Sara Brinch

Historietimer for mediesamfunnet

En studie av dokumentarfjernsynets historieformidlende egenskaper

Dr. art. avhandling

Institutt for kunst- og medievitenskap
Det historisk-filosofiske fakultet
Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, NTNU

ISBN 82-471-6265-2
ISBN (elekronisk) 82-471-6264-4

Takk

Det er mange jeg ønsker å takke for hjelp, inspirasjon og støtte underveis i arbeidet med denne avhandlingen. En stor takk går til venner og kollegaer på Institutt for kunst- og medievitenskap. Dere har hatt tiltro til meg, gitt meg mulighet til å utvikles faglig, og samtidig trått til med oppmuntrende krykker når det har vært behov for det.

En spesiell takk går til Bjørn Sørenssen. Du er en engasjert veileder som med et klart blikk til en hver tid synes å ha sett og forstått hva det er jeg har ønsket å gjøre i prosjektet. Det har gitt meg viktig og nødvendig inspirasjon i arbeidet. En takk rettes også til styret av NTNUs strategiske universitetsprogram Informasjonsteknologi, kommunikasjon og kultur, som ga meg muligheten til å gå i gang med prosjektet.

Da teksten begynte å ta form, fikk jeg meg lesere. Gunnar Iversen, Ingvild Folkvord og Karen Anne Okstad: De lesningene, de kommentarene og den korrekturen som dere har bidratt med har vært til uvurderlig hjelp i å gjøre avhandlingen klar til innlevering. Tusen takk skal dere ha!

Den siste, viktige takken skal familie og venner ha: foreldrene mine, Sidsel og Einar, for alltid å være tilstede selv om vi bor langt unna hverandre. Venner, slik som Elisabeth, Guri, Gunn og Aud Sissel, Svein, Ragnhild, Helene og Karine, må rett og slett få en takk for at jeg kjenner dere.

Sara Brinch
Trondheim, 23. oktober 2003

Innhold

1 Innledning 1
Fjernsynsdokumentaren som historieformidler 2
- Analysematerialet 4
- Tekstnettverk 6
- Historie i mediesamfunnet 7

Historiebevissthet og historiekultur 8
Avhandlingens teoretiske fundament 11
Kunnskap i fragmentets form: to alternativer 15
Historietimer for mediesamfunnet – kapittel for kapittel 17

Del 1 Historie, film og fjernsyn

2 Representasjoner av den historiske verden 23
Representasjonens kunst 24
- Historievitenskapens representasjoner 27
- Dokumentarfilmens representasjoner 28
- Dokumentarfilmens vertikale og horisontale betydningsdimensjon 30

Historiebevissthet og historisk identitet 33
- Historiebevissthet og den nye historiedidaktikken 34

Historiebevissthet og dokumentarfilm 37

3 Film som kilde, film som formidling 40
Fotografi og film som kildemateriale 41
- … for historikeren 41
- … for filmskaperen 45

Den arkivbaserte historiedokumentaren – et historisk riss 48
- Fra et etterfølgende til et sammenføyd uttrykk 49
- Den argumenterende kompilasjonsfilmen 51
- Mellom film og fjernsyn 53
- Den sammensatte historiedokumentaren I: Fotografi og artefakter 55
- Den sammensatte historiedokumentaren II: Intervjuet og erindringen 58
- Det iscenesatte tablået som illustrasjonsmateriale 62

Typer av historieformidlende kompilasjonsfilm 64
- Den doserende historiedokumentaren 67
- Den deltagende historiedokumentaren 69
- Den spekulerende historiedokumentaren 71

Historietimer ved et tusenårsskifte: presentasjon av seriene 74

Med historikerens blikk på fotografi og film 79
- Den kildekritiske analyse 80
- Film som mangetydig spor 85
- Historiografiske diskusjoner 87
- Med film som kilde til historiebevissthet 91

Fotografi og film som opplevelsesobjekt 94

Film som spor, som kilde og som formidling 100

4 Folkets historier:
***People's Century* og *Kvardagsliv* sett i lys av sosial- og kulturhistorie** 102

Historier om konger, historier om folk 102

Hvordan kan historievitenskapen kaste lys over populærhistorien? 104

Historier om fortidens samfunn 106
- Sosialhistoriens gjennombrudd og storhetstid 106
- Annales-kretsen: samfunn, mentalitet og historiens tid(er) 109

People's Century og *Kvardagsliv* som samfunnshistorier 118

Oral history og minnebasert historie – om å komme til orde 121
- Det mangfoldige *oral history* 122
- Oral history som dokumentasjonsprosjekt 123
- 'History from below' og demokratiseringen av historien 125
- Hva er en muntlig kilde? 128
- Forholdet mellom historie og erindring 133

Hvordan minner kommer til uttrykk: *oral history* og dokumentarfilm 135

People's Century og *Kvardagsliv* som folkets historier 138
- Folket som massene og som nasjon 138
- Kombinasjonen av makro- og mikronivå: totalbildet og nærbildet 139
- Hundreåret sett med vidvinkel 141
- Noe for seg selv. Den norske hverdagen gjennom hundre år 143

Historie til folket 146

Del 2 *People's Century* og *Kvardagsliv* som audiovisuell historieformidling

5 Historiens anvisninger 149

Indeksering og paratekst 149

Et audiovisuelt exordium 152

Historien som bevegelse eller tidslig mosaikk 153

- Gatelangs gjennom hundreåret 153
- Hverdagens mange skikt 156
- Fortiden som palimpsest 158

Signalisering av historiesyn 159

- Bildenes retorikk 159
- Tid som rom 160
- Lag av tid 162

Tittelens betydning 164

- Det hverdagslige fortalt nedenfra 164

Vignetten som tekstens inngangsparti 165

6 Historiens byggesteiner. Bilder, lyd og vitner **168**

Visuelle elementer 169

- Utgangspunktet: på søk etter passende materiale 169
- Forankrende og avløsende forhold i kompilasjonsfilmen 170
- Indeksering av filmmaterialet 174
- Fiksjonsfilmklipp brukt i seriene 177
- Nåtidsopptakets funksjoner i den historiske framstillingen 179

Lyd som effekt, lyd som spor 181

- 'Den mixede lydfilm' 181
- Effektlyd i kompilasjonsfilmen 183
- Den lydlige virkelighetseffekten 185
- Musikk som indikator og som historisk kilde 188

Tidsvitnene 191

- Erindringen som bildeledd mellom fortid og nåtid 192
- Det ekstraordinære hverdagsmennesket? 193
- Dialektisk og nostalgisk erindringscollage 195
- Et fellesskap av vitner 199

7 Den fortellende krøniken –formidlingens ramme **203**

Krøniken 203

- Krøniker over 1900-tallet 203
- Den fortellende krøniken 205
- Den historiske fortellingens moralsk/ideologiske aspekter 210

Den store historien 212
- Å representere en fortid 212
- In medias res 214
- Sosial posisjon, kropp og kvinnekamp 216
- Den framtidsrettede avslutningen 221
… og de mange små historiene 223
- Minner i fragmentets form 223
- Fire kvinners historier 225
- Hva gjør man med menneskene? 229
Den fortellende krønikens erindringsrom 230
People's Cenury og Kvardagsliv som deltagende historiedokumentarer – en sammenfatning 232

Del 3 IKT-basert historieformidling 235

8 Digital og interaktiv historieformidling 238
Historieforskning og bruk av IKT-relatert verktøy 238
- sosialhistoriens bruk av elektronisk databehandling 238
Hypertekst- database- og multimedia-basert historieformidling 241
- Det hypertekstuelle struktureringsprinsippet 242
- *In 1926. Living at the Edge of Time* 246
- Aspektualisering og kontekstualisering i hyperteksten 249
- Hypertekstens interaktive aspekt 250
- Faksimile-databaser 252
- */ellisisland.org/* 254
- Databasen og kunnskapsbasen som formidlingsformer 256
- *Gamla stan under 750 år* 257
'Historie allestedsfra'? 259
- Vær med og skap hverdagslivshistorie 259
- Internett som en tilleggsarena for audiovisuell historieformidling 261
På hvilke måter er fortiden blitt mer tilgjengelig? 261

9 */kvardagsliv/* og */peoplescentury/* **264**
/kvardagsliv/ som nettbasert programinformasjon 264
/peoplescentury/ som historieformidlende tekst 266
- Nettstedets innganger 267
- Nettstedets struktur 269
- Nettstedets retorikk 270
/peoplescentury/ som "lokal" historie 272
- To kvinners historier 273
- De besøkendes egne historier 275

Det utvidede tekstnettverk 277
- */peoplescentury/* som epitekst 277
- Det digitale møtestedet 279

10 Historietimer for et mediesamfunn i endring – avsluttende betraktninger 283

Den deltagende historiedokumentaren som kunnskapsformidler 285
- Den deltagende historiedokumentaren som formidler av sosial- og kulturhistorie 285
- Deltagelse og tilstedeværelse 286
- Kunnskap gjennom opplevelse 288

Kunnskap i informasjonssamfunnet 290
- Utviklingen av idéen om et informasjonssamfunn 290
- Informasjon som råstoff, kunnskap som produkt 292

Allmennkringkasterens rolle i et informasjonsbasert mediesamfunn 294
- Allmennkringkasteren som samlingspunkt 295
- Allmennkringkasteren som tilrettelegger 296

Tekstnettverk i et digitalt mediesamfunn 298
- Det konvergerende tekstnettverket 298
- Det integrerte tekstnettverket 300

Med sluttpunkt i møtene 301

Kilder 303

Appendiks I: *Peoples Century* produksjonsopplysninger 313

Appendiks II: *Kvardagsliv. Noreg i eit eventyrleg hundreår* produksjonsopplysninger 315

1 Innledning

Høsten 1994 oppfordret den internasjonale sammenslutningen for fjernsynsarkiv FIAT/IFTA sine medlemsinstitusjoner om å rapportere inn planlagte fjernsyns-produksjoner om 1900-tallet. Produksjonsplanene skulle samles under headingen 'The 20th Century Project', med tanke på mulig samarbeid og utveksling produksjonene i mellom. Ideen om et slikt prosjekt ble dannet i forbindelse med FIAT/IFTAs konferanse tidligere samme år, der representanter fra enkelte fjernsynsselskap hadde lagt fram sine planer.[1]

Allerede i april 1995 besto listen av 8 prosjekter, og flere kom til etter hvert.[2] Store aktører som TBS, og BBC i samarbeid med WGBH, satset på omfattende dokumentarserier med internasjonale eller globale vinklinger. Enkeltstående nasjonale kringkastingsselskap la på sin side fram ideer for kortere serier som skildret landets historie gjennom hundreåret. Felles var at de ønsket å benytte arkivklipp fra film og fjernsyn som materiale for sine historiske framstillinger. Gjennom hele 1900-tallet var små øyeblikk og store hendelser blitt foreviget og reflektert gjennom fotografiapparat, filmkamera og etter hvert også videokamera. Når status for hundreåret skulle gjøres opp, sto dette materialet som spor fra en nær fortid; kilder som både kunne danne bakgrunn for, så vel som belyse eller bevitne, de historiske beretningene som skulle fortelles.

I tillegg til å benytte fotografier og arkivklipp som visuelt grunnlagsmateriale, kom en oppmerksomhet om hverdagslivet og hvordan folk flest hadde opplevd hundreårets omskiftelighet til å prege mange av seriene. I flere produksjoner, blant annet BBC/WGBHs

---

[1] Producer's Workshop, FIAT/IFTA Conference 1994:URL http://fiatifta.org/1994/01contents.html, mens oppfordringen som ble lansert kan leses på FIAT/IFTA News Letter December 1994: URL http://nb.no/fiat/9412/9412news.html#link6. (URL-adresser operative 22/4-2002)

[2] FIAT/IFTA News Letter April 1995: URL http://nb.no/fiat/9502/5century.html, og FIAT/IFTA News Letter No 3/1998: URL http://nb.no/fiat/9803/11.html (sist besøkt 22/4-2002)

People's Century, fikk også den vanlige mann og kvinne – hverdagsmenneskene – en sentral plass. Deres nåtidige refleksjoner balanserte seriens skildringer av fortiden, og de personlige erindringene ga en fylde til de historiske linjene. Det var *folkets* 1900-tall som skulle skildres, både gjennom bilder og beretninger.

Fjernsynsdokumentaren som historieformidler

I løpet av det siste tiåret har den fjernsynsformidlede historien blitt svært populær, noe som gir seg til kjenne både i antall produksjoner og i seeroppslutninger. Den samlede produksjonen preges av mangfold, både med hensyn til tematisk orientering og formidlingsform. De mange fjernsynsseriene synes å reflektere en generell interesse for fortiden og historie, en interesse som i stigende grad har tatt form av – og fått næring fra – et vell av ulike manifestasjoner, ofte av populærhistorisk karakter. Dette har ført til at den fjernsynsbaserte, så vel som den populærkulturelle historieformidlingen generelt, har fått en økt oppmerksomhet fra akademisk hold. Dokumentarfilm som tar for seg historiske hendelser basert på arkivmateriale, i kompilasjonsfilmens form, har imidlertid ikke blitt gitt noen større oppmerksomhet, ikke engang fra forskere innenfor det film- og medievitenskapelige miljøet. Dette er en av årsakene til at jeg i denne avhandlingen, *Historietimer for mediesamfunnet*, har valgt å gjøre kompilasjonsfilmen og dens historieformidlende praksiser til gjenstand for en studie. Studien vil etter hvert også ta to av de dokumentarseriene som kom ved årtusenskiftet nærmere i øyesyn; den britisk-amerikanske *People's Century* og den norske *Kvardagsliv – Noreg i eit eventyrleg hundreår*. Begge seriene ble vist på NRK: *People's Century* i 1998 og 1999, med den norske tittelen 'Folkets århundre', og *Kvardagsliv* ved årsskiftet 2000/2001.

I disse seriene er det kompilasjonsfilmens teknikk som blir brukt – i kombinasjon med tidsvitners beretninger. De grunnleggende spørsmålene som studien tar utgangspunkt i kan formuleres enkelt: Hvordan manifesterer fortiden seg som historie i den kompilasjonsbaserte historiedokumentaren? Hva er forholdet mellom erindring og arkivmaterialet? og samtidig: Hvordan forholder disse to elementene seg til de to historiske framstillingenes hovedberetninger? Intensjonen som ligger til grunn for avhandlingsarbeidet har vært at det skal kunne bidra med nye perspektiver på hvordan historie ikke bare er kunnskap om fortiden, men også formidling av denne kunnskapen; hvordan kunnskapen formidles i dokumentarfilmen og 'dokumentarfjernsynet'. Med NRKs faktabaserte programtilbud som ramme, blir seriene også eksempelmateriale på institusjonens satsning på opplysning og kunnskapsformidling.

I dagens mediehverdag, der konkurransen om publikums oppmerksomhet utgjør et grunnleggende premiss for fjernsynsselskapenes drift, samtidig som den også representerer en konstant programpolitisk utfordring, er allmennkringkasteren satt under press. Den skal både oppfylle sine mediepolitiske forpliktelser i henhold til de retningslinjer som er lagt av bestemmende myndigheter, men har i tillegg markedsmessige forpliktelser med hensyn til å gi sitt publikum et programtilbud som virker forlokkende, et tilbud som vil kunne holde seertallene oppe.[3] Hvordan dette gjennomføres i praksis vil variere. Forskjellene mellom de ulike aktørene beror ikke minst på at selve 'allmennkringkasting'-begrepet aldri har hatt noen klar definert betydning, noe den norske medieviteren Trine Syvertsen har påpekt.[4] Derfor er begrepet stadig gjenstand for ulike fortolkninger og diskusjoner. Det råder bred enighet om – både på politisk og fjernsynsinstitusjonelt hold – at det er viktig å holde i hevd en nasjonal fundert allmennkringkasting, spørsmålet er bare hvordan, og hvilke oppgaver allmennkringkasteren skal ha. Flere studier av norske forhold har i løpet av det siste tiåret vist hvordan utvidelsen av kanaltilbudet og framveksten av kommersielle fjernsynskanaler som tok til fra slutten av 1980-tallet, samt konkurransen fra den kommersielle allmennkringkasteren TV2, har ført til en større markedstilpassing også fra NRK sin side. For NRKs del betydde markedsorienteringen at institusjonen delvis måtte gi slipp på sin programpolitiske autoritet, mens den med hensyn til programtilbudet i større grad begynte å tenke opplevelse, underholdning og informasjon, der man før hadde tenkt allmenndannelse og opplysning.[5]

Selv om denne tendensen nok er gjeldende for programtilbudet sett under ett, er situasjonen fremdeles den at NRK kjøper inn og produserer både bredt opplysende program, program for de spesielt interesserte, så vel som for de underholdningslystne. Og til tross for at NRK-ledelsen i januar 2002 kanskje gjorde særlig tydelig et brudd med sine tidligere programpolitiske føringer da de fremmet et forslag om å legge ned tv-programmet *Schrödingers katt* som en del av en økonomisk motivert nedskjæringsplan, presenterer allmennkringkasteren NRK Fjernsynet samlet sett likevel et mangfoldig programtilbud knyttet til allmenn opplysning, kunnskapsformidling og kulturspredning.

---

[3] Syvertsen, Trine: *Den store tv-krigen. Norsk allmennfjernsyn 1988-96*, Fagbokforlaget, Bergen 1997.

[4] Se videre Syvertsen 1997, samt bl.a. Syvertsen, Trine: 'Hva kan 'public service' brukes til?', i Carlson, Ulla (red.): *Public service TV: Nordiska medieforskare reflekterar*, Nordicom, Göteborg 1999.

[5] Syvertsen 1997, Ytreberg, Espen: *Allmennkringkastingens autoritet. Endringer i NRK Fjernsynets tekstproduksjon 1987-1994*, Rapport nr. 35, Institutt for medier og kommunikasjon, Universitetet i Oslo 1999.

Personliggjøring og en emotiv retorikk presenteres gjerne som to sentrale trekk ved tabloidisering og kommersialisering av nyhets- og informasjonsformidlingen, mens opplevelsesdimensjonen er et vesentlig element ved infotainment-sjangrene. Om man ser en slik personliggjort og opplevelsesbasert historieframstilling, som både *People's Century* og *Kvardagsliv* representerer, som en vridning mot en mer publikumsorientert og 'salgbar' kunnskapsformidling, vil man kun relatere det til den medieøkonomiske rammen om slik historieformidling. Den personliggjorte problemstillingen har imidlertid gjennom hele dokumentarfilmens brokete historie representert en sentral måte å presentere et stoff på. Tidligst i form av personaliserte skildringer, etter hvert også gjennom det berettende vitnet. Slik sett er de to serienes strategier godt forankret i en formidlingstradisjon.

People's Century og *Kvardagsliv* legger vekt på å formidle historiske framstillinger med støtte fra et utvalg av hverdagsmenneskers opplevelser slik de kommer til uttrykk gjennom erindringer. Dette aspektet blir også reflektert i den seerposisjonen serienes kommunikative strategier legger føringer for. Orienteringen om det nære og de personlige opplevelsene vil ha til hensikt å farge framstillingen i en affektiv nyanse, der man ved å personliggjøre historien skaper et rom for seeren til for sin egen del å relatere seg personlig til historien. I spennet mellom hovedframstilling og erindringer, vil den ideelle fjernsynsseer kunne finne et grunnlag å reaktualisere egne opplevelser på, enten gjennom gjenkjennelse, eller eventuelt ved å kontrastere dem i det vitnene forteller om. For fjernsynsserien begrenser denne seerposisjonen seg til at folk kan oppleve den historiske framstillingen relatert til egne minner foran tv-skjermen, mens på serienes nettsted vil de besøkende få en konkret invitasjon om selv å bidra med sine egne og familiens historier til en kollektiv minnebok.

Avhandlingen vil med andre ord bygge på et syn der opplysning og opplevelse ikke betraktes som gjensidig utelukkende størrelser, men vil i stedet ta utgangspunkt i at en seer kan danne historisk kunnskap nettopp gjennom opplevelsen.

Analysematerialet

Avhandlingen *Historietimer for mediesamfunnet* er grunnleggende formulert som en studie av den audiovisuelle historieformidlingens representasjonsstrategier. Hvordan skapes – og formidles – historiske framstillinger i en audiovisuell form, hva presenterer film og fjernsyn av muligheter for filmskaper og produksjonsteam som historikere? Jeg kunne ha valgt å presentere disse mulighetene i sitt mangfold – og diskutere dem opp mot hverandre med hensyn til hvordan de representerte en fortidig virkelighet; historisk spillefilm i forhold til en forklarende dokumentarfilm; fysiske rekonstruksjoner eller iscenesettelser i

forhold til digitale konstruksjoner, og drøfte hvordan disse samlet kunne settes opp mot samtidige fotografier eller filmopptak. Det ble ikke til at jeg gjorde disse sammenlignende analysene – jeg valgte heller å konsentrere meg om dokumentarfjernsynets historieformidlende egenskaper. Dette hadde to årsaker. Med utgangspunkt i den alternative historieformidlingen ønsket jeg å prøve å finne et punkt, et møtested, der det var mulig å diskutere dokumentarfilmens formidling av historiekunnskap og den historievitenskapelige kunnskapsproduksjonen på et felles grunnlag. Da jeg så *People's Century* hadde det slått meg at i denne måten å skape kunnskap om den nære fortiden på, basert på arkivmateriale, men enda viktigere i denne sammenheng; på vanlige folks opplevelser av sin egen tid, fantes det en klar parallell i den historievitenskapelige forskningen som interesserer seg for sosial- og kulturhistorie og som bruker folks minner som et kildemateriale. Det deltagende aspektet, basert på dokumentarfilmens tidsvitner og den minnebaserte sosialhistoriens erindrende individer, utgjorde et slikt møtested mellom to ulike diskursive institusjoner. Det deltagende, eller aktiviserende aspektet var dessuten et bærende fundament i den nettbaserte historieformidlingen som var i ferd med å vokse fram på WWW, så vel som i de CD-ROM-baserte historieproduksjonene som det allerede fantes en rekke eksempler på. Dette kom også til å bli et vesentlig element i nettsupplementet som ble utviklet i forlengelsen av *People's Century*. Ved å sette den deltagende dimensjonen som en ramme om prosjektet, ble det mulig både å drøfte historiedokumentaren opp mot historievitenskapen, samtidig som en historiedokumentarproduksjon skapte grunnlag for å studere fjernsynsmediets og IKTs ulike formidlingsformer i lys av hverandre.

På bakgrunn av dette ble *People's Century* valgt som analysemateriale for arbeidet. Produsert av BBC i samarbeid med WGBH, og vist i etter hvert over 40 land, er serien et eksempel på historieformidling produsert for og formidlet i et globalt mediesamfunn. Med sine 26 nær timeslange avsnitt om kulturelle og samfunnsmessige tema knyttet til århundrets større og mindre omveltninger, basert på arkivmateriale i kombinasjon med tidsvitners erindringer, utgjorde *People's Century* et velegnet materiale for en studie. I tillegg til å være en storsatsning som fjernsynsproduksjon, fikk serien som tidligere nevnt etter hvert også et relativt godt utbygd nettsted. Selv om fjernsynsserien og nettstedet ble utarbeidet for hvert sitt medium som deler av et tekstnettverk, kommer *People's Century* i denne studien også til å bli betraktet som en produksjon der det ble eksperimentert med mulighetene for historieformidling i en konvergert form.

Senere ble den norske serien *Kvardagsliv – Noreg i eit eventyrleg hundre år* innlemmet i analysematerialet. Produsert av NRK i forbindelse med markeringen av år

2000, ga den fjernsynsseerne framstillinger av landets historie gjennom de siste hundre årene. Der *People's Century* tar for seg historien i et globalt perspektiv, fungerte *Kvardagsliv* som samlingspunkt for én nasjons historie. I spennet mellom det globale og det nasjonale, mellom en storproduksjon og en serie produsert både på kortere tid og med et til sammenligning svært begrenset materiale, lå muligheten for å tilføre avhandlingens analyse av dokumentarfjernsynets historieformidling et komparativt aspekt.

I de to seriene finner vi aktualiseringer av fortiden både knyttet til gjenbruk av det filmatiske materialet, og til tidsvitnenes erindringer. Seriene presiserer et spill mellom fortid og nåtid. Dette framkommer både i det at det lagrede aktualitetsmaterialet blir benyttet i en ny sammenheng der dets funksjon er å vise til en fortid, og i minnenes forhold mellom et da og et nå. I sammenstillingen mellom fotografisk og filmatisk materiale og tidsvitnenes erindringer, markeres også dynamikken i forholdet fortid – nåtid – framtid. De to historiedokumentarene formidler en historiebevissthet slik den gir seg til kjenne gjennom tidsvitnene, men gir samtidig i sin helhet en bevissthetsfremmende formidlingsform. Uten eksplisitt å oppfordre seerne til selv å aktivt forholde seg bevisst til det de ser, og uten å benytte seg av en refleksiv, påpekende stil, mener jeg allikevel at serienes overordnede struktur – krønikens form – i kombinasjon med "eksemplenes makt", legger grunnlaget for en aktiviserende og bevisstgjørende seerposisjon.

Tekstnettverk

Med fjernsynsmediet som kommunikasjonskanal skifter dokumentarfilmen ett institusjonelt apparat ut med et annet. Dette apparatet legger føringer for formatet på produksjonen, og setter dokumentarproduksjonen inn i en større tekstlig sammenheng. Serieformen, i underkant av en times lange avsnitt, sendetid og plassering i sendeflate setter den formidlende rammen om programmene. Begge seriene ble dessuten utgangspunkt for tekstlige nettverk. I disse nettverkene dannet fjernsynsserien sentrum, som andre relaterte tekster så ble spunnet ut fra. For norske *Kvardagsliv*s del begrenset dette seg til et ukentlig oppdatert supplement på NRKs hjemmesider – nrk.no – i løpet av den tiden serien sto på programmet, mens det i tilfellet med *People's Century* ble satset på en omfangsrik tekstlig biproduksjon. Muligheten for internasjonalt salg utgjorde en produksjonsmessig forutsetning for serien, og fra planleggingsstadiet ble *People's Century* definert som et kommersielt prosjekt der man gjennomgående forsøkte å tenke inn

produkter i tilknytning til dokumentarserien.[6] Intensjonen var med andre ord å gjøre den til sentrum for et nettverk av ulikt medieinnhold, som kunne presentere den historiske framstillingen med forskjellige vinklinger og markedsføre den overfor ulike målgrupper. Resultatet av denne satsningen ble flere bokutgivelser, både for voksne og barn; serien samlet på videokassetter; samt et nettsted.

Kombinasjonen av fjernsynsmediet og datateknologi førte for *Kvardagsliv – Noreg i eit eventyrleg hundreår*s del til et antall informerende nettsider på NRKs hjemmesider. For *People's Century* sin del resulterte det i et større nettsted som ble utviklet i forbindelse med at serien hadde premiere på amerikansk fjernsyn, distribuert av allmennkringkaster-systemet PBS. Måten serien ble sammenfattet og presentert for brukere av nettstedet på, gjorde seriens tema tilgjengelig for publikum på en annen måte enn gjennom fjernsynsseriens enkelte avsnitt. Sidene ga brukerne muligheter både til å få den raske sammenfatningen, en lærerguide til bruk for et videre arbeid med serien og den historiske framstillingen, samt tips om og lenker til andre nettressurser relatert til seriens tematikk. Serien og dens ulike tema ble med andre ord gjort tilgjengelig både i en komprimert og en ekspandert form. I tillegg ble seerne invitert til også selv å bidra med sine egne, eller sin egen families historier. Den IKT-baserte versjonen av *People's Century* la med andre ord et interaktivt aspekt til den personlig fargede historieformidlingen, i det den opprinnelige framstillingen ble utvidet av seernes egne historier.

Historie i mediesamfunnet

Det store antallet fjernsynsproduksjoner basert på arkivmateriale og et prosjekt som '20th Century Project', kan forklares ut fra den store mengden av materiale som er blitt akkumulert gjennom filmens og fjernsynets historie. Samtidig bør det etter min mening også settes i sammenheng med en idé om vårt samfunn som et 'mediesamfunn', forstått som et samfunn der massemediene og medieteknologier gjennom de siste hundre årene i stadig større grad har fått en samfunnsbærende rolle.[7] Klarest sees dette i forhold til den ekspanderende informasjonsflyten relatert til de elektroniske mediene, og de betydningene

[6] Whittaker, Christine: "People's Century – Through the Archives", i Producers Workshop, The FIAT/IFTA Conference 1994, URL http://fiatifta.org/1994/21peoplescentury.html, operativ mai 2003.

[7] Anthony Giddens fører en likelydende argumentasjon om de elektroniske medienes rolle i dagens senmoderne samfunn, uten å presisere dette som et 'mediesamfunn'. Min hensikt ved å framheve dagens vestlige samfunn som et mediesamfunn, indikerer også at mitt fokus er film- og medieviterens fokus. Se Giddens, Anthony: *Modernity and Self Identity. Self and Society in the Late Modern Age*, Polity Press, Cambridge 1991, s. 2.

disse mediene har hatt av sosial, kulturell og økonomisk karakter. Gjennom massemediene blir vi presentert for verden, representert i form av bilder, lyd og skrift, ofte i kombinasjon. Etableringen og bruken av kommunikasjons- og medieteknologiene har vært styrt av hva mennesker i fellesskap – som sosiale grupper eller samfunn – har funnet mest hensiktsmessig eller best egnet, formålet og situasjonen tatt i betraktning. Samtidig har kommunikasjonsteknologier, -midler og -former til alle tider bidratt til å forme hvordan mennesket opplever og forholder seg til sin virkelighet. 1800-tallets nye kommunikasjonsmidler medvirket til en endring i måten det moderne mennesket forsto og oppfattet sin omverden, og hvordan det så seg selv i forhold til en verden der tid syntes å få en langt mer kompleks betydning enn tidligere. Utviklingen av 1900-tallets elektroniske medieteknologier legger ytterligere et perspektiv til hvordan man som individ både begrepslig og kroppslig forstår og erfarer verden, og hvordan man som individ relaterer seg nettopp slike grunnleggende størrelser som tid og rom. Vår erfaring med verden kommer til uttrykk i vår kunnskap om den, og av den grunn vil informasjons- og kunnskapsflyten mediene formidler også reflektere den tiden og det samfunnet det er en del av. I forlengelsen av dette kan man så stille spørsmål til hvordan dagens nye medier – hovedsakelig IKT-systemer som baserer seg på et manifest interaktivt forhold mellom tekst og leser, tekst og bruker – vil være av betydning for hvordan vi videre vil forstå oss selv i forhold til vår omverden og for hvordan vi skaper og formidler kunnskap om denne.[8] Dagens mediesamfunn er preget av hurtig og omfattende informasjonsutveksling, der strømmen av informasjon i overveldende grad spiller på en umiddelbarhet og nærværsfølelse. Samtiden synes å bestå av rekker av øyeblikk og uendelige oppdateringer innenfor rammene av en evig nåtid. Hvordan er så historiens stilling i en slik tid, hvilken innvirkning har de generelle samfunnsstrømningene i synet på historien og dens funksjon?

Historiebevissthet og historiekultur

Innenfor historiedidaktikken har det i løpet av de siste par tiårene blitt utviklet en mer bredtfavnende forståelse av historiefagets innhold og funksjon, der det tradisjonelle begrepet 'historiekunnskap' stadig oftere har blitt satt i sammenheng med 'historiebevissthet'. Et epistemologisk fundert kunnskapsbegrep har fått karakter av en mer

[8] I programnotatet til SKIKT, som denne avhandlingen er tilknyttet gjennom NTNUs strategiske universitetsprogram INKOKUL, er en av de sentrale problemstillingene som skisseres nettopp knyttet til spørsmålet om IKT vil forandre vår forståelse for hva som er kunnskap, og hvilke vilkår for formidling og tilegnelse av kunnskap som vil eksistere i et samfunn der IKT stadig får en større plass. Se Programnotat SKIKT, Norges forskningsråd, Oslo 1997, s. 15-16.

ontologisk orientert bevissthetsforståelse. Dette skiftet har gitt seg utslag i en større oppmerksomhet om den historieformidlingen som skjer utenfor klasserom og skoletimer, samt til forholdet mellom historie formidlet i og utenfor skolen. Både den institusjonelle og den såkalte alternative historieformidlingen blir i den nye historiedidaktikken betraktet som konstituerende deler av et individs historiebevissthet.

Utviklingen av tanken om historiebevissthet er fundert i en sosialkonstruksjonistisk forståelse av identitetsdannelse og kunnskapservervelse, slik den blant annet ble utformet av Peter L. Berger og Thomas Luckmann i deres nå klassiske studie *Den samfunnsskapte virkelighet*. Satt inn i fagdidaktiske rammer har de sosialkonstruksjonistiske teoriene dannet grunnlag for et sett av læringsprinsipper. Historiebevissthet blir gjerne sammenfattende forklart som en forståelse av samspillet mellom fortidsfortolkning, samtidsforståelse og framtidsforventning, der dette samspillet inngår som et element i ethvert menneskes hverdag, ethvert menneskes livsverden.[9] Begrepet blir dermed ikke i første rekke knyttet til historiefaget som sådan, men til noe som blir avledet i menneskers livssammenheng.[10] Dette må forstås å gjelde både i en individuell og en kollektiv forstand, og historiebevisstheten har derfor både et feste i personlig identitet og i forhold til et fellesskap, både kulturelt og samfunnsinstitusjonelt. 'Historiebevissthet' som fagdidaktisk teorigrunnlag har en dansk/tysk opprinnelse, men står samtidig i relasjon til en bredere erkjennelsesfilosofisk basert oppmerksomhet om en 'historisk bevissthet', slik denne blant annet gjøres til tema i franske Paul Ricoeurs *Temps et Récit*.[11] Ikke minst gjelder dette koblingen mellom historiebevissthet og utviklingen av en narrativ kompetanse.[12]

På dette grunnlaget har den tradisjonelle historieundervisningen med sin dannelsesintensjon blitt utfordret av andre måter å ta fortiden i bruk på, andre måter å skape historisk kunnskap. Resultatet av dette er at samfunnets historiekultur, forstått som den samlede sirkulasjonen av historiske representasjoner – både som bevissthet og som

---

[9] Jensen, Bernard Eric: "Historie i og utenfor skolen. Fordrer temaet et historiedidaktisk paradigmeskifte?", i Ahonen, Sirkka m.fl (red.): *Historiedidaktik i Norden* 4, Högskolan i Kalmar 1990, s. 134-136, med referanser til K.-E. Jeismann, *Geschichtsdidaktik*, bd. 1, Düsseldorf, 1979, s. 136

[10] Op.cit. s. 137.

[11] I *Historiebevidstheder* viser Marianne Poulsen nettopp til Paul Ricoeurs behandling av fenomenet, med utgangspunkt i tyske Reinhart Kosellecks definisjon av historiebevissthet som etableres i spennet mellom erfaringsrom og forventningshorisont. Poulsen, Marianne: *Historiebevidstheder*, Roskilde universitetsforlag, Frederiksberg 1999, note 1, s. 194.

[12] Om utviklingen av narrativ kompetanse som et historiedidaktisk element, se Rüsen, Jörn: "Functions of Historical Narration – Proposals for a Strategy of Legitimating History in School", i Angvik, Magne m. fl.(red): *Historiedidaktik i Norden 3*, Lärarhögskolan i Malmö 1988.

formidling – har fått en mer framtredende oppmerksomhet.[13] Historiekulturen fungerer sosialiserende, den bidrar til å forme en historisk identitet for samfunnet som helhet, men også for samfunnets enkeltindivider. Totalt sett kommuniseres historiekulturen i større grad gjennom andre institusjoner enn vitenskapsfaget historie, med massemediene stående i en særstilling. I mange tilfeller er det massemediene som setter dagsorden også for hva som blir betraktet som å være av historisk betydning, historisk viktighet i et samfunn, og det er særlig på dette grunnlaget at dokumentarfilmen og allmennkringkasteren har en vesentlig historiekulturell funksjon.

Den faglige interessen for historie formidlet utenfor de tradisjonelle læringsarenaene har resultert i en rekke studier av det historikerne kaller for den alternative formidlingen. I USA og Storbritannia har dette lenge vært et sentralt anliggende innenfor studier av 'Public history' og 'History at large'. I Skandinavia har denne forskningen blitt klarest og mest omfattende initiert gjennom forskningen som er utført av det danske Center for humanistisk historieformidling, nettopp med utgangspunkt i historiekulturens koblinger mellom formidling og bevissthet. I kraft av å være et tverrvitenskapelig forskningsprogram med deltagere fra ulike forsknings- og undervisningsinstitusjoner, gjennomførte senteret under ledelse av Claus Bryld og Bernard Eric Jensen en rekke studier med formidlingsrelaterte problemstillinger i årene 1995-1998. Studiene hadde som felles mål å perspektivere den alternative historieformidlingen ved å rette oppmerksomheten mot en rekke forskjellige uttrykksformer, ikke minst de man definerte som massekulturelle, slik som film, tv, tegneserier, historiske romaner og minnesmarkeringer.[14]

Enkelte av det danske forskningsprogrammets studier tok også for seg film og fjernsynsbasert historieformidling; Hollywoods Vietnam-filmer så vel som Danmarks historie i historiedokumentariske serier.[15] Sammen med antologien *Når medierne spinder historiens tråd* som kom tidligere på 1990-tallet, har den danske forskningen gitt vesentlige bidrag til den internasjonalt stadig voksende litteraturen som skrives om audiovisuell

---

[13] Nielsen, Carsten Tage: "Historiekultur og historiebevissthet – alternative diskurser om historie", i *Den jyske historiker*, nr. 72, 1995, s. 36. I artikkelen viser han til at 'historiekultur' i én forståelse relateres til å gjelde samfunnet som helhet, men at det i en annen, mer pluralistisk forståelse, viser til et sett av ulike historiekulturer som finnes innenfor et samfunn.

[14] Bryld, Claus, Lene Floris m fl.: *At formidle historie – vilkår, kendetegn, formål*, Roskilde universitetsforlag, Frederiksberg 1999, s. 162.

[15] Se for eksempel Nielsen, Carsten Tage og Torben Weinreich*: Kulørt historie. Krig og kultur i moderne medier*, Roskilde universitetsforlag, Frederiksberg 1998, og Karsten Tage Nielsens bidrag i Jensen, Bernard Eric m fl: *Danmarkshistorier – en erindringspolitisk slagmark*, Bind I, Roskilde universitetsforlag, Frederiksberg 1997.

historieformidling.[16] Av disse er imidlertid en overveiende andel gjort med utgangspunkt i spillefilmen som historieformidlende uttrykksform, eller som kilde til kunnskap om fortiden. Med unntak av Karsten Tage Nielsens arbeid i *Danmarkshistorier* finnes det ikke mange arbeider utover artikkelformatet på den historiske dokumentar- og kompilasjonsfilmen.[17] Det er i relasjon til studier av formidlingen av samfunnets historiekultur, men med et fokus på den kompilasjonsbaserte dokumentarfilmen, at denne avhandlingen plasserer seg.

Avhandlingens teoretiske fundament

Målet for denne avhandlingen er todelt: Det ene består i å rette fokus mot hvordan man ved hjelp av bilder og lyd i kombinasjon kan skape og presentere historiske framstillinger i kompilasjonsfilmens form. Orienteringspunktet er historie *som* film, laget *for* fjernsyn. Det andre målet er å studere den indre logikken i et tekstnettverk bestående av en fjernsynsproduksjon og dens Internett-baserte supplement, og med dette flyttes fokuseringspunktet over på forholdet mellom to medieringsteknologier som formidlere av det samme medieinnholdet.

Som grunnlag for å studere den historieformidlende kompilasjonsfilmen benytter jeg de analytiske perspektivene som har stått sentralt innenfor den angloamerikanske dokumentarfilmteorien, slik den hovedsakelig har blitt utviklet fra 1980-tallet av.[18] Perspektivene dekker dokumentarfilm både som representasjon av den historiske verden,

---

[16] Ladegaard, Claus (red.): *Når medierne spinder historiens tråd*, Akademisk forlag, København 1993. Et utvalg av de siste tiårenes litteratur om film som historie vil for eksempel kunne favne Sorlin, Pierre: *The Film in History. Restaging the Past*, Basil Blackwell, Oxford 1980, Ferro, Marc: *Cinema and History*, Wayne State University Press, Detroit 1988, Knopp, Guido & Siegfried Quandt (Hrsg.*): Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstatt 1988, Rosenstone, Robert A.: *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*, Harvard Univeristy Press, Cambridge & London 1995. Rosenstone, Robert A.(ed.): *Revisioning History. Film and the Construction of a New Past*, Princeton University Press, Princeton 1995, Sobschack, Vivian (ed.): *The Persistense of History*, Routledge, London & New York 1996, samt Landy, Marcia: *Cinematic Uses of the Past*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London, 1996, og Landy, Marcia (ed.): *The Historical Film. History and Memory in Media*, Rutgers University Press, New Brunswick 2001.

[17] En annen som også har diskutert den historieformidlende kompilasjonsfilmen er Stella Bruzzi i sin bok *New Documentary: A Critical Introduction*, Routledge, London & New York 2000.

[18] Blant dem som fra 1980-tallet har markert seg klarest mht. å skape en helhetlig teoretisk og analytisk ramme om dokumentarfilmen som uttrykksform, står amerikanske Bill Nichols i en særstilling. Videre har både amerikanske Michael Renov og Carl R. Plantinga, samt britiske John Corner og Brian Winston stått sentralt både i å bre ut et teoretisk diskusjonsfelt, men også med hensyn til det å rette en kritisk oppmerksomhet på dokumentarfilmtradisjonens innarbeidede praksiser og etablerte 'sannheter'.

men også som en retorisk orientert diskurs, relatert til kunsten å gjøre representasjonen overbevisende overfor en tilskuer. Det teoretiske begrepsapparatet henter jeg i hovedsak fra den amerikanske filmviteren Carl Plantingas *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Plantinga presenterer der sin teoretiske posisjon som 'kritisk-realistisk', i den forstand at han stiller seg i opposisjon til et post-strukturalistisk inspirert syn på dokumentarfilmens (u)mulige muligheter som virkelighetsrepresenterende diskurs. Samtidig synes den 'kritisk-realistiske' posisjonen han beskriver bare å være mulig på bakgrunn av den samme post-strukturalismens diskusjoner. Plantinga grunner sine analytiske drøftinger på oppfatningen om at film og fotografi har evne til å referere til den historiske verdens hendelser med en unik informativ kvalitet. Denne kvaliteten er imidlertid verken garantert i seg selv eller uproblematisk – derfor den kritiske bevisstheten.[19] Hans intensjon er å utvikle en dokumentarfilmens pragmatikk, nettopp i koblingen mellom dens representerende og retoriske aspekter. Metodisk gjøres dette med utgangspunkt i en rekke analyser av ulike dokumentarfilmer, med det som resultat at hans teoretiske refleksjoner over dokumentarfilmens karakteristika gjennomgående er forankret i et konkret filmatisk grunnlagsmateriale. Det samme metodiske grepet ligger til grunn for denne avhandlingens studier av den arkivfilmbaserte historiedokumentaren, både med hensyn til å kunne presisere dens grunnleggende representerende trekk, og som et middel for å synliggjøre dens variasjonsmuligheter. Dette kommer til syne både i de generelle drøftingene av historiedokumentarens karakteristika, og i den påfølgende analysen av *People's Century* og *Kvardagsliv*.

I det å betrakte historie som dokumentarfilm har jeg imidlertid også funnet inspirasjon i amerikanske Hayden Whites arbeider over metahistoriske problemstillinger, slik de første gang ble presentert i *Metahistory*, og senere videreutviklet i et stort antall artikler. Arbeidene har inspirert, ikke så mye på grunn av Whites formalistiske analyser av historiske forestillingsevner og deres tekstlige manifestasjoner, men på grunn av han med sine studier av historieskrivingen som en *litterær aktivitet* befestet et perspektiv på historieformidling som representerer et supplement til en metodisk og kildekritisk analyse av historiske tekster.

Slik jeg forstår Whites perspektiv, bør en kritisk analyse av en historisk representasjon ikke utelukkende konsentreres om hvor godt den representerer fortiden, men også på hvilken måte historien er framstilt, hvilken form den er blitt gitt. I Whites forståelse er formen meningsbærende. Formen gir mening til den historiske framstillingen,

[19] Plantinga, Carl R.: *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, s. 4.

i seg selv.[20] Hans begrep om 'form' er imidlertid utelukkende knyttet til ulike narrative strategier, til litterære troper og figurer, og ikke til en materiell kvalitet. Men om formbegrepet i tillegg blir forstått som noe som er knyttet til *utsigelsen* så vel som til selve uttrykket, kan formen også betraktes fra et perspektiv basert på kommunikasjonens materialitet. Dette relaterer seg til en type tenkning omkring kommunikasjon som fysisk situert, der det nettopp er de ekspressive kvalitetene i mediets materiale som blir gitt oppmerksomhet. En slik oppmerksomhet om kommunikasjonens materialitet kommer til uttrykk hos den tyske litteraturviteren Hans Ulrich Gumbrecht.[21] Gumbrecht er hjemmehørende blant de teoretikere og historikere som i løpet av de seneste par tiårene i voksende grad har studert litteratur med utgangspunkt i dets medialitet.[22] Basert på hans diskusjoner vil jeg benytte materialitetsbegrepet spesifikt om de ekspressive egenskapene som finnes i mediet som ikke er meningsbærende i seg selv, men som enten gjennom sin konvensjonelt bestemte forståelse, eller i kombinasjon med andre diskursive elementer, bidrar til å skape filmen som opplevelses- og meningsbærende objekt. Tradisjonelt har fortolkning i en hermeneutisk forstand stått sentralt som middel for å gripe meningen i en tekst. Tanken er at om man i tillegg gir oppmerksomhet til samspillet mellom meningens forutsetninger, ved også å fokusere på mediets materialitet, vil de mer fysiske – og i en fenomenologisk forstand opplevelsesmessige – sidene ved kommunikasjonen få en større betydning.

Med sitt fokus representerer Gumbrecht en nyformulert innfallsvinkel til det litteraturvitenskapelige undersøkelsesområdet. I sine arbeider begrenser ikke Gumbrecht seg til litteratur snevert forstått som skjønnlitteratur, men brer ut sine betraktninger både over historieskriving i den ene retningen, og estetikk generelt i den andre. Med utgangspunkt i sin materialitetsorientering har Gumbrecht i flere av sine senere arbeider gjort opplevelsen av tid, da i særdeleshet nærværs- eller presensopplevelsen, til gjenstand for analyse.[23] Det som gjør Gumbrecht interessant i forhold til avhandlingens

---

[20] Se White, Hayden: *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore & London 1987.

[21] Se blant annet Gumbrechts bidrag i antologien *Materialities of Communication* (ed. Gumbrecht, Hans Ulrich & K. Ludwig Pfeiffer), Stanford University Press, Stanford 1994.

[22] En annen som har markert seg med en slik medie-orientert innfallsvinkel til litteratur er den tyske mediearkeologen Friedrich Kittler. Se *Discourse Networks 1800/1900*, Stanford University Press, Stanford 1990 og *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford University Press, Stanford 1999.

[23] Se både *In 1926. Living at the Edge of Time*, Harvard University Press, Cambridge & London 1997, og *The Production of Presence*, under utgivelse. Sett fra en humanistisk medieviters ståsted synes hans perspektiver å ha mye til felles med skoledannende betraktninger om tidsopplevelsen knyttet til visuelle medier som fotografiet og filmen, slik de blant annet har kommet til uttrykk hos franske Roland Barthes og Gilles Deleuze.

problemstilling er til dels hans tanker om historie etter 'historiens slutt', slik han presenterer dem i boken *In 1926. Living at the Edge of Time*, men også hans betraktninger om presensopplevelsen. Disse betraktningene tolker jeg som en motsats til Barthes tanker om det fotografisk essensielle, uttrykt i dets noem: 'det-har-vært'. Barthes gjør fotografiet til et medium som markerer det fraværende som nærværende, der fortiden gis forrang over nåtiden. Til dette knytter han en visshet om døden, en tapsfølelse og en melankoli. Gumbrecht utforsker på sin side de muligheter man har for å få det fraværende til å oppleves som herværende, i den forstand at avstanden i tid forsvinner. Det som i denne sammenheng kan synes paradoksalt er at materialiteten med nødvendighet må være i besittelse av en historisitet. Historisiteten blir en opplevelsesdimensjon som trekker mot fortiden, mens utsigelsen trekker mot det herværende, mot presens-opplevelsen. All den tid vi oppfatter et svart/hvitt stumfilmsopptak som tilhørende en viss epoke i filmteknologiens historie, preges opplevelsen av materialitetens historisitet.

Denne dialektikken kan med Walter Benjamins begreper forklares som et spill mellom spor og aura. I sin diskusjon av fotografiet i lys av Benjamins betraktninger, skriver den danske fototeoretikeren Mette Sandbye at det benjaminske 'spor' viser til noe som gir en åpenbaring av nærhet, mens 'aura' viser til en åpenbaring av fjernhet.[24] Walter Benjamins ulike drøftinger av aurabegepet gjør imidlertid at den norske filmhistorikeren Tore Helseth framhever auraen som en egenskap som understreker følelsen av det *nærværende* i forhold til hvordan film og fotografi oppleves som fysiske objekter i museet eller i arkivet. Med utgangspunkt i Benjamins betraktninger om kunstverkets aura som dets "her og nå – dets unike eksistens på det sted hvor det befinner seg" argumenterer han for at den samme kvaliteten kan oppleves hos den fotografiske eller filmatiske levningen, gjennom dens indeksikale forbindelse til opphavsperson eller situasjon: "Gjennom 'originalen' blir fortiden 'nærværende' på en helt annen måte enn når et dokument eller et fotografi av en gjenstand reproduseres i bøker", er Helseths poeng.[25]

Selv om opplevelsen av fortiden gjennom det fotografiske og filmatiske presenterer en sentral dimensjon ved den historieformidlende kompilasjonsfilmen, er det allikevel som historisk framstilling at den har sin viktigste funksjon. Plantingas begrepsapparat har gitt avhandlingen dens dokumentarfilmteoretiske basis. Samtidig presenterer et utvalg av arbeider som tematisk er knyttet til representasjon og visuell kommunikasjon perspektiver

---

[24] Sandby, Mette: *Mindesmærker. Tid og erindring i fotografiet*, Forlaget politisk revy, København 2001, s. 110, der hun siterer fra Walter Benjamins *Passageverk*.

[25] Helseth, Tore: "Levende bilder som historisk kilde", i *Historisk tidsskrift* 3/1999, s. 303, sitat Walter Benjamin fra "Kunstverket i reproduksjonsalderen", i W. Benjamin: *Kunstverket i reproduksjonsalderen og andre essays*, Gyldendal norsk forlag, Oslo 1975, s. 37

som er brukt både til å utheve noen generelle egenskaper ved kompilasjonsfilmen som utsigelsesform, og for å belyse noen spesifikke trekk tilhørende analysematerialet. I dette nokså sammensatte utvalget står likevel flere av Roland Barthes arbeider sentralt.

For bedre å forstå samspillet mellom de to diskursive systemene fjernsynsteksten og nett-teksten utgjør i *People's Century* som tekstnettverk, har jeg valgt å se forbindelseslinjene mellom dem i lys av Gérard Genettes arbeider om 'parateksten'. Paratekstens funksjon både som bindeledd mellom tekstens institusjonelle rammer og teksten selv, samt parateksten som innganger leseren, og i mitt tilfelle seeren, entrer teksten gjennom i sin fortolkende aktivitet. Selv om Genette utførte sin studie av paratekstens funksjoner hovedsakelig med utgangspunkt litterære tekster, har jeg funnet hans refleksjoner fruktbare også i arbeidet med å se fjernsynsproduksjon og nettsupplementets relasjoner seg imellom.

Kunnskap i fragmentets form: to alternativer

Historietimer for mediesamfunnet bygger på forestillingen om at medienes materialitet både er av betydning for hvordan historiske framstillinger blir formet og hvordan disse framstillingene blir opplevd og forstått. Fjernsynet gjør historien tilgjengelig for et bredt sammensatt publikum – i analysematerialets tilfelle gjennom krøniken, arkivmateriale og erindringer. IKT, med hensyn til tilgjengelighet til kilder og egenaktivitet i oppsporingen av informasjon, gjør fortiden tilgjengelig på en annen måte. IKT-baserte systemer kan fungere i forlengelsen av fjernsynet, men de tilbyr samtidig et alternativ til fjernsynets formidlingsform. Film og fjernsyn er tidsbaserte medier som må struktureres om et tidslig forløp. Dette preger framstillingen i den forstand at man må velge bort langt mer enn man kan innlemme. I måten informasjon kan håndteres på i et IKT-basert system, kan informasjonsoverskuddet innlemmes i en alternativ representasjonsform. Sett ut fra et kommunikativt perspektiv, synes IKT å by på nye måter å formidle kunnskap på, også om fortiden.

Det poststrukturalistiske alternativ til den ene store fortellingen var de mange små. Gjerne fragmenterte, søkende fortellinger som stilte flere spørsmål enn de ga svar. Spørsmål som leserne og seerne selv skulle ta stilling til, og slik forholde seg aktive og reflekterende over det som ble fortalt. Selv om filmskapere – i den kritiske historikerens øyne – hadde vist utallige eksempler på hvordan fortidens hendelser ikke burde framstilles som filmet historie, tok historikeren Robert Rosenstone på 1990-tallet til orde for at filmmediet i seg selv var velegnet til å uttrykke en ny historie; som selvrefleksiv

undersøkelse; som selvbevisst teater; som en blanding av drama og analyse.[26] Han argumenterte for en audiovisuell historieformidling med en fragmentert framstillingsform, der publikum ble plassert med en avstand til fortiden, en reflekterende avstand.

En IKT-basert historieformidlende diskurs er også basert på en fragmentert form, men her er som regel hensikten ikke å holde folk på avstand, men å la de komme nærmere, bringe dem nærmere både fortiden, og historien i sin konstruksjon. Dette gjøres gjennom på den ene siden å gjøre kildene mer tilgjengelige, men også ved at folk selv bidrar med brokker til historien. Hypertekstbaserte framstillinger med arkivet eller databasen som diskursiv ramme for tekstlige vandringer er et eksempel på en slik fragmentert historieformidlende diskurs, som impliserer en kunnskapstilegnelse som krever en aktivitet utover en fortolkende virksomhet. Eksempel på slik historieformidling finnes i det svenske samarbeidsprosjektet *Söder i våra hjärtan* og *Gamla stan gjennom 750 år*, der det stockholmske Rotemannsarkivet over byens innbyggere og de ulike bydelene har dannet utgangspunkt for en multimediabasert, hypertekstuell diskurs.

Som historieformidlende system kan IKT fungere som et hjelpemiddel til å sette folk i forbindelse med fortiden, slik fortiden i dag manifesterer seg gjennom spor av ulik karakter. Tradisjonelt har arkivet vært et sted forbeholdt forskeren, der det har representert et oppbevaringssted for dokumenter; et lagringssystem for historisk kildemateriale. Selv om lovverket hevder hver manns rett til innsyn i offentlige dokumenter, har arkivet – på grunn av materialets forgjengelige karakter – hovedsakelig vært forbeholdt et fåtall. Med utgangspunkt i digitale databaser kan arkivet kobles til historieformidling på en måte som tidligere ikke har vært mulig. Med muligheter for å digitalisere kildene og opprette arkiv/databaser der kildematerialet gjøres tilgjengelig i form av elektroniske representasjoner, endres problemstillingen knyttet til materialets forgjengelige karakter og med det den begrensede tilgangen til det. Om disse databasene i sin tur kobles til et nettverk-system, enten av lokal, institusjonell karakter, eller globalt i form av World Wide Web, gjøres kildematerialet ytterligere tilgjengelig. I mulighetene IKT-systemer gir, ligger det med andre ord et klart demokratiserende aspekt relatert til tilgangen til historisk kildemateriale.

Dette vil kunne få konsekvenser med hensyn til å betrakte 'arkivet' som diskursivt system, et organiseringsprinsipp også for kunnskapsformidling, og ikke bare et utgangspunkt for kunnskapsproduksjon. Den arkivbaserte diskursen vil ha en fragmentert

[26] Rosenstone, Robert A.: "History in images / History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film", i *The American Historical Review*, Vol. 95, no 5, December 1988, s. 1184. Se også Rosenstone, Robert: *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*, Harvard University Press, Cambridge & London 1995

karakter, der de tradisjonelle framstillingenes syntaktiske oppbygning må vike for en alternativ logikk, en logikk som har likhetstrekk med encyklopediens. I stedet kan framstillingen sees som en forrådsdiskurs basert på en samling av tekstbrokker, en diskurs der meningsdannelsen i større grad enn i tradisjonelt strukturerte tekster baserer seg på den viten som brukerne allerede besitter, og på deres evner til selv å skape kunnskap og sammenheng gjennom egen refleksjon. Når de enkelte dokumentene eller avbildede objektene blir gjort tilgjengelig som informasjonsbrokker, fullt eller delvis løsrevet fra en betydningsstrukturerende kontekst som den helhetlige framstillingen vanligvis gir, blir informasjonen i seg selv mer betydningsfull. I utforskingen av arkivets materiale vil man måtte vurdere det enkelte funn ut fra dets egenverdi – dvele ved dokumentet eller objektet i seg selv. Dokumentet er i en slik sammenheng ikke alene en kilde som peker tilbake på en hendelse i fortid, et dokument eller en artefakt som underbygger et historisk resonnement eller analyse. I en IKT-basert forrådsdiskurs framstår det også klart som et opplevelsesobjekt, der kildens aura reduseres, men der opplevelsen i større grad er basert på faksimilens tilgjengelighet.

Historietimer for mediesamfunnet – kapittel for kapittel

Avhandlingens første del har tittelen 'Historie, film, og fjernsyn', og består av tre kapitler som alle tar opp og drøfter ulike sider ved forholdet historie og audiovisuelle medier. Som en videreføring av de innledende presiseringene som er gjort her i kapittel en, blir den historiske representasjonen tema for kapittel to. Som en første diskusjon av dokumentarfilmens historieformidlende egenskaper, blir dens virkelighetsrepresenterende egenskaper belyst på grunnlag av hvordan den i generell forstand kan framstille og representere en fortidig virkelighet. Videre drøftes historiekulturen og historiebevisstheten plass innenfor den nye historiedidaktikken, og dette settes i sammenheng med dokumentarfilmen som kilde til historiebevisshet.

Det overordnede temaet for kapittel tre er film som kilde, og film som spor. Gjennom forskjellige vinklinger presenteres ulike sett av *hva* film brukes til i historierelaterte øyemed, av filmskapere så vel som historikere, men også *hvordan* film er blitt tatt i bruk eller studert. Historiedokumentaren er i sin form hovedsakelig *filmskaperens* formidling av historie, der han eller hun trer inn i rollen som historiker, men samtidig bærer med seg sin egen filmfaglige ballast. Spillet mellom disse to posisjonene blir kanskje særlig tydelig innenfor den kompilasjonsbaserte historiedokumentaren, der

materialet som brukes må håndteres som et historisk kildemateriale, men underlegges filmens helhetlige historiske resonnement eller beretning.

I kapitlet presenteres en utviklingshistorisk skisse av den historieformidlende kompilasjonsfilmen, samt en diskusjon av dens ulike typer. Typene reflekterer forskjellige holdninger både til konstruksjon av historisk viten, men også til hvordan denne viten skal formidles. Filmkompilasjon er i seg selv ikke en historieformidlende form, men teknikken har vært brukt til å skape historiske framstillinger allerede fra dokumentarfilmens tidligste år. I like lang tid har det eksistert en visshet om at det visuelle grunnlagsmaterialet fungerer som et spor av det som en gang utspant seg foran kameraet. Samtidig er det ikke nødvendigvis dette opptaket blir satt til å presentere innenfor de kontekstuelle rammene den helhetlige filmatiske framstillingen skaper. Dette danner grunnlaget for en diskusjon av forskjellen mellom filmklippet brukt som dokument og bevis, eller som visuell illustrasjon, men også av hvordan filmklippet fungerer som et særegent opplevelsesobjekt.

Sentralt i den erindringsbaserte historiedokumentaren står tidsvitnenes beretninger. De historiografiske strategiene knyttet til bruken av muntlige kilder og personlige beretninger gjør det relevant å sette dokumentarseriene i forbindelse med den sosial- og kulturhistorisk orienterte delen av historievitenskapen. Med sitt fokus på hverdagsliv og folkelige erfaringer aktualiserer og presiserer fjernsynsproduksjonene noen sentrale trekk ved sosial- og kulturhistorisk teori, om enn i en audiovisuell, populær form. Forholdet mellom de akademiske og de populære uttrykkene for samme perspektiv og historiesyn drøftes i kapittel fire.

I avhandlingens del 2, '*People's Century* og *Kvardagsliv* som audiovisuell historieformidling', presenteres analyser av de to historiedokumentariske seriene. Gjennom tre forskjellige tematiske innganger favner analysene representasjonsstrategi, retorisk henvendelsesform og opplevelsesdimensjon. Vignett og tittelsekvens danner den første analytiske inngangen, utdypet i kapittel fem. I kapittel seks relateres analysen til framstillingenes byggesteiner: *voiceover*- kommentaren, bildematerialet og tidsvitnenes erindringer. Tidsvitnene blir i kapittel sju drøftet i forhold til de to serienes helhetlige historiske tematikk og til den formen som er ramme om serienes historieformidling: den fortellende krøniken.

Overgangen fra del 2 til del 3, 'IKT-basert historieformidling', betyr samtidig et skifte fra å studere fjernsynsformidlet historie alene, til å rette oppmerksomheten mot historieformidlingen i de såkalte nye mediene. Et vesentlig anliggende ved IKT er at det representerer et nytt system for distribusjon av informasjon og kunnskap, men det kan også brukes som et verktøy og hjelpemiddel i historiefaglig forskning. I kapittel åtte diskuteres

IKT i forhold til en mer åpen og bredere tilgang til historisk materiale, blant annet i form av digitale kildedatabaser. I tillegg drøftes den digitale databasen og hypertekst-strukturen i forhold til nye informasjons- og kunnskapsformidlende diskursive former, med utgangspunkt i boken *In 1926. Living at the Edge of Time*, nettstedet */ellisisland.org/*, og *Gamla Stan under 750 år*, en multimedial DVD-ROM. IKT-baserte systemer kan bety en mer demokratisk distribusjon av informasjon og kunnskap om fortiden. De kan imidlertid også bety større kompleksitet i informasjonsutvekslingen, der det som til en hver tid er av relevans kan stå i fare for å drukne i mengden av tilgjengelig informasjon.

PBS sitt nettsted utviklet i tilknytning til *People's Century*s amerikanske distribusjon brukes i kapittel ni som hovedeksempel på hvordan en kringkastingsinstitusjon får utvidet sine oppgaver som folkeopplyser til i større grad enn tidligere også å fungere som tilrettelegger og veiviser. Nettsupplementet til *People's Century* er et eksempel på hvordan en historiedokumentars perspektiv på hverdagsliv og vanlige folks plass i historien kan åpnes ytterligere opp. I tillegg fungerer den som en veilednings- og informasjonsportal, i form av både å være en inngang *inn i* fjernsynsserien, og en utgang *ut* til andre nettsteder av relevans.

I avhandlingens kapittel ti, som også fungerer som avslutningskapittel, settes *Historietimer for mediesamfunnets* sentrale temaer en siste gang i forbindelse med hverandre. I tillegg rettes oppmerksomheten mot fjernsynets framtidige roller innenfor et digitalt mediesamfunn, der tekstnettverk slik som *People's Century* er eksempel på, kanskje i større grad vil etableres i en integrert form. Der fjernsynsserien og nettsupplementet i dag eksisterer i to adskilte teknologier og med vidt forskjellig utforming, vil nært forestående produksjoner kanskje i like stor grad bli planlagt med tanke på å kunne oppleves i en kombinasjon av de to, innenfor rammene av fjernsynsskjermen.

Del 1

Historie, film og fjernsyn

2 Representasjoner av den historiske verden

Å skrive historie er å framstille kunnskap om fortiden. En fortidig verden blir gjort tilstedeværende i nåtiden gjennom historikerens arbeid. På grunnlag av det materialet som er blitt værende igjen, de spor som i dag finnes etter en tid som har vært, skaper historikeren med sitt arbeid en representasjon av den historiske verden. Noe som en gang har vært og som nå er historie, blir artikulert og gitt mening gjennom historiske framstillinger. I dette trer 'historie'-begrepets dobbelte betydning fram, en betydning som dels viser til "(…) en fortidig *virkelighet*, dels *kunnskap* om denne virkeligheten.", som den norske historikeren Ottar Dahl skriver, støttet til Hegels formulering av historiens egenart.[1] Kunnskapen formes av de spørsmål historikerne stiller samt det materialet som finnes til rådighet, og blir artikuleret gjennom representasjonssystemer.

Å skape en dokumentarfilm betyr også å framstille kunnskap. Dokumentarfilm-skaperen tar utgangspunkt i noe som er, eller som en gang har vært, og presenterer det som et meningsbærende utsagn. Dokumentarfilmen viser fram en virkelighet, presentert gjennom de påstandene som filmskaperen framsetter om den. Filmen kan skildre sin samtid, men vil på samme måte som historien også kunne ta utgangspunkt i en fortid. Både i historikerens og dokumentarfilmskaperens tilfelle, forutsettes det at de representasjonene som blir skapt, de historiene som presenteres, bygger på hendelser, situasjoner, tilstander og eksistenser som en gang faktisk har vært til. At de en gang har funnet sted i den historiske verden, en verden som danner utgangspunkt for representasjonene, men som alltid også blir stående igjen utenfor teksten.

Når dokumentarfilmen brukes til å formidle kunnskap om fortiden, vil historiedokumentaren, sammen med historievitenskapens framstilling, danne to elementer i et samfunns historiekultur. Et tredje element er samfunnets historiebevissthet, både i en kollektiv

---

[1] Dahl, Ottar: *Problemer i historiens teori*, Universitetsforlaget, Oslo 1986, s. 7. Georg Friedrich Hegel skilte mellom historie forstått som 'res gestae' – de ting som har hendt – og 'historia rerum gestarum' – beretningen om de ting som har hendt.

form, og som en sammensatt helhet av enkeltindividers bevisstheter. Historiebevisstheten formes i møtet med den formidlede historien, men den er også, i en videre forstand, med på å legge grunnlaget for den eller de historiene som vil bli formidlet. I dette kapitlet ses historievitenskapen, dokumentarfilmen og historiebevisstheten i sammenheng, med fokus lagt på deres representerende praksiser.

Representasjonens kunst

Begrepet 'representasjon' har en sammensatt betydning. Av den amerikanske litteratur- og bildeteoretikeren W.J.T. Mitchell blir det betegnet som "an extremely elastic notion", der begrepets elastisitet skyldes at representasjonene spenner fra det konkrete til det abstrakte, fra det enkle til det komplekse: "(…) from a stone representing a man to a novel representing a day in the life of several Dubliners."[2] Representasjonens mangfold ligger i at den både kan være et enkeltstående tegn, men at den også kan opptre i betydningsskapende sammenstillinger.

Mitchell skriver om representasjonen på samme måte som Aristoteles drøftet etterligningen med utgangspunkt i kunsten og dens kunnen (*téchne*): Etter hans syn er alle kunster "(…) i sin helhet efterligninger. Men de adskiller seg fra hverandre på tre punkter: dels bruker de artsforskjellige midler i efterligningen, dels efterligner de forskjellige slags objekter, dels efterligner de på forskjellig måte."[3] Når Mitchell knytter Aristoteles' tredeling til sin drøfting, framstår hans 'object' som hva som er representert, 'manner' er måten objektet er representert på, mens 'means' er med hva slags materiale, med hvilke midler, man forsøker å framstille objektet. Midlene er hva Mitchell kaller koder, og disse kodene refererer til ulike sett av tegnsystemer, med sine særegne sett av konvensjonelle regler. Skriftspråket og filmmediet er to av mange koder eller tegnsystem, men filmmediet er som tegnsystem av en sammensatt karakter, basert både på visuelle og auditive komponenter. Representasjonens kompleksitet øker med de mulighetene som skapes av dens konstituerende elementer. Den dokumentarfilmatiske representasjonens objekt vil være et bestemt utsnitt av den historiske verden, måten den historiske verden representeres på bestemmes av et sett med ulike stilistiske koder, mens dens midler vil måtte opptre i en kombinasjon: verbalspråk, bilder og gjerne også lydlige effekter, slik som musikk.

I tillegg til en slik aristotelisk oppdeling av representasjonenes 'materiale', 'objekt' og 'midler', som går på forholdet mellom representasjonen og det representerte, vil

[2] Mitchell, W.J.T.: Representation, i Lentricchia, Frank & Thomas McLaughlin (eds.): *Critical Terms for Literary Study*, University of Chicago Press 1990, s. 13.
[3] Aristoteles: *Om diktekunsten*, Dreyers Bibliotek, Oslo, 1989, s. 25.

representasjonens meningsinnhold også bestemmes av et pragmatisk perspektiv. Ved hjelp av filosofen Charles S. Peirces teori om det tre-delte tegnet, setter Mitchell representasjonen inn i en kommunikativ sammenheng. I Peirces tegnteori framstår tegnet som noe som representerer noe for noen. I hans forståelse vil tegnet ikke alene bestå av en uttrykksside og en innholdsside, slik lingvisten Ferdinand de Saussure presiserte det i sin semiologiske teori. Tegnet vil i tillegg til sin fysiske manifestasjon, og det som denne manifestasjonen står for, også romme fortolkningen av tegnet, nettopp som en del av en kommunikasjonsakt.[4]

I en drøfting av representasjonens egenskaper i forhold til de visuelle mediene, skriver medieviteren Peter Larsen at den kan forstås både som en re-presentasjon, det å 'presentere igjen', men det kan også bety 'å stå i stedet for'; der den opptrer som en substitusjon.[5] Denne substitusjonen kan både ha en romlig og tidslig karakter. Ved å la de visuelle medienes representasjoner illustrere dette, vil for eksempel TV-bildene som sees i en nyhetssending oppfattes som å stå i stedet for noe som er nærværende et annet sted, mens et fotografi vil kunne re-presentere en situasjon eller en person slik disse en gang framsto. I opplevelsen av representasjonen oppstår det en nærværseffekt, poengterer Larsen: "(…) Det fråverande forblir fråverande i tid og rom, men vi opplever det, spontant og naivt, *som om* det likevel var nærverande, til stades *i* sjølve representasjonen."[6] Ved å forstå representasjonen i forhold til Peirces tegnteori, blir nettopp opplevelses- og tolkningsaspektet framtredende. Og når representasjonen i tillegg settes i forbindelse med Peirces teori om de tre tegntypene – ikon, indeks og symbol – presiseres også film- og fjernsynets midler med hensyn til det fotografiske tegnets egenart som en kombinasjon av indeks og ikon; spor og bilde. Ved så tydelig å ligne på det de også er et spor av, vil nærværseffekten ofte få en ekstra kraft i fotografiske og audiovisuelle representasjoner.

I andre av Mitchells arbeider er hans prosjekt å la representasjonen stå som utgangspunkt for å diskutere forholdet mellom visuell kultur og forståelse [visual literacy], språk og litteratur.[7] Som betydningsskapende systemer finnes det i representasjonen et felles grunnlag å drøfte den visuelle og den skriftlige 'kulturen' på, både med hensyn til de

---

[4] Søren Kjørup presenterer i boken *Menneskevidenskaberne* C.S. Peirces forklaring i dansk oversettelse: "Et tegn, eller en representamen, er noget som for nogen står for noget i en eller anden henseende eller egenskab. Det henvender sig til nogen, dvs. skaber i denne persons bevidsthed et tilsvarende tegn, eller måske et mere udviklet tegn. Det tegn som det skaber, kalder jeg det første tegns interpretant.", Kjørup, Søren: *Menneskevidenskaberne. Problemer og traditioner i humanioras videnskabsteori*, Roskilde Universitetsforlag, Fredriksberg 1996, s. 249.

[5] Larsen, Peter: 'TV-nyheiter og representasjon' i Hagen, Ingunn og Knut Helland (red.): *Verda på skjermen. Om nyheiter og fjernsyn*, Det norske samlaget, Oslo 1993, s. 105.

[6] Ibid.

[7] Se bl.a. Mitchell, W.J.T.: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago & London 1994.

særegenhetene som preger hver av dem, men også de forbindelseslinjene som eksisterer mellom de to kulturene. I *Picture Theory* diskuterer han dessuten representasjonen ikke bare i en semiotisk forståelse, men trekker også inn andre betydninger av det å representere, både i en konkret politisk forstand og mer generelt det å handle på vegne av noen andre. Slik blir det mulig å sette i spill "(…) a set of linkage between political, semiotic/aesthetic, and even economic notions of 'standing or acting for'."[8] Med et politisk og verdimessig perspektiv knyttet til representasjonen, åpnes umiddelbart en mulighet for også å drøfte skrift og bilde relatert til konstruksjonen av kunnskap (korrekte representasjoner), etikk (ansvarlige representasjoner), og makt (effektive representasjoner).[9] Ved å la kunnskap, etikk og makt konstituere et større rammeverk å drøfte forholdet tekst-bilde innenfor, presenterer Mitchell samtidig et grunnlag for å se representasjonen i et diskursanalytisk perspektiv, uten at han selv bruker den betegnelsen.[10]

Gjennom representasjonen framsettes objektet som en meningsbærende enhet innenfor rammene av visse kommunikative konvensjoner. I en semiologisk forstand blir objektet presentert i form av et eller flere tegn i kombinasjon, og det er som tegn at vi griper dets mening. De kommunikative konvensjonene som er medbestemmende både for selve etableringen av representasjonene så vel som forståelsen av dem, er etablert over tid som et resultat av sosiale overenskomster. Innenfor estetikken formuleres disse konvensjonene oftest i form av sjangre, mens koblet til etikk eller makt, blir de gjerne omtalt som diskurser. Disse diskursene er da å betrakte som å tilhøre et annet nivå enn den manifeste representasjonens. På representasjonens nivå vil 'diskurs' i en generell forstand bety *meddelelse*, mens begrepet innenfor engelskspråklig narrativ teori brukes for å betegne fortellingens uttrykkside.[11] På et overordnet nivå, vil diskursen som representasjonen skapes innenfor sette visse krav til hvordan representasjonen bør framstå. Samfunnsviteren Iver B. Neumann forklarer det slik: "En diskurs er et system for frembringelse av et sett utsagn og praksiser som, ved å innskrive seg i institusjoner og fremstå som mer eller mindre normale, er virkelighetskonstituerende for sine bærere og har en viss grad av regularitet i et sett sosiale relasjoner."[12] I denne sammenfatningen av diskursens karakteristika som system, vektlegges dens regulerende rolle overfor både utsagn (forstått som meddelelser) og praksiser innenfor gitte tradisjoner eller

---

[8] Op.cit, s. 6.
[9] Ibid.
[10] Mitchell er ikke alene om å fokusere på representasjonens etikk- og maktaspekter. Det samme gjør Bill Nichols i *Representing Reality*, samt hans senere *Blurred Boundaries*.
[11] Dette presiseringen vil i en viss grad framstå som en forenkling av 'diskurs'-begrepets mangfold, et mangfold som har sin forklaring i begrepets sirkulering i ulike språk og fagmiljø, der det over tid har blitt knyttet spesifikke betydninger til begrepet.
[12] Neumann, Iver B.: *Mening, materialitet, makt: en innføring i diskursanalyse*, Fagbokforlaget, Bergen 2001, s. 18.

institusjoner. Denne konstituerende rammen utgjør en inngang til å drøfte og forklare de verdiene, holdningene og ideologier som representasjonene implisitt eller eksplisitt uttrykker. At diskursen uttrykker en institusjons *comme il faut*, gjør at dens praksiser kan studeres utfra et sosialt, eller politisk perspektiv.[13]

De videre drøftingenes inngang til den historiske representasjonen er imidlertid ikke gjennom diskursanalysen, men gjennom representasjonens variasjoner. Samtidig vil det i møte med ulike praksiser og tradisjoner, dokumentarfilmen og historievitenskapen, alltid ligge et institusjonelt fundament til grunn for hvordan deres respektive representasjoner formes som uansett vil reflekteres inn i analysen og i drøftingen.

Historievitenskapens representasjoner

Historievitenskapen kan betraktes som en institusjonalisert praksis. Praksisen har visse mål som ønskes oppnådd, og styres av mer eller mindre artikulerte regler knyttet til det arbeidet som bedrives. Historievitenskapen etablerer kunnskap om fortiden, den framstiller fortiden som historie. Hva er så historiens objekt? Ottar Dahl skriver at ”(…)historie omfatter mennesker og menneskelige forhold i fortiden (…)”, noe som mer spesifikt betyr at ”[h]istoriens primære objekt er mennesker *i kollektiv*, og hendinger, forhold osv. som er av betydning i den sammenheng.”[14] Det er med andre ord menneskers (sam-)handlinger og deres væren innenfor rammene av sosiale fellesskap og samfunnsstrukturer som er av størst interesse å studere, og det som vil framstå (med et vell av variasjoner) som de historiske representasjonenes objekt. Knut Kjeldstadli påpeker at fortiden på dette viset studeres både ut fra et aktørperspektiv og et strukturperspektiv, fra de mest intensjonelle og overlagte handlinger til handlinger av mer vanemessig karakter. Når det gjelder strukturene kan disse være knyttet til materielle systemer, sosiale, kulturelle eller også naturgitte.[15] Delvis med unntak av de naturgitte systemene er stukturene skapt – og formes kontinuerlig – av menneskelige handlinger, samtidig som strukturene setter de rammer som aktørene handler innenfor. I dynamikken mellom de to perspektivene kommer historiens mangfold til uttrykk. Historiens objekt blir nyansert i forhold til hva slags handlinger, hvilke aktører og hvilke strukturer som den enkelte historiker legger til grunn for sitt arbeid.

Ingen faghistoriske representasjoner blir til uten et kildemateriale eller forskerens metodiske arbeid. Det temaet som forskeren har valgt å studere, de problemstillingene som han eller hun skaper, det kildematerialet som finnes og forskerens omgang med det, er til

[13] Ibid.
[14] Dahl op.cit., s. 11.
[15] Kjeldstadli, Knut: *Fortida er ikke hva den en gang var. En innføring i historiefaget*, Universitetsforlaget Oslo, 1994, s. 30–33.

sammen utslagsgivende for det endelige resultatet; den historiske representasjonen. Dette er hva som med en representasjonell forklaring vil kunne kalles for historierepresentasjonens midler. Med hjelp av disse forsøker historikeren å nå sitt mål, det Kjeldstadli beskriver som å ”(…) rekonstruere fortida med utgangspunkt i de restene vi har. Eller kanskje vi skulle uttrykke det omvendt, at vi søker å konstruere en fortid som passer med de restene vi har”.[16] Det er med andre ord restene fra fortiden som utgjør materialet for forskeren til bruk på sine problemstillinger, uavhengig om man ser historikerens arbeide som en rekonstruksjon, eller som en konstruksjon. Forskjellen mellom en ’rekonstruksjon’ og en ’konstruksjon’ av fortiden illusterer forskjellen mellom den klassiske historismens ideal og den moderne, mer kontekstuelle forståelsen av historikerens arbeid. ’Rekonstruksjonen’ kan lett bli knyttet til det å søke en gjengivelse av fortiden: ”Wie es eigentlich gewesen”, som tyske Leopold von Ranke satte som mål for den historiske praksis. Å se historien som en form for representasjon betyr også å aktivt tenke historien som et uttrykk, som en framstilling.

Den historiske framstillingen presiseres ofte som en forklarende analyse.[17] Noe som senere vil bli drøftet mer inngående er hvordan disse historiske forklaringene av mange forstås å ha et narrativt preg. Årsaken til dette vil relateres til historiens objekt: interessen for (menneskelige) handlinger og hendelser innenfor visse rammer, med utgangspunkt i et valgt perspektiv og med en avgrensende problemstilling, et tema. Disse elementene vil ikke bare være konstituerende for den historiske representasjon, men mer generelt danner de også premissene som ligger til grunn nettopp for den narrative framstillingsformen, fortellingen. Til tross for flere tiårs fagrelaterte diskusjoner over fortellingens plass innenfor historievitenskapens uttrykk, vil det kunne argumenteres for at en vesentlig ’måte’ den historiske representasjonens etableres gjennom, er den forklarende framstillingen i fortellingens form.

Dokumentarfilmens representasjoner

Der målet for historievitenskapens representasjoner er viten om fortidige menneskelige handlinger innenfor sosiale- eller samfunnsmessige strukturer, er dokumentarfilmens objekt den historiske verden, den verden som finnes med en fortid og en framtid uavhengig av den dokumentarfilmatiske representasjonen. På samme måte som historien baserer seg på det en

[16] Op.cit., s. 35.
[17] Historievitenskapen opererer med tre ulike forklaringstyper: årsaks- eller kausalforklaringen som forsøker å gi svar grunnen til at et fenomen opptråtte; motiv- eller intensjonalforklaringer som vektlegger drivkraften eller hensikten bak fenomenet; og funksjonelle forklaringer som presiserer fenomenet som et resultat av at det sto til visse behov. Jmf. Kjeldstadli op.cit., s. 237-247.

gang faktisk eksisterende, er dokumentarfilmens område virkeligheten. Virkeligheten forstås som den verden vi lever i, en virkelighet basert på og konstituert av et nettverk av betydningssystemer, kulturelle praksiser, sosiale ritualer, politisk og økonomiske systemer. I tillegg vil virkeligheten på ulikt vis også kunne kjennes fysisk på kroppen.[18] Gjennom den dokumentarfilmatiske representasjonen får tilskueren verden brakt til seg, både som informasjon og opplevelse. Samtidig vil dokumentarfilmen uttrykke en artikulert holdning til denne verdenen, i form av det utsagnet eller den påstanden som filmen fremmer. Virkeligheten blir med andre ord gitt et perspektiv, og som tilskuere blir vi presentert for et syn på verden både i en konkret og en overført betydning. Som utsagn og som syn kan den dokumentarfilmatiske representasjonen sammenlignes med en modell, ikke ulikt hvordan Hayden White ser den historiske representasjonen som en modell av fortidens strukturer og prosesser.[19]

Modellbegrepet kan imidlertid også relateres direkte til dokumentarfilmteorien, gjennom filmviteren Carl Plantinga. I sin diskusjon av dokumentarfilmens egenart, bruker Plantinga begrepet 'projected worlds' for å forklare dokumentarfilmrepresentasjonens karakter, på hvilken måte representasjonen etableres.[20] Om man forstår dokumentarfilmens representasjon som en projisert verden, vil den bestå av et komplekst nettverk av 'states of affairs', der: "[t]he state of affairs that make up the world can be explicitely mentioned, implied or shown."[21] Disse verdenene er frembragt gjennom filmskaperens valg, der valgene som er tatt til sammen fremmer dokumentarfilmens påstående holdning, eller 'assertive stance' som Plantinga kaller det. Dokumentarfilmen påstår noe med sin modellverden, og det den påstår noe om, er knyttet til visse forhold i den historiske virkeligheten. Dokumentarfilmens sett av diskursive akser vil krysses i en projisering, en modell av den faktiske verden.[22] I hvor stor grad denne projeksjonen eller modellen står i samsvar med den faktiske virkeligheten, vil måtte bedømmes av andre enn filmskaperen selv. Noe av hensikten nettopp ved å understreke dokumentarfilmens representasjon som en modell, som en

---

[18] Nichols, Bill: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1991, s. 109.
[19] White, Hayden: *Metahistory. The Historical Imagination in Ninetenth-Century Europe*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1975, s. 2
[20] Plantinga, Carl R.: *Rhetoric and Representation in Nonficition film*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, s. 16. Plantinga har lånt 'projected worlds' fra kunsthistorikeren Nicholas Wolterstorff, som utviklet dette inspirert av talehandlingsteori, men med en vekt lagt på representasjonene og presentasjonenes generelle forstand, knyttet til kunstneres handling gjennom kunsten. Jmf. Plantinga op.cit., s. 16–17.
[21] Op.cit., s. 17.
[22] Op.cit., s. 86.

konstruksjon, er å presisere muligheten for at «(…) nonfiction films can be mistaken in their assertions and misleading in their portrayals.»[23]

Carl Plantinga presenterer den projiserte verden som dokumentarfilmens 'hva', mens måten denne blir konstruert og framsatt på knyttes til dokumentarfilmens diskurs som utsigelse – dens 'hvordan'.[24] Diskursen blir her å forstå som organiseringen av filmens materiale, og brukes av Plantinga både på et konkret tekstlig nivå, men også mer abstrakt til de kodene som er bestemmende for hvordan representasjonens midler tas i bruk for utsigelsen. Til sammen danner disse kodene det Plantinga kaller for dokumentarfilmens stemme. Det er med fokus på hvilke måter modellverdenene framstilles på, at de ulike taksonomiene som er utviklet over dokumentarfilmrepresentasjonenes variasjoner er skapt.[25]

Dokumentarfilmens midler favner film- og lydopptak, samt muligheten til å legge grafiske elementer som føyes til filmmaterialet. Avhengig av på hvilken måte dokumentarfilmen skal presenteres på, vil opptakene variere i stil, fra langstrukne synkrone opptak gjort av et registrerende kamera; opptak som klart uttrykker et samspill mellom menneskene foran og bak kameraet, til korte klipp hentet ut fra allerede eksisterende materiale, i visse tilfeller også fra fiksjonsfilm. Lyden vil på sin side enten være plassert i materialet, eller fungere som et separat element, som legges på det visuelle materialet.

Dokumentarfilmens vertikale og horisontale betydningsdimensjon

I en drøfting av film- og fjernsynstekstens betydningskonstruksjon peker medieviteren Peter Larsen på det faktum at disse medienes betydninger dannes både gjennom sammenstillingen av bilder, eller innstillinger, og i innstillingenes sammensatte karakter.[26] Av den grunn presenterer han en forståelse av filmens eller fjernsynsprogrammets betydningdannelse som å ha både en horisontal og en vertikal dimensjon.[27] Filmteoretiske betraktninger om betydningsdannelsen i film har tradisjonelt vært orientert om bildesammenstillingens funksjoner i filmen som en forløpsorganisert helhet, en kjede av meddelelser, mens

---

[23] Ibid.
[24] Op.cit., s. 84.
[25] Utover Plantingas system av ulike stemmer, som skal behandles mer gjennomgående i neste kapittel, er den mest etablerte Bill Nichols 'modes of representation', som fikk sitt gjennomslag i dokumentarfilmanalysen med de fire representasjonsmodiene som ble framstatt i *Representing Reality*, og som senere har blitt utvidet til i *Introduction to Documentary* å omfatte seks modier. Britiske John Corner har også utviklet sitt system av dokumentarfilmens modaliteter, i *The Art of Record*.
[26] Larsen, Peter: *TV-analyse for mediestuderende. Tre kapitler om betydning og fortælleanalyse*, Institutt for Medievitenskap, Universitetet i Bergen, 1995, s. 15-19. Denne drøftingen er senere publisert som et kapittel i Larsen & Hausken: *Medievitenskap bind 2. Medier – tekstteori og tekstanalyse*, Fagbokforlaget, Bergen 1999.
[27] Op.cit., s.18.

sammenhengen og samspillet mellom bilde, tale og musikk i dette forløpet i liten grad er blitt berørt.[28] Den betydningsskapende sammenhengen har av filmteoretikere gjennom tidene blitt diskutert med utgangspunkt i at tilskueren tolker de enkelte billedinnstillingene innenfor kjeden av meddelelser, i lys av hverandre. Dette kan forstås som betydningsdannelsens horisontale plan, skriver Larsen. Parallelt med den løpende bildekjeden kan man samtidig se for seg en kjede bestående av tale, og en bestående av musikk. Når disse tre uttrykkskjedene oppleves som en helhet, som de jo gjør i tilskuerens opplevelse av filmen eller fjernsynsprogrammet, vil betydningen være et resultat av samspillet mellom kjedene, på et veritkalt plan.[29] I sin videre diskusjon av filmen og fjernsynstekstens betydningsdimensjoner velger Larsen å se nærmere på musikkens funksjon i spillefilm og en fjernsynsseries vignett. Overført til dokumentarfilmens domene, og da i særdeleshet den dokumentarfilmen som styres av en *voiceover*-basert verbalkommentar, vil forståelsen av betydningsdannelsens vertiale plan være til stor hjelp for å analysere samspillet mellom filmtekstens *voiceover*-baserte kommentar, bilder og musikk. I tillegg vil også lydeffektene som legges på det ofte lydløse bildemateriale ha en sentral plass i den helhetlige betydningen som formes.

I *Picture Theory* fører W.J.T. Mitchell en diskusjon over ulike representasjoner som kombinerer bilde og tekst (forstått som tale- eller skriftbasert), det han kaller *image-text.* I sin diskusjon presiserer han kombinasjonene i forskjellige begreper basert på sammenstillinger av 'bilde' og 'tekst'.[30] Hensikten med å operere med ulike varianter av 'bilde-tekst' er å bedre forstå de to ulike tegnsystemenes betydning og karakter innenfor det sammensatte uttrykket som de danner.[31] Film blir belyst som én slik 'bilde-tekst'.[32] Som representasjonssystem har dokumentarfilmen en sammensatt karakter der mediets materiale – bilder og lyd – utgjør framstillingens hovedkomponenter. Forholdet mellom dokumentarfilmens bilde- og lydside vil imidlertid gi forskjellig uttrykk avhengig av hvilke kommunikative strategier filmskaperen velger. Dersom film og lyd er integrert allerede i opptaksmaterialet, slik som tilfellet er i den observerende dokumentarfilmen registrerende opptak, vil en film bestående utelukkende av et slikt materiale kunne forstås som en 'bildetekst'. Bilde og lyd framstår her med et syntetisert uttrykk. Dersom dokumentarfilmens verbale utsigelse presenteres som en v*oiceover*-kommentar, lagt på en bildeside bestående av

[28] Op.cit., s. 13 & 18.
[29] Op. cit., s. 18.
[30] Mitchell 1994, s. 83-107.
[31] Op.cit., s. 89. 'Bildetekst' betegner verk der bilde og tekst framstår som et kompositt eller syntese, mens 'bilde/tekst' betegner en representasjon der det uttrykkes et problematisk brudd, et gap mellom de to tegnsystemene.
[32] I sin drøfting av den filmatiske 'bilde-teksten' er det rett nok ikke dokumentarfilmen, men spillefilmen han bruker som eksempel.

sammenklippede opptak, vil skillet mellom de to markeres klart. Med Mitchells distinksjon kan dette betraktes som en 'bilde/tekst'.[33]

Den *voiceover*-baserte dokumentarfilmen lar sitt utsagn styres av en muntlig utlegning, men dokumentarfilmrepresentasjonen konstitueres like fullt av samspillet mellom det lydlige og det visuelle. I sammenstillingen etableres den dokumentarfilmatiske diskursens vertikale betydningsdimensjon, som et tverrsnitt av den horisontale, slik Peter Larsens påpeker i sin drøfting. Med fokus på tverrsnittet, vil den *voiceover*-baserte dokumentarfilmens sammensatte representasjon kunne perspektiveres av stillbildets og bildetekstens forhold til hverandre, enten dette opptrer i pressefotografiet eller reklamebildet.

