelse av tilstedeværelse og deltakelse allikevel kunne framskaffes ved hjelp av ny type offentlig snakk.³⁹

Utviklingen av en radiotilpasset talestil for politiske formål har funnet sted på bakgrunn av dette arbeidet som kringkastingsinstitusjonene selv satte i verk for å holde på og engasjere sine lyttere. Den nye personlige henvendelsen, den fortrolige tonen osv. er å forstå som tilpasning til normene for alminnelig kringkastingsnakk, slik de begynte å utkrystallisere seg i løpet av 1930-årene.

Ett sto klart for radiofolkene ganske tidlig: De hadde ikke kontroll over mottakersituasjonen. De befant seg ikke på samme sted som sitt publikum, og kunne ikke gjøre regning med den slags autoritet som ellers er forankret i en håndfast institusjonell ramme. I kirken, i teateret, i konsert- eller foredragssalen gjelder det visse uskrevne regler for hvordan man bør oppføre seg. Det skal mye til å sette seg ut over dem; de fleste er villig til å strekke seg langt for å tilpasse seg situasjonen krav og komme de opptredende i møte; den som ikke vil innordne seg, blir satt på plass av de andre. Men med radioen ble dette forholdet snudd helt på hodet. Her var det klart at avsenderen måtte anstrenge seg for å komme mottakerne i møte; det var han som så å si måtte innfinne seg hjemme hos dem og tilpasse seg deres situasjon.

Da Allport og Cantril i sin tid omtalte radioens ‘mentale setting’ som en ‘psykologisk nydannelse’, var det ikke minst på bakgrunn av denne ‘frigjøringen av lytteren’ fra forsamlingslokalets konvensjoner: “Så lenge han befinner seg i skuespillerens, musikerens eller talerens fysiske nærvær, er han forpliktet av en slags ‘sosial kontrakt’ til å lytte høflig oppmerksomt, i det minste til å avstå fra åpenlyse uttrykk for uenighet eller misnøye ... Det tilhører reglene for alminnelig sivilisert oppførsel at tilhøreren, som har gått inn på å være til stede ved et offentlig møte, skal vise respekt for den opptredende, selv om det måtte koste ham betydelig med irritasjon og kjedsomhet. Men dette gjelder ikke for radioens lyttere. De kan oppføre seg akkurat som de vil.” Dette kunne det, midt på 1930-tallet, være nødvendig å gi en nokså inngående forklaring på. Lytteren “kjenner seg ikke forpliktet til å le av bløte vitser, applaudere dårlige skuespillere eller juble for politikerens plattheter”, framholdt radiopsykologene. “Lydene som kommer ut av høyttaleren kan han behandle som ren bakgrunn for noe han finner mer interessant ... Det vekker ingen bestyrrelse om han leser eller spiller kort framfor radioen, selv om han aldri ville finne på å gjøre noe slikt framfor en scene eller en talerstol. Han kan til og med slå av helt plutselig (og gjør det også gjerne) når programmet ikke tiltaler ham mer – selv om det ikke er god tone å reise seg og forlate salen midt i et foredrag eller et teaterstykke.”⁴⁰

Disse betingelsene var kringkasterne pent nødt til å innrette seg med. Mottakelsen av den offentlige tale finner sted i private hjem; radiostemmen blir hørt blant stemmene til familiemedlemmer og naboer. I slik sammenheng forventer man ellers en uformell, vennskapelig samtale tone. Her er det ingen som holder lange enetaler, ingen som bruker manuskript, ingen som sier ‘Ærede lyttere’ eller ‘Takk for oppmerksomheten’. Skulle radioen komme sitt publikum i møte, måtte den sørge for å komme på bølgelengde med snakket i privatsfæren. Folkeopplysende foredrag av gammeldags merke måtte bli trettende ensformig, i slik sammenheng – og autoritært belærende, stivt boklig og unaturlig.