Roland Barthes gjør forholdet mellom tekst og bilde til tema i artiklene *The Photographic Message* og *Billedets retorik*.[34] Det er likevel i den siste artikkelen at dette forholdet mest gjennomgående blir drøftet, med utgangspunkt i analyseredskapet Barthes utvikler med begrepene 'forankring' og 'avløsning'. Den lingvistiske meddelelsens funksjon i forhold til bildet er i følge Barthes todelt: "(…) På den bokstavelige meddelelses niveau svarer ytringen på en mere eller mindre direkte måde, mer eller mindre omfattende, på spørgsmålet: *hvad er det?*"[35] Teksten fungerer identifiserende overfor det som befinner seg i bildet. Det den gir er en beskrivelse til hjelp for betrakterens oppfattelse, skriver Barthes. Teksten leder tilskuerens oppmerksomhet i bildet og framhever noen aspekter, noen elementer til fordel for andre. Den lingvistiske meddelelsens andre funksjon er å styre fortolkningen av bildet på et symbolsk nivå.[36] Her vil den ikke nødvendigvis peke inn mot elementer i bildet, men gi det en helhetlig fortolkende ramme.

Når det gjelder den lingvistiske meddelelsens avløsning-funksjon knyttet til sammenstillingen, vil bildene tre mer i forgrunnen; ordet og bildet står i et komplementært forhold, som Barthes uttrykker det.[37] De befinner seg med andre ord på samme nivå, og den helhetlige meddelelsens betydning vil realiseres i kombinasjonen av de to. Barthes presiserer at dette forekommer mer sjeldent i stillbilder, mens i filmen opptrer det som dialogens drivkraft i handlingsgangen.[38]

I dokumentarfilmen fungerer *voiceover*-kommentaren forankrende i de tilfellene der den forholder seg til bildematerialet, for eksempel ved å kommentere noe som finnes i bildet,

---

[33] I min tolkning av Mitchells begrep 'bilde/test' vektlegges imidertid ikke det problematiserende aspektet ved sammenstillingen, men istedet en klar markering av at de to elementene som den filmatiske representasjonen består av, har forskjellige opphav.
[34] Barthes, Roland: "The Photographic Message", i *Image. Music. Text*, Fontana Press, London 1977, og Barthes, Roland: "Billedets retorik", i Fausing, Bent & Peter Larsen (red.): *Visuel kommunikation I*, Medusa forlag, København 1980.
[35] Barthes 1980, op.cit. 48.
[36] Ibid.
[37] Op.cit., s. 50.
[38] Ibid.

enten det er en vesentlig hendelse eller en liten detalj. I slike tilfeller blir utsagnets samlede mening resultatet av *voiceover*-kommentarens presisering av det visuelle materialet, der det er bildene som får størst oppmerksomhet. Oftest er situasjonen imidlertid den at det visuelle materialet bli tillagt en betydning gjennom verbalkommentaren, uten at denne forholder seg kommenterende eller presiserende i forhold til bildesiden, men gir det en helhetlig ramme bildene kan forstås ut fra.

Dokumentarfilmens horisontale betydningdimensjon vil formes av hvordan forholdet mellom dens verbale og visuelle side arter seg. Dersom den observerende dokumentarfilmen på nytt holdes opp som eksempel på en sammensatt, men syntetisert representasjon, kjennetegnes denne ved at filmens diskurs er bygget opp om et kontinuitetsprinsipp. Det er et forløp som skal presenteres, og betydningskjedene bestående av bilde, lyd og eventuelt musikk, vil samlet bidra til å opprettholde en romlig og tidslig kontinuitet, lik det man finner i de fleste fiksjonsfilmer.[39] Den *voiceover*-baserte dokumentarfilmen er oftest orientert om å forklare et saksforhold, og det er den verbale utlegningen som styrer filmens meddelende betydning. Ordene som blir sagt formidler påstander, forklaringer og sammenhenger, mens den løpende kjeden av sammenstilt bildemateriale kompletterer utsigelsen med visuell informasjon. Bildematerialet bidrar til å konkretisere og å bygge opp under det sagte, og den forklarende, *voiceover*-baserte dokumentarfilmens bildekjede har sin viktigste oppgave knyttet til å få filmens meddelelse til å framstå som logisk og med en overbevisningskraft.[40]

Historiebevissthet og historisk identitet

Det kan synes paradoksalt at mens den akademiske debatten om historiens slutt har blitt ført med ulike styrke gjennom flere årtier, virker historien å ha hatt gode kår utenfor akademia, og historieinteressen blant folk flest er stor. Men hva slags historie er det folk er interessert i? Hvordan kan fortiden tillegges betydning, hvis det reises tvil om historiens evne til å fremme sannheter, og når den som vitenskapelig praksis i følge de samme debattene synes å ha mistet mye av sin samfunnsmessige funksjon?

Det å søke en identitet, å skape seg selv, betraktes som et fenomen tilhørende moderniteten, men har i det senmoderne samfunn fått en mer framtredende betydning med hensyn til hvordan individet forstår seg selv i forhold til verden.[41] Sentralt i det

[39] Nichols op.cit., s. 40.
[40] Nichols, op.cit., s. 19.
[41] Giddens, Anthony: *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*, Polity Press, Cambridge 1991. Giddens beskriver det senmoderne identitetsarbeidet som en refleksiv prosess, der ens identitet formes i en kobling mellom personlig og samfunnsmessige forandringer.

identitetsskapende arbeidet står fortellingen – som historien om en selv. Individet danner seg en forståelse av hvem det er, en representasjon av seg selv, i fortellingens form. Den senmoderne identiteten preges av foranderlighet, farget av samfunnets generelle ustabilitet. Fortellingen om en selv kan derfor synes som en skjør konstruksjon. En måte å få etablert noen mer konstante rammer om sin historie på, er å søke seg tilbake til fortiden. Å søke fortiden som en del av et identitetsforsterkende arbeid er imidlertid ikke et senmoderne trekk i seg selv. Ottar Dahl påpeker i sin gjennomgang av historiefagets grunntrekk at historien synes å ha en bærende rolle, ikke utelukkende med hensyn til å få beskrevet og forklart den virkeligheten vi er en del av, men også relatert til det å forstå seg selv som menneske: ”For å kjenne og forstå min samtid, mitt samfunn, min slekt, meg selv, må jeg kjenne fortiden.”[42] Utfra et slikt ståsted har historisk kunnskap og forskning betydning både for individuell og kollektiv selvforståelse og identitet, skriver Dahl videre. Når det å tenke historisk kobles til folks erfaringsgrunnlag, knyttes den med andre ord også opp mot identitetsdannelse. Det som kan sies å skille den nye orienteringen om historiens forhold til identitetsdannelsen fra den eldre, er at man forsøker å skape dannelse *gjennom* identitet. I den såkalte nyere historiedidaktikken kobles det identitetsskapende arbeidet til det å oppleve fortiden, oppleve historien; til det å erverve historisk kunnskap og forståelse ved å forstå seg selv i forhold til en historiekultur.

Historiebevissthet og den nye historiedidaktikken

”Interessen blandt almindeligt historieinteresserede er kun i begrænset omfang rettet mod den historievidenskabelige formidling”, skriver Claus Ladegaard innledningsvis i boken *Når medierne spinder historiens tråd*.[43] I hovedsak er det historien slik den sirkulerer i samfunnet i form av merkedager og jubileer, som historiske spill, utstillinger, filmer og tv-serier, at den kaller på folks oppmerksomhet. Mange interesserte samles dessuten om slektsgranskning, amatørhistoriske arbeider og i lokalhistoriske foreninger. Resultatet er en rikholdig aktivitet med tilhold utenfor akademia og skole, en aktivitet som uttrykkes i en annen form enn historievitenskapens framstillinger, eller klasserommets tradisjonelle historieundervisning. Historiebevisstheten som skapes baseres på summen av de ulike formidlingsformene vi møter historien gjennom. Den amerikanske film- og medieviteren Vivian Sobschack betegner denne summen som en palimpsest av uttrykk. Et møte med fortiden gjennom én representasjonsform og framstilling utsletter ikke det forrige møtet, men

[42] Dahl, op.cit., s. 98.
[43] Ladegaard, Claus (red.): *Når medierne spinder historiens tråd*, Akademisk forlag, København 1993, s. 11.

legges oppå hverandre, der det første skinner igjennom i opplevelsen av det andre.[44] Historiebevisstheten er bygget opp av at en rekke formidlingsformer legges utenpå hverandre, der de ulike lagene ikke skjules, men skinner i gjennom i helhetsinntrykket.

Historiekulturens plass i folks hverdagsliv har etter hver fått en økende faglig oppmerksomhet, særlig fra historiedidaktisk hold. For historiefagets del har didaktikkens oppgave tradisjonelt vært å skape en kobling mellom historie som vitenskapsfag og historie som skolefag. Denne koblingen har hovedsakelig bestått i å gjøre vitenskapelig forskning forståelig for elevmassen, gjennom forenklende prosedyrer. Gjennom historieundervisningen har vitenskapelige teorier og resultater blitt spredd til elevene, og gjennom dem ut til folket. Danske Bernard Eric Jensen, som har vært en sentral person i utviklingen av den bevissthetsorienterte didaktikken, beskriver den tradisjonelle historieformidlingen som styrt av en 'nedsivingsteori'.[45] Jensen betegner denne formen for formidling som elitistisk enveisorientert. Det som ble vurdert som vesentlig historisk viten og viktige perspektiver, ble bestemt av ekspertene – faghistorikerene.[46] Med 'historiebevissthet' som en ny didaktisk sentralkategori, var ønsket å skape en mer dynamisk formidlingsmodell, der eleven med sine interesser og sitt potensiale for en aktiv kunnskapstilegnelse ble satt i sentrum.

Det fagdidaktiske begrepet 'historiebevissthet' har sin opprinnelse i tysk historiedidaktisk teori, men fikk sin radikale utforming gjennom den danske Svend Sødring Jensens arbeider. Han introduserte begrepet i 1981, og videreutviklet det i årene som kom.[47] Historiebevissthet blir av ham betegnet som: "(…) den nærværende visshet om at mennesket og alle samfunnsinnretninger og former for samliv det har etablert, eksisterer i tid, at de altså har en opprinnelse og en framtid, og at de ikke er uttrykk for noe som er stabilt, uforanderlig og uten forutsetninger."[48] Bernard Eric Jensen utdyper dette forholdet ved å vektlegge historie som *prosess*: "Historiebevidsthed tager afsæt i det forhold, at fortiden er til stede i nutiden som erindring og fortidsfortolkning, og at fremtiden er til stede som et sæt forventninger."[49] Historiebevisstheten viser således til det samspillet som finnes mellom

---

[44] Sobschack, Vivian: "The Insistent Fringe. Moving Images and Historical Consciousness", i *History and Theory* 4/1997, s. 8.
[45] Jensen: B. E.: "Historie i og udenfor skolen. Fordrer temaet et historedidaktisk paradigmeskifte?", i Ahonen, Sirkka m. fl (red.): *Historiedidaktik i Norden* 4, Kalmar 1990, s. 132.
[46] Op.cit., s. 133. Et tredje kjennetegn Jensen nevner på en slik nedsivingsteori er at den redusere historiedidaktikken som en ren støttedisiplin for vitenskapsfaget.
[47] Begrepet ble introdusert i artikkelen *Historisk bevidsthed* fra 1981, men det var i Svend Sødring Jensens bok *Historie og fiksjon* fra 1990 at det framsto som en fullt utviklet didaktisk teori. Jensen op.cit., s. 143-149.
[48] Jensen 1990, sitert i Bøe, Jan Bjarne: *Faget om fortiden. En oversikt over det historiedidaktiske området*, Universitetsforlaget, Oslo 1995, s. 80.
[49] Jensen, Bernard Eric: "Historiebevidsthed og historie – hvad er det?", i Brinckmann, Henning og Lene Rasmussen (red.): *Historieskabte såvel som historieskabende*, OP-forlag, Gesten 1996, s. 5.

fortids*fortolkning*, nåtids*forståelse* og framtids*forventning*. I hans fortolkning framstår historiebevisstheten som en forutsetning for et individs eksistens i en sosiokulturell sammenheng, og som en bestanddel både i menneskets individuelle og kollektive identitet.[50]

Med utgangspunkt i sine møter med historien i ulike representasjonsformer, opplever individet stadige fortiden i fortolket form. I det å fortolke representasjonene opp mot sin opplevelse av dem, ligger et potensial for økt historisk kunnskap. Samtidig vil den enkelte også kunne få mulighet til å utvikle en større grad av bevisshet om sin egen plassering i forhold til historien, og en forståelse av sin egen situasjon i et nå. Det Jensen understreker, er at historiebevisstheten slik sett er langt mer enn faglig basert viten, i det bevisstheten uttrykker et samspill mellom kognitive og følelsesmessige elementer. Det den nye fagdidaktikken vektlegger som et vesentlig trekk ved historiebevisstheten er at den i vel så stor grad skapes utenfor tradisjonelle læresituasjoner som innenfor, og at dette må reflekteres inn i historieundervisningen. Historiefaget har fremdeles en oppgave i å formidle historie til elevene, men utfra en intensjon om å styrke elevenes forståelse at de både er et resultat av historien, men også selv er skapere av historie. Skolefaget vil fremdeles være et samlingspunkt for barn og unges historietilegnelse.[51] Videre presiserer Bernard Eric Jensen dessuten fagets rolle som en kvalitetssikrer av historiebevisstheten, og at det har en viktig funksjon knyttet til å oppøve en reflekterende holdning til den historiekulturen barn og unge både selv er en del av, og omgir seg med.[52]

Med utgangspunkt i 1970-tallets tyske historiedidaktiske orientering mot historiebevissthet, bestemmer Jörn Rüsen den 'narrative kompetansen' som den viktigste kompetansen historiefaget kan oppøve hos elevene: "Narrative competence is the ability to articulate those stories which are needed to give one's own life a senseful temporal direction in the changes and alterations of time."[53] Både den danske historiedidaktikken og Rüsen ser historiebevisstheten som en egenskap som gjør individet i stand til å orientere seg i verden,

---

[50] Op.cit., s. 7.

[51] En av undervisningsfagets oppgaver vil dessuten være å oppøve en konstruktivt vurderende blikk på den alternative historieformidlingen. I sin artikkel "Pauseunderhaldning og læremiddel" skriver historikeren Ola Svein Stugu om bruk av film i historieundervisningen, og om lærerens oppgaver som korrigerende instans i forhold til bevissthetsdannelsen hos elevene. Stugu, Ola Svein: "Pauseunderhaldning og læremiddel. Om bruk av film i historieundervisninga", i *Norsk pedagogisk tidsskrift* 3/1991, s. 138-148. Se neste kapittel for en videre diskusjon av denne artikkelen.

[52] Op.cit., s. 10. I en presentasjon av den nye historiedidaktikken viser historikeren Jan Bjarne Bøe til at det som kanskje klarest kjennetegner den nye didaktikken er dens begrunnelsen for å trekke inn verden utenfor skolen. Der hensynet til elevene og de pedagogiske aspektene tidligere veiet tungt, vektlegger de nye didaktikken viktigheten av også å sette faget som sådan i forbindelse med forholdene utenfor skolen. Se Bøe 1995, s. 95.

[53] Rüsen, Jörn: "Functions of Historical Narration – Proposals for a Strategy of Legitimating History in School", i Angvik, Magne m. fl.(red): *Historiedidaktik i Norden 3*, Lärarhögskolan i Malmö 1988, s. 28.

definere seg selv i forhold til andre, men samtidig også finne tilhørighet i et fellesskap. Individets opplevelse av seg selv som historisk baseres på evnen til å plassere seg selv i forhold til en fortid og en framtid, men også evnen til å tenke et fellesskap i forhold til de samme tidsdimensjonene. Med en narrativ struktur på den historiske framstillingen – en struktur som vektlegger forandringen, men samtidig sammenhengen – får fortiden i prinsippet karakter av å være forskjellig fra nåtiden, og nåtiden vil gjerne skille seg fra den forventede framtiden.

De fortellingene som skapes på grunnlag av ens historiebevissthet er imidlertid ikke av en stabil karakter. Selv om fortiden i seg selv er den samme, vil vår fortolkning og forståelse av den, kunne endres, som en konsekvens av skifter i hvordan et individ, eller et samfunn, forstår nåtiden og forventer seg framtiden.[54] Dette har ikke minst vært tilfelle i forhold til den endrede politiske situasjonen i Europa de siste femten årene, der etablerte historiske og nasjonale identiteter har stått for fall, og blitt erstattet av et mangfold av gjenoppståtte og nyutviklede. Selv om den senmoderne identitet i seg selv synes å være av en flytende og ustabil karakter, er det likevel mulig å argumentere for at *kjernen* i identiteten hos et menneske forblir den samme. ”[M]enneskers identitet har at gøre med det, der søges fastholdt, med det, der bliver det samme, selv når de forandrer seg.”, skriver Bernard Eric Jensen.[55] Dette kan på den ene siden forklares med fortellingen om en selv som utgangspunkt, der fortellingens sammenhengende kausalkronologi er kjennetegnende for et individ med grep om sin egen identitet.

Historiebevissthet og dokumentarfilm

Historiebevissthet er med andre ord noe mer enn historisk viten eller kunnskap om fortiden. Den representerer historisk viten i en internalisert form. Bevisstheten om sammenhengen mellom fortid, nåtid og framtid er, som Bernard Eric Jensen skriver, med på å forme menneskets sosiale virkelighetsdefinisjoner, og utgjør en vesentlig del av dets sosialt orienterte vitensforråd.[56] Slik sett blir den en viktig faktor i menneskets identitetsskapende arbeid.

Dokumentarfilmens kanskje viktigste funksjon er å gi seerne tilskudd til sitt kunnskapslager. Men hva forstår vi som kunnskap, og hva slags kunnskap er det dokumentarfilmen gir? Kunnskap kan forklares som innsikt, viten og lærdom. Kunnskapen forholder seg alltid til noe; vi kan ha innsikt i noe, viten om noe. I en diskusjon av de

[54] Jensen 1996, op.cit., s. 6.
[55] Jensen, Bernard Eric: *Historiedidaktiske sonderinger. Bind 1*, Danmarks lærerhøjskole, København 1994, s. 14.
[56] Op.cit., s. 12

intellektuelles rolle i den allmenne kunnskapsformidlingen, presiserer den norske medieviteren Jostein Gripsrud sin forståelse av kunnskap som ”(…) thoughts and information in perspective, in meaningful context(s).”[57] Kunnskapen dokumentarfilmen formidler etableres etter en slik forståelse gjennom den sammenhengen som filmskaperen presenterer oss for med sine påstander og framstillinger. Men kunnskapen som formidles gir ikke mening med mindre noen er interessert i å ta den til seg, forholde seg til den, og eventuelt gjøre den til sin. Dokumentarfilmen konstituerende grunnlag er todelt. Delvis baseres den på et institusjonelt organisert eller sosialt situert ønske om å spre kunnskap og opplyse et publikum. Samtidig er den også grunnleggende basert på menneskets kunnskaps- og vitebegjær. I kombinasjonen av sine to grunnlag har dokumentarfilmen en mulighet til å tjene samfunnets og individets interesser. Om denne muligheten realiseres, er imidlertid i stor grad et spørsmål som må rettes til den enkelte dokumentarproduksjonen.

Bill Nichols presiserer dokumentarfilmens vesentligste funksjon knyttet til å skape et sosialt engasjement, der den ved å presentere seerne for verden bidrar til vår sosiale forestillingsevne og vår kulturelle identitet. ”The subjective dynamics of social engagement in documentary revolve around our confrontation with a representation of the historical world. What we see and hear ostensibly reaches beyond the frame into the world wee, too, occupy.”[58] Det er dokumentarfilmens evne til ikke bare presentere oss for en framstilling av virkeligheten, men også å få vår oppmerksomhet ledet tilbake til den virkeligheten filmen har sitt opphav i, som kanskje er dens fremste oppgave. Denne oppmersomheten kan være rettet mot dagsaktuelle problemstillinger og slik bidra til økt samfunnsorientert bevissthet, men den kan også rettes mot en fortid, og på samme vis bidra til en bevissthet med en historisk orientering.

Man kan selvfølgelig også få innsikt i og kunnskap om verden og det å være menneske gjennom fiksjonsfilmen som sådan, og gode historiske spillefilmer kan gi unike inntrykk av det å ha levd i en annen tid, under andre forhold. Men om vi holder fast ved Carl Plantingas begrep om projiserte verdener, så vil vi kunne hevde at som tilskuere forholder vi oss annerledes til dokumentarfilmens verden, enn til fiksjonsfilmens. Om dette gis en forklaring utfra den tre-delte representasjonsmodellen som har ligget til grunn for de tidligere drøftingene i dette kapitlet, vil dokumentarfilmen oppleves som mer autentitsk enn spillefilmen fordi den finnes en fysisk forbindelse mellom dokumentarfilmrepresentasjonens objekt og det materialet representasjonen bygger på. Gjennom kodene som er etablert om

[57] Gripsrud, Jostein: “Scholars, Journalism, Television. Notes on some conditions for mediation ans intervention”, i Gripsrud, Jostein (ed.): *Television and Common Knowledge*, Routledge, London & New York 1999, s. 35.
[58] Nichols, op.cit., s. 178.

dokumentarfilmen som institusjon og praksis, vil vi som tilskuere dessuten ha forventninger om at det vi ser og blir fortalt, er til å stole på.

I dette kapitlet har noen sentrale aspekter ved dokumentarfilmen som representerende og formidlende form blitt gitt en første presentasjon. Denne har vært basert på en sammenstilling av dokumentarfilmens og historievitenskapens representasjoner, samt historiebevissthet som uttrykk for individets ulike møter med historieformidling. Dokumentarfilmen som representerende og formidlende form vil gjennom avhandlingen bli drøftet videre ut fra forskjellig vinklinger. I neste kapittel består denne vinklingen i at historie og dokumentarfilm blir ført sammen i *historiedokumentaren*. I tillegg til å omhandle historie som film, vil kapitlet også belyse hvordan historikere har forholdt seg til filmens måter å formidle historie på.

3 Film som kilde, film som formidling

> På en måte hadde vi trengt gjennom en hinne, der vi ikke lenger hadde dokumentarfilmerens subjektive og utvelgende blikk. Vi befant oss i arkiver.
>
> *Svalbard i sort/hvitt og farger*
>
> (Jan Knutsen, 1977/1992)

I filmen *Svalbard i sort/hvitt og farger* lar den norske dokumentaristen Jan Knutzen tilskuerne få ane hvordan en filmskaper opplever møtet med en film han eller hun ikke selv er ansvarlig for, men som allikevel til slutt vil komme til å framstå som deler av ens egen film. Den 'hinnen' som Knutzen har skrevet inn i filmens kommentarer, kan forstås som et bilde på skillet mellom en direkte persiperbar, og en mediert virkelighet. Hinnen er det som skiller det umiddelbare og samtidige fra det som har blitt til fortid, det som allerede er registrert – og i enkelte tilfeller også arkivert.

Filmopptaket kan fungere som materiale for filmskaperen, og som dokument for historikeren. Som spor og som kilde kan filmopptaket danne utgangspunkt for og settes inn i sammenhenger, gjøres meddelende. I dette kapitlet rettes oppmerksomheten mot de to gruppenes forhold til og bruk av filmmateriale. Den arkivfilmbaserte historiedokumentaren har gjennom årenes løp endret seg fra et enkelt, til et mer sammensatt uttrykk. Fra å bygge på film som eneste materiale visuelt sett, har historiedokumentaren nå et stort antall byggesteiner den kan kombinere, sette sammen. Denne utviklingen blir belyst gjennom et historisk riss, og presentasjonen av en taksonomi over hovedtypene av den arkivfilmbaserte historieformidlende dokumentarformen.

I sin introduksjon til artikkelsamlingen *The historian and film*, lanserte britiske Paul Smith i 1976 tre hovedfelt for historikerens engasjement med film: undersøkelser av film som kildemateriale, bruk av film til undervisning, og produksjon av film til akademiske formål.[1]

[1] Smith, Paul (ed.): *The Historian and Film*, Cambridge University Press, Cambridge 1976, s. 2.

Supplert med et blikk på filmens vei inn i historiefaget, gjennom tidlige betraktninger om filmens betydning for den framtidige forskningen, danner hans inndeling bakgrunnen for kapitlets presentasjon av historikernes forhold til film og fotografi.

Gjennom film (og fotografi) blir vi satt i forbindelse med en tid som en gang var, folk som en gang levde, hendelser som en gang skjedde. Denne forbindelsen skaper grunnlag for en opplevelse av fortiden som også kan oppstå uavhengig av den sammenhengen som filmen og fotografiene er satt inn i. Dette danner utgangspunktet for kapitlets avsluttende refleksjoner.

Fotografi og film som kildemateriale

Selv om det ferdige resultatet oftest er vidt forskjellig, er det samtidig mulig å trekke noen paralleller mellom filmskapere og faghistorikere i deres bruk av fotografi og film som kilder. For den skrivende historikeren vil et kildemateriale bidra til å gi svar på problemstillingene som arbeidet tar utgangspunkt i, men det samme materialet vil også kunne danne grunnlag for nye problemstillinger og hypoteser, eller omformuleringer av dem som allerede er stilt. Samtidig vil historikeren også underbygge sin ferdige historiske utlegning ved å henvise, referere til kildematerialet. For en filmskaper som jobber med utgangspunkt i et allerede eksisterende visuelt materiale fungerer det ofte på liknende vis. En filmidé kan oppstå på grunnlag av et filmmateriale han eller hun har blitt oppmerksom på, men vanligst er det å formulere tema og arbeide fram et manus i nær tilknytning til arkivsøk. Det samme filmmateriale vil kunne brukes til å støtte opp under den tematiske problemstillingen filmen bygger på. Samtidig, og det er det som skiller filmskaperen fra den skrivende historikeren, vil førstnevnte bruke filmmaterialet til også å forme framstillingen; filmen kommer til uttrykk gjennom kildene. Med mindre faghistorikeren selv benytter en audiovisuell formidlingsform, vil det visuelle kildematerialet arbeidet bygger på ikke bli synliggjort på annet vis enn som illustrasjoner i teksten.[2]

… for historikeren

Da filmen kom ble en ny representasjonsform lagt til det forråd av materiale historikere kunne anvende i sine arbeider. De første tiårene gikk imidlertid hen uten at det nye mediet ble viet noen større faglig oppmerksomhet. Mediet var nytt, og film ble betraktet mer som et attraksjonsobjekt enn som et potensielt historierepresenterende middel. Til tross for dette,

[2] Med utviklingen av en digitalt basert multimedial diskurs har mulighetene for en mer sammensatt skriftlig dominert historieformidling blitt større, men foreløpig representerer dette i større grad en mulig enn en valgt formidlingsform.

fantes i denne etableringsfasen enkelte som hadde tanker om hvilke funksjoner filmmediet kunne spille i framtidig vitenskapelig arbeid.

Allerede i 1895 ga William K.L. Dickson (i samarbeid med søsteren Antonia) ut pamfletten *History of the Kinetograph, Kinetoscope and Kinetophonograph*. I denne skisserte han utviklingshistorien til det nye mediet, samtidig som han så framover og presenterte noen tanker om hvilken nytte filmopptak kunne komme til å få som dokumentasjonsmateriale. Dickson var Thomas A. Edisons assistent og sto sentral i utviklingen av kinetografen. Han skriver avslutningsvis i pamfletten at ved hjelp av filmmediet kunne man få gjengitt hendelser på en annen måte enn gjennom ”(…)the dry and misleading accounts, tinged with the exaggerations of the chroniclers' minds”.[3] I stedet ville framtidige arkiver kunne berikes av ”(…) vitalized pictures of great national scenes, instinct with all the glowing personalities which characterized them”.[4] Film kunne på samme måte som fotografiet benyttes til å forevige store og små hendelser, skildre landskap og å portrettere, men med den forskjell at filmen også fanget inn bevegelsen. Med en eksplisitt tanke på studenter og historikere, så Dickson filmapparatet som et registrende instrument, et instrument som objektivt beskrev tingenes natur og hendelsenes enkelte aspekter.

Noen år senere kom en annen publikasjon som også poengterte filmmediets potensiale som dokumenterende verktøy, til bruk i historieforskningen. I polske Boleslaw Matuszewskis skrift *Une nouvelle source de l'histoire*, publisert i 1898, framheves filmmediets evne til å dokumentere hendelser, men også viktigheten av å få bevart film for ettertiden. Filmatiske dokumentasjoner burde etter Matuszewskis mening samles i byrå, eller aller helst i arkiver, til oppbevaring for senere bruk:

> This collection, of necessity limited to begin with, would grow as the interest of cinematographic photographers moves from purely recreational or fantastic subjects toward actions and events of documentary interest; from the slice of life as human interest to the slice of life as the cross-section of a nation and a people. Animated photography will then have changed from a simple pastime to an agreeable method of studying the past; or rather, since it permits seeing the past directly, it will eliminate, at least at certain important points, the need for investigation or study.[5]

Matuszewski registrerte at samtidens holdning til filmen var tydelig preget av en fascinasjon og nysgjerrighet – ikke bare for det nye mediet som sådan – men også over det fantastiske og det uvanlige som filmen kunne vise fram. Når denne fascinasjonen med tiden

---

[3] Dickson, William K.L: *History of the Kinetograph, Kinetoscope and Kinetophonograph*, [1895] faksimile, the Museum of Modern Art, New York 2000, s. 51–52.
[4] Ibid.
[5] Matuszewski, Boleslas (sic.): *A new source of history: the creation of a depository for historical cinematography* (Paris 1898), http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/classics/clasjul/mat.html.

ble dempet til fordel for å se en dokumenterende verdi i mer hverdagslige skildringer, ville filmmediet imidlertid kunne bidra som kilde til historien. Hans idé om at de levende bildene delvis ville komme til å erstatte den historiske undersøkelsen står som en parallell til Dickson, noe som for begges del må kunne forklares som en entusiastisk, men naiv tiltro til filmen som vitenskapelig medium.[6] Det rent registrerende opptaket ville med stor detaljrikdom kunne vise ettertiden hvordan verden en gang hadde sett ut og slik være en viktig informasjonskilde, men også denne informasjonen ville måtte bearbeides og rammes inn av historikerens analytiske studier. Matuszewskis fokus på arkivet som lagringsplass, og arkivets betydning for hvordan materialet i framtiden skulle kunne komme til nytte, var derimot en klarsynt og samtidig framsynt tanke.

Når det gjaldt det videre arbeidet med spørsmålet om organisering av arkiv for de levende bildene, betydde opprettelsen av *La Fédération International des Archives du Film* (FIAF) i 1938 anslaget til en mer helhetlig institusjonell tenkning omkring problemstillingen. Det skulle videre gå lang tid før man på en bred basis så opprettelsen av funksjonelle og samlende arkiver for film som et offentlig og nasjonalt ansvar. I kjølvannet av en gradvis økende anseelse av film som kulturuttrykk har det imidlertid blitt etablert en større bevissthet omkring viktigheten av, og hensikten med, å bevare film for ettertiden.[7]

Både Dickson og Matuszewski var yrkesmessig knyttet til film, henholdsvis som oppfinner og som fotograf, og så på filmens rolle for historien fra en posisjon utenfor den historiefaglige. I følge den britiske filmhistorikeren Anthony Aldgate fikk filmmediet liten oppmerksomhet fra profesjonshold de første tiårene, og en faglig diskusjon om verdien og nytten av de levende bildene som historisk kilde ble først merkbar på 1920-tallet.[8] Den tidlige filmens kuriøse karakter gjorde at filmen hovedsakelig ble betraktet som underholdning. Med filmskapernes økende kompetanse og kreative utprøving av medieteknologien kom ulike filmsjangre til å finne sin form, blant annet den informerende aktualitetsfilmen, og i årene fra første verdenskrig kunne publikum oppleve hvordan mediet gradvis ble gjenstand for en mer kompleks bruk, blant annet som propagandaverktøy. Denne utviklingen blir av Aldgate betraktet som en vesentlig årsak til en tiltagende historisk interesse for film, og i årene mellom

---

[6] Den samme entusiasmen for filmmediets evne til å fange inn omverdenen og bevare bildene for framtiden som en hukommelse finner vi også hos August Wolf i hans ”Der Film als Historiker” fra 1921, sitert i Vonderau, Patrick: ”Historiography and Film: A Dangerous Liaison?”, i Vonderau (ed.) *Film as History / History as Film*, European University Institute/ Humboldt-Universtät zu Berlin, Florence & Berlin 1999, s. 9/10.

[7] En lignende utvikling synes tanken om bevaring av fjernsynsmateriale å ha tatt. I 1977 ble *La Fédération International des Archives du Television* (FIAT/IFTA) opprettet av de fire ledende euopeiske fjernsynsselskapene BBC (Storibritannia), ARD (Tyskland), INA (Frankrike) og RAI (Italia) etter modell av FIAF.

[8] Aldgate, Anthony: *Cinema and History. British Newsreels and the Spanish Civil War*, Scolar Press, London 1979, s. 4/5.

1926-1934 ble det nye mediet diskutert ved flere anledninger under samlingene til *The International Congress of the Historical Sciences*. I 1927 ble det vedtatt å opprette en *International Iconographical Commission*, som fikk ansvar for å utrede aspekter knyttet til film som historisk kilde.[9] Kommisjonens interesser var knyttet til bestemmelser av preservering av film og hvordan man mest hensiktsmessig skulle etablere og bestyre filmarkiv, samt til hva slags film som i første rekke burde tas vare på.[10] Den historievitenskapelige sammenslutningens ikonografiske kommisjon tok også opp til diskusjon det som filmindustrien selv hadde satt merkelappen 'historisk film' på. Spillefilmer slik som *Ben Hur* ble ikke vurdert til å ha noen verdi verken som kilde- eller analysemateriale for historikeren overhodet, hovedsakelig fordi disse representerte fortellende framstillinger basert på regissørens kreative frihet i dramatiseringen av historien. Ifølge Aldgate kom kommisjonen til den forståelse at betegnelsen 'historisk film' skulle være forbeholdt de filmene som besto av opptak av "(…) a person or period from the time after the invention of cinematography and without dramaturgical or 'artistic' purposes: those films which present a visual record of a definite event, person or locality, and which presuppose a clearly recognisable historical interest inherent in the subject matter".[11] I likhet med de synspunktene som langt tidligere var blitt luftet av Dickson og Matuszewski, var det også for kommisjonens del det tilsynelatende nøkterne, registrerende opptaket slik den hovedsakelig fantes i aktualitetsfilmen, som ble vurdert til å kunne være av interesse som historisk kildemateriale.

I de første tiårene etter andre verdenskrig fortsatte den spredte historiefaglige interessen som fantes å være av kommenterende art, mer enn å ta form av aktiv bruk av film og fotografi som kildemateriale til egne arbeider. Samtidig skulle etableringen av fjernsynet føre til en mer markant oppmerksomhet om de levende bildene også fra historikernes hold. I sin bok *The Film in History* skriver franske Pierre Sorlin at det ved begynnelsen av 1960-tallet, i det fjernsynet var blitt et etablert massemedium og historiedokumentaren tok til å bli en populær programform, oppsto det en situasjon der historikerne sto i fare for å miste kontrollen over framtidens historie. Om ikke historikerne selv satte seg inn i det audiovisuelle kildematerialets egenskaper, og gikk i dialog med filmskaperne, kunne situasjonen med tiden utvikle seg dithen at det i folks møte med historien ikke lengre ville finnes spor av faghistorikere.[12] Ved Universitetet i Göttingen ble det imidlertid allerede så tidlig som i 1949 etablert et historiefaglig miljø basert på arbeider med film som historisk kilde. I løpet av

[9] Aldgate (1979) s. 5, og Skyum-Nielsen, Niels & Per Nørgart. *Film og kildekritik*, Universitetsforlaget, København 1972, s. 11.
[10] Aldgate, Ibid.
[11] Op.cit. s. 5-6
[12] Sorlin, Pierre: *The Film in History. Restaging the Past*, Basin Blackwell, Oxford 1980, s. 4-5.

tiårene som skulle komme besto arbeidet som ble gjort ved Institut für den Wissenchaftlichen film både av vitenskapelige arbeider på arkivmateriale, produksjon av film og undervisning.[13] Det tyske miljøet sto som inspirasjonskilde da det i 1965 ble dannet en lignende dansk gruppe ved Historisk institutt ved Københavns universitet, under ledelse av Niels Skyum-Nielsen.[14] Den danske gruppens interesse gikk i retning av kildekritiske studier, hovedsakelig av historieformidlende kompilasjonsfilmer og deres materiale. Fagrelaterte miljøer drevet fram av en eller flere ildsjeler kom etter hvert til å vokse fram i mange land, og både i USA og Storbritannia så man en klar økende historiefaglig oppmerksomhet om film, ikke minst som undervisningsmiddel. Disse spredte forskningsfellesskapene fikk i 1977 en samlende ramme om sin filminteresse med opprettelsen av The International Association for Audio-Visual Media in Historical Research (IAMHIST), som siden har fungert som et sentralt diskusjonsforum og viktig interesseorganisasjon både for filmhistorikere så vel som historikere med en faglig interesse for film, både gjennom konferanser, tidsskrift og sist også på WWW.[15]

Ved siden av spørsmålet om filmbevaring, som for så vidt i større grad opptar arkivarene enn historikerne, er det allikevel den klassiske kildekritiske inngangen til film som historie som har dominert den historiefaglige oppmerksomheten. Denne dominansen har imidlertid gradvis blitt utfordret av en bredere historiefaglig interesse for film, både som kilde og som historieberettende form.[16]

… for filmskaperen

I en viss forstand vil all realfilm ha film som kilde. Det er på klippebordet at det råmaterialet som filmopptakene utgjør blir formet til et hele, men vanligvis er disse opptakene resultatet av en prosess filmskaperen i samarbeid med fotografen selv har styrt. Samtidig finnes det film som baseres helt eller delvis på *arkiv*materiale, der klippebordet fylles opp av klipp fra allerede eksisterende filmproduksjoner. Her bruker filmskaperen sine kilder bitvis til å forme en ny, sammenhengende, betydningsbærende helhet. Resultatet blir en 'kompilasjonsfilm'.

---

[13] Smith, 1976 op.cit., s. 1.

[14] Nørgart, Per: *Middelalder, metode og medier. Festskrift til Niels Skyum-Nielsen på 60-årsdagen den 17. Oktober 1981*, Museum Tusculanums Forlag, København 1981, s. 449.

[15] Andre viktige internasjonale samlingspunkter er det amerikanske tidsskriftet *Film & History*, utgitt siden begynnelsen av1970-tallet av den amerikanske Historians Film Committee, og det elektroniske tidsskriftet *Screening the past* http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/, etablert i 1997.

[16] Denne interessen ble tydelig markert da *The American Historical Review* presenterte et temanummer om historie og film i desember 1988, initiert av historikeren Robert Rosenstone. Tidligere hadde samme fagtidsskrift tilkjennegitt en visuell dreining ved å utvide sin seksjon for anmeldelser til også å omfatte film, og ga med det et signal om at film som historieformidlende form burde bli underlagt en seriøs vurdering, på linje med faglitteratur.

På samme måte som John Grierson aldri ble helt bekvem med begrepet ’dokumentarfilm’, uttrykker filmhistorikeren Jay Leyda en lignende holdning til begrepet ’kompilasjonsfilm’ i innledningen til boken *Films beget films* fra 1964, der han tar for seg filmformens egenart og gir en framstilling av kompilasjonsfilmens utviklingshistorie. I en refleksjon over hva som burde være den rette betegnelsen på film som baserer seg på en kreativ gjenbruk av klipp fra andre filmer, konstaterte Leyda at ingen navn fullt ut var i stand til å uttrykke essensen han så lå i denne måten å lage film på.[17] Han mente et fullgodt begrep skulle kunne indikere at filmarbeidet begynner ”(…) on the cutting table, with already existing film shots. It also has to indicate that the film used originated from the past. The term could also indicate that it is a film of *idea*, for most of the films made in this form are not content to be mere records or documents (…)”.[18] ’Kompilasjonsfilm’ var i så måte lite dekkende. Ved å framheve formidlingen av en ’ide’, en bevisst tanke bak filmens form og innhold som uttrykksformens kjerne, knytter Leyda kompilasjonsfilmen til dokumentarfilmen som sådan, ved at de begge gir uttrykk for en filmskapers kreative behandling av virkeligheten.[19] Mekanisk sammenklipping var med andre ord et uttrykksmessig svakhetstegn, mens en vellykket film var preget av at filmskaperen hadde maktet å tilføre en ’nerve’ i framstillingen.[20] Den filmskaperen som etter Leydas mening først viste en bevisst følsomhet og en kreativ originalitet i sin gjenbruk av filmatisk arkivmateriale, var den sovjetiske filmskaperen Esfir Shub med filmen *Romanofdynastiets fall* fra 1927. Som vi senere skal se skulle hennes montasjeorienterte behandling av filmmaterialet i kombinasjon med en klart politisk farget argumentasjon komme til å inspirere senere generasjoner av kompilasjonsfilmskapere. På samme måte som Robert Flaherty med filmene *Nanook of the North* (1922) og *Moana* (1926) har blitt framholdt som den fortellende dokumentarfilmens far, har Esfir Shub blitt stående som opphavskvinne for den argumenterende kompilasjonsfilmen.

Kompilasjonsfilm kan forstås både i en vid og en snever betydning. I en vid betydning brukes kompilasjonsfilm som betegnelse på dokumentarproduksjoner der arkivfilm er benyttet som audiovisuelt råstoff, enten alene eller i kombinasjon med annet materiale, der det forskjelligartede materialet inngår i en samlende meningsbærende framstilling. I arkivfilmbaserte historiedokumentarer vil filmmaterialet oftest fungere som

[17] Leyda, Jay: *Films beget Films*, George Allen & Unwin Ltd, London 1964, s. 9. I tillegg til ’kompilasjonsfilm’ drøfter han også ’archive films’, ’stock-shot’ films, ’documentary archive films’ og ’chronicle montage films’. Disse var etter hans mening enten for upresise, forvirrende eller tungvinte.
[18] Ibid.
[19] Op.cit., s. 10.
[20] Op.cit., s. 117.

visuelt følge til en muntlig framstilling, der den muntlige framstillingen gir filmen dens argumentative retning eller narrative framdrift. Med utgangspunkt i Bill Nichols typologi over dokumentarfilmens representasjonsformer, vil kompilasjonsfilmen av denne typen normalt stå som et kroneksempel på den ekspositoriske filmen. Et stiltrekk ved den ekspositoriske representasjonsmåten er nettopp at bildene betydningsmessig sett tjener som illustrasjoner eller eventuelt som kontraster til filmens verbale meddelelse, uttrykt gjennom en *voiceover*-kommentar, eller i form av tekstplakater.[21] Som drøftingen av den sammensatte representasjonen i kapittel to viste, impliserer dette imidlertid ikke at bildet er verbalkommentaren underlegen diskursivt sett: filmens meddelelse kommer til uttrykk gjennom kombinasjonen av kommentar og bilder, samt musikk, effekt- og reallyd. Selv om det er den verbale kommentaren som mest presist artikulerer filmens meningsinnhold, er det bildene som konstituerer tilskuerens *film*opplevelse.

I sin kritiske drøfting av filmteoriens behandling av dokumentarfilmen, bruker den britiske filmforskeren Stella Bruzzi den arkivfilmbaserte filmen som grunnlag for å diskutere forholdet mellom film som registrerende dokumentasjon og berettende representasjon. Den arkivbaserte dokumentarfilmen lar hun framstå i to dominerende tradisjoner: en historisk utleggende, og en kritisk konfronterende.[22] Der den historisk utleggende tradisjonen er i overensstemmelse med kompilasjonsfilmen i en vid forstand og hovedsakelig lar materialet fungere illustrerende, blir den kritisk konfronterende et uttrykk for kompilasjonsfilm forstått i en snever forstand, der bildematerialet blir brukt kritisk.[23] Her framstår kompilasjonsfilmen som en radikal filmform, basert på det meningsskapende potensialet som ligger i en dialektisk konfrontasjon filmklippene i mellom, samt en betydningsbasert spenning relatert til ”(…) the inherent perspective of the original archive and its radical re-use (…)”.[24] Med en henvising til Leyda påpeker Bruzzi at denne teknikken i sin radikale form, brukt som et agiterende middel i filmer med en klart samfunnsaktuell agenda, kan spores tilbake til 1920-tallet og filmskaperen Esfir Shub.

I avhandlingens videre gang brukes ’arkivfilmbasert historiedokumentar’ eller ’historisk kompilasjonsfilm’ synonymt. Begge henspeiler på en dokumentarfilmatisk form der arkivfilm (og i visse tilfeller også fotografier) utgjør en vesentlig del av filmen eller fjernsynsprogrammets materielle råstoff, der arkivfilmen står som det dominerende visuelle

---

[21] Nichols, Bill: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1991, s. 34.
[22] Bruzzi, Stella: *New Documentary: A Critical Introduction*, Routledge, London and New York, 2000, s. 32.
[23] Op.cit., s. 21.
[24] Op. cit., s. 22.

elementet i den historiske utlegningen, uavhengig av om filmskaperens intensjonen er å la materialet fungere illustrerende eller agiterende i den helhetlige sammenhengen.

Den arkivfilmbaserte historiedokumentaren – et historisk riss

At den historiefaglige interessen for film aldri har vært påtagelig, og at den først i de siste tiårene har tatt en positiv dreining, har vært av liten betydning for filmskaperne opp gjennom tidene. Filmskapere har til alle tider latt seg inspirere av fortidens større og mindre historiske hendelser, med store variasjoner både i intensjon og historisk korrekthet. Thomas A. Edisons *Death of Mary, Queen of Scots* fra 1895 nevnes gjerne som et første forsøk på en historisk film.[25] I framstillingen av dronningens halshugging er det imidlertid fristende å tro at den historiske hendelsen mest av alt fungerte som et vikarierende motiv, og at det var henrettelsen som sådan som utgjorde filmens attraksjonsmoment. Den historiske hendelsen som filmen skildret ble både av historisk og fysisk nødvendighet satt i scene, og *Death of Mary, Queen of Scots* representerer slik ikke bare en gryende filmisk orientering om historiske emner, men også mer spesifikt den historiske spillefilmen i dens spede begynnelse.

Den kompilasjonsfilmbaserte historiedokumentaren har på sin side sitt opphav i aktualitetsfilmen. I tillegg til dens klare underholdningspreg, hadde filmen i kjølvannet av de første offentlige filmvisningene også markert seg i publikums allmenne bevissthet som et fascinerende virkelighetsskildrende medium, og fra starten av nøt de korte glimtene av 'livet fanget i flukten' stor popularitet. Dette var skildringer av det samtidige og det aktuelle, men ikke nødvendigvis det kjente eller nære. Med omreisende kameramenn og filmframvisere fikk mediet i løpet av kort tid en stor geografisk spredning. Der film ble vist, ble film tatt, og de tidlige entreprenørenes filmbeholdninger ble etter hvert både store og mangfoldige.

Hensikten med det følgende historiske risset er å skissere opp den historieformidlende kompilasjonsfilmens utvikling gjennom hundreåret. Selv om framstillingen følger en kronologisk orden, som lett kan komme til å understreke en gradvis utvikling fra en enkel, framvisende mer enn fortellende form, til en sammensatt diskurs som formidler historien på flere skikt, er den overordnede hensikten med framstillingen å vise det stadig tiltagende mangfoldet av den arkivfilmbaserte historiedokumentarens uttrykksformer som blir benyttet om hverandre. Samtidig viser framstillingen også til det feltet der kompilasjonsfilmen utgjør en av flere historieformidlende dokumentarfilmgenrer.

---

[25] Fell, John L.: *Film and the Narrative Tradition*, University of Oklahoma Press, Norman 1974, s. 205, og Custen, George F.: *Bio/Pics. How Hollywood Constructed Public History*, Rutgers University Press, New Brunswick 1992, s. 5.

Fra et etterfølgende til et sammenføyd uttrykk

Den første kreative bruken av aktualitetsfilm der hensikten var å skildre en historisk hendelse relateres i en rekke kilder til den franske kinomaskinisten og filmframviseren Francis Doublier, som i 1898 var på reise med Lumières filmer i det sørlige Russland.[26] På denne tiden sto den såkalte Dreyfus-saken sentralt både i den offentlige samtalen og blant folks snakk seg i mellom, og Doublier skulle komme til å utnytte dette i en kommersiell sammenheng. Saken stammet fra 1894, da den franske militærkapteinen Alfred Dreyfus i en tid med stor politisk spenning mellom Frankrike og Tyskland ble anklaget og dømt for å ha gitt forsvarshemmeligheter til tyskerne. Dreyfus ble sendt til soning på Djeveløya, men avgjørelsen fikk et etterspill. Mange mente kapteinen var blitt offer for justismord, og etter flere års offentlige disputter kom det i 1898 en offentlig beordring om at saken skulle få en ny rettslig gjennomgang. Dreyfus-saken var med andre ord på nytt blitt aktuell, men dens kjerne lå i fortiden.

Etter å ha fått flere spørsmål om ikke han hadde film som omhandlet saken, besluttet Doublier å sette sammen et materiale som tilsynelatende ville kunne gjenskape situasjonen.[27] Med filmer han hadde i beholdningen sin, skapte Doublier et illustrativt bakteppe til historien om Dreyfus fra tiden før han ble arrestert, via rettssaken, fram til hans fengselsopphold på Djeveløya. Dette var filmer som innbyrdes ikke hadde noe med hverandre å gjøre; scener fra en fransk militærparade, gatescener fra Paris, en finsk slepebåt på vei ut til et lystskip, samt klipp fra Nil-deltaet.[28] Publikum ble vist dette sammen med Doubliers medrivende kommentar der han fortalte sakens gang, en kommentar som forankret bildene til saken ved å hevde at det publikum faktisk så *var* Dreyfus, Palace de Justice og Djeveløya. Publikummere flest ble bergtatt, selv om enkelte stilte spørsmål om detaljer i materialet. Det var først da en eldre mann spurte om materialet var autentisk, ut fra det faktum at Deyfus-saken skrev seg fra 1894, at Doublier innrømmet for sitt publikum at det hele var et bedrag.[29]

Denne visuelle sammenstillingen, eller kompilasjonen om man vil, har gått inn i filmhistorien under tittelen *L'Affair Dreyfus*. Den visuelle framstillingen var av ren illustrativ karakter, og hendelsen viser både kompilasjonsfilmens styrke og dens akilleshæl. Fordi det filmatiske opptaket visuelt sett viser fram og presenterer oss for en historisk verden, men mangler muligheten til selv å uttrykke en konstaterende betydning, vil materialet kunne gis ulik betydning etter hvilken sammenheng det settes i. *L'Affair Dreyfus* illustrerer imidlertid

[26] Leyda (1964), Smith (1976), Bottomore (1984).
[27] Bottomore, Stephen: "Dreyfus and Documentary", i *Sight and Sound*, autumn 1984, s. 290.
[28] Aldgate op.cit., s. 4, samt Hughes, William: "The evaluation of film as evidence", i Smith op. cit., s. 54.
[29] Bottomore, ibid.

hvordan bildenes opprinnelige referensialitet kan bli skjøvet til side og erstattet av en 'skinn-referensialitet', skapt av en muntlig påpekende forankring av bildene.

Kompilasjonsteknikken ble senere mer renhårig utviklet gjennom det filmhistorikeren Jay Leyda kaller 'animated newspapers'; filmaviser som presenterte publikum for faktiske, aktuelle hendelser. Pathé Frères var det første selskapet med egen regelmessig utkommende filmavis, lansert i 1909.[30] Fra tidligere å ha vist enkeltstående opptak under egne titler, utviklet filmavisene en form der en rekke ulike opptak ble samlet og gitt en tematisk forenende ramme. Ved å klippe sammen forskjellige opptak gjort av samme hendelse, ble framstillingen etter hvert mer sammensatt. Verden ble ikke lenger utelukkende stilt til skue gjennom det registrerende opptaket. Gradvis fikk filmen karakter av å være et fortellende uttrykk, både gjennom sammenstillingen av filmmaterialet og av informerende tekstplakater.

I løpet av første verdenskrig ble filmkameraet for alvor tatt i bruk som et journalistisk verktøy. Gjennom aktualitetsfilm og propaganda ble mediets skildrende så vel som manipulerende evner, demonstrert overfor et informasjonshungrig publikum. Den store mengden filmmateriale som filmfotografene brakte med seg tilbake fra felten, nådde ikke bare ut til publikum som aktuelle innslag i filmrevyer, men det skulle også etter hvert komme til å framstå i en mer kompleks uttrykksform; dokumentarfilmens uttrykksform.

Emnene som filmfotografene ellers lot seg interessere av, var langt på vei styrt av hva man trodde publikum ville ha. Derfor var også det spektakulære, uvanlige og eksotiske sterkt representert i de første tiårene av aktualitetsfilmens historie. Mange år senere, i en artikkel der han diskuterer filmen som historisk kilde, understreket den britiske filmskaperen og filmhistorikeren Arthur Elton hvordan den tidlige filmen gjennomgående hadde skildret det ekstraordinære framfor det ordinære:

> Of scenes of one-legged men pushing turnips with their noses from Paris to Rome there is much; of boat races, crowned heads, bathing belles, railway smashes, the glossier phases of war, fashion parades, fires, murders and dance marathons, more; but of industry, technology, sociology, art, poetry, agriculture, only accidental glimpses. There are miles of men biting dogs, but much less of the stuff of history, dogs biting men.[31]

Selv med en klar oppfatning om at film burde betraktes som et verdifullt kildemateriale for den framtidige historikeren, så Elton med mismot på hva de første tiårenes praksis hadde etterlatt seg av materiale. De emnene som viste seg mest populære i filmavis-sammenheng skulle også komme til å bli tematisk styrende for den tidlige historisk orienterte

[30] Sørenssen, Bjørn: *Å fange virkeligheten. Dokumentarfilmens århundre*, Universitetsforlaget, Oslo 2001, s. 34. Pathés lanserte først en ukentlig filmavis for det franske publikum, *Pathé Journal*. Året etter, i 1910, ble *The Pathé Gazette* introdusert for britene, og i 1911 fikk amerikanerne stifte bekjentskap med *Pathé's Weekly*.
[31] Elton, Arthur: *The film as source material for history*, sitert i Altgate op.cit., s. 8

kompilasjonsfilmen. Filmopptak av kjente personligheter, kanskje spesielt konger og keisere, men også kunstnere og politikere, pirret da som nå publikums nysgjerrighet, og på grunnlag av dette materialet så man det filmatiske portrettet utviklet i løpet av 1920-tallet. En annen genre som også så dagens lys i denne perioden var årsrevyen, og etter hvert også den tematisk organiserte krøniken i sin enkleste form.[32] Det var først da kompilasjonsteknikken ble kombinert med en tydelig argumenterende framstilling at konturene av mer helhetlig og enhetliggjort historisk kompilasjonsfilm ble synlige.

Den argumenterende kompilasjonsfilmen

Som nevnt var det i følge Jay Leyda den sovjetiske filmskaperen Esfir Shub som etablerte den argumenterende kompilasjonsfilmen som uttrykksform. Med bakgrunn som klipper, og med arbeidsoppgaver knyttet til å tilrettelegge vestlig og før-revolusjonær film for et sovjetisk publikum, fikk hun på 1920-tallet innvilget en søknad om å lage en film som skulle ta for seg den historiske opptakten og bakgrunnen for revolusjonen.[33] Et materiale som kunne egne seg for denne filmen håpet hun blant annet å finne i opptakene til Tsar Nikolai IIs egen hoff-kameramann, gjort i årene før 1917. Produksjonsarbeidet tok til i 1926, og i et filmarkiv i Leningrad fant hun det materialet hun lette etter, både fra aktualitetsfilm og fra Tsarens egne filmer. Etter et års arbeid med arkivmaterialet, ble filmen ferdigstilt med tittelen *Romanofdynastiets fall*.

Filmen skildrer tiden fra starten av 1910-tallet og fram til og med revolusjonen. Det gamle Russland blir framstilt gjennom klipp fra storbyens mange parader og opptog, av sjakettkledte politikere og kirkelige ledere, sammen med opptak av feststemt hverdagsliv blant overklasse og adel. Arbeidere og bønder skildres på sin side bøyd over maskiner og dyrket mark. Verdenskrigen framstilles som et historisk vendepunkt i det situasjonen gikk fra vondt til verre for størstedelen av befolkningen, men også som en historisk situasjon som brakte befolkning tettere sammen mot de styrende. Lidelsene avfødte motstand og en revolusjonær kampvilje, og filmen ender i Tsarens abdisering, og en markering av folkets nye leder, Lenin.[34]

Det spesielle med Shubs måte å utøve kompilasjonsteknikken på, og det som skilte hennes praksis fra hvordan teknikken i all hovedsak tidligere var blitt benyttet, var at Shub håndterte materialet *som om* det var skutt for anledningen. Shub tok med andre ord mindre hensyn til klippenes opprinnelige lengde eller deres helhetlige inntrykk i seg selv, men

[32] Leyda, op.cit., s. 18-19.
[33] Op.cit., s. 24.
[34] Skildringen av *Romanofdynastiets fall* slik den framstår her, bygger på 2.-utgaven av filmen. Denne ble i følge filmens ettertekster gjort i 1967 av Mosfilm, under ledelse av S. Yutkevich.

underla arkivopptakene det temaet og den framstillingen som hun valgte ut og arbeidet fram i sin film. Leyda er av den oppfatning at med *Romanofdynastiets fall* endret Shub kompliasjonsfilmbegrepets innhold, fra å vise til en film basert på en sammenklippet kjede av opptak, til å utgjøre en helhetlig, helstøpt dokumentarfilmatisk framstilling, bygget på et allerede eksisterende materiale. Esfir Shub selv uttrykte det slik:

> In the montage I tried to avoid looking at the newsreel material for its own sake, and to maintain the principle of its documentary quality. All was subordinated to the theme. This gave me the possibility, in spite of the known limitations of the photographed events and facts, to link the meanings of the material so that it evoked the pre-revolutionary period and the February days.[35]

Shub fikk et navn som filmskaper med *Romanofdynastiets fall*. Hun fortsatte sin karriere med å lage kompilasjonsfilmer som skildret den sovjetiske samtidshistorien, den neste med tittelen *Den store veien* ['The Great Road'], som tok for seg årene fra revolusjonen fram til 1927. Hennes historiske skildringer hadde en tydelig ideologisk stemme, oftest fremmet gjennom den intellektuelle montasjen, slik den var eksperimentert fram av Lev Kuleshov, og videreutviklet av Sergej Eisenstein. I *Romanofdynastiets fall* blir store forskjeller mellom fattig og rik, mellom bondestand og de adelige, understreket gjennom sammenstilte klipp. Guvernørens ettermiddagste og bondekvinnenes kornbinding klippes sammen og settes opp mot hverandre; enkle folks strevsomme arbeid kontrasteres med de rikes tidsfordriv. Sekvensen med kryssklipp danner samtidig overgangen mellom skildringen av det offisielle Russlands velstand og fasade, representert med opptog av prominente og geistlige, til filmens skildring av folkemassenes slit på marken og fabrikkgulvet – i fattigdom.

I følge Leyda representerte Esfir Shubs praksis også en mer bevisst behandling av arkivmateriale. Hun gjorde grundig forarbeide under innsamlingen av materialet, og forsøkte så langt det lot seg gjøre å tid- og stedfeste opptakene dersom de ikke var merket.[36] Dessuten gjorde hun det til en regel aldri å benytte seg av det opprinnelige materialet i sine produksjoner. Hun laget kopier av originalene, og først i en slik tilstand begynte hun å klippe i filmremsene.[37] En slik praksis representerte imidlertid et sjeldent unntak fra regelen, som normalt ville si å hente ut det som var av verdi i et lagret materiale som verken ble oppbevart på forsvarlig måte, eller i noen organisert form. Dette hadde som konsekvens at store mengder filmopptak etter hvert mistet sin opprinnelige produksjonsmessige tilknytning, og ble derfor vanskelig både å spore og bestemme som kilde.

---

[35] Esfir Shub, sitert fra sin selvbiografi *Krupnym planom* (In Close Up), s. 92, oversatt av Jay Leyda i Leyda op.cit., s. 25.
[36] Leyda, op.cit., s. 25.
[37] Op.cit., s. 28.

Shubs intensjon som filmskaper var ikke utelukkende å skildre landets nære fortid. Filmene var også klart politisk argumenterende i sin framstilling av grunnlaget den sovjetiske kommunismen var basert på. Også internasjonalt skulle dokumentarfilmen komme til å få en mer markant argumenterende tone – politisk eller sosial – i løpet av 1930-tallet. I USA kom dette klarest til syne gjennom Pare Lorentz sine filmer gjort under Franklin D. Roosevelt New-Deal program, som hadde til hensikt å få rettet oppmerksomheten mot de sosiale og økologiske konsekvensene naturkatastrofer som utarming av præriejord og oversvømmelser hadde ført med seg.[38] På samme tid så man i Storbritannia utviklingen av en sosialt bevisst, og sosialt bevisstgjørende, dokumentarfilm, i arbeidene til John Grierson og dokumentarfilmbevegelsen som vokste fram under hans ledelse. I det hele tatt var det samtidsorienterte, sosialt engasjerte tema som preget 1930-tallets dokumentarfilm, og om det ble brukt arkivfilmmateriale, var det hovedsakelig som et grunnlag for å kunne si noe av aktuell karakter.[39]

Lydfilmen representerte en vesentlig drivkraft for den argumenterende kompilasjonsfilmens videre utvikling. I de første årene etter 1927 var lyd i dokumentarfilmsammenheng noe som filmavisene var alene om, der filmopptak i seg selv (på nytt) fikk preg av å være attraksjoner, ofte i form av lydfilmportretter som viste kjente folk som snakket, gjerne i en direkte henvendelse til tilskuerne.[40] Fra å være samlinger av slike attraksjonsfragmenter gikk lydfilmavisens videre utvikling i retning av å fortelle mer sammenhengende ved hjelp av lyd- og filmopptak. En mer bevisst utnyttelse av klippeteknikken hadde bidratt til å etablere filmfortellingens dramatiske struktur og gitt mediet en mer kompleks fortellerevne, men for dokumentarfilmens del var det den studiobaserte kommentatorstemmen i kombinasjon med effektlyd og musikk som kom til å sette den definitive fortellende rammen om framstillingen.

Mellom film og fjernsyn

I opptrappingen til det som skulle komme til å bli andre verdenskrig, og i løpet av krigsårene 1939-1945, ble kompilasjonsteknikken hovedsakelig brukt i agiterende propaganda og

---

[38] *The Plow that Broke the Plains* (1936) og *The River* (1937).

[39] Selv om 1930-tallet ikke var en produktiv periode for den historiske dokumentarfilmen, var samme tiår svært bra for biopic-sjangeren, Hollywoods iscenesatte filmatiske skildringer av kjente folks liv. Livet til politikere, vitenskapsfolk og kunstnere ble filmatisert med stjerneskuespillere i hovedrollene, og med utgangspunkt i biografiske skildringer ble Hollywood en premissleverandør for populærkulturelle historiske framstillinger. Også i Europa ble det satset stort på historiske filmer, og under opptakten til andre verdenskrig fikk mange av disse en propaganderende rolle, der livshistorien til fortidens store helter ofte fungerte som speil for nasjonens historie og utvikling.

[40] Sørenssen, op.cit., s. 104

opinionsdannende film, slik den blant annet kan sees i de amerikanske *Why We Fight*-filmene, produsert under ledelse av Frank Capra.

Umiddelbart etter krigens slutt ble mengder av dokumentarfilmopptak gjort til bevismateriale i spørsmål om skyld knyttet til den nære fortidens ugjerninger, slik som under Nürenberg-rettergangen.[41] I årene som fulgte synes den tilbakeskuende filmen på nytt å vinne plass, men med et ønske om å se bakover for å skape en virkning i nåtiden. I sin skildring av dokumentarfilmens historie framhever filmhistorikeren Erik Barnouw det østtyske ekteparet Thorndikes arbeid, som gjennom filmer som *Du und Mancher Kamerad* (1955) og *Urlaub auf Sylt* (1957) fortalte den nære tyske samtidshistorien med fokus på nazistenes frammarsj og regjeringstid. Filmene var imidlertid også sterkt anklagende overfor den vesttyske unnfallenheten når det gjaldt å ta et eget oppgjør med sine krigsforbrytere og -forbrytelser, samtidig som de tydelig argumenterte for en østtysk rettskaffenhet, og slik fungerte som partsinnlegg i den nye politiske storkonflikten.[42]

En annen personlig dokumentarfilmskaper som også hadde til hensikt å se tilbake for å skape endringer i samtiden, var Alain Resnais med filmen *Nuit et brouillard* fra 1955. I denne filmen kombineres klipp fra filmaviser og dokumentasjonsmateriale med nåtidsopptak fra de forlatte konsentrasjonsleirene nærmere ti år etter. Resultatet ble en meget sterkt framstilling av en katastrofe som for alle utenforstående syntes ubegripelig, men som likevel skjedde, og som mange hadde del i. Resnais' intensjon var ikke så mye å påpeke skyld som å bevisstgjøre tilskuerne om at en krigs grusomhet er noe vi alle må forholde oss til, og ta ansvar for at ikke inntreffer på nytt – et annet sted, forkledd som en annen konflikt.

Den historisk orienterte dokumentarfilmen ble imidlertid også brukt mer optimistisk stemt i etterkrigsårene, særlig ut fra en tanke om å samle folket om en felles fortid, for slik lettere å kunne se framover i en gjenreisningstid. Dette var tilfelle i Norge. De første lengre kinodokumentarene som fikk premiere etter krigens slutt handlet henholdsvis om Kong Haakons tid som landets overhode; om norske styrkers innsats under krigsårene og landet under tysk okkupasjon.[43] Dette var filmer som var konsentrert tematisk om norsk motstandsfolks innsats som gruppe, mens kongefilmene *Haakon VIIs regjeringsjubileum* fra 1945, så vel som *Haakon VII – Norges konge i krig og fred* fra 1952, kretset om kong Haakons virke for landet, der skildringen av kongen reflekterte nasjonens historie gjennom

[41] Barnouw, Erik: *Documentary. A history of the non-fiction film*, Oxford University Press, New York & Oxford 1993, s. 173

[42] Barnouw, op. cit., s. 176-178. Filmene til Andrew og Annelie Thorndike var en del av en serie initiert av DEFA kalt *Arkivene bekjenner…* ['The Archives Testify…'], bestående av kompilasjonsfilm satt sammen av materiale fra de østtyske filmarkivene.

[43] Filmer som *Kong Haakon VIIs regjeringsjubileum 1945* (Karsten N. Wilskow,1945), *Fra London til Lofoten* (Holger Børgesen, 1946), *Fem år – som vi så dem* (Per G. Jonson & Bredo Lind, 1947), og *Det grodde fram* (Lyder Selvig, 1947).

hans regjeringstid. Noen år senere kom nok en arkivfilmbasert historiedokumentar; *Vår egen tid* av Sigval Maartmann-Moe, laget i 1959. Også i denne filmen var temaet landets historie fra unionsoppløsningen i 1905, men her ble den fortalt uten hjelp av noen samlende figur. I stedet skildret filmen landets samtidshistorie gjennom et bredt spekter av forskjellige tema, innrammet av 1950-tallets framtidsoptimisme og romfartsdrømmer.

Som historieformidlende dokumentarfilm fungerte ikke *Vår egen tid* like godt som de foregående filmene. Innfallsvinklene var tallrike, altfor tallrike. Resultatet ble en sammensatt, men uoversiktlig framstilling. De innvendingene som kritikere kom med gikk hovedsakelig ut på at formen ikke fullt ut sto til innholdet, for at stoffet i seg selv var egnet for gjensyn var det liten tvil om. En filmanmelder stilte blant annet spørsmål om hvorfor en dokumentarfilm av denne typen måtte spenne over et så langt tidsrom. Anmelderen mente det ville være en bedre løsning å se for seg en serie av kortere filmer der hver av disse ikke strakk seg over et tidsrom på mer enn et tiår.[44] Hva denne anmelderen i realiteten beskrev, var organiseringsprinsippet som historiedokumentaren snart skulle komme bli å preget av, i fjernsynsmediet.

Mer enn å representere en endring av den historiske kompilasjonsfilmen som sådan, bød fjernsynet på en annen måte å tenke struktur på: den episodiske. Det som imidlertid kom til å forandre den historiske kompilasjonsfilmen, var en større bruk av annet materiale enn filmopptak alene. Fra hovedsakelig å ha hatt et ensartet uttrykk, basert utelukkende på arkivfilmsmateriale, skulle historiedokumentaren i løpet av noen tiår komme til å bli mer mangfoldig. I dette mangfoldet sto den rene kompilasjonsfilmen fremdeles stødig, men med selskap av mer sammensatte uttrykksformer.

Den sammensatte historiedokumentaren I: Fotografi og artefakter

Det historieformidlende potensialet etterkrigsårenes filmskapere så i arkivfilmen førte også til en økt oppmerksomhet om fotografiet. Med en historie som strakk seg tilbake til 1840-tallet, utgjorde fotografiet en vesentlig kilde til visuell kunnskap om tiårene før filmens gjennombrudd. Fotografier var imidlertid i liten grad blitt brukt i dokumentar- og kompilasjonsfilmsammenheng, og årsaken lå trolig i en ide om – slik Erik Barnouw har påpekt – at innklipp av fotografiske bilder lett kunne føre med seg et statisk filmuttrykk.[45] Det ble med andre ord betraktet som lite filmatisk å benytte fotografier i produksjonen.

En film som bidro til å endre dette synet var kanadiske *City of Gold* (1957) av Colin Low og Wolf Koenig. De to var kommet over en samling fotografier, bestående av over 200

[44] Anmeldelsen fra *Arbeiderbladet* sitert i Braaten, Lars Thomas, Jan Erik Holst, Jan H. Kortner (red): *Filmen i Norge*, Ad Notam Gyldendal, Oslo 1995, s. 224.
[45] Barnouw, op.cit., s. 200.

glassplate-negativ tatt av fotografen A.E. Haig. Han hadde som lykkejeger kommet til byen Dawson på høyden av det store gullrushet på slutten av 1890-årene, og tatt en mengde fotografier av livet i byen og på utgravningsstedene. Det som gjorde samlingen av fotonegativ virkelig spesiell, var størrelsen og kvaliteten på glassplatene.[46] Åtte ganger ti tommer store inneholdt de et vell av detaljer, og bildene var av en slik kvalitet at de kunne utforskes nettopp i disse detaljene. Dette utnyttet de to filmskaperne, som var erfarne animatører, til å skape en ny måte å tenke dokumentarfilm på. Ved å la sønnen til en av gullgraverne fortelle historien han hadde hørt av sin far, settes en narrativ ramme med utgangspunkt i en nåtidssituasjon om det historiske materialet. Så begynner fotografiene også å fortelle, eller rettere sagt: historien blir fortalt med utgangspunkt i bildene. Kameraet beveges over den fotografiske flaten, og det skapes liv mellom stillbildenes detaljer. Først sees en liten klynge av menn, gående etter hverandre i snøen, så følger kameraet den retningen mennene går, og tilskueren forstår at de er ledd i en endeløs rekke på vanding gjennom et snødekt pass på vei til Dawson. På andre siden av passet fortelles det om arbeidet med å bygge båtene som skal frakte gullgraverene langs med fjorden, før de til slutt når sitt mål – for sent. Mesteparten av gullet er allerede i hendene på andre.

I *City of Gold* gjøres fotografiene til utgangspunkt for en beretning som skildrer ferden, stedet og livet. De hverdagslige situasjonene og ansiktsuttrykkene til de avbildede personene bidrar til at filmen forteller med en følelsesmessig nærhet til fortiden, basert på hva fotografiene viser, men skapt gjennom en kreativ bruk av det forelagte materialet. Koenig og Lows arbeid i denne filmen viste at historiedokumentarens filmestetiske potensiale ikke bare lå i montasje og klipping, men også i en cinematografisk bearbeidelse av materialet. Selv om *City of Gold* i seg selv ikke var en kompilasjonsfilm i tradisjonell forstand, i det den benytter seg av fotografier og ikke filmopptak, viser den både hvordan ikke-filmatisk materiale kan brukes kreativt til å fortelle om fortidige hendelser og situasjoner, og hvordan et slikt materiale kan inkorporeres i et filmatisk hele.

Senere skulle den amerikanske dokumentarfilmskaperen Ken Burns komme til å benytte en lignende teknikk i sin fjernsynsserie *The Civil War*, en produksjon som imidlertid var langt mer kompleks både med hensyn til kildetilfang og til framstillingsform. I en 11 timer lang serie fra 1990, skapte Burns en historisk framstilling av den amerikanske borgerkrigen på grunnlag av offentlige kilder slik som avisreportasjer og publiserte memoarer, så vel som vanlige folks dagbøker og personlige brev. Hva de skriftlige kildene fortalte, formidlet i den *voiceover*-baserte framstillingen, skapte en sammenheng og ramme om den store mengden fotografier som Burns hadde hentet ut fra utallige arkiver. I tillegg

[46] Barnouw, op.cit., s. 200-201.

brukes nåtidsopptak til å skildre stedene der kampene mellom Sørstats- og Nordstatssoldatene sto, tatt opp på samme dato og tidspunkt på dagen som slagene en gang i tiden sto.[47] Med det personlige og private kildematerialet, i kombinasjon med fotografiene, fortalte *The Civil War* borgerkrigshistorien gjennom menneskene som var med – menneskene som var en del av det hele.

I løpet av 1950/60-tallet ble dokumentarfilmskapere også mer oppmerksomme på de filmatiske mulighetene som lå i ikke-fotografisk bildemateriale, så vel som andre uttrykksformer og kulturobjekter, eller artefakter. I 1955 kunne Bayeux-teppet sees som illustrasjonsmateriale i Roger Leenhardts film *The Norman Conquest of England* (1955), et teppe som i løpet av tiårene som fulgte skulle bli et stadig tilbakevendende innslag i historiske skildringer.[48] For den historiske kompilasjonsfilmens del betydde en større interesse for å presentere fortiden gjennom de artefaktene som fantes bevart i nåtiden en ytterligere utvidelse av det tidsrommet det kunne fortelles om. Filmuttrykket fikk dessuten oftere enn tidligere en mer kompleks meningsbærende og representerende dimensjon.

Som uttrykksform startet den historiske dokumentarfilmen i den rene kompilasjonsfilmen, men med utgangspunkt i det vitenskapelige filmforedraget ble en ny audiovisuell historieformidlende form utviklet i fjernsynsmediet.[49] Opprinnelig var foredragsholderens plass ved siden av filmlerretet – nå hadde han tatt steget inn i fjernsynsskjermen, og sammen med ham skulle den objektbaserte formen for visualisering av fortiden danne kjernen i mange historiske dokumentarserier laget for fjernsyn. En av dokumentarseriene som bidro til å etablere den tilstedeværende historiefortelleren som en cicerone i det historiske landskapet, og som viste hvordan artefakter i bred forstand både kunne danne utgangspunkt for – og ramme om – historien som skulle fortelles, var Michael Gills *Civilisation* (1969), produsert for BBC, der kunsthistorikeren Kenneth Clarke var seriens allestedsnærværende forteller. Denne formen for historiedokumentar har vist seg å bli den foretrukne for de historiske framstillingene som strekker seg lenger tilbake enn 'fotografisk' tid, noe nyere serier som STVs *Hermans historia*, BBCs *A History of Britain*

[47] Barnouw, op.cit., s. 328.
[48] Op.cit., s. 202. Bayeux-teppet ble også nylig brukt i en større historisk produksjon, i BBCs *A History of Britain*, (Martin Davidson,1999).
[49] I sin dokumentarfilmhistoriske framstilling opererer Erik Barnouw med fem undersjangere av den historiske dokumentarfilmen: 1) den allestedsnærværende og allvitende historiefortelleren 2) Den arkivfilmbaserte kompilasjonsfilmen 3) biografien, 4) Den intervjubaserte, konfronterende og 5) fotokompilasjonen. (Barnouw 1993, s. 314-330). Han presenterer imidlertid ikke noe grunnlag for inndelingen, som synes bestemt delvis av teknisk-stilistiske, delvis tematiske forskjeller undersjangrene imellom. Dersom inndelingen hadde blitt basert utelukkende på forskjeller i stil, vil biografien forsvinne som egen kategori, og fotokompilasjonen ville stå som en variant av den arkivfilmbaserte kompilasjonsfilmen. Resultatet hadde da blitt tre distinkt forskjellige stilarter.

(Martin Davidson, 1999), og NRKs *Historien om Norge (*Mark Åkerblom, 2003) er eksempler på.[50]

Den arkivfilmbaserte historiedokumentaren begynte etter hvert å benytte annet materiale i tillegg til arkivfilm; både skriftlig, muntlig og objektbasert. Ved å kombinere gammelt og nytt materiale utvidet filmskaperne det historiedokumentariske formidlingsrommet, både tidslig, tematisk og i en diskursiv forstand.[51] I kombinasjonen av gammelt og nytt materiale kunne dessuten det spenningsforholdet som finnes mellom fortid og nåtid skape dybde i framstillingen. Dette ble særlig tydelig når arkivmateriale ble kombinert med intervjuet.

Den sammensatte historiedokumentaren II: intervjuet og erindringen

I fjernsynets etableringsfase ble den arkivfilmbaserte historiedokumentaren i serieformat raskt en del av seernes faktabaserte programtilbud. Den representerte et trygt satsningsområde, og den vesentligste forskjellen mellom fjernsynsserie og kinofilm var at det med utgangspunkt i serieformatet ble enklere å tenke større produksjoner; produksjoner med større tematisk bredde, eller større detaljrikdom. Ved å formidle i serie ville en populær produksjon dessuten få publikum til å vende tilbake til skjermen for neste avsnitt, for slik å etablere noen seervaner. Denne doble strategien resulterte i historieproduksjoner bestående av et stort antall episoder – gjerne tilsvarende et halvt år ukentlige sendinger – slik som amerikanske NBCs satsning *Victory at Sea* (1952-53), som rommet 26 episoder à 30 minutter. Årsaken til at *Victory at Sea*, som omhandlet historien om andre verdenskrig, kom så tidlig som i 1952, var at den som offisiell versjon av historien om krigen ble laget i samarbeid med den amerikanske marinen, bygget på en privilegert tilgang til filmarkivene.[52] Den historiske argumentasjonen i *The Victory at Sea* sto ikke langt tilbake fra dokumentarfilmene Frank Capra og hans team hadde produsert under krigsårene, også det i samarbeid med det militære, der historiske forhold ble forklart gjennom svært forenklede årsakssammenhenger, framstilt som det godes kamp mot det onde.

Noen år senere kom konkurrenten CBS med serien *Twentieth Century*, som selskapet produserte i årene 1957-66.[53] *Twentieth Century* besto av avsluttede avsnitt om utvalgte

---

[50] En nyere historiedokumentarisk serie som ikke benytter denne formen i sin historiske beretning som strekker seg over tusen år – fra 1000 til 2000 – er *Fra Rom til Ram* [*Millenium*] (Jeremy Isaacs & Pat Mitchell, 1999). I stedet har man valgt å kombinere en forklarende *voiceover*-kommentar med opptak av gjenstander, fysiske og digitale iscenesettelser og tablåer.
[51] Med en større fleksibilitet i formen, vil det blant annet ikke være like avgjørende for framstillingen om det eksisterer arkivmateriale på alt som ønskes bildelagt.
[52] Leyda, op.cit., s. 97.
[53] Barnouw, op.cit. s. 200.

emner, ikke utelukkende historiske. I den første tiden omhandlet programserien allikevel hovedsakelig amerikansk historie under andre verdenskrig, og her baserte serien seg utelukkende på kompilasjon av arkivfilmmateriale. Etter hvert ble en mer mangfoldig tematisk orientering synlig; noen avsnitt i en bredere historisk retning, andre med en større samfunnsorientert basis.[54] Slik sett står *Twentieth Century* som et tidlig eksempel på en arkivfilmbasert historieserie som ikke utelukkende var orientert om århundrets to store kriger, hendelser som ellers lenge utgjorde det dominerende temaet i den audiovisuelle historieformidlingen.

Storbritannias første storsatsing var *The Great War*, produsert av BBC i 1964. Bakgrunnen for produksjonen var både 50-årsmarkeringen av utbruddet for første verdenskrig, men den 26 avsnitts lange serien skulle også bidra til å trekke tv-seere til engelsk fjernsyns nye kanal, BBC2.[55] Nærmere ti år senere kom *The World at War*, som skulle bli mønsterdannende for kommende historieformidlende fjernsynsproduksjoner. Serien var produsert av det kommersielle fjernsynsselskapet Thames Television, og ble til under ledelse av selskapets produsent Jeremy Isaacs.[56] *The World at War* hadde premiere høsten 1973, og representerte en ganske ny måte å fortelle historien om andre verdenskrig på. I *Victory at Sea* hadde historien om krigsårene blitt fortalt med patos og med vekt på krigshandling, billedlagt med arkivmateriale hentet nokså vilkårlig fra filmaviser så vel som fiksjonsfilm.[57] Thames Television satset på sin side på en kildekritisk omgang med det filmatiske grunnlagsmaterialet. I løpet av de nærmere fire årene produksjonen strakk seg over, ble store menger nytt materiale sporet opp – mot slutten av 1960-tallet var en rekke arkiver med krigsmateriell blitt åpnet opp for offentligheten – og det visuelle materialet skulle så langt det lot seg gjøre være både tid- og stedfestet. Store ressurser ble satt inn på å gjennomføre dette. Man ønsket dessuten å la vanlige mennesker som hadde opplevd krigen på kroppen få slippe til og fortelle sine historier, som inkorporerte elementer i hver av de enkelte episodenes framstillinger.[58]

---

[54] Plantinga, Carl R.: *Rhetoric and Representation in Nonfiction film*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, s. 202.
[55] Downing, Taylor: 'History on Television: The Making of 'Cold War', 1998', i Landy, Marcia (ed.): *The Historical Film. History and Memory in Media*, Rutgers University Press, New Brunswick 2000, s. 294.
[56] *The World at War* var den første i en rekke større historiske tv-dokumentarserier som er signert av Isaacs. Senere har Isaacs stått ansvarlig for dokumentarproduksjonene *Ireland – a Television History* (1981), samt *The Cold War* (1998) og *Millenium* (1999), de to siste i samarbeid med amerikanske Pat Mitchell.
[57] Rosenthal, Alan (ed.): *The Documentary Conscience. A casebook in film making*, University of California Press, Los Angeles 1980, s. 35.
[58] A Brief History of *The World at War*, http://www.theworldatwar.com/history.htm (operativ 13.05.02)

Det er tre trekk ved *The World at War* som gjorde produksjonen spesiell. Det ene er relatert til hvordan det komplekse historiske forholdet som skulle framstilles ble strukturert i håndgripelige linjer som kunne påbegynnes og avsluttes innenfor rammene av seriens 26 avsnitt. De to andre er knyttet til arkivfilmmaterialets og hverdagsskildringenes betydning for den historiske framstillingen: For det første skulle *The World at War* unngå å bruke kjent materiale i de situasjonene der det faktisk fantes materiale det store publikum ennå ikke hadde sett, et materialet som skulle være autentisk. For det andre ønsket produksjonsteamet å unngå at ekspertene var de eneste som fikk dele sine erindringer fra krigsårene, og satset derfor mye på å innlemme historiene også til vanlige folk.[59] Det var imidlertid ikke noen fullstendig ny historieformidlende linje Isaacs og hans produksjonsteam trakk opp ved å ta i bruk erindringsmateriale. Et av de første forsøkene på å inkorporere hverdagsmenneskers opplevelser av historiske hendelser finnes i en BBC-produksjon gjort så tidlig som i 1953. Ifølge Jay Leyda sendte fjernsynsselskapet den britiske dokumentarfilmskaperen Paul Rothas film *Total War in Britain* fra 1945 etter først å ha stilt tv-publikumet spørsmål som ”Var du der? Ser du deg selv i denne filmen?” og ”Hva gjør du nå?”.[60] Responsen var “(…) so great from people who saw themselves doing war jobs in the film that the film was shown again, this time stopped at certain frames while the people shown there were interviewed.”[61] Det som gjorde *The World at War* sin bruk av vitnemål spesiell, var at de ble brukt til å fortelle historien om den andre verdenskrig fra flere hold, både fra de alliertes og fra den tyske siden.[62]

Intervjuet ble raskt integrert som et framstillingsmessig viktig element i fjernsynets arkivfilmbaserte historiedokumentar.[63] Den *voiceover*-styrte historieformidlingen, som med sin ’Voice-of-God’-kommentar ofte hadde en autoritær tone, ble gjennom intervjuet supplert av refleksjoner fra fagfolk eller eksperter som tilførte framstillingen kunnskap utenfra. I tillegg kunne intervjuet bidra med beretninger av folk som hadde tatt del i de historiske hendelsene, samt erindringer om opplevelser av mer hverdagslig art.[64] Resultatet ble en mer

---

[59] Rosenthal op.cit, s. 40, s. 65
[60] Leyda op.cit., s. 135
[61] Ibid.
[62] I Alan Rosenthal (red.): *The Documentary Conscience* forklarer researcher Susan McConachy om arbeidet med å spore opp, intervjue og innkorporere historiene til vanlige folk, både fra de alliertes side, og fra tysk side av krigen. Rosenthal, op. cit., s. 64-75.
[63] Intervjuet ble dessuten det bærende elementet i den intervjubaserte konfronterende historiedokumentaren som Eric Barnouw presenterer, slik denne undersjangeren ble markert befestet gjennom franske Claude Lanzmanns *Shoa* fra 1985.
[64] I enkelte arkivfilm- og intervjubaserte historiedokumentarer kan den overordende kommentaren være fraværende, der den muntlige framstillingen er basert utelukkende på vitnenes erindringer. Denne varianten er nokså sjelden, men finnes blant annet i den amerikanske filmen *The Life and Times of Rosie the Riveter* (Connie Field, 1980). Regissøren Field lar intervjuene med fem kvinner som alle vervet seg til jobber i den amerikanske

innlemmende, deltagende historiedokumentar. En serie som viste hvordan denne konvensjonen har holdt stand gjennom tiårene som har gått, var serien den samme Jeremy Isaacs laget for CNN ved slutten av 1990-tallet som en tilbakeskuende framstilling av den kalde krigen. I *The Cold War* (Isaacs 1998) er toppolitikere, politiske bakmenn og vanlige folk representert med sine historier, sine refleksjoner, og bidrar gjennom intervjuer på forskjellig vis til en bredspektrert framstilling av den politiske situasjonen som preget perioden fra midten av 1940-tallet fram til slutten av 1980-tallet.

Mange av de påkostede serieproduksjonene fikk et stort internasjonalt publikum gjennom salg til nasjonale fjernsynsselskap, blant annet til NRK. De utenlandske serienes kvalitet og popularitet har trolig vært avgjørende for at NRK gjennom tidene selv har valgt å konsentrere seg om landets egen historie i sine større historiske dokumentarserier. Den første fjernsynsbaserte norgeshistorien ble lansert i 1967, da NRKs skolefjernsyn produserte en serie på i utgangspunktet fem avsnitt om Norges historie fra Unionsoppløsningen fram til midten av 60-tallet, en serie som senere ble oppdatert og sendt i reprise i 1975. I denne produksjonen ble filmmateriale, modeller og stillbilder – både tegninger og fotografier – samt enkelte intervjusekvenser fra fjernsynets egne produksjoner inkorporert i avsnittene. Til tross for det relativt store mangfoldet både i materiale og tematikk, hadde serien et enkelt, og til tider statisk uttrykk. I 1967 kom imidlertid også en mer helhetlig integrert, og i større grad samstemt historisk serie formmessig sett: *Norge i krig*, redigert av Bernhard Larsen og produsert av NRK i samarbeid med Forsvarets rekrutterings- og opplysningskontor. Serien skildret landet gjennom fem år med krig, basert på materiale hentet fra aktualitetsfilm både fra de alliertes og fra motstanderens side. Selve framstillingen var dessuten i stor utstrekning organisert om norske militæres egne minner fra krigsårene, der filmkommentarens funksjon i større grad går ut på å stille spørsmål til vitnene og binde sammen de mange beretningene, enn å etablere en overordnet forklarende fortelling.

Med unntak av skolefjernsynets serie fra 1960-tallet, var det først på 1990-tallet at NRK satset på større produksjoner som tok for seg landets historie med en bred sosial- og kulturhistorisk vinkling. Da kom det imidlertid både en serie fra undervisningsavdelingen produsert i samarbeid med Universitetet i Bergen, og en i regi av NRKs Fakta-avdeling. Undervisningsavdelingens produksjon *Norsk historie* (Helge Torsen, 1992) tok for seg landets lange historiske linjer, formidlet av tilstedeværende historikere, gående, stående eller sittende i historiske miljøer. Gjennom seriens 12 avsnitt ble historiske hendelser fra vikingtid

---

tungindustrien fortelle historien om en tid utenom det vanlige, krigsår der vante kjønnsroller ble skjøvet til side. Når Fields egne spørsmål klippes bort, står svarene til kvinnene igjen i en monologisk form, berettende om sine opplevelser, tanker og betraktninger. Opp mot denne erindringsbaserte diskursen, setter Field en kontrast i arkivmateriale fra mobiliseringskampanjer og rekrutteringsfilm fra krigens dager.

fram til 1900-tall skildret av ulike fagpersoner, visuelt supplert av gjenstander, naturskildringer, klipp fra spillefilmer og iscenesatte tablåer. Den andre serien, *Veier til vår tid* (Reidar Hirsti, 1991), fortalte i 13 avsnitt Norges samtidshistorie fra slutten av andre verdenskrig til slutten av 1980-tallet. Samfunnsutviklingens sosiale og kulturelle sider utgjorde det tematiske prismet tiårene etter krigen ble sett gjennom, med en framstillingsform basert på den arkivfilmbaserte historiedokumentarens, med intervjuet som et vesentlig element og en moderat bruk av illustrerende iscenesettelser. *Veier til vår tid* ble både minnebok og krønike, men i sin kombinasjon av en overordnet, sammenbindende *voiceover*-kommentar og intervjuer både av menigmann og eksperter, bød avsnittene på sammensatte framstillinger som også rommet den samtidshistoriske analysen.

Det iscenesatte tablået som illustrasjonsmateriale

I løpet av 1960- og 1970-tallet så man en økende tendens innenfor historiedokumentaren til å framstille historien ved hjelp av en historiker som cicerone, med landskap og bymiljø som historisk bakteppe og artefakter som fortidsspor. Det siste tiåret har på sin side brakt med seg en bruk av iscenesatte sekvenser og digitale illustrasjoner, både i historiedokumentaren som har ciceronen som sitt bærende element, men også i den arkivfilmbaserte historiedokumentaren.

Det å bruke spillefilmsmateriale i den historiske kompilasjonsfilmen har gjennom tidene vært en utbredt, men lite ansett praksis, så lenge hensikten har vært å la spillefilmsklippene framstå som autentiske opptak i mangel av et faktisk autentisk materiale. Iscenesettelser kan forstås som en måte å omgå problemet knyttet til manglende materiale, ved at filmskaperen benytter seg av et spillefilmsmateriale med en *illustrerende* funksjon, som er skapt for anledningen. Samtidig kan den økte forekomsten av iscenesettelser, og etter hvert også data-animerte illustrasjoner, forklares estetisk som et uttrykk for det den britiske filmviteren John Corner kaller den nye dokumentarfilmens 'symbolske tetthet'. Denne kommer til syne i et dokumentaruttrykk som i stor utstrekning låner visuelle grep fra reklame, musikkvideo og spillefilm, skriver Corner.[65]

Ordinært baseres kompilasjonsfilmen på et visuelt materiale som uttrykker de fotografiske medienes særegne virkelighetsrepresenterende kvaliteter. I iscenesettelsen har imidlertid det visuelle materialets historiske referent ingen egentlig betydning, idet iscenesettelsen med sin illustrerende funksjon står i et referensielt forhold til den aktuelle

[65] Corner, John: *The Art of Record. A critical introduction to documentary*, Manchester University Press, Manchester 1996, s. 182.

dokumentarfilmens meddelelse, og slik bare indirekte til den fortidige virkeligheten det fortelles om.

Iscenesettelsene bidrar i form av tablåer eller fragmenter av handlingsforløp til å gi historiedokumentarens helhetlige uttrykk en symbolsk dimensjon. I historiedokumentaren kommer denne dimensjonen ofte til uttrykk gjennom det Corner kaller dramatiske markører; metonymiske sekvenser som står til tematikken som deler til en helhet.[66] Iscenesettelsene fungerer med andre ord som innslag som antyder en situasjon, en stemning eller et miljø, mer enn å stille det fullt og helt til skue. De er ofte enkle, hensikten er å bidra til en stemning; marsjerende føtter, vognhjul rullende i søle, en kvinne stående over vaskebrettet i et enkelt innredet kjøkken, eller en mann som sitter og skriver på et brev. Tette utsnitt og enkle miljøer er ressurssparende i produksjonssammenheng. Det er allikevel den funksjonen iscenesettelsene har for den helhetlige framstillingen og for publikums opplevelse av den som er den vesentligste. Ved å antyde mer enn å fortelle, innehar det iscenesatte tablået en medbetydning som tilskueren må relatere til framstillingen som helhet. I den omtalte norske serien *Veier til vår tid* (Reidar Hirsti, 1991), ble tablået i hovedsak benyttet til å vise hverdagslige situasjoner som skaper små pauser og overganger i den helhetlige historiske framstillingen.

Iscenesettelsen kan i tillegg til å fungere som stemningsskaper også fungere som en visualiseringsstrategi de tilfellene hvor man ellers ikke har et filmmateriale til rådighet, eller der materialet som finnes ikke fullt ut synes å passe til det som skal formidles. Dette er tilfellet i den norske serien *Skyggespill* (Dag Hermansen/Bjørn Nilsen 1997), en fem-avsnitts lang framstilling av Henry Rinnans rolle under den andre verdenskrig. På bakgrunn av lite arkivmateriale seriens omfang tatt i betraktning, er det intervjusekvensene samt iscenesettelsene som langt på vei bærer historien om Rinnan, mens arkivmaterialet blir benyttet til å skape det generelle historiske bakteppet for Rinnans gjøren og laden.

I den norske *Mørketid. Kvinners møte med nazismen* (Karoline Frogner 1995), forteller ti kvinner om sin tid og sine opplevelser som fanger av nazistene under andre verdenskrig, enten i Norge eller i Tyskland. I hjemlige omgivelser deler kvinnene sine minner og følelser med filmtilskuerene. Her er det enkeltmennesket som hver for seg bærer en bit av historien, mens den helhetlige framstillingen springer ut av filmskaperens sammensetning av de enkeltes erindringer. Denne sammensetningen er naturligvis ikke alene støttet av det som kommer fram under intervjusituasjonen, men også på det forarbeidet som var blitt gjort før selve opptakssituasjonen tok til. I tillegg preges *Mørketid* av en formal eksperimentering med utgangspunkt i kvinnenes beretninger. Det fantes svært lite filmmateriale å bygge filmen på,

[66] Op.cit., s. 189.

og det som fantes, ville utelukkende være av emblematisk verdi. Med utgangspunkt i det kvinnene fortalte om, skapte Frogner filmatiske tablåer i form av visuelt nokså nakne iscenesettelser av hendelser og situasjoner. De ti kvinnenes historier følges på en slik måte av filmskaperens visualiseringer, i motsetning til at de selv blir følge til en *voiceover*-basert framstilling. Resultatet blir en subjektivt fortalt historie bygget utelukkende på selvopplevde erfaringer, men med en framstilling strukturert og bearbeidet av en utenforstående instans – filmskaperen. I Frogners film finnes verken den strukturerende *voiceover*-kommentaren eller arkivmaterialet som kjennetegner den historiske kompilasjonsfilmen. Ved å velge bort den dominerende framstillingsformen basert på konvensjoner knyttet til bruk av kommentar og til arkivmateriale, vil en film som *Mørketid* samtidig påpeke disse konvensjonene, i deres fravær.

* * *

Den arkivfilmbaserte historiedokumentaren representerer et standhaftig og slitesterkt historieformidlende uttrykk. Den har kompilasjonsteknikken som sin grunnform, men har gjennom årenes løp utviklet varianter med et mer sammensatt uttrykk i kombinasjon av arkivmateriale, filmede artefakter og iscenesettelser. Den *voiceover*-orienterte, utleggende kommentaren har dessuten fått et alternativ i blandingsformen av kommentar og intervjubasert beretninger. Denne utviklingen mot et større mangfold har også medført større variasjoner både med hensyn til hva slags epistemologisk grunnlag historien formidles på, og hvilke retoriske strategier historien formidles med.

Typer av historisk kompilasjonsfilm

Det historiske risset presenterte dagens arkivfilmbaserte historiedokumentar som en mangfoldig og sammensatt, men allikevel enhetlig form. Samtidig blir det også tydelig at det finnes forskjeller i de enkelte produksjonenes formidlingsstrategier, forskjeller som kan defineres i ulike typer av historisk kompilasjonsfilm. Nyansene baserer seg ikke bare på representasjonelle karakteristika – forstått som produksjonenes virkelighets- og fortidsrepresenterende strategier – men også på forhold knyttet til henvendelsesform; produksjonenes kommunikative og retoriske strategier. Dette betyr at en inndeling i ulike typer må gjøres på grunnlag av tekstinterne og -eksterne faktorer, faktorer som griper inn i både avsenders, så vel som mottagers posisjoneringer i forhold til teksten.

Dokumentarfilmen, som alle andre meddelelsesformer, kommer til uttrykk i kombinasjonen av dens basis – filmen – og de representasjons- og formidlingsstrategier som er betraktet som mulige for dokumentarfilmen. For å kunne begrepsfeste visse sett av variasjoner i dokumentarfilmens uttrykk, presenterer den amerikanske filmviteren Carl

Plantinga det han kaller for dokumentarfilmens 'stemme', forstått som en karakterisering av dokumentarfilmens samlede sett av kommuniserende trekk. Begrepet 'stemme' er imidlertid et begrep opprinnelig utviklet av Bill Nichols, forklart som

> …that which conveys to us a sense of a text's social point of view, of how it is speaking to us and how it is organizing the materials it is presenting to us. In this sense 'voice' is not restricted to any one code or feature such as dialogue or spoken commentary. Voice is perhaps akin to that intangible, moiré-like pattern formed by the unique interaction of all film's codes, and it applies to all modes of documentary.[67]

'Stemme' er med andre ord en kvalitet som favner bredere enn filmens lydside, i det den står som et bilde på dokumentarfilmens samlende kommunikasjonsstrategi. I Plantingas bruk av begrepet har han innført en distinksjon mellom en formal, en åpen og en poetisk stemme.[68] Den formale stemmen knytter han til en forklarende kommunikasjonsstrategi som vektlegger en 'epistemic authority', som han kaller det.[69] En slik kunnskapsmessig autoritet er ofte kjennetegnende for dokumentarfilmer som uttrykksmessig og stilistisk er av klassisk karakter – gjerne sentrert om en 'Voice-of-God'-basert utlegning – samtidig som de i sin struktur deler likhetstrekk med fiksjonsfilmen. Dette siste punktet forklarer han med at på samme måte som fiksjonsfilmen implisitt framsetter noen spørsmål ved starten av sin fortelling, spørsmål som vil bli besvart i løpet av filmfortellingen og gjennom filmens sluttscener, bygges en dokumentarfilm preget av en formal stemme også på en slik framdrift i sin utlegning av et saksforhold.

Den åpne stemmen er på sin side preget av en spørrende tone. Der den formale stemmen framtrer med autoritet, dreier denne mer i retning av det 'epistemically hesitant'.[70] Den nølende, eller prøvende kunnskapsmessige holdningen knytter Plantinga hovedsakelig til filmer uten noen eksplisitt muntlig kommentar, men den kan også være betegnende for dokumentarfilm med et refleksivt fokus. I stedet for å forklare, er den åpne stemmens intensjon å observere eller utforske et emne eller en sak, og resultatet blir derfor ikke den strukturerte framstillingen som kjennetegner den formale stemmen. Dokumentarfilm med en poetisk stemme – som er Plantingas tredje type – er slike som i størst grad framhever dokumentarfilmens estetiske kvalitet, som gjennom sin utlegning formidler en 'epistemic aestheticism'.[71] Dette gjelder for film som retter oppmerksomheten om sine egne

---

[67] "The Voice of Documentary", i (ed.) Nichols, Bill: *Movies and Methods*, University of California Press, Berkley 1985, s. 260-261. I denne artikkelen framsetter Nichols fire hovedkategorier av dokumentarfilmatiske henvendelsesformer, som skulle bli til hans 'Modes of documentary' i *Representing Reality* (1991).
[68] Plantinga, op.cit, s. 105-120.
[69] Op.cit. s. 107.
[70] Op.cit. s. 108.
[71] Op.cit. s. 109.

representative kvaliteter og muligheter, ofte i form av en selvbevisst stilistisk ekskurs. Det finnes ikke noen klare grenser mellom de tre strategiene, skriver Plantinga, og det vil kunne finnes filmer som kommuniserer med en flertydig stemme, lik så gjerne som med en entydig. Plantinga vektlegger de tre stemmenes epistemiske aspekter i beskrivelsen av måten de artikulerer seg på. Det innebærer at der den formale typen uttrykker kunnskap og viten med en forklarende tone, lar den åpne typen kunnskapen få komme til uttrykk gjennom et undersøkende perspektiv. Den poetiske preges av at en erkjennelse oppstår fra formen eller uttrykket selv, og bryter slik med tradisjonell epistemologi.

Når Plantinga trekker inn tonefallet i sin utlegning av den formale stemme, framstår den med ett som en stemme som uttrykker seg overfor en tilhører. De ulike stemmene vil derfor implisere en retorisk dimensjon når dokumentarfilmen settes i en kommunikativ sammenheng.[72] For den historiske kompilasjonsfilmens del er 'stemmen' i all hovedsak formulert i en muntlig kommentar i kombinasjon med bilder og filmklipp, oftest med en formal karakter. Til tross for dette, finnes det nyanser både i den muntlige kommentaren, så vel som filmenes epistemologiske og stilistiske basis, som trekker i retning av både en åpen og en poetisk valør. Om Plantingas typologi settes i forbindelse med retorikken, kan dette danne bakgrunn for å utskille tre forskjellige typer av arkivfilmbasert historiedokumentar:

1) Den doserende. Dette er en historiedokumentar som i hovedsak gir uttrykk for de karakteristiske trekkene ved Plantingas 'formal voice'. Den har en klar, dominerende stemme, og formidler sitt syn med autoritet. Den doserende historiedokumentaren presenterer kunnskap om fortiden gjennom en 'Voice-of-God'-instans, oftest i form av en *voiceover*-kommentar, og lar bilder og filmklipp i all hovedsak framstå illustrerende til den verbale utlegningen.

2) Med utgangspunkt i en klar og dominerende forteller, kan det også benyttes en kommunikasjonsstrategi med en åpnere argumentasjon, både epistemologisk, men også retorisk. I den deltagende historiedokumentaren søkes det støtte til utlegningen fra andre, enten fra ekspertvitner eller fra vanlige folks opplevelser. Man kan også se eksempler på former for framstillinger som åpner opp for en diskusjon av framstillingens eget vitenspotensiale, den kunnskapen den formidler. Dette kan gi seg utslag i en diskusjon av den historiske påstandens egne premisser, og/eller føres som en dialog med bildesiden. Her kan også det visuelle materialet gis en større kommunikasjonsstrategisk betydning.

[72] Op.cit., s. 114. Plantinga gjør ikke selv denne koblingen mellom stemmens toneleie og en retorisk dimensjon. I stedet diskuterer han toneleiet i forhold til stemmes kvalitet som 'seriøs' eller 'ærlig'. Diskusjonen bli imidlertid liggende åpen, idet Plantinga konstaterer at den formale stemmen har et stort mangfold av stemmeleier.

3) En tredje type er den spekulerende historiedokumentaren. Denne vil preges av en reflekterende eller søkende utlegning. Samtidig vil den kunne grense opp til det poetiske, i det filmens epistemiske argumentasjonskraft legges på det visuelle materialet. I filmens helhetlige kommunikasjonsstrategi er det bildene som vil lede an utlegningen.

1 Den doserende historiedokumentaren

Denne typen av historiedokumentar rommer de eldste eksemplene av uttrykksformen, og fordi den langt på vei fremdeles representerer den rådende konvensjonen innenfor den historiske kompilasjonsfilmen, synes den berettiget å bli kalt for 'klassisk'. Den doserende typen rommer to ulike uttrykksformer som til tider kan framstå som nokså forskjellig. Den ene – som også er den eldste – har en argumentasjon framført gjennom en *voiceover*-kommentar, oftest i en avpersonifisert form, mens den andre har en tilstedeværende historieformidler, som mest av alt fungerer som en presentatør av filmmaterialet.[73]

Som type ble den doserende historiedokumentaren etablert som rene kompilasjonsfilmer der arkivmateriale ble klippet sammen tematisk og anført av tekstplakater, for eksempel slik vi finner det i Esfir Shubs film *Romanofdynastiets fall*. Med lydfilmen ble tekstplakatene hovedsakelig skjøvet til side av en muntlig framført kommentar, men plakaten beholdt likevel sin funksjon i enkelte sammenhenger, spesielt som tids- og stedsmarkør. I dag finnes den doserende historiedokumentarens form representert i en stor mengde produksjoner, ofte i serieformat, laget for, og sendt av, store nisjebaserte fjernsynskanaler, slik som *History Channel* og *Discovery Channel*. Tre meningsbærende elementer settes normalt i spill i den doserende historiedokumenaren: en *voiceover*-kommentar, en bildeside og en lydside, med en innbyrdes klar hierarkisk orden. Lydsiden er gjerne knyttet til bildematerialet som effektlyd, men kan også ha en mer generell funksjon som stemningsskapende bakgrunnsmusikk. Dette gjelder både for et materiale som i utgangspunktet fantes med lyd, så vel som stumfilmsmateriale. Bildesiden er videre klart underordnet *voiceover*-kommentarens utlegning.

Den muntlige kommentaren er den doserende historiedokumentarens strukturerende instans. Denne blir i all hovedsak framført i overensstemmelse med de klassiske idealer for en dokumentarfilm med formal stemme, slik Carl Plantinga beskriver, og med en kommentar utformet som en avpersonifisert, distansert og allvitende 'Voice of God'. Til tross for at historiedokumentaren gjennom årene har blitt utviklet i retning av et mer sammensatt uttrykk,

[73] Denne tilstedeværende historikeren har en annen funksjon enn som vandrende cicerone i fortidens landskaper. I stedet vil han eller hun oftest stå i et studio og presentere og binde sammen ulike filminnslag over et historisk tema.

har denne konvensjonen holdt stand i den doserende historiedokumentaren. Resultatet av dette er at den klassiske historiedokumentaren fremmer en historieformidling med et konstaterende preg: 'Slik var det'. Retorisk baserer den doserende typen seg på at stemmens karakter, dens 'etos', skal få framstillingen til å bli oppfattet som troverdig av tilhørerne. I den reotriske tradisjonen etter Aristoteles, er karakteren en størrelse som etableres i selve talen.[74] En tilbaketrukket og tilsynelatende allvitende 'Voice-of-God'-basert framstilling, vil i utgangspunktet markere en troverdig karakter. Samtidig baseres den muntlige framstillingen på et resonnement, på 'logos'. I kombinasjonen mellom talens eller stemmens 'etos' og 'logos' blir det av viktighet å understreke at den doserende historiedokumentarens tilsynelatende kunnskapsladede og overbevisende stil, ikke kan tas til inntekt for argumentasjonens faktiske troverdighet.

Den doserende historiedokumentarens avpersonifiserte fortellerinstans, kan imidlertid få en troverdig karakter rett og slett gjennom tilhørernes gjenkjenning av historieformidlerens stemme. Gjennom overbevisningskraften til en aktet stemme, blir den retoriske dimensjonen ved framføringen styrket. Fortellerinstansen blir velkjent uten å være personlig. Dette er tilfelle med *Vår egen tid*, der kommentar-stemmene tilhører Jan Frydenlund og Rolf Kirkvaag. Da filmen kom i 1959 hadde de to gjennom et drøyt tiår fungert som stemmene bak *Filmavisen*, og Kirkvaag var dessuten en kjent radioreporter og programleder. Gjennom etterkrigsårene hadde disse to blitt emblematiske framførere av en nasjonal gjenreisningsånd og framtidsoptimisme, og denne tonen tok de så med seg også inn i kommentaren til *Vår egen tid*.[75]

Når det gjelder å legge det rette følelsesregister i framføringen – gi filmens stemme et anstrøk av 'patos' – er dette også et retorisk grep tett knyttet til historiedokumentaren, og ofte har det vært skuespillere som er blitt engasjert for å sikre dette. Selv om den doserende historiedokumentaren bygger sin argumentasjon på den verbale kommentaren, er det svært begrenset hva man kan få formidlet i løpet av en halv time eller femtifem minutters tid. Å vektlegge patos i kombinasjon med veltalenhet er en strategi som kan skape en forhøyet innlevelse hos tilskueren, og slik gi en ekstra dimensjon til en i utgangspunktet knapp og nøktern diskurs, semantisk sett.

---

[74] Andersen, Øyvind: *I retorikkens hage*, Universitetsforlaget Oslo 2000, [1995], s. 35.
[75] Om Kirkvaag som kommentator, se Sørenssen, Bjørn: "The Voice of Reconstruction", Smither, Roger & Wolfgang Klaue (red.): *Newsreels in Film Archives*, Flick, London 1996, s. 44-56.

2 Den deltagende historiedokumentaren

Det ’doserende’ i den doserende historiedokumentaren kan relateres både til det epistemiske ståsted kunnskapen formidles fra, så vel som filmens henvendelsesform. Det som karakteriserer den deltagende historiedokumentaren er kommunikasjonsstrategien som er valgt. Mange av de produksjonene som vil kunne kalles ’deltagende’, vil ha det samme epistemologiske utgangspunktet som den doserende historiedokumentaren, selv om formidlingsformen åpner opp for en større dynamikk mellom det konstaterende og det reflekterende. I noen produksjoner vil denne dynamikken allikevel skje med en forankring i det konstaterende, slik som *People’s Century* (Peter Pagliamenta, 1997), mens andre vil ha en historisk argumentasjon som er mer åpen reflekterende, slik som i *Hundra svenska år* (Olle Häger 1999).

Forskjellen mellom filmen *Vår egen tid* (1959) eller en typisk *Discovery Channel*-serie som *Wings of the Luftwaffe* og en deltagende historiedokumentar slik som *People’s Century*, ligger i at mens *voiceover*-kommentaren står alene som verbal meddelende instans i de to førstnevnte produksjonene, perspektiveres denne kommentaren med intervjusekvenser i den deltagende historiedokumentaren. De historiske utviklingslinjene som utgjør framstillingens makronivå, blir supplert av beretninger på et mikronivå, beretninger fortalt fra et subjektivt ståsted. Dette gjelder både tidsvitners minner og eksperter eller fagpersoners personlige beretninger. Gjennom en integrering av intervjusekvenser, føres flere stemmer sammen i den historiske argumentasjonen som helhet; gjennom intervjuet åpnes flere kilder til fortiden. Den deltagende historiedokumentarens kommunikasjonsstrategi kjennetegnes nettopp av at intervjuet er tatt i bruk, og at dette åpner opp for en mer sammensatt historisk beretning bestående av divergerende syn, flere argumentasjonslag, eller flere narrative skikt. Dette er imidlertid oftest en *tilsynelatende* form for kompleksitet, sjelden finnes det motstridende syn mellom de ulike skiktene som blir stående som likeverdige. Langt på vei blir den historiske utlegningen fremdeles ført gjennom en ledende *voiceover*-basert beretning, men helhetsinntrykket blir et annet enn i den doserende historiedokumentaren.

På samme måte som det finnes to hovedformer av den doserende historiedokumentaren, kan man retorisk skille mellom to former av den deltagende typen. Den ene vektlegger hverdagsmenneskers erindringer, den andre er basert på fagfolk eller eksperters kommentarer eller personlige erfaringer. I klassisk retorisk forstand vil vitner kunne brukes av taleren som såkalte ikke-tekniske bevis, som et middel taleren kan bruke for å gi talen en ytterligere overbevisningskraft. Nå vil også vitnemålene bæres fram av retoriske grep, og de to formene for deltagende historiedokumentar skiller seg fra hverandre ved at den ene – som baserer seg på hverdagserindringer – benytter seg av en etos-dominert støtte til sin

hovedargumentasjon, mens den andre tilføres et logos-orientert virkemiddel. I den første kombineres en distansert overordnende historisk framstilling med personlige beretninger og erindringene om fortiden. I disse er fokus lagt på historien basert på vår nære fortid, all den tid de tidsvitnene som er med forteller om hendelser de selv har opplevd eller vært delaktige i. Her er det menn og kvinner som forteller hvordan de har opplevd og gjennomlevd fortiden, både på godt og vondt. Det er i form av å være vanlige mennesker som selv har følt 'historien på kroppen' at erindringen kan tilføre framstillingen et aspekt av etos og til en viss grad også av patos. Dette vil kunne vekke et følelsesmessig engasjement hos tv-seerne, samtidig som disse gjerne vil forholde seg mer nøkternt overfor *voiceover*-kommentarens formidling. Tidsvitnenes funksjon som argumentativt element, består med andre ord i å vekke en empatisk farget opplevelse hos fjernsynsseeren, en opplevelse ofte påvirket av en gjenkjennelse i situasjonen, eller at situasjonen eller hendelsene det berettes om, blir gjort gjenkjennelig gjennom disse hverdagsmenneskene. Selv om *voiceover*-kommentaren oftest har en nøytral tone, vil også denne kunne gjøres mer følelsesladet, mer orientert om å få fram en 'pathos' hos tilhørerene. For eksempel vil en tilskuer til britiske *The World at War* vanskelig kunne unngå å merke seg og bli påvirket av det følelsesregisteret som Sir Lawrence Olivier presenterer krigens utvikling gjennom årene med kamper og katastrofer med.

Den andre hovedtypen av den deltagende historiedokumentaren karakteriseres av at den førende *voiceover*-kommentaren blir utfylt og gitt eksempler gjennom fagfolks analyser eller personlige betraktninger. Her henter man retorisk kraft til den helhetlige historiske utlegningen i en kombinasjon av logos og etos. I CNNs serie *The Cold War* (Jeremy Isaacs 1998) oppleves dette i møte med politikere, militære og administrasjon fra begge sider av frontlinjen, i det de bidrar med kommentarer, refleksjoner og detaljer om det politiske spillet. Gjennom ekspertene får en tv-seer følelsen av å bli fortalt historien fra innsiden av fagfolk som med sin privilegerte posisjon i forhold til å ha fått innsikt i spillet, skaper inntrykk av troverdighet. Felles for de to formene er at det visuelle materialet blir tilført en ny dimensjon gjennom nåtidsopptak av vitnene. Disse blir oftest framstilt som 'talking heads', enten i nøytrale omgivelser, i en jobbsituasjon eller hjemme i sin privatsfære. I den endelige produksjonen framstår med andre ord et 'fortidig' arkivmateriale i kombinasjon med nåtidige opptak av vitner og eksperter, noe som skaper en billedmessig dynamikk, og en tidslig kompleksitet.

I kombinasjonen av *voiceover*-kommentaren og intervjumaterialet vil den deltagende historiedokumentaren romme store variasjoner både over den styrende kommentarens dominans, og i den formidlingsmessige presentasjonen av dokumentarens tema. Noen produksjoner framstår i en essayistisk stil, noen anekdotiske, andre velger en orienterende stil,

der helhetsperspektivet framheves. For eksempel vil den anekdotiske dreiningen som *Kvardagsliv* (Marie Sjo & Tor Segelcke, 2000) tar i forhold til hvordan tidsvitnenes historier relateres til beretningen som helhet, bli drøftet mer inngående i senere analyser. Når enkelte av vitnenes historier og erindringer fristilles fra hovedlinjene i den historiske framstillingen, blir resultatet autonome, men isolerte enkelthistorier som ikke underlegges en overordnende narrative framdrift. Den svenske motsvarigheten til norske *Kvardagsliv* – Olle Hägers *Hundra svenska år* (1999) – holdes på sin side i en mer essayistisk stil. Serien har en tematisk organisering som i større grad innbyr til refleksjoner over og kommentarer til det som vises i arkivmaterialet – for eksempel slik som i avsnittet som handlet om klær og skiftende klesmoter opp igjennom århundret.[76] Det finnes i dette avsnittet mange tilfeller av at kommentaren henspeiler direkte på bildematerialet, og kommer med betraktninger over hva vi faktisk ser. Disse betraktningene er så poengterte at tilskueren kan følge resonnementet *i bildet*, noe som har potensial til å få utviklet en skjerpet oppmerksomhet (blant annet) om detaljen og dens betydning. Denne eksplisitte oppmerksomheten om bildene fører for *Hundra svenska år* sin del til at seriens historisk narrative framdrift tidvis settes ut av spill gjennom korte opphold av refleksjon.[77]

3 Den spekulerende historiedokumentaren

I motsetning til de to andre typene har den spekulerende historiedokumentaren ingen stor utbredelse, men taler med en så særegen stemme at de produksjonene som når ut til et publikum ofte blir lagt merke til. Den spekulerende historiedokumentarens trekk kan karakteriseres som en kombinasjon av mer eller mindre eksplisitt uttrykte historiefilosofiske betraktninger og mer generelle erkjennelsesteoretiske refleksjoner, noe som gjør at den ikke alltid er så enkel å skille fra en refleksiv dokumentarfilm som sådan, om man bruker Bill Nichols' terminologi. Når et metaperspektiv blir lagt på den historiske tematikken, har dette som konsekvens at hovedhensikten ikke lenger er å formidle fakta og historiske linjer. Fortiden blir betraktet som et refleksjonsgrunnlag mer enn en samling hendelser og forhold det skal sees sammenhenger mellom og gis en strukturert framstilling. I stedet settes den historiografiske praksis, samt vårt forhold og vår forståelse av historien, i sentrum for filmens utlegning. Ofte står minnet og erindringens posisjon sentralt, og filmskaperen skaper rom for sine, eller en stedfortreders, tanker i teksten.

---

[76] Avsnittet har tittelen 'Kjolarna, hattarna och lite Watzins Keratin'.
[77] Dette som en motsats til den dynamikken som Koenig og Low tilførte den fotografibaserte kompilasjonsfilmen gjennom sine kameraføringer over stillbildene.

Den spekulerende dokumentarfilmens *voiceover*-kommentar er lagt i et tydelig subjektivt stemmeleie, og en norsk representant for en slik personlig reflekterende stil er Jan Knutzen. Hans to filmer *Funkis* (1992) og *Boplicity* (1994) skildrer hver for seg noe karakteristisk ved en epoke i norsk historie; i *Funkis* er det femtitallets funksjonalistiske optimisme, i *Boplicity* sekstitallets gradvis mer komplekse verdensanskuelse. De to filmenes historiske utlegninger er imidlertid ikke styrt av en saklig orientert og kausallogisk strukturert framstilling, men er i større grad preget av en samling avsluttede refleksjoner og funderinger omkring utvalgte tema. Framdriften i filmene framstår som et resultat av en (tilsynelatende) løpende assosiasjonsrekke. Selv om det ikke er den historiefilosofiske refleksjonen i seg selv som er det sentrale anliggendet i Jan Knutzens filmer, setter den likevel et preg på helhetsinntrykket.

”Det er ikke sikkert at det er noen sammenheng mellom Karl Johan og eksperimentell jazz som ble spilt i New York 12 år tidligere”, uttrykker kommentaren i *Boplicity* finurlig, vel vitende om at koblingen finnes der, gjort da kommentaren ble skrevet. Knutzens refleksjoner blir ikke mer framtredende enn dette, men det er likevel nok til å markere nettopp en åpenhet for at fortiden ligger der tilgjengelig for ulike tematiske innfallsvinkler og historiske framstillinger. Hans måte å formulere kommentarene til filmene sine på er mer preget av en lekenhet, enn av et ønske om å problematisere. Knutzens filmer framstår som nostalgiske og erindringsorienterte essays, enn som historiske utlegninger. Historien blir formidlet som om fortellerinstansen skulle hevde: ”Slik tror jeg det var”, eller ”slik husker jeg det”, i sterk kontrast til den doserende historiedokumentarens ”slik var det”. Dette er framtredende i *Boplicity*, der filmen som helhet avrundes med et forbehold:

> For mitt vedkommende falt ungdommen sammen med tv-alderen. Mine erindringer ligger i fjernsynets arkiver. Andre vil mene at fortiden var helt annerledes.

Franske Chris Marker har i løpet av sin karriere som filmskaper stadig utforsket dokumentarfilmens åpne stemme, og etter hvert også eksperimentert med en alternativ historiografisk metode; der en særegen visuell eksperimentering kobles med en postmoderne erkjennelseshorisont. Dette sees i *San Solei* (1982), et audiovisuelt essay over fortidens betydning for nåtiden, hvordan erindringer og minner formes. Filmens tema uttrykkes gjennom en ukjent kvinnes betraktninger over brev hun får av en venn – en kameramann – og hans refleksjoner over det å feste virkeligheten til film, skape minner i form av visuelle representasjoner. Relatert til den arkivfilmbaserte historiedokumentaren er det imidlertid hans *The Last Bolsjevik* (1992) som er mest interessant. I et personlig portrett av Alexander Medvedkin, der den *voiceover*-baserte fortelleren henvender seg til den avdøde filmskaperen, blir vi som tilskuere med på en ferd inn i sovjetisk historie, fra 1920-tallet fram til

begynnelsen av 1990-årene. Landets politiske klima var av avgjørende betydning for den sovjetiske filmens vekstvilkår, og gjennom Markers portrett får vi også innblikk i sovjetsamfunnets skiftende tider. Basert på klipp fra Medvedkins egne spillefilmer, intervjuer med elever, kollegaer og venner, som hver for seg bidrar med små biter, er dette en historiedokumentar som presenterer den store historien i et enkelt menneskes liv. Samtidig blir den, med Markers undrende refleksjoner underveis, både over Medvedkins liv og over filmmaterialet, et eksempel nettopp på en spekulerende arkivfilmbasert historiedokumentar.

Selv om den spekulerende dokumentarfilmens karakteristika kan forklares som uttrykk for et post- eller senmodernistisk temperament, så vil denne holdningen til fortiden og til hvordan en historisk innsikt kan formuleres og kommuniseres, kunne speiles i Walter Benjamins historie- og erindringsfilosofiske ideer. For ham var "(…) historieskriving en erindringsprosess i montageform snarere end en videnskap", som danske Mette Sandbye skriver med henvisning til Benjamins *Passageverk*. [78] Et sentralt poeng var at historisk innsikt bare kunne oppnås om fortiden ble balansert mot nåtiden, og klarest kan dette gjøres gjennom de sammenføyde refleksjonene, i montasjen.[79] Knutzens filmer har erindringen som sin kjerne, og arkivklippet som råmateriale, der en visuell detalj eller pussig situasjon synes å ha åpnet opp en forbindelse til fortiden og dannet grunnlag for filmskaperens betraktninger. Hos Marker i *The Last Bosjevik* kan Benjamins tanker om den historiske innsikten både relateres til filmskaperens egen prosess i sitt forsøk på å gripe den avdøde Medvedkin i sin framstilling, men også i de intervjuedes egne erindringer og refleksjoner over forestillinger over en fortid som gjennom hundreåret har endret karakter med de til enhver tid sittende makthavere.

Avslutningsvis i Jan Knutzens film *Svalbard i sort/hvitt og farger*, hører vi kommentaren si: "Bare en liten flik av Svalbards historie ble vist i denne omgang. Kanskje blir det med det. Film er fragmenter." Betraktningen gir ikke bare en karakteristikk av den konkrete filmen, eller for den saks skyld: kompilasjonsfilmen som uttrykksform. Samtidig trekkes det også noen paralleller mellom film som fragment av fortiden, og enhver historisk framstilling som kun en flik av den samme fortiden. Dette vil på ett vis kunne forstås som en unnskyldning for at ikke mer ble med, at filmen ikke favnet det som burde ha vært med. Men det kan også forstås som en historiefilosofisk betraktning over forholdet mellom fortid og historie, der 'denne gangen' og et 'kanskje' understreker at filmen faktisk ikke gir noen

[78] Sandbye, Mette: *Mindesmærker. Tid og erindring i fotografiet*, Forlaget politisk revy, København 2001, s. 103.
[79] Ibid, og op.cit., s. 99.

entydig, avsluttet framstilling, at historien ikke lukkes om seg selv. ”Historien oppløses i bilder, ikke i fortellinger”, konstaterte Benjamin femti år tidligere.[80]

Mot en bakgrunn av det foreliggende historiske risset over den arkivfilmbaserte historiedokumentaren og de ulike typene av historiedokumentar, er tiden nå inne for å gi en presentasjon av de to seriene som danner utgangspunkt for avhandlingens analyser.

Historietimer ved et tusenårsskifte: presentasjon av seriene

> The 19th century is ebbing away. In the heart of Europe, old Dynasties hold on to power. It’s a stable, certain, but unequal world. Ordinary people still accept it’s their place to toil and not to share, to serve and not to question. All that is about to change. A seventeen-year old Russian boy saw the 20th century begin: ” – There were fireworks, there was drinking, Everybody was on the streets, nobody stayed at home. People started hugging, kissing, making friends and resolutions. We had huge hopes.” In the new century, some of those hopes would die – and many would be realised. For millions there were aspiring danger and cruel abuse. But political power shifted, new freedoms were won, and millions lived longer, healthier and more prosperous lives that they ever expected. This series is the story about those turbulent changes told by the people’s themselves.[81]

Anslaget til serien *People’s Century* gir i ytterst komprimert form en karakteristikk av situasjonen Europa sto i ved inngangen til det nye året 1900. Samtidig gjøres det klart at situasjonen skulle komme til å endres i tiårene som skulle komme. Med en svært gammel manns minner om hvordan det var som ung gutt å oppleve stemningen i det desember 1899 ble til januar 1900, introduseres også det erindrende mennesket i denne historien. Avslutningsvis i anslaget presenteres *People’s Century* som historien om turbulente endringer gjennom hundreåret, fortalt av dem som selv hadde opplevd det hele. I det eksposisjonen er over, kan beretningen begynne.

People’s Century er produsert av britiske BBC og amerikanske WGBH, som en serie på til sammen 26 avsnitt.[82] BBC hadde tidligere laget historiedokumentariske produksjoner av samme omfang, men ikke med et så stort apparat i ryggen, eller med et lignende perspektiv. Det var massens historie som skulle fortelles, gjort personlig ved hjelp av de som hadde opplevd årene som hadde gått, de som hadde sett tidene skifte. Hverdagslivet skulle stå som utgangspunkt for beretninger hentet både fra fredstid og krig. Ideen til serien ble skapt på begynnelsen av 1990-tallet, og i 1993 tok produksjonen til. Teamet bak *People’s Century*

[80] Benjamin i Sobschack, Vivian: “The Insistant Fringe: Moving Images and Historical Consciousness”, *History and Theory* 4/1997, s. 4.
[81] Åpningssekvensen fra *People’s Century*s første avsnitt ’1900 Age of hope’
[82] I følge et notat laget BBC 18 av avsnittene, mens WGBH sto ansvarlig for de resterende 8. Whittaker, Christine: ”People’s Century – Through the Archives”, http://fiatifta.org/1994/21peoplescentury.html (operativ 05.2003)

besto av produksjonslederen Peter Pagnamenta som representerte BBC, produsenten Zvi Dor-Ner som representerte WGBH, arkivansvarlig Christine Whittaker, samt John M. Roberts og William H. McNeill, som fungerte som seriens historiske konsulenter.[83] På grunnlag av film- og videomateriale som ble sporet opp og stilt til rådighet fra arkiv og samlinger, begynte prosessen med å utforme manus og å samle inn muntlige beretninger fra tidsvitner. 1900-tallet skulle fortelles fra begynnelse til slutt, der de utvalgte temaene hver for seg presenterte viktige historiske endringer. Gjennom de 26 avsnittene á 52 minutter, forteller serien 1900-tallets historie med episodiske fokuseringer.[84] Med dette som ramme var ideen videre å se de store endringene reflektert nedenifra, fra den vanlige mann og kvinnes synsvinkel. Fokus ble lagt på hvordan århundrets endringer hadde virket inn i folks liv, men også hvordan de selv hadde bidratt til å skape dem. Det er likevel ikke en serie bestående av tidsvitnenes beretninger alene. En *voiceover*-basert kommentar er tråden som syr de enkelte minnene – og arkivopptak – sammen til en enhetlig beretning, en kommentar som samtidig presenterer de store linjene i historien.

Seriens start i avsnittet '1900 Age of Hope' markerer overgangen fra 1800- til 1900-tall med fyrverkeri og kirkeklokker. Tidsvitnene som blir presentert forteller om optimismen og forventningene de som barn synes å kunne merke hos de voksne rundt seg, og hvilke utfall disse forventningene etter hvert fikk. Fjernsynsseerne blir fortalt om Verdensutstillingen i Paris 1900, Dronning Victorias begravelse, den første russiske revolusjon av 1905, ANCs innstiftelsesmøte, men også om den første flygingen over den Engelske kanal. Det første avsnittets innledende oppmerksomhet om århundreskiftets 'mentalitetsklima' utkrystallisert i en rekke småhistorier, er imidlertid nokså utypisk for serien. Ikke før i siste avsnitt '1997 Fast Forward' drives beretningen framover av den samme fasetterte oppmerksomheten og refleksjonen over den tiden man lever i, men da med en klar ettertenksomhet. Avsnittene ellers er gjennomgående strukturert om et sosialt eller kulturelt tema, en politisk hendelse eller agenda, og selv om mentalitets-aspektet er klart til stede også i disse, er det gitt en mer underordnet plassering. Som historisk beretning vektlegger *People's Century* århundrets historie fra utbruddet av første verdenskrig i 1914, til

[83] Av de to historiske konsulentene har det vært problematisk å finne ut hvilket universitet John M. Roberts er tilknyttet. Når det gjelder William H. McNeill, er han professor emeritus i historie ved University of Chicago, med verdenshistorie med et globalt perspektiv som sitt faglige interesseområde. Hvert av de enkelte avsnittene hadde dessuten sine respektive filmskapere og produsenter, samt temaspesifikke programkonsulenter.

[84] Se vedlegg 1, eller http://www.pbs.org/wgbh/peoplescentury/episodes/ for en oversikt over avsnittene og deres tema.

oppløsningen av Sovjetunionen i 1991.[85] Slik fungerer seriens første og siste avsnitt som en innramming av den historiske framstillingen.

Til tross for at *People's Century* ble ferdigstilt i 1997, tar den høyde for å dekke århundret fra dets start til dets slutt; 1900-1999. Implisitt betyr dette at serien vil fortelle hva som kommer til å skje også etter at den hadde hatt fjernsynsvisning. Dette førte til at serien, som har en klar historisk orientering når den tar for seg forhold og hendelser knyttet til hundreårets begynnelse, i økende grad tar form av å bli en samtidsskildring, en situasjonsrapport over aktuelle sosiale- og samfunnsmessige forhold satt i et globalt perspektiv. Om serien sees under ett, får vi en kronologisk framstilling av århundret, selv om avsnittene hver for seg begrenses til et tidsrom som er avpasset det tematiske fokuseringspunktet. Noen – slik som avsnittet om kvinnekamp – starter med den store vekkelsen som kom mot slutten av 1960-tallet, men forteller allikevel om kvinnenes kamp for like rettigheter med hele århundret som bakteppe.[86] Andre avsnitt omhandler hendelser eller tema som begrenses tidsmessig, slik som nazismens framvekst i Tyskland på 1930-tallet, eller den tidlige etterkrigstidens samfunnsendringer.[87] Dette har som konsekvens at flere avsnitt griper i hverandre historisk sett, og forteller overlappende om samme tidsrom, fra forskjellig tematiske vinklinger.

Selv om *People's Century* forteller med et globalt perspektiv, er det allikevel britisk og amerikansk historie som dominerer serien. Med produksjonsteam og primærpublikum plassert i Storbritannia og USA, får serien preg av å være verdenshistorie fortalt av og for briter og amerikanere.[88] Dette betyr imidlertid ikke at serien presenterer ethvert tema med utgangspunkt i britisk eller amerikansk samfunnsliv. I enkelte avsnitt skildres historiske forhold mellom ulike land og kontinenter i sammenlignende framstillinger, slik som når temaet er effektene av det verdensøkonomiske sammenbruddet i 1929.[89] Flere avsnitt er dessuten både kulturelt og geografisk relatert til andre land og verdensdeler, som når avkoloniseringen i Asia og Afrika, etterkrigstidens økonomiske og teknologiske oppblomstring i land som Korea og Japan, eller kulturrevolusjonen i Kina, blir gjort til tema.[90] Denne brede orienteringen, både tematisk og geografisk, er trolig en vesentlig årsak til

---

[85] *People's Century* opererer med andre ord med den samme historiske avgrensingen som det Eric Hobsbawn gjør i sin bok *Age of Extremes. The Short Twentieth Century*, Abacus, London 1998 [1994]
[86] Avsnitt 22: '1970 Half the People'.
[87] Avsnitt 9: '1933 Master Race', og 14: '1948 Boomtime'
[88] *Voiceover*-kommentaren skilte imidlertid den britiske og den amerikanske utsendelsen av serien fra hverandre. I den britiske utgaven er det Veronica Hyks og Sean Barrett som framfører kommentarene, mens i den amerikanske utsendelsen er det skuespillerne Alfre Woodard og John Forsythe som har samme oppgave.
[89] Avsnitt 7: '1929 Breadline'
[90] Avsnitt 13: '1947 Freedom Now', 15: '1951 Asia Rising' og 20: '1965 Great Leap'

at BBC/WGBH-produksjonen har fått et stort publikum. I årene etter at serien ble sendt på BBC første gang i 1997, har den blitt kjøpt inn av en lang rekke fjernsynskanaler fordelt på over 40 land. Før 1900-tallet var kommet til veis ende, hadde *People's Century*, som verdenshistorie, fått seere verden over.

Kvardagsliv – Noreg i eit eventyrleg hundreår

> De tidstypiske hendelsene og endringene holdes opp mot det politiske bakteppet. Hverdagslivet er som oftest den stumme bakgrunnen for den politiske og historiske topphistorien. Sånn sett er *Kvardagsliv* en annerledes historieserie.[91]

Da prosjektansvarlig Olav Øverland skulle presentere den nye historieserien på NRKs nettsted, valgte han å presisere *Kvardagsliv. Norge i eit eventyrleg hundreår* som en *annerledes* historieserie. Til tross for at den skiller seg fra produksjoner som velger å følge politiske linjer gjennom historien, eller konsentrere seg om makt- eller konfliktrelaterte tema, befant *Kvardagsliv* med sin orientering seg allikevel i godt selskap, blant annet med SvT sin historieserie *Hundra svenska år*, så vel som *People's Century*.[92] Et knapt tiår tidligere hadde NRK dessuten selv produsert en annen dokumentarhistorisk serie der hverdagslivet sto sentralt i framstillingen av landets etterkrigshistorie, i *Veier til vår tid*. Det som allikevel skilte den nye produksjonen fra en serie som *Veier til vår tid*, var at *Kvardagsliv* i tillegg til å være historisk tilbakeskuende på hundreåret som var gått, også markerte seg som framtidsorientert. Og der *Veier til vår tid* både benyttet ekspertvitners betraktninger og tidsvitners erindringer som verbalt kildemateriale, valgte produksjonsteamet bak *Kvardagsliv* utelukkende å bruke personlige hverdagshistorier.

Norske *Kvardagliv* er laget i en betraktelig mindre målestokk enn BBC/WGBHs serie, men så er seriens omfang også begrenset til et enkelt lands historiske skiftninger gjennom 1900-tallet. I motsetning til *People's Century* ble den skapt i direkte tilknytning til markeringen av tusenårsskiftet, produsert av NRK med økonomisk støtte fra stiftelsen *Norge 2000*. Det var NRKs faktaavdelig som sto for produsjonen, med Øverland som prosjektansvarlig, og Marie Sjo og Tor Segelcke som regi- og manusansvarlige. Til produksjongruppen var også forfatteren og historikeren Karsten Alnæs trukket inn som historisk konsulent. *Kvardagsliv* ble laget i fem avsnitt av 55 minutters varighet, hvor hvert

---

[91] Prosjektleder Olav Øverland, i 'Norsk hverdagsliv', http://www.nrk.no/informasjon/om_nrk/588691.html, operativ 29.06.02

[92] *Hundra svenska år* (1999). Olle Häger sto som produsent, mens Kjell Tunegård redigerte serien.

enkelt av avsnittene forteller historien hundreåret igjennom. Samlet gir serien en femdoblet repetisjon av hundreåret, der hver ny gjennomgang gjøres med forskjellig tematisk innfallsvinkel.

Tematisk konsentrerer serien seg om fem historiefaglige interesseområder. Det første avsnittet har tittelen 'Eit nytt kvinneliv', og handler om kvinnens situasjon i skiftende tider gjennom 1900-tallet. Her vises både hvilke rammer samfunnet gjennom tidene har skapt om kvinnen, så vel som kvinnenes etter hvert markante kamp for et bedre samfunn og rettigheter på lik linje med mannen. Avsnitt to, 'Då Noreg vart mindre', handler om kommunikasjon i en vid betydning, fra transportmidler til telefon og audiovisuelle medier. At landet ble mindre skyldtes både utviklingen av offentlige transportmidler, bedre veier og raskere og mer effektiv utnyttelse av meningsbærende kommunikasjonsteknologier. I dette avsnittet blir framveksten av det moderne teknologiske Norge førende for framstillingen av landets historie. 'Ein ny arbeidsdag' fortsetter det teknologihistoriske tilsnittet fra foregående avsnitt. Her fortelles det om endringene innenfor arbeiderens hverdag, og om det store hamskiftet i jordbruket, som også på 1900-tallet ga sosiale utslag i folkets levemønstre. Dette temaet føres videre inn i fjerde avsnitt, som innledningsvis handler om nordmenns utvandring, særlig til USA. 'Nye horisontar' tar imidlertid også for seg innvandringen til Norge fra 1960-tallet av. Dette omfatter i hovedsak folk fra den tredje verden, men også vestlige innvandrere, som blant annet har kommet til landet som en konsekvens av de siste tiårenes teknologiske utvikling. Flyttemønstret innenfor nasjonen, som tidligere i århundret syntes å være styrt av økonomiske eller sosialpolitiske årsaker, kom etter hvert i stor grad å være knyttet til ideologiske og personlige ønsker og valg. Siste avsnitt, 'Ein ny nasjon', avslutter serien ved å fokusere på Norges korte historie som eget selvstendig rike i moderne forstand, byggingen av landet og hva det vil si å være norsk i det landet går inn i et nytt årtusen, og snart kan feire sitt eget hundreårsjubileum som moderne nasjon.[93]

Både *People's Century* og *Kvardagsliv* har til hensikt å skildre hele det 20. århundrets viktige begivenheter og store endringer gjennom den lille kvinne og manns opplevelser av dem. Med den tekstlige dynamikken som etableres i kombinasjonen av arkivmaterialet, erindringene og den overordnede kommentaren, gir seriene framstillinger av fortidens hendelser som er av en annen karakter enn den faglige historisk-analytiske framstillingen. Til tross for dette, vil de likevel kunne relateres til det historiefaglige feltet

[93] Serien hadde premiere på sitt første avsnitt 20. desember 2000 med en seeroppslutning på 533.000, det vil si en markedsandel på nærmere 40 %. I snitt hadde serien 672.000 seere pr. avsnitt. *Kvardagsliv* ble senere vist reprise den etterfølgende påsken, da med et gjennomsnittlig seertall på 114.000. Tallene er hentet fra NRKs forskningsavdeling.

gjennom det perspektivet og de fokuseringspunktene som seriene legger på sine framstillinger av fortiden.

Med historikerens blikk på fotografi og film

Da antologien *The Historian and Film* kom i 1976, skrev Paul Smith – som nevnt innledningsvis i dette kapitlet – at han så tre filmrelaterte områder markere seg som særlig interessante for historikeren: film som historisk kilde, film til bruk i undervisningen, og produksjon av film til akademiske formål.[94] De kildekritiske studiene var allerede blitt en etablert praksis innenfor enkelte fagmiljøer, mens interessen for å benytte film og fotografi som kildemateriale i historiske studier tiltok i løpet av 1970-tallet. Interessen kom kanskje tydeligst til uttrykk innenfor den sosial- og kulturhistoriske forskningen, som på denne tiden markerte seg i historievitenskapen.

Når det gjelder Smiths tredje område – en akademisk basert filmproduksjon – har dette ikke utviklet seg til annet enn en marginal forskningsbasert aktivitet. Produksjonene er ofte lokale, eller initiert av historiefaglige institusjoners fjernundervisningsprogram, slik serien *Norsk historie* (Helge Torsen, 1992) produsert ved Universitetet i Bergen i samarbeid med NRK, var et eksempel på. Den kontakten som finnes mellom historiefaget og film- og fjernsynsproduksjonsmiljøet er i første rekke knyttet til historikernes rolle som konsulenter. Da synes filmen i undervisningen i stede å ha blitt et mer etablert område, hovedsakelig i tilknytning til historievitenskapens fagdidaktiske felt. Spesielt i tilknytning til framveksten av den nye fagdidaktikken, har film- og fjernsynsmediet fått en mer sentral posisjon i forhold til skolefaget. Historiske film- og fjernsynsproduksjoner brukes i en viss grad som undervisningsmiddel, men tilsynelatende finnes de audiovisuelle mediene først og fremst representert i historiedidaktikken, i diskusjoner av den alternative, massekulturelle formidlingens betydning.

Den språklige vendingen førte for historievitenskapens del blant annet til en større oppmerksomhet og diskusjoner omkring den historiske representasjonen som konstruksjon. Fra slutten av 1980-tallet la dette, i kombinasjon med en erkjennelse av den audiovisuelle historieformidlingens sentrale plassering i samfunnets historiekultur, grunnlaget for en rekke teoretiske refleksjoner over en audiovisuell historiografi. Dette har i årene som har gått resultert i en etter hvert omfattende litteratur. Tendensen synes allikevel å være at historikere i hovedsak legger sitt fokus på forholdet mellom fortid og historiske framstilling, og ikke på

[94] Smith 1976 op.cit, s. 2.

forholdet mellom historie og mediering.[95] Den historiefaglige forskningen som gjøres på film, blir gjerne båret fram av enkeltpersoners interesse, eller gjøres innenfor en bredere didaktisk eller institusjonell ramme. Med visse unntak er det dessuten fremdeles slik at historikerens befatning med film oftest tar form av kildekritisk inspirerte analyser.

Den kildekritiske analyse

Innenfor den historiefaglige kildekritikken finnes det et klassisk skille mellom den historiske kilden som levning eller som beretning. Ethvert spor fra fortiden er å betrakte som en levning, en rest av den tiden, den virkeligheten den ble til i. Den blir til kilde når den tas i bruk av historikeren til å besvare noen spørsmål.[96] En beretning er på sin side en meddelende kilde som presenterer noe som fantes eller skjedde forut for den situasjonen kilden selv ble skapt i, som historikeren Knut Kjeldstadli skriver.[97] Beretningen må med andre ord både være fortidsrettet og beskrivende, i den forstand at den viser til faktisk historisk virkelighet, uten at de nødvendigvis presenterer denne korrekt. Det er det kildekritikken har til oppgave å vurdere.

På 1970-tallet presenterte den danske historikeren Niels Skyum-Nielsen i sin *Film og lyd som historiske kilder* det nordiske fagmiljø for en kildekritiske metode utviklet til bruk på dokumentarfilmopptak.[98] Her gjør Skyum-Nielsen det (audio)visuelle materialets refererende status til sitt sentrale studieobjekt, mens de historiske framstillingene og filmmediets historieformidlende aspekter i svært liten grad blir berørt. Skyum-Nielsen lar Kristian Erslevs uttalelser i *Historisk Teknik* fra 1926 om film- og lydopptak stå som utgangspunkt for sitt prosjekt. Erslev mente slike opptak etter hvert ville komme til å få en voksende betydning som historisk materiale, men gjorde ikke noe forsøk på å vurdere dets verdi eller kvalitet som

[95] I artikkelen *Om Film og Historie – nogle metodiske reflektioner* gir den danske historikeren Nils Arne Sørensen en grundig presentasjon av historikerens ulike metodiske innganger til studiet av film og historie, perspektivert med et bredt utvalg av filmeksempler. Artikkelen har flere likhetstrekk med de kommende sidenes framstilling. Det som samtidig skiller dem fra hverandre er artikkelens konsentrering om historikerens forskjelligartede forhold til den historiske spillefilmen, mens min framstilling – inspirert av Paul Smiths tredeling – inkluderer også det historiedidaktiske blikket på film som læringsmiddel, i tillegg til at jeg opererer med en bredere kildekategori – bestående både av fotografi, spillefilm og dokumentarfilm. Se Sørensen, Nils Arne: ”Om Film og Historie – nogle metodiske reflektioner”, i *Historie* 2/2001.
[96] Kjeldstadli, Knut: *Fortida er ikke hva den en gang var. En innføring i historiefaget*, Universitetsforlaget, Oslo 1994, s. 162.
[97] Op.cit., s. 165.
[98] Skyum-Nielsen, Niels: ”Film og lyd som historiske kilder – Politiske optagelser fra Tyskland og Danmark 1908-1968”, i Skyum-Nielsen & Per Nørgart (red.): *Film og kildekritikk*, Universitetsforlaget, København 1972.

kilde. Med sine kildekritiske studier var hensikten fra Skyum-Nielsen å bøte på denne manglende metode for vurdering av film og lydopptak i historieformidlende film.[99]

Det var imidlertid ikke som beretning, men som ubrutt enkeltopptak, at film og lyd har sin vesentligste verdi, skriver han innledningsvis.[100] Skyum-Nielsen forstår disse opptakene som levninger som viser fram "(…) iagttagelige og ofte også hørbare fortidsforløb".[101] Det som skiller film- og lydopptak fra andre typer kilder er at de gjennom å framvise et fortidsforløp trekker betrakteren med inn *sub eventu* – 'under begivenheten'. Som tilskuere vil vi i opptaket kunne gjenoppleve hendelsen "(…) 'i med og under' dens forløp", skriver Skyum-Nielsen.[102] *Sub eventu*-karakteren betraktes med andre ord som den filmatiske kildens essensielle kvalitet, noe som samtidig impliserer at materialet må oppfylle et sett av betingelser.

Disse betingelsene danner grunnlaget for et firedelt klassifikasjonssystem som filmopptakene kildekritisk ble tenkt vurdert ut fra. At kameraet " (…) skal have været til stede på rette tid og rette sted", er én betingelse som må være oppfylt.[103] Når 'begivenheten' eller 'hendelsen' konstituerer kildens innholdsmessige substans, betyr det samtidig at betingelsene enklest lar seg oppfylle i forbindelse med planlagte arrangementer og hendelser.[104] I tillegg setter Skyum-Nielsen som krav at opptaket skal vise de personene som inngår i den faktiske hendelsen, og at opptaket er gjort med den rette intensjonen, det vil si den nøytrale registreringen. Med utgangspunkt i tid, sted, person og intensjon, utledes så klassifikasjonssystemet.

Kategoriene omfatter den rene skuespilleropptagelse; det fiktive eller 'kvartdokumentariske' opptak; det halvdokumentariske, samt det fullstendig dokumentariske opptak.[105] De to ytterpunktene er de som på papiret er enklest å forholde seg til, der 'skuespilleropptagelsen' beskriver en ren iscenesettelse av en fortidig begivenhet eller

---

[99] I tillegg til et ønske om å videreføre noen linjer fra Erslevs klassiske essay, var Skyum-Nielsens arbeider omkring temaet film og kildekritikk også fundert i hans skepsis til fjernsynets historieformidling. I flere ulike artikler ble både fjernsynet og den historiske dokumentarfilmen underlagt et kritisk blikk, både med hensyn til unøyaktigheter i framstillingen av de faktiske forholdene, bruk av spillefilmsmateriale og feilplasserte opptak. Se Nørgart, Per: *Middelalder, metode og medier. Festskrift til Niels Skyum-Nielsen på 60-årsdagen den 17. Oktober 1981*, Museum Tusculanums Forlag, København 1981, s. 450-454, samt Skyum-Nielsen & Nørgart, op.cit.
[100] Op.cit. s. 12.
[101] Ibid.
[102] Op.cit., s. 15.
[103] Ibid.
[104] Det vil imidlertid ikke kunne sikre at opptakene som blir gjort, er dem som best dekker selve hendelsen, eller at det til enhver tid vil befinne seg et kamera der det skjer noe av historisk interesse. Derfor konstaterer Skyum-Nielsen at svært mye av dokumentarisk filmmateriale har en *post-eventum* karakter, at det i stor grad er snakk om opptak gjort etter selve hendelsen, der filmmaterialet er generelt beskrivende, og ikke spesifikt refererende.
[105] Op.cit. s. 16-18.

hendelse, mens den 'helt dokumentariske opptagelse' viser til en uavbrutt filmatisk og/eller lydlig gjengivelse av en historisk situasjon. De to andre kategoriene krever en mer nyansert forklaring. Til den fiktive eller 'kvartdokumentariske' kategorien knytter Skyum-Nielsen opptak som er gjort i etterkant av den opprinnelige hendelsen, og med en annen intensjon. Av eksempler nevner han Keiser Wilhelm IIs lydinnspilling av sin erklæring – opprinnelige gjort ved krigsutbruddet i 1914 – men etterinntalt i 1915. Rekonstruksjoner av hendelser foretatt med de medvirkende i ettertid, er eksempel på opptak tilhørende den samme kategorien. Faren ved slike fiktive opptak er i følge Skyum-Nielsen at de lett kan tas for å være innspillinger gjort under selve hendelsen, en såkalt 'sub eventu'-innspilling, om man ikke går opptakene nærmere etter i sømmene. Når det gjelder den siste av de to mellomkategoriene – det halvdokumentariske opptaket – overholdes for så vidt kravet om tid og sted så vel som person, men selve hendelsen skjer *for* kameraet, for eksempel ved at de som filmes henvender seg til kameraet. Intensjonen om det nøytralt registrerende opptaket blir dermed ikke oppfylt.

Niels Skyum-Nielsens avslutter sin gjennomgang med å gjøre leseren oppmerksom på at en historiker må "konstant være på vagt" overfor en sammenblanding av de fire kategoriene. Til tross for sin negative vinkling på problemstillingen, i den forstand at han har som sitt utgangspunkt at en dokumentarfilmatisk framstilling vil være full av fusk, er intensjonen samtidig å oppfordre til et kritisk blikk på måten arkivmateriale blir benyttet på. Det finnes imidlertid (i hvert fall) to problemer knyttet til Skyum-Nielsens drøfting av film og lyd, problemer som flere har kommentert – både da han lanserte sine synspunkter og senere. Det ene kan knyttes til skillet han forsøker å holde opp mellom levning og beretning, det andre kan knyttes til hans bruk av termen 'dokumentarisk'.

Skillet levning/beretning blir problematisk på grunn av Skyum-Nielsens egen inkonsekvens i bruken av begrepene på sitt utvalg av materiale. Som vist gjør han innledningsvis film og lyd som levning til det mest fruktbare materialet kildekritisk sett, og utleder sine fire kategorier på grunnlag av det ubrutte enkeltopptaket. I sine forklaringer og eksemplifiseringer lar han likevel levning og beretning løpe sammen. Blant annet argumenterer han for at 'den mixede lydfilm' tilhører den halvdokumentariske opptagelse, i det den gjerne består av 'sub eventu'-opptak, men med forandringer på lydsiden. Skyum-Nielsen forklarer dette som at et fiktivt moment er blitt applisert på det opprinnelige opptaket.[106] Når han tidligere har aktualisert et skille mellom levning og beretning, burde det i et slikt tilfelle som med 'den mixede lydfilm', være mer fruktbart å vurdere den nettopp som en beretning. Dette kan begrunnes med at intensjonen ved selve opptaket ikke med ett har blitt en annen, men at det som levning er gitt en ny funksjon som en del av en beretning, som en

[106] Op.cit. s. 17.

del i utlegningen av et saksforhold. På grunn av filmmediets særegne karakteristika, vil imidlertid det opprinnelige opptaket samtidig være en utskillbar del av den nye helheten; kompilasjonsfilmen.

Når Skyum-Nielsens kategorisering – utelukkende orientert om den filmatiske opptaksteknologiens registrerende kvaliteter – appliseres på en analysesituasjon, særlig av produksjoner hentet fra de siste tre tiårene, strekker den ikke riktig til. Dette skyldes hovedsakelig det som konstituerer hva han kaller for et dokumentarisk opptak. Skyum-Nielsen tenker film- og lydopptak som rent registrerende gjengivelser av fortidige hendelser.[107] Opptaket betraktes som et dokument, som viser fram det som har skjedd. Men hva er det som skal vises fram? Skyum-Nielsen selv framhever taler, møter, opptog og markeringer, der kameraet eller båndopptageren fungerer som nøytralt instrument for observasjon. Konsekvensen av dette blir at dersom hendelser skjer *for* kameraet, føres fiktive elementer inn i representasjonen. Her kan hans skille mellom det fiktive og det dokumentariske i høyeste grad diskuteres. En 'kameraoppmerksomhet' vil i like stor grad gi et dokumentariske opptak, selv om dette vil ha en annen karakter enn det rent registrerende. I dag vil man også måtte nyansere Skyum-Nielsens kategorier knyttet både til de halv- og kvartdokumentariske opptakene som sådan, blant annet med hensyn til radio- og fjernsynssendte mediebegivenheter, som svært ofte har karakter av å være av historisk betydning.[108] Selv om begivenhetene i seg selv ville ha skjedd uten kameraenes tilstedeværelse, er det allikevel hensiktsmessig, og nødvendig, å revurdere Skyum-Nielsens intensjonskriterium i forhold til at mange av dagens større offentlige begivenheter utformes og tilrettelegges med det for øye at de skal kringkastes. Det vil også gjelde for hans syn på kvartdokumentariske opptak, når dette relateres til offentlige hendelser gjort utelukkende for fjernsyn eller radio, og som ikke er direktesendt. I stedet for å bli spilt inn i etterkant av en sitasjon slik Skyum-Nielsen beskriver, er det her snakk om innspillinger i forkant av selve 'mediehendelsen'. Det blir dessuten feilaktig å betrakte et opptak nummer to gjort på forhånd av en tale utelukkende ment for fjersynsvisning – slik som kongens nyttårstale – som et fiktivt opptak.

---

[107] For Skyum-Nielsen er det et sentralt poeng å framheve at det som kjennetegner film- og lyd-opptaket i seg selv er at det blir til uten å passere gjennom et menneskelig mellomledd. Dette i motsetning til 'film i almindelig forstand', som består av sammenklipte opptagelser. Selv om enkeltopptaket ikke skapes av et menneske, påpeker Skyum-Nielsen at det preges både av den 'tekniske subjektivitet' som finnes i opptaksteknologien, så vel som av de valg som kamera- og lydmann gjør med hensyn til hvor opptaksutstyret rettes, hvilke posisjoner de inntar i forhold til hendelsen. Op.cit., s. 13.

[108] Selv om Skyum-Nielsens studie omhandler filmen, blir problemstillingene de samme relatert til fjernsynsmediet.

Disse kritiske innvendingene viser at kildetilfanget og mediehverdagen i dag er langt mer mangfoldig og sammensatt enn det som var tilfelle både for Skyum-Nielsen og for det materialet han studerte. Det betyr imidlertid ikke at Niels Skyum-Nielsens kategorisering og analyse ikke lenger er av betydning. I *Film og lyd som historisk kilde* ga han det audiovisuelle kildematerialet en oppmerksomhet som få hadde gjort før ham, og presenterte et sett tommelfingerregler til bruk for analyser av et sammensatt historisk materiale. I sine analyser nyanserer dessuten Skyum-Nielsen selv noen av sine til tider rigide kategoriseringer. Han viser blant annet til at *post eventum*-opptak ikke nødvendigvis er ensbetydende med en forringet verdi i kildekritisk forstand. Ofte kan det like gjerne dreie seg om opptak som viser historikeren noe allment eller generelt, og som dermed kan være av vesentlig interesse nettopp som forklaring av et typisk forløp.[109]

Den kildekritiske oppmerksomheten er orientert om representasjonens autentisitet, basert på spørsmålet om bildene faktisk viser til det de implisitt (kontekstuelt gjennom bildetekst eller verbalkommentar) og eksplisitt (referensielt) påstås å gjøre. I sin samtidige kritikk av Skyum-Nielsen kildekritiske fokus slik dette kom til uttrykk i flere ulike studier, påpekte Kjørup at det i de aller fleste sammenhenger ikke er bildenes indeksikale kvalitet som uttrykker den fotografiske betydning, men bildets ikonisitet. Det er som ikon at fotografiet (eller filmen) viser *fram* for tilskueren det som det fotografiske avtrykket viser *til*. Samtidig vil det å studere de enkelte opptakene ha en begrenset verdi så lenge undersøkelsen utelukkende fokuserer på det klippet tilsynelatende påstås å vise fram, uten å se det i en større sammenheng; filmen som beretning, basert på bilder og tekst i en sammenstilling.[110] Den betydningen som man ønsker at bildet skal bidra til å uttrykke vil være avhengig av den sammenhengen det står, skriver Kjørup.[111] Dette forholdet ble også drøftet av Arthur Elton i hans artikkel om film som historisk kilde fra 1955, og det er det samme argument som Stella Bruzzi fører i forhold til den arkivfilmbaserte dokumentarfilmens referensialitet nærmere 30 år senere.[112] Fra en markert kontekstualistisk posisjon påpeker Bruzzi et vesentlig trekk ved det (audio)visuelle materialets fleksible, eller flytende meningsinnhold: ”(…) the document – though showing a concluded, historical event – is not fixed, but is infinitely accessible through interpretation and recontextualisation, and thus becomes a mutable, not a constant, point of reference.”[113] Det hele blir et spørsmål om å fortolke sammenhengen klippet inngår i. Dynamikken del/helhet er av største viktighet både i spørsmål om et enkeltklipps

[109] Op.cit., s. 39.
[110] Kjørup, Søren: ”Film, virkelighet og ideologi”, i Skyum-Nielsen & Per Nørgart (red.): *Film og kildekritikk*, Universitetsforlaget, København 1972, s. 157.
[111] Op.cit., s. 158.
[112] Elton, Arthur: *The film as source material for history*, i Altgate op.cit., og Bruzzi op.cit.
[113] Bruzzi, op.cit., s. 21.

troverdighet som kilde så vel som i spørsmålet om hvilken kommuniserende funksjon det tjener i den framstillingen den er en del av.

Film som mangetydig spor

Den britiske sosial- og kulturhistoriker Peter Bruke argumenterer for at de siste tiårenes historiefaglige oppmerksomhet om hverdagsliv, kultur og materialitet har gjort (audio)visuelle kilder verdifulle for historikere. I boken *Eyewitnessing* drøfter han bilders – både fotografiske og andre – kvaliteter som historiske kilder, og hva det visuelle kildematerialet har bidratt med til historieforskningen.[114] Disse drøftingene favner både hva som kan finnes *i* bildene, hva som kan finnes *gjennom* bildene, men også hva som vanskelig kan gripes på grunnlag av det visuelle materialet.

I stedet for å betrakte det visuelle materialet som historiske kilder, velger han med støtte i den nederlandske historikeren Gustaaf Renier heller å forstå dette materialet som 'spor' av fortiden. Årsaken er at å referere til dokumenter som 'kilder' gjør at de skrives inn i en metafor som framhever noe opphavelig, rent og sant, mener Burke.[115] Dette kan gi det feilaktige inntrykket at bare man er tro mot kildene, vil en beretning over fortiden kunne fremkalle denne i en nærmest uformidlet form. Som 'spor' betraktes materialet i form av hvordan fortiden manifesterer seg i nåtiden, og slik åpnes det opp for et langt bredere tilfang av materiale, både skriftlig og ikke skriftlig; ulike visuelle uttrykk, gjenstander, hus og landskap."[116] Med dette som utgangspunkt er det derfor ikke i like stor grad interessant å skille mellom beretninger og levninger, mellom fakta- og fiksjonsuttrykk. Burkes vektlegging av sporet kan forstås både som en fristilling fra det skriftlige dokumentet som det dominerende kildematerialet, og en høynet bevissthet om at med sporet må historikerens analyseredskaper bli mer omfattende. Alle spor kan, om enn på ulikt vis, gi informasjon om fortiden, bare man vet hvordan man skal tolke deres mening. De er uttrykk for den kulturen og den tiden de er skapt i, og som historiske levninger kan de studeres ut fra et ideologisk, så vel som estetisk/stilistisk perspektiv. Et stadig tilbakevendende poeng hos Burke er at disse sporene ikke fullt ut blir meningsfulle om ikke de forstås ut fra den sosiale og kulturelle konteksten de har sitt opphav i.

Et lignende syn preger flere av de historikere og filmvitere som har arbeidet med film som historie, både som utgangspunkt for sosial- og kulturhistoriske analyser, og mer

---

[114] Burke, Peter: *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, Reaktion Books, London 2001.
[115] Op.cit., s. 13.
[116] Ibid. Her benytter Burke samme forståelsen av spor som det Knut Kjeldstadli gjør i sin forklaring av levningens ulike egenskaper.

spesifikt som uttrykk for historisk mentalitet.[117] Med sin *Cinéma et Histoire* fra 1977 markerte den franske historikeren Marc Ferro seg innenfor feltet.[118] Han argumenterer for at film bør studeres som en historisk agent. Mange filmer vil kunne studeres ut fra et resepsjonsorientert utgangspunkt, blant annet med hensyn til hvordan de har bidratt til å forme meningsopinioner. En film vil i tillegg kunne studeres som uttrykk for sin samtids rådende ideologier, sosiale holdninger og oppfatninger, enten dette framkommer som en bekreftelse av samfunnets hegemoniske verdier, eller representeres i form av en samfunnskritisk grunnholdning.[119] For Ferro er det derfor ikke av betydning om materialet er fiksjonsfilm eller dokumentarfilm. Begge vil kunne studeres både som levning og som historisk drivkraft.

For det britiske sosialhistoriske miljøet som etablerte seg med en radikal orientering på 1970-tallet var det fotografiet, og ikke filmen, som fikk en særlig oppmerksomhet. Dette miljøet kommer til å bli mer inngående behandlet i neste kapittel, men på bakgrunn av dets oppmerksomhet om den nære fortidens hverdagsliv og dets søken etter spor fra fortiden gjennom flere kanaler enn de etablerte arkivene over skriftlige dokumentmateriale, er det allerede her interessant å nevne hvordan fotografiet ble innlemmet som kildemateriale i forskningen. Raphael Samuel viser i en tilbakeskuende framstilling av miljøets og sin egen interesse for de alternative kildene til hvordan de på begynnelsen av 1970-tallet fikk øynene opp for fotografiet. Det tradisjonelle kildetilfangets begrensede informasjon om hverdagslivet, gjorde at fotografiet som en skildrende kilde fikk en viktig betydning for den nye sosialhistorikeren:

> For new-wave social history as a whole, the discovery of photography was overdeterminated and it is not surprising that it was so widely and so immediately taken up. It corresponded to the search for 'human' documents – one of the watchwords of 'living history', then as now. It also seems to answer to our insatiable appetite for 'immediacy', allowing us to become literally, as well as metaphorically, eyewitnesses to the historical event.[120]

Det at fotografiene gjorde fortiden nærværende i nåtiden, slik som Samuel beskriver fotografienes funksjon her, fascinerte historikere, og sitatet gir uttrykk for en nærmest barnlig entusiasme overfor en kilde som tilsynelatende gjorde en forgangen tid levende foran øynene på betrakteren. Entusiasmen syntes samtidig å føre til at historikerne ikke betraktet dem med

---

[117] Siegfried Kracauers studie av tysk 20-tallsfilm i *From Caligari to Hitler* fra 1947 utgjør et tidlig eksempel på en slik psykologiserende sosialhistorisk framstilling.
[118] I 1988 ble *Cinema et Historie* utgitt revidert i en engelsk oversettelse med tittelen *Cinema and History*.
[119] Ferro, Marc: *Cinema and History*, Wayne State University Press, Detroit 1988.
[120] Samuel, Raphael: *Theatres of Memory Vol.I: Past and Present in Contemporary Culture*, Verso, London & New York 1994, s. 319.

det samme kildekritiske blikket som skriftlige dokumenter underlegges, noe som i ettertid har forundret ham.[121] Det faktum at mange av de eldre viktorianske fotografiene i høy grad viste et iscenesatt hverdagsliv ble ikke reflektert inn i sosialhistoriens bruk av dem som kildemateriale, men ble i stedet betraktet som å gi dem øyenvitnets tilgang til fortiden. Det Samuel etterlyste på begynnelsen av 1990-tallet var en samlende historiefaglig bevissthet og et analyseapparat som både kunne gi kildene den grundige undersøkelsen de fortjente, men også historikerne den informasjonen de faktisk ønsket.[122] Med *Eyewitnessing* har Peter Burke gitt en historiefaglig innføring i sentrale deler av bildeteorien, applisert på historikernes egen bruk av bildemateriale. Denne boken kan nettopp forstås som eksempel på en slik bevissthet om det mangetydige ved de visuelle sporene fra fortiden.

Historiografiske diskusjoner[123]

Til tross for at historiefaglige miljøer opp gjennom 1900-tallet har forholdt seg til film – og etter hvert også fjernsyn – som historiske representasjonsformer, representerer det å selv arbeide med historie i audiovisuell form et område historikere har hatt liten befatning med. Deres fravær fra det praktiske feltet kan delvis forklares ved at man i produksjonssammenhenger ikke har vært flink nok til å innlemme faghistorikere i planlegging og arbeid med filmer og fjernsynsserier. Historikerne har gjerne fungert som ressurspersoner under utvikling av manus, eller som konsulenter på det ferdige manuset, men har ikke blitt tatt med i prosessen med å utarbeide den helhetlige audiovisuelle framstillingen. Fordi historikere selv har hatt liten innvirkning på utviklingen av en diskurs for audiovisuell historieformidling, har produksjonene ikke nødvendigvis stått til de forventningene og krav en fagperson har til en historisk framstilling. Samtidig har den manglende deltagelsen også en forklaring i at svært mange historikere selv har sett begrensninger heller enn muligheter knyttet til audiovisuelle mediers historieformidling.[124]

Denne problemstillingen kan imidlertid også sees fra filmskaperens side: historikerne har generelt ikke hatt nok kjennskap til film og fjernsyns mediespesifikke karakteristika,

---

[121] Op.cit., s. 329.
[122] Op.cit., s. 230.
[123] 'Historiografi' forstås slik Narve Fulsås bruker begrepet i artikkelen "Forteljing og historie", som "(…) den disiplinen som gjer historievitenskapen sjølv til gjenstand og analyse." Som en alternativ til historiografiens tradisjonelle studie av 'tanken bak teksten', til historikerens syn og praksis, velger Fulsås imidlertid i større grad å fokusere på den historiske tekstens egenskaper som framstillingsform. Se Fulsås, Narve: "Forteljing og historie", i *Studier i historisk metode* 20, Århus 1989, s. 123–124.
[124] Se for eksempel en diskusjon av forholdet mellom to fagtradisjoners ulike forventninger og ønsker i Jerry Kuehls bidrag til antologien *The Historians and Film*, der han bruker eksempler fra produksjonen han selv var produsent for: *The World at War*. Kuehl, Jerry: "History on the public screen II", i Smith (ed.) op.cit.

verken til å fungere godt som medspillere underveis i produksjonen eller til å bedømme det ferdige resultatet på mediets premisser, nettopp som et stykke audiovisuelt formidlet historie. Til tross for dette har det med de siste tiårenes dokumentarhistoriske interesse også for historikeren som cicerone, kommet en økende andel fjernsynsproduksjoner der faghistorikere eller populærhistorikere både står ansvarlig for manus, har et avgjørende ord i utformingen av produksjonen, og selv fungerer som produksjonens fremste historieformidlende instans.[125]

Selv om den audiovisuelle historieformidlingen befinner seg i randsonen av det historievitenskapelige diskusjonsfeltet sett under ett, har interessen for historie og film allikevel gradvis gjort seg mer gjeldende i offentligheten. To antologier som har stått sentralt med hensyn til å presentere film og fjernsyn som et bredt og mangfoldig historisk forskningsfelt, er den tidligere omtalte *The Historian and Film* fra 1976, redigert av britiske Paul Smith, og *Image as Artifact. The Historical Analysis of Film and Television* fra 1990, redigert av amerikanske John E. O'Connor.[126] *The Historian and Film* er en samling av artikler presentert under fire ulike tema. Disse dekker filmen fra arkivet til kinolerret og fjernsynsskjerm. Fra å begynne med en teknisk-administrativ innfallsvinkel til film som kilde, betraktes kilden etter hvert ut fra et perspektiv om hva den kan si noe om, hvordan den har hatt sin plass i samfunnet, før det siste temaet dekker filmmediets historieberettende evner både innenfor læringsinstitusjoner og i blant allmennheten. Artikkelsamlingen presenterer med sitt utvalg og sine vinklinger en statusrapport for hvor forskning og praksis sto ved midten av 1970-tallet, der hensikten også synes å være å presentere et fundament for en videre forskning og praksis. 25 år senere presenterer også *Image as Artifact* forskningsfeltet gjennom fire rammeverk. Tre av disse er i store trekk sammenfallende med dem Smith satte, mens i *Image as Artifact* vektlegges filmhistorien i stedet for filmen i arkivene. Rammene som settes om utvalget synliggjør hvordan filmen fungerer som representasjon av historie; hvordan filmen – uavhengig av hva dens sjangertilhørighet eller hva den skildrer – kan benyttes som kilde til sosial- og kulturhistoriske studier av den tiden den ble skapt i; hvordan den – hovedsakelig gjennom dokumentariske former – kan presentere historikerne for informasjon om fortidens hendelser, steder og personer; samt hvordan den også kan studeres som en uttrykksform med sin egen historie. Ved å samle forskere som gjennom flere tiår har

---

[125] I Storbritannia har historikeren Simon Schama i årene 1999-2002 hatt suksess med serien *A history of Britain* produsert for BBC, mens Tudor-historikeren David Starkey i 2001 trakk store skarer av fjernsynsseere med sin serie om Elisabeth I for Channel 4.

Ofte er det nettopp den historisk interesserte journalisten eller forfatteren som inntar rollen som historieformidler: I Sverige har Herman Lindquist stått sentralt i *Hermans historia*, mens NRK våren og høsten 2003 profilerer Karsten Alnes også som en audiovisuell historieforteller i serien *Historien om Norge*.

[126] O'Connor, John (ed.):*Image as Artifact. The Historical Analysis of Film and Television*, Robert E. Krieger Publishing Company, Malabar 1990.

arbeidet med film og historie i en felles framstilling, er *Image as Artifact* også å betrakte som en dokumentasjon over typer av forskning gjort på området.

De to antologiene presenterer historie og film med et sammensatt blikk som dekker metodiske, didaktiske og historiografiske områder. Den forskeren som imidlertid klarest har markert historiefilmens historiografi som sitt sentrale anliggende, er amerikanske Robert Rosenstone. Med en personlig stil og et postmoderne temperament, har han som historiker stilt spørsmålet om det er mulig å benytte film til å fortelle historie, uten samtidig å gi slipp på fagets profesjonelle og intellektuelle ånd.[127] Svaret på dette spørsmålet er et klart ja, men samtidig stiller Rosenstone krav til hvordan dette skal la seg gjøre. Han tar til orde for en visuell historie som lar verden framstå med sin kompleksitet i filmens representasjon av den.[128] Å tenke en ny historie i film vil samtidig kunne bidra til å stille noen grunnleggende spørsmål om hva historie er, hvilken hensikt historien har, og hva den historiske kunnskapen skal brukes til, skriver han.[129] Disse tankene kom første gang til uttrykk da *American Historical Review* i 1988 trykte Rosenstones *History in Images / History in Words* som den innledende artikkel til sitt temanummer om film.[130] I boken *Visions of the Past* som kom syv år senere presenterer han på nytt sine idéer for en visuell historie.[131] Her understreker han at dette er et todelt prosjekt. For det første argumenterer han for historiens muligheter i film, som en historieformidlende diskurs likeverdig med den skriftlige. Hans andre prosjekt er avledet av det første, og går ut på at en visuell historie bør representere et alternativ til den historiske filmen som Hollywood hadde skapt, for best å kunne opprettholde en faglig fundert standard i den visuelle historien. I Hollywoods historiske drama blir fortiden presentert som et sammenhengende hele med fokus på heroiske enkeltindivider. Samtidig forsøker den visuelt å gjenskape fortiden som et helhetlig univers, som filmen blir et vindu inn til. Den nye visuelle historien bør derimot framheve historien som en konstruksjon, skriver Rosenstone, den bør være kommenterende til sin egen representerende praksis, eksperimenterende og la fortiden komme til uttrykk gjennom ulike stemmer.[132] Når han så har sagt dette, presiserer han imidlertid at også mainstream-filmens historiske representasjoner er å betrakte som historie, men av en annen art enn den vitenskapelige.

---

[127] Rosenstone, Robert A.: *Visions of the Past. The challenge of film to our idea of history*, Harvard University Press, Cambridge & London 1995, s. 24.
[128] Op.cit., s. 37.
[129] Op.cit., s. 42.
[130] Rosenstone, Robert A.: "History in Images / History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film", i *The American Historical Review*, no. 5, December 1988, s. 1173-1185.
[131] *Visions of the Past* er en artikkelsamling, som blant annet inneholder *History in Images / History in Words* fra AHR.
[132] Rosenstone 1995 op.cit., s. 53 & 62-63.

I det samme spesialnummeret av *American Historical Review* introduserer Hayden White begrepet 'historiophoty' i en artikkel som forholder seg kommenterende til Rosenstones tanker for en intellektuell visuell historie. White påpeker at i den grad bildemateriale brukes av en historiker, vil han eller hun med utgangspunkt i fagets historiografiske tradisjoner benytte seg av dette materialet mer som illustrasjoner til en skriftlig framstilling, enn som et materiale tilhørende en diskurs med særegne karakteristika.[133] Historikerne bør i større grad bli oppmerksomme på det som best kan fortelles visuelt, der bildematerialet danner utgangspunkt for den historiske representasjonen. I en visuell diskurs vil den skriftlige meddelelsen ha en diakritisk funksjon, påpeker White, med den hensikt å rette oppmerksomheten mot det den visuelle diskursen framviser.[134] Historiophoty er slik å betrakte som en visuell ekvivalent til historiografien – en 'historio-foto-grafi' – som favner både det å representere historie i en visuell diskurs, og våre tanker omkring hvordan dette gjøres.[135] Hensikten med å operere med en egendefinert disiplin med en tilhørende logikk, er med andre ord å gi den visuelle historien en oppmerksomhet på et selvstendig grunnlag. Ved å presisere at den i sin egenart bør vurderes på grunnlag av mediets karakteristika, og ikke ut fra de forventninger og kriterier som relateres til en skriftlig basert framstilling, gir White sin tilslutning til Rosenstones ønsker for et mer inkluderende syn på hva historie er, og hvordan den kan komme til uttrykk.

De historiografiske refleksjonene kan med andre ord også vinkles mot studier av medietekstenes diskursive egenskaper. Den danske historikeren Carsten Tage Nielsen har i flere av sine arbeider som har tatt utgangspunkt i audiovisuell historieformidling vist hvordan historikeren kan la historiografiske studier være inspirert av film- og medievitenskapens sjangerstudier.[136] Nielsen har i *Fjernsynet som historiefortæller* og *Danmarkshistorie i tv* tatt for seg historiedokumentaren og studert den som del av en kommunikativ sammenheng. Med utgangspunkt i et sjangeranalytisk apparat tilrettelagt for prosjektet, ønsket Nielsen i *Fjersynet som historiefortæller* å studere filmskaperens intensjon, filmens uttrykk og seernes avkoding i sammenheng. Ved å se disse tre samlet, forsøker genreanalysen å avdekke de mulige avkodingene som framstillingen legger opp til, skriver Nielsen.[137] Analysens mål var å presisere noen trekk ved utvalgte sjangre hentet fra fjernsynets historieformidling.

---

[133] White, Hayden: Historiography and Historiophoty, i *The American Historical Review*, nr. 5, desember 1988, s. 1194.
[134] Op.cit. s. 1193 & 1194.
[135] Op. cit., s. 1193.
[136] Nielsen, Karsten Tage: "Fjernsynet som historiefortæller –genrer og fortællerformer i den visuelle historieformidling", i Ladegaard, Claus (red.): *Når medierne spinder historiens tråd*, Akademisk forlag, København 1993 og Nielsen, Carsten Tage: "Danmarkshistorier i tv – om fortællere, serier og publikum", i Jensen, Bernard Eric: *Danmarkshistorier –en erindringspolitisk slagmark*, Roskilde universitetsforlag, Frederiksberg 1997
[137] Nielsen, 1993, op.cit., s. 90.

Nielsens fortolkning av sjanger rommer både representasjons- og kommunikasjonsteori, og hans sjangerinndeling kan diskuteres med utgangspunkt i om den er logisk konsistent med hensyn til å skulle operere med så mange sjangre innenfor både dokumentar- og fiksjonsuttrykk. Til tross for dette representerer arbeidet en seriøs og grundig historiefaglig behandling av fjernsynet som historieformidlende form. Noen år senere, i *Danmarkshistorier i tv*, trer de tradisjonelle historiografiske trekkene tydeligere fram. Med utgangspunkt i fire historiedokumentariske tv-serier, gjør Nielsen en studie av populærhistorien. Den analytiske orienteringen er den samme som i det forrige arbeidet, men nå er avsenderen personifisert i fire historiefortellere, samt at mottakeraspektet belyses av en resepsjonsstudie. Med en sammenlignende lesning presenterer Nielsen i *Danmarkshistorier i tv* en grundig analyse både av likheter og forskjeller – mellom historieformidlerne, serier og mottakelse.

I *Fjernsynet som historiefortæller* peker Carsten Tage Nielsen på at det fra en historievitenskapelig synsvinkel kan innvendes at det å avdekke hvilke avkodingsmuligheter en historisk framstilling legger opp til, er å relativisere sannhetsdiskusjonen.[138] Om så var tilfellet i 1993, da Nielsen publiserte arbeidet, representerte det ikke alene et studie av fjernsynets historieformidling. I tillegg kan den også sees som en presisering av at all historie, uavhengig av det medium den blir formidlet i, er en konstruksjon, basert på visse konvensjoner. Det å sette fokus på hvilke måter historien formidles, gjør ikke annet enn å skape et mer bevisst forhold mellom framstilling og det framstilte, skriver Nielsen, og påpeker at i en undervisningssituasjon vil sjangeranalysen og -diskusjoner kunne brukes som et formidlingskritisk redskap.[139]

Med film som kilde til historiebevissthet

”We seem to be living in a slightly schizophrenic moment when there is both considerable worry about historical illiteracy, cultural amnesia, and intractable presentism – the loss of meaningful history – and an equally powerful sense of history as everywhere present”, skriver historiker Ann-Louise Shapiro i forordet til det amerikanske fagtidsskriftet *History*

---

[138] Ibid.

[139] Op.cit., s. 113. Nielsens argument ligner for øvrig det Søren Kjørup presenterte i sin kritikk av Niels Skyum-Nielsens analyse av undervisningsfilmen *De fem år* på begynnelsen av 1970-tallet. Kjørup mente Skyum-Nielsen med sitt snevre kildekritiske fokus unngikk det som burde være pedagogens viktigste oppgave: å fremme et analytisk apparat og en kritisk bevissthet hos elevene. Selv om Kjørup vektla at dette ville hjelpe elevene til å avdekke de ideologiske føringene som lå i meddelelse, var det samtidig med et fokus på at de gjennom et analyseapparat også skulle få en bedre forståelse av de audiovisuelle medienes språk. Se Kjørup, 1972 op. cit, s. 160.

and theory sitt spesialnummer om dagens bredde innen historieformidling.[140] Den allestedsnærværende historien som i hovedsak holdes opp av den massekulturelle historieformidlingen har i en viss forstand avfødt bekymring. Bekymringen er ikke relatert til historiens allestedsnærværende karakter, men til at ukorrekt historisk kunnskap og formidlingen av en slik kunnskap kan føre til en feilaktig historiebevissthet hos folk: ”The cry is not that people have forgotten the past, but that they misremember it all too well; not that they don’t care about history, but that they don’t or can’t discriminate among the available versions.”[141] Uroen for kvaliteten på folks historiebevissthet synes slik å ha økt proporsjonalt med utvidelsen av det historiske feltet, og gjenspeiles blant annet innenfor historieundervisningen.