Amerikanske kringkastingsfolk oppfattet dette ganske tidlig: På radio “snakker du ikke til

39 Peters (1999), s. 214.

40 Cantril og Allport (1935), s. 10-11.

Publikum. Du snakker til familier, de ligner naboens familie".⁴¹ Dette fant også deres engelske kolleger fort ut. Sist på 1920-tallet gjennomførte BBC en serie studier som konkluderte med at "det ikke nytter å henvende seg til mikrofonen som om den var et offentlig møte, ja ikke engang å lese opp essays eller lederartikler for den. Personen som sitter i den andre enden forventer at taleren henvender seg til ham på en personlig måte, i all enkelhet, nesten familiært, som i en samtale mann og mann imellom."⁴²

Konsekvensen måtte bli at radioens medarbeidere begynte å kultiverte et språk som var uformelt, tilnærmet folkelig, og en tone som var avslappet, fortrolig, tilnærmet privat. Om det til å begynne med var tydelig preget av skriftens omstendelighet og opplesningens stivhet, har dette språket over tid vunnet fram til en grad av ledighet og omtrentlighet som faktisk minner om hverdagens muntlige utvekslinger. Hva man en gang regnet som formelle feil og mangler – avbrytelser, forsnakkelser, avsporinger, grammatiske ufullkommenheter, slang- og dialektuttrykk – blir i dag ikke bare tolerert i vid utstrekning, men rent ut verdsatt som tegn på spontanitet og autentisk nærvær. Til denne utviklingen hører det også at taler og foredrag, som radioen en gang var full av, nå på det nærmeste er forsvunnet. Monolog-formene er byttet ut med dialoger: Nær sagt all radiotale har i dag form av intervju, samtale, diskusjon.

Direkte privat er radiosnakket aldri blitt, riktignok: Alt er myntet på et fraværende publikum. Samtalen kan utspille seg mellom to, men det er aldri tvil om at den finner sted med hensyn på alle og enhver – ikke som en eller annen kollektiv størrelse, riktignok, men som hver især. Om man ikke snakker direkte til meg som lytter, er det i alle fall for min del man snakker. Alt sies slik at hvem som helst skal kunne ha utbytte av det. Den innforståthet som rår mellom venner og kolleger, er det lite igjen av her: Alt skjer som om et par bekjente slo av en prat, men slik at denne merkverdige instansen 'alle-og-enhver-som-hver-især' (*anyone-as-someone*⁴³) skal kunne forstå det hele, og ikke gå glipp av et poeng, og aldri ta noe i gal mening. Men dette forutsetter altså en tidligere ukjent type snakk som verken er egentlig privat eller offentlig i gammeldags forstand. Dette *middle ground*-snakket måtte oppfinnes.

Det kunne ikke skje uten brudd med etablerte regler og forventninger. Derfor skjedde det også langsomt, gjennom gradvis utprøving. I norsk sammenheng var det først i løpet av 1950-årene at samtale- og debatt-innslag ble vanlige på radio; først da begynte intervjuet å fortrenge enetalen i aktualitetsprogrammene. Men spontan muntlighet i den slags situasjoner var fryktet, og ble lenge holdt under streng kontroll. Ut gjennom hele tiåret praktiserte NRK regelen om at politikere og andre intervjuobjekter måtte få spørsmålene presentert i god tid, slik at de kunne tenke ut hva de skulle si, og gjerne skrive det ned; samtaleprogrammene ble helst prøvekjørt både to og tre ganger slik at alle replikker satt som de skulle.⁴⁴

Litt etter litt, forsiktig og fryktsomt, gjennom en lang serie undersøkelser og eksperimenter, er en ny slags naturlighet blitt oppfunnet, utviklet som rutine, innarbeidet som forventning både hos produsenter og lyttere. Med den er radioens språklige former blitt 'proteser for det tapte nærvær': Avstanden og atskillelsen blir kompensert med en viss intimitet i tone og stil; samtaleformen tilfører den énveis utsendelse et visst preg av gjensidighet. På sitt vis har radioen dermed bidratt til framveksten av disse personlige,

41 Morse Salisbury (1932), sit. i Peters (1999), s. 215.

42 Sit. i Scannell (1991), s. 3.

43 Scannell (1996), s. 13-14.

44 Dahl og Bastiansen (1999), s. 214 ff.

inkluderende, kvasi-demokratiske kommunikasjonsformene som i seinere tiår synes å ha spredt seg fra privatsfæren og nå er kommet til å gjelde som norm på alle mulige områder (sjefen beordrer ikke sine underordnede, han fører ‘medarbeidersamtaler’ med dem; pedagogen belærer ikke fra kateteret, men bistår elevene i selvvalgt gruppearbeid).⁴⁵

Ofte hører man sagt at radioen innledet massekommunikasjonens tidsalder. Men dette er altså ikke uten videre riktig. Snarere bidro den til å gjøre slutt på denne formen for kommunikasjon. Masseoppbudets tid avsluttes med radioen og fjernsynet, for å si det litt firkantet. Med de nye massemediene er tiden også ute for de former som egner seg til kommunikasjon med massen.

Dette framgikk tydelig nok allerede av den tidlige radio-psykologiens arbeid (som Roosevelt fulgte interessert med på): “Radioen har bidratt til å underminere den gamle bombastiske talestil. Når den omplantes fra sin historiske setting, i store forsamlinger, til hjemmets avslappede atmosfære, virker den vanligvis helt tåpelig.” Det er nødvendig å dempe seg, påpekte Allport og Cantril – men det er ikke nok: Radiotaleren må legge av seg all høytidelighet, alt stivt og upersonlig, alle spor av skriftlighet. “Oppstyltet tale, vanskelige ord, lange og kompliserte setninger har ingen ting i eteren å gjøre ... Ordene bør være alminnelige, om ikke nødvendigvis korte. Setningene bør være løsere sammenføyde og med færre over- og underordnede ledd enn om de skulle stått på trykk. Tegnsetningen i manuskriptet bør være sparsom, slik at taleren kan være fri til å gruppere ordene slik det faller seg underveis i det muntlige foredrag. *Velg en konverserende tilnærming.*” Brudd på disse reglene straffer seg alltid; lytterne eier verken tålmodighet eller respekt: “Selv berømte personer må innse at deres rang og prestisje ikke gir samme fordel i eteren som i en offentlig forsamling.” Om dette kanskje er uvant og forvirrende, må man stadig søke å besinne seg på den faktiske kommunikasjonssituasjon. “Det kan være god hjelp i å forestille seg noen venner som sitter hjemme ved mottakeren. Kanskje kan man få dem til å komme og sitte slik i studio. Oppmerksomheten må ikke vike fra denne lille gruppen, i retning av den fryktingytende ‘usynlige massen’. Stemmen formidler oppriktighet og ekte engasjement bare så lenge den rettes konsekvent til én liten gruppe lyttere.”⁴⁶

Forføreren

Roosevelts stil er av vår egen tid. Hitlers er, til sammenligning, definitivt fortidig. Så dramatiske og brått skiftende følelsesuttrykk er teatraliske til overmål. I siste omgang er de å regne som symptomatferd. Biografene tolker dem som “driftsbetonte retoriske selvutladninger”, for eksempel, “som erstatningshandlinger for utilfredsstilt seksualitet.”⁴⁷ I sin tid var de likevel overveiende troverdige. Biografen med denne psykoanalytiske vrien siterer også samtidige reaksjoner: “Denne mannens viljestyrke, lidenskapen i hans ærlige overbevisning, syntes å strømme inn på meg.”⁴⁸

Den veldige spennvidden i Hitlers repertoar, fingerspissfølelsen for stemningene han spilte ut mot, den fullkomne kontrollen han øvet over selv de mest ekstatiske uttrykk – alt dette

45 Vagle (1990), s. 58 ff.

46 Cantril og Allport (1935), s. 213-15.

47 Fest (1979), s. 269.

48 Samme sted, s. 130.

som nå uten videre springer i øynene som altfor variert og finslepen teknikk – gjorde det mulig for ham å formulere følelser som om de var massenes egne. Hitler var ikke ‘seg selv’. Han var den levende inkarnasjon av folkets ånd. Altså ga han uttrykk for alt som rørte seg i den.