I en drøfting av filmens egenskaper som læremiddel, stiller historikeren Ola Svein Stugu spørsmål om hvordan undervisningen best mulig fremmer læring hos elevene: ”Innanfor historiefaget kan vi presisere læring på den måten at det vi grunnleggande sett ønskjer å fremje, er *historiemedvitet* hos elevane, og at det er dette vi ønsker filmen skal bidra med.”[142] En mest mulig korrekt historiebevissthet vil kunne forstås å være grunnlagt på etterrettelige historiske utlegninger, der det finnes et ”samsvar mellom kilden til bevisstheten og den historiske virkeligheten som den skildrer”, skriver Stugu.[143] Han fortsetter samtidig med å si at denne forståelsen er for enkel, og ved å skille mellom film som levning og som beretning, problematiserer han dette forholdet. Som beretning vil en spillefilm, selv uten en direkte forankring i virkelige hendelser, kunne være det beste middel til å skape en historiebevissthet som relateres til forhold i fortiden. Stugu viser blant annet til hvordan en film som *Danser med ulver* (Costner, 1990) kan fungere motiverende for videre arbeid med problemstillinger knyttet til amerikansk historie.[144]

Dokumentarfilmens beretninger om fortiden kan på samme måte fungere som en god kilde til det Stugu kaller for en adekvat historiebevissthet. Men på grunn av at historiedokumentaren med sitt sammensatte materiale kan underlegges et kildekritiske blikk på enkeltopptaket og enkeltbildenes nivå, vil filmens verdi også kunne vurderes på grunnlag av dets materiale som en samling fortidslevninger. I visse tilfeller kan det med andre ord oppstå et sprik mellom den historiske dokumentarfilmens kvalitet relatert til det å formidle kunnskap om fortiden, og dens kvalitet med hensyn til hvordan den har brukt et

---

[140] Shapiro, Ann-Louise: “Whose (Which) History is it Anyway?”, i *History and Theory* 4/1997, s. 1. Spesialnummeret hadde tittelen ’Producing the Past: Making Histories Inside and Outside the Academy’.
[141] Ibid.
[142] Stugu, Ola Svein: ”Pauseunderhaldning og læremiddel. Om bruk av film i historieundervisninga”, i *Norsk Pedagogisk tidsskrift* 3/1991, s. 139.
[143] Ibid.
[144] Op.cit., s. 142.

kildemateriale. Samtidig deler Stugu oppfatningen om at en film, uansett hvor godt eller dårlig den skildrer historien, i seg selv kan betraktes som en kulturhistorisk levning som vil kunne studeres ut fra intensjonen om å få kunnskap om tiden filmen ble skapt i.[145]

Ola-Svein Stugu skiller mellom rollen som lærer og historiker i det han påpeker den verdien som kan ligge i en god beretning – til tross for at den ikke oppfyller kildekritiske krav. De to rollene framstår imidlertid samlet med hensyn til å vurdere i hvilken grad, og på hvilken måte, filmen kan bidra til å fremme en bevissthet hos elevene. En bevissthet både over historien og overfor filmens historieformidlende kvaliteter. Om det kildekritiske blikket styrer utvalget av film til undervisningsbruk, vil spillefilmen ofte få en forrang for kompilasjonsfilmen, fordi spillefilmen påkaller en annen oppmerksomhet enn det den sammensatte dokumentarfilmen gjør. Hvis fokus legges på filmen som formidler av kunnskap om fortiden, vil imidlertid de to – på hvert sitt vis – kunne fungere som gode innganger til en høynet historiebevissthet. Med den hensikt å drøfte film i undervisningen, er det naturlig at Stugu presiserer viktigheten av å sette film- (og fjernsyns)bruken inn i noen pedagogiske rammer for at det skal fungere som et hensiktsmessig middel, og ikke oppleves som et avbrekk, som underholdning. Samtidig vil det kunne ligge en vesentlig gevinst i det å knytte historieformidlingen utenfor skolen, representert ved film og fjernsyn, til undervisningen innenfor klasserommets vegger. Slik vil elevene kunne få styrket følelsen av at historiefaget henger sammen med den historiekulturen som de ellers omgis av, i tråd med den nye historiedidaktikkens ideer.

Den amerikanske teoretikeren Vivian Sobschack nærmer seg problemet Shapiro skisserte opp i forhold til dagens mangfoldige historiekultur fra medieviterens posisjon. Som allerede nevnt i forrige kapittel, er Sobschack av den oppfatning at vår historiebevissthet er formet av et *utall* forskjellige representasjonsformer. Hun mener at mangfoldet av uttrykk, i kombinasjon med folks økende forståelse av at begrepet 'tekst' favner konkurrerende representasjons- og påstandsformer, har ført til at "(…)filmgoers know that histories are rhetorically constructed narratives, that 'events' and 'facts' are open to various uses and multiple interpretations.".[146] Samtidig har historikerne ikke kunnet unngå å bli besnæret av film og fjernsyn som formidlingsform, fortsetter hun. Dette har som konsekvens at "(…) in our culture, the binary oppositions commonly posited between the transparency of the image

[145] I sin studie av filmen *Det grodde fram* (Lyder Selvig, 1947) framhever Stugu avslutningsvis at filmen i større grad har verdi i form av å være en levning som kan si noe om den samtiden den ble laget i, og hvordan den har bidratt til å forme etterkrigstidens kollektive krigsbilde, enn det er en dekkende beretning om hvordan okkupasjonstiden i Trondheim virkelig var. Stugu, Ola Svein: "Det grodde fram – dokumentarfilm mellom dokumentasjon og myte", Iversen, Gunnar (red.): *Krigsbilder*, Kube – skriftserie fra Institutt for kunst- og medievitenskap, NTNU Trondheim 2001, s. 94–95.

[146] Sobschack, i *History and Theory*, 4/1997 s. 5.

and the opacity of the word, between 'mythology' and 'history', between 'filmgoers' and 'historians' no longer hold."[147]. Spillefilmens framstilling av en fortid vil kunne hevde en historisk korrekthet på et selvstendig grunnlag, uavhengig, men ikke nødvendigvis i opposisjon til en vitenskapelig forankret representasjon av den samme fortiden. Sobschacks syn kan i en viss forstand forstås som at det ikke lenger er av betydning å differensiere mellom ulike representasjonssystemer. Det er imidlertid ikke det som er hennes ærende. I stedet er hensikten å presentere historiens felt nettopp som sammensatt, mangefasettert. Et felt som skaper grunnlag for folks opplevelser av fortiden, plassert med sin historiebevissthet i nåtiden.[148]

Fotografi og film som opplevelsesobjekt

Gjennom fotografiet og filmen opplever betrakteren en tid som har vært. Blant filminteresserte historikere er det stor enighet om at det som gjør de to beslektede mediene så verdifulle både i en opplevelsesmessig forstand og som forskningsmateriale, er at de viser fram hvordan verden en gang har sett ut. Raphael Samuels første entusiasme over de viktorianske fotografienes hverdagsskildringer besto nettopp i at han så hvordan fotografiene ga ham og hans kollegaer mulighet til å studere gatemiljø, arbeidsrom og kleskoder ingen andre kilder kunne by på med like stor detaljrikdom. Selv om entusiasmen med tiden tok form av et kritisk blikk for det iscenesatte aspektet, var opplevelsesdimensjonen i møtet med det fotografiske materialet allikevel framtredende.

Det samme gjelder også for filmmediets del. En av filmens karakteristika er at den viser det konkrete – den viser tingene, utseendene, hendelsene. Ola Svein Stugu mener det er denne egenskapen ved filmen som gjør at den være med å skape innlevelse i og føle nærhet til en situasjon.[149] Den danske historikeren Finn Løkkegard, som på 1970-tallet tilhørte den samme gruppen av filminteresserte historikere som Niels Skyum-Nielsen, understreker også denne kvaliteten. Filmens analoge gjengivelse av liv og aktivitet gir oss en forestilling om å være øyenvitner, skriver han: "Ligesom tv har gjort det muligt for os at opnå en illusion om at være tilstede over alt på kloden, kan vi med anvendelse af filmarkivernes gamle, autentiske optagelser opnå en illusion om at være tilstede over alt i den del av fortiden, som vi kalder den nyeste tids historie."[150]

---

[147] Op.cit. s. 6.
[148] Op.cit., s. 19.
[149] Stugu 1991, op.cit., s. 140.
[150] Løkkegaard, Finn: "Autentiske filmopptagelser som historisk beretning og deres funktion i undervisningen", *Historiedidaktikk i Norden 4*, Högskolan i Kalmar 1990, s. 293.

Fotografi og film kan fascinere tilskueren som en del av en beretning. De kan imidlertid også gjøre dette uavhengig av den sammenhengen de er satt i: som levning, som avtrykk, som spor – i seg selv. Det vil allikevel være slik at det er noen filmklipp, noen fotografier som i større grad enn andre påkaller den enkelte betrakterens oppmerksomhet. I lys av henholdsvis Roland Barthes', Hans-Ulrich Gumbrechts og Siegfried Kracauer' teoretiske refleksjoner, kan vi forsøke å gi et klarere bilde av hva det er ved fotografiet og filmen som særpreger dem som opplevelsesobjekter.

Referenten kleber, skriver Roland Barthes i *Det lyse kammer*, men det er ikke fotografiets referensielle kvaliteter i en semiologisk forstand som gjør det enestående som opplevelsesobjekt.[151] At det lar betrakteren erkjenne tiden som har gått, er langt viktigere. I dette essayet om fotografiet, som Barthes fullførte kort tid før han døde, lar han sitt strukturalistiske og semiologiske ståsted tilhøre en fortid som han refererer til, men delvis tar avstand fra, i sin søken etter en fenomenologisk fundert forståelse av den særegne opplevelsen som fotografiet kan gi. Selv om det først var i *Det lyse kammer* at fotografiets egenskaper ble utledet av en fenomenologisk basis, finnes lignende tanker også i hans tidligere fotografiske tekster. Blant annet står den særegne opplevelsen som fotografiet er kilde til sentralt i *Bildets retorikk*. Med en intensjon om å vise hvordan fotografiet skiller seg fra andre visuelle uttrykksformer, poengterer Barthes at:

> (…) fotografiet opretter […] ikke en bevidsthed om en tingenes *væren der* (som enhver kopi kunne fremkalde), men en bevidsthed om tingenes *haven været der*. Det er altså tale om en ny kategori i tid og rum: stedligt nærvær og tidsmæssig forskydning; i fotografiet opstår der en alogisk konjunktion mellem *her* og *dengang*.[152]

Barthes skriver videre at det er på fotografiets denotasjonsnivå, dets grunnleggende betydningsnivå, at man klarest kan gripe det han kaller for fotografiets 'virkelige uvirkelighet', det at fotografiet viser fram noe som en gang har vært – i et nå. Det er dette som tilfører opplevelsen et aspekt av uvirkelighet, ikke som en illusjon av tilstedeværelse, men som tilsynekomsten av en fortid. Vi ser en virkelighet som en gang var, vi er i besittelse av en virkelighet som vi er avskjermet fra.[153] I *Det lyse kammer* vender Barthes tilbake til den fotografiske opplevelsens basis i vissheten om tingenes 'har vært der'. Der omformulerer han denne vissheten om *tingen* til å gjelde *tiden*, og presenterer den som fotografiets *noem*, dets egentlige essens: 'dette-har-vært'.[154] I dette ligger det en forståelse av fotografiet som kilde til opplevelse og erkjennelse av tid som har gått. Betrakteren relaterer sin opplevelse av

---

[151] Barthes, Roland: *Det lyse kammer. Tanker om fotografiet*, Pax forlag, Oslo 2001 [1980], s. 15.
[152] Barthes, Roland: "Billedets retorik" [1964], i Fausing, Bent & Peter Larsen (red.): *Visuel kommunikation 1*, Forlaget Medusa, København 1980, s. 52.
[153] Ibid.
[154] Barthes 2001, op.cit., s. 95.

fotografiet til det å leve i tid, og det er i dette den spesifikt fenomenologiske dimensjonen ved fotografiet ligger.

I tillegg til denne tidsrelaterte opplevelsen, som i prinsippet vil være resultatet av et hvert møte betrakteren har med et fotografi, kan møtet forsterkes ved at betrakteren også opplever et *punctum* i fotografiet. Dette er gjerne en detalj som i særlig grad fanger oppmerksomheten til betrakteren, en detalj som kan tiltrekke eller såre, og som gir møtet en særegen personlig dimensjon.[155] Det er slett ikke alle fotografier som vil by på en detalj som forårsaker *punctum*. Mange fotografier vil likevel kunne interessere intellektuelt sett, i form av det Barthes kaller for *studium*, hvor fotografiet for eksempel kan påkalle oppmerksomhet i sin synliggjøring av kulturelle konvensjoner.

På grunnlag av den opplevelsen Barthes får i møtet med et av familiens egne fotografier, et bilde av moren som barn, utvikler han ytterligere et *punctum* i fotografiet. I motsetning til det første, som oppstår i detaljene, baseres dette siste *punctum* på en intensitet i tidsopplevelsen, en intensitet som kommer til uttrykk i form av en tilintetgjørelse av tid. Hos Barthes blir opplevelsen av fotografiet knyttet til en erkjennelse av døden, og i fotografiets tidsrelaterte *punctum* skapes erkjennelsen av at dets referent, som står levende for betrakteren i bildet, allikevel er borte. Dette må ikke forstås bokstavelig i den forstand at det mennesket som er avbildet nødvendigvis ikke lenger lever, men at det ikke lenger er det samme. Opplevelsen av tilintetgjørelse av tid oppstår i vissheten om at øyeblikket da bildet ble tatt er ugjenkallelig, samtidig som fotografiet allikevel holder det fast.

Barthes velger i sine tekster å gjøre det særegent fotografiske tydelig ved å vise til hvordan det som uttrykk og fenomen skiller seg fra filmen. I *Bildets retorikk* knytter han blant annet fotografiet til en ren betrakterbevissthet, som kan forstås som en markert distanse i opplevelsen mellom fotografiets da og betrakterens nå. Hans mener dette skiller fotografiet fra filmen, som i større grad merkes av en bevissthet som på et vis går opp i filmopplevelsen. Resultatet blir at tingen framstår som en 'væren der'.[156] Både i *Bildets retorikk* og i *Det lyse kammer* velger Barthes å bruke spillefilmen som et grunnlag for å presisere forskjellene mellom de to mediene. Trolig ville disse forskjellene ikke vært like tydelige dersom han hadde sett fotografiet og dokumentarfilmen i forhold til hverandre, eller enda mer spesifikt: familiefotografiet og amatørfilmen.[157] Hans tanker om erfaringen av tid i betrakterens møte med fotografiet, og om *punctum*-opplevelsen relatert til en tilintetgjørelse av tid, vil etter min mening også kunne gjelde for betrakterens møter med filmens representasjoner. I

[155] Op.cit., s. 54.
[156] Barthes 1980, op.cit., s. 52.
[157] Dette argumentet blir også ført av Liv Hausken i sin avhandling om stillbildefilmen. Se Hausken, Liv: *Om det Utidige*, Rapport nr. 38, Institutt for medievitenskap, Universitetet i Bergen 1998, s. 9.

kompilasjonsfilmens sammenstilling av arkivmateriale, presenteres fortiden visuelt som en rekke av små glimt, og i hvert enkelt av disse glimtene finnes en mulighet for å erfare et spesifikt da i et nå.

Barthes skriver blant annet at *punctum*-opplevelsen ikke vil kunne finnes i filmen fordi en betrakter rett og slett ikke vil rekke å tilføye noe i bildet, en tilføyelse av oppmerksomhet om en detalj.[158] Samtidig skriver han om fotografiet at *punctum* ofte inntreffer først når han ikke lenger har det framfor seg, men tenker tilbake på det.[159] Om filmens enkelte innstillinger sees som ekvivalenter til fotografiet, vil det etter min mening være like store muligheter for å la seg gripe av en detalj i bildenes visuelle rikdom. Raske skift av ulike glimt vil kunne gjøre at oppmerksomheten om detaljene forsvinner, men samtidig vil det også kunne hevdes at nettopp på grunn av filmklippenes forskjellighet fra hverandre, vil det enklere kunne oppstå *punctum*-opplevelser i tilskuerens møte med filmen. Og med hensyn til opplevelsen av *punctum* som tilintetgjørelse av tid, vil det kunne hevdes at den i filmen kan framstå like overveldende som i et fotografi, på grunn av filmens doble karakter: det fastholdte øyeblikk, uttrykt med bilder i bevegelse.

Der Barthes tematiserer det fraværende som nærværende i den fotografiske opplevelsen, drøfter den tyske litteraturhistorikeren Hans-Ulrich Gumbrecht mulighetene for å oppleve det fraværende som herværende, med utgangspunkt i en sanselig opplevelse av fortiden. Selv om heller ikke hans prosjekt springer ut av filmen som opplevelsesobjekt, vil de refleksjonene han gjør om fortidens tilstedeværelse i nåtiden kunne bidra til å forklare noe av det som er særegent fascinerende med filmen som bilder i bevegelse. I boken *In 1926. Living at the Edge of Time* setter han seg fore å undersøke både hva historiens rolle vil være i en tid der vi ikke lenger synes å kunne lære noe av den, og hvordan det til tross for dette fremdeles kan skrives historie.[160] Gumbrecht har som utgangspunkt for sin undersøkelse at det som fungerer som den grunnleggende drivkraften i all historisk forskning og historisk teori er et begjær etter en fortidig virkelighet.[161] Med dette ønsker han å fristille sine refleksjoner fra foregående diskusjoner om historiens nytte, og i stedet forsøke å skape et nytt grunnlag for å forstå hva det er som styrer oss mot fortiden, uavhengig av et praktisk formål.[162] Dette gjør han med utgangspunkt i menneskets ønske om å oppleve en tid og en virkelighet som ligger utenfor dets grunnleggende rekkevidde.

---

[158] Barthes 2001, op.cit., s. 70.
[159] Op.cit., s.68
[160] Gumbrecht, Hans Ulrich: *In 1926. Living at the edge of time*, Harvard University Press, Cambridge & London 1997. Om den historiske framstillingen av året 1926 som Gumbrecht presenterer i boken, se kapittel 8.
[161] Op.cit., s. 418.
[162] Ibid.

Ethvert menneske eksisterer i et miljø – en 'hverdagsverden'. Denne verdenen er, slik Gumbrecht påpeker, en spesifikk konkretisering av det Edmund Husserl betegnet som livsverden.[163] 'Hverdagsverdenen' er etablert på et utvalg av de mulighetene som finnes for en menneskelig tilværelse. Den konstituerer et miljø mennesket lever i, skriver Gumbrecht, men samtidig vil mennesket med sin forestillingsevne tenke utover de rammene som er satt om dets hverdagsverdenen. Det mennesket forstiller seg, blir ofte til et ønske man søker oppfylt eller til et begjær man vil ha tilfredsstilt. Et slikt ønske er å overvinne rammene som fødsel og død har satt om våre liv, i et forsøk på å søke evigheten. Dette danner, i følge Gumbrecht, grunnlaget for historiens diskurs – det å skape kunnskap om en tid annen en vår egen. Det er imidlertid vanskelig å framlegge en rasjonaliserende forklaring på dette, og mangelen på en slik forklaring om hvorfor vi søker kunnskap om fortiden,"(…) makes it easy to see that what specifically drives us toward the past is the desire to penetrate the boundary that separate our lives from the time span prior to our birth. We want to know the worlds that existed before we were born, and experience them directly."[164] Vårt ønske om å kjenne til tidligere tider gir seg med andre ord utslag i en higen etter en direkte, umiddelbar opplevelse av fortiden.

Gumbrecht egne eksempler på det umiddelbare knyttes til et fysisk sanselig aspekt ved opplevelser av historiske objekter, og til interessen for, og fascinasjonen over, dokumentet. Dette kan forstås til å gjelde både i dets materialitet og historisitet.[165] Samtidig viser han også hvordan den sanselige dimensjonen forsøkes knyttet til den umiddelbare opplevelse av fortiden i de audiovisuelle medienes framstillinger. Gumbrecht relaterer dette til historiske spillefilmer slik som *The Name of the Rose* (Annaud, 1986) og *Amadeus* (Forman, 1984), filmer som forsøker å fremkalle en illusjon hos tilskuerne at de selv er en del av et middelaldersk kloster eller det å være i Wien på slutten av 1700-tallet. Ønsket om å skape en illusjon er ofte vel så sterkt som det å få tilskuerne engasjert i handlingen, mener han.[166] Hvordan kan så dette relateres til dokumentarfilmen som opplevelsesobjekt?

Det visuelle materialet i en kompilasjonsfilm kan fascinere i sin materialitet og i sin historisitet. Opplevelsen av materialitet vil knyttes til filmmediets evne til å framstille bevegelse, i kombinasjon med dets egenskaper knyttet til å representere en fortid som en gang fant sted foran kameraets linse. Til sammen vil dette ha som resultat at vi opplever en svunnen tid som i et presens – et historisk presens. Fortiden blir herværende, i opplevelsen av filmen. Med Gumbrecht kan vi hevde at dette skjer uavhengig av hva filmen som meddelelse

[163] Ibid.
[164] Op.cit., s. 419.
[165] Ibid.
[166] Op. cit., s. 419.

presenterer oss for. Av den grunn kan en film fascinere selv om vi ikke skulle ha noen informasjon om dens opphav eller dens referensielle innhold utover det vi selv ser. Den opplevelsen som filmens materialitet gir, vil imidlertid være en forutsetning for meningen i filmbildene. Det vi gjennom filmens helhetlige utsigelse forstår at vi ser, relaterer vi til vår opplevelse av en fortid. Til tross for denne følelsen av nærvær overfor fortiden, vil kompilasjonsfilmens materiale også uttrykke en historisitet. Dette manifesterer seg både i dets overflate; i svart/hvitt-filmen, i det rosa skjæret over den tidlige fargefilmen, i riper og skraper. Men historisiteten vil også uttrykkes i det bildene viser fram, i et fortidig bybilde, i klesmoter og teknologi. Opplevelsen av historisitet vil på samme måte som opplevelsen av nærvær overfor fortiden, bidra til å skape bildets helhetlige betydning.

Gumbrecht framhever hvordan vi i opplevelsen av fortidige verdener bryter gjennom til tiden som ligger forut for ens egen tid. Med den tyske filmviteren og historikeren Siegfried Kracauer, kan vi få belyst en siste dimensjon ved filmopplevelsen: den som gjelder opplevelsen av filmatiske representasjoner av en tid vi selv har vært del av. I *Theory of Film* diskuterer Kracauer blant annet hvordan ting og fenomener vi vanligvis sjelden legger merke til i våre fysiske omgivelser, kan påkalle en ekstra oppmerksomhet i filmen. Denne oppmerksomheten kan være resultat av hvordan tingene og fenomenene framstilles *i* filmen, men vil også være et resultat av tilskuernes blikk *på* filmen, uavhengig av den filmatiske meddelelsen for øvrig.[167] Et eksempel han presenterer en den historieformidlende kompilasjonsfilmen. Med utgangspunkt i de kompilasjonsfilmene han selv var tilskuer til på midten av 1950-tallet, viser han til hvordan filmene lar det som en gang var så hverdagslig framstå med en sjelden klarhet for tilskueren. Dette gjensynet med fortiden er gjerne preget av en ambivalens, fortsetter han: ”The confrontation with objects which are familiar to us for having been part and parcel of our early life is particularly stirring. Hence the peculiar, often traumatic effect of films resuscitation that period.”[168]

At Kracauer spesifikt framhever en tidlig livsfase, kan kanskje relateres til hans opplevelser i møtet med sin egen ungdomstid i de historiske kompilasjonsfilmene som skildret de første tiårene av 1900-tallet. Kracauer kunne i så måte forholde seg til hele filmens historie. Tanken om den blandede opplevelsen i møte med en tid som en gang har vært ens egen, kan imidlertid framsettes på et generelt grunnlag. Væremåter, kroppsspråk og klesstiler – uttrykk som det i en nær eller mer fjern personlig fortid ikke ble stilt spørsmål ved – avdekkes i filmmateriale og videoopptak som mønstre på tilværelsens overflate. Betydningene i væremåtene, kroppsspråket og klesstilen ligger ikke i bildene på lerretet eller på

[167] Kracauer, Siegfried: *Theory of Film. The redemption of physical reality*, Princeton University Press, Princeton, 1997 [1960], s. 55.
[168] Op.cit., s. 56.

fjernsynsskjermen, men må vekkes til live igjen. I dette må betrakteren forholde seg til sin egen fortiden, slik han eller hun er nå. Selv om ikke bildene viser en selv, viser de betrakterens egen tid. Den traumatiske effekten som bildene kan skape, skyldes ikke så mye gjenkjennelsen, som at det vi ser framstår som noe fremmed. Traumet manifesteres som en ambivalens; vi morer oss over gjensynet samtidig som vi føler en melankoli over erkjennelsen av tidens gang.

Alle de tre innfallsvinklene som er presentert orienteres om tidsopplevelsen i de fotografiske mediene, men på forskjellig vis. Traumet som Kracauer beskriver i betrakterens opplevelse av en fortid i en nåtid, vil kunne sammenlignes med Barthes *punctum*-opplevelse. Forskjellen er at Barthes framhever opplevelsen som en erkjennelse av tiden som har gått som en visshet om ens egen forgjengelighet, knytter Kracauer opplevelsen av filmens framvisning av en fortid til individets erkjennelse av sin egen foranderlighet. Når Barthes vektlegger det forgjengelige kan dette knyttes delvis til at han forholder seg til fotografiet som sådan, delvis til det private fotografiet. Kracauers fokus på det foranderlige vil på sin side kunne tilskrives at han reflekterer over filmen slik denne viser betrakterens egen tid. Gumbrechts tematisering av tidsopplevelsen skiller seg i en viss forstand radikalt fra de to andres. Hans intensjon er å forsøke å vise hvordan fortiden kan oppleves i seg selv, fristilt fra tiden som har gått. Derfor vektlegger han møtene med fortiden som sanselige opplevelser av objekter, av overflater. Disse umiddelbare møtene med fortiden vil samtidig baseres på et grunnleggende umulighet, i det objektene og overflatenes materialitet også besitter en historisitet. Det som framkom allerede i avhandlingens innledende kapittel, var at opplevelsen av et objekt som er overlevert oss fra fortiden både kan oppleves som å gjøre fortiden tilstedeværende, samtidig som objektet i seg selv påpeker sitt opphav i en annen tid. Det synes samtidig som at det er denne umuligheten i å oppleve fortiden som herværende som interesserer Gumbrecht.

Alt i alt er det fotografiets og filmens egenskaper til å påkalle betrakteres visshet om tidens ufravikelige gang som utgjør deres fremste egenskap som opplevelsesobjekter. Men på hvilke måter denne vissheten manifesteres, i form en nostalgi, en melankoli eller for den saks skyld en feiring av nået, avgjøres i det enkelte møtet mellom betrakteren og filmen, betrakteren og fotografiene.

Film som spor, som kilde og som formidling

Ved å avslutte dette kapitlet med en drøfting av fotografiet og filmopptaket som opplevelsesobjekter, har tilskuerens opplevelse av filmmaterialet som fortidens spor blitt framhevet som et element ved dokumentarfilmen som historieformidler. Dette utgjør samtidig

bare én dimensjon ved kompilasjonsfilmen som uttrykksform. Som historiske kilder er det fotografiske og filmatiske materialet særegent virkelighetsrepresenterende, men som drøftinger i dette kapitlet har vist, vil materialet først gjennom sammenhengen det settes i, bli del av en artikulert meddelelse. Dens evne til å formidle historiske framstillinger baserer seg på samspillet mellom verbalkommentaren og bildematerialet.

Jay Leyda skrev *Films Beget Films* på begynnelsen av 1960-tallet, før de store historiske fjernsynsseriene bidro til å utvikle kompilasjonsfilmen til et mer sammensatt uttrykk. Det historiske risset og den typologien som er blitt presentert i dette kapitlet er gjort ut fra en hensikt om å vise variasjonene som i dag finnes innenfor den arkivfilmbaserte historiedokumentaren. Med film som kilde, har det gjennom årenes løp blitt produsert et enormt antall av historiedokumentariske framstillinger av ulik kvalitet, både når det gjelder formidlingen av historisk kunnskap og når det gjelder hvordan materialet er blitt benyttet.

I kjølvannet av en raskt voksende produksjon brøt den kildekritiske interessen for historiedokumentaren fram, og med den audiovisuelle historieformidlingens sentrale plass i historiekulturen ble film og fjernsyn også gjort til et historiedidaktisk anliggende.

Gode arkivfilmbaserte historiedokumentarer kan som annen historieformidling fungere som kilde til kunnskap om fortiden, og slik gi tilskudd til folks historiebevissthet. Fotografier og fjernsynsopptak vil samtidig kunne gi historikerne verdifull informasjon om en fortidig virkelighet, slik denne manifesterte seg på et ytre, fysisk plan. Når følgende kapittel tar for seg sosial- og kulturhistoriske strømninger, og ser disse i relasjon til de to seriene *People's Century* og *Kvardagsliv*, gjøres dette med utgangspunkt i de to serienes klare sosial- og kulturhistoriske tilsnitt, men også på grunn av serienes bruk av muntlige kildemateriale i kombinasjon med fotografisk og filmatisk materiale.

4 Folkets historier:

People's Century og *Kvardagsliv* sett i lys av sosial- og kulturhistorie

I realized in a flash the many existing parallels between history and the photographic media, historical reality and camera-reality.

Siegfried Kracauer[1]

Historier om konger, historier om folk

I sin innledning til boken *Med kjønnsperspektiv på norsk historie* åpner de norske historikerne Ida Blom og Sølvi Sogner ved å hevde at de stadig hører klager om at historien bare handler om konger og kriger.[2] For historiefagets del er nok dette hovedsakelig et uttrykk for hva slags forskning som tradisjonelt har vært mest synlig, og hvilke tema som har gjort seg mest gjeldende, enn det viser til en faktisk situasjon av i dag – noe også de to forfatterene poengterer. Dersom blikket rettes mot den audiovisuelle populærhistorien, vil oppfatningen fremdeles være en spissformulering, men trolig med noe mer hold i. I film- og fjernsynsbasert historieformidling har dramatiske hendelser og handlekraftige helter alltid stått sterkt. Hvis man utvider emneområdet til "konger, kriger og *krigere*", for slik å understreke aktørperspektivet på historien, har dette i sannhet dominert den audiovisuelle historieformidlingen gjennom tidene.

---

[1] Kracauer, Siegfried: *History. The Last Things Before the Last*, Oxford University Press, New York 1969, s. 3-4.

[2] Blom, Ida og Sølvi Sogner (red.): *Med kjønnsperspektiv på norsk historie. Fra vikingtid til 2000-årsskiftet*, Cappelen Akademisk Forlag, Oslo 1999, s. 9.

Som forrige kapittels gjennomgang viste, befestet den norskproduserte historiske dokumentarfilmen seg som uttrykksform i tiåret etter andre verdenskrig med filmer om Kong Haakon VII og norsk motstandskamp.[3] Med etableringen av fjernsynet ble århundrets to verdenskriger dessuten raskt et dominerende tema for historiedokumentariske storsatsninger, slik som i *Victory at Sea* (NBC), *The Great War* (BBC) og *The World at War* (ITV). Til tross for at de siste tjue årene har brakt med seg en markant utvidelse av det historiske feltet tematisk sett, er historiens ledere og de store dramatiske konfliktene sentrale anliggender også i nyere historiske dokumentarserier, både her til lands og ellers. I BBCs siste storsatsning *A History of Britain* står klansmenn og kongehus, maktkamp og krig som bærende elementer i serien som tar for seg landets historie fra år 3000 f.Kr fram til etterkrigstiden. Om vi ser til våre naboland, hadde Danmarks Radios Danmarkshistorie fra 1996 den symptomatiske tittelen *Spillet om makten*, mens i Sverige har Herman Lindquist vist fram representanter for landets kongehus som sentrale historiske aktører gjennom mange år med *Hermans historia*. Alle tre presenterer de fortiden for oss ved hjelp av en tilsynelatende allestedsnærværende historiker som setter nasjonalhistorien som ramme om framstillinger basert på sterke skikkelser og markante hendelser.

At audiovisuell historieformidling – spillefilm så vel som dokumentarfilm – gjør mektige aktører og/eller konfliktstoff til historiens bærende elementer, skyldes den dramatiske kraften som en konflikt innehar. Dramatikk vekker folks oppmerksomhet, uansett om den kan plasseres i fortid eller nåtid. Samtidig synes historier om de hendelsene som har drevet historiens gang og om dem som har skapt forandringer i historien, å passe film og fjernsyn som tidslig baserte, fortellende medier. Når mange hundre års historie skal formidles med begrenset tid til rådighet, er det hensiktsmessig å holde fram noen klare karakterer og deres plass i de dramatiske vendepunktene i historien for den fortellermessige framdriftens skyld, noe *A History of Britain* gir gode eksempler på. Et slikt valg av fokus resulterer i at historien framstår som en langstrakt – klar, men smal – linje gjennom fortidens landskap. Folks oppmerksomhet kan imidlertid også vekkes på annet vis enn gjennom den langstrakte utlegningen. Når avgjørende øyeblikk blir sett innenfor et større synsfelt bestående av et mangfold av ulike blikkpunkter, kan det fascinerende aspektet nettopp bestå i å bli fortalt historien i bredden. Om fortiden får komme til uttrykk gjennom en rekke av slike tverrsnitt, skapes det muligheter for å la de historiske forandringene slå følge med det mer bestandige, der det dramatiske kontrasteres med det hverdagslige, slik som tilfellet var i *The World at War*. De enkelte blikkpunktene

[3] *Kong Haakon VIIs regjeringsjubileum 1945* (1945), *Fra Lofoten til London* (1946), *5 år – som vi så dem* (1947), *Det grodde fram* (1947), *Haakon VII – Norges konge i krig og fred* (1952).

på fortiden kan imidlertid også hver for seg betraktes som steder å fortelle historien fra, med det perspektivet og den horisonten som avtegner seg på stedet. Resultatet kan bli filmer som *Rosie the Riveter* eller *Mørketid – kvinners møte med nazismen*, som forteller historier om andre verdenskrig med utgangspunkt i kvinnens plass og erfaringer innenfor et større system – krigen.

I historiefaglig forskning kalles slike blikkpunkter gjerne for analysekategorier. Da politisk historie dominerte den historievitenskapelige forskningen, sto maktspill og diplomati som sentrale kategorier, og innenfor de rammene som kategoriene satte ble samfunnets elite studert som aktører i det politiske spillet. Dette dannet grunnlaget i historien om 'konger og kriger'. Selv om det politiske blikket på fortiden slettes ikke var enerådende blant historikere i første halvdel av 1900-tallet, var det først rundt 1970, som en konsekvens av en innflytelse fra samfunnsvitenskaplige teori og metoder på historiefaget, at den politiske historiens dominans skulle komme til å bli svekket. Under denne samfunnsfaglige innflytelsen gjennomgikk historiefaget et fokusskifte fra politisk historie til sosialhistorie, fra konge og elite til folket og massene. Det sosiale perspektivet presenterte en bred inngang til studier av fortiden, noe som resulterte i etableringen av en rekke historiefaglige deldisipliner basert på nyvunne analysekategorier, slik som arbeid, familie og kjønn, eller mer abstrakte kategorier som mentalitet.[4] Med en tiltagende tematisk bredde i den historiefaglige forskningen ble også det metodiske grunnlaget utvidet, og interessen for å søke historiske kilder på nye steder økte sterkt. I dialog med de generelle teoretiske debattene som har blitt ført over de siste tre tiårene, har deler av det sosialhistoriske feltet over samme periode dessuten tatt en kulturell dreining, slik at det i dag framstår både med en samfunnsvitenskapelig og en mer humanvitenskapelig inspirert retning. I de tilfellene der fjernsynet satser på dokumentarproduksjoner med brede historiske nedslag, synes sosial- og kulturhistoriske perspektiver å fungere godt i en audiovisuell diskurs, nettopp på grunn av sitt store tematiske, metodiske og kildemessige mangfold.

Hvordan kan historievitenskapen kaste lys over populærhistorien?

Fjernsynets historiedokumentarer kan på sitt verste framstå som ureflekterte samlinger av arkivmateriale eller med upresist berettende historieforellere, der framstillingene er spunnet om forslitte myter eller på historiske klisjeer. På sitt beste representerer

[4] Blom & Sogner, op.cit., s. 11.

historiedokumentaren populærvitenskapelig formidling av høy kvalitet, der de audiovisuelle medienes egenart bidrar produktivt i å framskaffe nye og originale innganger til kunnskap om fortiden. Historie handler om å se sammenhenger, gjerne nye sammenhenger, og en god historiedokumentar kan med utgangspunkt i sin audiovisuelle diskurs både påpeke og gi uttrykk for sammenhenger som kanskje ikke ville vært like synlige i en skriftlig diskurs med samme tematiske utgangspunkt og samme perspektiv på fortiden. Denne avhandlingen baserer seg på å se historiedokumentaren i lys av historie som vitenskapsfag, for å synliggjøre de forbindelseslinjene som finnes mellom fjernsyn og fag med hensyn til de innfallsvinkler og metoder som brukes i framstillingen av historiske arbeider.[5]

Det finnes forskjeller mellom fjernsynets historiedokumentarer og akademias historievitenskap som er konstituerende og som det er umulig å komme utenom, slik som forskjellen mellom en populærhistorisk og en profesjonsbestemt kommunikasjonsform. Dette berører spørsmål om hvem man velger å henvende seg til med sitt arbeid, og hvilke krav og ønsker mottakerne i kommunikasjonsforholdet stiller til den historiske utlegningen. En fagkollega vil vurdere historikerens arbeid ikke bare med hensyn til hva som presenteres, men også hvordan utlegningen blir begrunnet ut fra historievitenskapelige kriterier – noe som for eksempel impliserer etablering av problemstillinger, utprøving av teorier, krav til håndtering av kilder og bruk av henvisninger. En historieinteressert fjernsynsseer vil også kunne tenkes å vurdere den populærhistoriske utlegningen på samme måte, men fordi rammene som er satt omkring kommunikasjonen er av en annen karakter, vil framstillingen i større grad bli vurdert med tanke på hvor interessant eller hvor spennende det historiske stoffet blir formidlet.

Et felles utgangspunkt for drøfting av likheter mellom de to formene kan relateres til spørsmålet om hva man ønsker å formidle historisk kunnskap om. Dette vil imidlertid gi et alt for generelt sammenligningsgrunnlag, med mindre spørsmålet formuleres mer presist. Hvilke tema som gjøres til gjenstand for historiske undersøkelser vil også måtte relateres til hvilke perspektiv som blir lagt på undersøkelsene. Det er med hensyn til perspektiv, og i forlengelse av dette også hvilken teoretisk basis perspektivene velges ut fra, at et fruktbart sammenligningsgrunnlag trer fram. 'Teori' er i seg selv et begrep med forskjelligartet betydningsinnhold, men 'teoretisk basis' kan forstås, slik den norske historikeren Knut Kjeldstadli forklarer det, som "… en begrepsmessig helhetsoppfatning

[5] I sin hovedoppgave *"Fortidens fabula" Om audiovisuell historieformidling* er den norske filmviteren Tore Helseth i utgangspunktet av en annen oppfatning. Han mener at det å sammenligne audiovisuell historieformidling direkte med den akademiske vil være lite fruktbart, fordi forskjellene mellom de to er så distinkte.

av det vi studerer, der vi uttrykkelig angir hvordan den innbyrdes sammenhengen er mellom delene i helheten".[6] Hvor uttrykkelig dette angis i arbeidet vil variere, men helhetsoppfatningen omfatter både de forforståelser, antagelser og problemstillinger som arbeidet bygger på. Framstår helhetsoppfatningen som konsistent, vil fokus også være stilt skarpt på det eller de temaene som skal undersøkes. Arbeidets teoretiske basis vil dessuten ha innvirkning på hvilke metoder som synes mest fruktbare problemstillingene tatt i betraktning, hva slags kildemateriale man forholder seg til, og hvordan metode og materiale til sist er med på å forme framstillingen. Overordnet de enkelte historikernes undersøkelser, vil en forskningsmessig samhørighet basert på felles teoretisk posisjonering på sin side kunne danne utgangspunkt for historievitenskapelige program eller skoler.

Det er på bakgrunn av dette jeg mener det er mulig å drøfte likheter mellom historiefaglige skoler eller teoretiske retninger og den alternative historieformidlingens forskjellige orienteringer. Det er også på samme bakgrunn at denne avhandlingens to analyseobjekter *People's Century* og *Kvardagsliv* – orientert om 1900-tallets samfunnshistorie, basert på hvordan politiske beslutninger, internasjonale konflikter og teknologisk utvikling har resultert i *sosiale og kulturelle konsekvenser, fortalt ved hjelp av hverdagsmenneskers blikk på fortiden* – kan relateres til retninger innen historiefaget som presiserer lignende perspektiver på historien.

Historier om fortidens samfunn

Sosialhistoriens gjennombrudd og storhetstid

På bakgrunn av de foregående sidenes etablering av et historiefaglig sammenligningsgrunnlag for dokumentarfilmen, kan det virke paradoksalt å fortsette med den norske historikeren Ingar Kaldals utsagn om at det i dag verken vekker oppsikt eller motstand å hevde at den store epoken for sosialhistorien er over.[7] At epoken er over, betyr imidlertid ikke at de sosialhistoriske perspektivene på fortiden er forsvunnet, mener Kaldal, situasjonen er heller den at disse har sprengt seg ut av sine opprinnelige rammer, og langt på vei utviklet seg til elementer av det som i dag kalles 'nyere kulturhistorie'.

I sin innføringsbok til historiefaget presenterer Knut Kjeldstadli to ulike forståelser av sosialhistorien. På den ene siden kan sosialhistorien "(…) oppfattes smalt – i retning av fritidas historie, hverdagslivets historie eller historien om seder og skikker", mens den i sin

[6] Kjeldstadli, Knut: *Fortida er ikke hva den en gang var. En innføring i historiefaget*, Universitetsforlaget, Oslo 1994, s. 125.
[7] Kaldal, Ingar: *Frå sosialhistorie til nyare kulturhistorie*, Det norske samlaget, Oslo 2002, s. 5.

andre utgave kan oppfattes som "(…) mer opposisjonell; sosialhistorien burde handle om 'de mange', 'folk flest', først og fremst om arbeiderklassen og om småfolket."[8] En historie som tar utgangspunkt i aspekter ved hverdagslivet og folks nære virkelighet er en sosialhistorie initiert av interessen for de sidene av tilværelsen som tradisjonelt ikke er blitt betraktet som vesentlige eller relevante i en historiefaglig forstand. I sin smale betydning favner sosialhistorien med andre ord en rekke nye blikkpunkt, eller analysekategorier. Framstillinger av arbeiderklassen som sosial aktør, om sosiale skiller blant grupper av bondestanden eller kvinnens plass i industrialiseringen, kunne på sin side forstås som uttrykk for en radikal, ideologisk motivert sosialhistorisk forskning. Den teoretiske basisen i forskningen ble med andre ord formet av en politisk motivasjon.

Sosialhistorien fikk sitt definitive gjennomslag i løpet av 1960- og 1970-tallet. Dette hadde flere årsaker. Kjeldstadli viser til at gjennom etterkrigstiden var den sosialhistorisk orienterte forskningen gradvis blitt skilt ut fra økonomihistorien, på grunnlag av de systematiske samfunnsvitenskapenes styrkede posisjon, og da i hovedsak sosiologien.[9] Med et sosiologisk orientert fokus på fortiden ble struktur og samfunnsutvikling alternative analysekategorier til den politisk og økonomisk orienterte historiens fokus på henholdsvis maktspill og markedsmekanismer. I tillegg fikk sosiale og samfunnsmessige perspektiv større innflytelse som konsekvens av den generelle politiske vekkelsen som preget tiårene. Det var med et marxistisk eller sosialistisk orientert historiesyn grunnlaget ble lagt for å studere historien sett fra den vanlige mann og den arbeidende klassens synspunkt og ståsted, og det var med en radikal drakt at sosialhistorien fikk sitt definitive gjennomslag.

Det sosialhistoriske feltet kom raskt til å framstå med et bredt spekter av tematiske innfallsvinkler, og ga samlet uttrykk for forskningsmessig allsidighet og originalitet. Samtidig ble sosialhistorien gjennom sine mange deldisipliner kritisert for kun å være en samling av 'petit histoires', historiske framstillinger av små, avgrensede undersøkelsesområder uten noen samlende teoretisk kjerne eller grunnspørsmål.[10] Denne kritikken har løpt parallelt med sosialhistorien fra starten av, og kom til å følge den også inn i kulturhistorien. Med et tidlig ønske om nettopp å skape en ramme om feltet, skulle imidlertid visse sosialhistorikere utvikle et program med en *totalhistorisk ambisjon*, et ønske om å skrive samfunnets historie.[11] Det betydde at sosialhistorien på et overordnet

---

[8] Kjeldstadli, op.cit., s. 76.
[9] Op.cit., s. 75.
[10] Op.cit., s. 76.
[11] Floto, Inga: *Historie. En videnskabshistorisk undersøgelse*, Museum Tusculanums Forlag, Københavns Universitet 1999 [1985], s. 144.

nivå burde forstås som en retning med ønske om å favne utviklingen av samfunnet som sådan. Den britiske historikeren E.J. Hobsbawm var en sentral talsmann for denne ambisjonen. I artikkelen *From Social History to History of Society* fra 1971, presenterte Hobsbawm seks forskjellige emneområder som etter hans mening hadde spilt en avgjørende rolle for framveksten av sosialhistorisk forsking: 1) Demografi og slektsforhold, 2) Byhistoriske studier, 3) Klasser og sosiale grupper, 4) Mentalitetshistorie og studier i kollektiv bevissthet, samt kultur i en antropologisk forståelse, 5) Samfunnsforandringer (slik som modernisering, industrialisering), samt 6) Sosiale bevegelser og sosiale protestfenomener.[12] Både de demografiske og de byhistoriske studiene hadde imidlertid etablert seg som egne disipliner med nokså definerte forskningsobjekter med tilhørende metodiske innganger. Etter Hobsbawms mening var det i de fire siste områdene man så grunnlaget for en radikal politisk orientering av sosialhistorien, i retning av 'samfunnets historie', sett på bakgrunn av klassespørsmål, historisk mentalitet og politiske bevegelser. Sosialhistorikeren skulle plassere sitt arbeid i spennet mellom spesifikt faglige disipliner og generelle samfunnsmessige strømninger.

Til tross for at en slik totalhistorisk ambisjon satte sitt preg på forskningen, blant annet ved å definere noen sentrale spørsmål for 1970-tallets historievitenskap, representerte ambisjonen i seg selv ikke noe nytt. En totalhistorie vil aldri bli altomfattende, i det den begrenses av det objektet eller fenomenet som historikeren i størst mulig grad ønsker belyst i sin totalitet. Selv om den fikk en markant utforming med Hobsbawms 'history of society', og tyske Jürgen Kocka og Hans-Ulrich Wehlers 'Gesellschaftsgeschichte', har den syntetiserende historien med ønske om å gripe komplekse sammenhenger innenfor rammene av et større eller mindre samfunn en lang tradisjon innenfor historiefaget, blant annet som sivilisasjonshistorie, verdenshistorie eller nasjonalhistorie. Det er intensjonen bak den totaliserende ambisjonen som har variert gjennom skiftende tider, og med skiftende objekter. I sin britiske og vesttyske tapping var den hovedsakelig samtidsorientert, med 'industrialisering' og 'modernisering' som sentrale teoretiske forklaringsmodeller på samfunnets strukturorienterte utviklingshistorie. *People's Century* så vel som *Kvardagsliv* gir totalhistoriske framstillinger av 1900-tallets historie, med den 'moderniseringsprosessen' som preget henholdsvis verden og Norge gjennom hundreåret som en implisitt forklaringsmodell. For begge de to serienes del består det syntetiserende aspektet av sammenstillinger av en rekke ulike tematisk avgrensede sammenhenger, og ikke av en vitenskapelig sammenfattende analyse. Slik sett ligner de

[12] Hobsbawm, E. J.: "From Social History to the History of Society", i Gilbert & Graubard: *Historical Studies Today*, Norton & Company, New York 1972, s.14.

mer på Hobsbawms senere bredt sammensatte framstillinger av det 19. og 20. hundreårets historie, enn på hans 'samfunnets historie'. Samtidig henter *People's Century* og *Kvardagsliv* gjennomgående sine respektive teoretiske og metodiske grunnlag fra det sosial- og kulturhistoriske feltet.

Når jeg velger å se de to seriene i sammenheng med to ulike skoler eller forskningsmiljø innenfor dette feltet; de franske *Annales*-historikerne, og den angloamerikanske *oral history* i kombinasjon med den britiske *'history from below'*, er det for å få belyst både de overgripende strukturene som preger seriene, deres valg av teoretiske og tematiske innfallsvinkler på framstillingen av historien, samt de kilder og metoder som benyttes. Den franske *Annales*-kretsens forskning kan hovedsakelig gi teoretiske perspektiv på historiske helheter som sammensatte strukturer, samt historiens materielle aspekter både som forskningsområde og som kildemateriale. *Oral history* og *history from below* kan på sin side samlet bidra med metodiske perspektiver på bruk av muntlig kildemateriale, samt refleksjoner om hvem historien skal være om, og for.

Annales-kretsen: samfunn, mentalitet og historiens tid(er)

I motsetning til sosialhistoriens brede internasjonale gjennombrudd på 1970-tallet, var situasjonen i Frankrike den at sosialhistoriske problemstillinger helt fra begynnelsen av 1930-tallet hadde satt sitt preg på den historiefaglige forskningen, først som en konsekvens av at det sosiale aspektet ble nært knyttet til økonomisk historie, som allerede var et etablert alternativ til den politiske historien. Senere skulle arbeider på middelalder, tidlig moderne tid og *l'ancien régime* basert på samfunnsorienterte problemstillinger lansere nytenkende teorier som kom til å befeste sosialhistoriens posisjon som en egen historievitenskapelig disiplin. Sentralt i dette sto fagtidsskriftet *Annales*, og de historikerne som dannet kollektivet omkring det. Anslaget til det som etterhvert utviklet seg til en vitenskapelig krets eller skole ble satt i opprettelsen av tidsskriftet *Annales d'histoire économique et sociale* på slutten av 1920-tallet. Initiativtakerne til tidsskriftet var Lucien Fèbvre og Marc Bloch, som begge var historieprofessorer ved Universitetet i Strasbourg. I følge den danske historiografen Inga Floto var tidsskriftet fra starten av polemisk og tok i tydelige ordelag et oppgjør med tidens dominerende trend innen historieskriving; den politiske hendelseshistorien. Navnet signaliserte dessuten klart redaksjonens hovedinteresse i retning av økonomisk og sosialt orientert historie.[13] I den tidligste

[13] Floto, op.cit., s. 111. Tidsskriftet skiftet navn flere ganger i løpet av ti-årene som fulgte, og fikk i 1946 navnet det bar helt inn på 1990-tallet; *Annales. Èconomies, Societés, Civilisations.* I 1994 skiftet det på nytt navn, da til *Annales. Histoire, Sciences Sociales.*

perioden var den samtidshistoriske orienteringen en erklært målsetning for redaktørene: å studere nåtiden var av største nødvendighet for å forstå fortiden.[14] Dette medførte at den historiefaglige forskningen det ble gitt plass til i tidsskriftet teoretisk og metodisk trakk veksler på andre nærliggende vitenskaper, slik som nettopp den sosiologiske og økonomiske analysen. Deler av forskningen var også inspirert av geografi utfra en forståelse av at det geografiske miljøet setter visse mulighetsbetingelser for mennesket, samtidig som mennesket også former sine omgivelser. Tidsskriftets mangfold og bredde skulle komme til å inspirere det franske fagmiljøet med sin åpne holdning til nye og utradisjonelle arenaer for historisk forskning. Gjennom *Annales*-kretsens nærmere 80 års lange historie, har imidlertid forskningsperspektivene endret seg, fra den første tidens betoning av en økonomisk historie som en motsats til datidens rådende historieskriving, til dagens orientering mot nyere kulturhistorie. Denne orienteringen har blitt ført med kretsens historieteoretiske tradisjoner i ryggen, samtidig som den er inspirert av perspektiver og metoder hentet fra antropologi og andre kulturfag.[15]

Ledende skikkelser innenfor *Annales* tok impulser fra tidsskriftet med seg inn i utviklingen av forskningsinstitusjoner med en sosialhistorisk profil, slik som ved *Ecoles des Hautes Etudes en Sciences Sociales*, der man kom til å prioritere forskningsoppgaver med sosialhistoriske problemstillinger. Til tross for den klare samtidshistoriske orienteringen som ble annonsert gjennom tidsskriftet i dets tidlige år, skulle hovedvekten av arbeidene som kom til å bli gjort innenfor den institusjonaliserte forskningen samle seg om middelalder og *L'Ancien Regime*.[16] Tidlig ble begrepet 'mentalitet' knyttet an til skolen, gjennom arbeidene til Bloch og Fèbvre, men også til Georges Lefebvre. Med noe forskjellig utgangspunkt var alle de tre fokusert om å utlede forestillinger om hvorfor fortidens folk handlet som de gjorde, forstå hvordan de forholdt seg til sin omverden gjennom kollektive bevissthetsfenomener. De historiske undersøkelsene besto i å spore tidligere tiders mentaliteter, og forklare hvordan disse la rammene for menneskers

---

[14] Ibid.

[15] Inga Floto og Peter Burke nevner tre generasjoner innenfor *Annales*-skolen, representert ved Fébvre og Bloch, så Braudel og Le Roy Ladurie, og deretter noe mer løselig knyttet til navn som Le Goff og Furet. Den norske historikeren Dagfinn Slettan skriver om en fjerde generasjon i sin bok *Minner og kulturhistorie. Teoretiske perspektiver* (1994), som en markering av *Annales*-skolens tilknytning til den nyere kulturhistorien. Den samme koblingen gjøres i den tyske historiografen Georg G. Iggers avsluttende kapittel i *Historiography in the Twenthieth Century* (1997).

[16] Til *L'ancien régime* som historisk epoke regnes perioden i fransk historie mellom 1600-1789, jmf. Bruke, Peter: *Annales-skolan. En introduktion*, Daidalos forlag, Göteborg 1992, s. 144.

verdensanskuelser.[17] Lucien Fèbvre forskning var preget av hans syn på historikerens oppgave, som han mente besto i å forsøke å framstille menneskelivet i sin totalitet, gjennom å studere både dets åndelige og materielle side.[18] En metode han brukte i flere av sine arbeider besto i å ta utgangspunkt i en framtredende person fra en historisk epoke og stille denne personen opp som et forstørrelsesglass på de forholdene som preget epoken. Målet var å kunne gi en beskrivelse av tidens rådende mentaliteter, gjennom å studere forholdet mellom individ og styrende sosiale rammer. Hans studium av forfatteren François Rabelais fra 1942 har blitt stående som et skoledannende eksempel på metoden.[19] Fèbvres studie tok utgangspunkt i en påstand hentet fra en biografisk introduksjon av Rabelais i en utgave av *Pantagruel*, der forfatteren ble forklart som en ikke-troende, en ateist som hadde til hensikt å undergrave den kristne tro, og at han av sine samtidige ble sterkt kritisert for sin holdning. Fèbvres hypotese var at denne forklaringen var anakronistisk, for etter hans mening var det ikke mulig for Rabelais å være ateist slik et menneske på 1900-tallet ville kunne være det. Forfatteren av biografien hadde tilskrevet Rabelais tanker det verken fantes grunnlag for å tenke eller stille seg kritisk til på 1500-tallet. Gjennom filologiske studier kunne Fèbvre argumentere for at 'ateisme' innholdsmessig hadde en annen betydning på Rabelais tid, og at 'ateist' nok ble brukt som et skjellsord, men ikke med det avklarte betydningsinnholdet det senere skulle få. Utledet av denne undersøkelsen – i utgangspunktet basert på bruken av ett eneste ord, knyttet til én enkelt mann – avsluttet Fèbvre sitt studie med å foreta en normativ karakteristikk, der han hevdet at det på 1500-tallet i prinsippet var umulig å innta en ateistisk verdensanskuelse slik vi forstår det i dag. Hans påstand var at mennesket på den tiden verken var utstyrt med det verbale begrepsapparatet, eller det mentale verktøyet som trengtes for å kunne formulere en slik holdning.[20]

Mentalitetshistorien slik den ble praktisert av Fèbvre åpnet opp en inngang til fortiden der man med utgangspunkt i studier av en livspraksis kunne gjøre forsøk på å

---

[17] Den norske historikeren Eli Fure forklarer 'mentalitet' som en oppfatning av tenkemåte, et sett av forestillinger, gjerne en verdensanskuelse. Hun forklarer videre mentalitetshistoriens fokus ved å påpeke at den ikke er "individorientert i den forstand at den interesserer seg primært for det enkelte, enestående individs verdensanskuelse, men heller det upersonlige i individers tenkemåte." Se Fure, Eli: Kjærlighet på landet. Et eksempel på mentalitetshistorie, i Reiersen, Elsa og Dagfinn Slettan (red.) *Mentalitetshistorie. Muligheter og problemer*, Tapir, Trondheim 1986, s. 53.
[18] Floto, op.cit., s. 114.
[19] Originaltittel: *Le probléme de l'incroyance au 16e siècle: la religion de Rabelais* (1942).
[20] Bruke, op.cit., s. 51-52. I tilknytning til Fébvres studier og hans bemerkninger om den historiske forskjelligheten i de til enhver tid eksisterende 'mentale verktøy', er det blitt trukket en klar forbindelseslinje til Michel Foucault og utviklingen av teorien om kunnskapens arkeologi og den diskursanalytiske metode.

gripe noen av de sosialt styrende strukturene for menneskets vilje. Resultatet ble framstillinger av en tids spesifikke mentalitetsklima. Hans studie av Rabelais står fremdeles som et eksempel på en ytterst original problemstilling og fruktbar tverrfaglig metodisk innfallsvinkel til studiet av fortiden. Samtidig har Fèbvres generaliserende syn på mentalitet i ettertid blitt markant kritisert. Hovedinnvendingen har vært at han i altfor stor grad har ment at det kan antas en homogenitet i et samfunns tanke- og verdisett, og at han dermed i for liten grad tar hensyn til, eller interesserer seg for, eventuelle forskjeller mellom for eksempel kjønn eller klasse.[21] Dette gjaldt ikke utelukkende for Fèbvres studier, men var kjennetegnende for et samlet miljø av tidlige mentalitetshistorikere. Først med senere generasjoner av *Annales*-skolen, kom mentalitetshistorien til å framstå i en mer sammensatt framtoning.

En historiker som kom til å prege skolens videre forskning i forlengelsen av Febvres, men som samtidig markerte en ny generasjon av forskere, var Fernand Braudel. Febvres arbeid representerte oppvisninger i hvordan en historisk framstilling kunne foldes ut fra en i utgangspunktet nærmest ubetydelig språklig detalj, for til slutt å dekke noen gjennomgripende samfunnsmessige strukturer. I Braudels arbeider sees en nærmest omvendt måte å utlegge historien på. Den totaliteten som ønskes fanget inn i studiet – for Braudel er *Annales*-kretsens mest markante totalhistoriker – blir først presentert i det store, for så gradvis å søke seg mot det lille. I sitt hovedverk *La Méditerranée et le monde méditerranéen à L'epoque de Philippe II* lar han dette komme til uttrykk ved å dele opp studieobjektet i tre, der hver del representerer en spesifikk måte å forholde seg til det forgangne på. Inngangen til fortiden setter han i det store – i Middelhavet og dets geografiske miljø – før boken gjennom de andre to delene først sirkler seg inn mot de samfunnsstyrende konjunkturer som preget områdets kulturer, for til slutt å ende opp med historiens individer og hendelser, representert ved kong Philippe II og hans regjeringstid. Hver av de tre måtene å forholde seg til fortiden konkretiserte dessuten hvert sitt tidsløp.

Sentralt hos Braudel sto idéen om at historien – for å kunne gi uttrykk for fortidens kompleksitet – måtte framstå gjennom et mangfold av samtidige tidslag preget av ulik hastighet. Eksisterende innenfor én universal eller fysisk tid bestemt og avgrenset av årstall, valgte han å avtegne fortiden som historie gjennom tre ulike temporale perspektiv. De tre perspektivene var lagt på miljøet, konjunkturene og begivenhetene. Miljøets tid var i Braudels studie Middelhavets tid. Med sitt klima og sin geografi bestående av havet og øyene, fjellene og marken, kjennetegnet miljøets tid en nærmest ubevegelig historie. I en artikkel publisert i 1958 introduserte Braudel begrepet 'la longue durée' – den lange

[21] Burke, op.cit., s. 53.

varighet – som en betegnelse for tidsforståelsen knyttet til miljøet, til naturen og til menneskets forhold til sine fysiske omgivelser. Miljøet endret seg bare ytterst langsomt, og de fysiske omgivelsene var i hovedsak å regne som konstante, som dypstrukturer i en nærmest ubevegelig historie. Konjunkturene – de samfunnsmessige forandringene som styrer sivilisasjonenes orden – endret seg sakte, men var allikevel mer omskiftelige enn miljøet.[22] Den konjunkturorienterte historien ble plassert på et nivå over miljøets. Philippe IIs Middelhav kunne deles inn i en spansk-kristen og tyrkisk-islamsk sivilisasjon; et vest og et øst. Braudels forsett var å holde disse to opp mot hverandre og se hvilken form samfunnsutviklingen tok i de to områdene. På tross av kulturelle forskjeller mente Braudel å kunne påvise at konjunkturene i perioden 1550-1600 utviklet seg i samme retning, der begge sivilisasjonene i økende grad ble preget av en økonomisk så vel som sosial polarisering.[23] Det siste nivået i den historiske framstillingen favnet begivenheter forårsaket og styrt av individer. Begivenhetene bredde seg utelukkende over korte tidsrom, og burde mest av alt betraktes som krusninger på overflaten av historiens hav. Som en motsats til den tradisjonelle historieskrivingens forståelse av det handlende individet og de politiske begivenhetene som konstituerende for historien, anså Braudel med andre ord det geografiske rommet som fortiden utspilte seg i som historiens kjerne, og i tilslutning til denne kjernen: de konjunkturene som betinget de menneskelige vilkårene.

På grunnlag av den forrangen miljøet og konjunkturene fikk, ble det vesentlig å framheve det fortidige samfunnet og sivilisasjonen i lys av 'den lange varighet'. Det var tidsdimensjonen som etter Braudels mening representerte det særegent historiske, det som utgjorde forskjellen mellom historiens og samfunnsvitenskapenes – kanskje i særdeleshet sosiologiens – studier av sosiale fenomener.[24] Ved å holde fast på at historiens tid beveget seg i ulike hastigheter avhengig av hva slags perspektiv som legges på fortiden, og at dette måtte avspeiles i framstillingen av historien, presenterte Braudel et program for en totalhistorie som ikke ble styrt mot én helhetlig, sammenfattende syntese. Til tross for at Braudels *Méditerranée* holdes fram som det verket som mer enn noen annen 1900-talls historikers empiriske arbeide har kastet lys over tidens og rommets funksjon i framstillingen av historien, har det samtidig blitt reist kritikk mot nettopp en mangel av sammenfattende syntese; en kritikk mot en manglende integrering av historiens tre skikt, eller 'etasjer'. Inga Floto presenterer dette som et forhold der "Etagedelingen slår den

[22] Floto karakteriserer Braudels bruk av begrepet 'konjunktur' å omfatte "cykliske økonomiske transformationer, eller mer upræcist: forandringer i samfund, videnskab og teknologi som betinger cykliske forandringer over tid." Floto, op.cit., s. 177.
[23] Burke, op.cit., s. 61.
[24] Floto, op.cit., s. 179.

konkrete historiske totalitet i stykker og slører forandringerne til fordel for det vedvarende. Den tilstræbte totalhistorie kommer kun istand i hovedet på læseren, og ikke i bogen."[25]

Denne kritikken berører et sentralt aspekt knyttet til historieskrivingen, nemlig spørsmålet om hva som gjelder for en historisk forklaring. Dette omfattende spørsmålet har gjennom tidene blitt gitt ulike svar, men i løpet av de siste par-tre tiårene har historiske forklaringer i økende grad blitt relatert til *fortellingens* forklarende kraft. Braudels hovedverk har av flere blitt et interessant analyseobjekt nettopp fordi han så uttalt ønsker et alternativ til den tradisjonelt fortellende historien orientert om hendelsen og individet – to helt sentrale bestanddeler i etableringen av den klassiske fortellingens 'plot'. I sitt verk om tid og fortelling – *Temps et Récit* – foretar franske Paul Ricoeur en lesning av Braudels hovedverk med dets alternative form, som tilsynelatende burde ha som konsekvens at arbeidets historiske framstilling ikke kunne betraktes som fortellende.[26] Ricoeur baserer sin forståelse av 'historie' på at den grunnleggende er hendelsesorientert, noe historien har til felles med fortellingen. Det er hendelsene som kan plasseres i tid som gjør historien til fortelling, men også historie til historie. Om framstillingen bryter med dette, vil det ha som konsekvens at den slutter å være historie.[27] Dette synes å implisere at Braudels verk vanskelig lar seg forklare som historie, men her er det Ricoeur hevder at det å tenke historien som fortelling ikke nødvendigvis betyr å tenke fortellende historie i en tradisjonell forstand. Ved å operere med et åpnere – og dermed mer vidtfavnende – plot-begrep enn det for eksempel Aristoteles eller Hayden White (som også er sentralt plassert i Ricoeurs arbeid) gjør, forklarer han Braudels verk som fortellende omkring det han betegner som et kvasi-plot, med Middelhavsområdet selv som den bærende karakteren i dette plot'et. Av Ricoeurs argumentasjon kan man relatere etableringen av kvasi-plot'et til en fortolkende leser, der denne leseren realiserer den helhetlige historiske fortellingen i summen av de tre skiktene. Selv den lange varighet impliserer en forandring over tid, en forandring som med nødvendighet er forårsaket av en inntruffet hendelse. Hendelsene både på dette nivået og på de to andre vil slik kunne skape en sammensatt fortelling om Middelhavsområdets gradvise svekkelse som maktsentrum, en svekkelse som hadde som konsekvens at Atlanterhavslandene til slutt endte opp som ledende global-historiske aktører.

I Ricoeurs forklaringsrammer blir den totalhistoriske framstillingen som Floto ser realisert alene i leserens hode, resultatet av en *kombinasjon* av bokens framstilling og

[25] Op.cit., s. 178.
[26] Ricoeur, Paul: *Time and Narrative*, University of Chicago Press, Chicago 1984, Vol. I, del II.
[27] Op.cit., s. 91 og 217.

leserens aktivt fortolkende resepsjon. Hans innskriving av en narrativ struktur i Braudels verk fører med seg en større integrering av de totalhistoriske aspektene, der den samlede framstillingens helhet og enhet holdes fram. Braudels tanke om historiens tid som et sett av ulike, samtidige tider har imidlertid også blitt forstått som en problematisering av idéen om Historiens framdrift og framskritt, blant annet av historiografen Georg G. Iggers. I Braudels arbeid ser han kimen til en postmoderne historieskriving der avskrivingen av en lineær tid settes i sammenheng med svekkelsen i troen på framskrittet og den vestlige sivilisasjons overlegenhet. For Iggers blir resultatet at i fraværet av en enhetlig historisk utvikling vil det ikke finnes noe grunnlag for 'den store fortellingen'.[28] Braudel, og de senere *Annales*-historikerne som under inspirasjon av *La Méditerranée* brøt med den etablerte historieskrivingens form, blir slik forstått å ha dyptgripende beveggrunner for sitt valg av framstillingsform, beveggrunner knyttet til et radikalt nytt historiesyn.[29]

Både *Méditerranée* (1949) og Braudels senere tre-delte *Civilisation matérielle, économie, capitalisme* (1967-79) som omhandler den europeiske materielle kulturens historie gjennom perioden 1400-1800, bør allikevel først og fremst forstås som uttrykk for hans interesse for totalhistorie, historier som skulle dekke et bredt spekter av samfunnsforhold og forklare dem i en samlede syntese. Mange av dem som kom til å bli betraktet som tilhørende den tredje generasjonen av *Annales*-historikerne mente imidlertid at den strukturorienterte totalhistorien representerte en altfor rigid framstilling av fortiden. Der Braudels historiesyn vektla det deterministiske i strukturene, kom den nye generasjonens syn til å gjenspeile et opprør mot en hver form for determinisme.[30] Våren 1968 satte sitt preg også på historikerne i kretsen rundt *Annales*-tidsskriftet, noe som blant annet ga seg utslag i en gjeninnsetting av mennesket i historien. Mentalitetshistorien fikk på nytt en sentral plassering, men nå av en mer pluralistisk, mer antropologisk karakter enn den som Fébvres filologisk orienterte studier framviste. Fra tidligere å ha basert mentalitetshistorien som en ensrettet, bestemmende struktur for et fortidig samfunn, forsto flere nå mentalitet til å være av mer dynamisk karakter, og at det i liten grad kunne være snakk om én samlende mentalitet, men at en bestemt epokes eller tids mentalitetsklima ville måtte bestå av et mangfold. Verdensanskuelsen var noe som ble skapt gjennom en aktiv prosess, konstruert på grunnlag av forskjellige faktorer; samfunnsmessige og

---

[28] Iggers, Georg G.: *Historiography in the Twentieth Century. From Scientific Objectivity to the Postmodern Challenge*, Wesleyan University Press, Hanover & London 1997, s. 57.
[29] "There no longer exists a concept of unified historical development on which a grand narrative of the history of man can be based. Moreover, historical narrative must find new forms of expression under these new conditions". Iggers, ibid.
[30] Burke, op.cit., s. 97.

kulturelle, så vel som individuelle. Av den grunn ble det etter hvert sett som mer interessant å studere mindre grupper, mindre forhold både i geografisk og tidslig utstrekning.

En historiker som med sine arbeider tydelig viste endringen fra den strukturorienterte andregenerasjonen til den kultur- og mentalitetsorienterte, var Emmanuel Le Roy Ladurie. Hans avhandling *Les paysans de Languedoc* fra 1966 var en oppvisning av et strukturhistorisk studium, en skildring med basis i den lange varighets strukturelle endringer, konsentrert omkring økonomiske og sosiale konjunkturers svingninger innenfor et jordbrukssamfunn i perioden 1500-1700. I motsetning til Braudels tredelte framstilling skildrer Le Roy Ladurie historien kronologisk, med en større vektlegging av kultur og dagligliv blant bøndene. I sitt neste store verk *Montaillou, village occitan de 1294 à 1324* (1975) kom denne orienteringen om dagliglivets kultur til å framstå langt klarere, og der han *i Les paysans de Languedoc* i stor utstrekning benyttet seg av et statistisk materiale, fant han mye av sitt kildemateriale til *Montaillou* i forhørsprotokollen eller inkvisisjonsregisteret fra den lokale katolske biskopens rettergang mot landsbyen Montaillous katariske kjettere på begynnelsen av 1300-tallet. Denne protokollen inneholdt avhørene til ikke mindre enn 25 av landsbyens innbyggere, og gjennom de spørsmål og svar som var blitt nedtegnet fant Le Roy Ladurie et omfattende materiale han kunne bruke til å framstille det lille pyreneiske samfunnets historie over en periode på tretti år. Han delte sitt studium i to; en del tok for seg landsbyens materielle kultur, forstått som geografisk miljø, boforhold og sosiale forhold; den andre omfattet innbyggernes mentalitet, deres verdenssyn og sjeleliv.[31] Ved hjelp av det berettende kildematerialet kunne han trekke noen linjer som gikk gjennom tid, men det samme materialet kunne også brukes til å tegne opp et livaktig bilde av en landsby, et rom bebodd av individer. Dette representerte en dreining mot en mer antropologisk innfallsvinkel til fortiden, der beboernes egne ord dannet grunnlaget både for framstillingen av byen i sin materialitet, men også det samfunnssystemet menneskene var en del av, uttrykt gjennom en mentalitet.[32] Som historisk prosjekt karakteriserte Le Roy Ladurie selv *Montaillou* som et

---

[31] I den norske oversettelsen av *Montaillou* blir de to delene betegnet 'Økologien i Montaillou: huset og gjeteren', og 'Montaillous arkeologi: fra gest til myte', jmf *Montaillou. Katarer og katolikker under inkvisisjonen i en landsby i Pyrenéene 1294-1324*, Gyldendal norsk forlag, Oslo 1986.

[32] Burke op.cit., s. 115. Inga Floto kritiserer *Montaillou* for ikke å ha en tredje del, som burde ha tatt for seg landsbyens *historie*. Historien forsvinner til fordel for La Roy Laduries interesse for materielle strukturer og sosiale relasjoner mener Floto, og det som historisk sett framstår som en tragedie – inkvisisjonens oppløsning av landsby-samfunnet – blir stående ubehandlet i studiet. Floto op.cit., s. 190. Flotos innvending kan best illustrere forskjellen på å tenke historie som

studie av havet gjennom en vanndråpe, der fortiden ble brakt til live gjennom et svært avgrenset del av en helhet. I ettertid har Le Roy Laduries studie blitt betraktet som et tidlig stykke mikrohistorie, som sammen med blant annet italienske Carlo Ginzburgs arbeider viste hvordan også framstillinger av eldre historie kunne skrives på grunnlag av folks egne framstillinger av hvordan de har forstått seg selv i forhold til en nær omverden.[33]

Le Roy Laduries studie sto og falt på det materialet forhørsprotokollen presenterte ham for. Det gjorde arbeidet unikt, men også sårbart. Protokollen var blitt offentliggjort i 1965, og representerte et historisk materiale som ikke tidligere hadde vært gjenstand for inngående undersøkelser. Det var imidlertid Le Roy Laduries antropologisk inspirerte perspektiv på materialet som gjorde at *Montaillou* fikk en mikrohistorisk ramme, der miljøet og menneskene i landsbyen sto klart fram for leseren. Slik sett illustrerer studiet hvordan historikeren, stilt overfor et materiale, lar sin teoretiske basis være styrende for hvordan fortiden skal gripes i en historisk framstilling. Originaliteten ligger i hvilke spørsmål historikeren ønsker besvart. Med *Montaillou* skrev Le Roy Ladurie seg inn i et fellesskap av historikere som i flere generasjoner hadde bidratt til å gi den historievitenskapelige forskningen en ny puls ved å stille andre spørsmål og interessere seg for andre emner enn det som tidligere var blitt gjort.

Mange av de spørsmålene som ble stilt av historikerne tilhørende *Annales*-kretsen ble besvart helt eller delvis ved hjelp av nye typer av kildemateriale, kildemateriale som i liten grad var blitt brukt av tidligere historikere. Mange av de samme historikerne benyttet dessuten en kombinasjon av kvantitative og kvalitative metoder på materialet. Med bruk av skjønnlitteratur, bildekunst, statistiske nedtegnelser og muntlige beretninger overlevert i skriftlig form slik som avhørsprotokoller, kombinert med mer tradisjonelle kilder både av primær og sekundær karakter, presenterte historikerne sine lesere for stadig nye innganger til fortiden.[34] Det som gjennom tiårenes løp har forent denne historiske skolen, er det

---

framstilling av sammenhenger over tid – som vel må sies å være den klassiske forståelsen, og mikrohistoriens orientering om et punktnedslag i en bestemt tid.

[33] Se blant annet Ginzburg, Carlo: *Osten och maskarna : en 1500-talsmjölnares tankar om skapelsen*, Ordfront, Stockholm 1983. Når det gjelder *Montaillou* har det riktig nok blitt rettet kritikk mot en rent ut naive og ukritisk holdning Le Roy Ladurie viste overfor avhørsprotokollens materiale. Som Peter Burke viser i sin framstilling av *Annales*-skolen, beskrev Le Roy Ladurie sitt kildemateriale som ”byboarnas omedelbare vittnesbörd om sig själva”, uten å reflektere over at de faktisk både svarte på spørsmål som ble stilt dem, og at de gjorde det under trussel om tortur. Bruke, op.cit., s. 115. Slik sett viser Le Roy Laduries arbeider et tidlig eksempel på studier med en kulturhistorisk dreining, men uten den refleksive holdningen til representasjonens former som skulle bli kjennetegnende for retningen gjennom 1980- og 1990-tallet.

[34] Enkelte av historikerne i *Annales*-kretsen viste etter hvert også interesse for en nyere historie, blant dem Marc Ferro. Ferro, som ledet tidsskriftet *Annales* fra 1970 og som er tilknyttet dets institusjonelle hovedsete Ecoles des Hautes Etudes en Science Sociale de Paris, står slik som et

tverrfaglige og metodisk sammensatte fokuset som utøverne har lagt på fortiden. Med sin interdisiplinære basis åpnet kretsen omkring *Annales*-tidsskriftet opp for en historisk forskning som metodisk var mangfoldig, med en bred tematisk orientering. Fortiden representerte et forråd av historiske undersøkelsesområder, og mange av de arbeidene som ble gjort, favnet fenomener og sosiale grupper som i liten grad hadde blitt gitt noen historiefaglig oppmerksomhet tidligere.

People's Century og Kvardagsliv som samfunnshistorier

Med *Annales*-kretsens overveiende orientering mot *l'ancien régime* så vel som eldre historiske epoker, finnes det ikke noe direkte empirisk grunnlag å sammenligne kretsens historiografiske praksis med framstillingen av 1900-tallets historie slik vi finner den presentert i *People's Century* og *Kvardagsliv*. Til tross for dette vil flere av de perspektivene og idéene som ble utviklet av historikere tilknyttet *Annales* kunne fungere som konseptuelle verktøy til bruk for å forstå og forklare visse valg som er gjort med hensyn til etableringen av serienes 'projiserte historiske verdener', for å holde fast ved Carl Plantingas begrep om dokumentarfilmdiskursens representasjonsnivå. Klarest gjelder det idéen om historiens *tider*. Braudels operasjonalisering av en fasettert tidsforståelse til en analysekategori nedfelte seg i den framstillingsformen han valgte. Braudels utgangspunkt for sitt studium var Middelhavet på Philippe IIs tid, og det kan synes som fåfengt å snakke om 'den lange varighet' med 1900-tallet som horisont. Tempoet er skrudd opp i alle de tre historiske skiktene, også det grunnleggende geografiske miljøets skikt. Men selv om tilværelsens hastighet på mange måter har økt, vil det kanskje mer enn noen gang tidligere være fruktbart å tenke en lagdelig av historiens tid, der visse sider i et samfunn og et samfunns historie klart framstår som mer bestandige enn andre.

People's Century er ikke organisert om fastlagte skikt av tider, men de enkelte temaene for avsnittene vil allikevel langt på vei markere sitt tempo. Noen av temaene er med andre ord mer hendelsesorientert, styrt av en historisk tid med rask takt og mange skift, mens andre tema fordrer en framstilling som gir uttrykk for en historisk utvikling med lengre tidsperspektiv og lavere hastighet. Lappeteppet av historier kan oppleves og gi mening i sine enkelte biter, men som et totalhistorisk prosjekt vil hundreårets historie først manifesteres gjennom helheten, omkranset av første og siste avsnitt som gir begynnelse og slutt til historien om folkets hundreår. Spørsmålet er imidlertid om dette samlet kan forstås

---

bindeledd mellom den franske skolen og film som audiovisuell historie. Han har både vært delaktig i en rekke historiske fjernsynsproduksjoner, og publisert skriftlige arbeider om film som historisk kilde, slik som boken *Cinema and History*, som ble presentert i kapittel tre.

som en historie i fortellingens form, på samme måte som Ricoeur viste at helheten i Braudels fasetterte framstilling kunne gripes gjennom visse fortolkende strategier. Med 1900-tallet som seriens primære fokuseringspunkt, og med den kronologiske framdriften som grunnstruktur, vil det i større grad være interessant å diskutere helheten i lys av 'krøniken' som formidlende form, men med Ricoeurs strategier in mente. Den komplekse sammenstillingen mellom den kronologiske framdriften, seriens vektleggig av *folkets* hundreår, samt de enkelte avsnittenes fortellende struktur og tidslige overlapping seg i mellom, fører samtidig til at den som krønike også må forstås som fortellende.

"The Mediterranean speaks with many voices; it is a sum of individual histories."[35] Braudels innledende karakterisering over Middelhavsområdets historie kan også stå som et bilde for hvordan regissørene bak de to seriene har valgt å fortelle henholdsvis om folkets århundre og nasjonen Norge gjennom et eventyrlig hundreår. Med hver sine sammensatte framstillinger av 'det moderne prosjektet' innenfor rammene av 1900-tallet, er både *People's Century* og *Kvardagsliv* hovedsakelig konjunkturorienterte, der det moderne prosjekt er presentert i sin optimistiske form, men også i sine fatale konsekvenser. De enkelte avsnittene representerer hver for seg en gjennomgang av modernitetens ulike historiske manifestasjoner; hvilken innvirkning disse har hatt i menneskenes virke, på deres liv. Men seriene har også valgt å fortelle hvordan 1900-tallets mann og kvinne – alene og i fellesskap – samtidig har hatt av innflytelse på det moderne samfunnets utforming.[36] I *Kvardagsliv* er framstillingen av det moderne prosjektet tett knyttet til etableringen og utviklingen av Norge som selvstendig nasjon, og dette fortelles gjennom fem nokså forskjellige innganger til det hundreåret som nasjonen har lagt bak seg. Sentrale politiske og samfunnsøkonomiske tendenser blir reflektert i nordmenns liv og erfaringer. Flere av disse tendensene griper inn i hverandre, og blir ved hjelp av seriens repetitive karakter belyst gjennom forskjellige tematiske vinklinger. Etterkrigstidens økonomiske oppgangstider er en slik konjunktur, som for eksempel gir seg utslag i økt velferd og flere hjemmeværende mødre ('Eit nytt kvinneliv' og 'Ein ny arbeidsdag'), tiltagende sydenturisme ('Nye horisontar'), og økt bilisme ('Då Noreg vart mindre'). Historien presenteres slik som en samlende helhet gjennom flere historier. *Kvardagsliv* vektlegger det mentalitetshistoriske perspektivet i den forstand at den i flere av avsnittene, og i særdeleshet i det siste, 'Ein ny nasjon', uttrykker en forståelse av det norske og

[35] Braudel, Fernand: *The Mediterranean and the Mediterranean world in the age of Philip II*, Fontana Press, Glasgow 1990 [1949], s. 13.

[36] Det er imidlertid en markant forskjell på de to seriene med hensyn til hvilken rolle som blir tillagt 'folket'. *Kvardagsliv* er gjennomgående mer orientert om hvilke konsekvenser 1900-tallets samfunnsendringer har hatt i folks liv, enn om folkets aktive innsats i å forme samfunnet.

nasjonalfølelsen som grunnleggende de samme gjennom hundreåret som selvstendig nasjon. Gjennom det typisk norske, både i interesser og tradisjoner, befester vi vår nasjonale identitet, lyder argumentasjonen.

Med sitt globale perspektiv tegner *People's Century* i større grad et bilde av et 1900-tall som på verdensbasis har vært det mest omstyrtende, ustabile, men også mest hendelsesrike hundreåret i menneskehetens historie. I *La Méditerranée* valgte Braudel et geografisk område som objekt og konstituerende ramme om sitt historiske studium, og som Ricoeur viste, kan dette området også forstås som den historiske framstillingens subjekt. I *People's Century* er det tidsrommet – hundreåret – og ikke et avgrenset sted som danner rammen, men samtidig blir dette tidsrommet konkretisert ved at det er *folkets* 1900-tall som skal styre det historiske blikket. Seriens overlappende framstilling gjennom 26 ulike avsnitt presenterer i sum dette hundreåret i sin allsidighet, en allsidighet som berører aspekter ved miljøet og den lange varighet, kulturelle og sosiale konjunkturer, så vel som politiske begivenheter. Naturen og miljøet blir i serien betraktet som noe som står i fare for å endres som en konsekvens av menneskenes aktivitet. De varige strukturene har blitt satt under press, både gjennom hundreår med industriell utnyttelse av naturressurser, men også på grunn av politiske storkonflikter.[37] De to verdenskrigene er typisk å betrakte som begivenhetshistoriske, men samtidig kontekstualiseres de politisk motiverte hendelsene av skildringen både av krigen som tilstand slik den opplevdes av soldatene ved frontlinjene, og av hvordan hverdagslivet artet seg under de forholdene som krigen skapte.[38] Andre avsnitt kobler teknologiutvikling til endrede arbeids- og levekår, og økonomiske konjunkturer til endrede samfunnsforhold.[39] Avsnittene om etterkrigstidens framtidsoptimisme og babyboom reflekterer på sin side både spesifikke sosiale konjunkturer og mentalitetsskifter. Frigjøring, både fra politiske regimer så vel som ideologiske, er et viktig element i mange av avsnittene, og skifter i mentalitetsklima er også et sentralt anliggende – om enn på ulikt vis – i avsnittene som skildrer den kinesiske kulturrevolusjonen og den islamske revolusjon, men også kampen mot rasesegregering og kvinnenes kamp for likestilling.[40] I tillegg presenterer *People's Century* massekulturen som en viktig side ved 1900-tallets historie, skildret gjennom avsnitt om sport, film og fjernsyn.[41]

---

[37] '1959 Endangered Planet', '1945 Brave New World'.
[38] '1914 Killing Fields', '1919 Lost Peace', '1933 Master Rase', '1939 Total War', '1945 Fall Out', samt '1975 War of the Flea'.
[39] '1924 On the Line' og '1954 Living Longer', samt '1929 Breadline'.
[40] '1917 Red Flag', '1947 Freedom Now' og '1989 People Power', samt '1949 Great Leap', '1957 Skin Deep', '1970 Half the People' og '1979 God Fights Back'.
[41] '1927 The Great Escape', '1930 Sporting Fever', og '1963 Picture Power'.

I *People's Century*s første avsnitt, der fokus rettes mot framtidsoptimismen som rådet ved inngangen til det nye hundreåret, tematiseres 1900-tallets mentalitetsklima. Det samme skjer i *Kvardagsliv*s siste avsnitt 'Ein ny nasjon', der hva det vil si å være norsk, og hvordan dette har kommet til uttrykk gjennom hundreåret, blir gjenstand for en historisk utlegning. Mentalitetsklimaet blir ellers implisitt et tema ved at de to seriene spinner sine historier omkring vanlige folks erindringer, vanlige i den forstand at de til tross for at erindringene uttrykker personlige og særegne opplevelse, også gir uttrykk for noen felles erfaringer. Dette gjelder i særlig grad den norske *Kvardagsliv*, der den nasjonale rammen som settes om framstillingen gir et mer markert kollektivt rom som erindringene kan spilles ut i. For begge seriene gjelder det også at erindringene i seg selv bærer refleksjoner over tidligere tiårs mentalitetsklima og dominerende ideologier, i det folk forteller om hvilke konsekvenser etterkrigstidens framtidsoptimisme fikk i ens egen hverdag, eller hvordan den gryende kvinnebevegelsens stadig mer kritiske holdning til samfunnets rådende kvinnesyn var en del av ens egen bevissthetsprosess. I dette benytter de to seriene muntlige kilder, og gir den totalhistoriske ambisjonen et tilskudd gjennom å perspektivere framstillingen nedenifra. Slik har seriene også en klar forankring i *oral history*.

Oral history og minnesbasert historie – om å komme til orde

Til tross for at representanter for de senere generasjonene av de franske *Annales*-historikere tok i bruk muntlig baserte kilder, vil det allikevel gi mening å introdusere *oral history* som en sosial- og kulturhistorisk motsats til *Annales*-skolen. Den franske retningen orienterte seg særlig i sin tidlige fase om samfunnskonstituerende strukturer og eldre historie. Om mennesket var en del av det samfunnet som ble skildret, var det som størrelser styrt av disse historiske samfunnsstrukturene. *Oral history* eller 'muntlig historie' representerer på sin side en sosialhistorie basert på erfarende og erindrende subjekter som selv er med på å skape sine forestillinger, der historikeren retter sitt undersøkende blikk mot det historisk nære. Med slike perspektiv på historien kan *oral history* og den minnebaserte historien forstås som uttrykk for den nyere kulturhistorien, gjennom dennes orientering nettopp av 'kultur' forstått som forestillinger, subjektive erfaringer, tankemønstre, og mentaliteter forstått som delte verdier.[42] I studier der mentalitet utgjør et omdreiningspunkt, for eksempel i form av kollektive erindringer eller erindringsfellesskap, interesserer den minnesbaserte historien seg for hvordan dette kommer til uttrykk: "I den gjenvekte interessa for folks tankar og kjensler som mange såg som sentral i delar av nyare

[42] Kaldal, op.cit. 2002, s. 30.

kulturhistorie, gjekk ambisjonen derimot meir ut på å gripe fortidsmenneska sine tankar og erfaringar slik dei skjølv hadde opplevd dei", skiver Ingar Kaldal i *Frå sosialhistorie til nyare kulturhistorie*.[43]

Det mangfoldige *oral history*

O*ral history* er ikke forankret i et bestemt forskermiljø eller geografisk område, og er heller ikke noen entydig faglig praksis. Som historikeren Dagfinn Slettan skriver i *Minner og kulturhistorie*, blir betegnelsen brukt med varierende innhold. Han selv støtter seg på en forklaring med en bred betydning, der *oral history* står for "(…) den retning innenfor allslags historisk forskning som befatter seg med menneskers liv og vilkår på grunnlag av deres minner".[44] Med dette som utgangspunkt presiserer han *oral history* som et forskningsfelt som forener forskjellige fag med svært ulike innfallsvinkler og problemstillinger.[45] I en slik bred forståelse favner *oral history* både erindringsbasert sosial- og kulturhistorie, samt tilgrensende fag slik som etnologi og folkloristikk. Ut fra en lignende oppfattelse presenteres *oral history* av den amerikanske historikeren Ronald J. Grele som en metode som grunnleggende favner "(…) the interwieving of eye-witness participants in the events of the past for the purpose of historical reconstruction".[46] Gjennom en intervjusituasjon blir det satt ord på fortidserfaringer, og som kilder framstår disse erfaringene som kortere eller lengre historiske framstillinger. Når Grele betegner dette som 'historical reconstruction', er det en rekonstruksjon av høyst konstruktiv art. Det som kjennetegner muntlig, erindringsbasert historie er nettopp det at kildene er skapt i et samspill mellom historiker og den erindrende.

I folkeminnevitenskapen har et muntlig kildemateriale i form av livsminner og personlige beretninger utgjort hovedgrunnlaget for forskningen gjennom hele faghistorien, samtidig som også historiefagets bruk av minner i og for seg er like gammelt som faget selv.[47] Forskjellen mellom de to fagenes måte å benytte seg av dette materialet på ble imidlertid gjort tydelig gjennom etableringen av de to fagene som vitenskaper på 1800-

---

[43] Op.cit., s. 33.
[44] Slettan, Dagfinn: *Minner og kulturhistorie. Teoretiske perspektiver*, i Skriftserien til Historisk institutt, Universitetet i Trondheim 1994, s. 16. I sin utlegging av betegnelsen tar han her utgangspunkt i svenske Göran Rosanders definisjon av 'oral history'.
[45] Ibid.
[46] Grele, Ronald J.: "Directions for Oral History in the United States", i Dunaway, David K. & Willa K. Baum: *Oral History. An Interdisciplinary Anthology*, AltaMira Press, London 1996, s. 63.
[47] Slettan, op.cit., s. 21. Innsamling av minnesmateriale av muntlig karakter har innenfor fag som etnografi og folkloristikk en historie som strekker seg flere hundre år tilbake, og favner livshistorier, hverdagsliv- og folkeminner, mm.

tallet. Folkloristen Anne Eriksen setter et skille mellom historiefaget og folkeminnevitenskapen basert på hvordan historiefaget vitenskapeliggjør fortiden *som* historie, mens folkeminnevitenskapen står i et annet forhold til fortiden. Der er fortiden til stede i form av folkeminnenes karakter både av å være "(…) folkets minner *om* fortidige forhold, men samtidig som de i seg selv også var minner *fra* fortiden, bevart i folkedypet gjennom lang tid".[48] Den minnebaserte historien fokuserer på sin side sjelden på det overleverte minnet som har vandret i generasjoner, men heller på det opplevende og erfarende subjektets minner om sin egen tid. Samtidig har den fortiden presentert på to ulike nivåer; både i historiens form gjennom historikerens analytiske og sammenfattende arbeid, og i en aktualisert form, nettopp gjennom erindrende mennesker minner.

Det er allikevel ikke utelukkende bruk av muntlige kilder som sådan, men gjennom utnyttelsen av et slikt materiale kombinert med et perspektiv på historien sett nedenfra, at *oral history* fikk et tiltagende gjennomslag i historievitenskapen. Slik sett knyttes *oral history* til den brede sosial- og kulturhistoriske interesse for dem som tradisjonelt ikke har hatt noen plass i historiebøkene, grupperinger som har vært "hidden from history".[49] Setter man noe strammere rammer omkring begrepet vil det også kunne betegne en historiefaglig diskurs, forstått som en måte å fortelle historien til folk, sosiale grupper eller subkulturer som tidligere ikke har hatt noen historie i form av skriftlige framstillinger, men som har basert sin historie på muntlige overleveringer og på utveksling av minner. I en slik sammenheng vil *oral history* både representere et alternativt teoretisk rammeverk og en alternativ framstillingsform, der arbeidet eller produktet ofte tar form av kildesamlinger hvor historikerens rolle begrenser seg til utelukkende å være en redigerende instans, eller til å fungere kommenterende i forhold til materialet.

Av denne korte presentasjonen vil *oral history* kunne forstås både som et forskningsfelt som forener ulike fagtradisjoner og -disipliner i deres bruk av muntlig kildemateriale, som metode som kjennetegnes av at kildematerialet blir skapt i samhandling mellom historiker og den erindrende, og som en diskurs for *oral history* som uttrykksform.

Oral history som dokumentasjonsprosjekt

En første institusjonalisering av *oral history* som historiefaglig disiplin kan knyttes til den amerikanske historikeren Alan Nevis og The Oral History Research Office. I løpet av

[48] Eriksen, Anne: *Historie, minne og myte*, Pax forlag, Oslo 1999, s. 71.
[49] Perks, Robert & Alistair Thompson: *The Oral History Reader*, Routledge, London & New York 1998, s. ix.

1930-tallet hadde Nevis blitt oppmerksom på den utfordringen som en økt muntlig informasjonsutveksling ville komme til å representere for framtidig historisk forskning. For å nå hverandre over avstander hadde man tidligere både på politisk hold, i forretningssammenhenger og i mer familiære situasjoner kommunisert hovedsakelig per brev. Utviklingen av telefonen, så vel som utviklingen av transportmidler som gjorde det enklere å møtes på kort tid, førte imidlertid til at deler av informasjons- og meningsutvekslingen folk i mellom materielt sett ble av en mer flyktig karakter. De skriftlige kildene som kunne ha dokumentert møtene mellom folk, og hva som ble sagt, syntes å avta i mengde. Dette representerte en utvikling Nevis uttrykte bekymring for: med den nye kommunikasjonsteknologien kom situasjonen i større og større grad å bli preget av at ”[w]hat might have been a priceless document for the historian goes into the irrecoverable ether”.[50] Det han så som en løsning på problemet var å satse på innsamling av beretninger som ikke direkte kunne erstatte et skriftlig materiale, men som kunne gi en mer forklarende ramme om det som fremdeles ville finnes tilgjengelig av dokumenter og skriftlige kilder for senere forskningsmessig bruk.

Med en bakgrunn fra journalistikken så Nevis intervjuet som en velegnet arbeidsmetode for å samle inn materialet. Det vitenskapelig aspektet ved arbeidet ville kunne sikres gjennom opprettelsen av en institusjon som koordinerte innsamling, systematisering og lagring av det muntlig baserte kildematerialet. Under hans ledelse ble så The Oral History Research Office opprettet ved Columbia University i 1948. Formålet for institusjonens arbeid var å innhente ”(…) from the lips and papers of living Americans who have led significant lives, a fuller record of their participation in the political, economic, and cultural life of the last sixty years”.[51] Den første tidens orientering om samfunnets elite var nokså utypisk i forhold til den senere videreutviklingen av *oral history*, men det var av helt avgjørende betydning for etableringen av muntlig historie som en institusjonell forskningspraksis. Den norske historikeren Torgrim Titlestad har ment at det gjennomslaget *oral history* fikk i USA langt på vei bunnet i at de første prosjektene var av stor interesse for næringslivstoppene selv, og at de av den grunn også støttet arbeidet økonomisk.[52] Det opprinnelige prosjektet som Nevis initierte ble da også hurtig fulgt opp av lignende dokumentasjonsprosjekter.

---

[50] Nevins, Allan: “Oral History. How and Why It Was Born”, i Dunaway, David K. & Willa, K. Baum (ed.): *Oral History. An Interdiciplinary Anthology*, Alta Mira Press, London 1996, s. 30.
[51] Sitert fra innledningen til Oral History. How and Why It Was Born, s. 29, der det henvises til Allan Nevins *The Gateway to History*.
[52] Titlestad, Torgrim: *Når folket fortel – Ei handbok i intervjuteknikk og munnleg historie*, Universitetsforlaget Oslo 1982, s. 20.

Med tiden skulle The Oral History Research Office utvikles i retning av å gjøre forskning med utgangspunkt i *oral history* på en langt bredere basis. I sin oversiktsartikkel *Directions for Oral History in the United States* fra 1996 viser Ronald J. Grele – en sentral figur innen amerikansk *oral history* gjennom flere tiår og den som på 1990-tallet ledet Nevis gamle institusjon – til en rekke eksempler på hvordan metoden gjennom en sosial- og kulturhistorisk orientering etter hvert kom til å bli benyttet i et bredt spekter av historiske studier.[53] Samtidig er det vesentlig å påpeke at mye av den forskningen som fremdeles blir drevet under headingen *oral history* er dokumentasjonsprosjekter som samles i arkiv til bevaring for ettertiden.[54] I artikkelen vektlegger Grele også den betydningen *oral history* etter hvert har fått innenfor *public history*; historieformidlende arbeider gjort i vel så stor grad utenfor, som innenfor, akademia. I denne koblingen mellom *oral history* og *public history* finnes det en parallell i den britiske syntese av *oral history* og deres *people's history*, som oppsto på 1970-tallet.

History from below og demokratiseringen av historien

Det var med en radikal intensjon at *oral history* kom til å gjøre seg gjeldende i europeisk historieforskning mot slutten av 1960-tallet, med Storbritannia som et første hovedsete. *Oral history* kom der fra starten av til å ha en klar sosialhistorisk profil, i det metoden ble koblet til en historieskriving med utgangspunkt i *history from below* og *people's history*, som betegnet en historisk interesse for det lokale og regionale, hverdagsliv og populærkultur.[55] Samtidig ble det dratt veksler på tidligere historiske arbeider gjort med et muntlig kildegrunnlag, slik som folkloristen og historikeren George Ewart Evans *Ask the Fellows that Cut the Hay* fra 1956, og studier av arbeiderklassen, ikke minst representert ved Edward P. Thompsons *The Making of the English Working Class* fra 1963, med sitt markante fokus på arbeiderklassens aktive og bevisste skapelse av seg selv. Med de sentrale utøvernes klare sosialistiske eller marxistiske ståsted, tok *oral history*-bevegelsen i Storbritannia farge av å være et politisk prosjekt.

---

[53] Grele, op.cit., s. 62-85. The Oral History Research Office skiftet etter hvert navn til Oral History Program.

[54] Med den digitale informasjons- og kommunikasjonsteknologien har imidlertid mange slike dokumentasjonsprosjekt blitt mer tilgjengelig for publikum, og med tilgjengeligheten kan arkivet som sådan forstås som et eget diskursivt system, en forrådsdiskurs. Se en diskusjon av dette i kapittel 8.

[55] Samuel, Raphel (ed.): *People's History and Socialist Theory*, Routledge & Kegan Paul, London 1981, s. xv-xvi.

Den britiske bevegelsen kunne i hovedsak knyttes til Raphael Samuel ved universitetet i Oxford, samt til det historisk-sosiologiske miljøet ved universitetet i Essex, med Paul Thompson som en ledende skikkelse. Engasjementet omkring *oral history* og *'history from below'* førte i 1976 til opprettelsen av *History Workshop Journal*, drevet blant annet av Samuel. Tidsskriftet ble et forum for den faglige debatten omkring fenomenet, og sentralt i debatten sto tanken om en demokratisering av historien. Dette betydde å framheve vanlige folks plass i historien og å åpne opp det historiske feltet med hensyn til større mangfold av problemstillinger, undersøkelsesobjekter og kildetilfang. Samtidig ble det argumentert for et mer jevnbyrdig forhold mellom den akademiske og den populære historien. Historieskriving og historiske undersøkelser ble drevet både innenfor og utenfor de vitenskapelige institusjonene, og et vesentlig anliggende var å jobbe for en integrering av de ulike praksisene i et felles felt. Vendingen mot *oral history* kan i følge Inga Floto heller ikke sees uavhengig av en gjenoppdagelse av den subjektive erfaring.[56] Dette resulterte i et ønske om å framstille historien slik den så ut for dem som opplevde den, personalisere de historiske kreftene, bruke tidens språk, og identifisere den enkelte i mengden.[57] Slik markerte miljøet rundt *History Workshop Journal* et klart sosialhistorisk alternativ til Hobsbawms totalhistoriske program knyttet til *samfunnets* historie.[58]

Kjernen i det helhetlige demokratiserende prosjektet som *history from below* omfattet var i følge Paul Thompson historiens sosiale hensikt og betydning. Historien skulle fungere opplysende og bevissthetsgjørende, og gjennom *oral history* kunne nettopp såkalte vanlige folk oppleve seg selv som en del i helheten. Historien skulle ikke lenger skildre noen andre. Styrken i *oral history* lå nettopp i at den i tillegg til å rive ned skillet mellom institusjonell praksis og historieformidling utenfor universitetene og lærestedene, kunne "(…) give back to the people who made and experienced history, through their own words, a central place."[59] Thompson var kanskje den som mest markant forfektet det politisk bevisstgjørende potensialet som lå i *oral history* og *history from below* som *folkets*

---

[56] Floto, op.cit., s. 207.
[57] Ibid.
[58] En lignende tendens så man utvikle seg i Tyskland med den såkalte *alltagsgeschichte*, eller 'hverdagshistorie' som et alternativ til den etablerte *gesellschaftsgeschicte*. Med sentrale historikere som Alf Lüdtke og Hans Medick, kom den tyske hverdagshistorien på samme måte som det britiske miljøet til å skape et rom for 'menneskene' i sosialhistorien. Med bakgrunn i arbeiderklasse- og arbeidslivshistorie vokste retningen fram i løpet av 1980-tallet, og *alltagsgeschichte* assosieres i dag gjerne med historisk antropologi og mikrohistoriske perspektiver. Jmf. Kaldal, Ingar: *Alltagsgeschichte og mikrohistorie*, Skriftserie fra Historisk institutt NTNU, Trondheim 1994.
[59] Thompson, Paul: The voice of the Past, i (ed.) Perks, Robert & Alistair Thompson: *The Oral History Reader*, Routledge London 1998, s. 22.

historie, blant annet gjennom den historiske studien *The Edwardians. The Remaking of British Society*. Måten han ga uttrykk for dette på, ved så tydelig å koble en demokratisering av historien til et politisk prosjekt, la imidlertid bevegelsen åpen for kritikk.[60]I en tidlig formulert polemikk over en folkets historie slik den ble vektlagt av det britiske fagmiljøet, skriver Peter Burke at selv om han både var sosialist og historiker, var han ikke en sosialistisk historiker. Å bruke historien som et politisk verktøy ville virke mot sin hensikt, mente han. I stedet for å fungere kritisk bevisstgjørende, kunne historikeren ende opp med en situasjon der han eller hun i stedet ”(…) comes to believe one's own propaganda, to overdramatise the past, and hence to forget the real complexity of the issues at any time. One comes to idealise one's own side, and to divide human beings into Us and Them.”[61] At den vanlige mann og kvinne hadde fått en plass i historien representerte en viktig historiefaglig utvikling, men samtidig var det helt vesentlig at historikeren evnet å opprettholde et kritiske, og reflekterende blikk i forskningen.[62]

I sin bok om muntlig historie, skrevet nokså samtidig som den britiske bevegelsen sto som sterkest, påpeker også Titlestad at idéen om demokratiseringen av historiefaget ikke må gå på bekostning av den faglige kvaliteten. At 'grasrota' synliggjøres i historien skal ikke ha som resultat at historikeren opprettholder eventuelle myter som 'grasrota' har skapt om seg selv: ”Tvert om er det oppgåva hans å avliva alle former for mytar.”[63] Demokratiseringen burde i all hovedsak gjelde forskningsperspektivet, mener Titlestad, der ”(…) historia til menneska utanom dei tradisjonelle elitane får langt større plass enn tidlegare”, samtidig som historikeren burde tilstrebe en balanse mellom 'folkets' og 'elitens' historie.[64]

1970-tallets internasjonale bølge av *Oral history*-bevegelser resulterte i en høynet teoretisk refleksjon over det potensiale som lå i materialet, metoden og i perspektivet. I Norge var situasjonen den at en historieskriving basert på muntlige kilder faktisk hadde vært representert i det historiefaglige miljøet siden slutten av 1950-tallet. Allikevel fikk denne en markert posisjon først mot slutten av 1970-tallet, parallelt med den internasjonale

---

[60] Selv om Thompson har beholdt sitt radikale engasjement, har den politiske dimensjonen blitt nedtonet med årene. Samtidig har han markert seg med boken *The Voice of the Past. Oral History*, der han gir en grundig gjennomgang av retningen som en historiefaglig praksis, både med hensyn til det metodiske og teoretiske grunnlaget.

[61] Burke, Peter: “People's History or Total History”, i (ed.) Samuel, Raphel: *People's History and Socialist Theory*, Routledge & Kegan Paul, London 1981, s. 8. Burkes kritikk av *people's history* må også sees i lys av at han på den tiden mente totalorientert sosialhistorie representerte en vei utenom en 'oss i motsetning til dem'-historie.

[62] Ibid.

[63] Titlestad 1982, s. 16.

[64] Ibid.

tendensen. Utgangspunktet for etableringen av en minnebasert historieforskning her til lands var Norsk folkemuseums store innsamling av arbeiderminner, ledet av historikeren Edvard Bull.[65] Hans doktoravhandling *Arbeidermiljø under det industrielle gjennombrudd* fra 1958 gjorde Bull deretter til en foregangsmann for en erindringsbasert sosialhistorie som bygget på et muntlig kildemateriale. Det var allikevel først på midten av 1970-tallet, da han med base ved Historisk institutt i Trondheim initierte en ny innsamling av livsberetninger basert på et tverrfaglig samarbeid mellom historikere, etnologer og folklorister, at den minnebaserte sosialhistorien fikk et bredt feste i det norske miljøet.[66]

Hva er en muntlig kilde?

En problematisering av den muntlige kildens karakter står sentralt i de teoretiske diskusjonene knyttet til minnes- og erindringsbasert historie. Det er i hovedsak to problemfelt som blir tydelige; ett relatert til materialiteten i det muntlige og dennes eventuelle betydning for materialets meningsinnhold, et annet relatert til minnematerialets troverdighet og verdi som kilde.

På begynnelsen av 1980-tallet drøftet Titlestad ulike forståelser av begrepet muntlig kilde, og argumenterte for at av ”(…) metodiske omsyn meiner eg det i dag er rett å definera munnlege kjelder nokså snevert til å gjelda historisk materiale på lydband, videoband og film.”[67] Han ser imidlertid problemet med at en slik definisjon ville knytte de muntlige kildene til et visst teknologisk utviklingsnivå, og dermed stenge ute materiale som ble til før disse lagringsmedienes oppkomst. Derfor åpner han opp for at definisjonen parallelt bør dekke eldre kilder som er blitt til ved at beretningene er skrevet ned av en innsamler, og at disse beretningene er resultatet av spørsmål stilt av innsamleren.[68] Med dette avgrenser Titlestad de muntlige kildene til dem som er skapt i samspillet mellom en spørsmålsstiller og et intervjuobjekt, og innlemmer ikke framstillinger som folk har skrevet ned selv, slik for eksempel det omtalte Trondheimsmiljøet valgte å gjøre.[69] Historikeren Dagfinn Slettan, som etter hvert kom til arbeide sammen med Edvard Bull på forskningsprosjekter basert på muntlige kilder, skriver at for dem var båndopptakeren – eller annet opptaksutsyr – i hovedsak å betrakte som verktøy til bruk for en første innskriving av kildene. I praksis var det avskrivingen og transkripsjonen som ble brukt

[65] Slettan 1994, s. 26.
[66] Op.cit., s. 27.
[67] Titlestad, 1982, s. 5.
[68] Ibid.
[69] Slettan 1994, s. 11.

som kildegrunnlag.[70] Det som for Bull representerte den sentrale kvaliteten i det muntlige materialet, og det som gjør at hans arbeide også kan knyttes til en demokratisering av historien, var det at folk gjennom sine erindringer fikk ”(…) sjansen til å komme fram med det som var viktig for *dem*.”[71] Han så det sentrale i *hva* de sa, og at dette i en kildemessig forstand representerte noe nytt, og var mindre opptatt av selve ’muntligheten’ i materialet. Et slikt synspunkt på minnenes kvalitet vektlegger med andre ord innholdet i det som blir fortalt, og det muntlige ved historien vil dermed ikke presisere måten minnene kommer til uttrykk på.

Forskerne tilknyttet Nevis’ Oral History Research Office var pionerer med hensyn til å benytte lydbåndopptaker i innsamlingsarbeidet. Men til tross for sin teknologiske nytenkning ble de tidlige *oral history*-prosjektene i ettertid kritisert for måten de brukte teknologien på. Intervjuene ble rett nok tatt opp på bånd, men de ble transkribert og renskrevet ved å stryke gjentagelser, digresjoner og tilsynelatende unødvendige ord og vendinger. Av det opprinnelige intervjuet var det bare et lite lydutdrag som ble arkivert, som en auditiv smakebit til transkripsjonen. Dette representerte i følge historikeren Gary Y. Okihiro en prosedyre som har alvorlige metodiske problemer.[72] Etter Okihiros mening lå det kildekritisk problematiske i at man gjennom redigeringen kunne komme til å endre intervjuet og dets innhold betraktelig, og at det slik ikke lenger framsto som et materiale i sin primære form, men som en allerede bearbeidet framstilling. I forlengelsen av Okihiros innvendinger kan man hevde at det problematiske ved en slik behandling av materialet har to sider, en som berører spørsmålet om hvordan beretningene skal benyttes i en diskursiv sammenheng, en annen som berører i hvilken form minnematerialet skal bevares for en eventuell senere bruk av andre historikere.

Skal minnene presenteres i en skriftlig diskurs, må beretninger som i utgangspunktet er tatt opp og lagret i en auditiv eller audiovisuell form transkriberes, noe som impliserer en større eller mindre grad av språklig standardisering og betydningsmessig fiksering. I en artikkel der han tok transkripsjonen opp til diskusjon, argumenterte Raphael Samuel for at det alltid fantes en risiko for at transkripsjonen og den videre bearbeidingen av det muntlige kildematerialet gjorde beretningene mer leselig på bekostning av det personlige uttrykket som lå i minnene. I visse tilfeller kunne bearbeidingen ende i en form

---

[70] Op.cit., s. 12.
[71] Bull, Edvard: *Retten til en fortid*, Universitetsforlaget Oslo 1981, s. 97, sitert i Slettan op.cit., s. 11.
[72] Okihiro, Gary Y.: “Oral history and the Writing of Ethnic History”, i Dunaway, K. & Willa K. Baum, op.cit. s. 208. Artikkelen ble opprinnelig publisert i *Oral History Review* 9 (1981).

der "(…) [e]verything is in its place and accounted for, but none of it comes to life."[73] I en analyse av to historiske framstillinger som begge benyttet muntlige kilder i skildringen av livet i Suffolk i årene før første verdenskrig, viser han til hvordan den ene benytter seg av erindringene i referats form, mens det i den andre framstillingen er blitt brukt en mer direkte transkripsjon.[74] Forskjellen var betydelig: "(…) in the one passage we are given mere information; in the other meanings ebb and flow."[75] For Samuel lå skillet ikke så mye i hva det ble fortalt om, som i hvordan det ble sagt, også i den diskursive framstillingen. At betydningen ikke burde fullt ut fikseres gjennom historikerens fortolkning av materialet, men til en viss grad ligge åpen i transkripsjonen, var av betydning også for den framtidige bruken av materialet. Det var viktig å få bevart minnenes potensielle betydningsmangfold med tanke på en videre prosessering av kildene.[76] Samuel var med andre ord av den oppfatning at et muntlig materiale i minst mulig grad burde bearbeides før det ble arkivert. Som berettende primærkilder ville framtidens historikere da kunne nyttegjøre seg det samme materialet med nye spørsmål.

Lagret som et lydlig dokument har det muntlige kildemateriale en langt mer dynamisk karakter enn et skriftlig. Selv om et skriftlig dokument vil kunne være gjenstand for en materiell oppmerksomhet, der undersøkelser av selve det fysiske dokumentet kan komplettere studiet av dets semantiske innhold, vil et auditivt opptak inneha en materiell kompleksitet som i langt større grad har innvirkning på forståelsen av det som kommer til uttrykk i dokumentet. Dette kan for eksempel omfatte en ironisk eller sarkastisk tone, eller hva slags stemningsleie noe er sagt i. Forskjellen blir enda tydeligere mellom en skriftlig transkripsjon og et audiovisuelt opptak, der gester og kroppsspråk i tillegg til intonasjon legger ytterligere et lag av betydning til det som blir sagt. I visse henseende vil et film- eller videomateriale fungere langt mer informativt og åpne opp for flere analytiske innganger til minnematerialet enn det et muntlig opptak eller en nedskrevet erindring kan gi. På nytt vil det imidlertid være et spørsmål om hva man som historiker ønsker å få besvart eller utdypet ved hjelp av kildene. Generelt gjelder det at betydningen av kildenes materielle karakter i større grad har blitt vektlagt etter at den språklige vendingen markerte seg innenfor sosial- og kulturhistorien. Gjennom en høynet oppmerksomhet om den språklige representasjonsproblematikken, bidro vendingen blant annet med nye spørsmål

[73] Samuel, Raphael: "Perils of the Transcript", i Perks, Robert & Alistair Thompson, op.cit. s. 390. Artikkelen ble første gang publisert i *Oral History*, nr. 2/1971.
[74] De to arbeidene Samuel refererer til er Ronald Blythes *Akenfield* (1969), og George Ewart Evans *Where Beards Wag All* (1970).
[75] Perks, Robert & Alistair Thompson, op.cit. s. 391.
[76] op.cit., s. 392

som kunne stilles til fortiden, spørsmål som blant annet kunne bli besvart i det et semiotisk fortolkningsperspektiv ble føyd til fagets allerede eksisterende utvalg av analytiske verktøy.

Hvorvidt muntligheten ved de muntlige kildene er av vesentlig betydning, er langt på vei avhengig av hvilken funksjon kildene skal tjene. Dersom det dreier seg om et dokumentasjonsprosjekt der hensikten er å få samlet minner folk har fra en viss historisk hendelse, vil en skriftlig beretning forfattet av den erindrende selv ofte kunne gi verdifullt materiale historikeren kan ta utgangspunkt i. Andre ganger er det helt avgjørende for studiet at historikeren kan stille både utgangsspørsmål og følge opp informantens utlegning med spørsmål av supplerende karakter. For italienske Allesandro Portelli som er plassert i fagfeltet *oral history* som språkforsker, er det naturlig at den muntlige kilden er en *muntlig* kilde.[77] I det nettbaserte *Survivors of the Shoah Visual History Foundation* har den muntlige kilden i dokumentasjonsprosjektet over overlevende fra andre verdenskrigs konsentrasjonsleire på sin side blitt representert i en audiovisuell form, der minnematerialet også har dannet utgangspunkt for *oral history* i film- og fjernssynsform.[78]

Spørsmålet om hva en muntlig kilde er, kan også stilles på bakgrunn av hva de egentlig er kilder til. Med utgangspunkt i den historiefaglige diskusjonen av de muntlige minnenes beskaffenhet, er det særlig to problemforhold som tidlig ble reist og som lenge hold stand. Det første forholdet kan knyttes til spørsmålet om minner er til *å stole på* som historisk kildemateriale. Tidsavstanden mellom opplevelsen som skulle gjenkalles og fortellertidspunktet – en avstand som utvilsomt kunne føre med seg en viss grad av forglemmelse, forskyvning og fordreining i framstillingen – ble sett på som et vesentlig kildekritisk problem. Det andre problemområdet knyttes til materialets representative karakter, der spørsmålet blir i hvor stor grad minnene viser til noen typiske erfaringer relatert til det fenomenet som studeres. Opposisjonen som i sin tid ble ført mot Edvard Bulls avhandling basert på arbeiderminner, synliggjorde ifølge Dagfinn Slettan problemforholdene idet innvendingene som ble reist var basert på et tradisjonelt syn på kildematerialets funksjon, og på et ideal om en forskning drevet fram av ønsket om å etablere en mest mulig objektiv fundert historisk sannhet. Når de muntlige beretningene ble vurdert ut fra deres kvalitet som historiske data og som et representativt kildegrunnlag

---

[77] Portelli, Allesandro: *The Death of Luigi Trastulli and Other Stories. Form and Meaning in Oral History*, s. 47, sitert i Slettan op.cit., s. 12.

[78] Survivors of the Shoa Visual History Foundation, URL: http://www.vhf.org. I 1998 kom filmen *The Last Days*, laget av filmskaperen James Moll, som tok utgangspunkt i fire ungarske jøders vitnemål og historier, samlet inn til arkivet. Senere har flere lignende filmer laget av ulike filmskapere kommet til, under headingen *Broken Silence*.

for en analyse av industrisamfunnet, var resultatet at verdien av minnematerialet ble betraktet som å være av tvilsom karakter.[79] Som Slettan skriver, kunne kritikken oppfattes som relevant dersom målet hadde vært å utføre en generell analyse. Hadde man i stedet vurdert hvilke spørsmål de var egnet til å gi svar på, for eksempel knyttet til å gi innsikt i arbeiderkulturen og slik bidra til å gi historieforskningen nye impulser, ville innvendingene ha framstått som langt mindre vesentlige.[80]

Verdien av muntlige kilder avhenger med andre ord av de spørsmålene man ønsker besvart, de problemstillingene som setter rammen om det historiske studiet. Samtidig vil de enkelte studiene som tar utgangspunkt i en minnesbasert problemstilling oftest kombinere et skriftlig og et muntlig materiale, der de to gjensidig vil kunne ha en utfyllende rolle, og til en viss grad stå i et korrigerende forhold til hverandre. Om forskjelligheten mellom de skriftlige og muntlige kildene framheves, eller mellom minner og andre typer av historisk kildemateriale slik som fotografi eller arkivfilm, må det gjøres på grunnlag av at de hver for seg kan tilføre det historiske studiet en dimensjon de andre ikke i like stor grad er i stand til. Det er på bakgrunn av et slikt resonnement man må forstå Paul Thompson når han i sin bok *The Voice of the Past* argumenterer for at muntlige kilders verdi ikke kan vurderes på samme grunnlag som andre historiske kilder (implisitt forstått som skriftlig materiale).[81] Minnet er av en slik karakter at det er velegnet til visse formål, lite egnet til andre. Med hensyn til å etablere oversikter over en historisk utvikling eller det å plassere hendelser korrekt i tid, er de skriftlige kildene overlegne. Når det derimot er av interesse å finne opplysninger om sosiale strukturer, hverdagslivets mønstre og situasjoner og hendelser med en gjentagende karakter som det knytter seg tradisjoner til, vil det muntlige minnematerialet tilkjennegi sin styrke, argumenterer Thompson. En annen verdi ved minnene er nettopp at de gir uttrykk for en tilbakeskuende refleksjon. Erindringen gir ikke uttrykk for hvordan fortiden egentlig var, men hvordan fortiden gjenkalles i et nå. Det som ut fra en tradisjonell forståelse av kildens verdi vil sees som en svakhet, kan i stedet sees som et uttrykk for at all kunnskap om fortiden er resultat av en fortolkende prosess, også fra historikerens side. Historikeren kan dessuten gjennom folks erindringer få innblikk både i individuelle og i kollektive bevissthetsmønstre som inngår i den fortiden som studeres.[82]

---

[79] Slettan op.cit., s. 27 og 54.
[80] Op.cit., s. 27, 31 og 55.
[81] Thompson, Paul: *The Voice of the Past. Oral History*, Oxford University Press, Oxford 2000 [1978], s. 118.
[82] Op. cit., s. 172.

Forholdet mellom historie og erindring

Som fagfelt har *oral history* så vel som den minnebaserte historieforskningen for øvrig, vært opptatt av fortiden slik den blir husket av erindrende mennesker. Selv om det er materialets subjektive karakter som kjennetegner og som verdsettes i de muntlige kildene, blir de til innenfor et fellesskap, et kollektiv som er med på å forme de fortidsforestillingene som minnene gir uttrykk for. Ofte er det dette kollektivet som den minneorienterte sosialhistorikeren er interessert i å gripe.

Den franske sosiologen Maurice Halbwachs' teorier om *kollektiv erindring* representerer en forbindelseslinje mellom mentalitet og minne. Halbwachs var medlem av redaksjonen til tidsskriftet *Annales*, men som sosiolog lå hans interesser i generelle sosiale strukturer, ikke i de historiske. Teorien om den kollektive erindringen utviklet han i mellomkrigstiden, og den ble i en viss grad reflektert inn i de samtidige mentalitets-historikernes perspektiver. Det er imidlertid først i de siste par tiårene, knyttet til interessen om forholdet mellom historie og minne, at teorien om den kollektive erindringen har fått en bred oppmerksomhet. Det som i følge Anne Eriksen særpreger Halbwachs arbeid, er hans påpeking av at hukommelsen er et sosialt fenomen vel så mye som et individuelt. Det å minnes er for ham en grunnleggende sosial aktivitet, og forestillingen om en individuell erindring som er løsrevet en sosial kontekst, framstår som en abstraksjon nærmest uten mening.[83] Eriksen utdyper dette ved å argumentere for at minner "(…) er for en stor del erindringer *om* en kontekst, og de fremkalles ofte *i* fellesskap eller *på grunn av* et fellesskap. De både skapes og kommuniseres innenfor sosiale rammer".[84] Halbwachs lar med andre ord minnet få en betydning innenfor et fellesskap. De kollektive erindringene vil derfor også kunne stå som et samlingspunkt om fortiden, som uttrykk for en delt oppfatning om hvordan det en gang har vært.

Slik mentaliteten i *Annales*-skolens tidlige generasjoner ble betraktet som determinerende for hva et menneske i en nær eller fjern fortid kunne tenke, si og føle, synes også Halbwachs' begrep om det kollektive minnet å være orientert om kollektivets determinerende rolle over individet.[85] Halbwachs' teorier har imidlertid senere blitt videreført og utviklet i retning av å favne en mer aktiv deltagende prosess, der den kollektive erindringen fremdeles er å betrakte som en felles oppfatning, men båret fram av fortolkende og opplevende individer. Det finnes med andre ord en dynamikk mellom den kollektive og den private erindringen, som Eriksen presiserer i sin bruk av Halbwachs. Om

[83] Eriksen, op.cit., s. 86.
[84] Op.cit., s. 87. Utheving ved Anne Eriksen.
[85] Slettan 1994, s. 71.

det kollektive minnet til en viss grad kan forstås som statisk, i hvert fall innenfor generasjoner, vil det subjektive minnet alltid være å forstå som en aktiv prosess, der en persons enkelte minneelementer basert på tidligere opplevelser og erfaringer over tid vil skifte karakter og påvirkes av nye opplevelser. I historiske studier vil det kollektive minnet kunne studeres som en ramme omkring de enkelte minnene, i form av å være et *kulturelt minne*, som Dagfinn Slettan skriver.[86] Gjennom den erindrende vil minnehistorikeren finne en inngang til et kulturelt fellesskap. Dette kan være fellesskap av ulik karakter; en nasjon; den store gruppen som gikk arbeidsledige på 1930-tallet; eller en gjeng supportere som har fulgt fotballklubben sin i tykt og tynt.

Med utgangspunkt i sitt arbeid om den norske kollektive erindring om andre verdenskrig, viser Eriksen til hvordan nordmenn som har opplevd krigen har del i en felles erindring, ”(…) selv om de hver for seg for så vidt kan ha opplevd ganske mye forskjellige ting – eller faktisk ikke opplevde så mye spesielt i det hele tatt i de fem årene. Når disse tilsynelatende felles minnene ved bestemte anledninger trekkes frem og sammenholdes, vil preget av likhet og kollektivitet ofte (men ikke alltid) styrkes. Samtidig vil både det at minnene fremkalles og det kollektive ved dem, være med på å styrke fellesskapet mellom dem som minnes.”[87] Den kollektive erindringen er en konstruert forestilling, som fungerer som referanseramme som man holder opp sine egne erindringer mot.

Eriksens karakteriserer forholdet mellom minne og historie som komplementært, knyttet til hvordan individet aktualiserer historien, men også hvordan historien gir hold til erindringen.[88] Som identitetsskaper trenger historien noen den kan gi identitet til. Identitet forutsetter et subjekt, men dette trenger nødvendigvis ikke å være et menneske. Det kan for eksempel være en nasjon, som Eriksen påpeker.[89] ”Nettopp ved å oppfattes som et erindrende subjekt som har gjort visse erfaringer, hatt bestemte opplevelser, er det faktisk at nasjonen fremstår som virkelig, som en organisme, som et levende vesen med sin egenart og sine behov.”[90] Med lånte egenskaper fra et erindrende subjekt, framstår nasjonens historie som en samlende instans for et erindringsfellesskap. På en slik måte er historien også i stand til å tjene erindringen, ved at

> [h]istoriefagets vitenskapelighet gir det en autoritet som samfunnets kollektive erindring trenger. Historien tilbyr et sikkert oppbevaringssted for de delene av fortiden som samfunnet holder for aller mest ubestridelige, og som danner kjernen i den kollektive

[86] Op.cit., s. 73.
[87] Eriksen, op.cit., s. 87.
[88] Eriksen, op.cit. s. 91-92.
[89] Op.cit., s. 90.
[90] Op.cit., s. 91.

> erindringen. (…) De bitene av fortiden som vi vil skal bevares uavhengig av hvem som lever og hvem som dør, av hvem som husker og hva de glemmer, blir overlatt til historien.[91]

Selv om Eriksen her beskriver forholdet mellom historie og erindring på et samfunnsnivå, innenfor en historiekultur, vil det samme forholdet kunne spores også i en historisk framstilling som baserer seg på et minnemateriale. Den historiske framstilling gir en forklarende ramme til erindringen, som på sin side gir historien liv.

Hvordan minner kommer til uttrykk: *oral history* og dokumentarfilm

I følge Paul Thomson finnes det i hovedsak fire representasjonsformer *oral history* kan uttrykkes i; den ene sammenhengende fortellende livshistorien i intervjuets form; den sammensatte framstillingen av livshistorier; den reflekterende, narrative analysen over en livshistorie; og sist den rekonstruerende analysen, der minnematerialet brukes som byggesteiner for å kunne framsette et argument om et fortidig forhold eller hendelse.[92] De fire måtene reflekterer klart historikerens økende innsats og delaktighet i framstillingen. Der de tre første representerer *oral history* som en særegen diskursiv form, vil den fjerde peke mot en minnebasert historie slik som Thompson selv skrev, så vel som den historieskrivingen Edvard Bull forfektet. En god del av det arbeidet som gjennom årenes løp er blitt gjort under headingen *oral history* har imidlertid også hatt en ren dokumenterende ambisjon, der hovedmålet har vært å registrere og bevare størst mulig kvanta av minner for ettertiden. En gjennomtenkt og styrende idé for en videre hensikt med arbeidet, utover å få samlet inn minnene – ofte før det var for sent – har ikke alltid vært prioritert. I 1975, da *oral history* ennå befant seg i en etableringsfase, skrev Ronald Grele artikkelen *Movement Without Aim*, der han tok opp og diskuterte det han så som uheldige sider ved den nye retningen. Det var ikke valget av metoder eller materialet i seg selv han kritiserte, men heller retningens manglende metodologiske og historiografiske refleksjoner over egen praksis.[93] At kildene ble skapt og ikke funnet når man drev *oral history*, burde i langt større grad bli reflektert inn i historikerens bevissthet. Det *oral history* på det tidspunktet ennå ikke hadde utviklet, var et kildekritisk apparat som kunne gripe det muntlige materialets egenart. Grele argumenterte klart for at uten en vilje til både analytisk og teoretisk å tenke igjennom hva et intervju er, eller burde være, ville bevegelsen framstå

[91] Ibid.
[92] Thompson 2000, op.cit., s. 269.
[93] Grele, Ron: "Movement Without Aim", i Perks, Robert & Alistair Thompson, op.cit., s. 40.

som formålsløs, og dermed uten betydning.[94] For Grele var det intervjuet som konstituerte den muntlige historien, i form av samtalende fortellinger (conversational narrative) mellom intervjuer og intervjuobjekt, og ikke analytisk syntetiserende framstillinger basert på intervjuet som et kildemateriale. For at en slik samtalende fortelling skulle kunne fungere som et skjerpet verktøy for sosiale analyser, var det helt avgjørende at historikeren markerte seg med en teoretisk og metodisk bevissthet i den historiske framstillingen.

Samtidig som *oral history* markerte seg som en historiefaglig bevegelse, vokste det fram retninger innenfor dokumentarfilmen som i økende grad ga uttrykk for en tilstedeværelse i den historiske virkeligheten, retninger som tok avstand fra den tradisjonelle dokumentarfilmens formidling av verden basert på en olympisk fortellerposisjon og en *Voice of God*-kommentar. Virkeligheten skulle gripes – enten gjennom et tilbaketrukket, observerende kamera, eller i en mer interagerende form – med den hensikt å la folk i større grad enn tidligere komme til syne, få komme til orde. Etter hvert ble det imidlertid stilt spørsmålstegn ved hvor godt denne tilsynelatende demokratiserte dokumentarfilmen egentlig fungerte som en virkelighetsrepresenterende, men også sosialt engasjerende, diskurs. I artikkelen *Narration, Invention and History* fra 1982 så Jeffrey Youdelman tilbake på et tiår med dokumentarfilm preget av filmskapere med et stort sosialt engasjement, men uten – slik han så det – vilje til å uttrykke dette engasjementet i klartekst. Svært mange av 1970-tallets dokumentarfilmer som hadde en tydelig sosial eller historisk agenda, var samtidig eksempler på audiovisuell *oral history* der historien ble skildret nedenifra, med arbeiderklassens historie og kultur som referanseramme.[95] Ofte var dette perspektivet fremmet nettopp gjennom et brudd med den klart formulerte, fortellende framstillingen som kjennetegnet dokumentarfilmen av den gamle skolen. Det syntes uforenelig å skulle fortelle nedenifra med et blikk ovenifra. Derfor ble det menneskene selv, plassert foran kameraet, som skulle bringe verden til filmen. Stoffet skulle tale for seg selv; det ble redigert sammen til en helhet av filmskaperen, men gjort med den hensikt å overlate til publikum å gjøre det fortolkende arbeidet.[96] Youdelman mente at en slik argumentativ minimalisme ville kunne ende opp i en fornektelse av den politisk engasjerte filmskaperens rolle.[97] Under dekke av en pluralistisk og demokratisk fortellerform vil det uansett være dokumentarfilmskaperen som foretar utvalget og som presenterer stoffet innenfor filmens rammer, selv om han eller hun

[94] Op.cit., s. 42.
[95] Youdelman, Jeffrey: "Narration, Invention and History: A Documentary Dilemma", i *Cineaste* vol. XII, no. 2, 1982, s. 9.
[96] Op.cit., s. 12.
[97] Ibid.

har valgt å ikke heve *sin* egen stemme i teksten. En sosialt engasjert dokumentarfilm basert på muntlige minner og erindringer kunne la dem som før ikke hadde kommet til orde bli hørt og sett, men etter Yodelmans mening hadde filmskaperen også et moralsk ansvar for selv å ta tak i stoffet og gi det en klar artikulasjon: ”It is fitting that they first go back to the people – to find out what is happening in people’s lives, to find out the historical roots, the traditions and culture, to hear and record the veterans and the young. After taking from the people, however, after recording and transcribing, conscious political artists owe something more. What they owe is some leadership.”[98] Motsetningen mellom Greles og Yodelmans stanpunkt er påtagelig. Begge de to mener en muntlig basert historie gir verdifull innsikt, det er måten minnene skal gis et uttrykk på som skiller dem. Grele tar på sin side et tydelig standpunkt for *oral history* i en diskursiv framstilling der historikeren fungerer som en medvirkende aktør i en intervjusitasjon, men ellers ikke griper inn og viderebehandler materialet med hensyn til vitnenes integritet. Yodelman mener derimot at filmskaperen som benytter seg av *oral history* som metode for å framskaffe et filmmateriale skylder å gi vitnene noe i retur – et klart formulert argument.

I *Representing Reality* fører Nichols en kritikk mot den *oral history*-orienterte dokumentarfilmen som bærer visse likhetstrekk med den Yodelman hadde ført et tiår tidligere. I Nichols øyne faller mange slike dokumentarfilmer mellom to stoler: minnematerialet som bærer filmen framstår ikke lenger i sin opprinnelige form som primærkilder, men det er heller ikke blitt gitt noen klar argumentativ retning. Intensjonen er å bryte med en autoritativ framstilling med en flerstemmig diskurs, problemet er bare at dokumentarfilmen (den instansen Nichols forholder seg til, ikke dokumentarfilmskaperen, som synes fraværende) i liten grad har funnet en form dette kan uttrykkes i: ”They do not distinguish between conveying the recollections of others and contesting received notions of history as the product of voices that claim the authority to present it. Instead they appear to offer a more naïve form of endorsement to views that remain partial, at times self-protective, and incomplete rather than suggest the foundation for an alternative conception of history itself.”[99] Forskjellen mellom Yodelman og Nichols er at der førstnevnte mener den minnebaserte historiedokumentaren trenger en strukturerende og klar fortellerinstans som kan forme erindringsmaterialet til en framstilling som kommer de erindrende og saken til gode, mener Nichols en dokumentarfilm basert på tidsvitners erindringer bør ta form i

[98] Op.cit., s. 15
[99] Nichols, Bill: *Representing Reality*, Indiana University Press, Blomington & Indiana 1991, s. 252.

en refleksiv diskurs, noe som igjen representerer en dokumentarfilmatisk parallell til Robert Rosenstones idéer for den nye historiske filmen.

Spørsmålet om i hvor stor grad – og på hvilken måte – filmskaperen eller historikeren bør markere seg som en analytisk formidlende instans i sitt arbeide, er samtidig også et spørsmål om hvordan minnematerialet og de erindrende kommer til uttrykk i den helhetlige framstillingen. Utgjør de muntlige beretningene basis i den historiske framstillingen, eller er deres funksjon å være illustrerende eksempler i en skriftlig eller audiovisuell forklarende framstilling? Dette ble diskutert på et generelt grunnlag i forrige kapittel under de ulike typene av den arkivfilmbaserte historiedokumentaren. Hvordan forholdet arter seg i de to seriene *People's Century* og *Kvardagsliv* blir gjenstand for analyse både i den følgende diskusjonen av de to seriene sett i lys av den historiefaglige tradisjonen, og senere i avhandlingens analyser av betydningsproduksjonen i de to serienes historieformidlende diskurser.

People's Century og *Kvardagsliv* som folkets historier

Folket som massene og som nasjon

Det som klarest knytter *People's Century* og *Kvardagsliv* til det sosial- og kulturhistoriske feltet som er blitt presentert i den siste halvdelen av dette kapitlet, er serienes fokus på – og utgangspunkt i – folket, forstått som en sammensatt enhet av hverdagsmennesker. Parallelt med sosialhistoriens og *oral history*s ønske om å skrive historiene til enkeltgrupperinger som ikke tidligere har hatt noen plass i den store historien, har den historiefaglige retningen også hatt et blikk for det brede lag av samfunnet, idet historien også skulle skrives nedenifra. I seriene er folket en enhet historien sees i lys av, og fortelles med utgangspunkt i, men samtidig har denne enheten forskjellig innhold. Folket i *People's Centurys* er 'massen', og denne massen representeres, nyanseres og personliggjøres gjennom tidsvitnene. I *Kvardagsliv*s framstår folket som 'nasjonen', med tidsvitnene presentert som individer tilsluttet et kulturelt fellesskap. *People's Centurys* folkemasse inngår i en global sivilisasjon, mens folket i *Kvardagsliv* først og fremst er nordmenn. Å sidestille folket og nasjon er et trekk ved *Kvardagsliv* som knytter serien an til en lang tradisjon i norsk og nordisk historieskriving, og som prosjekt – å formidle nasjonens historie på grunnlag av folket og dets hverdagsliv – kan serien, uavhengig av sin audiovisuelle diskurs, betraktes som en tradisjonell kulturhistorisk framstilling. Den eldre kulturhistorien, slik vi finner den representert blant annet gjennom Sverre Steens *Norsk kulturhistorie. Billeder av folkets dagligliv gjennem årtusener*, ble ofte skrevet som

populære oversiktsverk, tiltenkt en leserskare som befant seg utenfor akademia.[100] Det er med bruken av tidsvitner og erindringsmateriale at *Kvardagsliv* bryter ut av denne tradisjonen og blir noe mer, blir en *oral history*-orientert historiedokumentar. *People's Century* kan på sin side i en viss forstand sammenlignes med den populærevitenskapelige verdenshistoriske framstillingen, slik for eksempel svenske Carl Grimberg var eksponent for med sitt store verk *Menneskenes liv og historie*. Samtidig utgjør seriens fokus på hverdagsmennesket og bruken av et muntlig kildemateriale en markant forskjell fra den tradisjonelle populærvitenskapelige historieframstillingen. Som historiedokumentarer presenterer *People's Century* og *Kvardagsliv* 1900-tallets historie som lange linjer gjennom en *voiceover*-basert utlegging, i kombinasjon med de punktnedslagene som tidsvitnenes erindringer representerer. Historien blir fortalt både i det store og det lille. Med en slik kombinasjon kan man kanskje si at *People's Century* og *Kvardagsliv* både gir uttrykk for en eldre og en nyere kulturhistorie, der den *voiceover*-baserte syntetiserende utlegningen skaper en sammenheng i historien, og en ramme om minnene til opplevende individer. Kommentaren er serienes strukturerende element, den som gir seerne den historiske oversikten. I kontrast til denne står mylderet av erindringer vi presenteres for, et mylder av små historier om opplevelser og levd liv.

Kombinasjonen av makro- og mikronivå: totalbildet og nærbildet

Til tross for sine likheter med den eldre kulturhistorien, benytter *People's Century* og *Kvardagsliv* teoretiske, analytiske og metodiske perspektiver som er fundert i *oral history* og *history from below*. I *oral history*- og *history from below*- basert forskning benyttes imidlertid ordinært disse metodiske og tematiske perspektivene i avgrensede, ofte mikrohistoriske undersøkelser, og ikke i syntetiserende framstillinger med en i større eller mindre universalhistorisk ambisjon. De to *oral history*-praktikerne Rogan Taylor og Andrew Ward gir på bakgrunn av sitt engasjement i en BBC-produksjon om den britiske fotballsportens historie, uttrykk for at det egentlig finnes en motsetning mellom fjernsynets og *oral history*s blikk på historien, en motsetning som finnes fordi "[t]elevision needs large-scale ideas to capture the audience; on the other hand, oral history is better suited to specific incidents involving a small number of people".[101] Med en slik ramme vil det kunne gis større oppmerksomhet overfor den enkelte medvirkende, og historiene de forteller vil kunne få et større rom å utspilles i. Sett fra et kommersielt synspunkt har de to et viktig poeng, men det finnes samtidig mange eksempler på gode (film-) og fjernsynsproduksjoner

[100] Kaldal 2002, op.cit., s. 28.
[101] Taylor, Rogan & Andrew Ward: "Kicking and screaming: Broadcasting football oral history", i *Oral History*, Spring 1997, s. 57

skapt utfra en mindre skala, både med hensyn til tematisk avgrensning og utvalget av tidsvitner som produksjonen bygger sin framstilling på. Samtidig vil det allikevel være slik at fjernsynsbaserte historieproduksjoner oftest prioriterer den overordnende, forklarende framstillingen, og lar det muntlige minnematerialet ha en utfyllende eller perspektiverende funksjon.

I boken *History. The last thing before the last* diskuterer Siegfried Kracauer den historiske framstillingens blikk på fortiden, fra total- eller universalhistoriens lange linjer til den mer nærgående studien av en enkelthendelse eller historisk detalj. For enkelhetens skyld deler han dette mangfoldet inn i to grupper; makro og mikrohistorier.[102] Kracauer ser en helt klar parallell mellom makrohistoriens distanserte, men oversiktlige bilde av fortiden og filmens total- eller oversiktsbilde, mens mikrohistorien bærer likhetstrekk med filmens 'close-up'.[103] På samme måte som han mener filmuttrykket blir bedre og opplevelsen og forståelsen av det fortalt mer helhetlig ved å kombinere ulike bildeutsnitt, vil den historiske framstillingen tjene på å kombinere makro- og mikroperspektiver.[104] Nå kan hans mikroperspektiv best beskrives som historikerens inngående nærstudie av detaljer i historien, men hans betraktninger om sammenføyningene mellom et makro- og mikroperspektiv vil i prinsippet også kunne gjelde for sammenføyningene mellom den *voiceover*-baserte historiske forklarende framstillingen og tidsvitnenes erindringer. I prinsippet vil historien bli mer komplett dersom fortiden blir framstilt gjennom forskjellige perspektiv, sett fra ulike avstander.[105] I den deltagende historiedokumentaren får Kracauers idealer for en historisk diskurs i form av sammenstillinger av lange linjer og mikrohistoriske fortetninger et audiovisuelt uttrykk.

Den samme dynamikken som Eriksen viser til mellom historien og erindringen på samfunnsnivå, i en historiekultur, vil som vi ser også gjenfinnes på et tekstlig diskursivt nivå. I den deltagende historiedokumentaren gir den *voiceover*-baserte syntetiserende framstillingen i populærvitenskapelig form en institusjonalisert representasjon av fortiden. Dette skaper en ramme om historien som fortelles, samtidig som den setter de små personlige historiene i sammenheng med et hele, og gir dem en betydning utover å være enkeltpersoners opplevelser.

---

[102] Kracauer, Siegfried: *History. The Last Things Before the Last*, Oxford University Press, New York 1969, s. 105. Hans bruk av mikrohistorie er bare delvis sammenfallende med begrepet slik det brukes om den mikrohistoriske retningen innenfor sosial- og kulturhistorien.
[103] Ibid. og op.cit., s. 122.
[104] Op.cit., s. 121-122.
[105] Op.cit., s.123.

Hundreåret sett med vidvinkel

> The 20th century journey is almost over. For millions it has led to freedoms and better lives – for other unprecedented suffering and oppression. But in the century's last decade, more and more find themselves headed fast in the same direction. They may not share in the auspicious wealth of the worlds increasing similar cities, but almost everywhere, expectations are rising.[106]

Om man vil holde fast ved Kracauers cinematografiske analogier mellom film og historie vil *People's Century* forsøke å representere 1900-tallets historie sett gjennom et vidvinkelobjektiv, der det fjerne og det nære – romlig så vel som tidslig – gjengis med tilnærmelsesvis like stor skarphet i framstillingen. Den ble til i et samarbeid mellom de to store aktørene BBC og WGBH med en kommersiell interesse av å kunne selges til en rekke fjernsynsselskap for visning i ulike land. Slik sett kan målgruppen som ble tenkt ut for produksjonen ha vært styrende både for valg av tematisk fokus, så vel som beslutningen om å favne bredest mulig, med en globalhistorisk intensjon.[107] I boken *Globalization in World History* skriver den britiske historikeren A.G. Hopkins at den som i dag forsøker å skrive verdens historie vil møte store hindringer. Få greier å gjøre ideen om en faktisk universalhistorie operasjonell, hevder han. Ofte ender forsøkene på en ny måte å skrive historien på, opp i en historie vi kjenner fra før; Vestens vekst. Utfordringen ligger også i å finne materiale og tema som ikke smuldrer opp til småbiter når det blir forsøkt strukket ut over en hel verden.[108] Nå vil neppe noen som vil betvile at *People's Century* er en britisk/amerikansk produksjon etter å ha sett serien, til det er orienteringen om de to landenes delaktighet i det 20. hundreåret for dominant. Men samtidig presiserer serien et klart forsett om å plassere denne vestlig-dominerte historieframstillingen opp mot et bredt geografisk og kulturelt bakteppe, og å synliggjøre paralleller mellom de vestlige og de

---

[106] Fra anslaget til '1997 Fast Forward'.

[107] Forskjellen mellom verdenshistorie og globalhistorie kan hovedsakelig knyttes til de ideologiske implikasjonene som er heftet ved begrepet 'verdenshistorie'. Verdenshistorier har tradisjonelt vært å betrakte som framstillinger av vestens historie i resten av verden; verden sett med et vestlig blikk. Med globalhistorie forstås den historiske framstillingen å skulle vektlegge det kulturelt spesifikke, men samtidig forenende. Det finnes to hovedlinjer innenfor globalhistorisk forskning. En som studerer sammenhenger og likheter mellom kontinenter og ulike geografiske områder over lengre tid, og en der det gjøres komparative studier av emner over nasjonale og kulturelle skillelinjer, for eksempel med utgangspunkt i begrep og fenomen som familie, helse, menneskerettigheter, nasjonalisme osv. (jmf. Patrick Karl O'Brian: "The Status and the Future of Universal History", i Sogner, Sølvi (ed.): *Making Sense of Global History*, Universitetsforlaget Oslo 2001, s. 26/27) Som en historie over moderniseringen gjennom 1900-tallet følger *People's Century* den første linjen, mens den gjennom sine enkelte avsnitt i hovedsak representerer den andre av globalhistoriens to linjer.

[108] Hopkins, A.G.(ed.): *Globalization in World History*, Pimlico, London 2002, s. 14.

andre kontinentenes utviklingsløp. Enkelte av seriens avsnitt er dessuten viet tema plassert delvis eller helt utenfor et euroamerikansk kulturområde, avsnitt som bidrar til å fylle ut seriens globalhistoriske ramme. Det som kjennetegner *People's Century* er nettopp at den fanger inn både et hundreårs utviklingstendens – mot en på mange måter mer ensrettet tilværelse, om vi skal ta det siste avsnittets anslag til etterretning – gjennom sin helhet, samtidig som serien gjennom dens enkelte deler kan gi mer avgrensede innblikk både når det gjelder tema, og i geografisk/kulturell utstrekning. I forlengelsen av de perspektivene som er valgt for serien, er det derfor interessant å se *People's Century* i lys av den faglige interessen for verdenshistorie som i det siste tiåret har fått god grobunn i den akademiske orienteringen om fenomenet 'globalisering'.[109]

Selve globaliseringsbegrepet er i seg selv mangslungent, og det kan relateres til en rekke ulike samfunnsmessige og kulturelle aspekter. Globalisering handler delvis om å knytte forbindelser mellom land og kulturer, noe som gjør den til et svært gammelt fenomen. Allikevel er det den globaliseringstendensen som gjorde seg gjeldende gjennom siste halvdel av 1900-tallet, med en markant tiltagende betydning fra slutten av 1970-tallet, vi i dag oftest retter oppmerksomheten mot. I dag følger globaliseringen i hvert fall tre spor; ett relatert til økonomiske og produksjonsrelaterte forhold, ett knyttet til utviklingen innenfor kommunikasjonsteknologi og informasjonsutveksling, og ett til distribusjon av massekulturelle uttrykk.[110] *People's Century* gjør disse tendensene til tema i seg selv, plassert i siste avsnitt, med tittelen '1997 Fast Forward'.

Tendensen til å tenke verden i utvikling mot en mer konform global kultur, styrt av store multinasjonale selskapers interesser, møter motreaksjoner både i en radikal protestbevegelse, men også i konservativ vending i retning av nasjonen og det nasjonale. Slik kan det i hvert fall synes om man tenker det globale og det lokale som polariteter. Den tyske sosiologen Ulrich Beck velger heller å se de to som universelle og partikulære fenomener som i dag eksisterer som gjensidig impliserende prinsipper. Globalisering er ikke det som skjer andre steder, men også her, noe som har ført til at den globale erfaring

---

[109] A. G. Hopkins skriver at begrepet ble utviklet på 1970-tallet, men at det var først sent på 1980-tallet at det begynte å få et gjennomslag, hovedsakelig i litteratur om internasjonale forbindelser og utvikling. Hva begrepet rommer rent innholdsmessig, er imidlertid gjenstand for diskusjoner, både mellom og innenfor fagtradisjoner. Jmf. Hopkins, op.cit., s. 37. I *Globalization in World History* gis det en tentative historisk framstilling av globaliseringen gjennom tidene, der man opererer med en taksonomi over globaliseringens faser eller former, kategorisert som arkaisk, proto, moderne og post-kolonial globalisering. Hopkins, op.cit., s. 3.

[110] Se for eksempel Webster, Frank: *Theories of the Information Society. 2nd Edition*, Routledge, London & New York 2002.

er blitt en hverdagslig, lokal erfaring.[111] Hvis den situasjonen oppstår at en slik utviklingstendens blir forsøkt tenkt inn i en historisk framstilling, vil resultatet bli at de etablerte prinsippene for en nasjonal historie løses opp, i og med at det lokale og det globale etter Becks mening ikke lenger kan sees som motsatte størrelser. Tilfellet kan imidlertid være at man allikevel velger å holde fast på det nasjonale perspektivet, og gjennom historien forsøke å styrke de verdier og de kulturelle trekkene som tradisjonelt er blitt betraktet som særegent nasjonale, nettopp for å holde fast ved *noe* i en verden som på mange områder synes å bli mer og mer ensartet.

Noe for seg selv. Den norske hverdagen gjennom hundre år

Kvardagsliv ble laget til tusenårsfeiringen, med premiere på NRK i desember 2000. I et sendeskjema som ved juletider har preg av tradisjon og høytid, føyet serien om Norges historie seg pent inn. *Kvardagsliv* ble da også profilert som en del av juletilbudet fra NRK fjernsynet til sine seere.[112] Et langt år med en rekke *Norge 2000*-markeringer skulle avrundes med en historisk framstilling av landet – gjennom et eventyrlig hundreår som selvstendig nasjon. Produksjonens tema og plasseringen av visningene syntes sammen å signalisere en klar intensjon: å bidra til å styrke folkets historiebevissthet ved å samle nasjonen om dens nære fortid i en tid på året da familiene gjerne søker sammen (også foran tv-skjermene). Å vektlegge *folket*s plass i historien for å forsterke nasjonens selvbevissthet er i seg selv en 'typisk norsk' strategi. I følge den norske statsviteren Iver B. Neumann har 'folket' vært bærebjelken i nasjonsbyggende historikeres argumentasjon om den norske stat siden grunnlovsnedtegnelsen i 1814, fra Nicholai Wergeland til Jens Arup Seip.[113] Folket har i de fleste sammenhenger blitt likestilt med nasjonen. 'Det norske folk' ble et begrep med makt, som i løpet av årene fra 1814 til i dag er blitt benyttet i en rekke debatter knyttet til landets politiske kurs. Dette gjaldt for unionsoppløsningen med Sverige i 1905, men ikke minst de to Europa-debattene som er ført omkring et eventuelt norsk EF/EU-medlemskap.

'Nasjonal historieskriving' kan forstås på flere måter, skriver Anne Eriksen: "Det kan for eksempel bety historie om forhold og begivenheter som har utspilt seg innenfor nasjonens geografiske grenser (…). Det kan også bety historieskriving ut fra

---

[111] "The Cosmopolitarian Society and its Enemies", Ulrich Becks *Eilert Sundt*-forelesning, holdt 26. mars 2000 ved Universitetet i Oslo, sendt i *Kunnskapskanalen*, NRK1, 10. mai 2003.
[112] "Julen på NRK", URL http://www.nrk.no/informasjon/om_nrk/615462.html (23.10.2003)
[113] Neumann, Iver B.: *Norge – en kritikk. Begrepsmakt i Europa-debatten*, Pax Forlag, Oslo 2001, s. 164 ff.

problemstillinger som fokuserer på det nasjonale."[114] De to betydningene kan også eksistere i en og samme tekst, i tilfeller der det fortelles om hendelser og forhold som utspiller seg innenfor et lands geografiske område, der hensikten er å framheve betydningen disse har hatt for landet som nasjon.[115] I *Kvardagsliv* ser vi en gjennomgående kombinasjon av de to perspektivene i alle de fem tematiske vinklingene. Tydeligst kommer det likevel til syne i femte og siste avsnittet 'Ein ny nasjon', som tar for seg hvordan det norske og den norske identitetsfølelsen har kommet til uttrykk gjennom århundrets skiftende tider. Avsnittet presenterer to hendelser av klart samlende karakter for den nasjonale identiteten, hendelser som har blitt stående med en særegen status i den kollektive erindringen: Unionsoppløsningen og innsettelsen av den nye kongen som landets overhode som den første, befestende hendelsen, og okkupasjonstiden som den bekreftende. I tillegg vektlegges historien i seg selv som en tredje samlende og styrkende instans. Folket som nasjon har gjennom hundreåret dessuten vært kjennetegnet ved dets kjærlighet til naturen, gleden ved friluftsliv, og sin klare forankring i en kristen tro. Som en gjennomgående samlende institusjon står kongehuset, senere supplert av NRK. Hver av de enkelte hendelser, instanser og institusjoner som presenteres blir speilet i tidsvitnenes erindringer og slik artikulert også som subjektive erfaringer. Fra den lille guttens opplevelser av da Kong Haakon kom til landet i 1905; den kvinnelige Grini-fangen som hyllet samme konge førti år senere da han kom tilbake etter krigsårene i England; den eldre mannen som forteller om hvilke koder man hadde seg i mellom for å uttrykke en samhørighet og motstandsvilje under krigen; mannen som husker tilbake på hvor mye radioen hadde betydd for ham som barn; til han som full av overbevisning mente prost Hallesbys såkalte Helvetes-tale fra 1953 var en avgjørende vekker for det norske folk, blir hundreårets norske identitet gitt et personlig uttrykk.

Hensikten og målet med produksjonen synes knyttet til det å framstille hva som forener oss, men seerne presenteres allikevel ikke for en ren festforestilling over nasjonens historie. Selv om ikke det tar opp noen stor plass, har de produksjonsansvarlige allikevel valgt å rette et kritisk blikk på hvordan den nye nasjonen i liten grad viste en åpenhet overfor folkegrupper som ikke tilhørte det definerte norske, eller som ikke ønsket å være en del av det norske fellesskapet på de styrendes prinsipper. Samenes situasjon blir både lagt fram verbalt, der den statlige maktbruken og de lovfestede regulativenes undertrykkende funksjon framheves, samt gjennom en tematisk bildekavalkade med fragmenter av samenes hverdagsliv og politisk kamp gjennom hundreåret, iblandet et

[114] Eriksen, op.cit, s. 43.
[115] Ibid.

knippe stereotype situasjoner. Den nye norske nasjonens behandling av taterne blir også kort fortalt gjennom å vise til lovbestemmelser som forbød dem leve det livet de ville, og om tvangssteriliseringen som ble gjennomført på statlig initiativ. Av situasjoner og spørsmål som har splittet nasjonen blir språkstriden og folkeavstemmingen om norsk medlemsskap i EF/EU tatt opp og vist fram.

På bakgrunn av det samlede settet av tema og perspektiv, er det interessant å merke seg at *Kvardagsliv* som historieformidling utelukkende orienterer seg om det nasjonale. Det blir i ytterst få tilfeller gjort noen koblinger mellom norsk samtidshistorie og utenforliggende forhold. I serien representerer verden utenfor verken et sammenligningsgrunnlag eller en større sammenheng de norske forholdene kunne blitt satt inn i. Det som finnes av globale eller internasjonale referanser knyttes hovedsakelig til den norske utvandringen, handelsflåtens innsats, nordmenns ferieturer til Syden, eller ulike flyvertinners eksotiske opplevelser. Den klareste markeringen av Norge som en del av verden finnes i 'Ein ny arbeidsdag' sin skildring av den norske handelsflåtens oppdrag under første og andre verdenskrig, samt når det fortelles om hvordan krakket i New York fikk ringvirkninger også for den norske økonomien og landets arbeidsmarked. I avsnittet 'Nye horisontar' skildres innvandringen fra den tredje verden som tok til fra slutten av 1960-tallet av, samt det multikulturelle miljøet som etter hvert etablerte seg i deler av hovedstaden. Rett nok kommer flere første og andregenerasjons innvandrere til orde, som snakker både om hvordan det var å komme til landet og møte kulturen, og om hvordan det føles å være del av det norske samfunnet. Disse eksemplene bidrar allikevel ikke til å sette Norge inn i en større sammenheng. Litt forenklet kan man si at verden utenfor blir plassert på Grønland i Oslo. Den unge kvinnen som mot slutten av avsnittet entusiastisk forteller om livet i bydelen, ender selv opp i en diskusjon av forholdet mellom by og land, innenfor landegrensene. Den mest direkte henvisningen til det globale samfunnet landet tilhører finnes også i samme avsnitt når det fortelles om den digitale kommunikasjonsteknologien som har gjort det mulig for folk å arbeide globalt, men bo lokalt. Ganske betegnende eksemplifiseres ikke dette med historien til norske arbeidere som jobber i internasjonale bedrifter. I stedet møter vi en amerikaner kledd i lusekofte, bosatt på en øy ved Nordlandskysten, samtidig som han har en databasert jobb med internasjonale kontakter. Samlet framstår serien som en norgeshistorie lukket om seg selv, der de fem tematiske repetisjonene kan sees som grenseoppganger mellom Norge og verden utenfor.

På bakgrunn nettopp av den globale dreining den offentlige oppmerksomheten har tatt det siste tiåret, burde man kanskje ha forventet i hvert fall en viss kontekstualisering av norske forhold og norsk historie i en serie som *Kvardagsliv*. Gjennom en sammenligning

av ens eget land med andres, kunne nasjonens betydning i et større fellesskap blitt stående klarere, samtidig som de særegne nasjonale trekkene kunne blitt tegnet opp tydeligere.[116] Dersom intensjonen er å fungere samlende og identitetsskapende, vil det overfor en yngre seergruppe kunne være hensiktsmessig å knytte det særegent nasjonale til det felles globale, for slik å bidra til en større innsikt i forholdet mellom den nasjonale kulturen de vokser opp med gjennom oppdragelse og skolegang, og den markedsbaserte globale kulturen de ellers raskt blir en del av.

Historie til folket

People's Century og *Kvardagsliv* er to historiedokumentariske serier som ble til på grunn av et hundreår som raskt nærmet seg sin slutt. I begge står erindringene sentralt. Først og fremst i form av de personlige minnene som tidsvitnene presenterer, men også i form av de kollektive erindringene som kan knyttes til folkets opplevelser som nasjon, eller til begivenheter og fenomener som gjennom hundreåret har samlet folk oppmerksomhet, verden over. Dette hundreåret blir gjennom serienes bruk av minnemateriale i kombinasjon med deres blikk på historien sett nedenfra stående som to framstillinger av *folkets* hundreår.

Seriene er populærhistoriske, med intensjon om å vekke interesse og å skape opplevelser. De er produsert for et fjernsynspublikum for å formidle kunnskap om en nær fortid, men uttrykker samtidig noe sentrale elementer ved sosial- og kulturhistoriens teoretiske grunnlag. Slik representerer de historietimer skapt for et mediesamfunn, med dokumentarfilmskaperen i rollen som historiker. At historiedokumentaren uttrykker kunnskap om fortiden i populærhistoriske framstillinger betyr ikke at den derfor ikke kan relateres til og settes i sammenheng med historiefaglige diskusjoner, strømninger og teorier. Etter min mening er dette viktig for å kunne sette de perspektivene, fokuseringspunktene og de formidlingsmessige strategiene som blir benyttet i historiedokumentaren, inn i en større sammenheng.

I avhandlingens del 1 Historie, film og fjernsyn har forholdet mellom historie og de to mediene – samt hvordan film oppleves som historie – blitt tatt opp og belyst både på ulike nivåer og i ulike forbindelser. Gjennom kapitlenes gang har intensjonen vært at avhandlingens fokusering gradvis skulle la dens sentrale studieobjekt tre klarere fram. Dette har også betydd at den har nærmet seg en analyse av *People's Century* og *Kvardagsliv. Noreg i eit eventyrleg hundreår*.

---

[116] En slik tanke er gjennomført i *Kvardagsliv*s svenske ekvivalent *Hundra svenska år*. Denne serien tar i sitt siste avsnitt opp Sveriges stilling og plass i det internasjonale samfunnet, nettopp som en avsluttende nasjonalhistorisk åpning ut mot verden.

Del 2

People's Century og *Kvardagsliv* som audiovisuell historieformidling

Avhandlingen har til nå har konsentrert seg om å tegne opp historiedokumentarens landskap, for deretter å presentere det sosialhistoriske feltet som en teoretisk og metodisk parallell til den type historieframstilling som *People's Century* og *Kvardagsliv* representerer. Hensikten med dette har vært å gi en bred presentasjon av dokumentarfilmens historieformidling basert på en kombinasjon av *voiceover*-kommentar, arkivfilm og erindringer, og å markere de parallellene som finnes mellom historiefag og dokumentarfilm. For å ha hatt mulighet til å integrere både generelle refleksjoner og spesifikke eksemplifiseringer i drøftingene, har de to seriene – i tillegg til andre historiedokumentariske produksjoner – fungert også som illustrasjonsmateriale underveis. I Del 2 av avhandlingen er det imidlertid *People's Century* og *Kvardagsliv* som skal gis størst oppmerksomhet.

For å dekke både historiografiske og mediespesifikke sider i analysen, er den delt inn i tre tematiske områder som favner seriene fra titlenes markeringer til formidlingens funksjon. Alle tre rommer både historiefaglige og medierelaterte problemstillinger, selv om hvert av de enkelte temaene markerer en viss dominans i en historiografisk eller medial

retning. Studiet av *People's Century* og *Kvardagsliv* som audiovisuell historieformidling starter med de to serienes anslag, i de audiovisuelle vignettene. Analysen bygger på en hypotese om at vignettene – i tillegg til å presentere serienes tematikk eller motivkretser – også kan gi tilskueren signaler både om hvilke visuelle kommunikasjonsstrategier som er valgt for seriene, og hvilket historiesyn som danner basis for de to framstillingene. Neste analyse tar utgangspunkt i det materialet seriene bygger på; det visuelle, så vel som til det muntlige tilfanget av materiale. Her stilles fokus på hvilken meningsskapende funksjon kildematerialet har med hensyn til å tilføre framstillingene autentisitet, retorisk fortellerkraft og opplevelsesintensitet. Som en del av denne drøftingen blir også serienes lydbruk gjenstand for en nærmere undersøkelse. Den tredje og siste tematiske innfallsvinkelen er serienes oppbygging som fortellende framstillinger, deres struktur både som helhet (orientert om hundreåret) og de enkelte avsnittenes interne organisering. Analysen vil dermed favne både en diskusjon av krøniken, som er den historiefaglige sjangeren de to seriene faller innunder, men også de formidlende strategiene seriene uttrykker, sett fra et medierelatert og fra et fortellerteoretisk ståsted.

People's Century og *Kvardagsliv* utgjør et svært omfattende materiale. Deler av analysen omhandler seriene som helhetlige framstillinger, men i hovedsak bygger analysene på utvalgte eksempler. Blant eksemplene har de to avsnittene '1970 Half the People' fra *People's Century* og 'Eit nytt kvinneliv' fra *Kvardagsliv* fått en framtredende plass. Dette skyldes at de begge behandler samme tema – kvinnens skiftende roller gjennom 1900-tallet, samt kvinnefrigjøring og kampen for likestilling – og derfor utgjør et velegnet sammenligningsgrunnlag for de to serienes strategier.

5 Historiens anvisninger

This is not a stock political or diplomatic history filled with academics or pundits, but an original and profoundly moving view of our times.[1]

De tidstypiske hendelsene og endringene holdes opp mot det politiske bakteppet. Hverdagslivet er som oftest den stumme bakgrunnen for den politiske og historiske topphistorien. Sånn sett er *Kvardagsliv* en annerledes historieserie.[2]

Indeksering og paratekst

I sin karakteristikk av serien *People's Century* gir den amerikanske co-produsenten Zvi Dor-Ner klare signaler om hva slags historie serien ønsker å formidle. *People's Century* skal presentere et originalt og bevegende blikk på en tid som også er tilskuernes tid – og ikke en politisk orientert historie båret fram av eksperter og akademikere. Ved å poengtere hva serien ikke er, bidrar Dor-Ners karakteristikk å etablere en forventning bygget på forskjellighet, ikke gjenkjennelighet. Samtidig setter han serien i relasjon til en større kategori av historieformidlende former, i det produksjonens særpreg markeres ved å vise til hvordan den kunne ha vært. Olav Øverlands karakteristikk av *Kvardagsliv* kjenner vi igjen fra presentasjonen av seriene i kapittel 3, og i likhet med Zvi Dor-Ner framhever også Øverland seriens annerledeshet når han beskriver det som kjennetegner produksjonen.

De to omtalene kan sees som *indekseringer* av seriene; som en anvisning eller pekepinn rettet mot det som er kjennetegnende ved produksjonene. Begrepet indeksering ('indexing') ble opprinnelig introdusert av den amerikanske filmviteren Noël Carroll i en

[1] *People's Century*, URL http://www.pbs.org/wgbh/peoplescentury/about/overview.html,
[2] Prosjektleder Olav Øverland, i "Norsk hverdagsliv",
URL http://www.nrk.no/informasjon/om_nrk/588691.html, operativ 29.06.02

diskusjon av dokumentarfilmens egenskaper i motsetning til den realistiske spillefilmens.[3] Indekseringen i sin mest grunnleggende form vil klassifisere en tekst som en dokumentarproduksjon, dernest beskrive den som for eksempel en historieproduksjon. Indeksering kan imidlertid også knyttes mer spesifikt til karakterisering av teksten. Indekseringen skjer forut for visningen av filmen eller fjernsynsprogrammet, gjerne i form av forhåndsomtale, presseskriv og intervjuer, men også mer antydende gjennom tittel og kreditering. Slik vil opplysninger både om teksten som dokumentar- eller spillefilmsbasert, hva slags kategori eller sjanger den tilhører, og til en viss grad også hva slags perspektiv det fortelles ut fra være kjent for en tilskuer på forhånd. Denne forhåndskunnskapen vil så legger føringer for "(…) the kind of responses and expectations it is legitimate for us to bring to the film.".[4] Dette gjelder både for fiksjons- og dokumentartekster, men indeksering vil påkalle ulike sett av forventninger vi som tilskuere bringer med oss til teksten; delvis basert på indekseringen i seg selv, delvis på grunnlag av tidligere erfaringer med lignende tekster.

Carrols 'indeksering' er et uttrykk for den prosessen som resulterer i det den franske tekstteoretikeren Gérard Genette kaller for 'paratekst'; en tekst eller et sett av tekster som fungerer som mellomledd mellom filmskaper/forfatter, distributør/utgiver, teksten selv, og seer/leser. Paratekstens karakteristika blir forstått som de grep og konvensjoner som har sin funksjon i å skape ramme om tilegnelsen og fortolkingen av en tekst. Parateksten kan operere på ulikt nivå, både utenfor og i hovedteksten. Genette selv splitter parateksten opp i epitekst og peritekst, der epitekst favner det som er plassert utenfor teksten som objekt, og periteksten knyttes til verksinterne elementer.[5] En epitekst kan for eksempel være annonser, filmtrailere eller fjernsynets egenreklamer. Den kan også være skrevet som forhåndsomtaler utformet av forlag, produsent, eller distributør – slik som for eksempel omtalene av *People's Century* og *Kvardagsliv* – til bruk i pressemeldinger, i avisartikler, og i dette tilfelle: en presentasjon av seriene på nettsidene til de fjernsynsselskapene som sender seriene. Periteksten er på sin side en definert del av filmen eller boken, slik som tittel, forord, noter, mellomtitler, og dedikasjoner.[6] Er det satt merkelappen 'historiedokumentar' på en film med tittelen *Into the Arms of Strangers*, vil man som tilskuer aktivisere visse forventninger knyttet an til filmtekstens fokus, og

[3] Carroll, Noël: *Theorizing the Moving Image*, Cambridge University Press, Cambridge 1996. Carrols begrep om 'indeksering' ble opprinnelig lansert i artikkelen 'From Real to Reel: Entangeled in the Nonfiction Film', i *Philosophic Exchange* 14/1983.
[4] Op. cit., s. 238.
[5] Genette, Gérard: *Paratexts. Thresholds of Interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, s. 5.
[6] Op. cit. s., xviii.

formidlingsstrategier.[7] Dersom filmen begynner å bryte med de forventningene parateksten gir, vil tilskueren høyst sannsynlig iverksette en form for skjerpet oppmerksomhet overfor tekstens utsigelse.

I en vid forståelse kan indeksering av en film eller en fjernsynsproduksjon med andre ord spenne fra reklamekampanjer og avisomtaler, til det som ligger nærmest filmen eller fjernsynsserien selv; slik som vignetten og tittelen. Vignetten blir å betrakte som en audiovisuell paratekst, som markerer inngangen til teksten. Sammenligner man film- og fjernsynstekster, vil en fjernsynsvignett langt tydeligere enn en films tittelsekvens gi signaler om hva som tematisk vil komme til å åpenbare seg i programmet. Dette skyldes at fjernsynets paratekst har en mer omfattende funksjon enn det anslaget til en film har overfor et publikum. Vignetten skal ikke bare si noen om teksten som helhet, den skal også skape oppmerksomhet om det enkelte programmet hos tv-seeren, en oppmerksomhet som allerede finnes hos filmtilskueren i kinosalen eller ved videospilleren. Om man tar vignettene som knyttes til fjernsynets *dokumentarproduksjoner* nærmere i øyesyn, vil man kunne se at disse har flere funksjoner. Vignetten vil sammen med tittel gjerne antyde programmets tematiske innhold, den kan markere et program eller en series sjangermessige tilknytning, eller fungere som en samlende heading for enkeltstående produksjoner, slik at denne gjennom anslaget blir gitt en programmessig tilhørighet.[8]

Både *People's Century* og *Kvardagsliv* har særpregede, karakteriserende vignetter. Hver for seg representerer vignettene en visuell kompleksitet som bare få år tilbake var uvanlig i film, så vel som i fjernsynsmediet. Med den digitale videografikken har både film- og fjernsynsuttrykket blitt tilført en større kompleksitet, men der spillefilmen i hovedsak har brukt de nye grafiske mulighetene til å finslipe sine illusjonistiske grep, har fjernsynet anvendt samme teknologi til å framstå mer som et grafisk medium.[9] Generelt gir

---

[7] *Into the Arms of Strangers* (Mark Jonathan Harris, 2001). Filmen er basert på beretningene fra tyske jødiske barn som var en del av den såkalte Kindertransport som ble satt i verk på 1930-tallet, der barn fra jødiske familier ble sendt utenlands av familiene for en sikrere oppvekst. Svært mange av disse barna mistet slektningene sine i konsentrasjonsleirene under andre verdenskrig, og vendte aldri tilbake til sitt opprinnelige hjemland.

[8] Medieviteren Ragnhild Mølster gjør i sin hovedfagsoppgave om TV-journalistisk retorikk en analyse av vignetten til TV2s *Dokument 2*, og viser til hvordan redaksjonens intensjoner for arbeidet kan gjenfinnes i anslagets elementer. Se Mølster, Raghild: *"I kveldens reportasje viser vi virkeligheten. Journalistisk retorikk i fjernsyn: Dokument 2 i et retorisk perspektiv*, Institutt for medievitenskap, Universitetet i Bergen, 1996, s. 1-2.

[9] Dette argumentet fører John Ellis i sin bok *Seeing Things. Television in the Age of Uncertainty*. Her peker han på at fiksjonsfilmen har grepet tak i de nye digitale mulighetene til å skape mer virkelighetstro filmatiske framstillinger av ikke-eksisterende skapninger eller metamorfoser, slik som i *Jurassic Park* og *Terminator 2*, eller for den saks skyld gitt ekstra næring til spesialeffektene. Fjernsynet har på sin side tatt i bruk "(…)images as the raw material for a prosess of work,

dette for fjernsynsmediets del seg utslag i mer visuell informasjon samlet i et og samme uttrykk, der en og samme bildeflate blir bestående av en rekke ulike tekstlag. Det er lett gjenkjennelig i nyhetsformidlingens bruk av skrift, illustrasjoner, stillbilder, videoopptak og grafer, men finnes etter hvert i svært mange av fjernsynets fakta- og underholdningsbaserte program som en formidlingsstrategi. Det grafisk sammensatte uttrykket kan imidlertid også benyttes for å framheve et poetisk tilsnitt i et audiovisuelt uttrykk, som en øyenåpner og som attraksjonsmoment, for eksempel i en åpningssekvens eller vignett.

Et audiovisuelt exordium

En vignett skal fungere etter samme prinsipper som anslaget i en tale, gjennom det man med retorikkens terminologi kaller for 'exordium'. Med anslaget vil en god taler kunne vinne tilhørernes oppmerksomhet, og skape forventninger om hva talen skal dreie seg om, samt hva som er formålet ved talen. Dette kan gjøres på forskjellig vis, men ofte vil anslaget utformes som en billedlig framstilling av talens tema som sådan.[10] Det kan enten være i form av en liten allegori, eller i en fortettet framstilling, gjerne karikert. En slik strategi gjelder også for fjernsynsmediets visuelle diskurser, uttrykt gjennom et programs vignett. Vignetten skal på kort tid gi inntrykk av hva tilskuerne har i vente, og fremstille dette på en så interessant måte at de vil bli sittende og se programmet som følger. Fordi det rette inntrykket skal skapes på begrenset tid, blir resultatet ofte at vignetten preges av en fortettet form, en uttrykksmessig kompleksitet. Ofte manifesteres dette ved en montasjeteknikk som i motsetning til den tradisjonelle filmatiske montasjen ikke opererer sekvensielt, men romlig.[11] Den todimensjonale flaten får tilført en dybde enten gjennom forskjeller i lagenes fokuseringspunkt, eller gjennom en rekke transparente lag.

Ved hjelp av en slik form for montasje skapes uttrykk med en mening som vil kunne forstås og tolkes i overførte betydninger. Som filmskaper kan man på en sofistikert måte vise fram hva tilskueren kan forvente seg tematisk, signalisere hvilke holdninger man

---

transmuting, combining, changing, and layering them in a way that can only be described as graphic. While cinema remains triumphantly photographic, television has found itself as a graphic medium." Ellis, John: *Seeing Things. Television in the Age of Uncertainty*, I.B. Tauris Publishers, London & New York 2000, s. 92.

[10] I retorikken opereres det med fire ulike måter å vinne tilhørernes oppmerksomhet og velvilje på; med utgangspunkt i ens egen person som taler, i talerens motpart, i tilhørerne eller i saken. Jmf. Andersen, Øivind: *I retorikkens hage*, Universitetsforlaget Oslo 2000, s. 47.

[11] Denne romligheten kan sammenlignes med overtoninger og dobbelteksponeringer, særlig slik det brukes eksperimentelt for å skape symbolske bildesammenstillinger.

har til et stoff, eller på hvilken måte man ønsker å framstille stoffet. En vignett vil stå til programmet i større eller mindre grad, og en endelig bekreftelse på de forventningene anslaget gir, kommer når tilskueren har satt seg ned og faktisk sett programmet. Gjennom montasjen tilføres uttrykket symbolske og abstrakte kvaliteter, noe som gjør at det i en analyse av en fjernsynsvignett vil være hensiktsmessig å betrakte den fra et bildesemiotisk perspektiv. I *People's Century*s og *Kvardagsliv*s tilfeller vil hensikten med en slik analyse å undersøke i hvilken grad vignettene – som paratekster – anskueliggjør et historieteoretisk grunnlag som kan finnes i serienes helhetlige historiske framstilling, i tillegg til å fungere som visuelt og tematisk blikkfang – exordium – for programmet. Begge de to vignettene gir visuelt uttrykk for et spill mellom forskjellige temporale skikt, i kombinasjon med en markering av det ufravikelige i tidens og historiens gang.[12]

Historien som bevegelse eller tidslig mosaikk

Hvis man tar vignettene til seriene *People's Century* og *Kvardagsliv* nærmere i øyesyn, åpenbarer det likevel seg to nokså forskjellige måter å gi inntrykk av hva seriene bringer med seg. Utgangspunktet er imidlertid det samme hos dem begge; en epoke skal legges fram og gis en historisk representasjon. Dette markeres konkret gjennom serienes titler; *People's Century. 1900-1999* og *Kvardagsliv. Noreg gjennom eit eventyrleg hundreår*, der 'century' og 'hundreår' gir den tidslige rammen. Det er i valget av visualiseringsstrategier forskjellene mellom de to manifesterer seg. i *People's Century* visualiseres den historiske epoken som en sammenhengende tidslig bevegelse, metaforisk framstilt som en reise gjennom et gatebilde, men konkret framstilt som en miniatyrmodell. I *Kvardagsliv* har programskaperne på sin side tatt i bruk digitalteknikk og designet en collage av en rekke visuelle elementer, der summen av de enkelte elementene skaper inntrykk av en tidslig utvikling gjennom hundreåret.

Gatelangs gjennom hundreåret

People's Centurys vignett kan beskrives som en reise gjennom skiftende tider og foranderlig rom, konkretisert i et samlende gatebilde. Vignetten åpner med en brosteinslagt vei gjennom ubebygd landskap. Noe som ser ut som små bekker eller stier skimtes i landskapet, i det kameraet (og med det vårt blikkpunkt) kontinuerlig beveges framover i luftlinje over den rette veien. Bildene vi ser illuderer med andre ord en romlig ferd innover

[12] Lignende framstillinger basert på en kombinasjon av temporale skikt og en historisk framdrift kan også ses i vignettene til serier som *Veier til vår tid* (NRK 1993), i *Hundra svenska år* (SVT, 1998), samt *The Cold War* (CNN 1999).

i et landskap. I det vignetten startet opp, hørtes noen slag fra en kirkeklokke, før seriens kjenningsmelodi ble lagt som akkompagnement til den visuelle ferden. Vignetten skifter karakter i det en filmsekvens blir projisert på landskapet kameraet beveger seg over, før denne etter hvert blir fulgt av andre. Den første filmsekvensen er lett transparent og i svart/hvitt, og viser jenter i mørke kjoler med store hvite krager. I forhold til landskapet, som på dette tidspunktet har fått bebyggelse, og veien, som har fått gatebelysning, synes svart/hvitt-sekvensen å være projisert et sted ovenifra, skrått på bymiljøet. Gatebildet fortsetter å skifte karakter, og forskjellige klipp fra arkivfilm avløser hverandre, mens ferden langs gaten forsetter i et jevnt tempo fram til vignetten tones over i avsnittet første klipp.

Inntrykket av tidsmessig utvikling i et historisk perspektiv skapes i kombinasjonen mellom den kontinuerlige bevegelsen over landskap og de stadig skiftningene av projiserte filmsekvenser. Filmmaterialet rommer blant annet klipp av de første unge jentene i sorte kjoler, et majestetisk par – kanskje den russiske Tsar og hans kone – roende afrikanere, fotballspillende menn, tysk hirdungdom, familie på scootertur, en fortvilet asiatisk mor fra Vietnamkrigen og den tyske muren under fall. Dette projiseres over et gatebilde som ikke bare endrer karakter i forhold til en moderne utvikling – først smal og brostenslagt, opplyst av gasslykt, så asfaltert med elektriske gatelys, og til slutt med en flerfelts motorvei parallelt med «vår gate». I tillegg preges gatebildet av en foranderlig geografi.[13] Denne geografiske omskifteligheten markeres tydeligst ved at det med ett finnes palmer plassert langs veien som inntil da hadde et ubestemmelig europeisk preg, der murbebyggelse er skiftet ut med asiatiske småhus. Når dette skjer, har husene langs gaten – og hele gaten selv – for ikke langt tilbake vært framstilt i ruiner, i samme stund som bilder av marsjerende soldater samt en fortvilt eldre kvinne har kommet til syne i det overtonede arkivmaterialet.

Vignetten er 57 sekunder lang og inneholder til sammen 20 projeksjoner, der 19 av dem er dokumentarfilmatiske arkivklipp. Den tjuende er tittelen på serien. Tittelen vises mot et rødt draperi som rulles ned, og som i noen sekunder dekker midtre del av fjernsynsbildet. Tittelen vises mellom en sekvens bestående av et nærbilde av en eldre kvinne, og en lykkelig marinegast som kysser kjæresten. Mellom klippet av kvinnen og den unge mannen, går arkivmaterialet dessuten fra svart/hvitt til farger. Draperiets røde farge markerer også overgangen til fargefilm i arkivmaterialet, og selv om gatebildet vi beveger oss langs over har vært i farger også tidligere i vignetten, indikerer det røde stoffet et skifte til en mer markert fargebruk også her. Når det gjelder plasseringen av tittelen *People's Century*, vil man på grunnlag både av det foregående og det etterfølgende klippet

[13] Vignettens 'rom', både gate og bebyggelse, er bygget opp som modell.

kunne trekke den slutningen at draperiet slippes tidsmessig mot slutten av andre verdenskrig.

Musikken som har fulgt den visuelle reisen fra starten av, markerer også et toppunkt i det draperiet faller, og tittelen kommer til syne.[14] Fra de første slagene av en kirkeklokke utvikles musikken gradvis fram til den når toppunktet med seriens tittel. I begynnelsen føres melodien av en fløyte, supplert med harpe og klokkespill. Melodilinjen tiltar så i styrke og fylde gjennom stadig å bli spilt av mer kraftfulle blåseinstrumenter, samtidig som orkestreringen blir mer sammensatt.[15] Fra draperiet faller beholdes full orkestrering vignetten ut, med fioliner som bærere av melodien. Musikken får en endret karakter idet veien begynner å nærme seg sitt sluttpunkt, og bildesekvensene som projiseres på veien blir mer dagsaktuelle, slik som for eksempel bildene av Berlinmurens fall. Fra å ha hatt en oppadgående melodilinje som stadig vokste i fylde, skifter den avslutningsvis retning og avtar i kompleksitet med tre repetisjoner av en fallende firetoners linje. Med siste tone skapes en overgang til avsnittets første sekvens. På et vis danner tittelmusikken en stabil kulisse for den visuelle reisen i tid og rom, idet den geografiske omskifteligheten i gatebildet ikke avspeiles i musikkens klangbilde. Allikevel følger de auditive og de visuelle komponentene hverandre gjennom vignettens utvikling. Gatebildet fylles gradvis ut, slik musikken tiltar i fylde, med et vendepunkt i overgangen til etterkrigstiden. Derfra holdes musikken stabil, mens gatebildet endrer geografisk tilhørighet. Mot slutten av vignetten, i det reisen nærmer seg en ende og vi på sett og vis bremser opp, slår også musikken av på farten med sine fallende toner i repetisjon.

For en som møter vignetten for første gang, vil de skiftende bildene kanskje ikke umiddelbart danne inntrykket av en tidsmessig progresjon, til det er klippene for sprikende tematisk sett. Innholdsmessig er noe av arkivmaterialet også mer emblematisk enn det øvrige. Filmklippet av arbeidere med sixpence i kø, for eksempel, knytter raskt til seg konnotasjonen 'De harde 30-åra'; sekvensen med ekstatisk tysk hirdungdom vil kunne forstås som 'opptrapping til krig', mens bildene av en stor forsamling kinesere som holder opp hver sin lille røde bok kan tolkes som symbol for 'kulturrevolusjonen'. Andre klipp, som av de roende afrikanerne, et dansende par eller en baseball-spiller, vil ikke i like stor grad festes til spesifikke tiår eller bestemte historiske hendelser i tilskuerens bevissthet. Disse har sin plass i rekken av bilder, og får sin betydning først om de kobles til de spesifikke temaene som seriens avsnitt omhandler. Vignetten ender opp i bilder av en stor

[14] Tittelmusikken til *People's Century* er komponert av polske Zbigniew Preisner, som ellers er kjent som komponisten av musikken til i flere av Krysztof Kieslowskis spillefilmer.
[15] Dette mønsteret brytes én gang, i seriens siste avsnitt. I '1997 Fast Forward' synges melodistemmen av en kvinne.

samling av feirende unge afrikanere, og med det får ungdommen representere både begynnelsen av det 20. århundret, og inngangen til et nytt årtusen. I forhold til en tenkt 'byplan' befinner vi oss ved vignettens slutt ved en foreløpig ende av bebyggelsen.[16] Ved siden av vår gate skimtes imidlertid en parallell vei, en flerfelts motorvei, som fortsetter videre inn i landskapet.