“Hitlers taler var strålende teater – i alle fall for den som likte gammeldags melodrama”, skriver William Carr. Temperamentet var regissert. Bevegelsene øvde Hitler inn foran speilet og ved hjelp av fotografier. Han undersøkte akustikken i møtelokalene, og tilpasset stemmebruken til den. Per telefon holdt han seg underrettet om atmosfæren i den forventningsfulle forsamlingen, for å kunne gjøre korreksjoner i siste øyeblikk. Aldri tapte han fatningen underveis. “Men det virkelig avgjørende var hans fabelaktige evne til å overbevise et publikum om at han var dødsens oppriktig.”⁴⁹

Hvordan det? Ernst Weiss har beskrevet det mer livaktig, og trolig mer innsiktsfullt, enn de fleste. “Ingen var uberørt, for han beruste seg”, heter det i *Øyenvitnet*. Han viste “hvor herlig det er å være besatt av en enkelt, mektig idé.” Han dramatiserte ideen – på troverdig vis, ettersom han syntes å hengi seg fullstendig til den, og *bli den*. “Etter et kvarter var han kliss våt. Kragen klistret seg til halsen som en våt fille. Blodårene svulmet på pannen. Han rystet som i feber. Av ansiktene rundt meg, av de spente forstyrrete trekkene, av de skjelvende lemmene, forsto jeg at klimaks ikke var nådd ennå, men at det bare var sekunder om å gjøre ... Et forferdelig, ubegripelig utbrudd av hat mot det marxistiske jødepaket – så kom det over ham, og over oss ... Plutselig var han ikke seg selv lenger. Tysk blod! Tysk blod! Tysk blod! skrek han. Enkelte visste ikke om det var av kjærlighet til dette hellige blodet, eller av frykt for det. Visste han det selv? Han talte i tunger. Det overveldig ham, det overveldig oss ... Det sprang fra menneske til menneske, tre tusen sjeler ble til én. Ovenfra og ned, fra ett hjørne av lokalet til det andre – uimotståelig, med lysets hastighet, en forferdelig slukt, det elementære satt fri. Han sto ikke lenger over oss på podiet, han var med oss, i oss ... Han hulket, han skrek. Noe uforklarlig, primitivt, nakent, blodig vellet ut av ham, han kunne ikke stoppe det. Ingen setninger lenger, ingen klart uttalte ord ... Tyskland! Tyskland! Tyskland!”⁵⁰

Det var, etter omstendighetene, ikke overspill: Saken det sto om følte så stor at den knapt nok kunne overdrives. Det artet seg ikke som forføringskunst. Hitler spilte så overbevisende at ‘han ikke var seg selv lenger’: ‘Det overveldig ham’.

Hans forhold til publikum var kynisk kalkulerende. For ham var et hvilket som helst middel tillatelig. Sannhet og løgn var slike midler som det rett og slett dreide seg om å utnytte mest mulig effektivt. Det nazistiske propaganda-apparatet satte inn alt – musikken, flaggborgene, masseoppbudet, lyskasterne ut i nattermørket – for at han skulle være omgitt av mektige stemninger som tilhørerne måtte fortape seg i. Respekt for den enkeltes integritet var det overhodet ikke tale om: Alt handlet om å få makt over en forsamling som ikke var å regne som annet enn en gjenstand for suggesjon. Allikevel var det hele oppriktig, på et vis. Hitler var ingen ting annet enn en skuespiller, med evne til å gestalte alle publikums følelser med samme grad av innlevelse. Han trådte fram som offentlig menneske, ingen ting annet, uten noe som helst privatliv å blottlegge. Desto friere sto han til å skape seg selv som *image*, tilpasset tilhørernes lengsler og frykt. Han var ikke annet enn denne formbare masken som han visste å gi den mest overbevisende realitet.