Hverdagens mange skikt

I *Kvardagsliv* er den 42 sekunder lange åpning langt mindre fortellende enn den vi finner i *People's Century*, og det å gi en beskrivelse av *Kvardagsliv*s vignett er en utfordrende oppgave. Hovedsakelig skyldes dette at det er først når vignettens mange elementer sees i sammenheng og i sin helhet at betydningen kan konkretiseres, men en beskrivelse kan forhåpentligvis gi en indikasjon på oppbygningen. Åpningsklippet er i svart/hvitt og viser arbeidsliv på en seter. Fra å fylle hele bildeskjermen krympes bildet til omtrent 80 % størrelse, lagt sentrert på skjermen. Som bakgrunn er det lagt et sepiafarget fotografi av et jernbanespor, som raskt skifter til å vise et opptak fra et fabrikkområde. Senterklippet skifter på sin side til en svart/hvitt-sekvens av et 17. mai tog som går forbi slottet i Oslo. En liten jente stående med store kofferter smiler til kameraet i neste filmklipp, før et av unge mannlige arbeidere i bar overkropp blir avløst av kvinnelige sentralbordsoperatører. Slik fortsetter det i en jevn strøm av til sammen 19 arkivklipp – noen av folk i arbeid, noen av friluftsliv, noen av transport og kommunikasjonsmidler – vignetten til ende. De statiske bakgrunnsbildene skiftes ut noe sjeldnere enn senterklippene.

Rekken av senterklipp endrer karakter etter det niende bildet. Dette skiftes ut ved å beveges sidelengs mot høyre, slik at bakgrunnsbildet kommer mer til syne. Vignettens resterende senterbilder presenteres i et mindre format enn de foregående, men blir markert og framhevet med en grafisk innramming bestående av tynne hvite linjer. Samtidig som senterbildet blir mindre, introduseres også et nytt bildeelement i form av en remse av små dagligdagse portretter. Denne remsen beveges over skjermen mot venstre, i samme retning som det siste av vignetten elementer gjør; en årstallsrekke. Årstall i stigende rekkefølge kommer inn fra høyre bildekant og blir skjøvet over skjermen av nye tall. Noen av disse gjentas også i en forstørret utgave plassert i øvre del av bildet.

En filmsekvens i farger av folk på skitur avslutter rekken av de sentrerte filmklippene. Når siste rute i remsen av portretter er på vei ut av venstre bildekant, strekkes

[16] I rulleteksten som følger etter avsnittene sees samme gate, uten de projiserte sekvensene. Her er imidlertid slutten av gaten fått en alternativ utforming. Mot slutten av vignetten ser tilskueren en mur på tvers av veibanen. Den står halvveis revet, og bak muren skimtes en videre fortsettelse av veien.

den midtre bildeflaten ut for til slutt å dekke hele skjermflaten horisontalt, før det tones ned og forsvinner. Tittelen *Kvardagsliv* kommer så til syne i samme feltet som klippet av skituren ble vist, på bakgrunn av et myldrende folkeliv på Torget i Bergen. Dette er som de fleste andre av bakgrunnsbildene holdt i en sepiafarget tone, og er et opptak av gammel årgang. Tittelen *Kvardagsliv* følges av *Noreg i eit eventyrleg hundreår*, før en overtoning markerer starten på avsnittet.

Tittelmusikken til *Kvardagsliv* er komponert av Bent Åserud og Geir Bøhren, og blir framført av symfonisk orkester. På samme måte som musikken til *People's Century* gradvis utviklet seg i styrke og fylde, får musikken til *Kvardagsliv* også et mer sammensatt lydbilde utover i vignetten. Dette får imidlertid ikke en like tydelig markering, for selv om melodilinjen blir spilt av stadig nye, og mer fyldig lydende instrumenter, utvikles den ikke i samme grad mot ett toppunkt som den gjør i *People's Century*. I *Kvardagsliv* er musikken mer preget av et pendlende uttrykk, der melodien baseres på gjentagende elementer. Pendlingen i melodilinjen blir markert av bevegelsene i bildematerialet, ikke minst gjelder dette de to klippene av som viser kontorgymnastikk og dans i leikarring. Her kobles musikken og kontordamenes svingende armbevegelser sammen i seernes helhetlige opplevelse, en opplevelse som videreføres av neste klipp som viser leikarringens dansetrinn fra side til side. Musikken følger vignetten igjennom, og dens repeterende karakter synes godt avpasset til vignettens stadig skiftende bildestrøm som ikke synes å bevege seg i noen entydig retning. I stedet gjentas fortiden representasjonelt gjennom de mange lagene av bilder og grafiske elementer som legges oppå eller ved siden av hverandre. Musikkens repeterende karakter, svingende mellom tonale toppunkter, vil kanskje også kunne tolkes som en musikalsk følge til det hverdagslivet som det visuelle materialet antyder. Selv om klippene viser enkelte merkedager, slik som 17. mai og senere også frigjøringen av Norge representert med bildene av evakuerte nordlendinger på vei ut av fjellgrotten de har bodd i, er det allikevel trekk ved den norske hverdagen som i hovedsak skildres; hverdagens gjentagende, men til en viss grad også foranderlige mønstre.

Bilder av transportmidler utgjør en vesentlig del av vignettens materiale, noe som reflekterer et av de sentrale temaene knyttet til utbyggingen av moderne kommunikasjonsnett, men en generell teknologisk utvikling som del av etableringen av et moderne samfunn. Ferie og friluftsliv – camping og skitur – er også representert i rekken av bilder. Disse siste to siste bildene, et hentet fra sommer og et fra vinter, kan ut fra den totale sammenhengen som vignetten utgjør, tolkes som et uttrykk for et nytt gjentagende og strukturerende mønster; det som året gir.

Fortiden som palimpsest

Visuell transparens brukes ofte som en grafisk effekt i vignettene til historiedokumentariske serier, og alltid med den hensikt å vise hvordan arkivklippene og den bakgrunnen som bildene legges på, smelter sammen til ett uttrykk med en symbolsk dimensjon. Som stilistisk grep brukes gjerne transparente bilder i filmatiske sammenhenger for å gi uttrykk for en svunnet tid. I fiksjonsfilm er det vanlig å finne dem i tilfeller der man skal markere overganger til erindringsbilder og tilbakeblikk, og ofte understrekes disse overgangene med en lydbruk som signaliserer lydkildens plassering hinsides en her og nå-situasjon. I vignettene til *People's Century* og *Kvardagsliv* er transparensens hensikt imidlertid ikke å etablere et tilbakeblikk i en narrativ forstand, men i stedet å markere bildenes opphav i, og referanse til, en verden, en tid og en virkelighet som ikke lenger er. Fortiden framstilles som avskilt fra nåtiden, og kan utelukkende gripes i fragmentets form.

Bruken av transparens i de to vignettene kan også forstås som en visualisering av historien som en palimpsest, der tidligere fortidsframstillinger har avsatt spor i den aktuelle framstillingen og der det finnes et sammenfall av ulike tider. Historien handler om en fortid, men skapes, og oppleves, i et nå. Med transparensen i arkivklippet vil vignetten dessuten både kunne uttrykke seriens sjangermessige tilhørighet til kompilasjonsfilmen, samtidig som det også mer implisitt markerer at i kompilasjonsfilmens bruk av arkivfilm eksisterer det originale materialet som en palimpsest; ført inn i en annen sammenheng som gir det en ny betydningsramme, samtidig som klippet i seg selv fremdeles står i forbindelse til sin opprinnelighet.

Begge vignettene består av en bildeflate der ulike elementer som naturlig ikke har noe med hverandre å gjøre, føres sammen. Som tidligere poengtert er det hovedsakelig i sammenstillingen elementene i mellom at uttrykket får tilført en symbolsk dimensjon, det er der uttrykkets konnotative nivå skapes. Gjennom sammenstillingen av visuelle elementer innenfor samme bildeflate skapes et filmatisk uttrykk som på sentrale punkter ligner reklamebildet i sin retoriske oppbygging. Spranget fra exordium til reklame er ikke nødvendigvis så langt. Hver for seg kan vignettene til *People's Century* og *Kvardagsliv* sies å vise fram et tematisk ekstrakt av seriene, som på samme måte som en reklame vil kunne gi visse forventninger til produktet. Hvis denne analogien holdes fast, vil hypotesen om at det er mulig å trekke linjer fra vignettenes visuelle retorikk til serienes historieteoretiske grunnlag kunne belyses med Roland Barthes og artikkelen *Bildets retorikk*, der han mener å kunne påpeke en iboende ideologi i reklamebildets uttrykk. I

forsøket på å utlede dette forholdet vil det derfor være hensiktsmessig å betrakte de to vignettene ut fra et retorisk, bildesemiotisk perspektiv.

Signalisering av historiesyn

Bildenes retorikk

I poesien opptrer språklige troper og figurer i de aller fleste tilfeller løsrevet fra et pragmatisk formål. Derfor er det en vesensforskjell mellom bruken av figurer som metafor og metonymi slik vi opplever dem som elementer i et dikt eller i en kunstnerisk kortfilm, og i en tale eller en argumentasjon der man har til hensikt å formidle et visst tankesett eller verdenssyn: en ideologi. Der de i det første tilfellet har til hovedhensikt å forskjønne uttrykket, har det i det andre funksjon av å gjøre argumentasjonen mer overbevisende. Disse to dimensjonene kan imidlertid opptre samtidig, slik de gjør i reklamen, som Roland Barthes viser i det nå klassiske essayet *Bildets retorikk*. I sitt strukturalistiske studium av reklamebildet relaterer Barthes dets retorikk til ideologi, med ideologi forstått som et enhetlig og allment verdi- og verdenssyn, som gjennomsyrer alle sider av samfunn og kultur. I hans øyne blir ideologien artikulert gjennom medbetydninger: «Til den almene ideologi svarer faktisk konnotationsudtryk, der specificeres alt efter den valgte substans. Vi vil kalde disse udtryk for konnotatorer og mængden af konnotatorer for en retorik: retorikken fremtreder således som ideologiens udtryksside.»[17] Metaforen var nettopp den formen som konnotasjonsuttrykket tok.

Peter Larsen skriver i artikkelen *De levende billeders retorik* at den koblingen mellom ideologi og retorikk som Barthes foretar umiddelbart synes litt overraskende, men at den ved nærmere ettertanke egentlig er både innlysende og opplysende: «Det retoriske udsagn er et værdiladet udsagn, og hensigten med den retoriske operation er at 'smykke' det denotative udsagn, for derigennem at overtale modtagerne, at bringe dem til at akceptere udsagnets værdier, dets 'ideologi'.»[18] Med utgangspunkt i en analyse av de to vignettene tenkes ideologi imidlertid ikke allment slik som hos den strukturalistiske Barthes, men mer partikulært som et uttrykk for et visst tankesett. Mer spesifikt vil tankesettet knyttes til serieskapernes historiesyn, forstått som det grunnlaget de to seriene formidler de historiske framstillingene på. Selve begrepet historiesyn knyttes – slik det

[17] Barthes, Roland: 'Billedets retorik', i Fausing, Bent og Peter Larsen (red.): *Visuel kommunikation I*, Medusa forlag, København 1980, s. 54.
[18] Larsen, Peter: "De levende billeders retorikk. Oversigt over en problematik", i Meyer, Siri og Knut Ågotnes (red.): *Den retoriske vending?*, Senter for europeiske kulturstudier, Universitetet i Bergen 1994, s. 72.

også ble beskrevet i avhandlingens første del – til "(…) historikerens vurdering ad, hvilke kræfter der er afgørende for det historiske forløb, og om hans syn på det historiske udviklingsmønster." [19] Av Anne Eriksen blir det samme begrepet forklart som et uttrykk for «(…) hvilke kilder som skal anerkjennes, hvilke tolkninger som skal gjøres og hvilke stemmer som skal få komme til uttrykk. Det innebærer en fokusering på de etiske og politiske spørsmålene.»[20] Implisitt i historiesynet finnes det med andre ord et ideologisk aspekt, som i teksten kommer til uttrykk gjennom det fokuset eller det samlede sett av perspektiver som historikeren har valgt for sitt studium, så vel som gjennom de rammer han eller hun har satt om arbeidet. Idéen er at dette historiesynet kan signaliseres gjennom peritekster slik som tittel, en kort sammenfatning på bokomslagets bakside, eller gjennom fjernsynsvignettens visuelle figureringer.

Tid som rom

Åpningssekvensen i *People's Century* kan karakteriseres som episk fortellende. Historien blir en gate man beveger seg langs, gjennom et skiftende landskap. Den presenteres som rettlinjet og fremadskridende, mot en framtid som vi beveger oss i retning av, men som ennå ligger i mørke. En slik forestilling er langt på vei i samsvar med det man kaller et historiesyn fundert på modernitetens utviklingsrettede tankegang. Ved slutten av vignetten har «vår» vei – 1900-tallets vei – kommet til en ende. Én epoke er avsluttet, og en ny står klar i sin begynnelse. En slik framstilling tydeliggjør den periodiske fokuseringen serien har valgt ved å la 1900-tallet danne rammen om framstillingen, en historisk innramming som kan spores tilbake til opplysningstiden. Man beveger seg farlig nær et gammeldags stivnet historiesyn ved å framstille både historien og hundreåret som en reise langs en vei som i sum gjennomgår utviklingen fra landevei til highway. Metaforen gjøres imidlertid kompleks og flertydig nettopp ved at gatebildet vi beveger oss langsover, tydelig skifter geografisk tilhørighet underveis. Den lineære tiden uttrykkes i kameraets jevne bevegelse, mens rommet som enhet synes å gå opp i tiden.

Vignetten kan sees som et forsøk på å framstille de to i deres universalitet, uttrykt i det konkrete. Resultatet blir at dimensjonene bryter sammen. Når tiden framstår *som* rom, får det som konsekvens at stedet mister sin tilhørighet, det blir universalt. Samtidig kan vignetten også forstås som et forsøk på å illustrere at historisk tid alltid vil måtte framstilles som fokusert, som orientert om en hendelse, eller et sted. Slik vil hundreåret

[19] Nielsen, Vagn Oluf: "Faglig fordybelse, overblik og oplevelse af sammenhæng", i Brinckmann, Henning & Lene Rasmussen (red.): *Historieskabte så vel som historieskabende*, OP forlag, Gesten 1996, s. 106. Denne forståelsen av 'historiesyn' tilskriver Nielsen Erik Ladewig Petersen.
[20] Eriksen, Anne: *Historie, minne og myte*, Pax forlag, Oslo 1999, s. 10.

som gate skifte geografisk tilhørighet etter hvor den historiske oppmerksomheten til enhver tid rettes. Slik vil vignetten kunne tolkes som et bilde på at det som kunne ha stått som illustrasjon på en utgangspunktet enhetlig og rettlinjet framstilling av hundreåret basert på en 'tom' tid, en universaltid representert ved 1900-tallet som historisk epoke, blir tilført en mer sammensatt dimensjon gjennom markerte tematiske fokuseringspunkter.

Veien som metafor for historiens gang gjøres også mer sammensatt av de projiserte bildesekvensene, som presenterer vignettens estetiske uttrykk i en romlig montasje. Ordinært skapes den filmatiske montasjen gjennom ved klippe sammen innstillinger i en syntagmatisk operasjon. I den romlige montasjen legges innstillingene oppå hverandre. Resultatet blir at retoriske figurer som metaforen og metonymien oppstår på annet vis enn gjennom den syntagmatiske sammenstillingen, en sammenstilling som for de levende bilders del allerede er av en mer ubestemt, mer flytende karakter enn den skriftlige.[21] Den todimensjonale flaten får tilført en dybde enten gjennom forskjeller i lagenes fokuseringspunkt, eller gjennom en rekke transparente lag. Gatens skiftende geografiske tilhørighet kan i tillegg knyttes i en mer konkret forstand til *People's Century*s globalhistoriske perspektiv. Når palmene dukker opp i gatebildet er det i samsvar med at man historisk sett befinner seg omkring tidspunktet da Vietnam-krigen bryter ut. Dette forstår man delvis på grunnlag av de forutgående filmklippene som er projisert på veien, men hovedsakelig fordi det klippet som legges på det eksotiske gatebildet viser en fortvilt kvinne løpende med et skadet barn i armene. Dette synliggjør også dynamikken som finnes mellom elementene 'gate', 'arkivklipp' og serienes tematiske avsnitt. I den helhetlige opplevelsen av vignetten som retorisk figur, framstår den konstruerte gaten som en symbolsk framstilling av historiens gang. De projiserte arkivklippene representerer på sin side historien som en mengde fragmenter. På bakgrunn av dette vil vignetten framstå som en montasje av gaten som metafor, og arkivmaterialet som metonymier – små deler av en

[21] I artikkelen *De levende billeders retorik* presenterer Peter Larsen en kritisk gjennomgang av grunnlaget for Roland Barthes argument om at samfunnets ene, allmenne ideologi manifesterer seg gjennom et sett av konnotasjoner som uttrykker en felles retorisk form. Ved å vise til hvilke form(er) metaforen (og metonymien) får i filmmediet, argumenterer han for at Barthes tar feil i sitt forsøk på å skape en semiologisk generalisering av retorikkens figurer. I stedet bør man vektlegge at "der eksisterer et retorisk arbejde, nogle generelle betydningsprocesser som er virksomme i mange slags substanser og som organiserer mange slags former." (op. cit., s. 90) Larsen avslutter sin gjennomgang med å framheve de levende bildenes retorikk som et sett av flytende figureringer som ikke kan gripes som en fast figur, men som oscillerer mellom et konkret og et overført nivå.

I sin drøfting baserer Larsen sine eksempler på den sammenstillende montasjen slik den finnes i filmens 'diskursive kæde' (op. cit., s. 83). Det retoriske arbeidet som er virksomt i vignettene til *People's Century* og *Kvardagsliv* former imidlertid et uttrykk som kombinerer montasjen slik den finnes i stillbildet, med en flytende figuerering.

fortidig virkelighet. Som helhet presiserer vignetten seriens indre og ytre som historisk representasjon.

Det finnes en tydelig parallell mellom fortellerståstedet i vignetten og serien som sådan. I avsnittene blir dette tydelig gjennom voice-over kommentarens rolle som den som skaper en helhet og framdrift i historien. Fokaliseringspunktet for ferden gatelangs, godt hevet over bakken, understreker den overordnede kommentaren som en allestedsnærværende instans. Til tross for de mange tidsvitnenes erindringer og kommentarer vektlegges som viktige elementer, er *People's Century* ingen subjektiv eller pluralistisk orientert historiedokumentar. Seriens historieframstilling presenteres av en hovedforteller, mens de mange tidsvitnene bidrar til å gi fylde til framstillingen, slik konvensjonen er for den deltagende historiedokumentaren.

Lag av tid

I *Kvardagsliv*s vignett møter tilskueren andre visuelle løsninger. Historien vektlegges ikke som en sammenhengende bevegelse gjennom bildeelementene, men med et uttrykk som kommuniserer en fortettet symbolikk. Vignetten består bokstavelig talt av informasjon i flyt, underlagt en viss uttrykksmessig kronologi. Denne kronologien markeres imidlertid i større grad gjennom rekken av årstall som følger sekvensen av bilder, enn gjennom strømmen av filmklipp. Vignetten starter med klipp fra stølsliv i svart/hvitt, og avsluttes med skitur i farger. Mellom disse finnes det ingen tydelig tidslig utvikling, bildeutvalget signaliserer mer et ønske om å sette særegne eller karakteristiske tablåer opp mot hverandre, samt å antyde seriens tematiske orienteringer, enn et ønske om å skape et historisk riss uttrykt i bildematerialet. På grunnlag av den helhetlige opplevelsen vignetten gir, kan historien tolkes som bestående av overlappende lag av tider, noe som i vignettens visuelle uttrykk synliggjøres i dybden, gjennom bildenivåene. I tillegg framstår historien også som et resultat av horisontale forskyvninger, representert ved årstallsrekkens bevegelser i forhold til både portrettremsen og de sentrerte arkivklippene. I sin totalitet vil vignetten kunne tolkes som en framstilling av historie både som stillstand og bevegelse på samme tid.

Hvis man holder fast ved idéen om at historien først kan framstå som helhet når man forsøker å gripe fortiden gjennom dens ulike overlappende lag og forskyvninger, kan visualiseringsstrategien som finnes i anslaget til *Kvardagsliv* forstås i lys av historiesynet som ble fremmet av Fernand Braudel, som nettopp representerte en bortvending fra tanken om historien som en enhetlig, målrettet og rettlinjet. Braudels historiske framstilling konsentreres slik det ble presentert i forrige kapittel om de tre tidsplanene struktur,

konjunktur og hendelser, med en særlig oppmerksomhet mot historiens langsomt virkende strukturendringer og dens lange varighet, uttrykt som 'la longue durée'. *Kvardagslivs* visuelle lagdeling i vignetten legger grunnlaget for en forståelse av historiens tid som flerfasettert, selv om tidsrommet serien dekker i seg selv både er kortere enn det som Braudel presenterte i de arbeidene han bygde sitt historiesyn på, samt at *Kvardagsliv* ikke på noen måte reflekterer denne lagdelte tiden på en eksplisitt måte, slik Braudel gjorde.

Men stemmer det lagdelte bildet vignetten etablerer overens med den historiske framstillingen slik den faktisk blir formidlet i serien? *Kvardagsliv*s repeterende strategi fører til en femdoblet gjentagelse av historien, om denne forstås som en tidsepoke. Forskjellen i gjentagelsen ligger i at det skjer et tematisk skifte for hver gang historien fortelles på nytt. Dermed får man fem overlappende framstillinger av Norges historie på 1900-tallet, der mange av de tidslige referansepunktene er de samme. I kapittel fire *Folkets historier* ble det argumentert for at innenfor rammene av 1900-tallet vil Braudels tre tidsakser framstå i en kraftig akselerert form. Man finner ingen oppdelig i framstillinger basert på ulike historiske tider i *Kvardagsliv*. Til tross for dette, markerer serien tydelige skiller mellom langsomme og hurtigere historiske utviklingslinjer. Skildringen av det norske, det nasjonale, og folks forhold til naturen blir klart markert som å være av bestandig karakter, tilhørende den historiske framstillingens 'la longue durée'. For mange representerer naturen uforanderlighet, noe som man kan vende tilbake til, samme hvor store endringer både en selv og samfunnet for øvrig gjennomgår. Av de to andre aksene, er det nok den langsomme tiden som i størst grad blir gitt oppmerksomhet, gjennom koblingen av en historisk utvikling til hverdagsmenneskenes opplevelser av den. Den siste aksen finnes representert i hovedfortellerens fokus på de faktiske hendelsene som i løpet av hundreåret har bidratt til forandringer.

Den sentrale plassen som de dagligdagse aktivitetene og de mange portrettene av ukjente, tilsynelatende helt vanlige mennesker har fått i vignetten, vil klart kunne settes i sammenheng med seriens grunnleggende historiesyn. Summen av senterbildene er, som tidligere nevnt, norsk hverdagsliv. Filmklippene markerer – med unntak av det moderne toget – en svunnet tid, en fortidig hverdag, men der de fleste av aktivitetene allikevel kan finnes igjen i vår egne tid, ved årtusenskiftet. Portrettfotografienes retoriske funksjon kan forklares som synekdoke, nærmere bestemt en pars pro toto – del(er) for helheten. Hver og en av de som portretteres er ikke plassert i vignetten fordi de som personer er spesielle, eller for den saks skyld er med i seriene overhodet, men fordi de som nordmenn i en overført betydning symboliserer et norsk folk. Samtidig vil bilde*remsen* kunne forstås som en metonymi. Nærhetsrelasjonen mellom de personene som remsen rammer inn og dem

som den resterende befolkingen består av, er klar. I utvalget som presenteres fungerer portrettene på den ene siden som en konkretisering av hverdagsmennesket, på den andre siden som et utsnitt av nasjonens folk. *Kvardagsliv* ble profilert som en produksjon hvor historien skulle fortelles med utgangspunkt i hvordan vanlige folk både fikk en mer framtredende plass i samfunnet, men ikke minst hvordan de selv har opplevd historiens gang gjennom hundreåret. Med et samlet sett av strategier uttrykker vignetten det historiesynet som fungerer som grunnlag for seriens historiske framstilling. Vignettens presentasjon uttrykker samtidig noen forbindelseslinjer mellom produksjonen og en akademisk tradisjon basert på lignende prinsipper, lignende syn på historien.

Tittelens betydning

Det hverdagslige fortalt nedenifra

I *Bildets retorikk* påpeker Roland Barthes hvordan produktnavnet Panzani konnoterer noe italiensk – en *italienskhet*– for en fransk forbruker, og samtidig påpeker han hvordan navnet forankrer forståelsen av bildets visuelle komponenter. Klangen i den lingvistiske meddelelsen bidro med andre ord til en medbetydning i Barthes ører, og denne satte han i forbindelse med de signalene reklamens visuelle komponenter ga. For de to tittelene *People's Century* og *Kvardagsliv. Noreg i eit eventyrleg hundreår* vil nok en eventuell medbetydning i vel så stor grad være resultat av assosiasjoner gjort på grunnlag av titlenes semantiske innhold, som av deres fonetiske uttrykksside. I første rekke står titlene som emblem for hvilket fokus filmskapere og produsenter har lagt på historien. 'People's Century' understreker seriens orientering om nettopp å framstille et århundre tilhørende folket. Slik skyves oppmerksomheten bort fra de politiske aktørene, og over på det man kan kalle hverdagsmennesket. 'Kvardagsliv' gir på sin side inntrykk av at den historiske framstillingen ikke vil konsentrere seg om de store hendelsene eller de dramatiske skiftene, men heller på hvordan dagliglivet har vært, og hvordan historiens gang har blitt speilet i det hverdagslige.

Titlene kan imidlertid også tolkes som historieteoretiske referanser. En historiker eller annen faginteressert vil for eksempel kunne gjøre en kobling mellom tittelen *People's Century* med den britiske strømningen 'people's history' slik denne ble presentert i forrige kapittel. Strømningen forfektet ikke bare en idé om demokratisering av historien innenfor faget, men ønsket dessuten å åpne det historiske feltet for formidling gjort også utenfor universitet og skolesystem. Tittelen *People's Century* kan med andre ord sies å spille eksplisitt på en historieforståelse med røtter i det britiske fagmiljøet, både med hensyn til

en historieformidling skapt utenfor akademia, men også på bakgrunn av seriens ønske om å fortelle historien 'nedenifra'. Serietittelen *Kvardagsliv. Noreg i eit eventyrlig hundreår* kan på sin side tolkes som et spill med den tyske Alltagsgeschichte, og retningens fokus på mennesket innenfor en sosialhistorisk forskning.

Tittelens kombinasjon av 'Kvardagsliv' og 'evertyrleg' skaper et spenningsforhold, fordi de to elementene i manges ører langt på vei vil oppfattes som gjensidig utelukkende. Men der 'Kvardagsliv' peker på hverdagens strukturer og gjøremål, åpner 'eventyrlig' samtidig opp for at det ikke nødvendigvis er det hverdagslige – i betydningen grå, kjedelig, eller gjentagende – det skal fokuseres på. Dette understrekes også gjennom ulike avsnittstitlene, som tematisk vektlegger endring og utvikling, og der fire av fem benytter seg av adjektivet 'ny' i en eller annen variant.[22] Det er hverdagslivet i Norge som skal skildre, men det er et hverdagsliv som gjennom århundret har vært i stadig forandring.

Vignetten som tekstens inngangsparti

Å spore to historiedokumentariske seriers historiesyn i vignettenes visuelle retorikk kan i en viss forstand kritiseres for å tolke fram og lese ut betydninger som man allerede mener befinner seg i teksten. En slik kritikk vil kanskje kunne påpeke sirkelbevegelsen i analysen, men rokker ikke ved den grunnleggende antagelsen om at det er mulig å uttrykke et historiesyn, en teoretisk basis, i en visuell retorisk figurering. At man også kan finne visse stilistiske likhetstrekk mellom vignettene til en rekke produksjoner som kan klassifiseres under 'deltagende historiedokumentar', gir støtte til en slik forståelse. Dette er likhetstrekk som relateres til to visuelle figureringer: 1) en bevegelse eller forflytning som markerer historiens gang, og 2) et grafisk bearbeidet arkivmateriale som markerer det forgangne, det fortidige. Der bevegelsen framhever en historisk utvikling *over* tid, markerer arkivmaterialet en avstand *i* tid. Mange av den deltagende historiedokumentarens vignetter vil uttrykke variasjoner over disse to elementene, der det er variasjonene som gjør den enkelte vignett særegen. Med et lite knippe eksempler vil likhetstrekk så vel som individuelle variasjoner bli synlige, og i et slikt sammenlignende perspektiv vil det være naturlig å antyde muligheten av at de senere vignettene uttrykksmessig og stilistiske kan være inspirert av hverandre.

Det første og eldste eksemplet *The World at War* (Isaacs 1974) har riktig nok ingen klar markering av bevegelse over tid (noe som kan forklares med at serien omhandler

[22] De ulike avsnittstitlene er: 'Eit nytt kvinneliv', 'Då Noreg vart mindre', 'Nye horisontar', 'Ein ny arbeidsdag' og 'Ein ny nasjon'.

historiske hendelser med en begrenset tidsmessig utstrekning). Bevegelsen er i stedet knyttet til slikkende flammers fortærende krefter på en rekke fotografiske portretter. Skarpe kontraster og lav oppløsning kan tyde på at portrettene er identitetsfoto, og flammene på fotografiene skaper raskt assosiasjoner til jødene og andre internertes skjebne i konsentrasjonsleirene. Samtidig, på et noe mer abstrakt nivå, vil flammene på bildene kunne tolkes som en tilintetgjørelse av minner over dem som ikke lenger er, en tilintetgjørelse som kan motvirkes ved å fortelle, og bli fortalt, om det som skjedde da en hel verden var i krig.

På slutten av 1990-tallet var Jeremy Isaacs aktuell med en ny historieserie, *The Cold War* (Isaacs 1998). Den kalde krigens historie blir her fortalt ved hjelp av intervjuer med politiske ledere og diplomatiske og politiske bakmenn, men også vanlige mennesker som befant seg midt i en psykologisk krigssone. I en langt mindre dramatisk serievignett enn det *The World at War* oppviste, speiles den digitale grafikkens muligheter for det visuelle uttrykket. Historien som bevegelse blir her framstilt med en kamerakjøring gjennom en tunnel eller kjellergang, samtidig som kameraet panorerer fra vegg til vegg. På veggene på hver side innover i tunnelen projiseres arkivklipp av statsledere og politiske aktører sammen med klipp fra dramatiske hendelser i det samme transparente uttrykk som i *People's Century*, som for å understreke det historisk fortidige i framstillingen av en krig som fikk sin slutt i 1989. Ved enden av tunnelen sees en gruppe mennesker stående mørkelagt i motlys. Disse menneskene nærmer vi oss stadig, men de forblir stående anonyme fordi lyset bak dem forhindrer oss i å se ansiktene deres. Idet vi når enden av tunnelen blendes bildet i hvitt, før tittelen *The Cold War* kommer til syne, plassert i hvit tåke, eller frostrøyk. Forholdet mellom de opplyste klippene på veggen og de mørkelagte menneskene ved enden av tunnelen kan tolkes som et skille mellom dem som klart ble profilert som aktørene og stridsherrer i krigen, og dem som arbeidet i skyggen, de som drev spillet bak lukkede dører eller i kulissene. I seriens framstilling av de tiårene den kalde krigen pågikk er det disse som får størst rom, disse som til slutt har kunnet fortelle – tilsynelatende om hvordan krigen egentlig ble ført. Minnene – sporene – som kastes opp på veggen er bildene av personene som folk husker, de som uttrykte krigens retorikk utad, og som i krigsårene overskygget de andre aktørene som en del av en bevisst fordekkende strategi.

I NRKs *Veier til vår tid* (Hirsti 1991) blir den historiske utviklingen representert som veier i flertallsform, både i tittelen og i vignettens visuelle uttrykk. Grafisk framstilles dette som en horisontal speiling av en motorvei med forsvinningspunkt (eller utgangspunkt?) i et arkivfilmmateriale formet om et timeglass. Historien presenteres med

andre ord som veier mot framtiden, der tiden som går og det evig tilbakelagte visualiseres i kombinasjonen av motorvei og timeglass. Seriens formidlingsmessige strategi i kombinasjonen av hverdagsmenneskers erindringer og fagpersoners betraktninger kommer imidlertid ikke visuelt til uttrykk i vignetten. Den symbolske tettheten som finnes i *Veier til vår tid* er tydelig preget av sin tid, der arkivklippenes timeglassfasong illustrerer det tidlige 1990-tallets begeistring for videoteknologiens muligheter, en begeistring som i dag framstår som et datert og lite raffinert uttrykk. De overførte betydningene som timeglasset gir, både til arkivmaterialet og til vignetten som helhet, blir rett og slett for konkrete, for tydelig. Samme konkrete, vel tydelige symbolikk finnes imidlertid også i senere produksjoner, slik som i *Hundra svenska år* (Villius & Häger 1999). Her presenteres det svenske hundreårets historie med en klar fremadrettet karakter i form av en jernbanelinje. Inngangen til 1900-tallet markeres med et damplokomotiv kjørende inn gjennom et unionsflagg, mens Sverige ved utgangen av hundreåret framstilles i form av et strømlinjeformet hurtigtog som bryter ut gjennom et vaiende, rent svensk flagg. I strekningen som ligger i mellom avtegnes et geografisk skiftende landskap i bakgrunnen, mens transparente klipp av ulik tematisk karakter danner en historisk kronologisk utviklingslinje.

I dag er det sjelden et fjernsynsprogram ikke følges av noen form for annonsering av hva det tematisk handler om, og i mange tilfeller vil også tekstens formidlingsmessige strategier og stilistiske trekk være presentert i komprimert form gjennom programtrailere. Gjennom ulike former for indekseringer og et mangfold av forskjellige paratekster skapes resepsjonsorienterte anvisninger for opplevelsen av teksten. I forkant skaper de forventninger, underveis og i etterkant fungerer de som hjelpemidler i seernes meningsdannelse, så vel som et sammenligningsgrunnlag seerne kan holde sin egen forståelse og opplevelse opp i mot. Som en form for paratekst satt i umiddelbar sammenheng med hovedteksten er det fjernsynsvignettens oppgave å skape en umiddelbar oppmerksomhet om programmet. Gjennom billedlige konnotasjoner vil de kunne antyde noen typiske trekk ved teksten, og slik vekke tilskuerens nysgjerrighet og seerlyst. Vignettene til *People's Century* og *Kvardagsliv* blir slik å forstå som blikkfang for produksjonene, som innganger til hver sin tekst. Utstyrt med et sett av forventninger knyttet til den audiovisuelle historieformidlingen entrer seeren så selve framstillingen.

6 Historienes byggesteiner

Bilder, lyd og vitner

Avhandlingens hovedproblemstilling er knyttet til studier og analyser av den moderne historiedokumentarens karakteristika. Denne problemstillingen favner i hovedsak aspekter knyttet til dens historie*formidlende* funksjon, sett fra et kommunikasjonsteoretisk ståsted, og ikke med historikerens kildekritiske blikk. Utover materiale bestående av et intervju med de to filmskaperne om arbeidet med *Kvardagsliv*, samt to konferanseinnlegg holdt av arkivansvarlig Christine Whittaker om ideen og metoden bak *People's Century*, har jeg ikke søkt etter ytterligere bakgrunnsinformasjon om serienes produksjonsprosesser. I stedet har jeg valgt å relatere analysen av seriene til formålet med produksjonene, både med hensyn til *hva* de to produksjonsteamene ønsker å formidle og *hvordan* dette skjer, slik dette karakteriseres i produksjonenes epitekster, i hovedsak dem som finnes på de to serienes nettsider.

Tidligere i avhandlingen har den historieformidlende kompilasjonsfilmen blitt presentert og diskutert med utgangspunkt i dens forenende grunnlag i arkivfilmen, men også med blikk for dens variasjoner i uttrykksformer. Til tross for sitt nødvendige grunnlag i arkivklippet, er den historieformidlende kompilasjonsfilmen allikevel en verbaldominert filmatisk diskurs. Den verbale og den visuelle dimensjonen står i et avhengighetsforhold til hverandre, der de hver for seg oppfyller forskjellige funksjoner. Filmens overordnede historiske framstilling kan forstås som foreningen av de ulike elementene som er satt i spill. Den *voiceover*-baserte beretningen finnes rett nok på et betydningsstrukturerende nivå over bildematerialet, så vel som tidsvitnenes beretninger og lydbruken, men disse har allikevel en innvirkningskraft på hvordan beretningen blir forstått.

Dette kapitlet, 'Historiens byggesteiner', omhandler de bestanddelene den historieformidlende dokumentarfilmen består av, og måten disse bestanddelene blir

kombinert til meningsbærende enheter i dokumentarfilmens virkelighetsrepresenterende diskurs. Bildematerialet og tidsvitnenes beretninger blir her analysert på funksjonsnivå, i diskusjoner om disse kommunikative elementenes posisjon sett i forhold til framstillingen som helhet. Forholdet som skal drøftes er med andre ord de dokumentarfilmatiske bestanddelenes funksjoner i tekstens *vertikale* betydningsdimensjon.

Visuelle elementer

Som eksempler på den deltagende historiedokumentaren slik den ble beskrevet i kapittel tre benytter *People's Century* og *Kvardagsliv* bildemateriale bestående både av arkivfilm og nåtidsopptak. Nåtidsmaterialet består hovedsakelig av opptak av tidsvitnene som forteller fra sitt liv og sine opplevelser, men også opptak av mer beskrivende karakter, slik som skildringer av byliv og landskap. Arkivfilmsmaterialet som brukes er på sin side mangfoldig, og rommer både dokumentar- og nyhetsfilm, propaganda og reklame, men også klipp fra spillefilmer. I tillegg til materialet hentet fra de fotografiske mediene, benytter enkelte avsnitt dessuten malerier som kilde. Selv om nåtidsmaterialet har en viktig funksjon, er det allikevel arkivmaterialet som danner basis i kompilasjonsfilmens historieformidlende diskurs.

Utgangspunktet: på søk etter passende materiale

Når det gjelder *People's Century*, er det omfangsrike materialtilfanget serien bygger på hentet fra en stor mengde arkiver fra ulike land, både private og offentlige. I serien fungerte den britiske filmarkivaren Christine Whittaker som hovedansvarlig for arkivarbeidet, men hvert av de enkelte avsnittene hadde også sine respektive personer ansvarlige for søk etter egnet materiale knyttet til temaet for produksjonen. Arbeidet med å utforme de ulike avsnittenes innhold baserte seg på en dynamikk mellom dets tema og det materialet som ble søkt fram. Når det gjaldt forholdet mellom manus og arkivsøk, skriver Whittaker i en presentasjon av produksjonsarbeidet at det var en vesentlig fordel å la arkivene selv danne utgangspunkt både for jakten på materiale, og for hvordan produksjons tematikk tok form: "I have always spent a great deal of time browsing in collections or archives – letting ideas develop and using the existing material to expand on, and to extend the scope of the program."[1] Er et manus utarbeidet på forhånd, vil man som filmskaper eller bilderesearcher i større grad se begrensninger i et arkivmateriale – gjennom å

[1] Whittaker, Christine: "People's Century – Through the Archives", URL http://fiatifta.org/1994/21peoplecentury.html

fokusere på det som ikke finnes – enn å se mulighetene i de klippene som faktisk er tilgjengelige. Av den grunn så produksjonsteamene bak *People's Century* det mer hensiktsmessig å gjøre research- og scriptarbeidet side om side, ikke minst fordi kildesøket også omfattet det å spore opp tidsvitner delvis på grunnlag av arkivmaterialet.

Med et langt mindre omfang og en produksjonstid på under et år, ble arbeidet med å fremskaffe bildemateriale for *Kvardagsliv* tilsvarende begrenset.[2] Manusarbeidet var dessuten mer strukturert omkring et forelegg som det skulle finnes et bildemateriale til, og som tematisk skulle utdypes med tidsvitners beretninger. Med Karsten Alnæs som historisk konsulent, og med en avsnittstematikk lagt nær opptil noen av hans historiske linjer fra de to siste bindene av bokverket *Historien om Norge*, var rammene om historieframstillingen i all hovedsak lagt i det arkivsøkene startet. En del av bildematerialet i *Kvardagsliv* finnes også i NRKs forrige historiedokumentariske storsatsning, *Veier til vår tid*. Gjensynet kan tyde på at produksjonsteamet bak *Kvardagsliv* valgte å benytte seg av et velegnet materiale som allerede fantes i NRKs arkiver, i stedet for å gjøre både tid- og ressurskrevende søk etter alternativer i eksterne filmsamlinger. Når det gjelder *Kvardagsliv* og *People's Century*s bruk av nåtidsopptak i sin skildring av fortiden, har den norske serien en større andel av slike. Der *People's Century* presenterer tidsvitnene og forankrer dem historisk i eldre portrettfotografier eller filmmateriale, benytter *Kvardagsliv* nåtidsopptaket for å forankre tidsvitnene geografisk.

Forankrende og avløsende forhold i kompilasjonsfilmen

Som presentasjonen av filmmediets to diskursive dimensjoner i kapittel to viste, er det hensiktsmessig å benytte det analytiske begrepssettet forankring og avløsning for å forklare betydningen som oppstår i møtet mellom kompilasjonsfilmens verbalspråklige meddelelser og dens visuelle materiale.[3] Der 'forankringen' forstås som den lingvistiske meddelelsens presisering og fastlegging av en bestemt mening eller betydning i et visuelt materiale, baseres avløsningen på et komplementært forhold mellom tekst og bilde, der teksten tillegger bildene en mening, mens bildene konkretiserer den lingvistiske meddelelsen.[4] Med kompilasjonsfilmens verbalstyrte framstilling vil normalsitasjonen være at *voiceover*-

[2] Et av de opprinnelige temaene for serien var kristenlivet i Norge, med et særlig fokus på de religiøse vekkelsene som hadde preget landet gjennom hundreåret. På grunn av at de arkivansvarlige ikke fant nok relevant filmmateriale i løpet den tiden de hadde til rådighet, måtte temaet imidlertid utgå som et eget avsnitt, og i stedet innlemmes bitvis i de andre avsnittene. Kilde: intervju med Marie Sjo og Tor Segelcke, 14.august 2001.

[3] Barthes, Roland: "Billedets retorik", i Fausing, Bent og Peter Larsen (red.): *Visuel kommunikation I*, Medusa forlag, København 1980, s. 48.

[4] Op. cit., s. 48-51.

kommentarens utlegning presiserer meningen i det visuelle materialet. Til tross for dette blir det betydningsbærende forholdet mellom den lingvistiske meddelelsen og bildematerialet uttrykket med stort mangfold. Et forankrende fenomen som finnes i historieformidlende kompilasjonsfilm, men i større grad i den spekulerende enn den deltagende, er knyttet til filmskaperens eller tidsvitnenes egen refleksjon over arkivmaterialet.[5] I *People's Century* finnes det imidlertid bare noen enkle tilfeller av slik eksplisitt forankring, der tidsvitnene selv kommenterer et bildemateriale. I '1929 Breadline' finnes det en lengre sekvens der et tidsvitne sitter og kommenterer et eldre filmmateriale som dokumenterer bo- og leveforholdene til en belgisk arbeiderfamilie. Kvinnen var en av de yngste barna i denne familien. Et annet eksempel på det samme, der tidsvitnet i tillegg er opphavsmann til filmmaterialet, finnes i '1939 Total War'. Her kommenterer en pensjonert tysk brannmann opptakene han tok av husrekker i Berlin satt i flammer av britiske bomber. De få gangene bildematerialets innholdmessige side er blitt implementert i *voiceover*-kommentaren, dreier det seg om klipp hentet fra reklame, propaganda og fiksjonsfilm. Det er i disse tilfellene ikke snakk om at kommentaren forankrer visuelle detaljer betydningsmessig, men at den påpeker de ideologiske forestillingene som ble kommunisert i materialet. Forankringen er i disse tilfellene med andre ord av en metatekstuell karakter. I *Kvardagsliv* blir bildematerialet aldri gjenstand for diskusjon i seg selv, men i visse tilfeller fungerer *voiceover*-kommentaren mer enn bare generelt presiserende overfor et visuelt materiale. I *Då Norge vart mindre* blir vi blant annet fortalt hvordan trikken som framkomstmiddel satt sitt preg på bybildet tidlig i hundreåret, og gjorde det utrygt for dem som kom seg fram på to hjul. I filmklippet som følger kommentaren ser vi i samme øyeblikk en mann på veltepetter som våger å krysse trikkeskinnen rett foran trikken, og slik setter seg i fare. Sammenfallet mellom kommentarens presisering av faremomentet trikken representerte og hendelsen i bildematerialet er selvfølgelig fullstendig tilsiktet. Hensikten er å få den betydningsmessige redundansen som oppstår til å gi en høynet oppmerksomhet om en episode som i utspilles i materialet, uten at det utvikles til en metatekstuell kommentar.

Et typisk eksempel på et avløsende forhold mellom kommentar og bildeside finnes tidlig i 'Eit nytt kvinneliv'. Seerne blir fortalt at i de første tiårene av hundreåret søker mange unge kvinner fra landsbygda seg inn til byene for å jobbe som tjenestepiker. Jenny Mosland fra Nordland var en av dem som fikk seg huspost i hovedstaden. Hennes historie

[5] Et unntak her er Häger og Villius sin deltagende historiedokumentar *Hundra svenska år*, der det finnes flere sekvenser der *voiceover*-kommentaren gjør en eksplisitt forankring av seernes oppmerksomhet om detaljer i bildematerialet, reflekterende kommentarer som dermed også løfter fram bildets bærende mening.

bildelegges både med fotografier, klipp fra spillefilm eller reklame og filmopptak av hverdagsliv. Moslands erindringer fungerer forankrende på mye av materialet, som uavhengig av sitt opprinnelige opphav blir stående som illustrasjoner til det hun forteller om. Samtidig sees også en bruk av filmklipp som er klart avløsende; når Mosland forteller om sitt slit med hushold, på kjøkkenet og i vaskekjeller, sees opptak av bedrestilte borgeres fritidssysler og tidsfordriv; tennis og teselskap. Sammenstillingen av den muntlige beretningen og bildene skaper inntrykk av samtidighet: mens hun gjorde jobben sin, nøt herskapet livet. På lignende vis markerer sammenstillingen også de sosiale forskjellene som rådet i samme hus.

I en senere drøfting av forankringens og avløsningens funksjoner i de levende bilders diskurser, utdyper Peter Larsen det forhold Barthes selv kommenterer, at den "(…) lingvistiske meddelelsens to funktioner selvfølgelig [kan] findes sammen i en og samme ikoniske helhed (…)".[6] Dette er ikke bare en mulighet, mener Larsen, men et faktisk forhold: "Når forskellige udtrykskomplekser koordineres, skabes der *altid* en helhed af betydningsmæssige ligheder og forskelle."[7] I den utleggende kompilasjonsfilmen vil den verbale meddelelsen være overordnet bildenivået, og i en viss forstand alltid fungere forankrende i forhold til det arkivmaterialets betydning. Samtidig vil arkivmaterialet og den verbale meddelelse stå i et avløsende forhold til hverandre, fordi bildene også tilhører en annen sammenheng, sin opprinnelige sammenheng. Til tross for dette vil den visuelle og verbale diskursen allikevel kunne stå i et avløsende forhold til hverandre, der de to kan uttrykke en forskjellighet som når de oppleves sammen kan danne en kompleks mening på den overordnede framstillingens nivå.

Det første tidsvitnet vi presenteres for i *People's Century* – den russiske gutten som fortalte om sin opplevelse av inngangen til det nye hundreåret – får en langt mer sentral plass i avsnittet '1917 Red Flag' i skildringen av kommunismens framvekst og den Russiske revolusjon. Måten Alexander Brianskij introduseres på gir samtidig et eksempel på den audiovisuelle *anakronien*, én av de komplekse meningsdannelsene som benyttes serienes historiske framstillinger. Som et narratologisk samlebegrep viser 'anakroni' til forskjelligheter mellom tidsrekkefølgene i fortellingen og historien, eller susjettet og fabulaen. Fortelles det om begivenheter som ligger i framtiden i forhold til det tidspunktet i historien som fortellingen befinner seg på, vil dette framstå som en *prolepse*. Det motsatte, en *analepse*, oppstår når det fortelles om noe som allerede befinner seg i fortiden på

[6] Barthes 1980 op.cit., s. 50, Larsen, Peter: *TV-analyse for mediestuderende, Tre kapitler om betydning og fortælleanalyse*, Institutt for Medievitenskap, Universitetet i Bergen 1995, op.cit., s. 27.
[7] Larsen, op.cit., s. 29. Min kursivering.

historiens nivå. I en entydig diskurs – som den skriftlige vil være – vil det være en relativt enkel analytisk operasjon å påpeke de litterære anakroniene. I en sammensatt diskurs slik som filmens, blir det straks vanskeligere å gripe disse anakroniene. Bildene kan vise én tidsmessig hendelse, teksten kan fortelle en annen, og musikken eller lyden kan antyde en tredje. Å kretse inn en audiovisuell anakroni viser samtidig at den komplekse meningen som oppstår vertikalt mellom de diskursive elementene, alltid vil måtte relateres til den horisontale – kontekstuelle – sammenhengen den oppstår i.

Sekvensen starter med *voiceover*-kommentarens utlegning om en enerådende og mektig tsar som ved begynnelsen av hundreåret i liten grad tok hensyn til sitt folk, og som sto ansvarlig kun overfor Gud. Det fortelles i en historisk presensform, mens vi på bildesiden først ser arkivklipp av tsaren og det gamle Russlands parader, deretter et opptak av Vinterpalasset slik det ligger der i dag. Fra å ha sirklet det inn fra luften, får vi etter hvert se palasset på nærmere hold, fra bakkenivå. Fortid og nåtid bindes så sammen, i det avsnittets første tidsvitne introduseres, gående på paradeplassen som en svært gammel mann, men samtidig presentert både i kommentaren og med fotografi som en ung russisk poet, en av Lenins tilhengere. Den markerte nåtidssituasjonen satt opp mot en fortidssituasjon som snart skulle komme til å endres, framstår som en sammensatt betydningsmessig enhet som markerer kontinuiteten i tidens gang idet palasset fremdeles står der, slik det gjorde på Tsarens tid. Sammenstillingen av kommentaren, nåtidsopptak og tidsvitnet danner samtidig et narrativt 'cue', et frampek om at Vinterpalasset og vitnet kommer til å bli sentrale senere i framstillingen.

I avsnittet '1945 Brave New World', som tematisk omhandler den kalde krigen, sees i en sekvens en interessant – og til dels utfordrende – bruk av arkivmateriale. Når det fortelles om det ungarske folks opprør mot den sovjetiske okkupasjonsmakten, sees samme arkivklipp brukt i to vidt forskjellige sammenhenger. Først står bildemateriale av store bokbål fylt opp av klassisk kommunistisk litteratur og sovjetisk propaganda som illustrasjon på det ungarske folks frihetsmarkering. Freden hadde kommet med en okkupasjonsmakt; nå var de endelig fri. I det vi ser en menneskemengde marsjerende med det ungarske flagget mot den amerikanske ambassaden, forklarer *voiceover*-kommentaren at av ingen de vestlige diplomatiske representantene reagerte på henvendelsene, og ingen vestlige land trådte støttende til, verken med hjelp eller med anerkjennelse av den nye, uavhengige ungarske nasjonen. Bildene av den tomme balkongen med det vaiende amerikanske flagget blir gjennom den sammenhengen verbalkommentaren forankrer den i stående som et uttrykk for den fraværende støtten. Få minutter senere sees de samme klippene fra bokbål og ambassade, men nå i en sekvens fra en sovjetisk aktualitets eller

propagandainnslag. Her sammenlignes ungarernes bokbål med nazistenes noen tiår tidligere, og bildene av folkemengden utenfor den amerikanske ambassaden settes inn i en forklaring der det påstås at det er USA som forledet det ungarske folk til opprør.

To ulike verbale forankringer gir bildene forskjellig betydningsinnhold, selv om det i seg selv viser til én og samme hendelse i en historisk virkelighet. Uten at det skal utlegges videre, synliggjør dette eksemplet de fotografiske medienes paradoks: fotografiet eller filmklippet får sin innholdsmessige betydning innenfor den diskursive sammenhengen det står i, samtidig som det i seg – som fotografisk avtrykk – viser til en spesifikk situasjon plassert i tid og rom. At regissøren Angus MacQueen har benyttet dette materialet i to ulike sammenhenger, kan være en implisitt refleksjon over avsnittets fokus på statspropagandaens som både på amerikansk og sovjetisk side raskt trakk opp konturene av en ny krig – den kalde krigen – umiddelbart etter de første fredsdagene. Med kreativ bearbeiding, skarpe kontraster og store ord, ble vidt forskjellige budskap formet, gjerne på grunnlag av det samme bildemateriale. At den siste meddelelsen er klart propagandistisk kommer ikke bare fram ved hva som blir sagt, men også i sammenstillingen med den foregående, nøkterne *voiceover*-baserte utlegningen som i seerens bevissthet blir stående som en korrigerende ramme for det sovjetiske innslaget. I mange sammenhenger ville et slikt klipp i tillegg fått en indekserende forankring, for å identifiseres den opprinnelige sammenheng; kilden den er hentet fra.

Indeksering av filmmaterialet

Indeksering i form av henvisende meddelelser lagt på bilder og filmklipp som såkalt superteksting fungerer i hovedsak som en forankrende instans til det visuelle materialet. Indekseringen slik vi finner den i den historiske dokumentarfilmen, kan bestå av materiell identifisering i form av kildehenvisninger, eller som innholdsmessige identifiseringer: Hva er dette, hvor er dette, hvem er dette, når er dette? Supertekstingen vil i begge tilfeller fungere forankrende på et rent deskriptivt, refererende nivå. Den mest utbredte formen for slik forankrende tekst er presentasjonen av tidsvitnenes navn, samt eventuelt noen korte karakteriserende opplysninger slik som yrke eller bosted. Dette er konvensjonen brukt både i intervjubaserte dokumentarproduksjoner så vel som fjernsynets nyhetsformidling, og benyttes både i *People's Century* og i *Kvardagsliv*. Selv om tidsvitnene gjerne presenteres gjennom den overordnede *voiceover*-kommentaren, befester superteksten vitnenes diskursive status ved på nytt tydelig å presisere hvem de er. Om denne grunnleggende forankringen mangler, vil seeren tro det beror på en feiltagelse. Ett sted i *People's Century* skjer dette, men det som først kan synes som en tilfeldig forglemmelse, viser seg imidlertid

å være et klart fortellermessig grep, der poenget nettopp er at de to som i utgangspunktet framstår som navnløse skal få avdekket sin identitet etter hvert.[8] I avsnitt av *People's Century* der det fortelles parallelt om forskjellige, men relaterte historiske prosesser i ulike land, slik som i '1989 People Power', blir indekseringen et middel for å forankre klippene vi ser geografisk, så vel som historisk. Slik gjøres framstillingen mer oversiktlig for seeren.

I forhold til et arkivmateriale vil en forankrende indeksering ha til hensikt å gjøre seerne oppmerksomme på klippenes opprinnelige tilhørighet. Denne oppmerksomheten har som konsekvens at vi opplever og fortolker materialet i spennet mellom dets opprinnelige sammenheng og den sammenhengen som de nå står plassert i, og at indekseringen slik blir av betydning for vår forståelse av materialet. I *Kvardagsliv* finnes det riktig nok ingen slik markering av filmklippenes opprinnelse. Det er heller ikke noen utstrakt praksis i *People's Century*, og når materialet er forankret med en superteksting, er det ikke gjort av kildekritiske hensyn, til det er indekseringen for generell. I de tilfellene der dokumentar- og aktualitetsmaterialet blir markert, finnes det dessuten en ulik praksis de forskjellige avsnittene i mellom. I hovedtrekk består allikevel praksisen i at de klippene som markeres gjerne er av en viss lengde, og at de ofte fungerer som sitater i den sammenhengen de er satt inn i. Det resterende, umarkerte materialet er i de fleste tilfeller filmklipp brukt i korte skildrende glimt, eller som illustrasjonen av generelle tilstander, satt sammen til større sekvenser.

I avsnitt sju, '1929 Breadline', har avsnittsansvarlig Archie Banon identifisert klipp fra den amerikanske New Deal-kampanjens filmer, og fra filmproduksjoner knyttet til den britisk stats mobilisering mot massearbeidsløsheten som spredte seg utover 1930-tallet. Dette er klipp fra lengre mobilisering- og opplysningsfilmer. Av den grunn vil man kanskje kunne tro at det resterende materialet som er brukt i avsnittet, men som ikke er markert, stammer fra ulike filmavisinnslag, eller reklamefilm for den saks skyld, uten noen spesifisert opphavsmann. Dette er imidlertid ikke tilfellet. En seer vil også kunne kjenne igjen klipp fra samtidens dokumentarfilmer som i avsnittet brukes bitvis uten noen form for henvisning til den teksten de opprinnelig var deler av. Dette gjelder for eksempel måten Banon skildrer boforholdene til britiske arbeiderfamilier på 1930-tallet, blant annet med utdrag fra slutten av den britiske *Housing Problems* av Anstey og Elton fra 1935.

I enkelte av de avsnittene som skildrer nyere historie, benyttes kildehenvisning i form av navn på fjernsynsprogram, produksjonsselskap og årstall til de utdragene som er av en viss varighet. Dette sees for eksempel i avsnittet '1968 New Release', redigert av

[8] Dette gjelder de to vitnene Dorothy og Benjamin Berger i '1963 Picture Power' (Gabrielle Osrin & James Devinney).

Angela Holdsworth og Mark J. Davis. I tillegg til to fiksjonsfilmsreferanser markeres bruk av klipp fra forskjellige aktualitetsmagasiner og fra en statlig propagandafilm.[9] Dette er utelukkende referanser til britiske program, i all hovedsak produsert av BBC, brukt i et avsnitt som omhandler 1950 og 1960-tallets amerikanske og franske ungdomskultur og –opprør i like stor grad som britiske forhold. Den britiske dreiningen framstillingen nødvendigvis har i disse klippene, slik som for eksempel *Panorama*s innslag om hvilken mottagelse presidentkandidat Robert Kennedy fikk hos sine tilhørere presenterer, gjør at indekseringen ikke bare fungerer som kildehenvisning, men også som en indikator på den journalistiske vinklingen i klippet.

Selv om det som nevnt ikke finnes noen ensrettet praksis, kan allikevel disse eksemplene stå som en indikasjon på hvilken måte supertekstingen markerer forskjeller i den diskursive utnyttelsen og bruken av arkivfilmsmaterialet. Disse forskjellene legger grunnlag for å utlede noen ulike kategorier for materialets referensielle funksjoner. Én kategori rommer materiale som utelukkende brukes for å presentere et samlet bilde av situasjonen, med klipp hentet fra en rekke ulike kilder. Dette er den langt største kategorien, der de enkelte klippene ikke blir gitt noen utpreget betydning i seg selv, men der de i sammenheng danner et karakteriserende hele. Når filmskaperen bruker et utdrag fra *Housing Problems*, som man kunne forvente ble indeksert og gitt en klar referanse i form av at filmen er et standardverk i dokumentarfilmshistorien, knyttes materialets kvalitet og hensikt til bildenes generelt beskrivende karakter av et arbeiderklassestrøk, ikke til hvordan de to britiske filmskaperne har brukt dette opptaket i avslutningen av *sin* film. Dette er med andre ord en kategori for arkivmateriale som i den helhetlige diskursive sammenhengen har en generelt refererende funksjon.

En annen kategori vil favne klipp som benyttes med den hensikt både å vise en bestemt fortidig situasjon slik disse situasjonene ble framstilt i samtidige filmer og fjernsynsprogram; 1930-tallets arbeidsløshet slik den kunne betraktes i USA og Storbritannia, eller 1960-tallets ungdomsopprør. Både i '1968 New Release' så vel som i '1929 Bread Line' synes de lengre arkivklippene å bære sin egen argumentasjon, enten i form av en *voiceover*-kommentar, eller gjennom en synlig presentatør. Ved å presisere materialets opprinnelse, vil man fra produksjonshold også understreke en forskjell mellom de ulike kommentarnivåene. Klippene framstår slik som sitat, ikke bare visuelt, men også med tanke på hva som blir sagt. Supringen vil derfor være en måte å skille ut én

[9] Fiksjonsfilmene det er brukt klipp fra er *The Wild One* (László Benedek, 1953) og *Rebel Without a Cause* (Nicholas Ray, 1955). I tillegg brukes klipp fra *On the Threshold*, (BBC 1955), *Wicker's World* (BBC TV 1965), *Panorama* (BBC TV 1968), *24 Hours* (BBC TV 1969) og *Panorama* (BBC TV 1976), samt propagandafilmen *Doomstown* fra 1953.

framstilling fra en annen, for ikke å blande argumentasjonslag fra arkivmateriale inn i den overordnede kommentaren til avsnittet selv.[10] Forstått på denne måten blir superteksten ikke et forsøk på å tydeliggjøre eller understreke en kildemessig troverdighet eller oppfylle et krav om markering fra eventuelle arkiv, men heller et resepsjonsmessig signal til seerne. Er det et markert klipp, høres ikke en argumentasjon som produksjonen tar til inntekt for seg, eller eventuelt står ansvarlig for.[11] I den helhetlige diskursive sammenhengen uttrykker materiale tilhørende denne kategorien en spesifikk referensialitet.

En tredje kategori rommer kompilasjonsfilmens bruk av spillefilmsmateriale. I og med at dette materialet kan brukes både referensielt, illustrerende og illuderende, krever kategorien å bli tatt nærmere i øyesyn.

Fiksjonsfilmsklipp brukt i seriene

Når fiksjonsfilmsmateriale benyttes, viser de to seriene på nytt til en forskjellig praksis. I BBCs offisielle videoutgave av *People's Century* er trolig det meste av de ikke alt for mange fiksjonsfilmklippene markert med tittel og årstall, enkelte ganger også med navn på regissøren.[12] Det finnes også her variasjoner i hvordan spillefilmsmaterialet blir benyttet, men i avsnittet '1968 New Release' om framveksten av ungdomskulturen og den stadige voksende splittelsen mellom de unge og det etablerte, inkorporeres klipp fra *The Wild One* og *Rebel without a Cause* som visuelle elementer, men filmenes tematikk blir også eksplisitt tematisk i den overordnede historiske framstillingen.[13] Slik sett blir ikke filmene bare illustrasjoner av femtiårenes sinte unge menn. Filmenes tematikk får også en referensiell funksjon relatert til det faktum at ungdomskulturen hadde fått slik kulturelt gjennomslag at Hollywood hadde begynt å sko seg på den.

---

[10] En slik forklaring kan hente støtte gjennom å se på NRKs utsendelsen av *People's Century* med kommentaren lest på norsk. Med unntak av navnene på vitnene er supertekstingen i de fleste andre tilfellene er tatt bort, trolig som en konsekvens av at argumentasjonslagene språklig sett framstår som forskjellige.

[11] I visse tilfeller kan tekstingen også skyldes at enkelte arkiv eller institusjoner av kommersielle hensyn faktisk setter som premiss for bruken at rettighetshaverne skal markeres i selve bilderuten.

[12] Til tross for dette, finnes det også eksempler på at fiksjon- og spillefilmsmateriale ved enkelte anledninger blir brukt illustrerende, uten markering. Dette kan for eksempel sees i '1970 Half the People'. Tidlig i avsnittet fortelles om endringene som ble innført i de iranske lovene på 1930-tallet, endringer som medførte av kvinnene ikke lenger skulle dekke til hodet. Filmklippet som følger tidsvitnets beretninger er trolig hentet fra en spillefilm, i det de jublende kvinnene filmatisk er framstilt med spillefilmens privilegerte fortellerposisjon, med nære reaksjonsbilder og oversiktlige innstillinger integrert som deler av et hele.

[13] Filmklippene ble markert med tittel og årstall, men ikke regissør.

Heller ikke i *Kvardagsliv* blir det brukt materiale fra spillefilm i noen særlig grad, men i de tilfellene det forekommer, benyttes verken indeksering eller eksplisitt tematisering av materialet. I ett spesifikt tilfelle fører dette til at forskjellene mellom dokumentarfilmens referensielle og fiksjonsfilmens illustrerende karakter settes til side. Dette gjelder en situasjon der sammenhengen spillefilmsmaterialet inngår i implisitt gir uttrykk for at filmklippene benyttes på grunn av en tilsynelatende referensiell kvalitet ved materialet. Tidlig i avsnittet 'Eit nytt kvinneliv' fortelles det om den gryende norske kvinnebevegelse rundt århundreskiftet. Denne besto i begynnelsen av en gruppe kvinner fra middelklassen som kjempet for kvinnens rettigheter generelt, og for *stemme*retten spesielt. Den utleggende *voiceover*-framstillingen bildelegges med svart/hvitt-opptak av kvinner i demonstrasjonstog gående nedover Karl Johansgate forbi Universitetet. Opptaket passer tilsynelatende godt i sammenhengen; det skildrer en demonstrasjon. Klippet er imidlertid hentet fra fiksjonsfilmen *Gryr i Norden* (Olav Dalgard, 1939), og viser streikende fyrstikkarbeidere i kamp for bedre arbeidsvilkår, i 1889. Senere i avsnittet brukes andre, kortere klipp fra samme film. Det problematiske ligger i at klippene blir brukt *som om* det var autentiske opptak fra demonstrasjoner og dagligliv i det tidlige 1900-tallets Kristiania, ikke at de er hentet fra en spillefilm. *Voiceover*-kommentarens implisitte forankring av bildene blir en misvisende forankring; den fungerer styrende for betydningen i bildene, men ikke identifiserende. Det som kunne ha vært et materiale med en illustrerende funksjon, framstår i stedet *illuderende*.[14]

Når det gjelder den illustrerende bruken av fiksjonsfilmmateriale, byr 'Eit nytt kvinneliv' også på det. Historien til Reidum Toftesund, en eldre kvinne som forteller om hvordan rengjøringshysteriet herjet blant husmødrene på 1950-tallet, billedlegges med klipp fra den populære og folkekjære filmen *Støv på hjernen*, en av de såkalte Lambertseterkomediene. I begynnelsen ser vi Toftesund sitte i sin egen stue og fortelle om trappevask og helgerengjøringen, men etter hvert blir dette opptaket kryssklippet med glimt fra spillefilmen, nettopp av trappevask, pertentlig vinduspussing og grundig støvsuging. Av det hun har å fortelle, kommer likhetene mellom hennes egen tilværelse og livet ved en av Øyvind Vennerøds drabantbyer i filmer som *Støv på hjernen* (1959) eller *Sønner av Norge* (1961), tydelig fram. Gjennom Toftesunds konkluderende "Ja, jeg hadde

[14] Måten *Gryr i Norden* er blitt brukt av Sjo/Segelcke gir for øvrig et godt eksempel på den type 'fup og fusk' som Niels Skyum-Nielsens mente å kunne avsløre gjennom å vise til at bildene var for velkonstruerte, med en for god kameraplassering til å kunne betraktes som autentisk materiale. Kameraets privilegerte posisjon i forhold til demonstrasjonen, samt et senere klipp av de samme kvinnene som løper med solen i ryggen over en bakketopp og i retning av kameraet, vil ikke kunne tas for å være 'livet fanget i flukten'.

nok støv på hjernen", knyttes hennes historie til filmen.[15] I sammenstillingen mellom hennes partikulære og referensielle beretning og fiksjonsfilmens typiske og illustrerende skildring av samme sosiale fenomen avløser de to diskursive dimensjonene hverandre. Samtidig forankrer de også hverandre: Toftesunds erindringer gir autentisitet til fiksjonsfilmens skildring, mens denne synliggjør for fjernsynsseerne hvordan husmødrenes konkurranse seg i mellom kunne ha sett ut. På den historiske framstillingens overordnede nivå blir sammenstillingen mellom erindringen og filmklippet stående som et sammensatt tidsbilde av et fenomen som allerede i sin samtid ble tatt på kornet i fiksjonsfilmens univers, et fenomen som fremdeles holdes levende både i den kollektive erindringen, og i de enkelte husmødrenes minne.

Nåtidsopptakets funksjoner i den historiske framstillingen

Som nevnt favner nåtidsopptakene brukt i de to seriene både intervju med tidsvitner og geografiske skildringer. Tidsvitnene er vanligvis portrettert i hjemlige omgivelser, eller ved enkelte anledninger mer stilisert som *talking heads* mot en mørk bakgrunn. Noen få opptak i *People's Century* viser dessuten tidsvitner på arbeidsplassen mens de utfører oppgaver typiske for deres hverdag, eller på steder med betydning for hva de har å fortelle.[16] Hvordan minnene innholdsmessig bidrar til den historiske framstillingen blir tema for en senere drøfting, men selve nåtidssituasjonen understreker hvordan fortiden blir aktualisert som erindringer av mennesker som er de samme som de var, tilbake i den tiden det fortelles om, men samtidig også forskjellige. Alderens spor uttrykker både et brudd og en kontinuitet: personene er de samme, men har allikevel forandret seg i årenes løp. De geografiske skildringene presenterer på sin side hovedsakelig opptak av landskap og gatemiljø. Noe av dette materialet tas i bruk som rent beskrivende sekvenser som fungerer som pauser eller overganger mellom to berettende elementer; noe har til hensikt å vise historiens kontinuitet, eller motsatt; framstiller hvordan fortiden i dag manifesterer seg som spor, i ferd med å bli visket ut.[17]

Avsnittet 'Nye horisontar' i *Kvardagsliv* gir eksempel på hvordan nåtidsopptak er brukt for å illustrere kontinuiteten i et lite lokalsamfunn. Historien til Heidi Bjørnerem fra

---

[15] Koblingen til uttrykket 'støv på hjernen' som Toftesund avslutningsvis gjør, kan kanskje forklares med at hun svarer på et spørsmål fra intervjuerens side om hennes egen hverdag på noen som helst slags måte kunne sammenlignes med livet slik det skildres nettopp i disse spillefilmene.

[16] Denne strategien er for eksempel benyttet i avsnittene '1914 Killing Fields' (William T. Jones), '1959 Endangered Planet' (Max Withby), og '1975 War of the Flea' (Bill T. Jones), der vitnene forteller om opplevelser som en gang utspant seg på de samme stedene som de nå står på.

[17] Dette er en type spor av fortiden som kan forklares nærmest i en arkeologisk forstand, og som kan knyttes til hvordan Peter Burke gjør bruk av betegnelsen, jmf. kapittel 3.

øya Ona utenfor Molde personliggjør konsekvensene av etterkrigstidens statlige sentraliseringstanke, en tanke som utover 1960-tallet resulterte i stadig færre skoler på bygdene og i grisgrendte strøk. Etter folkeskolen fantes det ikke andre muligheter enn å ukependle til fastlandet for å få en videre skolegang, og Bjørnerem forteller hvordan hun som ung jente syntes det var tungt å skulle reise hjemmefra hver uke for å gå på skole et annet sted. Hun lengtet hjem til familien, og savnet naturen på øya. Vi presenteres for Bjørnerem sittende hjemme i sin egen stue der hun forteller om minnene fra ungdomstiden. Utover dette opptaket er beretningen utelukkende illustrert med skildringer av den lille øya slik den framstår i dag, med fyret som et landemerke, omkranset av bebyggelse. Erindringene knyttes med andre ord ikke visuelt til fortiden gjennom arkivmateriale. På diskursens referensielle nivå forankrer nåtidsopptakene kvinnens historie geografisk, mens det samme materialet på diskursens overordnede berettende nivå fungerer avløsende i forhold til minnene i framstilling av forholdet mellom fortid og nåtid.[18] Den samlede betydningen som sekvensen uttrykker kan slik forstås som en skildring av historiens uforanderlige dimensjon, dens lange varighet. Av det vi ser, framstår øya som et lite samfunn i havet. Den synes for liten til å danne grunnlag for noe mer enn høyst en barneskole, men samtidig er øya som 'hjemsted' like fullt en plass det vil være naturlig å utvikle sterke bånd til. Øya er den samme som da kvinnen var jente, det er hun som har forandret seg.

Måten fortiden manifesterer seg som spor i nåtiden kan eksemplifiseres med *People's Century*s avsnitt '1914 Killing Fields', som i hovedsak omhandler soldatlivet under Første verdenskrig. Opptak av skyttergraver og krigssoner slik de i dag ligger overgrodd og fredelig, illustrerer hvordan sporene fra fortidens hendelser er i ferd med å viskes ut. Bildene som skildrer dagens landskap blir stående i sterk kontrast til arkivmaterialet som skildrer krigens handlinger, og mer enn å markere en kontinuitet i historiens løp, er det forskjellene som gjøres tydelige i sammenstillingen. Slike nåtidige landskapsbilder er å regne som en etablert 'historio-foto-grafisk' konvensjon benyttet både i fiksjonsfilmens og dokumentarfilmens skildringer av tidligere krigsskueplasser. Ved hjelp av den store kontrasten mellom et 'da' og et 'nå' uttrykkes både den tiden som har gått, samtidig som den i en mer symbolsk forstand illustrerer de uforståelige dimensjonene av en krig. I 'Killing Fields' er det en krigsveteran, vandrende i de halvt overgrodde ruinene av en bunkers og noen eføybekledde skyttergraver, som med sine beskrivelser forankrer de

[18] Det visuelle opptakets geografiske forankring blir imidlertid hjulpet fram av den verbale og lingvistiske presentasjonen av kvinnen, som innledningsvis presiserer (og slik forankrer) stedet som Ona.

gjenværende sporene og setter dem i sammenheng med de hendelsene som en gang utspilte seg på plassen, hendelser som han selv har vært en del av. Koblingen mellom fortid og nåtid gjøres i dette tilfellet eksplisitt, noe som ellers sjeldent forekommer i serien.[19]

Lyd som effekt, lyd som spor

Som en følge av avhandlingens overordnede problemstilling er studiet av de lydlige aspektene avgrenset til å gjelde koblingen av lyd og bilde i et kommunikativt samspill. Siden forholdet mellom bildematerialet og den verbaldominerte utlegningen som *voiceover*-kommentaren representerer allerede er blitt diskutert, vil utgangspunktet for denne analysen bli den ikke-verbale lyden slik den forekommer i serienes filmatiske arkivmateriale, samt de auditive kulissene som er skapt omkring serienes framstilling. Analysene konsentreres slik sett både om de funksjonene som kan tilskrives lyden *i* bildematerialet, samt til lyden som er lagt *på* materialet.

’Den mixede lydfilm’

Selv om danske Niels Skyum-Nielsen ga størst oppmerksomhet til det visuelle aspektet i sitt klassiske kildekritiske studium, har den tittelen *Film og lyd som historiske kilder*. Utover å framheve de rent tekniske utfordringene som ligger i bevaring og oppbevaring av lyd-opptak, retter Skyum-Nielsen sin oppmerksomhet mot kombinasjonen av lyd og bilde i det han kaller ’den mixede lydfilm’.[20] I sin gjennomgang av et utvalg tyske og danske politiske filmer i perioden 1908-1968 viser han til hvordan det i filmen *Nordmark voran* fra 1935 blir brukt autentiske bilder med autentisk lyd.[21] Filmens autentiske lydopptak preges imidlertid av at ”[i]ngen af de akustiske momenter er rendyrket til klar opfattelse”.[22] Støy fra folk, hester, musikk og motorkjøretøy blandes og framstår som et lydbad som talen druknes i. Det filmen vinner i autentisitet ved å implisere lyd i opptaket, mister den samtidig i tydelighet. Dette var en klar ulempe, og allerede i filmen *Landvolk in Not* fra 1936 ser Skyum-Nielsen eksempel på at lydfilmen var blitt stum. ”De autentiske prust og drøn fra heste og biler er forsvundet (…)”, med den mixede lydfilm som resultat: en

[19] ’1914 Killing Fields’ er laget av William T. Jones, som i flere av sine andre avsnitt også bruker nåtidsopptak av vitner på historisk grunn.
[20] Skyum-Nielsen, Niels: ”Film og lyd som historiske kilder. Politiske optagelser fra Tyskland og Danmark 1908-1968”, i (red.) Skyum-Nielsen, Niels & Per Nørgart: *Film og kildekritikk*, Universitetsforlaget, København 1972, s. 17 og 78-82.
[21] Dette må forstås som at film og lyd er blitt tatt opp med utstyr lokalisert med samme utgangspunkt, samme tid og nødvendigvis samme sted.
[22] Skyum-Nielsen, op.cit., s. 78.

muntlig framlagt argumentasjon fulgt av lydløse bilder, men gjerne med innslag av musikk.[23] Opptakene ble oftest tatt opp uten lyd overhodet. I de tilfellene der opptaket forelå med lyd, ble denne enten sløyfet eller dempet, for utelukkende å fungere som bakgrunn. Kompilasjonsfilmens lydside kunne så i ulik grad suppleres auditivt med andre lydopptak, slik som innspilte taler og effektlyd.

Før 1960 fantes det svært få dokumentarfilmer i det hele tatt som besto av opptak med synkron lyd. I tråd med Skyum-Nielsens observasjoner skriver Pierre Sorlin i *The Film in History* at det nærmest var umulig å få tilfredsstillende lydopptak av folk, med mindre de stod i ro og kunne tale inn i en mikrofon. Det lå så mye arbeid i å få gjort fokuserte og konsentrerte lydopptak at de færreste filmskaperne mente det var verdt bryet.[24] Dette gjaldt både for den samtidsinteresserte så vel som den historisk orienterte dokumentarfilmen, og regelen var at etter at opptakene var klippet, ble filmen lydlagt med musikk, voiceover og eventuelt en ettersynkronsiert dialog. Unntakene som fantes var knyttet til innslag av intervju, men på grunn av de begrensningene som opptaksteknologien satt, var det heller ikke mange av disse.[25] Dette er en viktig årsak til at autentisk lyd – forstått som diegetisk lyd – sjelden finnes i kompilasjonsfilmen, selv ikke i opptak gjort lenge etter at lydfilm var blitt standard. En annen årsak til at det i liten grad finnes autentisk lyd, er dessuten kompilasjonsfilmens bruk av et *mangeartet* materiale, der en eventuell eksisterende lyd ofte blir tatt vekk for å få ensrettet uttrykket. Basert på kompilasjonsfilmsprinsippet benytter *People's Century* og i *Kvardagsliv* klipp fra dokumentar- og aktualitetsfilmer som selv er lydlagt. Oftest blir også denne lyden fjernet, men i visse tilfeller beholdes det opprinnelige lydbildet med den kommentaren som finnes i materialet, nærmest i sitats form, slik det ble beskrevet innledningsvis i kapitlet. Som tidligere nevnt, gjelder dette hovedsakelig klipp fra propagandafilm og vervingskampanjer, men også nyhetssendinger og aktualitetsprogram.

I den historieformidlende kompilasjonsfilmen finner man imidlertid også eksempler på stumfilmmateriale med lyd, der det visuelle materiale i ettertid har blitt spleiset med

---

[23] Dette var i følge Skyum-Nielsen den mest vanlige varianten av mikset lydfilm. I sitt 'skema over manipulationer med lyd', op.cit., s. 80, har han imidlertid ført opp flere varianter av kombinasjonen lyd og film.

[24] Sorlin, Pierre: *The Film in History. Restaging the Past*, Basil Blackwell, Oxford 1980, s. 8

[25] Den britiske *Housing Problems* (Edgar Anstey og Arthur Elton, 1935) er et tidlig eksempel på bruk av synkrone lydopptak i dokumentarfilmsammenheng. I filmen var det imidlertid kun intervjusekvensene som besto av synkrone opptak, og filmen som helhet preges av en *voiceover*-kommentar. Etter hvert skulle intervjuet bli brukt som innslag i filmavisene, men det var først med den magnetiske opptaksteknikken som ble utviklet i løpet av 1950-tallet, og som etter hvert resulterte i et mindre, enklere og lettere håndterlig opptaksutstyr, at andelen av synkrone lydopptak brukt i dokumentarfilmen økte.

lydopptak gjort enten ved samme anledning, eller senere. Det meste av arkivmaterialet i de tidligste avsnittene av *People's Century* er hentet fra tiden før lydfilmen. Noe av dette materialet inneholder taler, slik som Lenins ved Den tredje internasjonale i 1919, gjengitt i '1917 Red Flag'.[26] Som Skyum-Nielsen påpekte i sin studie, forekom det ikke sjeldent at offentlige taler ble resitert og innspilt ved senere anledninger, for bevaring for ettertiden. I *People's Century*s avsnitt er ikke Lenins tale særlig godt synkronisert med bildematerialet, og det vil være mer naturlig å tro at den arkivfilmen som ble brukt i avsnittet er bevart som én enhet, der stumfilmsopptaket er spleiset med grammofonopptaket, enn at de produksjonsansvarlige fikk låne lyd og bilde hver for seg. Et slikt arkivklipp vil med andre ord være et blandingsmateriale satt sammen av to forskjellige historiske kilder. Etter Skyum-Nielsens kategorisering vil de to vil være av ulik dokumentarisk karakter, med mindre talen ble innspilt på stedet. Resultatet av sammenkoblingen blir på nytt 'den mixede lydfilm'.

Effektlyd i kompilasjonsfilm

I tillegg til å bli benyttet som historisk kilde, blir lyden også tatt i bruk som effekt. En slik lydlegging blir av Skyum-Nielsen betegnet som syntetisk lyd. Den består gjerne av lydkulisser laget for å skape inntrykk av atmosfære til et materiale som i utgangspunktet er lydløst. For å belyse dette henter han på nytt eksempler fra tyske politiske filmer fra 1930-tallet der pålagt lyd av jublende folkemengder, 'sieg heil'-hilsninger og marsjerende soldater i takt ble et vanlig følge til bildematerialet.[27] For Skyum-Nielsens del betydde bruken av syntetisk lyd at opptagelsen ble rykket et trinn bort fra den faktiske virkeligheten, men generelt kan man hevde at effektlydens funksjon består i å signalisere bildenes opprinnelse i en historisk virkelighet fylt av lydlige inntrykk, og samtidig skape en stemning i bildene. Lydene og bruken av dem trengte slett ikke i å ha et autentisk preg, men effekten er likevel inntrykk av virkelighet. Dette ble raskt en konvensjon med hensyn til å skape et mer komplekst og interessevekkende uttrykk i den *voiceover*-styrte dokumentarfilmen som sådan, og ble like fort et etablert trekk ved historiedokumentaren.

Paradoksalt nok skaper stumfilmmaterialet en skjerpet oppmerksomhet om lydbruken i filmen. Bevisstheten om at stumfilmen er stum, gjør at lyden som er tatt i bruk,

[26] Klippet med Lenins tale blir presisert med en supertekst å stamme fra 1919. Om dette betyr at både det visuelle og det lydlige opptaket er fra dette året, kan vi imidlertid ikke vite med sikkerhet.
[27] Skyum-Nielsen, op.cit., s. 80-81.

på mange måter framstår og oppleves langt mer markant enn i et lydfilmopptak.[28] Den franske lydteoretikeren Michel Chions begrep om 'synkrese', kan gi en forklaring på dette. Synkrese betegner det fenomenet som oppstår når vi som filmtilskuere ser noe skje, og hører lyd samtidig, for så mentalt å koble de to elementene slik at lyden oppleves som å komme fra en og samme hendelse.[29] Dette fenomenet eksisterer uavhengig av en rasjonell logikk, men oppstår som en konsekvens av en tillært forventning om at synkronitet i auditive og visuelle uttrykk er ensbetydende med at de to er komponenter ved samme fenomen i virkeligheten.[30] Synkrese er således det som etter Chions mening "(…) makes dubbing, postsynchronization, and sound-effects mixing possible, and enables such a wide array of choices in these processes."[31] Denne forventningen er imidlertid fraværende når det gjelder stumfilm, all den tid vi vet at teknologien utelukker muligheten av diegetisk lyd til bildet. Når man til tross for dette likevel legger lyd på opptakene, både i *People's Century* og *Kvardagsliv* (så vel som majoriteten av historiedokumentar-produksjoner), så er det gjort med tanke på å la lyden framheve elementer i materialet som finnes der visuelt, eller for å skape en stemning i bildene. Ut fra et slikt perspektiv, og på bakgrunn av hvilke lyder som faktisk finnes i de to seriene, kan man si at de vesentligste elementene som blir forsøkt framhevet er *bevegelse*, ved hjelp av lyden fra kjøretøy og transportmidler generelt; *substans*, som for eksempel kan manes fram gjennom lyden av plask i vann eller hesters gange på brustein; og *menneskelige følelser* uttrykt ved latter, gråt og jubel. Ingen av disse lydene er meningsbærende i den forstand at de skaper en forskjell i betydningen av bildematerialet, men det gir materialet en emotiv dimensjon. Det er ikke av betydning om lyden vi hører er autentisk eller ikke. Lydens funksjon er å gjengi noe vi oppfatter som typisk ved fenomenene, mer enn å vise til en spesifikk referensiell situasjon. Dette blir gitt betegnelsen 'rendered sound' i den engelske utgaven av Chions filmlydstudium *Audio-Vision*.[32]

---

[28] Lyden framstår dessuten mer tydelig nettopp fordi det er mindre av den – færre lydlige elementer tas i bruk som effekter, enn det man ville ha hørt i et autentisk opptak, fylt av bakgrunnstøy og eventuelle forstyrrende innslag.

[29] Chion, Michel: *Audio-vision. Sound on Screen*, Columbia University Press, New York 1994, s. 63. Begrepet synkrese (eng. synchresis) er en sammenspleising av 'synkronitet' og 'syntese'.

[30] Denne forventningen om at lydlig og visuelle inntrykk av samme hendelse følger hverandre synkront blir understreket i de situasjonene der den ikke innfris. Som for eksempel første gang man overrasket blir forklart sammenhengen mellom lyn og torden som en forskjell mellom lysets og lydens hastighet, og slik man også opplever et jetfly sin ferd over himmelen som klart delt i en auditiv og en visuell komponent.

[31] Chion, ibid.

[32] Betegnelsen 'rendering' viser til hvordan en 'typisk' lyd gjerne har et helt annet opphav enn den spesifikke situasjonen. For eksempel gir det opplevelsesmessig et mer 'ekte' resultat å lydlegge fottrinn i snø med lyden av maisenna eller potetmel, enn med opptak gjort på snø.

I kompilasjonsfilmen er det med andre ord vanlig å applisere lyd i form av verdens støy på bildematerialet. I *People's Century*s avsnitt '1919 Lost Peace', som tar for seg de urolige politiske årene fra slutten av Første verdenskrig og fram til krigserklæringen mot Tyskland i 1939, benyttes en mengde forskjellige slike lyder. Freden i 1919 framstilles lydlig på følgende vis: til bilder av soldater i skyttergravene høres summing av stemmer, før en optimistisk trompetfanfare setter det som kan oppfattes som en lett urolig, forventningsfull stemning. Den opprinnelige urolig fargede lydkulissen skiftes ut med jubel og korpsmusikk når freden er et faktum. Senere høres hesters gange mot brostein, hyllingsrop og mumling; lyden av dampskip, toghjul mot jernbaneskinner og flydur. Maskinlarm og fuglekvitter. Lydeffektenes funksjon er å danne et bakteppe til hovedlinjene i framstillingen, et bakteppe historien kan bres ut på. Støyen understreker materialiteten i den verden som filmklippene står som referenter til. Dette er en materialitet som reelt sett ikke finnes på filmduken, men som blir forsøkt fremkalt auditivt som en parallell til det Roland Barthes kalte for en litterær 'virkelighetseffekt'.[33]

Den lydlige virkelighetseffekten

Barthes beskriver virkelighetseffekten med utgangspunkt i noen særegne trekk ved 1800-tallets litteratur. En del av denne litteraturen er preget av objektbeskrivelser som synes å være uten betydning for fortellingen som sådan. Det kan dreie seg om å beskrive et barometer hengende på veggen, slik som hos Gustave Flaubert, eller å påpeke en liten dør, slik Barthes skriver at Jean Michelets gjør det i en av sine historiske framstillinger.[34] Innenfor en strukturalistisk analysetradisjon ble slik tilsynelatende betydningsløse 'notasjoner', som Barthes kalte dem, betraktet som en restkategori uten interesse. Strukturelt sett var de overflødige i fortellingen, og om de hadde noen funksjon, så var det å bidra til en atmosfære: " (…) – de synes å skulle tilfredsstille et *luksusbehov* hos fortellingen, som er ødsel nok til å strø om seg med 'unyttige' detaljer og således øke omkostningene ved den narrative informasjonen."[35] Roland Barthes argumenterer for at disse betydningsløse beskrivelsene likevel har en funksjon, og viser til at de særlig hos Flaubert synes å tjene en estetisk hensikt med spesifikke realistiske imperativer.[36] Gjennom tekstens mange notasjoner manes det fram en virkelighet. En virkelighet der

[33] Barthes, Roland: "Virkelighetseffekten", i *Basar* 4/1980, s. 28-33
[34] Op.cit, s. 28. Hverken barometeret eller døren gjør noen forskjell fra eller til for fortellingen sin del. Som detaljer bidrar de hver for seg imidlertid til å gjøre fortellingens univers ørlite mer tydelig for en leser.
[35] Ibid.
[36] Det Barthes i hovedsak tenker på er beskrivelsen av byen Rouen i romanen *Madame Bovary*.

detaljrikdommen til tider blir påtagelig, noe som kan resultere i at leserens oppmerksomhet trekkes vekk fra fortellingen.

Barthes intensjon er å forklare notasjonens betydning ut fra et semiologisk ståsted, og han presenterer det som et forhold der et estetisk sjikt ved litteraturen blir sammenfallende med tegnets referensielle side: "Semiotisk sett konstitueres den 'konkrete detalj' av den direkte forbindelse mellom referent og signifikant; signifikatet er blitt jaget ut av tegnet."[37] Detaljrike beskrivelser gjør ikke fortellingen mer sannferdig eller troverdig, men tilfører den det Barthes kaller for en referensiell illusjon. Ved å relatere dette til skillet mellom tegnets denotasjon- og konnotasjonsside, påpeker han at et bortfall av tegnets denotasjonssignifikat gjør at den virkeligheten som blir påpekt, trer fram som en konnotasjon. Det som oppstår er følgelig en *virkelighetseffekt*.[38] Hva dette betyr for den skriftlige beskrivelsen er at barometeret på veggen til Madame Aubain ikke henger der som et barometer (som signifikat) men som uttrykk for en virkelighet, en skapt virkelighet.

Overført til film- og fjernsynsframstillingers bruk av lydeffekter vil en slik forklaring kunne gi mening både til hvilken funksjon lydleggingen har, men også til hvorfor det i bunn og grunn er uvesentlig om lyden er autentisk eller 'rendered'. Lydkulissens funksjon er i hovedsak å skape en effekt av virkelighet, ikke å referere til den som sådan. Én måte å skape en lydkulisse på er allikevel å bruke et opptak med autentisk lyd, men i en dempet utgave og gjerne renset for uønsket støy. Illusjonen av virkelighet derimot, lyd som en 'rendring' av virkelig lyd, skapes ved å erstatte det referensielle opptaket med et konstruert. Jo mer som utelates, eller dess mer konsentrert lydene framstilles, jo større oppmerksomhet påkaller lydkulissen seg.[39] I lydfilmens tilfelle kan man dermed si at virkelighetseffekten opererer som en invertert form av den litterære: der den ene trekker fra, legger den andre til. Når det gjelder stumfilmen, skapes de lydlige virkelighetseffektene på samme måte som de litterære beskrivelsene. En detalj (i bildet)

---

[37] Barthes, op.cit., s. 31

[38] Op.cit. s. 32. Virkelighetseffektens illusjonistiske preg understreker virkeligheten i litteraturen som konstruksjon (som fiksjon).

[39] Effektlyd i lydfilm kan på et vis betraktes som et eksempel på at 'less is more', i den forstand at i et renset lydbilde blir det knyttet en større intensitet til de lydene som faktisk finnes. Samtidig viser de siste par tiårenes utvikling i effektlyd i actionfilm at mye lyd også gir stor intensitet, som med det rette lydanlegget vil kunne mane fram opplevelsen av en 'mettet' materialitet. I Hollywoods spektakulære actionfilmer har spesialeffektene og effektlyden, hovedsakelig i form av støy, fått større og større plass i filmen – etter manges mening på bekostning av fortellingen. Disse støy-elementene "(…) are reintroducing an acute feeling of the materiality of things and beings, and they herald a sensory cinema that rejoins a basic tendency of …the silent cinema.", skriver Chion. Chion, op.cit., s. 155. Man kan her være fristet til å knytte Chions observasjoner om den sensorisk orienterte stumfilmen til Tom Gunnings begrep om 'cinema of attractions', og således se den nye effekt- og støy orienterte actionfilmen som en reaktualisering av attraksjonsfilmen.

blir gitt oppmerksomhet, et utvalgt element understrekes, en stemning framheves. Den vesentligste forskjellen ligger i at den lydlige effekten kan fremkalles uten at lyden viser til noe man ser i bildet:

> I have a bit of dog-barking in my sound library which I sometimes stick into the track when I wish to suggest the open air, and a pleasant, gay atmosphere. It is almost essential that there should be no dog on the screen, or the effect is lost, because then suggestion becomes statement.[40]

Denne bruken av lyd som stemningsskaper beskrev Alberto Cavalcanti – mannen bak mange av lydeksperimentene brukt i filmer til den britiske dokumentarfilmbevegelsen – i en artikkel fra slutten av 1930-tallet. Støy, for eksempel i form av hundeglam, talte direkte til følelsene, mente Cavalcanti, og det var derfor de var av aller største viktighet i arbeidet med å etablere tilskuernes filmopplevelse. På samme måte som beskrivelsen av barometeret hadde mistet sin funksjon som virkelighetseffekt om den hadde vært av betydning for fortellingen, fungerer bjeffingen som stemningsskaper og som materialitetseffekt best når det ikke finnes noen hund i bildet.[41]

Den lydlige virkelighetseffekten benyttes imidlertid også som et narrativt hjelpemiddel. Dersom intensjonen er å få etablert en fortellerinstans sitt usynlige allestedsnærvær, er det vesentlig å skape inntrykket av en uforstyrret atmosfære. Reallyden utelates derfor gjerne for å fjerne spor av en faktisk tilstedeværelse. Den blir erstattet med lyder som gjenskaper miljøet i sin opprinnelige tilstand. Når øya Ona blir presentert fra luften som en innledning til Heidi Bjørnerems historie i *Kvardagsliv*s avsnitt 'Nye Horisontar', følges ikke bildene av lyden fra rotorbladene til helikopteret som rent fysisk gjør kameramannen i stand til å filme øya. I stedet høres et enslig lite måkeskrik, ut av det blå. Lyden av fuglen blir en virkelighetseffekt som styrer seernes opplevelsen av å betrakte verden utenfra, på avstand gjennom en fortellerinstans som opererer usynlig og umerkelig. Samtidig er måkeskriket og oversiktsbildene av øya med på å etablere et inntrykk av den naturen som kvinnen forteller at hun lengtet hjem til, da hun gikk på skole inne i byen.

Resultatet av lydlegging for effektens skyld er ikke at den historiedokumentariske framstillingen blir mer virkelighetsnær, korrekt, eller autentisk. Konsekvensen blir imidlertid at man plasserer informasjon i bildet som inviterer seeren til å investere en større oppmerksomhet i uttrykket, eller eventuelt gir framstillingen et mer finslepent uttrykk. Det

---

[40] Alberto Cavalcanti: "Sound in Films", i Weis, Elisabeth and John Belton (eds.): *Film Sound. Theory and Practice*, Columbia University Press, New York 1985, s. 108.

[41] En slik bruk bør ikke blandes sammen med 'out of field'-lyd, som refererer til et objekt utenfor bilderammen, og dermed en diegetisk lyd.

utvalget som gjøres med hensyn til hvilke lyder som innlemmes og hvilke som utelates, blir slik med på å styre seernes opplevelse av de andre elementene i framstillingen.

Musikk som indikator og som historisk kilde

People's Century og *Kvardagsliv* benytter seg av musikk på samme måte som de bruker 'støy' – for effektens skyld – men i tillegg benyttes musikk i mange tilfeller også som historiske kilder. De historiske framstillingene baseres både på et originalt materiale som åpner opp for referensiell utnyttelse, og på musikk spesialskrevet for seriene, slik som tittelmusikken. Tittelmusikken, som ble drøftet som en del av vignetten i forrige kapittel, brukes også som temamusikk i de enkelte avsnittene. Dette gjelder i hovedsak *Kvardagsliv*, der variasjoner over Åserud og Bøhrens komposisjon benyttes som sammenbindende melodilinjer i tematiske eller periodiske overganger i den historiske framstillingen, i tillegg til å framheve stemninger eller følelser med basis i det nasjonale fellesskapet.[42]

I *People's Century* har hvert av de enkelte avsnittene sine egne musikalske ansvarlige. Disse har til oppgave å finne passende originalmusikk, og tilrettelegge denne for fjernsynsproduksjonen. Samtidig består arbeidet til dels i å skape tidstypiske og kulturspesifikke melodilinjer som kan fungere som lydkulisser i framstillingen, hovedsakelig med den hensikt å skape overganger mellom tematiske hopp, eller fungere forankrende ved geografiske forflytninger. Ofte får denne musikken en klar konvensjonell karakter, der kulturelle koder blir presisert i en musikalsk form. Om seerne besitter de samme kulturelle kodene, vil musikken kunne uttrykke en medbetydning som styrer deres opplevelse og betydningskonstruksjon. En slik konnotativ musikkbruk finnes det en lang rekke eksempler på i *People's Century*, nettopp som et effektivt virkemiddel til å markere skift og forflytninger i historiske framstillinger som svært ofte føres langs parallelle linjer. I '1959 Endangered Planet' presenteres den våknende bevisstheten om trusselen som industrikjemi og industriell effektivisering representerte for miljøet gjennom en rekke geografiske nedslag. Mens Japan fungerer som hovedcase for en utlegning om industriens ødeleggende konsekvenser, blir USA presentert som den kommende miljøbevegelsens arnested. For å presisere naturen og miljøets tilhørighet, brukes en underlagsmusikk med et japansk/asiatisk klangbilde som en forankrende instans i det Minamata-bukten med sin kvikksølvforgiftede fisk presenteres første gang. Når framstillingen ved gjentatte anledninger på nytt vender tilbake til japanske forhold, re-introduseres det gjennom den samme underlagsmusikken. I '1959 Endangered Planet' markeres Japan konnotativt med musikkbruken. Denne bidrar imidlertid ikke til annet enn å understreke den geografiske

[42] Jfm. Intervju med Marie Sjo og Tor Segelcke, 14. august 2001.

plasseringen, som ellers framkommer både av kommentaren og av det visuelle materialets presisering av kulturelle koder. I andre tilfeller får musikken en klarere differensierende funksjon men uten spesifikke kulturelle koder i bunnen, slik som i '1919 Lost Peace' eller '1968 New Release' der musikken presiserer skiller mellom henholdsvis militærkompanier og ungdomsgjenger av forskjellig nasjonalitet, en differensiering markert ved ulik instrumentføring.

Musikken kan både benyttes som tidsmarkør, og framheves som et spor fortiden har etterlatt seg. I noen tilfeller er det en stemningsskapende dimensjon som skal styrkes med musikken, i andre tilfeller bidrar musikken med historiske referansepunkter. I *Kvardagsliv* sitt avsnitt 'Nye horisontar' finnes en kombinasjon av de to funksjonene. Den nye (uke)pendlertilværelsen som for mange nordmenn ble en del av hverdagen fra 1950-tallet av, presenteres visuelt med en sekvens med filmklipp av en mann som forlater hjemmet sitt lenge før grålysning, busser kjørende gjennom bondelandet på vei inn til byen, og av hybeltilværelsens kummerlige forhold. Stemningen som etableres med *voiceover*-kommentarens beretning og filmsekvensen i svart/hvitt understrekes samtidig av sangen *Manda' mårra blues*. Stein Ove Bergs melodi fungerer imidlertid også som en referanse til tiden den ble skrevet i og da den herjet Norsktoppen, vinteren 1973/74. Selv om dette ikke kommer eksplisitt til uttrykk, virker sangen med på å sette den historiske rammen om fenomenet ukependling, som rett nok begynte å prege arbeidslivet fra 1950-tallet av, men som fremdeles på 1970-tallet styrte mange familiers tilværelse.

Som historisk kilde finnes musikk enten representert som lydlige opptak eller innspillinger lagt på filmklipp, eller som realmusikk i et audiovisuelt arkivmateriale. Dette sees ikke minst i det tidligere omtalte '1968 New Release', avsnittet som skildrer hvordan 'ungdomstiden' fra 1950-tallet gradvis begynte å bli forstått og oppfattet som en livssituasjon, ikke minst av ungdommen selv, og hvordan dette kom til uttrykk i en egen ungdomskultur. Fordi rocken og popmusikken både representerte en ungdommelig uttrykksform og noe de unge samlet seg om, fungerer musikken som en viktig historisk kilde i skildringen av ungdomskulturens framvekst og av tiden det skjedde i. I avsnittet gir dette seg utslag i at en stor andel filmklipp fra konserter og opptredener som både skildrer musikken og kulturen rundt, brukes som materiale. I tillegg lydlegges framstillingen for øvrig med tidstypisk originalmusikk som historisk markør av 1960-tallet, i stedet for underlagsmusikk spesialskrevet for avsnittet. Idet avsnittet skifter fokus og beskriver det etterfølgende ungdoms*opprøret* som en politisk bevegelse beholdes musikken som et sentralt kildemateriale, både i form av filmklipp og som tidsmarkerende lydkulisse.

I *People's Century* sitt avsnitt '1970 Half the People' og i *Kvardagsliv*s 'Eit nytt kvinneliv' fungerer musikkbruken både som tematiske og historiske indikatorer i form av underlagsmusikk og som realmusikk i det audiovisuelle arkivmaterialet. Tidlig i '1970 Half the People' forankrer den verbale presentasjonen av de britiske kvinnenes kamp for stemmerett på begynnelsen av 1900-tallet de bildene som vi ser av marsjerende kvinner. Samtidig høres også sangen fra et kvinnekoret som underlagsmusikk, noe som også fungerer tematisk forankrende for bildenes betydning: kvinnene vi ser marsjere, relateres til en kampsang. Med sangen og bildene får den verbale utlegningen på sin side et konkretisert uttrykk, og samlet formidler de tre elementene kvinnenes kamp for stemmerett i kompilasjonsfilmens form. Senere i samme avsnitt fortelles det om kvinnens plass i samfunn og familie slik den ble definert i reklamen på 1950- og 1960-tallet. Her binder musikken som er lagt på sekvensen de ulike klippene sammen, men setter også en historisk-tematisk ramme om materialet: hvordan samtidens reklame i stor utstrekning framhevet kvinnens rolle som mor og som husmor, ofte i en form som i dag framstår som svært diskriminerende.

Med 1970-tallet presentert som kvinnebevegelsens gylne tiår blir kampsangene en integrert del av framstillingen gjennom arkivmaterialet utlegningen benytter. I *Kvardagsliv* brukes eksempel på kvinnebevegelsens egne sanger til å skape en forbindelse mellom fortid og nåtid, mellom kampen som de norske kvinnene kjempet på 1970-tallet, og hva slags posisjon kvinnekamp og likestilling har i dagens norske samfunn. Programskaperne velger å avslutte sin framstilling av 1900-tallets kamp med opptak fra feiringen av 8. mars i Kurland barnehage på Østlandet, der små jenter godt hjulpet av førskolelærerene går i tog, syngende på kampsangene fra 1970-tallet. Med barnehagebestyreren Synøve Beresfords ord om hvor viktig det er å stadig holde saken aktuell, og la den bli en del av den oppvoksende slekt, lukkes avsnittets framstilling av den samme sangen som lød i barnehagen, men nå i arkivopptak: "Å jenter, å jenter, vi må heve våre stemmer skal vi høres".

Sangen og sangteksten blir stående både som et historisk dokument brukt som en del av den historiske framstillingen, men også som et kommenterende punktum til en historieformidlende diskurs som fra anslaget i Katti Anker Møllers *Moderskapets frigjørelse* til barna i Kurland barnehage har ført den norske kvinnens 1900-tallshistorie til orde ved hjelp av kvinner selv, gjennom deres minner og erindringer.

Tidsvitnene

People's Century og *Kvardagsliv* trekker som vi har sett både teoretiske og metodiske veksler på muntlig historie (oral history), historie nedenifra og 'popular history'. Dette tilkjennegis gjennom serienes sett av perspektiv og tema, men kommer tydeligst til uttrykk nettopp i bruken av tidsvitner og deres erindringer. Tidsvitnet gir framstillingen av de historiske forholdene et ansikt. Historien gjøres personlig gjennom et opplevende subjekt. Selv om dette grunnleggende formålet ved vitnenes beretninger er det samme i *People's Century* som i *Kvardagsliv*, finnes det også på dette området vesentlige forskjeller i hvilken posisjon vitnene er blitt gitt, både med hensyn til den historiske framstillingens framdrift, men også i forhold til i hvor stor grad de bærer den historiske utlegningen. Der *Kvardagsliv* bruker folks beretninger som små illustrerende anekdoter som ofte er nokså løselig forbundet med hovedberetningen, knytter *People's Century* vitnenes historier tett til den helhetlige framstillingen.

Personene som deler sine opplevelser i *People's Century* og *Kvardagsliv* er alle tidsvitner; vitner som forteller om en forgangen tid som de har opplevd som sin livsverden. Enhver har status som tidsvitne over den tiden som en har levd i, men den enkeltes vitnemål framstår unikt ved at det reflekterer en subjektiv erfaring av denne tiden. Det er det personlig erfarte i en felles historisk virkelighet som er den grunnleggende kvaliteten ved tidsvitnets beretninger. Som diskursiv byggestein fungerer tidsvitnene som en konkretiserende instans; den store historien blir eksemplifisert i den lille. Samtidig har de også en kommunikasjonsstrategisk funksjon, der den anonymiserte *voiceover*-kommentaren opererer forklarende, og tidsvitnene opplevende. Noen av tidsvitnene har i tillegg status som øyenvitner. Deres historier forteller om hendelser som representerer vendepunkter i en historisk utvikling. Et slikt øyenvitne er grensevakten ved Berlin Alexanderplatz som forteller om folkemengden han så trenge seg på 9. november 1989. Den revolusjonære poeten Brianskij som var med på stormingen av Vinterpalasset i 1917 likeså. Øyenvitnene har med andre ord vært del av begivenhetene, vært vitner til vendepunktene.

Bildematerialet og tidsvitnenes beretninger finnes på samme diskursive nivå sett i forhold til den overordnede historiske utlegningen. *Voiceover*-kommentaren presenterer tidsvitnene og gir dem deres representasjonelle forankring, gjennom å introdusere dem og knytte historiene deres an til den store historien. Fordi det er to ulike former for verbale diskurser som settes i forbindelse med hverandre, vil det ikke være hensiktsmessig å se forholdet mellom den verbalstyrte utlegningen og erindringen som forankrende eller avløsende. I en viss forstand vil erindringene ikke bare fungere som konkretisering, men

også som kontrast til de historiske linjene som trekkes opp av *voiceover*-kommentaren; der den legger fram historien i generelle vendinger, uttrykker erindringene spesifikke opplevelser. Samtidig kompletterer de to instansene hverandre, slik diskusjonen i kapittel tre viste: Den historiske framstilling gir en forklarende ramme til erindringen, som på sin side gir historien liv.[43]

Erindringen som bindeledd mellom fortid og nåtid

Folkloristen Anne Eriksen forklarer den personlige beretningen som et bindeledd mellom fortid og nåtid. Gjennom minnene blir fortiden aktualisert. Beretningens funksjon er videre å bidra til å uttrykke en kollektiv erindring, en kollektivtradisjon. I en form for mytisk viten skaper kollektivtradisjonen mulighet til å binde folk sammen, både til hverandre og til en kulturelt fellesskap. En kollektivtradisjon vil videre kunne ha betydning også for folk som ikke har opplevd det den kollektive erindringen manifesterer, men som regner seg som tilhørende den gruppen hvor tradisjonen eksisterer.[44] Kollektivtradisjonen og den kollektive erindringen er – selv om det er en omdiskutert kategori – en vesentlig faktor i formingen av en historiebevissthet. Som en historiekulturell diskurs bidrar *Kvardagsliv* hovedsakelig til en historiebevissthet relatert til en nasjonal tilhørighet. De erindringene som er brukt i serien, har sitt opphav i norske forhold og formidles til et norsk publikum. De sirkuleres innenfor ett og samme kulturelle fellesskap, og vil av den grunn kunne ha en løselig struktur, og fremdeles fungere som et samlingspunkt for kollektivets opplevelser. Til *People's Century* finnes ikke dette fellesskapet av seere, noe som medfører at det 'minneverdige' i tidsvitnenes erindringer må artikuleres tydelig, og gis en klar kontekstuell tilhørighet i hovedframstillingen. Resultatet blir i mange tilfeller at det blir lagt en strammere struktur på minnematerialet, der erindringene i større grad blir stående integrerte, men også som underordnede deler av den historiske framstillingen. Dette forholdet kommer til å bli drøftet videre i neste kapittel, mens jeg her i første rekke behandler tidsvitnene og deres beretninger som byggesteiner i samspill med de andre av historiens diskursive elementer.

Selv om erindringen i seg selv står som et bindeledd mellom fortid og nåtid, kan den diskursivt på samme måte som det visuelle nåtidsopptaket brukes som et middel til å framheve det bestandige, kontinuiteten i historien, men også bruddet, endringen. I '1917

---

[43] Jmf. Anne Eriksens diskusjon om forholdet mellom historievitenskapen og den kollektive erindringen, som etter min mening også vil gjelde det interne forholdet i minnesbasert historie. Eriksen, Anne: *Historie, minne og myte*, Pax forlag, Oslo 1999, s. 91.

[44] Eriksen, Anne: *Det var noe annet under krigen. 2. verdenskrig i norsk kollektivtradisjon*, Pax forlag, Oslo 1995, s. 14

Red Flag' (William T. Jones) møter vi sovjetiske Tatiana Fedorova som en framtredende figur i forskjellige klipp fra sovjetiske propagandafilmer; først som anleggsarbeider, senere som publikum ved en av Stalins taler. Nå sitter den eldre kvinnen og forteller tilbakeskuende om tiden filmene ble til i, hvilke oppgaver hun tok på seg som revolusjonær fabrikkarbeider, og senere hvordan hun fra 1937 gjorde en politisk karriere som medlem av det sovjetiske parlamentet. Erindringen er ikke preget av ettertanke i den forstand at hun politisk har endret holdning til drivkraften bak engasjementet sitt. I stedet forteller hun med levende overbevisning at politikken som til enhver tid ble ført også var den rette. Hennes erindringer gir uttrykk for det bestandige, en tro som tilsynelatende har holdt seg konstant, selv om verden og historien, omkring henne har gjennomgått store endringer. Historiene til andre tidsvitner i samme avsnitt fungerer derimot som avtegninger av det kommunistiske klimaets svingninger, etter som det politiske byråkratiet skiftet retning og opptrådte stadig mer uforutsigbart. Ella Shistyer var svoren bolsjevik og kommunist, overbevist om at det nye styresettet representerte landets redning. Som ung kvinnelig elektroingeniør fikk hun på 1920-tallet ansvaret med å konstruere flere store kraftverk og ble etter hvert en betrodd partikvinne. Mannen hun giftet seg med kom tidlig på 1930-tallet til å tilhøre den nærmeste kretsen om Stalin, men ble senere en av hans kritikere. Shistyer brøt med mannen på grunn av hans kritikk og giftet seg med en annen profilert kommunist. Den første ektemannen ble hurtig tatt av dage, men også hennes neste mann ble mistenkt for å ha fientlige holdninger. Som kone av en statsfiende ble hun (som de andre hustruene) ilagt en dom på åtte års straffearbeid og deportert til Sibir. Historien hennes, slik hun i dag sitter og forteller den, preges av en politisk overbevisning og et politisk system som etter hvert kom på kollisjonskurs. Erindringen markerer tydelig en historisk og erkjennelsesmessig avstand, et brudd mellom den unge, fremadstormende revolusjonære elektroingeniøren vi ser i det fotografiske materialet, og kvinnens liv slik det senere ble.

Det ekstraordinære hverdagsmennesket?

Research-arbeidet knyttet til produksjonen av *People's Century* besto ikke utelukkende av å lete fram og hente ut interessant og lite brukt bildemateriale fra et stort antall ulike arkiv. Som tidsvitnet Tatiana Fedorova er et av mange eksempler på, ble også lagt ned mye arbeid i å spore opp personer som fantes i arkivmaterialet, personer som kunne føye en opplevelsesdimensjon til det de historiske forholdene som var blitt foreviget med filmopptakene. Denne sammenkoblende strategien som kjennetegner *People's Century* er –

med ett unntak – ikke brukt i *Kvardagsliv*.[45] I den norske serien ble arbeidet med å finne tidsvitner som kunne kobles til avsnittenes tema gjort i en mindre målestokk; forholdene som skulle skildres var til sammenligning små, temaene færre, og arkivmaterialet mer begrenset. Regissørene Sjo og Segelcke var hovedsakelig interessert i å finne tak i folk med typiske historier de kunne dele med andre, folk som dessuten hadde en tilstedeværelse og personlighet som kunne gjøre seg godt i fjernsynssammenheng.[46] I produksjonen som helhet tatt i betraktning framstår tidsvitnene innenfor de ulike avsnittene som nokså tilfeldig utvalgte, men dermed også som helt alminnelige mennesker seerne kan oppleve en nærhet til, som om de var en nabo eller kollega.

Gjennom de mange tidsvitnene som kobles til et spesifikt bildemateriale, blir *People's Century* i en viss utstrekning en historisk framstilling basert på de *ekstraordinære* hverdagsmenneskene. I arkivfilmmaterialet finnes menn og kvinner som fra sin tilværelse som vanlige individer én gang har befunnet seg i en situasjon der de har trådd frem fra rekken og blitt synlig handlende historiske aktører. I de tilfellene der situasjonen blir fanget inn av et kamera, blir øyeblikket stående som noe mer enn seg selv. Det blir et eksempel, en illustrasjon, en representasjon nettopp på hverdagsmenneskets deltagelse i en historisk prosess; ofte som et uttrykk for en større grad av folkelig deltagelse og makt, hva *People's Century* vektlegger i sin framstilling. Mange av avsnittene har med erindringene til i hvert fall ett slikt ekstraordinært hverdagsmenneske, noen har flere. Dette gjelder kanskje i særlig grad de avsnittene som skildrer framveksten av politiske eller sosiale bevegelser som over tid maktet å kjempe til seg et reelt gjennomslag for sakene sine, slik som miljøbevegelsen i '1959 Endangered Planet', kvinnebevegelsen i '1970 Half the People', eller de Østeuropeiske folkestyrte opprør mot totalitære kommunistiske regimer slik de skildres i '1989 People Power'. Massemediene personifiserer seire gjennom helter, men også krig og lidelse gjennom ofre. De fleste av disse presenteres imidlertid uten navn, som representanter for en gruppe i samme situasjon. Allikevel hender det (stadig oftere) at det enkelte offeret som i situasjonen framstilles uten navn og historie, i ettertid selv får fortelle om sine opplevelser, dele sin historie. I '1997 Fast Forward' møter vi ett av ofrene for krigen i det tidligere Jugoslavia som fjernsynet og avisene gjorde kjent, et radmagert menneske fanget inn av kameraet gjennom gjerdet på en fangeleir i Trinopoli. Mannen (og massene av menn rundt ham) ble stående som beviset for de lidelsene som utspilte seg, men ingen visste da hvem han var. I dag bor Fikret Alic i Danmark, og det er først etter at

[45] Det ene tilfellet gjelder flyvertinnen Gladys Lindhjem Blix, som på 1950-tallet ble filmet på jobb for *Filmavisen*. I avsnittet står dette innslaget som visuelt følge til Lindhjem Blix' erindringer om livet som flyvertinne.
[46] Jmf. intervju med Sjo og Segelcke, august 2001.

han har fortalt hvordan livet var før krigen, og seerne har møtt ham som en representant for hverdagsmennesket i krig, at vi blir konfrontert med bildene fra fangeleiren, og at Alic forteller sin historie fra den andre siden av gjerdet av der kameraet og journalistene var.

Andre vitner framstår som ekstraordinære på grunnlag av at de har opplevd noe som *ikke* er representativt for et hverdagsmenneske, men som samtidig karakteriserer eller kaster lys over en gitt situasjon eller tilstand som har betydning for de mange. Det tidligere omtalte tilfellet der to vitner ikke ble introdusert med navn er et eksempel på en slik bruk av minnemateriale. I en av de første beretningene i avsnittet '1963 Picture Power' presenteres vi for en kvinne, og senere også en mann, som forteller om hvilken betydning fjernsynet hadde for dem som informasjonskilde i forbindelse med mordet på Kennedy. De to blir etter hvert sentrale vitner når det i avsnittet fortelles om framveksten av internasjonal terrorisme og terroristenes bruk av fjernsynsmediet som et middel for å nå ut med sine budskap. De to viser seg å være foreldrene til en av utøverne på det israelske olympiatroppen som ble kidnappet og drept av den palestinske gruppen Svart september under OL i 1972. Fjernsynet fungerte som den eneste informasjonskilden foreldrene hadde om hvilken retning terroraksjonen utviklet seg, og det var gjennom fjernsynet at de først forsto at sønnen var blitt drept. Vitnenes dramatiske historie benyttes i dette tilfellet som eksempel på hvilken betydning og dominans fjernsynet etter hvert fikk som massemedial nyhets- og informasjonskanal.

Med denne orienteringen om hverdagsmennesket som noe utenom det vanlige, kan man hevde at *People's Century* i visse tilfeller går på tvers av sin egen intensjon om å fortelle *folkets* historie, som en *massenes* historie. Helter tiltrekker seg oppmerksomhet, og historiene som mange av disse vitnene forteller, er oppsiktsvekkende, fascinerende, engasjerende. Samtidig står de i fare for å skyve andre av de ikke fullt så spektakulære vitnemålene ut i skyggen.

Dialektisk og nostalgisk erindringscollage

Den vertikale betydningsdannelsen som etableres med byggesteinene bilder, lyd og verbal meddelelse, kan ikke forstås atskilt fra den horisontale argumentative eller berettende sammenhengen de er en del av. Den helhetlige betydningen som artikuleres vil nødvendigvis være basert på en vertikal så vel som en horisontal sammenstilling av elementene, der den argumentative eller berettende sammenhengen legger de tekstlige føringene for den samlede forståelsen. Denne sammenstillingen av elementer kan betraktes som en diskursiv collage, der sammenhengen – tanken bak – bestemmer om collagen skal gis en dialektisk karakter, som montasje, eller få et nostalgisk preg, som en minnebok.

Både *People's Century* og *Kvardagsliv* bruker historien til en flyvertinne som illustrasjoner på hvordan situasjonen var for yrkesaktive kvinner på 1950-tallet, men framstiller situasjonen med ulike vinklinger; den ene negativ og kjønnspolitisk ladet med den dialektiske collagen som resultat, den andre helt enkelt som en positiv skildring av en kvinne i arbeid, et nostalgisk tilbakeblikk. I '1970 Half the People' står historien til amerikanske Barbara "Dusty" Roads både som et utgangspunkt for å skildre hvordan et paternalistisk kvinnesyn rådet i tidens offentlig diskurs, men også som et konkret eksempel på den kjønnsmessige forskjellsbehandlingen som innarbeidede tankesett og sosial- og arbeidspolitiske bestemmelser førte til. I 'Eit nytt kvinneliv' skildres jobben som flyvertinne som et yrke passende en moderne kvinne, støttet av tidsvitnet Gladys Blix Lindhjems erindringer.

Gjennom den overordnede *voiceover*-kommentaren blir seerne fortalt at "Dusty Roads graduated from collage in 1950, but knew her childhood dream of being a pilot would never be realised.". Kvinnen presenteres først med et portrettfotografi fra ungdomsårene, deretter som den hun er i dag, sittende i hjemlige omgivelser. Roads forteller at det i Cleveland, der hun vokste opp, fantes årlige flykonkurranser. Flyvingen betydde noe helt spesielt for henne, men drømmen om en flygertilværelse fikk en brå slutt i farens ord om at det ikke fantes kvinnelige flygere, de fikk ikke jobb. Hun forteller videre at dette gjorde henne sønderknust, men at hun innfant seg med sin skjebne og bestemte seg i stedet for å bli flyvertinne. Hennes egen beretning legges så som *voiceover* på klipp fra en eldre reklamefilm for flyvertinneutdanning. Hun forteller om hvilke oppfatninger som rådet om den ideelle flyvertinne: hun skulle være ung, enslig og med et utseende som gjorde henne til en de mannlige passasjerene kunne tenke seg å ta med ut på byen etter at flyturen var over. Det klippes så til et lengre klipp i 'sitatsform', trolig fra en rekrutteringsfilm. Denne framstår som relativ nøktern i sin argumentasjon, før den på lydsiden i form av en indre monolog avdekker flyvertinnestudinens håp om at utdanningen til slutt vil hjelpe henne til å ende opp som en god hustru. Deretter følger den, etter dagens rådende oppfatning, svært sjåvinistiske markedsføringsfilmen "Eastern Airlines presenting the loosers". Dette er en film der en mannlig, personlig engasjert fortellerstemme forklarer hvorfor en rekke paraderende kvinner aldri vil kunne oppnå å bli flyvertinner. Årsakene spenner fra at de er gift til at de er for unge, bruker briller eller biter negler. Denne reklamefilmen presenteres ukommentert på avsnittets makroplan, før hovedkommentaren vender tilbake til Dusty og hennes situasjon: "Like anyone else, Dusty Roads was expected to stop the job when she turned thirty-two". Dusty Roads forteller at dette var virkelig noe

som gjorde henne sint. Hun så overhodet ingen grunn til at de som flyvertinner måtte gå av ved den alderen, mens pilotene kunne jobbe til de hadde fylt seksti år.

Med dette forlater hovedframstillingen i første omgang Roads, og lar hennes historie representere frustrasjonen som kvinner i lignende situasjoner følte i etterkrigsårene.[47] Mot slutten av avsnittet bringes Roads imidlertid tilbake inn i beretningen igjen, etter en sammenstilling av klipp fra 1980-tallets tv-reklamer, der kvinnen framstilles som aktiv, med makt og plassert i ledende posisjoner. I det siste filmklippet forteller en kvinnelig flyger at hun som kaptein har et mannskap og fire hundre passasjerer som stoler på henne. Hva det reklameres for framkommer ikke, men flygeren blir stående som et bilde på den moderne kvinnen som har mulighet til å oppnå det hun ønsker og som takler det ansvaret som følger med de oppgavene hun har. Det klippes deretter tilbake til Dusty Roads i de samme hjemlige omgivelsene som vi tidligere møtte henne i. Med et smil forteller Dusty Roads at hun alltid blir glad når hun ser det er en kvinne som sitter i cockpit'en, og avslutter med uttalelsen: «I could be a pilot now. I could be a doctor instead of a nurse, a pilot instead of flight attendant, senator instead of secretary." Den helhetlige argumentasjonen understreker at tidene har forandret seg, selv om Dusty selv har blitt for gammel til å få del i de godene som kampen om likestilling har ført med seg. Roads gir et komplekst sosialt og samfunnsmessig skifte et personlig uttrykk, der vi gjennom en enkelt persons historie får tydeliggjort skiftet i tankesett og forventninger som likestillingskampen langsomt har resultert i.

Forholdet mellom erindringen og arkivmaterialet er delvis forankrende, i den forstand at vi som seere forstår at portrettfotografiet av den unge kvinnen og amatørfotografiet av de to flyvertinnene på jobb er av Dusty. Samtidig står det øvrige arkivmaterialets fortidige holdninger i skarp kontrast både til Dustys ønsker og intensjoner som ung kvinne, men også til dagens rådende kvinnesyn. Sammenstillingen av Dusty Roads erindringer og klippene fra rekrutterings- og reklamefilm blir å betrakte som en dialektisk montasje. Denne dialektiske montasjen skiller seg fra den kontrasterende formen som Esfir Shub benyttet i *The Fall of the Romanov Dynasty* der simultane motsetningsforhold (det gamle Russlands luksus og fattigdom, hygge og slit) ble uttrykt med samme type materiale, hentet fra samme tid, satt opp mot hverandre. I stedet oppstår dialektikken gjennom en konfronterende blikk på et fortidig materiale fra en nåtidig situasjon. Et slikt historisk blikk står sentralt i Walter Benjamins materialistisk funderte

[47] Den samme frustrasjonen eksemplifiseres også med historien til britiske Mary Stott. Som journalist så hun til stadighet så yngre, mannlige kollegaer avansere i systemet, mens hun selv aldri ble tilbudt noe form for avansement.

historiefilosofi. Fortiden manifesterer seg som spor, og historikeren vil studere disse sporene i form av det Benjamin kaller monader, enheter der tenkningen over fortiden stanser opp i en spenningsmettet konstellasjon. Historien oppstår i det kritiske møtet mellom fortid og nåtid, i historikerens bevissthetsskapende lesning og forståelse av et sett av monader.[48] Arkivmaterialet kan forstås som slike monader, der fortidens tankesett og ideologi kommer til uttrykk, men med en indre spenning som blir forløst av Roads som erindrende instans.

I måten historien framstilles i *Kvardagsliv* blir tilbakeblikket nostalgisk farget og presentert mer som en god anekdote enn som kjønnspolitisk refleksjon. Midtveis i avsnittet presenteres seerne for Gladys Lindhjem Blix intervjuet hjemme i stuen, med et fotografi av seg selv som ung flyvertinne synlig i bakgrunnen. Hun begynner med å si at yrket etter hennes mening er flott for en kvinne, fordi man gjennom det å være flyvertinne lærer å ha med mennesker å gjøre. Mens hun snakker klippes det inn en sekvens fra et arkivmateriale som blant annet viser et fly og en flyvertinne. Lindhjem Blix fortsetter med fortelle en lett grotesk historie fra en flytur, der en eldre mann ble kvalm, kastet opp og ved et uhell fikk kastet gebisset med flysykeposen. Denne historien opptar mesteparten av innslaget, men det er Lindhjem Blix' som flyvertinnen vi ser i innslaget fra *Filmavisen* en gang på 1950-tallet som utgjør kjernen i sekvensen. Den aldrende Blix forteller i en *voiceover* hvor fantastisk det var å besøke alle de store byene, ikke minst det å stå på toppen av Empire State Building. Kommentaten i arkivmaterialet presenterer seerne for den unge flyvertinnen Gladys Lindhjem fra Larvik, før vi følger henne gjennom en fridag i New York, på kafé og på rundtur i sentrum. Den endelige betydningskonstituerende forankringen skjer i det bildene skildrer den unge kvinnens som skuer utover New Yorks skyskrapere, mens Lindhjem Blix forteller om opplevelsen.

Strukturelt er historiene til Roads og Lindhjem Blix gitt samme plassering i de respektive avsnittene. Den norske flyvertinnen klippes inn etter at seerne på framstillingens makronivå har fått beskrevet etterkrigstiden som en periode preget av at kvinnen ønsket å være hjemme som husmor, og ta seg av barna. Den rådende økonomiske og sosiale situasjonen gjorde dette også til en mulighet for mange. Med overgangen "Stadig flere kvinner ønsker å være hjemme, men hos noen er utferdstrangen stor", introduseres Lindhjem Blix. Etter hennes historie fortsetter framstillingen med et annet tidsvitne som

[48] Benjamin, Walter: "Historiefilosofiske teser", i *Kunstverket i reproduksjonsalderen*, Pax, Oslo 1975, s. 102. For en diskusjon av Benjamins historiefilosofi sett i lys av det fotografiske mediet, se Mette Sandby: *Mindesmærker. Tid og erindring i fotografiet*, Forlaget politisk revy, København 2001

forteller om husmorens daglige gjøremål, gjerne preget av innbyrdes konkurranse.[49] Dusty Roads historie er koblet til et annet tidsvitne, Lorena Weeks, som ønsket å jobbe som telemontør, men som først etter mange års kamp og rettslige kjennelser fikk utøve yrket. Komposisjonelt er Roads og Lindhjem Blix historier satt inn som en motsats til kvinnenes hjemmetilværelse i tiden etter andre verdenskrig, som for å representere de mange utearbeidende kvinnene. Det som skiller framstillingen i *People's Century* og *Kvardagsliv* er at den norske flyvertinnens historie forblir et avsluttet sideblikk til en rett opptrukket framstilling. Historien om gjenreisningstiden som fortelles i forkant av Lindhjem Blix fortsetter med den nye familiesituasjonen med hjemmeværende mødre, om skolering til husmoryrket og 1950-tallets "renholdshysteri". I Lorena Weeks og Dusty Roads historier fortettes den misnøyen kvinner følte overfor et samfunn grunnleggende styrt på mannens premisser, og framstillingen skyter ny fart gjennom disse fortetningene. Dusty Roads historie setter et anslag for den delen av avsnittet som skal omhandle den markante kvinnebevegelsen som vokste fram av 1960-tallet, i det den misnøyen som uttrykkes på mikronivået blir fulgt opp på framstillingens makronivå med Betty Friedan og utgivelsen av hennes bok *The Feminine Mystique*. Samtidig gir Roads avsluttende betraktninger senere i avsnittet en personlig farge til betydningen av den likestillingskampen som var blitt ført i de etterfølgende tiårene. Der avsnittets andre historier om innskrenkede rettigheter i forhold til mannlige kollegaer, trakassering i jobbsituasjon eller manglende respekt byr på sterke eksempler på hvorfor kampen var nødvendig og verdt å kjempe, blir Roads historie den som i kanskje i størst grad appellerer til følelsesmessig innlevelse hos tilskueren. Det vi ser er en framstilling som både kaller på sympati og empati, en veksling mellom den store historien og en liten, personlig beretning.

Et fellesskap av vitner

Den overbevisende, eller tiltrekkende kraften som tidsvitnene kan utøve på en seer, består ganske enkelt i at de har sett fortiden, at de har vært vitne til historien. I det første avsnittet av sitt essay *Det lyse rommet* skriver Roland Barthes om en opplevelse han fikk da han som nokså ung så et fotografi tatt i 1852 av broren til keiser Napoleon, Jérôme. Opplevelsen konkretiserte Barthes til et forundret "Jeg ser øynene som har sett keiseren", noe som ble stående som en av inngangene til hans senere refleksjoner over den fotografiske opplevelsens forbindelseslinje mellom betrakteren og en forgangen historisk

[49] Dette er historien til Reidun Toftesund fra Oslo, tidligere omtalt i forbindelse med bruk av fiksjonsfilmsmateriale.

virkelighet.[50] I møtet mellom betrakterens 'nå' og det fotografiske subjektets 'da' settes betrakteren i forbindelse med fortiden. I erindringen finnes det samme forholdet og en lignende fascinasjonskraft. Når erindringen i tillegg kobles med et fortidig bildemateriale, skapes nettopp den deltagende historiedokumentarens særegne opplevelsespotensiale. Dette blir kanskje spesielt tydelig i møte med svært gamle tidsvitner, der spranget i tid mellom erindringens 'nå' og det erindredes 'da' er stort. For å illustrere dette kan vi en siste gang vende tilbake til poeten Alexander Brianskijs historie i avsnittet '1917 Red Flag'. Som tidligere nevnt blir Brianskij presentert med et fotografi som viser ham stående noen meter bak Lenin, og vi får opplyst at han ble født i 1882. Han var dermed langt i overkant av 100 år gammel da han på nytt var tilbake ved Vinterpalasset sammen med et filmteam. Hvordan han husker det gikk for seg da store masser av St. Petersburgs innbyggere samlet seg og stormet bygningen om lag 75 år tidligere, forteller han om fra en hjemlig setting. I motsetning til hvordan stormingen av Vinterpalasset har blitt framstilt, blant annet i Sergeij Eisensteins film *Oktober* fra 1928, forteller Brianskij en langt mer nøktern historie. I stedet for det dramatiske slaget vi presenteres for i *Oktober*, var det ifølge Brianskij kun fem mennesker som ble drept under stormingen, og blant vaktene i palasset rådet det generelt sett liten kampvilje. Gjennom den gamle mannens ord, fortalt engang tidlig på 1990-tallet, i kombinasjon med den fotografiske introduksjonen og de nåtidige opptakene, blir Brianskijs beretning opplevd som noe mer enn et øyenvitnes korrektiv til Eisensteins mytiske framstilling av hendelsen. Beretningen og framtoningen til den gamle mannen representerer også et opplevelsesmessig bindeledd mellom tilskuerne og oktoberdagene 1917: "Vi ser øynene som så det gamle Russland falle".

Selv om fenomenet framtrer særlig tydelig i møter med fortiden, er det fundert i en generell, grunnleggende kvalitet ved opplevelsen av lyd- og bildeopptak. I følge den britiske medieviteren John Ellis har de fotografisk og lydlige mediene gjort oss til et fellesskap av vitner. 1900-tallet var vitnenes hundreår, der medier som fotografiet, filmen, radioen og fjernsynet bidro til gi oss en ny perseptuell erfaringsform: opplevelsen av å være et medievitne.[51] Statusen som medievitne både forener og forplikter. Gjennom hundreåret har det vokst fram et fellesskap av vitner som har sett de samme hendelsene og fått kjennskap til de samme tingene gjennom mediene, både verdens grusomheter og de store begivenhetene. Det ligger en forpliktelse i å være et slikt vitne, fordi vi etter Ellis sin mening i prinsippet ikke lengre kan beskytte oss med at 'vi ikke visste', eller 'ikke hadde

[50] Roland Barthes: *Det lyse rommet. Tanker om fotografiet*, Pax forlag 2001, s. 11.
[51] Ellis, John: *Seeing Things. Television in the Age of Uncertainty*, I.B. Tauris Publishers, London & New York, 2000, s. 9.

noen aning': " We are all acccomplices in the crimes, and the isolated successes, of the century."[52] Ellis peker på at selv om tilværelsen som vitne foran fjernsynsskjermen gir en privilegert tilgang til hendelser verden over, er det også en tilværelse preget av avstand og maktesløshet.[53] Hendelsene skjer, eller har allerede skjedd, uten at tilskueren normalt har noen mulighet til å gripe inn i situasjonen der og da. Som medievitne er du atskilt fra hendelsen. Du kan la deg informere, men avstanden ligger der uansett, i selve medieringen.

Ellis relaterer erfaringen som vitne til møtet mellom den persiperende og fotografiske og auditive mediene, og ikke til medienes diskursive meddelelser. Fotografiske bilder posisjonerer oss som vitner, skriver han, fordi de er mekaniske reproduksjoner; vi plasseres i posisjonen som kameraet har tatt og ser det som skjer eller skjedde foran kameraet: "For however much it may be constructed, the photographic image does bring us into contact with individuals, crowds, actions and events, and this contact feels to a significant degree to be unmediated by other humans, however much they may have manipulated the footage".[54] Selv om det å være et medievitne av nødvendighet baseres på en medieringssituasjon, vil opptaket inneholde så mye informasjon, så mange detaljer, at det aldri helt vil fanges av sammenhengen det blir satt i og får sin diskursive mening gjennom; opptaket vil alltid også overskride kommentarens presisering av betydning. I dette spenningsforholdet ligger de fotografiske medienes kilde til fascinasjon, det som i kompilasjonsfilmen – for å vende tilbake til den – gjør arkivmaterialet til opplevelsesobjekter. Gjennom arkivmaterialets opptak og framvisning av en forgangen tid blir vi vitner til en fortidig verden.

For bedre å *forstå* det man er vitne til, vil den forklarende rammen være avgjørende. For å kompensere for medievitnets mekanistiske karakter, vil et vitne på stedet kunne bringe ekstra informasjon til opplevelsen foran skjerm, høytaler og lerret. Øyenvitneskildringen formidler en opplevende nærhet til hendelsene, der øyenvitnet kan fortelle både om sin egen og andres følelser i, og betraktninger over, dramatiske så vel som hverdagslige situasjoner. I nyhetssendingene er det formidlende øyenvitnet ofte en journalist, men i voksende grad har også tilfeldige vitner blitt leverandører av førstehåndserfaringer. Den samme opplevende nærhet er det tidsvitnene tilfører den historiske framstillingen. Å høre beretningene til mennesker som har opplevd historien; sett, hørt og kjent på kroppen tider som forlengst er forbi, er å bli formidlet historie gjennom erfaring. Erindringenes funksjon er ikke nødvendigvis å gi framstillingen større

[52] Ibid.
[53] Op.cit., s. 11.
[54] Op.cit., s. 10 og 12.

autentisitet i form av å bekrefte historiske hendelse, men det å uttrykke et nærvær i historien. Å la sin egen families historie vandre fra generasjon til generasjon er et allmennmenneskelig trekk. Gjennom tidsvitnet har en lignende form for beretning blitt et fenomen tilhørende fjernsynsmediets register.

7 Den fortellende krøniken – formidlingens ramme

I *People's Century* så vel som i *Kvardagsliv* står hundreåret sentralt. Gjennom krønikens kronologiske struktur danner århundret den helhetlige rammen om de to seriene. Samtidig er seriene mer sammensatt i sine historieformidlende former enn det krønikens tradisjonelle struktur i utgangspunktet skulle tilsi, fordi serienes enkelte avsnittene ikke utelukkende styres av en ensrettet kronologisk orden. En framstillingsmessig kompleksitet oppstår når ulike tidsperspektiver møtes; mellom *voiceover*-kommentaren og bildematerialet, mellom den strukturerende hovedframstillingen og tidsvitnenes beretninger. Historiens hendelser og forandringer utdypes og konkretiseres gjennom spesifikke opplevelser, spesifikke minner. Årene som går gir krøniken framdrift, men det er gjennom den fortellende framstillingen og hverdagsmenneskenes erfaringer at den får en mening.

Krøniken

Krøniker over 1900-tallet

People's Century og *Kvardagsliv* deler i utgangspunktet den samme enkle strukturen. Starten er lagt i fortiden og historien fortelles fram til et naturlig sluttpunkt. I begge seriene betyr det en nåtidssituasjon. Som presentasjonen av *People's Century* i kapittel tre viste, har serien sitt anslag idet nyttårsaften 1899 ble første nyttårsdag, 1900. For *Kvardagsliv* sin del settes historiens anslag på nytt i hvert avsnitt til en gang helt i begynnelsen av 1900-tallet. Selv om ingenting rent konkret ble annerledes over natten, synes hundreåret allikevel å fungere som et naturlig startpunkt når det er krøniken som er valgt til ramme om den historiske framstillingen. Hundreåret kan betraktes som anslaget til en ny historisk epoke, en ny begynnelse man kan fortelle ut fra, der fortiden ligger i umiddelbar nærhet til den framtiden som skal komme. Den franske historikeren François Dosse argumenterer for at hundreåret fungerer som historisk enhet på to motsatte vis: på den ene siden ved å markere

et brudd, på den andre siden for å gi perspektiv til en varighet.[1] Det å tenke hundreåret som historisk epoke, og hundreårsskiftet som et brudd med det foregående, oppsto i etterkant av den franske revolusjon. Paradoksalt nok var grunnen til dette at man ønsket å knytte revolusjonen til en kommende tid, til 1800-tallet.[2] Som en historisk forståelsesramme har hundreåret siden fungert som en måte både å se historien uavhengig av, så vel som opp mot, andre hundreårs historier.

De to seriene er klart forskjellige i måten krønikens struktur fungerer som ramme om framstillingen, og hvordan avsnittene er plassert i denne rammen. Som tidligere beskrevet preges *Kvardagsliv* av en repeterende struktur, der krønikens kronologi blir gjentatt i hvert av de fem tematisk forskjellige avsnittene. *People's Century* preges derimot av to strukturer; én rettlinjet kronologisk for serien som helhet bestående av de 26 etterfølgende avsnittene, samt en mer dynamisk, som oppstår i forholdet seriens avsnitt seg imellom, og mellom avsnittene og seriens overordnende tidslinje.[3] Hvert av de enkelte avsnittene har dessuten sin egen organiserende struktur. Noen følger prinsippet om kronologi, mens andre forteller med tidslige sprang fram og tilbake mellom historiske tider. Avsnittene markeres ikke bare med tittel, men også med et årstall som utgjør det historiske brennpunktet i avsnittets tematiske fokus. For eksempel har '1929 Breadline' sitt brennpunkt i det store børskrakket på Wall Street, som ble utslagsgivende for massearbeidsløsheten som preget 1930-tallet både i Amerika og Europa. I '1963 Picture Power', som omhandler framveksten av fjernsynet, står attentatet på president John F. Kennedy som avsnittets historiske ansats. Dette danner også avsnittets argumenterende utgangspunkt, idet Kennedys død vurderes som den hendelsen som for alvor gjorde fjernsynet til en ledende nyhetskilde. En nyhetskilde som med hjelp av bildenes kraft kom til å vektlegge inntrykk og følelser mer enn analyse, for å sitere avsnittets egen argumentasjon.[4]

---

[1] Dosse: François: "The Modes of Historicity as Experimental Traces", i Sogner, Sølvi (ed.):*Making sense of Global History*, Universitetsforlaget Oslo 2001,s. 240.

[2] Dette viser bare at 'hundreåret' er et elastisk begrep. François Dosse skriver for eksempel om hvordan franske annales-historikere i Braudels fotspor lot 1500-tallet både favne 1400-tallet så vel som deler av 1600-tallet. Som det også ble påpekt i presentasjonen av *People's Century* er det 1900-tallet som skildres i serien hovedsakelig i samsvar med det hundreåret som Eric Hobsbawn kaller 'The short 20th century' – tidsrommet fra 1914-1991.

[3] Dynamikken mellom *People's Century* sine tematiske nedslagsfelt og kronologien representert i hundreåret, er synliggjort grafisk i tidslinjen over serien som finnes på nett-sidene *People's Century*, URL http://www.pbs.org/wgbh/peoplescentury/timeline/index.html. Dette grafiske oppsettet viser dessuten at serien har to tematiske tyngdepunkt, et før og et etter andre verdenskrig.

[4] Jmf '1963 Picture Power', (Gabrielle Osrin).

De to avsnittene skiller seg fra hverandre i sin diskursive organisering ved at '1929 Breadline' skildrer konsekvensene av krakket i ulike deler av verden i hopp mellom forskjellige parallelle tidslinjer, mens '1963 Picture Power' bryter med en historisk kronologi. I det førstnevnte avsnittet klippes det mellom parallelle utviklingslinjer knyttet til forskjellige land og nasjonale variasjoner, mens årene følger suksessivt på hverandre. Framstillingen føres gjennom depresjonen fram til krigsmobiliseringens positive innflytelse på arbeidsdekningen, men avsluttes med et blikk rettet mot framtiden og spørsmålet om hvordan det skulle komme til å gå etter krigen om ikke man tok lærdom av hva som hadde skjedd på begynnelsen av 1930-tallet. Avsnittets siste sekvens viser klipp fra en engelsk regjeringsfilm fra 1943, der den trøstesløse tilstanden skildres gjennom filmklipp av arbeidsledige menn i kø, lydlagt med Dylan Thomas' dikt *Remember the procession of the old, young men*. '1963 Picture Power' starter på sin side med klipp av formiddagssendingen fra WFAA-tv Dallas, som den 22. november 1963 får sin sending om hjemmeinnredning avbrutt av nyheten om attentatet på president Kennedy. Etter dette anslaget gjøres et fortellermessig sprang tilbake til BBCs første fjernsynssending i 1936, og det er med klipp fra denne sendingen at den kronologisk orienterte historien om fjernsynet som kulturelt og sosialt fenomen har sin start. Et slikt innledende kronologisk brudd er et typisk trekk ved mange av seriens avsnitt. I de avsnittene som skildrer fenomen som filmen, sportslivet, eller fjernsynet, er det de samfunnsinstitusjonelle og sosiale aspektene som vektlegges, ikke så mye historien til mediene 'film' og 'fjernsyn' eller aktiviteten 'sport' i seg selv. Som en konsekvens av dette starter ikke avsnittene utviklingshistorisk med begynnelsen, men ved et stadium der mediene eller aktiviteten blir bestemt å ha hatt et tydelig sosialt eller kulturelt gjennomslag.[5] Valget av anslag kan dessuten ikke betraktes uavhengig av seriens helhetlige struktur. Hver av de enkelte delene skal representere en tidsmessig framdrift i forhold til det foregående. Dermed blir avsnittenes tematiske fokus, og dets plassering langs tidslinjen som serien følger, bestemt med utgangspunkt i seriens struktur som helhet: som krønike.

Den fortellende krøniken

Krøniken blir ofte betraktet som en enkel diskursiv form, fordi den med sin orientering om kronologi underordner eller setter til side andre strukturerende elementer. Den klassiske krøniken representerer et uttrykk der hendelser og forhold knyttet til et sentralt tema er framstilt i den rekkefølgen de har inntruffet, men der dette ikke følges av noen forklaring

[5] I avsnittet som omhandler film og filmkultur er dette satt til 1927 og til lydfilmens gjennombrudd: '1927 Great Escape' (Gabrielle Osrin), og for sporten sin del til 1930, da det første verdensmesterskapet i fotball gikk av stabelen i Uruguay: '1930 Sporting Fever' (Mark Davis).

av årsakssammenheng.[6] Hva som gjelder for en forklaring i historiske framstillinger, og hvordan forklaringen kommer til uttrykk, er imidlertid gjenstand for diskusjoner. Blant annet er 'fortellingen' i økende grad blitt drøftet ikke bare som en historisk formidlende form, men også en historisk forklarende.[7] De ulike synspunktene på dette kan uttrykkes som en forskjell i om man mener en historisk forklarende framstilling forstått som en *narrativ* framstilling fullt ut vil kunne favne historikerens prosedyrer og arbeidsmåter, eller om den historiske forklaringen selv bør forklares som noe mer enn et tekstlig fenomen. I sin beskrivelse av krøniken som historisk representasjonsform, understreker imidlertid den norske filologen og historikeren Ottar Grepstad at det som nettopp kjennetegner krøniken er at den har et sentralt organiserende prinsipp i en *fortellende* framstilling.[8] Om krøniken også er fortellende, slik Grepstad mener, hva er det da som skiller krøniken fra historien?

Verdens fortellinger er utallige og finnes overalt, artikulert i all slags materiale, skriver Roland Barthes i sin artikkel *Introduction to the Structural Analysis of Narratives*.[9] Han forstår i denne artikkelen fortellingen som et transhistorisk, transkulturelt fenomen: noe som ganske enkelt finnes, som livet selv, og som alltid har fulgt mennesket. I mangfoldet av de manifestasjonene som fortellingen tok, finnes det noen trekk som forente dem, mener Barthes. På samme måte som han tidligere hadde forsøk å skape et system for retorikkens former, ønsker han å konkretisere fortellingens samlende prinsipper i en strukturalistisk teori, basert på et lingvistisk forklaringsmodell.[10] Lingvistikken passet det strukturalistiske prosjektet, men Barthes påpeker samtidig at fortellingens kjerne og dens nødvendige bestanddeler også kan forklares ut fra sin logiske funksjon, med henvisning til den franske folkloristen Claude Bremonds studie av fortellingens fenomenologiske logikk. Det vesentligste elementet i Bremonds forståelse av fortellingen er et prosjekt skapt og ført av mennesker, et prosjekt som bærer et innhold vi kan forstå og relatere oss til.

---

[6] Slik er det Knut Kjeldstadli forstår krøniken, når han i sin innføringsbok til historiefaget forklarer den som en berettende og beskrivende framstilling som mangler den historiske framstillingens forklarende dimensjon, men som samtidig skiller seg fra annalen ved å ha et sentralt tema. Kjeldstadli, Knut: *Fortida er ikke hva den en gang var. En innføring i historiefaget*, Universitetsforlaget, Oslo 1994, s. 50.

[7] Se blant annet Fulsås, Narve: "Forteljing og historie", i *Studier i historisk metode 20*, Århus 1989, og Kaldal, Ingar: "Å fortelje, å forklare og å tenke historisk", i *Historisk tidsskrift* 1/1993 for to innførende og klargjørende diskusjoner over blant annet Hayden White, Paul Ricoeur og Jörn Rüsens bidrag til å tenke det fortellende som historisk forklarende.

[8] Grepstad, Ottar: *Det litterære skattkammer. Sakprosaens teori og retorikk*, Det norske samlaget, Oslo 1997, s. 302.

[9] Barthes, Roland: Introduction to the Structural Analysis of Narratives, i *Image, Music, Text*, Fontana Press, London 1977, s. 79. Opprinnelig publisert som Introduction à l'analyse structurale des récits, i *Communications* 8/1966.

[10] Op. cit., s. 82.

> All narratives consist of a discourse which integrates a sequence of events of human interest into the unity of a single plot. Without succession there is no narrative, but rather description (…), deduction (…), lyrical effusion. Neither does narrative exist without integration into the unity of a plot, but only chronology, an enunciation of a succession of uncoordinated facts. Finally, where there is no implied human interest (narrated events neither being produced by agents nor experienced by anthropomorfic beings), there can be no narrative, for it is only in relation to a plan conceived by man that events gain meaning and can be organized into a structured temporal sequence.[11]

Claude Bremonds definisjon av fortellingen forklarer den som en diskurs, en meddelelse, som integrerer en rekke av hendelser som er av menneskelig interesse, i et forenende prosjekt eller samlende handling. Når det gjelder å differensiere fortellingen fra andre diskursive former, holder Bremond opp fortellingens tre karakteristika i en utdypende forklaring: kronologien, kausaliteten og meningen. Det kan ikke finnes noen fortelling uten at den formidler en mening, og denne meningen tilskrives en menneskelig instans som enten inngår i hendelsene eller som vil komme til å oppleve konsekvensen av dem. Om kronologien eller kausaliteten mangler, vil heller ikke fortellingen kunne realiseres som form. I en kommentar til denne forklaringen setter Peter Larsen fram krøniken som eksempel på en diskursiv form som mangler et styrende plot, et enhetliggjørende prinsipp: ”Et eksempel på dette kan være de gamle *krøniker*, tekster som opstod ved at skriverne simpelthen noterede interessante, morsomme, tragiske begivenheder i den rækkefølge, de nu intraf, hulter til bulter mellem hinanden”.[12] Etter Larsens syn vil krøniken (den gamle) utelukkende være orientert om en kronologisk orden. Den vil mangle det elementet av enhet som kan sette begivenhetene i forbindelse med hverandre; det som kunne ha gjort den til en fortelling.[13] Om dette holdes opp mot de andre to beskrivelsene av krøniken som er presentert tidligere, synes det som om at denne forståelsen av krøniken, uten et sentralt tema og dermed uten grunnlag for en fortellende framstilling, i stedet bør betegnes som en annen historieformidlende form: annalen.

Krøniken er sammen med annalen en historisk representasjonsform med røtter tilbake til antikken, til eposet og til de tidligste historiske nedtegnelsene. Annalen og

---

[11] Bremond, Claude: The Logic of Narrative Possibilities, i *New Literary History*, vol xi, nr. 3/1980, s. 390. Dette er en engelsk oversettelse av Bremonds opprinnelige artikkel ’La Logique des possibles narratifs’, i *Communications*, nr. 8/1966, med andre ord samme nummer som Barthes artikkel om fortellingens strukturanalyse sto på trykk.

[12] Larsen, Peter, *TV-analyse for mediestuderende. Tre kapitler om betydning og fortelleanalyse*, Institutt for Medievitenskap, Universitetet i Bergen 1995, s. 63. Uthevning ved PL.

[13] Denne forståelsen av krønikens karakteristika er langt på vei i overensstemmelse med f.eks Narve Fulsås beskrivelse: ”Ei krønike er ein serie beskrivingar av fortidige hendingar utan anna ordningsprinsipp enn kronologi (…og så,…og så,…og så…).”, i Fulsås 1989 op.cit., s. 50.

krøniken har imidlertid blitt benyttet på forskjellig vis. Det som i hovedsak skiller dem fra hverandre, er at der annalen utelukkende har temporal suksesjon som sitt organiserende element, skapes krøniken som tidligere beskrevet også utfra en tematikk. Krøniken har med andre ord en strammere strukturell ramme om sin framstilling. Begge blir uansett betraktet som enklere i formen enn den historiske diskursen, skriver Hayden White i artikkelen *Narrativity in the Representation of Reality*.[14] Her relaterer han representasjonsformer, narratologi og vitenskapeliggjøringen av historiefaget til hverandre, og viser i artikkelen nok en gang eksempel på hvordan man kan trekke paralleller mellom fortellerteori og historiografi. Forskjellene mellom annalen, krøniken og historien relaterer han til fortellerinstansens måter å forholde seg til fortiden på, og til hensikten med historieformidlingen.

Fra annalens enkle og uorganiserte registreringer øker kompleksiteten i representasjonen gradvis, til den når sitt mest sammensatte uttrykk i den narrative historien, historie som *fortelling*. Som et resultat av institusjonaliseringen av historievitenskapen som skjedde i løpet av 1800-tallet, skulle historien i narrativ form – som fortelling – komme til å bli den foretrukne vitenskapelige diskursen. Dette betyr imidlertid ikke, skriver White, at den fortellende historien gjengir den historiske fortid på en mer korrekt måte enn det som blir gjort i krøniken. Det de to formene gjør, er å oppfylle ulike krav og intensjoner, og moderne historikere har verdsatt kravene til historien i fortellingens form høyere enn krønikens.

Slik White forstår krøniken, har den et sentralt subjekt: "(…) the life of an individual, town, or region; some great undertaking, such as a war or crusade; or some institution, such as a monarchy, episcopacy, or monastery."[15] Både historien og krøniken er resultat av retrospeksjon, idet fortiden får sitt historiske uttrykk skapt i ettertid.[16] Det som skiller de to, det som på den ene siden lar krøniken framstå som en åpen diskurs, og som slik gir den preg av å være en uforløst historisk framstilling, er krønikens mangel på betraktninger over stoffet som helhet, forstått som en forklarende avslutning. White uttrykker det slik:

> (…)the chronicle, like the annals but unlike history, does not so much conclude as simply terminate; typically it lacks closure, that summing up for the 'meaning' of the chain of

[14] White, Hayden: *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1987.
[15] Op.cit., s. 16.
[16] Dette i motsetning til annalen som blir nedskrevet underveis, og som har til hensikt å gi en oversikt over hendelser man tror er av viktighet.

> events with which it deals that we normally expect from the well-made story. The chronicle typically promises closure but does not provide it (…).[17]

Til tross for at Hayden White tar uttrykksformen i forsvar gjennom sin artikkel, levner han ingen tvil om at krøniken er en uglesett sjanger. I boken *A History of Historical Writing* refererer Harry Elmer Barnes til en viss praksis med hensyn til å skille mellom middelalderske krøniker og historiske framstillinger, på grunnlag av dens litteærere kvaliteter. ”If a medieval historical work is dry and plodding it is a chronicle, if interesting and vigorous in style and independent in judgement it is a history”.[18] Andre synes også å føre en argumentasjon basert på at skillet mellom krønike og historie kan relateres til forskjellen mellom godt og dårlig håndverk.[19] Fra et fortellerteoretisk ståsted er det imidlertid ikke av relevans å skille mellom en eventuell god og en dårlig framstillingsform. Det interessante er å påpeke forskjellene som ligger i en ulik diskursiv organisering. På grunnlag av forskjellene vil det så kunne gjøres noen betraktninger om hva resultatet av de ulike tekstlige organiseringene blir i forhold til å presentere leserene eller seerene for noe som tilhører en fortidig verden og virkelighet.

Bremond satt en menneskelig instans som det bærende elementet for fortellingens mening. White presenterer krøniken som en form med et sentralt subjekt. Forskjellen mellom fortellingen og krøniken vil dermed måtte plasseres i framstillingens utlegning av det prosjektet som er av menneskelig interesse, et prosjekt der én tilstand ønskes endret til en annen. Historien i fortellingens form framstiller dette som et fullført prosjekt, mens krøniken lar det overordnede prosjektet være uavsluttet. Om man uavhengig av medier og på tvers av sjangre og representasjonsformer forsøker å trekke noen fortellerteoretiske paralleller, vil krønikens grunnleggende logikk være i overensstemmelse med fjernsynets kontinuerlige og uavsluttede fortellerform slik vi best kjenner den fra såpeopearen.

People's Century og *Kvardagsliv* er på et overordnet nivå eksempler på historieframstillinger i krønikens form, strukturert om hundreåret. Samtidig er de to sentrert om hver sin tematikk, hver sin overordnede prosjekt: framveksten av et moderne

---

[17] White, ibid.
[18] Barnes, Harry Elmer: *A History of Historical Writing*, Dover Publications, New York 1962, s. 67.
[19] Knut Kjeldstadli forklarer for eksempel det han kaller krønikens uvitenskapelige preg i mangelen på årsakssammenheng, samt krønikerskriverenes generelt ukritiske holdning til sitt kildemateriale. Dette må sees i sammenheng med at han knytter representasjonsformen til en viss tid historiografisk sett, som en periode i historieskrivingen mellom den antikk mytiske, og den moderne historievitenskapen som vokste fram som et resultat av opplysningstiden. Samtidig gir han uttrykk for at krøniken som representasjonsform i sin åpne, berettende stil, ligger nært den amatørhistoriske aktiviteten. Jmf. Kjeldstadli 1994, s. 49-50.

samfunn der folket har fått større innflytelse, samt etableringen av en moderne nasjon. Tematikken legger grunnlaget for en framdrift i utlegningen, men dette alene gjør ikke framstillingene kausallogiske, om man forstår dem ut fra Bremonds definisjon. Når det gjelder fortellingens grunnlag i en menneskelig instans, så relateres dette til at organiseringen av begivenhetene i tid og rom først vil bli forstått som en sammenheng som gir mening, når det sees i forhold til et menneskelig prosjekt. Det er i forhold til dette at de to krønikene får en fortellende form. På et abstrakt nivå finnes denne instansen representert ved 'menneskeheten' i *People's Century*, og det norske folk i *Kvardagsliv*. Seriens bruk av tidsvitner konkretiserer samtidig den menneskelige instansen. Gjennom sine historier gjøres tidsvitnene til representanter for et større hele, samtidig som historiene også gjør det enkelte vitnet til en egen historisk agent. Selv om de to seriene begge er avsluttede, er dette ikke basert på at et prosjekt er ført til veis ende. I stedet er det hundreåret, den kronologisk strukturerende instansen som markerer framstillingens avslutning, idet hundreåret selv kommer til veis ende.

Den historiske fortellingens moralsk/ideologiske aspekter

Som krøniker velger både *People's Century* og *Kvardagsliv* framtidsspekulasjonen, der den historiske framstillingen i fortellende form presenterer en konkluderende slutt. For den historiske fortellingens del vil en slik slutt ha en tilbakevirkende kraft, ved å løfte fram en dypere, iboende mening i det som er blitt fortalt. Det er dette som er fortellingens viktigste bidrag til framstillingen, slik Hayden White ser det. En vanlig narratologisk betraktning er at den realistiske fiksjonsfortellingens uttrykkside – dens 'plot' eller 'sujett' formulert gjennom narrasjonen – gir innholdet i fortellingen betydning, gir det en samlende mening gjennom den slutten som blir satt. Dette kan forklares ved å hevde at ethvert meningsfylt element i fortellingen har en immanent betydning som blir forløst gjennom fortellingens slutt, der fortellingens tråder nøstes opp og bindes sammen. Mangler slutten, vil ikke elementenes eksistensgrunnlag innenfor fortellingen som helhet få en forklaring. Det samme synes å gjelde for narrative framstillinger av virkelige hendelser, skriver Hayden White.[20] De enkelte elementenes tilstedeværelse i en historisk diskurs synes ikke å få noen tilfredsstillende forklaring utelukkende ved å bli betraktet som en kjede av hendelser som står i et kausalkronologisk betydningsforhold til hverandre. Det stilles dessuten et krav til den narrative framstillingen om at den skal gi elementene en dypere mening gjennom å forklare deres plass i sammenhengen, og det er med dette at fortellingen lukkes. White

[20] White op.cit., s. 20.

relaterer kravet som framsettes om en lukking av den historiske fortellingen til et krav om en *moralsk* forklaring, og at framstillingen oppnår

> (…) narrative fullness by explicitly invoking the idea of a social system to serve as a fixed reference point by which the flow of ephemeral events can be endowed with specifically moral meaning.[21]

Forklaringen har med andre ord ikke bare betydning for den historiske fortellingen i seg selv, men den skal også knytte fortellingen til det sosiale systemet som den er skapt innenfor. Med utgangspunkt i et slikt syn er den fortellende historien en meddelende form som kan benyttes til å bekrefte eller bygge opp under det bestående samfunn og dets verdigrunnlag. Historien rolle blir således å verifisere samfunnets rådende ideologier, å bidra til den Store fortellingen.[22]

Krøniken mangler som allerede poengtert den fortellende historiens avsluttende grep. En kronologisk struktur råder over den kausallogiske, noe som tilsynelatende resulterer i at forklaringen – og med den både moral og ideologi – blir fraværende i den historiske framstillingen. Samtidig vil man kunne hevde at enhver form for historisk representasjon er preget av de utvalg og de vinklinger som historikeren har foretatt i sitt arbeid, både med hensyn til tematikk, problemstilling og til framstillingsform. Historiesynet som ligger til grunn for historikerens arbeid, vil alltid bære med seg visse moralske implikasjoner, uavhengig om den historiske framstillingen lukkes om en forklaring. Så lenge det man forteller om strekker seg fram til en nåtid, til historikerens eller filmskaperens samtid, vil det være vanskelig å få skapt en avslutning som summerer opp og gir forklaring i narratologisk forstand. Man kan vurdere og diskutere, men mangelen på avstand til sitt emne gjør at framstillingen ofte ikke rommer en analyse slik man tradisjonelt forventer. I de to seriene berettes historien med et endemål i en nåtidssituasjon, der samtidshistorien tangerer framtidsspekulasjonen. Den åpne, framtidsspekulerende epilogen som finnes i *Kvardagsliv,* gir avsnittenes utvalgte elementer en lignende betydning. Dette gjør den ved å vise til hvordan utviklingen har ført fram til en nåtid som gir grunnlag for å kunne gjøre noen spekulasjoner på framtidens vegne, og samtidig presentere noen mulige veier man bør følge. I *People's Century* har det siste avsnittet '1997 Fast Forward' samme funksjon i forhold til serien som helhet. Slik sett er

---

[21] Op.cit, s. 22.

[22] Det er mot en slik bakgrunn at det i postmodernistisk historieteori fremmes krav om en løsrivelse av historien fra metafortellingen, blant annet gjennom et oppgjør med den historiske narrative framstillingsformen.

framtidsspekulasjonen på samme måte som den bekreftende fortellende slutten også ideologisk befestet i den tiden den blir skapt i, samtidig som den narratologisk markerer en mulig fortsettelse på historien, selv om framstillingen avsluttes.

Den store historien

Å representere en fortid

Den narratologiske analysen gjør fortellingen til gjenstand for en undersøkelse av forholdet mellom dens tekstlige manifestasjon og dens innhold. Om man velger å legge et resepsjonsorientert perspektiv på analysen, vil oppmerksomheten rettes mot hvordan fortellingen blir meningsbærende gjennom tilskuerens konstruerende aktivitet. Velger man et mer strukturorientert perspektiv, blir forholdet mellom fortellingens representerende struktur – diskursen – og den kronologiske historien som fortellingen viser til, et sentralt anliggende. Begge disse perspektivene vil også være fullt ut anvendelige i analyser av virkelighetsrepresenterende framstillinger, men de vil samtidig kreve en annen type av oppmerksomhet enn i analyser av fiksjonsfortellinger. Meningen som tilskueren tilskriver filmen, baseres ikke utelukkende på hans eller hennes forståelse og fortolkning av det som fortelles i filmen, men også på at filmen presenterer en framstilling av faktiske forhold, faktiske hendelser. Det er på dette grunnlaget at Carl Plantinga finner det hensiktsmessig å operere med begrepet om en projisert verden, eller modellverden, om filmens representasjon plassert i spennet mellom dens meddelelse, og den historiske verden. Med denne instansen mener han å finne et felles grunnlag for diskursive analyser – uavhengig om diskursene uttrykker et fiksjonelt eller ikke-fiksjonelt betydningsinnhold – fordi det i prinsippet først er i forhold til den modellverdenen som konstrueres at en distinksjon mellom de to blir tydeliggjort.[23] Gjennom å operere med ideen om en modellverden, vil man også kunne holde fast ved at dokumentarfilmen, selv som virkelighetsrepresentasjon, allikevel kan skape 'feilaktige modeller', eller være villedende i sin framstilling.[24] Samtidig gir ideen om en modell- eller projisert verden også en forståelse av at den fortiden som ligger der – som et fortidig, fremmed land – kan gis ulike framstillinger, der én framstilling ikke nødvendigvis er mer korrekt enn den andre, selv om de er forskjellige. Nå vil det samtidig kunne hevdes at begrepet modellverden til forveksling innehar de samme

[23] Plantinga, Carl: *Rhetoric and Representation in Nonfiction film*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, s. 84. Dette blir fra Plantingas side også en kritikk av Bill Nichols tidvise skille mellom fiksjonsfilmens fortelling og dokumentarfilmens argument, et skille som utvikles i *Representing Reality*.

[24] Plantinga, op.cit., s. 86.

kvalitetene som det narratologiske begrepet 'histoire', eller også 'fabula', en likhet Plantinga selv markerer.[25] Selv om ikke Plantinga uttrykker det i klartekst, synes den avgjørende forskjellen mellom dem å ligge i at der 'histoire' og 'fabula' er utledet på et fortellerteoretisk grunnlag, er modellverdenen fundert mer generelt i representasjonsteori, og vil derfor ha et langt bredere anvendelsesområde.

En framstilling i den rene krønikens form har en overensstemmelse mellom tidsplanet i diskursen og i historien. Modellverdenens tidslinje vil i det tilfellet være identisk med framstillingens tid. Dersom man i stedet velger å fortelle uten kronologien som overordnet prinsipp, vil det oppstå brudd og forskyvninger de to tidsplanene imellom. Dette *kan* gjøres for å framstille noe med et annet årsak/virknings-forhold enn det opprinnelig hadde, med en intensjon om å framstille en projisert verden som på viktige punkter atskiller seg fra den historiske virkeligheten som den representerer, og dermed skape en feilaktig framstilling. Vanligst er det allikevel å benytte den fortellende framstillingens doble tidsnivå kreativt for å gi framstillingen en større diskursiv dynamikk.

Alle *Kvardagsliv*s fem avsnitt har en kronologisk orden på makronivået, styrt av hundreåret, med et fortellermessig nullpunkt satt i kommentarens første setning, som er lagt til omkring århundrets begynnelse.[26] Når historien så fortelles videre derfra, vil det imidlertid oppstå en rekke brudd i den fremadskridende ordenen. De utvalgte avsnittstemaene favner bredt, slik som i 'Då Noreg vart mindre', der kommunikasjon i en rekke ulike betydninger og varianter danner grunnlaget for en framstilling av 1900-tallets historie. Av den grunn blir de enkelte kommunikasjonsmidlene og kommunikasjonsteknologiene hver for seg gjenstand for små historiske utlegninger. Disse føyes gradvis til en kronologisk beretning der de små historiene seg imellom danner et overlappende tidsplan.

Ved flere anledninger, både i *People' Century* og i *Kvardagsliv*, skyves den fortellermessige framdriften til side til fordel for tematisk utdypende sekvenser bestående av arkivklipp og musikk. Dette blir særlig tydelig i *Kvardagslivs* siste avsnitt 'Ein ny nasjon'. Framstillingens flyt blir her stadig brutt opp av kavalkader av ulike filmklipp som tematisk står i forbindelse med hverandre. Strukturelt fungerer disse kavalkadene som overganger fra et emne til et annet, mens de i betydningsmessig forstand fungerer som fortettede sammenstillinger som uttrykker et tidsbilde, en karakteristikk, eller en bestemt

[25] Op.cit., s. 84.
[26] Det siste avsnittet - 'Ein ny nasjon' - starter med å påpeke polfarerenes bragder mot slutten av 1800-tallet, og begynner slik før hundreåret det fortelles om egentlig tok til.

begivenhet.[27] 'Ein ny nasjon' har ikke mindre enn fem slike kavalkader, som på ulikt vis utdyper hovedframstillingen. Den første sammenfatter typiske sysler som understreket det nasjonale ved begynnelsen av hundreåret: vintersport, folkedans og 17. mai-feiring. I kavalkaden presenteres aktivitetene i en fortettet tematisk form, men både vintersport og feiring av 17. mai kommer også senere i avsnittet til å stå sentralt. Samisk liv og kultur framstilles i en annen slik kavalkade, den norske triumfen under OL på Lillehammer like så. Noe typisk norsk (og samisk) blir forsøkt presentert idet den fortellermessige framdriften stoppes opp, og der vi for et kortere eller lengre øyeblikk dveler ved et utvalgt tema. Kavalkadens abstrakte betydningsinnhold blir etablert og understrekes gjennom de sammenstilte filmklippenes tidslige uavhengighet i forhold til hverandre. Avsnittets klippsekvens med blomsterbarna i Slottsparken tar derimot høyde for både å skape et tidsbilde og en karakteristikk av en gruppe, en livsførsel. I '1970 Half the People' og 'Eit nytt kvinneliv' finnes det også slike narrative pauser, der hovedframstillingen stopper opp og gir rom til en klippsekvens med en karakteriserende funksjon. Med en rekke forskjelligartede klipp tegner begge avsnittene et bilde av 1980-tallets kvinne, en kvinne som har lagt 1970-tallets kamp bak seg og som framstår med mer makt og større frihet, samt med klare karrieremessige ambisjoner. Tidligere i avsnittet har '1970 Half the People' brukt samme prinsipp for å tegne et tidsbilde av 1960-tallets rådende kvinnesyn. Med utdrag fra forskjellige reklamefilmer som stilles sammen og som lydlegges med en av tidens melodier, trer en betydning knyttet til reklamens – og gjennom den også samfunnets? – nedlatende holdning til kvinnen, frem i tilskueren.

In medias res

De aller fleste av *People's Century*s avsnitt begynner *in medias res*, forstått som 'midt i situasjonen'. I '1970 Half the People' får vi demonstrert dette til fulle. Avsnittet åpnes med et arkivklipp som etablerer situasjonen direkte inn i og tett på et stort demonstrasjonstog der et hav av kvinner taktfast roper "All women join us!". Filmklippet blir tid- og stedfestet gjennom *voiceover*-kommentaren: "August 1970, New York. Fifty thousand women march down 5th Avenue". I det samme materialet ser vi så to kvinner fortelle hva kvinnekampen består i for dem personlig: den ene vil ha mulighet til å jobbe som bussjåfør, den andre ønsker å kunne skaffe seg et eget sted å bo uten å måtte være gift. Kvinnenes samlede

[27] Regissør Tor Segelcke framhever disse kavalkadenes opplevelsesdimensjon. Filmskaperne hadde som forsett for produksjonen å integrere informasjon, identifikasjon og opplevelse i de historiske framstillingene, der kommentaren skulle fremme det første, tidsvitnene det andre, og collagene det tredje. Jmf intervju med Marie Sjo og Tor Segelcke, 14.august 2001.

ønsker oppsummeres av hovedfortelleren: ”They say they want genuine equality with men, under the law, at home, at work.”, før vi møter avsnittets første tidsvitne som forteller om sin opplevelse av demonstrasjonen. Her går anslaget over fra å tilsynelatende befinne seg midt i situasjonen, noe kommentaren understreker ved å bli holdt i såkalt historisk presens, til en mer reflekterende og etter hvert også mer sammenfattende tone. Avslutningsvis presenterer *voiceover*-kommentaren oss for avsnittets tematikk som helhet:

> The Campaign in the United States is another stage in a long fight. Since the start of the century, women have been battling attitudes that had hold them back. Yet around the world half the people still can’t enjoy all the freedoms the other half take for granted.

I anslaget presenteres det første tidsvitnet som Jacqui Ceballos, men vi får ingen ytterligere informasjon om hvem hun er, eller hvorfor hun har blitt satt som et innledende vitne allerede før avsnittstittelen presenteres. Samtidig markerer hovedfortellerens introduksjon at demonstrasjonen i New York kan forstås som begynnelsen på et nytt stadium i en langvarig kamp, og at det er dette nye stadiet som skal danne kjernen i framstillingen. Både den manglende informasjonen om Jacqui Ceballo og introduksjonens implisitte henvisning til det som skal komme, skaper en narrativ forventning. Vår nysgjerrighet og vårt vitebegjær har fått anledning til å bli vekket. Anslaget – som strekker seg fra slutten av vignetten til tittelen på avsnittet klippes inn – fungerer retorisk som inngangen til avsnittets tematikk. Fra å starte i en konkret hendelse, ender anslaget opp i en sammenfatning der fortid og framtid møtes. Dette markeres visuelt ved at ytterligere et klipp fra demonstrasjonstoget fryses, og årstall og avsnittstittelen legges på bildet. Der seriens vignett står som inngang til serien som helhet, som en enhetlig ramme om produksjonen, har avsnittets anslag som funksjon å presentere avsnittets *spesifikke* emne og tema for tv-seerne i en så kompakt og samtidig på en så interessevekkende måte som mulig. Denne strukturen benyttes i de aller fleste avsnittene. Vi blir presentert for en tilstand som vil komme til å gjennomgå en endring, og i det legges grunnlaget for en fortellende framstilling.

En åpning ’in medias res’ betraktes som det klassiske episke anslag i vestlig litteratur.[28] Etter anslaget følger ofte en ekspositorisk tilbakevending til en tidligere tid historisk sett. Hvor langt tilbake man beveger seg fortellermessig, og hvor hurtig fortellingen vender tilbake til sitt utgangspunkt, er imidlertid gjenstand for store

[28] Genette, Gérard: *Narrative Discourse. An Essay in Method*, Cornell University Press, Ithaca 1993 [1972], s. 36

variasjoner.[29] Tilbakeblikket kan vare hele beretningen igjennom, eller begrenses til å gi et raskt innblikk i hendelser som tilhører tidligere tider. Bruken av tilbakeblikk varierer de ulike avsnittene av *People's Century*s imellom. I enkelte utelates tilbakeblikket og historien presenteres i stedet kronologisk fra startpunktet, mens i andre avsnitt benyttes innledende tilbakeblikk som kan dekke mange tiår av historien.[30] Etter det beskrevne anslaget til '1970 Half the People' vender framstillingen tilbake til begynnelsen av 1900-tallet, med arkivklipp som viser suffagretter i demonstrasjonstog. Med dette hoppet fra en demonstrasjon til en annen, blir seerne brakt tilbake til den historiske representasjonens begynnelse, et tidsplan som starter år 1900. Tilbakeblikket består av en kronologisk beretning om den historiske utviklingen fram til fortellingens startpunkt i 1970, og har dermed en utstrekning på nærmere 70 år.[31] I skjønnlitteraturen vil en innledende analepse i mange tilfeller kunne leses som en tematisk markør.[32] I prinsippet har den samme funksjon i dokumentarfilmsammenheng, der analepsen forstås som en presentasjon av bakgrunnen for den tilstanden som problemstillingen eller temaet retter fokus mot. Det innledende tilbakeblikkets funksjon i '1970 Half the People' er å gi innblikk i tidligere kvinnebevegelser kamp for rettigheter, men presenterer også en bakgrunn for hvorfor kvinnebevegelsen fikk sin oppblomstring ved inngangen til 1970-tallet. Deretter fortelles fortsettelsen på historien, fra 1970 og fram til slutten av 1990-tallet.

Sosial posisjon, kropp og kvinnekamp

Med utgangspunkt i samme tema vil det av nødvendighet finnes en rekke sammenfallende trekk mellom 'Eit nytt kvinneliv' og '1970 Half the People', selv om det ene utelukkende omhandler norske forhold, og det andre setter temaet inn i globale rammer. For eksempel relateres begge tematisk til politiske rettigheter, kvinnekropp og arbeidsliv. '1970 Half the People' er imidlertid langt mer problemorientert enn det 'Eit nytt kvinneliv' er, både med hensyn til skildringen av kvinnenes kamp for rettigheter, men særlig gjennom avsnittets fokus på kvinneundertrykking og kjønnsdiskriminering. Sistnevnte preges av en klar forestilling om en historisk utvikling mot det bedre. Tilløp til problematisering ligger ikke så mye i den muntlige framstillingen som i sammenstillinger mellom hovedberetningen og

[29] Som tidligere nevnt blir slike narratologiske sprang betegnet som 'analepse'. Varigheten av analepsen bestemmes som dens 'amplityde'.
[30] '1919 Lost Peace' og '1929 On the Line' er to eksempler på avsnitt der anslaget også presenterer det historiske utgangspunktet for framstillingen.
[31] Den fortellende framstillingens historieplan har selvfølgelig ingen naturlig eller nødvendig start i 1900, men er som tidligere nevnt skapt av hundreåret som forklaringsramme for framstillingen.
[32] Aaslestad, Petter: *Narratologi. En innføring i anvendt fortelleteori*, LNU Cappelen akademiske forlag, Oslo 1999, s. 47.

bildene. Mer enn å la historieframstillingen gi uttrykk for kvinnenes kamp, markerer den kvinnen som representant for nasjonen, sett i historiens lys. Rett nok trekkes sosiale og politiske reformer fram som viktige faktorer for å skape 1900-tallets nye kvinneliv, men den dominerende tematiske dreiningen går allikevel mot å fortelle om det norske samfunnets utvikling gjennom hundreåret, sett fra den norske kvinnens ståsted.

Avsnittet åpner med en prolog bestående av sammenstilte klipp fra et knippe eldre fiksjonsfilmer som viser fram utfordrende, lengtende og ikke minst 'kroppslige kvinner', lydlagt med musikk signert Christian Hartmann.[33] Dette følges av et sitat av Katti Anker Møller om kvinnenes rett til selv å bestemme over sin egen kropp, lest av seriens kvinnelige *voiceover*, Liv Bernhoft Osa. Etter den ahistoriske introduksjonen flyttes beretningen så til livet på landsbygda ved århundreskiftet, et liv preget av slit, både for menn og for kvinner. I tillegg til gårdsarbeidet hadde kvinnene dessuten barnefødslene som tærte på kreftene. På denne tiden gjennomgikk landet store endringer i sine bosetningsmønstre, og mange brøt opp fra bygda for å søke lykke og bedre kår i de større byene. Mange jenter fikk seg jobb som tjenestepiker, uten at dette nødvendigvis besto av lettere arbeid enn det de var vant med hjemme fra.

I den introduserende sekvensen presenteres avsnittets to førende tematiske tråder: kvinnekroppen, og kvinnen som en aktør i det norske samfunn, hovedsakelig innenfor rammene av hverdagslivet. 'Kroppen' markeres gjennom det innledende sitatet, filmklippene og understrekingen av kvinnenes barnefødsler, mens 'aktøren' markeres gjennom arbeidet både på gård og i byen. Herfra fortelles historien langs disse to trådene, enten parallelt lagt ut, eller tvunnet i hverandre. Tidlig markeres kvinnens sentrale betydning for industrialiseringen av landet, uten at dette førte til noen belønning verken i form av politisk makt eller medbestemmelsesrett. Ut av dette føres framstillingen videre med kvinnesaksbevegelsen som var virksom ved begynnelsen av hundreåret, en bevegelse basert på ønsket om stemmerett på lik linje med mannen, men også preget av kampen for bedre levekår og større sosial trygghet for kvinnene. Her presenteres sentrale foregangskvinner og -menn slik som Betzy Kieldsberg, Katti Anker Møller og Johan Castberg, men det er de samfunnsmessige og sosiale resultatene av arbeidet deres som blir satt i fokus.

Slik fortsetter avsnittet å fortelle historien gjennom mellomkrigstidens nye arbeidsdag; i krig, gjenreisningstid og etableringen av velferdsstaten; fram til 1980-tallets jappetid da norske Mona Grudt ble Miss Universe, og 1990-tallets blanding av teknologioptimisme og nykonservatisme. Når den historiske framstillingen nærmer seg

[33] Musikken til Hartmann er hentet fra spillefilmen *Aldri annet enn bråk* (Edith Calmar, 1954).

framtidsvyen, argumenteres det for at kvinnekampens saker fremdeles bør ha en plass på samfunnets agenda gjennom skildringen av 8. mars-feiringen i en av landets barnehager. Som helhet gir framstillingen uttrykk for at forholdet mellom kropp, kjønn og kvinners sosiale og samfunnsmessige roller synes å ha blitt mer komplekst, samtidig som kvinneidealet i seg selv i dag er langt mer mangetydig enn det tidligere har vært.

Den historiske framstillingen i 'Eit nytt kvinneliv' legges på et konkret nivå. I avsnittet relateres en rekke lovbestemmelser som har blitt vedtatt gjennom hundreåret til framstillingen av kvinnens hverdag; Loven om allmenn stemmerett fra 1913, loven om 8-timers arbeidsdag, loven om selvbestemt abort, og den lovfestede kontantstøtteordningen. Når den store og den lille historien sees i sammenheng får vi fortalt at selv om loven om 8-timers dagen ble gjeldende fra 1919, hadde det for eksempel ingen innvirkning på livet til bondekvinnen, mens abortloven som ble gjeldende fra 1978 gjorde det slutt på den risikable illegale abortvirksomheten, slik den blir beskrevet av et tidsvitne. Selv om en rekke lover og bestemmelser gjennom hundreåret er satt i verk for å gi kvinnen bedre levekår og større likhet med mannen, er tradisjonelle krav fremdeles tydelige i hverdagen, og likestilling og likerett er ennå ingen selvfølgelighet. Dette viser innsettelsen av den første, norske kvinnelige biskopen i 1993. For den norske offentligheten var Rose Marie Köhn langt fra bare en biskop. Hun var i hovedsak en kvinne. Selv om problemstillingen tas ned på et noe mer hverdagslig nivå, finnes den representert også der. I avsnittet fortelles historien om Bente Sollid, en kvinne i 30-årene som til nå har valgt en karriere som sjef og direktør i et datafirma framfor å stifte familie med barn. Måten hennes situasjon framstilles på, viser at kvinner i dag i all hovedsak har like muligheter til å gjøre en karriere på linje med menn, men samtidig gjør Sollids valg henne forskjellig fra mange menn som befinner seg i samme type stillinger som hun selv. Avsnittet rundes da også av med en klar antydning om at kampen ennå ikke er over. Mye har forandret seg, men en god del kan fremdeles bli bedre.