Virkingen var i alle fall overveldende. Leni Riefensthal, som laget flere mesterlige

49 Carr (1978), s. 4-5.

50 Weiss (1977).

propagandafilmer for nazistene, er blant de mange som har fortalt om dette. Første gang hun opplevde Hitler, var i Berlins Sportspalass i 1932; om hun da ikke ble overbevist nazist, ble hun i alle fall rystet. "Jeg fikk en nesten apokalyptisk visjon som jeg aldri siden har kunnet glemme. Det var som om jordens overflate bredte seg ut foran meg: Kloden revnet plutselig på midten, en ufattelig vannstråle ble slynget ut, den var så veldig at den berørte himmelen og fikk jorden til å skjelve. Jeg var som lamslått."⁵¹

Hitlers medium var massen. I radioen kom han ikke til sin rett. Han gjorde nok bruk av den, og tyskerne lyttet; samtidige amerikanske observatører hadde neppe rett i at han bare fikk folk til å tro at det var noe i veien med mottakerapparatene deres. Men han var ikke på høyde med mediets muligheter: I radiotalene hans var det temperament og dramatik som framfor en partimønstring. Kunstpauser var en av hans spesialiteter, for eksempel: Han holdt gjerne inne, i et minutt eller mer, for å la spenningen stige til det ulidelige, og så plutselig gi den en befriende utløsning. Denne teknikken gjorde han også bruk av i radio – til tross for at tilhørerne ikke sto og ventet med øynene rettet mot ham, og lett kunne tape oppmerksomheten, og begynne å prate, eller bla i avisen, eller gjenoppta en huslig syssel – eller gi seg til å skru på apparatet, i den tro at de hadde mistet forbindelsen.⁵²

Propagandaministeriet så til å begynne med ikke noe problematisk i dette. Etter maktovertakelsen ble det satset stort på 'politisk kringkasting'. I mai 1933 ble satt i gang produksjon av billige *Volksempfänger*; snart var Tyskland bedre forsynt med radioapparater enn noe annet land. Høytalere ble installert på arbeidsplassene; hadde det ikke vært for at krigen forpurret planene, ville det kommet tusenvis av høytalere i gatene. Nazistene skapte et nytt publikum – og føret det med propaganda i alle tenkelige fasonger. Kjernepunktet i denne satsningen var altså Førerens taler til folket.

I løpet av sitt første år ved makten holdt Hitler hele femti radiotaler. Fra første stund sto det klart at noe var galt. Lytterne klaget på utsendelsenes kvalitet; det strømmet inn bekymrede rapporter fra lokale partifunksjonærer. I oktober 1933 ble Hitler tatt av luften. Fremdeles kunne man høre overføringer av taler til diverse forsamlinger, men studiotaler var det, fra nå av og helt til krigens siste måneder, fullstendig slutt på. Hitler behersket bare én slags stemmebruk; den var tilpasset en annen type kommunikasjonssituasjoner. "Han trengte kontakten med 'massene', og han trengte et akustisk bakteppe av applaus, rytmiske *Sieg Heil*-rop, støy fra den store, oppspilte forsamlingen. Uten direkte forbindelse med et publikum, og uten denne bakgrunnen, mislyktes Hitler som taler. Han var ute av stand til å lære seg teknikken ... med å tale alene i studio, til et publikum bestående av enkeltmennesker i hvert sitt private hjem."⁵³

Hitler var aldri fornøyd med radiotalene sine, men han klarte ikke å legge om stilen. I et samfunn av en annen moderniseringsgrad – uten masser, med massemedier som har funnet sin form og satt den som norm – ville han vært en fisk på land.

51 Riefensthal (1990), s. 152.

52 Hale (1975), s. 7.

53 Zeman (1995), s. 187

Litteratur

- Arnheim, Rudolf (1936): *Radio*, London: Faber & Faber.
- Barnouw, Erik (1966): *A Tower in Babel. A History of Broadcasting in the United States*, bd., New York: Oxford University Press.
- Becker, Samuel L. og Lower, Elmer W. (1960): "Broadcasting in Presidential Campaigns", i: Sidney Kraus (red): *The Great Debates: Kennedy vs. Nixon*, Bloomington:
- Cantril, Hadley og Allport, Gordon (1935): *The Psychology of Radio*, New York: Harper.
- Carr, William (1978): *Hitler: A Study in Personality and Politics*, London: Arnold.
- Cicero (1979): *Brutus*, Odense: Institut for klassiske studier.
- Dahl, Hans F. og Bastiansen, Henrik G. (1999): *Over til Oslo. NRK som monopol 1945-1981*, Oslo: Cappelen.
- Dos Passos, John (1934): "The Radio Voice", i *Common Sense*, februar.
- Eisenberg, Evan (1987): *The Recording Angel*, London: Picador.
- Fest, Joachim (1979): *Hitler*, Oslo: Gyldendal.
- Freidel, Frank (1952): *Franklin D. Roosevelt*, bd. 2, Boston: Little, Brown & Co.
- Frith, Simon (1996): *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, Oxford: Oxford University Press.
- Gierløff, Christian (1918): *Om veltalenhet*. Kriterion: Aschehoug.
- Hale, Julian (1975): *Radio Power. Propaganda and International Broadcasting*, London: Elek.
- Jamieson, Kathleen H. (1988): *Eloquence in an Electronic Age. The Transformation of Political Speechmaking*, New York: Oxford University Press.
- Jamieson, Kathleen H. (1996): *Packaging the Presidency. A History and Criticism of Presidential Campaign Advertising*. New York: Oxford University Press.
- Löfgren, Orvar (1990): "Medierna i nationsbyggandet", i: Ulf Hannerz (red): *Medier och kulturer*, Stockholm: Carlsson.
- O'Meally, Robert (1991): *Lady day: Ther Many Faces of Billie Holiday*. New York: Arcade.
- MacKenzie, Compton (1949): *Franklin D. Roosevelt*, Oslo: Gyldendal.
- Meyrowitz, Joshua (1985): *No Sense of Place. The Impact of Electronic Media on Social Behavior*, New York: Oxford University Press.
- Peters, John D. (1999): *Speaking Into the Air. A History of the Idea of Communication*, Chicago: University of Chicago Press.
- Plutark (1968): *Livsskildringer med sammenligning*, Oslo: Aschehoug.
- Read, Oliver og Welch, Walter T. (1976): *From Tin Foil to Stereo: Evolution of the Phonograph*, New York:
- Riefensthal, Leni (1990): *Memoiren 1902-1945*, Berlin: Ullstein.
- Scannell, Paddy (1991): *Broadcast Talk*, London: SAGE.
- Scannell, Paddy (1996): *Radio, Television, and Modern Life*, Oxford: Blackwell.
- Sherwood, Robert E. (1948): *Roosevelt and Hopkins*. New York: Harper.
- Sigmund, Einar (1944): *Veltalenhetens kunst*. Oslo: Cammermeyer.
- Troy, Gil (1991): *See How They Ran. The Changing Role of the Presidential Candidate*, New York: Free Press.
- Vagle, Wenche (1990): *Radiopråket – talt eller skrevet?* Oslo: Novus.
- Weiss, Ernst (1977): *The Eyewitness*. Boston:
- Williams, Raymond (1975): *Television. Technology and Cultural Form*. New York: Schocken.
- Zeman, Z. A. B. (1995): "The State and Propaganda", i: Robert Jackall (red): *Propaganda*, London: Macmillan.