Den historiske framstillingen er i '1970 Half the People' konsentrert om kvinnens skiftende plass i det samfunnet hun lever i, slik den blir definert av politiske bestemmelser, men også slik kvinnene selv ønsker den skulle være. Fordi fokus hovedsakelig legges på forskjellene mellom ønsker og en faktisk situasjon, blir framstillingen mer problemorientert, og derfor også politisk ladet. Avsnittets argumentasjon perspektiveres gjennom de innvirkningene politiske bestemmelser så vel som sosiale normer hadde for kvinnene, i deres hverdagsliv. Tidsvitnene gir oss de klareste eksemplene: kvinnenes historier viser hvilke konkrete utslag bestemmelser og normer får, når et rådende samfunnssyn og en personlig livsverden ikke står i fase.

Der ’Eit nytt kvinneliv’ framhever kvinnekroppen i anslaget, tar ’1970 Half the People’ ansats i 50-års markeringen av stemmeretten for amerikanske kvinner, representert med den store demonstrasjonen i New York, på 5th Avenue. Senere har denne demonstrasjonen blitt stående som den første manifestasjonen av en massiv kvinnebevegelse som kom til å vokse fram på 1970-tallet. Fra 50-års markeringen trekkes den historiske linjen tilbake til begynnelsen av hundreåret og til kampen for stemmerett. Det er den britiske kampen som benyttes som eksempel, der tidsvitnet Mary Stott fra Leicester forteller om sine opplevelser som 21 år og førstegangsvelger i 1929. Med tanke på seriens globale tilsnitt kunne det ha vært naturlig å vise hvordan situasjonen var også i andre land, i og med at stemmeretten utgjorde en sentral muligheten for kvinner å bety noe i en politisk sammenheng, og ved hjelp av den markere seg med en tydelig samfunnsmessig posisjon. Det faktum at finske kvinner fikk stemmeretten samtidig med mennene, mens indiske kvinner måtte vente til 1950, kunne vært et interessant utgangspunkt for en komparativ historisk framstilling, men dette ville samtidig ha tatt opp for mye plass og stokket om på den historiske kronologien. I valget av én kvinnes historie om sin første tur til stemmeurnen signaliseres både vitnets representative karakter – idet hun blir stående som eksempel på alle de kvinner som i løpet av årene har fått den samme muligheten som den mannlige delen av befolkningen til å gi sin stemme – samtidig som den enslige historien også blir et uttrykk for fjernsynskrønikens økonomiserende fortellergrep.

Det er først når avsnittet beskriver hvilke arbeidsforhold kvinnene jobbet under ved starten av hundreåret, at et bredere geografisk spekter og et mer sammenlignende aspekt blir tydelig i beretningen. Dette bidrar til å understreke hvilke forskjeller som fantes, og som fremdeles finnes, blant verdens kvinner. I forlengelsen av presentasjonen av arbeidsforhold tilkjennegis også forskjellige sosiale posisjoner og normer som har satt rammer for kvinnenes tilværelse gjennom hundreåret. Bestemmelsen om å oppheve påbudet om å bære slør gjorde den iranske skolejenta Maloud Khanlary fra seg av glede i 1930. Fortvilelsen hun følte femti år etter, da det i kjølvannet av den islamske revolusjonen på nytt ble påbudt med slør, illustrerer hvordan politiske beslutninger kan virke direkte og fysisk inn på ens eget liv. Andre eksempler på hvordan politisk styrte konjunkturer konkret har påvirket kvinners hverdag, kommer klart til uttrykk i avsnittets skildring av den britiske og amerikanske stats vervekampanjer av kvinner til tungindustrien under Andre verdenskrig, og den etterfølgende kampanjen for få kvinnene tilbake til hjemmet da krigen var over. Kvinner slik som britiske Lillian Gilen, som under krigsårene hadde fått svært gode skussmål for jobben hun gjorde som kranfører, ble stående uten jobb da freden var et

faktum. Den imøtekommende holdningen fra arbeidsgiverne ble nærmest over natten forandret til en avvisende forakt, noe Gillen fikk oppleve på nytt hver gang hun søkte på ledige stillinger. Historiene til Khanlary og Gillen blir supplert av en rekke andre som gir eksempler på forskjellsbehandling i jobbsammenheng eller ulike former for frihetsberøvelse knyttet til kulturbestemte restriksjoner.

I '1970 Half the People' fungerer hovedfortellerens beretning samfunnsorienterende og informerende innenfor rammene av "fortellingen om 1900-tallets kvinnekamp", uten at den går analytisk i dybden. Komplekse hendelsesforløp og utviklingsmønstre vil i realiteten bare kunne antydes i fjernsynsmediets diskurs og innenfor rammene av krønikens form. Det er grunnen til at man i avsnittet blir fortalt om den islamske revolusjon og dens konsekvenser for iranske kvinner, men ikke om opptakten til eller forklaringen på hvorfor det skjedde. Dette skyldes både en fortellermessig økonomi, der konsekvensene blir vurdert som mer relevant for argumentasjonen enn bakgrunnen. Opptakt og årsaker til den islamske revolusjonen blir imidlertid et vesentlig tema et par avsnitt senere i serien, '1979 God fights back' der temaet er religiøs ekstremisme og religionenes betydning for det moderne mennesket. På denne måten skapes det også koblinger mellom avsnittenes ulike tematiske vinklinger. Dette bidrar i sin tur til en større kompleksitet innenfor seriens samlede historiske framstilling av 1900-tallet, enn det man ved første øyekast kan få inntrykk av.

Det finnes imidlertid også en klar markering av de gjennomslagene som feministene har opplevd for sine kampsaker. Dette gjelder både den voksende allmenne bevisstheten om kjønnsproblematikken i seg selv, både blant menn og kvinner, og den økende graden av kontroll og styring over sin egen kropp som kvinnen fikk med p-pillen. Prevensjonsmidlets positive innflytelse blir skildret av to forskjellige tidsvitner, én kvinne som begrenset barneflokken ved hjelp av p-pillen, en annen som forteller om hvordan hun i studietiden bevisst fikk skjøvet familieetableringen foran seg i flere år.

Der 'Eit nytt kvinneliv' fokuserer på kvinnens kropp og kvinnen som aktør i en konsensusorientert framstiling, bæres den historiske framstillingen i '1970 Half the People' fram av en grunnleggende frustrasjon over kulturelle og samfunnsmessige sanksjoner av kvinners muligheter, samt den markerte kampen som har blitt ført både av de enkelte kvinnene alene i deres hverdag, men også i fellesskap. Fordi konfliktperspektivet er framtredende, blir det nettopp historiene til de kvinnene som har stått i mot, eller bekjempet fordommer og urettferdighet som blir presentert, mens det ikke finnes noen plass til dem som har delt samfunnets mer tradisjonelle holdninger. "All women join us!" lyder det i åpningsklippet. Etter avsnittets historiske framstilling å dømme, synes det som

om kvinnekampen har vært samlende for kvinner verden over, og at den feministiske ideologiens motstandere er menn med makt. Tidsvitnet Colleen Parros historie kunne – som vi etter hvert skal se – ha vist at bildet er mer sammensatt, men hennes stemme drukner i den store sammenhengen. Det som kunne vært en dialektisk framstilling av det store kvinneopprøret, blir i stedet til en historisk beretning som domineres av kvinneaktivisme.

Den framtidsrettede avslutningen

Årsaken til at krøniken ikke ender opp som en lukket framstilling er, som tidligere vist, at den har tidens gang som sitt styrende prinsipp. Den innledende oversikten som krøniken har på fortiden, forsvinner i takt med at den historiske framstillingen tidslig nærmer seg fortellerståstedet. Dette markeres klart både i 'Eit nytt kvinneliv', og i '1970 Half the people', som begge ender opp i en nåtid-situasjon. Sistnevnte starter med arkivmateriale fra den store demonstrasjonen på Fifth Avenue i New York, for så raskt å søke tilbake til begynnelsen av århundret. 31 minutter ut i avsnittet er vi historisk tilbake til 1970. Da har seerne blitt fortalt starten på, årsaken til og utviklingen av kvinnebevegelsen, hovedsakelig slik den oppsto i USA. Den amerikanske radikale kvinnebevegelsens kamp blir så framstilt som inspirasjonskilde for lignende grupperingers utvikling i land som Nederland og Storbritannia.[34] Som paralleller til den amerikanske kvinnebevegelsens metoder og aksjonsformer, vises eksempler på hvilke virkemidler de europeiske grupperingene tok i bruk i sine forsøk på å drive fram krav om like rettigheter og å skape en offentlig bevissthet om temaet. For en stund senkes tempoet i makronivåets utlegning, og utvalget av forskjellige nasjonale aksjonsgrupper gir avsnittet en sammenlignende bredde i framstillingen.

Siste del av avsnittet viser kvinnekampens videre utvikling fra 1970-tallet fram til i dag, der framstillingen åpnes opp og blir en samtidsskildring. Politisk sett har det kommet mange seire i kampen for likelønn, for lik rett til arbeid og mot forskjellsbehandling og diskriminering. Selv om kvinners livsvilkår og samfunnsmessig status er blitt betraktelig bedre opp gjennom hundreåret, er det på verdensbasis fremdeles mange kvinner som ennå ikke har de mest elementære menneskerettigheter. Som illustrasjon på at det også i dag eksisterer kulturelt funderte tradisjoner og ritualer som ennå underordner kvinnen på det mest brutale, fortelles det om indisk brudemord, basert på historien til en overlevende kvinne, samt om muslimsk omskjæring. Samtidig presenteres seerne også for det faktum at

[34] Måten den amerikanske kvinnebevegelsen fungerte som inspirasjonskilde illustreres gjennom en collage av avisklipp fra nederlandske, franske og italienske aviser som alle refererer til de store amerikanske demonstrasjonene.

det ikke utelukkende er hvite, vestlige kvinner som har oppnådd større frihet og handleevne i årene som har gått. Meksikanske Serafine Gallardo er født inn og oppvokst i en svært mannsdominert kultur. På tross av dette har hun gjennom sitt sosiale engasjement fått gjennomslag for å forbedre boforhold og infrastrukturen i en av de fattigste bydelene av Mexico City. Hennes historie står som et eksempel på at den vanlige mann og kvinne kan bety en forskjell, kan få ting til å forandre seg til det bedre.

Avslutningen på avsnittet er åpen og peker samtidig inn i framtiden. Fra FNs store kvinnekonferanse i Beijing 1995 hører vi Hilary Clinton tale om arbeidet som fremdeles gjenstår, der mange av verdens kvinner fremdeles har en lang vei igjen å gå. Som følge til talen vises klipp av kvinner vi har møtt og hørt historiene til tidligere i avsnittet. Visuelt avsluttes avsnittet med opptak av latinamerikanske skolejenter. Dette fungerer både som en illustrasjon både til Clintons tale, og til hovedfortellerens avsluttende kommentar som spesifikt knytter 1900-tallets kvinners kamp til de kommende generasjoner: "By the end of the century half the people have gained public commitments and civil rights the next generation have to presshold." Ansvaret ligger nå hos den oppvoksende slekt.

En lignenede avslutning finnes også i 'Eit nytt kvinneliv'. Den tidligere omtalte 8. mars-feiringen i en Oslo-barnehage med et lite tog av små jentunger benyttes som uttrykk for dagens "domestiserte" kvinnekamp. Til tross for at det i *Kvardagsliv* satses på en bred skildring av den norske kvinnens endrede liv i løpet av århundret som har gått, understreker avslutningen at kvinnesaken like fullt må betraktes som et underliggende tema. Dette temaet kommer også til overflaten når avsnittet avslutningsvis antyder en viss bekymring for hva vedtaket om kontantstøtte til småbarnsforeldre kan føre til i framtiden, om det vil bety at kvinnene igjen vil kjenne presset for å velge en hjemmetilværelse med barna framfor å gå tilbake til arbeidslivet etter endt svangerskapspermisjon. Mot et bildeteppe av klipp hentet fra avsnittet, satt sammen som små glimt i vilkårlig rekkefølge, høres følgende epilog:

> Den norske kvinna har i dag moglegheiter knapt nokon kunne tenkja seg for hundre år sidan. Det er sjølvsagt at ho bestemmer over eigen kropp, ho avgjer om og når ho skal ha barn, ho vel mann og ho skil seg. Ei einslig mor er ikkje lenger ei skam. Kvinner er i fleirtal ved universitet og høgskular, dei fleste tener eigne pengar. Framleis er mykje ugjort, men kampen i det 20. århundret har skapt ei stolt og bevisst kvinne. Ei kvinne klar for nye utfordringar.

Den avsluttende kommentaren forankres i et arkivklipp av en liten jente på karusell, som en gang festet blikket inn i kameraet, og nå ser på oss, på tvers av tid. I den framtidsrettede oppsummeringen blir 'hundreåret' som historisk epoke forlatt til fordel for generasjonen, i

People's Century så vel som i *Kvardagsliv*. Gjennom barna presenteres vi for tiden som skal komme, og det er gjennom dem at historien blir til framtidsforventninger.

… og de mange små historiene

Krønikens i utgangspunktet stramme struktur myknes ikke bare opp av avsnittenes interne narrative organisering, men også av tidsvitnenes historier. Spillet mellom hovedargumentasjon og personlig tilbakeblikk skaper et effektivt og økonomisk fortellergrep som gir større fylde til framstillingen, ikke med vitenskapelige refleksjoner eller analyser, men gjennom opplevelser.[35] Med oppmerksomheten rettet mot den enkelte hverdagsaktørenes handlinger og erfaringer i den historiske virkeligheten det berettes om, fungerer erindringene basert på personlige erfaringer som kommentarer til hovedframstillingen, kommentarer som går inn og beriker den informative, men relativt overfladiske historiske framstillingen.

Minner i fragmentets form

De to seriene tar i bruk tidsvitnene som 'diskursive byggesteiner' på noe forskjellig vis, en forskjell som har betydning for hvordan de enkelte vitnenes beretninger framstår i forhold til den historiske utlegningen som helhet, og hvordan beretningene fungerer som selvstendige historier. Hva betyr det for den samlede framstillingen hvordan intervjuene er utnyttet? I hvor stor grad vil de muntlige kildenes status og integritet (med tanke på minnene som selvstendig historiske framstillinger) måtte vike for den helhetlige historiske framstillingens klarhet? Som drøftet i kapittel fire finnes det forskjellig syn på dette, mellom historikere og filmskapere, men også innenfor det historiefaglig funderte *oral history*-miljøet. I den deltagende historiedokumentaren vil minnematerialet ha en viktig rolle, men diskursivt vil materialet i prinsippet alltid underordnes hovedframstillingen. Minnematerialets verdi og funksjon vil måtte vurderes i forhold til hva som behøves for å forme en god historisk framstilling passende de institusjonelle kravene som blir satt til produksjonen.[36] Som et eksempel på dette nevner Rogan Taylor og Andrew Ward i den tidligere omtalte artikkelen om BBCs fotballhistoriske serie *Kicking and Screaming* at av

[35] Det trenger ikke nødvendigvis være noen motsetning mellom å gi vitenskapelige refleksjoner og analyser på den ene side, og fortellingsmessig fylde på den andre. *The Civil War* og *The Cold War* er begge eksempler på det. Disse historiedokumentariske seriene støtter seg på fagfolks ekspertbetraktninger, som etter det vi så i kapittel tre, benytter seg av en annen retorisk strategi enn det som knyttes til bruk av hverdagsmenneskers beretninger.

[36] Det finnes imidlertid store forskjeller i hvilke krav som blir stilt for eksempel til omfang, spilletid og produksjonstid, ikke minst mellom fjernsyns- og filmproduksjoner.

det totale muntlige materialet som ble samlet inn i forbindelse med produksjonen, var det bare 1, 25 prosent av materialet som ble med i den endelige fjernsynsserien.[37] Produksjonsteamet må underveis ta stilling til om materialet passer fjernsynet, om det er fargerikt og sterkt nok til å bryte igjennom skjermen til tv-seerne, om og hvor det passer inn i sammenhengen, og hva slags visuelt materiale som kan brukes sammen med vitnets erindringer. Resultatet, skriver Tayler og Ward, som selv arbeider som 'oral historians', er at utvalget gjerne blir rent tilfeldig ut fra akademiske kriterier, fordi det materialet som ikke passer inn i en audiovisuell diskurs, faller ut. Samtidig vil det ofte være slik at om produksjonstemaet finner et materiale som til fulle oppfyller de kravene som er satt, brukes materialet uavhengig om i hvor stor grad det er av betydning for det helhetlige historiske bildet.[38]

I *People's Century* blir mange av beretningene stykket opp og bit for bit innlemmet i den *voiceover*-baserte hovedframstillingen. Dette skjer enten ved en gradvis avdekking av vitnenes historier, eller ved at de fungerer som tilbakevendende erindringer som løper parallelt med den historiske framstillingens makronivå. Dette har oftest som resultat at fortellingen får en økt intensitet, men det representerer samtidig også en balansegang mellom å framstille vitnenes minner som autonome historier på den ene siden og som drivstoff til den store historiens framdrift på den andre. Et markant eksempel på en gradvis avdekking finnes i '1963 Picture Power', der de i utgangspunktet 'navnløse' vitnene Dorothy og Benjamin Berger viser seg å være foreldrene til en av de israelske idrettsutøverne som ble drept i en terroraksjon under OL i München 1972. Fra innledningsvis å fungere som anonyme tidsvitner som begge uttaler seg om fjernsynet som samlende medium, utkrystalliseres kjernen i deres historie når avsnittet etter hvert tar for seg terroristgrupperingers utnyttelse av den oppmerksomheten mediet ga. Først da får vi vite navnet på de to, og den egentlige grunnen til at deres minner er en del av framstillingen. Andre ganger vender framstillingen tilbake til et vitnes historie fordi den gir eksempler på personlig utvikling eller framskritt fungerer som en parallell til en samfunnsmessig (opinions-)endring. Den amerikanske teleoperatøren Lorena Weeks historie i '1970 Half the People' er et eksempel på dette. Fra å ha jobbet som en underbetalt sentralborddame ønsket Weeks i stedet å bli telemontør. Dette ønsket førte til en langvarig kamp som hun til slutt vant, delvis på grunn av en samfunnsmessig opinionsendring i synet på hvilke jobber kvinner kunne ha, men også på grunn av den

[37] Taylor, Rogan & Andrew Ward: Kicking and screaming: broadcasting football oral histories, i *Oral History*, spring 1997, s. 59.
[38] Op.cit., s. 59-60.

vedtatte Civil Rights Act som fra 1964 i prinsippet ga enhver borger, uavhengig av farge eller kjønn like rettigheter. Dette vedtaket gjorde det mulig for henne å føre saken sin for retten.

Hvis de to seriene sammenlignes med utgangspunkt i at vitnenes integritet bør gis høyest prioritet – seriene betraktet i et *oral history*-relatert perspektiv – blir det klart at det er i *Kvardagsliv* tidsvitnene får snakke mest mulig uavbrutt, i størst grad konsentrert.[39] Filmskaperne lar de redigerte beretningene i større grad utgjøre små, selvstendige historier, som fungerer som supplement til hovedargumentasjonen. Når det enkelte vitnet gis ordet, er det han eller hun som blir satt i fokus i sin fortellende situasjon. Det skjer imidlertid ofte at tidsvitnenes beretningene illustreres av arkivklipp eller annet visuelt materiale, mens stemmen deres beholdes som *voiceover*. Enkelte ganger vil den lille historien også avbrytes av hovedkommentaren som knytter det fortalte til mer overordnede eller generelle forhold. Beretningen blir likevel stående som en selvstendig historie, og er den først fortalt, vendes det sjelden tilbake til samme vitne ved senere tilfeller.

Fire kvinners historier

Historien til Helga Ingebrektsen fra Solbergelva er et godt eksempel på en slik selvstendig liten beretning innenfor den historiske framstillingen. Ingebrektsen arbeidet på Solberg spinneri i over femti år, og i avsnittet 'Eit nytt kvinneliv' blir hun stående som en representant for den store andelen kvinner som jobbet i industrien i første del av århundret, og som var med på å gi landet sitt industrielle gjennombrudd. I sin beretning forteller hun om typiske sider ved arbeidet: det var preget av støy, og spolene på spinneriet kunne utgjøre en stor helsefare. Både hun selv og andre hadde fått nokså alvorlige skader av spoler som hadde kommet på avveie, men utover det hadde spinneriet vært en god arbeidsplass, hvor det hadde vært hyggelig å være. Når hun har fortalt sin lille historie om livet på arbeidsplassen, beveger den historiske framstillingen seg videre til neste tematiske område.

Som det første tidsvitnet vi blir presentert for i '1970 Half the People', blir Jacqui Ceballos erindring om hvordan det var å oppleve folkehavet i 5th Avenue stående som et anslag i seg selv til avsnittets fokus på 1970-tallets kvinnekamp. Det blir tydelig at hun har vært til stede ved demonstrasjonen, og samtidig vil man kunne ane av det hun sier – av den forventningen hun forteller hun hadde til markeringen – at dette er historien til en kvinne vi skal få høre mer til senere. Ceballos historie blir i oppstykket form stående som narrative

[39] Da må man i utgangspunktet ta i betraktning at beretningene består av en redigert versjon av det tidsvitnet faktisk sa i intervjusituasjonen.

elementer med en slags 'set-up/pay-off'-funksjon. Det er når den historiske framstillingen nærmer seg sitt opprinnelige utgangspunkt, godt over halvveis i avsnittet, at seeren forstår hvilken posisjon hun har hatt nettopp i forhold til den amerikanske kvinnebevegelsen. Før det har vi møtt henne på nytt som en frustrert husmor, som fikk sin kjønnspolitiske oppvåkning ved å lese Betty Friedans bok *The Feminine Mystique*. Siden ble hun talskvinne for National Organization of Women. I flere sammenstillinger av arkivklipp fra protestdemonstrasjoner der hun sto i front, blant annet mot kåringen av Miss America i 1968, og hennes erindringer om den samme tiden, får seerne inntrykket av en glødende engasjert kvinne. Gjennom til sammen fire glimt får vi ta del i den utviklingen hun selv gjennomgikk; fra familiemor fanget i 'the female trap', gjennom oppvåkning og løsrivelse, til sentral aktivist. Ceballos historie blir slik en parallellfortelling til hovedberetningen. Hennes minner blir små personlige fragmenter som strøs ut langs historiens akse.

Selv om mange av *Kvardagsliv*s erindringshistorier blir stående som selvstendige illustrasjoner til hovedframstillingen, finnes det også tilfeller der makronivåets strukturerende funksjon for en stund blir satt til side av vitnenes beretninger. Om vitnet forteller med stor innlevelse fra et langt liv med mange ulike opplevelser, vil det kunne oppstå situasjoner der det synes vanskelig å prioritere den fremadrettede beretningen framfor spredte personlige assosiasjoner. I en sekvens relativt tidlig i 'Eit nytt kvinneliv', der vi historisk sett befinner oss omkring 1920, fortelles det om at både i bygd og by var det kvinnene som ga omsorg til barn, gamle og syke.[40] Dette illustreres med arkivklipp av kvinner som tar hånd om små barn, der de på ulikt vis bysser, vasker og steller dem. "Kampen mot tuberkulosen er seig og smertefull", fortsetter kommentaren, som en innledning til tidsvitnet Lillemor Nielsens beretning. Nielsen vokste opp i Kamøyvær og forteller først om hvordan sykdomsforholdene var på hjemstedet. Den gang bodde det mange familier i fiskeværet, og de fleste familiene hadde etter det hun husker noen som døde av tuberkulose. Nielsen forteller hvordan både hun og lillebroren ofte var syke da de var små, men at det var han som ble smittet av den alvorlige sykdommen. Etter det hun minnes ble det ikke gitt behandling sentralt, i stedet ble de syke overlatt til seg selv og familien hjemme. For Nielsens lillebror fikk sykdommen dødelig utfall, en natt klokka 3.00, med hele familien samlet om vogga der han lå. Mens denne familiehendelsen fortelles, billedlegges deler av beretningen med klipp av små barn, utsikt inn mot fiskevær, og bilder av store bølger. Etter at Lillemor Nielsen har delt sin historie om brorens død,

[40] Sekvensen før dette eksemplet omhandler loven om 8-timers arbeidsdag av 1919. I etterkant av beveger framstillingen seg til det nye synet på kvinnekroppen som moten – både kles- og bademoten – viste på 1920-tallet.

overtar hovedkommentaren, og danner ansatsen til et nytt tematisk fokus, fremdeles sentrert i livet i fiskeværet:

> For fiskerkona er det sjeldan rast eller ro. Når fisken kjem inn må alle i arbeid, utan omsyn til tida på døgnet. Arbeidsdagen er først ferdig når arbeidet er gjord. Og når mannen ror fiske, venter kona med angst og søvnløse netter. Alle kjenner nokon som har fått den lagnadstunge meldinga om død på havet.

Voiceover-kommentarens ord følges av bilder fra arbeidslivet i fiskermottak, på klippfiskanlegg og fra gjeld, menn i båt til havs og opptak av opprørt hav. Fra kommentarens generelle bemerkninger vendes det tilbake til Lillemor Nielsen, som forteller videre. Denne gang fungerer hennes første setninger som en oppfølging av voice-over kommentaren: "Så eg skal si dokker det at havet gjev, men det tar også!". Nielsen forteller så om hvordan hun fremdeles føler det den dag i dag når mannen Oddvar er ute på fiske, og når hun hører at været blir dårlig; hun blir redd og frykter det kan gå galt, noe hun mener er en følelse alle fiskerkoner sliter med. Dette blir bildemessig fulgt først av menn som fisker fra åpen båt, deretter et klipp av en kvinne som står og speider ut gjennom et vindu, før sekvensen visuelt rundes av med klipp fra en båt i fint vær. Hun fortsetter så med å si at hun er så stolt av havet, havet som har så mange fiskesorter og som kan mette hele jordas befolkning. Med dette avsluttes sekvensen, og avsnittets historiske framstilling beveger seg videre til neste tematiske punkt, som er bading og friluftsliv på Solastranda på 1920-tallet.

Den tematiske inngangen fra avsnittets makronivå til mikronivået der Nielsens erindring finnes, etableres med tuberkulosen. Overgangen fra tidsvitnets beretning tilbake til den overordnende framstillingen går via hennes hyllest til havet, over til strandkant og ferieliv. I løpet av noen setninger har avsnittets tematiske fokus dreid kraftig, og Lillemor Nielsens erindring gjør tydelig de utfordringene som finnes knyttet til bruken av tidsvitner. Hun har en sterk tilstedeværelse i uttrykket sitt, og det synes klart at programskaperne har ønsket å holde Lillemor Nielsens erindringer samlet. Vi bys på spredte opplevelser fra ulike stadier i livet, både som barn og som fiskerkone, men også mer allmennmenneskelige betraktninger. Egentlig er det bare det første av de tre elementene erindringen hennes består i som kan tidfestes til tuberkulosekampen som var på sitt mest dramatiske på 1920-tallet. Element nummer to – om fiskerkonas angst for døden på havet – er av mer universell karakter, og kunne vært plassert hvor som helst ellers i avsnittet. Den siste ytringen om havets goder har i bunn og grunn ikke noen tilknytning til avsnittets tema overhodet, og kunne likeså godt vært plassert i ett av de andre avsnittene som serien består av.

Man kan argumentere for at avsnittets opprinnelige fokus blir sløret, at den fortellermessige framdriften i makronivået stopper opp i det allmenngyldige, der generelle perspektiver på tilværelsen får styre framstillingen for en liten stund. Når Lillemor Nielsen får fortsette på sin beretning, gir man slipp på det organiserende prinsippet som avsnittets tema gir, og framstillingen flyter ut. Samtidig vil kombinasjonen av de verbale og visuelle elementene i sekvensen, allikevel presentere en viss form for historisk forankring når betraktningene om fiskerlivet billedlegges av et arkivmateriale av arbeid på fiskebruk og fiskeforedling som langt på vei passer inn i tiden.[41]

Om det motsatte er tilfelle, dersom den overordende sammenhengen erindringen er framstilt i ikke lenger lar det vitnet opprinnelig sa få komme til uttrykk, representerer det et overtramp overfor vitnet og en misbruk av vitnemålet som historisk kilde. Det finnes ett klart eksempel på dette i '1970 Half the People', i vitnet Colleen Parros beretninger. Parro er avsnittets eneste representant for gruppen av 1960-tallets kvinner som var godt fornøyd med sin livssituasjon og sin plass her i livet. Hennes historie kunne i større grad blitt gjort til eksempel på det amerikanske eller også vestlige levesettet som kvinnebevegelsen gjorde opprør mot, og fungert som et nyanserende element i en ellers nokså ensrettet framstilling. Erindringene hennes blir imidlertid utelukkende benyttet til to korte 'statements'. Parro blir klippet inn som første tidsvitne etter at kommentaren på framstillingens overordnede nivå har lagt ut om den store bryllupsboomen som oppsto i etterkant av andre verdenskrig, en tid preget av en tilbakevending til gamle holdninger og adferdsmønstre. "No ceremony more deeply symbolises every women's hopes", høres uttrykt i arkivmaterialet som følger hovedfortellerens beretning, før Colleen Parro forteller om sine pikedrømmer:

> As I was growing up I had my dreams about Prince Charming, and I did meet him. And, I wanted to have a home and a family and a normal, average ordinary life, with children. I really didn't have tremendous expectations.

Fra hennes korte erindringsfragment forsetter hovedframstillingen med å vise til hvordan film og reklame bidro til å forsterke forestillingen om at det kunne settes likhetstegn mellom familielykke og kvinnens innsats i hjemmet. Visuelt blir dette underbygget med en sammenstilling av til dels svært kjønnskriminerende reklame, som viser kvinnen enten som håpløs med teknikk, uten evne til selvstendig tankevirksomhet eller som et utrettelig arbeidsjern med interesser utelukkende knyttet til kjøkkenarbeid og som familiens tjenende

[41] Det er først når både beretning og visualisering får en generell karakter, slik som når Nielsen forteller om frykten for mannen når han er på fiske, illustrert med urolig kvinne bak kjøkkenvindu og opprørt hav filmet i svarthvitt, men med kvaliteten til et nåtidsopptak, at framstillingen bryter ut av den sammensatte kompilasjonsfilmens diskursive rammer.

ånd. Summen av det ene klippet mer diskriminerende enn det andre etablerer en påstand om hvilke holdninger som tilsynelatende var dominerende da Parro satt og drømte om 'Prince Charming'. I kombinasjonen av den overordnede framstillingens fokus på reklamens holdninger og Colleen Parros beretning oppstår det et tydelig motsetningsforhold mellom makro- og mikronivå. På dette stadiet i avsnittet kan man imidlertid tro at dette motsetningsforholdet signaliserer en gryende feministisk bevissthet hos Parro, der de to nivåene til slutt vil uttrykke samme ideologiske holdning. Slik blir det ikke, noe seerne får bekreftet senere. Colleen Parro blir i stedet stående som en motsats til Jacqui Ceballos. Der Ceballos skulle komme til å bli en ledende aktivist innenfor den amerikanske kvinnebevegelsen, framstilles Parro som en tydelig motstander av Betty Friedans argumenter slik hun lanserte dem i sin bok *The Feminine Mystique*:

> I thought, "How strange! What is wrong with this woman? What are these people so angry about?" I didn't know any feminists. Everybody I knew was not oppressed and was very happy and was not miserable, and we were all enjoying raising our families.

Dette blir stående ukommentert av *voiceover*-kommentaren, og framstillingen beveger seg videre til kvinnekampens neste steg. Man kan hevde at som tidsvitne blir Colleen Parro kneblet, både gjennom de korte, kontekstløse utdragene av hennes erindringer, men hovedsakelig ved at hennes standpunkt, hennes syn på den gryende kvinnekampen ikke blir representert på sine egne premisser. I stedet blir hun stående som enslig representant for de konservative som mente de hadde alt de kunne ønske seg. Slik materialet brukes, kommer det ikke fram at Parro hadde mer på hjertet. På sidene til *People's Century* på PBS nettsted finnes det imidlertid intervju av Parro i transkribert form, et intervju som ikke bare tegner et bilde av en konservativ kvinne, men også en "motrevolusjonær".[42]

Hva gjør man med menneskene?

De fire eksemplene som her er presentert, illustrerer ulik bruk både av tidsvitners beretninger i seg selv. Samtidig åpner de for en problematisering av forholdet mellom den historiske framstillingens makro- og mikronivå. I spørsmålet om hvordan den overordnende framstillingen underlegger tidsvitnenes erindringer sin struktur, finnes det en klar etisk dimensjon. All dokumentarfilm handler om å ta etiske valg med hensyn til hvordan et emne eller personer skal presenteres og representeres, skriver Bill Nichols i

[42] *People's Century*, URL http://www.pbs.org/wgbh/peoplescentury/episodes/halfthepeople/parrotranscript.html. Forholdet mellom fjernsynsseriens og nettstedets framstilling av Parro skal drøftes videre i kapittel ni.

Representing Reality.[43] Vanligvis vil den forklarende, ekspositoriske dokumentarfilmen legge fram en sak med en autoritativ argumentasjonsform, og om det benyttes intervju-sekvenser, blir disse underlagt filmens samlede argument.[44] De intervjuede framstår med andre ord ikke med en selvstendig argumentasjon, men som bidragsytere til filmens helhetlige framstilling. Både *People's Century* og *Kvardagsliv* vil måtte kategoriseres som forklarende dokumentarfilmer, med en uttrykksform lik den Carl Plantinga relaterer til dokumentarfilmens 'formale stemme'. Samtidig har seriene også et klart deltagende aspektet, idet de to seriene baserer seg på en inkluderende deltagelse fra tidsvitner i sin historiske framstilling, et deltagende aspekt som kan relateres til produksjonenes historieteoretiske basis. På ett vis kan dette forstås som et forhold der framstillingsform og historiesyn konstant vil måtte balanseres mot hverandre, representert ved den overordnende *voiceover*-styrte framstillingen og tidvsvitnenes historier. Samtidig, med Yodelmans argumentasjon in mente, vil historie nedenifra godt kunne bli fortalt ovenifra, med fokus på hverdagsmennesket plass i historien, og med rom for hverdagsmenneskenes egne historier.

Måten historiene til Helga Ingebrektsen og Jacqui Ceballo er brukt på, representerer en redelig bruk av tidsvitnenes historier. Deres historier føyes inn i det narrative makronivået på to ulike sett som ikke får så store konsekvenser verken for fortellingen eller for dem som vitner (om man da ser bort i fra at de eventuelt synes historiene deres burde ha fått større plass). Lillemor Nielsen og Colleen Parros historier viser på sin side utfordringene som er knyttet til bruken av tidsvitners beretninger i dokumentarfilmatiske historieproduksjoner; den første med hensyn til beretningens framdrift, den andre med hensyn til 'å bli kneblet' som vitne. I slike situasjoner trer fjernsynsproduksjonenes historierepresenterende perspektiver og formidlingsstrategier tydelig fram. Eksemplene illustrerer balansegangen mellom det å la vitnene framstå med sin integritet i behold, og det å underordne dem en enhetliggjort framstilling.

Den fortellende krønikens erindringsrom

Tidsvitnenes beretninger trekker de historiske hendelsene ned på jorden og konkretiserer historiske strukturer og utviklingstendenser gjennom personlige erfaringer og opplevelser. Dette kan skape en inngang for reseptiv tilegnelse av kunnskapen som formidles, som hovedfortellerens beretning kanskje ikke makter i like stor grad. Tidsvitnene blir seernes

[43] Nichols, Bill: *Representing Reality*, Indiana University Press, Bloomington & Indiana 1991, s. 34.
[44] Op.cit., s. 37.

representanter i teksten. Dersom vi tar opp igjen og viderefører Anne Eriksens argumentasjons slik den ble presentert i kapittel fire, vil tidsvitners erindringer kunne karakteriseres som subjektive uttrykk for en kollektiv erindring. Minnet, som i seg selv er individuelt og personlig, noe som tilhører privatsfæren, kan slik det benyttes som kilde og som diskursivt element, også kanalisere leserens eller seerens minner inn i tekstens historiske framstilling. I leserens eller tv-seernes resepsjonsprosess vil dette kunne danne en form for erindrings*rom*, som skapes i feltet mellom den hverdagsorienterte historiske framstillingen, tidsvitnenes personlige beretninger og seernes egne opplevelser og livserfaring. Dette erindringsrommet framstår klarere og mer definert når tidsvitner, historisk tema og tv-seer deler et sett av referensielle holdepunkter i et historisk-kulturelt informasjonslager. Mange av de tematiske omdreiningspunktene i *Kvardagsliv* illustrerer dette. Med utgangspunkt i både dramatiske hendelser og hverdagsrelaterte fenomen som har blitt stående med en bestemt karakter i det norske minnegalleri, aktualiserer serien det kollektive erindringsfellesskapet man gjerne tar del i, uavhengig av egne erfaringer. Matauk under andre verdenskrig, søndagsbilturene med familien, det første møtet med eksotiske ”Syden”, radioen og fjernsynet som samlingspunkter for familien og nasjonen, samt folkeavstemningene om medlemskap i EF og EU; dette er bare noen eksempler på de utallige rommene som åpnes opp for felles erindringer.

Omvendt vil konturene av et erindringsrom svekkes når de historisk-kulturelle holdepunktene er færre. Om man for eksempel som norsk setter seg ned og ser et avsnitt fra serien *Hundra svenska år* (Häger & Villius, 1998) oppleves dette påtagelig. På samme måte som *Kvardagsliv* har et norsk publikum i tankene for sin historiske framstilling, har *Hundra svenska år* et svensk. Den kulturelle horisonten som man kun kan ha om man har vokst opp eller bodd i et land over lengre tid, vil ikke bare bidra med større betydning til teksten, men også en større opplevelse av den. Seriens avsnitt byr både på mening og kunnskap til en seer som ikke er svensk, men en helhetlig og dyp forståelse basert nettopp på et erindringskollektiv oppnås trolig utelukkende hos dem med et svensk historisk-kulturelt informasjonslager. For denne seergruppen kan serien også kunne fungere som en forsterkning av en nasjonal identitet. På sin side etablerer *People's Century* ikke noen klare erindringsrom med en identitetsmarkerende funksjon. Seriens globale perspektiver peker i stedet i retning av en annen bevissthetsdannenede intensjon: å se verdens folk som ett folk, som på tross av (all verdens) forskjeller allikevel har en felles historie og et ansvar for en felles framtid.

Krøniken samler historien om et tidsløp, der hundreårets begynnelse og slutt fungerer lik permene på en minnebok. Samtidig vil serieformatet til den audiovisuelle

krøniken indikere historien som en uavsluttet framstilling, der framtiden representerer et materiale for mulige nye avsnitt.

People's Century og *Kvardagsliv* som deltagende historiedokumentarer – en sammenfatning

Med sin meddelelse påberoper dokumentarfilmen seg en gyldighet, samtidig som det forventes av sjangeren at de påstandene som legger fram, er troverdige og korrekte. Som Carl Plantinga, så vel som Bill Nichols og John Corner har presisert gjennom ulike taksonomier, kan dokumentarfilmen ta i bruk en lang rekke retoriske og stilistiske strategier for å fremme sine påstander overfor et publikum. Den deltagende historiedokumentaren benytter seg som kjent av en forklarende framstilling, der *voiceover*-kommentaren strukturerer filmens utsagn. Retorisk baserer denne typen dokumentar seg på en klar og entydig framstilling, artikulert av en instans som i teksten påkaller seg troverdighet ved å signalisere en tilsynelatende allvitende posisjon. Denne instansen bærer imidlertid ikke dokumentarfilmens diskurs alene. Som et middel for å få seeren til å entre teksten, er tittelsekvensen eller vignettens oppgave å prøve å skape visse forventinger hos seeren. Disse forventningene blir oftest forsøkt fremkalt med en symbolsk eller poetisk orientert retorikk, heller enn med en entydig klar. Med en interessevekkende oppgave for øye, vil en symboldrevet framstilling kunne antyde et emnes sammensatte og mangfoldige karakter, der en presiserende sammenfatning vil måtte ende opp med å redusere emnets mangfold.

Den deltagende historiedokumentarens sammensatte diskurs har som resultat at framstillingens styrende instans både blir reflektert, men også nyansert gjennom dokumentarfilmens vertikale betydningsdimensjon. Arkivfilm, musikk, nåtidsopptak og vitnenes erindringer skaper sammen både en kompleks historisk representasjon, samtidig som de hver for seg bidrar til å etablere en påstand som opererer med en rekke ulike retoriske strategier på en og samme tid. De dokumentarfilmatiske arkivklippene vil ofte fungere bekreftende overfor det kommentaren uttrykker, andre ganger brukes materialet mer nøytralt illustrerende. Uavhengig av dets funksjon relatert til den historiske utlegningen kan bildene imidlertid også fungere som fascinasjonsobjekter i seg selv. Seeren får en fortid presentert i filmopplevelsens nåtid, der de fotografiske medienes særegne virkelighetsrepresenterende egenskaper i en viss forstand opphever avstanden i tid mellom et da og et nå, samtidig som de i sitt uttrykk også nettopp presiserer den samme tidsavstanden. Erindringsmaterialet som brukes i den deltagende historiedokumentarens framstillinger uttrykker en lignende egenskap. Gjennom tidsvitnene aktualiseres fortiden i

en nåtidssituasjon. Erindringene etableres imidlertid av individer som ser tilbake på fortiden med et blikk farget av den han eller hun er i dag, og slik reflekteres avstanden inn i erindringen. Arkivmaterialets presentasjoner av tidsvitnene slik de en gang var, og bildene av dem slik de er i dag, står som diskursive elementer i et gjensidig refererende forhold til hverandre. Retorisk benyttes tidsvitnene og arkivfilmen som to sett av bevismateriale som understøtter framstillingens påstand, samtidig som de også føyer en opplevende dimensjon til historien som fortelles.

Avslutningsvis i antologien *Historians on History*, en samling presentasjoner av 1900-tallets historiefaglige retninger og teoretiske debatter, presiserer redaktøren John Tosh at de samme debattene vil ha en begrenset verdi om ikke de også har innvirkning på den historieformidlingen som når det allmenne publikum. Hver generasjon av historikere må aktualisere et faglig krav om tilgjengelighet av arbeidet og ansvarsfølelse overfor sitt emne, skriver han.[45] Det bør kunne forstås dithen at forskningsfaget må tenke inn et aspekt av samfunnsmessig nytte, uten at dette skal gå på bekostning av fagets institusjonelle egeninteresser. Nytte-aspektet vil kunne innebære at historikernes forskning kommer det samfunnet *den har sin opprinnelse i* til gode på en hensiktsmessig måte, ved å bidra til å gi en økt historisk innsikt og bredere historisk kunnskap blant samfunnets individer. Ikke bare innsikt i og kunnskap om det som er forskningens innhold, men også en høynet bevissthet om sin egen situasjon, sitt eget liv, plassert i fellesskapets historie. Å tilegne seg kunnskap – historisk så vel som annen – baseres på ulike former for analytisk refleksjon over den formidlende teksten. Samtidig vil kunnskapstilegnelsen kunne styrkes gjennom opplevelse og innlevelse. Ved å benytte en oversiktskapende framstilling som trekker opp linjene i historien, kombinert med nedslag i de små historiene som tidsvitnene deler, gir den deltagende historiedokumentaren et grunnlag både for refleksjon og innlevelse.

Om blikket mot slutten på nytt rettes på *People's Century* og *Kvardagsliv* sine to avsnitt som har vært utgangspunktet for analysen i dette kapitlet, vil vi se at med krøniken som ramme blir historiene om kvinnebevegelsen og den norske kvinnen presentert i en fortellende form. Vi ser, og blir fortalt, historien slik den utspiller seg over tid. Framstillingene har klare fortellende trekk, og '1970 Half the People' har også en sammensatt narrativ struktur. Samtidig kan disse fortellende framstillingene ikke helt fullt ut forstås bare å være en fortelling, en fortelling som med klare karakterer og sammenhengende handlingsmønstre til sammen danner et lukket hele. Den menneskelige instansen som utgjør kjernen i Claude Bremonds forståelse av fortellingen er i *People's Century* og *Kvardagsliv* – og de fleste andre historiske framstillinger – av en mer abstrakt

[45] Tosh, John (ed.): *Historians on history*, Pearson Education, Edinburg 2000, s. 327

karakter enn det som kjennetegner den kanoniserte realistiske fortellingen. Når framstillingene i tillegg rammes inn av hundreåret, vil de to best kunne forstås – som fortellende krøniker.

Del 3

IKT-basert historieformidling

(…) i fremtiden blir fortiden mer tilgjengelig.
Jon Bing[1]

Tidlig på 1990-tallet så Jon Bing for seg at det begynnende arbeidet med å gjøre dokumentsamlinger tilgjengelige i digitalisert form etter hvert ville resultere i 'et eksploderende bibliotek'.[2] Hvis digitaliseringsarbeidet kom til å gjøre seg bredt gjeldende i offentlig arkiver og bibliotek, ville ikke bare dokumenter som tidligere hadde vært forbeholdt forskere bli mer tilgjengelige for allmennheten, de ville dessuten kunne hentes fram og leses helt andre steder enn i bibliotekets arkiv og lesesaler. Dokumentene ville komme til å kunne sees i form av faksimiler, som visuelle representasjoner av originalene, og ikke i transkribert form. Bibliotek og arkiv ville sprenges ut av sine opprinnelige

[1] Bing, Jon: *Landskap med tegn. En liten bok om informasjonsteknologi og informasjonspolitikk,* Pax Forlag 1998, s. 50.
[2] Op.cit., s. 49/50 Bings visjon hadde sitt utspring i det arbeidet som var gjort ved biblioteket ved Illinois Institute of Technology, Chicago-Kent Law School. På begynnelsen av 1990-tallet utarbeidet biblioteket digitale databasesystemer for visuelle representasjoner av dokumenter og kildemateriale, gjort tilgjengelig for bruk over elektronisk nett.

rammer, og nå ut til nye brukere, uavhengig av deres geografiske plassering. Det eneste disse nye brukerene måtte være i besittelse av, var datamaskiner med den rette programvaren. Visjoner krever store ord. I dag har imidlertid dette langt på vei blitt en del av vår hverdag.

Når det eksploderende biblioteket var en visjon så sent som i 1993, gir det seg selv at den digitale, ofte mulitmediale, historieformidlingen er et nytt fenomen. IKT-basert historie distribueres i dag både som enkeltstående CD-ROM og DVD-ROM-produksjoner, men dens største arena har etter hvert blitt WWW, Internetts hypertekstuelle arena. Her finnes det et mangfold av ulike aktører, kommersielle så vel som statlig institusjonelle.

De kommende kapitlene i avhandlingens Del 3 vil fokusere på historieformidling i den nye mediehverdagens kommunikasjonsteknologier, hovedsakelig i nettverksmediet Internett og i CD-ROM/DVD-ROM, men også i kombinasjonen av Internett og fjernsynsmediet. Et kjennetegnende trekk ved denne nye mediehverdagen er at det gjennom den digitale datateknologien har blitt akkumulert enorme mengder informasjon, samtidig som det med utgangspunkt i denne teknologien også er blitt utviklet noen diskursive systemer som kan håndtere og la mediebrukerne få nyte godt av dette stadig voksende informasjonsforrådet.

Først skal IKTs (informasjons- og kommunikasjonsteknologiens) relasjoner til historie drøftes ut fra tre ulike innfallsvinkler: IKT, eller rettere sagt datateknologien, som forskningsrelatert verktøy, IKT som utgangspunkt for nye presentasjonsformer, og IKT som medium for historieformidling. Den største oppmerksomheten vil rettes mot presentasjonsformene, med vekt på hypertekstens diskursive prinsipp, prinsipper som fordrer en deltagende mediebruker. I en forlengelse av den koblingen som tidligere i avhandlingen er blitt gjort mellom historiedokumentaren og det sosial- og kulturhistoriske feltet, velger jeg innledningsvis i kapittel åtte å rette fokus på hvordan datateknologi er blitt benyttet som et sosialhistorisk forskningsverktøy. Belyst ved hjelp av flere teksteksempler vil jeg imidlertid også vise hvordan historikere med IKT og en encyklopedisk presentasjonsform har skapt historieframstillinger som baseres på at digitaliseringen av historisk kildemateriale stadig gjør fortiden mer tilgjengelig.

Med utgangspunkt i *People's Century* og til dels også *Kvardagsliv*s kombinasjon av en fjernynsbasert og en Internett-orientert historieformidling, vil kapittel ni konsentreres om fjernsynsproduksjonenes nettbaserte supplementer. Kombinasjonen av fjernsynsprogram og tekster som fungerer supplerende i forhold til programmet har lange tradisjoner blant annet innenfor skolefjernsyn og undervisningsprogram. Med utsikt mot et framtidig digitalt fjernsyn med en større integrering av ulike medier og ulike diskurser enn

det som allerede eksisterer, skiller et Internett-basert supplement seg fra tidligere kombinasjonsformer ved at dette *kan* betraktes som en forberedelse til et kommende konvergert fjernsynsuttrykk. Som et grunnlag for å studere hvordan */peoplescentury/* både presenterte *People's Century*s tematikk i en digital, hypertekstuelt strukturert form, samtidig som den også trakk seerne mer deltagende inn i historieformidlingen gjennom sidenes interaktive aspekt, er det imidlertid relevant først å ha presentert noen eksempler på database- hypertekst- og multimediabasert historieformidling.

8 Digital og interaktiv historieformidling

Historieforskning og bruk av IKT-relatert verktøy

Sosialhistoriens bruk av elektronisk databehandling

I 1969 uttalte historikeren Emmanuel Le Roy Ladurie at morgendagens historikere måtte bli programmerere.[3] På bakgrunn av sin egen forskningsinteresse innenfor seriell sosialhistorie, så han den nye datateknologien ikke bare som en stor hjelp i sin egen forskning, men også som et rammeverk for den framtidige historiske forskningen som sådan. Drivkraften bak Le Roy Laduries omfavnelse av den nye datateknologien var hans ønske om en mer *vitenskapelig* historie, tuftet på resonnementer og konklusjoner som kunne framstilles i en kvantifiserbar form: ”(…) history that is not quantifyable cannot claim to be scientific”, mente han.[4]

Som historikeren Gunnar Thorvaldsen skriver i sin bok *Databehandling for historikere*, har denne spådommen imidlertid blitt gjort til skamme gjennom det mangfold av historisk forskning som fremdeles skapes uten noen bruk av datateknologi utover PC’ens funksjon som skriveredskap.[5] Datateknologien skulle komme til å bli av avgjørende betydning for utviklingen av den serielt orienterte sosialhistorien, men dette betydde imidlertid ikke at den enkelte historiker selv måtte sette seg i stand til å utvikle

[3] Thorvaldsen, Gunnar: *Databehandling for historikere*, Tano Aschehoug, Oslo 1999, s. 11.
[4] Le Roy Ladurie, Emmanuel, i (ed.) John Tosh: *Historians on History*, Pearson Education, Harlow 2000, s. 238. Selv om Le Roy Ladurie senere skulle markere seg med en mer hermeneutisk fortolkende og tekstanalytisk metode i *Montaillou*, var hans forskning på 1960-tallet sterkt influert av den serielle historiens kvantitative metodikk og kildegrunnlag. Som kapittel 4 viste, hadde hans doktoravhandling *Les payans de Languedoc* fra 1966 en klar seriell profil i sine økonomisk og sosial perspektiver kombinert med studiens mer kulturhistorisk orientering.
[5] Thorvaldsen, ibid.

egne databehandlingsprogram. Utviklingen gikk i stedet i retning av en datateknologi til bruk som et sett av verktøy som man må lære seg å håndtere, men ikke nødvendigvis konstruere. Thorvaldsen ser edb brukt til tre hovedformål innen sosialhistorien:

> For det ene til å ordne kildematerialet slik at man kan finne data om de enkeltindividene som konstituerer den gruppe mennesker man undersøker. For det andre til å beskrive denne gruppa (eller undergrupper) statistisk. Og for det tredje til å beskrive den populasjonen hvor studieobjektet inngår.[6]

De tre formålene gir til sammen et uttrykk for en stadig større grad av sosial kontekstualisering av materialet, fra individ via gruppe- til populasjonsnivå. Orientert om forholdet mellom individ og samfunn over tid – med eller uten en kobling til økonomiske konjunkturer – vil den kvantitative sosialhistorien således kunne plasseres i skjæringspunktet mellom historie og samfunnskunnskap.

Om vi nok en gang lar den franske sosialhistoriske forskningen tilknyttet Annales-kretsen stå som eksempel, ser vi at parallelt med den strukturhistoriske retningen som blant annet Fernand Braudel førte, ble også interessen for en økonomisk orientert historieforskning styrket i tiårene etter andre verdenskrig. En av inspirasjonskildene til denne dreiningen var den amerikanske kliometriske forskningen, en historisk-økonomisk hybrid som hovedsakelig bygget på et kvantitativt metodegrunnlag. Deres interesse lå i å studere økonomisk vekst og konjunkturer i et historisk perspektiv, med utgangspunkt i hvilke faktorer som historisk sett hadde vært styrende.[7] Da det kliometriske perspektivet ble adoptert av den franske skolen ble det applisert på sosialt orienterte problemstillinger. Resultatet var en sosialhistorie basert på serielle kilder slik som kirkebøker og folketellinger, i kombinasjon med demografiske studier. Fra tidligere å ha interessert seg for markedets eller prisenes historie i seg selv, ble dette nå i større grad koblet til markedssvingningene og deres sosiale og samfunnsmessige konsekvenser. Den serielle historien skulle senere i likhet med Annales-forskningen for øvrig ta en kulturell vending, noe som kom til å resultere i studier blant annet av den franske 'lesekunsten' og 'bokens' historie.[8]

Denne forskningens ypperste kvalitet var i følge Le Roy Ladurie at den ga forskningsresultater som ved sine kvantitative orienterte resultater var etterprøvbare ned på

---

[6] Op.cit., s. 28.

[7] Le Roy Ladurie, op.cit., s. 235. Ladurie viser blant annet til den amerikanske kliometrikeren Robert William Fogel, som i sitt arbeide *Railroads and American Economic Growth* (1964) formulerte en hypotese om at utbyggingen av jernbanen *ikke* hadde vært av vesentlig betydning for den økonomiske ekspansjonen som USA gjennomgikk på 1800-tallet.

[8] Bruke, Peter: *Annales skolan. En introduktion*, Daidalos Göteborg 1992, s. 108-109.

detaljnivå. Behandling av store mengder data var en nødvendig forutsetning for å kunne drive en slik forskning. De kvalitative aspektene ved den serielle historieforskningen knyttes til historikerens definering og kategorisering av opplysninger og fakta som synes relevante for studiet, samt til hans eller hennes analytiske og fortolkende arbeid over en definert problemstilling og sett av hypoteser. De kvantitative aspektene knyttes på sin side til en statistisk prosessering og framstilling av de samme opplysningene. Til denne type arbeid passet den elektroniske databehandlingen spesielt godt. Da datamaskinen ble tatt i bruk som et analytisk verktøy, ble de benyttet til å gjøre beregninger og utarbeide statistiske oversikter på grunnlag av kildematerialet. Disse beregningene ble så arbeidet inn i de historiske analysene.

For det norske historiefagmiljøets del var det ikke via økonomien, men gjennom en kobling til de samfunnsvitenskapelige fagene at elektronisk behandling av kildematerialet ble introdusert.[9] De tidligste forskningsprosjektene som tok i bruk datamaskinen som hjelpemiddel var grunnlagt i en kombinasjon av politisk- og sosial-historiske studier. Så tidlig som i 1967 satte Historisk institutt ved Universitetet i Oslo i gang et forskningsprosjekt basert på voteringsmateriale fra Stortinget i perioden 1857-1940. Materialet som lå til grunn for prosjektets voteringsanalyser var punchede opplysninger fra avstemninger gjort med navnopprop, samt i biografiske opplysninger om tingmennene. Disse settene av informasjon ble så krysstabulert mot hverandre, slik at man for eksempel kunne lese ut eventuelle tendenser i stemmegivning på bakgrunn av sosiale variabler slik som yrkestilhørighet.[10] Det var et vesentlig poeng å få datagrunnlaget til både å kunne si noe om de rådende samfunnsmessig og sosiale strukturene, samtidig som det også kunne brukes til å si noe om individet som en del av strukturen. Dette dobbelte forsettet er representativt for svært mye av den sosialhistoriske forskningen som er blitt drevet, men med den kvanitative historien ble dette presentert på en ny måte, hjulpet fram av datateknologien. Lik den minnebaserte sosialhistoriens ønske om å la den vanlige mann og kvinne få bli en del av historien, lå det også i den demografisk orienterte historien også en intensjon om å trekke ut og formulere vanlig folks historie av et i utgangspunktet omfangsrikt, men ofte ordknapt kildemateriale. En viktig fagperson i den norske demografisk orienterte sosialhistoriske forskningen har vært Sivert Langholm, som på 1970-tallet var en drivkraft i flere av de prosjektene som ble igangsatt ved Universitetet i Oslo. Senere kom også Sølvi Sogner til å bli en sentral person innenfor miljøet. I tillegg til

[9] Torvaldsen, op.cit., s. 25
[10] Op.cit., s. 26.

å fungere som en profilert sosialhistoriker med blikket rettet mot hverdagsmennesket plass i historien, har hun også stått sentralt i arbeidet med det nasjonale Tingboksprosjektet.[11]

Tingboksprosjektet er i dag digitalt organisert i databaser som er søkbare over WWW. Utviklingen fra de tidlige demografiske prosjektenes databehandling av punchede hullkort fram til dagens lett tilgjengelige digitale arkiv har vært stor, men har samtidig tatt gradvise steg. Parallelt med den forskningen som ble gjort ved UiO, skulle de mest avanserte edb-støttede prosjektene bli satt i verk ved Universitetet i Bergen.[12] Blant annet ble folketellingen fra 1801 i sin helhet gjort maskinlesbar på begynnelsen av 1970-tallet. Kildematerialet ble på en slik måte gjort klar for undersøkelser som var så komplekst komponert at de vanskelig kunne utføres uten hjelp nettopp av elektronisk databehandling. Dette tidlige arbeidet ble etterfulgt av flere lignende prosjekter, som til sammen utgjorde en viktig faktor i opprettelsen av Digitalarkivet i 1998, et samarbeidsprosjekt mellom Statsarkivet i Bergen og Historisk Institutt ved UiB.[13]

Opprinnelig ble datateknologi benyttet som et verktøy til bruk for behandlingen av et omfangsrik kildemateriale. Med den digitale teknologiens muligheter for å skape multifunksjonelle databaser og å gjøre disse tilgjengelige for et publikum som befinner seg både utenfor fagmiljø og utenfor de fysiske arkivene, har den samme teknologien med tiden også fått funksjon av å være et formidlende medium for historiefaget.

Hypertekst- database- og multimedia-basert historieformidling

Mange av de vante forestillingene om hva en tekst er, hva et verk er, hva et medium er, synes å ha blitt utfordret gjennom den gradvise utviklingen av digitale informasjons- og kommunikasjonsteknologiske uttrykksformer. Måten man i IKT-baserte tekstobjekter benytter seg av andre medier for å skape multimediale uttrykk kan relateres til den digitale teknologiens evne til å fristille andre mediers tegnsystemer fra deres materielle side. Filmmediet som selv er et sammensatt diskursivt system, vil i en digital, multimedial tekst eksistere som ett tegnsystem blant flere som kan integreres i en meningsbærende helhet. Denne helheten presenteres som skjermtekster, med et innhold som ofte er hypertekstuelt strukturert. Hypertekstualiteten representerer i seg selv også et nytt grunnlag å diskutere

[11] Tingboksprosjektet ble startet opp i 1987, og inneholder data fra norsk sorenskriveres tingbøker fra 1600-tallet. Tingbøkene blir transkribert bok for bok, og kildematerialet gjøres tilgjengelig gjennom en søkbar database: Tingbokprosjektet, URL http://www.hf.uio.no/hi/prosjekter/tingbok/.
[12] Thorvaldsen, op. cit., s. 29.
[13] Digitalarkivet består av baser for ulike typer kilder, fra folketellinger og kirkebøker til borgerbrev og branntakstregistre. Digitalarkivet, URL http://digitalarkivet.uib.no.

forestillingene om hvor grensene om et verk skal settes, og hva som konstituerer en tekst. IKT-relatert kommunikasjon baseres på en større grad av mediebrukerens samhandling med verket. Denne samhandlingen blir gjerne forstått som å være av en interaktiv karakter, med mediebrukerens individuelle realisering av teksten som resultat. Dette forholdet kommer tydeligst til uttrykk i den hypertekstbaserte formidlingen, der en bitvis sammensatt diskurs erstatter de tradisjonelle sammenhengende framstillingene.

Det hypertekstuelle struktureringsprinsippet

Hypertekstens struktureringsprinsipp representerer med andre ord et alternativ til den konvensjonelle *lineære* eller sekvensielle strukturen som dominerer de skriftlige og de audiovisuelle kommunikasjonsteknologiene, et alternativ som vektlegger teksten som *vev*.

De karakteristiske trekkene ved hyperteksten som informasjonssamlende struktureringsprinsipp var utviklet før en digital teknologi gjorde det mulig å realisere prinsippene til fulle. Begrepet 'hypertekst' ble skapt av amerikaneren Ted Nelson som navn på et prinsipp for sammenkobling av tekst- og bildemateriale til en dynamisk enhet. For å kunne realiseres fullt ut måtte hyperteksten framstå i et annet materiale enn papir, fordi papiret som representasjonsmateriale ikke kunne bære kompleksiteten i hypertekstens uttrykk. Nelson så videre for seg at hypertekstene ble organisert i et universelt system som kunne reflektere tekstenes dynamiske og sammensatte karakter, et system som tenktes realisert i en framtidig global elektronisk database.[14] Dette universelle systemet kalte han *Xanadu*. Han så for seg *Xanadu* som et åpent dokumentunivers, hvor den enkelte bruker ikke bare fritt kunne bevege seg mellom dokumentene i nettverket av informasjon, men også føye til merknader, kommentarer og tillegg til det enkelte dokumentet. Da World Wide Web ble utviklet som et hypertekstbasert Internett-system på begynnelsen av 1990-tallet, ble mange av Nelsons idéer realisert. WWW representerer et system som nettopp organiserer store mengder av ulike dokumenter, ofte hypertekstuelt strukturert, et system som gjør dokumentene tilgjengelige for brukere av Internett.

Det er med utgangspunkt i en forståelse av hypertekst som et struktureringsprinsipp for digitalt meddelende tekster at journalist og nyhetsforsker Martin Engebretsen presiserer at den kan forklares både som en språklig størrelse, og som et produkt bestemt av teknologiske forutsetninger: "[s]om lingvistisk størrelse betegner det *et språklig nivå over tekstnivå*, der tekster er koblet sammen på grunnlag av semantiske eller pragmatiske

[14] Schwebs, Ture & Hildegunn Otnes: *Tekst.no. Struktuerer og sjangre i digitale medier*, Cappelen akademisk forlag, Oslo 2001, s. 71.

kriterier. Som produkt betegner det et system av tekster som ved teknologiske midler er sammenkoblet i henhold til det lingvistiske funderte begrepet."[15] Hypertekstens to primære funksjoner er å gi et tekstmateriale en bestemt struktur, og å gi mediebrukeren av en tekst tilgang til andre tekster av diskursiv relevans, skriver han. Selv om hypertekstprinsippet både kan appliseres på en trykket tekst så vel som en elektronisk, argumenterer han for at den teknologien som best klarer "(…) å fylle begge de to primærfunksjonene (struktur og informasjonstilgang) er datateknologien. Derfor er hypertekst primært, men ikke *prinsipielt*, et begrep knyttet til datamediert kommunikasjon."[16]

En meddelende hypertekst består av innholdselementer – noder – og sammenkoblinger mellom disse, kalt linker. Disse skapes ved at forfatteren etablerer koblinger mellom nodene, som kan være skriftbaserte eller multimedialt sammensatte. Linkene framstår som meningsbærende forbindelser nodene imellom. Forbindelsespunktet der linken mellom to elementer kan aktiviseres, kalles en *peker*. Ved å aktivisere linken, enten ved å klikke på pekeren som en markert del av den elektroniske teksten ("the hot spot") eller som et ikon – eller utfører den anvisningen som pekeren uttrykker, slik tilfellet er med hyperteksten realisert med papir som materiale – forflyttes man mellom ulike noder i teksten.

I en sammenfatning av linkingens ulike informerende og retoriske hensikter i den WWW-baserte hyperteksten viser tekstteoretikeren Jay David Bolter til fire vesentlige funksjoner som linkene kan ha. I form av å danne en innholdsfortegnelse eller oversiktsmeny kan en samling linker synliggjøre nett-tekstens struktur; lenkene kan knytte tekstens hovedelementer til et noteapparat, der pekerene i teksten markerer at det finnes informasjon som kan utdype eller dokumentere det som står i noden. I tillegg kan lenkene også være assosiative, der funksjonen er å vise til en annen nett-tekst over et relatert tema. Den viktigste funksjonen lenkingen har, er allikevel å definere og etablere forbindelser mellom de ulike innholdsenhetene teksten består av. Disse forbindelseslinjene, skriver Bolter, utgjør hypertekstens retorikk.[17] Hypertekstens retorikk dekker imidlertid flere aspekter enn prinsippet for tekstens oppbygning. Den klassiske retorikken betegnet en talekunst med den hensikt å få tilhørerenes overbevist om talerens troverdighet og gjøre talerens meninger til sine. Den retorikken som preger hyperteksten er i stedet orientert om å skape en nysgjerrighet hos mediebrukeren, en nysgjerrighet over hva som kan finnes

---

[15] Engebretsen, Martin: *Nyheten som hypertekst. Tekstuelle aspekter ved møtet mellom en gammel sjanger og ny teknologi*, IJ-Forlaget, Kristiansand 2001, s. 71.
[16] Ibid.
[17] Bolter, Jay David: *Writing Space. Computers, Hypertext, and the Remediation of Print*, 2nd Edition, Lawrence Erblaum Associates, London 2001, s. 28-29.

andre steder i teksten, i andre noder, og forsøke å tilfredsstille denne nysgjerrigheten ved å foreta en forflytning mellom tekstelementene. De markerte pekerene viser slik ikke bare forbindelseslinjene, men fungerer også som et retorisk blikkfang i teksten. De valgene mediebrukeren foretar, gjør at man opplever at teksten skapes i et nå. Retorisk vil valgene kunne styrke lesningens karakter av samtidighet. Man kan føle en tilstedeværelse *i* teksten, idet lesningen framstår som ergodisk, for å bruke tekstteoretikeren Espen Aarseths betegnelse.[18] En ergodisk lesning er basert på leserens utvelgende arbeid, et arbeid som manifesteres som en sti gjennom et tekstlig landskap.

Tekstteoretikeren George P. Landow viser i sin bok *Hypertext 2.0* at det er vanlig å operere med to hovedtyper av hypertekstuelle struktureringsprinsipper: en aksial og en nettverksbasert.[19] I en aksial hypertekst vil framstillingen følge en sentrert struktur, som kan forgrene seg med utgangspunkt i sentrale noder eller grupper av noder. I følge medieforskeren Martin Engebretsen vil en aksial organisert hypertekst presentere en anbefalt lesemåte og markere et overordnet betydningsnivå.[20] I en nettverksorientert hypertekst er de ulike nodene organisert i forhold til hverandre, uten noen sentrerende instans. Vanligvis er det semantiske kriterier som styrer koblingen mellom nodene i et slikt betydningsnettverk.[21] I tillegg til disse to hovedtypene opereres det enkelte passer også med en tredje type: stjernen, som på et vis er en kombinasjon av de to. Den har et sentrum, men er utover det omkranset av likeverdige noder.[22] De ulike typene vil ofte benyttes om hverandre innenfor en og samme kommuniserende tekst. Hvis det aksiale prinsippet velges som en hovedstruktur, vil de ulike forgreningene kunne være nettverks- eller stjerne-basert.

Landow presiserer i sin forklaring av den aksiale elektroniske hyperteksten at den ofte har et forelegg i en trykket tekst, eller at den langt på vei gjenskaper den trykte litteraturens struktureringsprinsipper. Det er med en nettverksbasert struktur at hyperteksten får en distinkt ny form synes mange tekstteoretikere å mene, blant dem Landow og Bolter. En nettverksorientert diskurs i den nye kommunikasjonsteknologiens uttrykk syntes i tillegg til å representere en nytenkende litterær form også å skape en litteratur som står i direkte forbindelse til poststrukturalismens tekstteorier. Både i antologien *Hyper/Text/Teory* og *Hypertext 2.0* presenterer Landow en slik forbindelse mellom hyperteksten som uttrykksform og poststrukturalismen som teoretisk tankegods.

---

[18] Aarseth, Espen: *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, The Johns Hopkins University, Baltimore and London 1997, s. 1.
[19] Landow, George P. *Hypertext 2.0. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore & London, 1997, s. 50.
[20] Engebretsen op.cit., s. 62.
[21] Op.cit., s. 63.
[22] Schwebs og Otnes, op. cit., s. 75.

Likheten mellom tanke og organiseringsprinsipp lar han stå som uttrykk for at det finnes visse kulturelle reaksjoner som er så markante at de gir samtidige utslag på ulike felt:

> The very idea of hypertextuality seems to have taken form at approximately the same time that poststructuralism developed, but their points of convergence have a closer relation than that of mere contingency, for both grow out of dissatisfaction with the related phenomena of the printed book and hierarchial thought.[23]

Han knytter med andre ord poststrukturalismen til en uttalt kritikk ikke bare av hierarkiske tankesett, men også til en misnøye med den trykte bokens teknologi. Disse to elementene er bundet sammen, trolig fordi boken etter hans mening fremlegger hierarkiske tankesett i en ”stivnet” form. For å underbygge denne sammenkoblingen mellom den poststrukturalistiske skepsisen til de ordinære og konvensjonelle tekstlige organiseringsprinsippene slik som den realistiske romanens kausallogiske struktur, henter han støtte blant annet fra Roland Barthes. I *S/Z* hyllet Barthes den åpne teksten skissert som en idealtekst. Den åpne teksten forstås som en type tekst der leseren selv skape stier i et nettverk av tekstelementer.[24] Disse stiene blir ensbetydende med meningen i teksten, i det tekstbrokkene, slik Barthes ser dem, danner en galakse av signifikanter som potensielt kan formes til nye meninger. I *S/Z* så Roland Barthes for seg en tekst langt mer flytende enn det som er mulig å realisere innenfor rammene av et literære verk. Den åpne teksten han beskrev, er i følge Landows argumentasjon en tekst som er mest forenlig med den elektroniske hyperteksten.

Martin Engebretsens utgangspunkt for å drøfte hyperteksten er nett-avisenes formidlingsform. Med avisenes grunnleggende intensjon knyttet til det å formidle nyheter til en mediebruker, drøfter han hyperteksten gjennom et pragmatisk perspektiv. Dette medfører at også andre prinsipper ved hyperteksten enn de strukturerende framheves. Hypertekstprinsippet vil utfra et slikt pragmatisk perspektiv forstås å tjene en bestemt kommunikativ funksjon.[25] Med dette tydeliggjøres forskjellene mellom hyperteksten som et middel for å frigjøre tekstens betydningselementer for å la dem inngå i et semiotisk spill, slik Landow med flere tenker, og hyperteksten betraktet som en mulighet til å sette informasjonsbrokker i forbindelse med hverandre til et større organisert hele. Dersom man ønsker å skape rom for et alternativ til en tradisjonell *lineær* organisert nyhetsformidling,

---

[23] Landow, George P. (ed.): *Hyper/Text/Theory*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore & London, 1994, s. 1.
[24] Landow, George P.: *Hypertext 2.0. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, The Johns Hopkins Univeristy Press, Baltimore & London 1997, s. 2-3.
[25] Engebretsen, op.cit., s. 68.

kan hyperteksten fungere som en måte å gjøre dette på. Nettavisens primære kommunikative hensikt ved å benytte hyperteksten som struktureringsprinsipp vil samtidig være å gjøre informasjon tilgjengelig for leserne. Som tidligere nevnt, presiserer Engebretsen at det er datateknologien som best kan fylle både funksjonen knyttet til å presentere en alternativ struktur, og å gi leserne en utvidet informasjonstilgang. Dette gjør han til et argument mot tekstvitere som inkluderer eksperimentelle litterære, papirbaserte tekster som bryter med den lineære framstillingsformen inn i hypertekstbegrepet. Å trekke en analogi mellom slike litterære tekster og den nettbaserte hyperteksten vil utelukkende framheve at de deler en ikke-lineær struktur, uten at funksjonen knyttet til tilgang og distribusjon tas i betraktning, noe som gjør at den elektroniske linkens unike særstilling som tilgangsteknologi ikke tematiseres.[26]

Når Engebretsen vektlegger funksjonen hyperteksten har i forhold til å gjøre informasjon tilgjengelig, kan det være interessant å se hvordan en papirbasert faktaformidlende litterær tekst som forsøker å benytte de mulighetene som er blitt utviklet med den elektroniske linken, gjør informasjon tilgjengelig for en leser. Et eksempel på hvordan en nettverksorientert hypertekststruktur kan bli applisert også på faglitterær tekst i bokform er Hans Ulrich Gumbrechts beretning *In 1926. Living at the Edge of Time.*

In 1926. Living at the Edge of Time

Det finnes ulike grunner til at man som forfatter velger bort en lineær framstillingsform til fordel for en annen. En historisk framstilling kan for eksempel gis en encyklopedisk struktur fordi man nettopp ønsker å formidle informasjon og kunnskap i form av små definerte tekstblokker. Valget kan også være styrt av et ønske om å bryte med en etablert og tradisjonshevdende historieskriving. Ved å gi framstillingen en alternativ form kan det skapes en skjerpet oppmerksomhet om tekstens innhold. Samtidig vil også den nye formen implisitt markere etablerte konvensjoner, ved å bryte med dem.

I boken *In 1926. Living at the Edge of Time* har litteraturhistorikeren Hans Ulrich Gumbrecht skapt en historisk framstilling av en særegen karakter, ved hjelp av en tekstlig organisering vanligvis forbundet med IKT-baserte hypertekster.[27]

---

[26] Op. cit.

[27] Gumbrecht har skrevet *In 1926. Living at the Edge of Time* med en klar oppmerksomhet om de digiale multimediabaserte uttrykkenes retorikk. Han kaller for eksempel sine to historieteoretiske utlegninger som er plassert i den bakre delen av boken lekent for "'Help' in the sense offered by our computer screens.", en hjelp som i realiteten er en vitenskapsteoretisk kontekstualisering av prosjektet. Gumbrecht, Hans Ulrich: *In 1926. Living at the Edge of Time*, Harvard University Press, Cambridge & London 1997, s. xiii.

Med en agenda om å presentere en historieskriving etter de store fortellingenes sammenbrudd, velger han andre prinsipper for framstillingen enn de som tradisjonelt har blitt holdt høyt, slik som framstillingens enhet, helhet og en historisk analyse. Når Gumbrecht avgrenser historien til å gjelde et år – ikke året igjennom, men *i* et år – bryter dette i seg selv grunnleggende med den etablerte forståelsen av historie som framstillinger av sammenhenger og forandringer over tid. Hans pragmatiske prinsipp for valg av hypertekststrukturen relateres til det å forholde seg historisk til en fortid, uten at den teksten som leseren realiserer skal oppleves som en kronologisk beretning om en annen tid. Teksten skal i stedet få leseren til å føle en tilstedeværelse i året. I det han kaller for en brukerveiledning til boken, forklarer han til sine lesere at

> Regardless of where you enter or exit, any reading sequence of some length should produce the effect to which the book's title alludes: you should feel 'in 1926'. The more immediate and sensual this illusion becomes, the more your reading will fulfil the book's chief aim.[28]

Boken består av til sammen 51 artikler, 51 tematiske punktnedslag i året 1926.[29] Disse er valgt ut på grunnlag av at de i seg selv er kjennetegnende for tiden, for året, noe som spenner fra objekter og fenomener og deres plass i en kulturell kontekst – slik som flymaskinene, jazz, kino og reportere – til et utvalg av kulturelle koder som preget tiden, og hvordan disse tilsynelatende var i ferd med å kollapse. Essayene kan (og skal) leses i en vilkårlig rekkefølge. Gumbrecht har imidlertid lagt inn flere referanser i hvert av essayene (forstått som noder eller tekstelementer) til relevante tema i teksten for øvrig, og summerer opp referansene også i slutten av hvert essay. Gjennom kryssreferansene skisserer Gumbrecht et nettverk mellom tekstelementer som innbyrdes er autonome, men som samtidig står i forbindelse med hverandre. Intensjonen er at sammenkjedingen av tema, på kryss og tvers av objekter, fenomener og kulturelle koder, skal trekke leserne inn i en opplevelse av å være *i* året, å bli satt i en resepsjonsmessig tilstand som oppleves som om de selv var til stede der og da.

Denne opplevelsen oppnås ikke gjennom strukturen alene. Også de språklige føringene i artiklene er valgt med tanke på å gi en så påtrengende og så nærværende opplevelse som mulig. Gumbrecht holder diskursen på et beskrivende nivå, tilsynelatende uten å gi fortolkende forklaringer. Idéen er å holde framstillingen til overflaten av

---

[28] Op.cit, s. ix.

[29] Ved å stille opp disse 51 tematiske artiklene som innganger til fortiden, forsvinner fortellingens plot. Og med plot'et forsvinner den handlende agenten. Det som da blir tilbake er en samling av objekter og fenomener, presentert i en beskrivende form.

fenomenene, gjøre den mest mulig konkret. I tillegg presenteres beskrivelsene i presensform, som gjør at teksten leses og tas inn som historisk nåtid.[30]

Essayets ramme er definert av et valgt tema, men innenfor rammene finnes det i liten grad noe samlende grep. Tekstens bestanddeler hentes inn og settes sammen bitvis kun med det til felles at det deler en kobling til det gitte tema. Essayet ”Airplanes” består av en samling informasjonsbrokker, og innledes med beskrivelse av et typisk fly, sjøfly med Rolls Royce motorer og vingespenn på 28 meter. Deretter føyes det ene elementet etter det andre til: Fra forskningshold hevdes det at den fremste opplevelsen knyttet til det å fly, er å finne i det overblikket man får, ikke fartsopplevelsen. Flymaskiner gjør enhver handling mer intens, og bidrar til å skape større oppmerksomhet omkring dem. For eksempel forekommer det kidnappinger der fly spiller en rolle, og boksehansker fraktes til kamparenaen i fly; bokserne likeså. I Jean Cocteaus tragedie *Orphée* vil regissøren at interiøret i Orphées hus skal minne om fly, og i assosiasjonen skal koblingen mellom flygning og død oppstå. Døden innhenter Rudolph Valentino mandag 23. august på New York hospital fordi livsviktig medisin ikke kommer fram i tide. Flyet som skulle frakte medisinen måtte mellomlande i Boston på vei fra Detroit på grunn av dårlig vær.[31] Slik fortsetter artikkelen i ytterligere seks sider, med stadige sprang mellom hendelser og tilfeldigheter, før den ender med et lite utdrag fra en barnebok som kom i løpet av året, der Ole Brumm forsøker å fly ved hjelp av Kristoffer Robins grønne ballong.

Dette mylderet av tekstbrokker og små historier settes sammen på en måte som best kan beskrives som et slags ’apropos’- eller assosiasjons-prinsipp. Som helhet gir essayet en bredspektret beskrivelse av flyets plass i hverdagen, i media, som fenomen i kulturen og i en verden av 1926, eller der omkring. Underveis brytes teksten tidvis opp av klammeparenteser som viser leseren forbindelser til andre tema. Med dette manifesteres essayets hypertekstuelle kvaliteter. Det er i utvalget av de ulike tematiske inngangene, og i sammenkoblingene mellom ulike koder at et historisk resonnement viser seg i Gumbrechts tilsynelatende beskrivende tekst. En lesers vandring i et hypertekstuelt landskap der intensjonen er å tilrettelegge informasjon for en leser er alltid en guidet vandring, basert på mer eller mindre klare henvisinger om hvilke retninger man kan ta, og dermed også hvilke

[30] Denne sammensmeltningen mellom to ulike tidsdimensjoner – en fortid *i* en nåtid – i kombinasjon med den beskrivende stilen er kvaliteter ved teksten som får Gumbrechts skildring til opplevelsesmessig å kunne minne om fotografiet og filmen, jmf. avhandlingens kap 3. Koblingen mellom Gumbrechts stil og den filmatiske teknikk er tidligere blitt gjort i en omtale av *In 1926*, skrevet av den amerikanske kritikeren Adam Shatz. Han vektlegger imidlertid den likheten som Gumbrechts tematiske dypdykk har med filmens zooming og closeup, jmf: *In 1926. Living at the Edge of Time*, URL http://www.hup.harvard.edu/reviews/GUMLIV_R.html.

[31] Gumbrecht, op.cit., s. 3-5

betydninger som vil kunne skapes på grunnlag av det leste. Prinsippene leseren guides etter, er hypertekstens linker, forstått som dens retorikk.

Aspektualisering og kontekstualisering i hyperteksten

En bok som *In 1926* opererer med to ulike typer av referanser; det ene settet omfatter de tekstinterne, det andre de teksteksterne. De tekstinterne referansene skaper forbindelser mellom tekstobjektets ulike enheter. Gjennom forbindelsene skaper de tematiske bruddstykkene som er plassert innenfor bokens permer til sammen en forestilling om et gitt emne – som i bokens tilfellet er året 1926 som fenomen. Referansene uttrykkes som semantiske forbindelser, som gjør at de opprinnelige adskilte bruddstykkene gradvis skapes om til et sammensatt hele, samtidig som teksten vokser i leserens bevissthet. Valgmulighetene som de tekstinterne referansene oftest stiller leseren overfor, gjør at verket vil kunne aktualiseres på forskjellig måte, ikke bare opplevelsesmessig, men også innholdsmessig. De enkelte essayene består samtidig av referanser til, og sitater fra, andre tekster. Dette gjelder både litteratur og film gjort samme år, og verk som omhandler 1920-tallet. Disse fungerer på et grunnleggende nivå som konstituerende for tekstens innhold, samtidig som referansene til dem setter tekstobjektet som enhet i forbindelse med verk utenfor sitt eget tekstkorpus.

I sin diskusjon av den hypertekstbaserte nyheten trekker Martin Engebretsen fram 'aspektualisering' og 'kontekstualisering' som to egenskaper ved den nettbaserte nyhetsformidlingen. Nyhetene som formidles blir aspektualisert ved hjelp av en rekke forskjellige perspektiver, som hver representerer ulike informasjonskilder.[32] Resultatet blir en modulær organisert nyhetstekst. I tillegg kan nyheten også relateres til allerede eksisterende tekster og dokumenter, utarbeidet uten tanke for den aktuelle hendelsen, men som likevel kan benyttes til å skape en ramme om den aktuelle nyheten. Dette kontekstualiserer nyhetshendelsen.[33] Nyhetsformidlingen vil slik framstå som et sett av ulike innfallsvinkler og perspektiv. Jeg velger å se aspektualisering og kontekstualisering som egenskaper som ikke utelukkende er knyttet til den modulære nyhetsformidlingen. I stedet velger jeg å se dem som diskursive grep som kan benyttes i alle hypertekstuelt strukturerte, informasjonsbaserte framstillinger, framstillinger som intenderer å gjøre relevant informasjon tilgjengelig for mediebrukeren. Kontekstualiseringen setter tekstobjektet i forbindelse med andre tekstobjekter som blir betrakter å være av relevans

[32] Engebretsen, op. cit., s. 103.
[33] Ibid.

for forståelsen av innholdet i framstillingen. Aspektualiseringen vil på sin side markere kryssende referanser som finnes innenfor et avgrenset tekstobjekt, enten det gjelder nyheter, eller det gjelder en hypertekstbasert historie slik som *In 1926. Living at the edge of time*.

Hyperteksten er en aktiviserende formidlingsform. Om den benyttes som en måte å formidle historie på, vil mediebrukeren på et konkret plan måtte forholde seg mer bevisst til sin tilegnelse av informasjon. Brukeren blir i mange tilfeller gitt oppgaven og ansvaret for selv å skape helhet og sammenheng i teksten. Enkelte ganger impliserer det aktiviserende aspektet også brukernes medskaping av tekstens innhold, slik at de selv bidrar til den historiske framstillingen. Historien framstår da som resultatet av en interaktiv prosess, der den enkelte brukerens medskaping også kan bli gjort tilgjengelig for andre.

Hypertekstens interaktive aspekt

Hyperteksten er med andre ord en interaktiv uttrykksform. Eller er den nødvendigvis det? Betyr interaktivitet en funksjon tilhørende et tekstobjekt som er skapt slik at det gir respons på de ”stimuli” som blir påført det, betyr det interaksjon eller samhandling mellom mennesker innenfor et informasjons- og kommunikasjonsteknologisk system, eller betyr det at mediebrukeren bidrar til å skape et tekstobjekt? I sin bok *Cybertext* skriver Aarseth at ”The word interactive operates textually rather than analytically, as it connotes various vague ideas of computer screens, user freedom, and personalized media, while denoting nothing”.[34] Mangelen på en konkret betydning må nettopp forstås på bakgrunn av at interaktivitetsbegrepet har blitt tatt i bruk med skiftende hensikter. Delvis skyldes dette at det brukes innenfor ulike fagmiljøer, og avhengig av om det knyttes til egenskaper ved en kommunikasjonsteknologi, eller om det baseres på et ønske om å forklare en viss tekstlig egenskap. I mangfoldet av ulike betydninger presenterer tekstviterne Ture Schwebs og Hildegunn Otnes en nyanserende inndeling av interaktivitetsbegrepet bestemt ut fra ulike kriterier som framheves i beskrivelser av fenomenet. Denne inndelingen favner hovedkriteriene valg, dialog og innflytelse.[35] De ’valg’ som en tekst stiller en leser overfor spenner fra det enkle, som å aktivisere en link som fører til en ny node i teksten, til å måtte vurdere hvilke videre veier i det diskursive landskapet som teksten representerer som er mest hensiktsmessig å ta på grunnlag av det han eller hun allerede har tilegnet seg av informasjon og forståelse. Fordi valget mellom ulike noder er grunnleggende for å skape et

[34] Aarseth, op.cit., s. 48.
[35] Schwebs og Otnes, op.cit., s. 98.

større hele av en hypertekst-strukturert tekst, vil konsekvensen være at alle slike tekster kan forstås som interaktive, skriver de to. Når det gjelder 'dialog' som et kriterium for interaktivitet, vil dette kunne nyansere begrepet noe mer. Dialog kan forstås som at mediebrukeren opplever å være i samhandling med noen, en opplevelse som ofte baseres på om medieteknologien som teksten formidles i besitter en mulighet til å gi en tilbakemelding.[36] I tillegg vil interaktivitet forstått som 'dialog' også måtte dekke den kommunikasjonen som foregår mellom mennesker i former av nettkommunikasjon, det som med en engelsk betegnelse går under CMC (Computer Mediated Communication).[37] Til det siste hovedkriteriet i deres inndeling reflekterer 'innflytelse' en aktivitet som består i at mediebrukeren skaper egne tekstelementer som føyes inn i teksten, og gjøres til en permanent del av innholdet: "Brukeren blir dermed i større grad deltagere i et tekstskapingsforløp, i mindre grad mottagere av en ferdig tekst", skriver Schwebs og Otnes.[38]

Flere danske tekstvitere setter mediebrukerens 'innflytelse' som det vesentligste element for forståelsen av begrepet interaktivitet, blant dem Jens F. Jensen og Cathy Toscan.[39] Toscan skriver i artikkelen *På vej til interaktivitet* at i de fleste tilfeller der en mulitmedieapplikasjon presenteres som interaktiv, vil det i de fleste tilfeller heller være snakk om en form for 'reaktivitet'.[40] Ikke minst gjelder dette CD-ROM baserte multimediale tekster, der leseren riktig nok har mulighet til å bevege seg mer eller mindre fritt rundt i teksten gjennom hypertekstuelle linker, men der denne aktiviteten på grunn av formatets lukkede system representerer en begrenset interaktivitet. Teksten i seg selv blir ikke endret eller tilført noe i prosessen. Toscans forståelse av interaktivitet er imidlertid svært snever, i den forstand at hun forstår en ekte interaktivitet utelukkende til medier som "lægger vækt på at indrage brugerens aktive og uforutsigelige bidrag uden at være bundet af et bestemt lineært design. Interaktive medier involverer brugeren direkte som en 'input kilde', der afgør indholdet og længden af en besked og som muliggør individualiseringen af materialet".[41] I hennes framstilling av medieutviklingen som en mulig vei mot en større realisering av en slik interaktivitet, skriver hun at WWW i hovedsak er å betrakte som et

[36] Op.cit., s. 101.
[37] Op.cit., s. 104.
[38] Ibid.
[39] Jens F. Jensen har i flere arbeider presentert lignende inndelinger som det Schwebs og Otnes har gitt, blant annet i Jensen, Jens F.:"'Interaktivitet' – på sporet af et nyt begreb i medie- og kommunikationsvidenskaberne", i *Mediekultur* 26, 1997.
[40] Toscan, Cathy: "På vej til interaktivitet", i Jensen, Jens F. (red.) *Internet, World Wide Web, Netværkskommunikation*, Aalborg Universitetsforlag, Aalborg 1999, s. 154.
[41] Op.cit., s. 153.

reaktivt system. Om dette kan forstås som at hun tenker WWW som et hypertekstsystem som realiserer en interaktivitet slik hun beskriver den, har Toscan samme ønsker for dette systemet som det Ted Nelson opprinnelig hadde for sitt *Xanadu*. Den funksjonen som det Internett-baserte systemet WWW imidlertid synes å fått i løpet av sin tiår lange historie, vil en interaktivitet slik Toscan beskriver i stedet måtte søkes i de enkelte av systemets tekster.

In 1926. Living at the edge of time presenterer en enkel interaktivitet om den sees i lys av Schwebs og Otnes inndeling. Leseren presenteres for valg i teksten, valg som strukturelt sett medfører et skifte av node, og som opplevelsesmessig fører til at teksten valg for valg framstår mer sammensatt. Overført til IKT-baserte hypertekster preges denne samme strategien også dem. Men Internett-baserte medietekster vil i større grad også kunne omfatte en interaktivitet grunnlagt på mediebrukerens innflytelse og medskapende virksomhet. Dette gjelder ikke minst for de mange informasjonsdatabasene som i de senere årene er blitt en viktig del av historieformidlingen som benytter Internett som kommunikasjonsmedium.

Faksimile-databaser

Forskjellen på den tidligste maskinelle databehandlingen som sosialhistorien benyttet, og den digitale behandlingen slik det foretas i dag, er i hovedsak knyttet til to områder. Det ene er effektiviteten i databehandlingen, som med den digitale teknologien har hatt en eksponentiell økning. Det andre er anvendelsen av kildematerialet og dets data. Med digitale systemer er det blitt utviklet databaser med en mer kompleks struktur, som samtidig er enklere å operere. Dette har ført til at kildematerialet eller informasjonen kan gjøres mer fleksibelt tilgjengelig for brukeren av databasen.

Det norske Digitalarkivet har i årene det har eksistert gjort store mengder data tilgjengelig for interesserte. Arkivet rommer i hovedsak skriftlige kilder, der informasjonen fra de enkelte registre og dokumentsamlinger er gjengitt i transskripsjoner.[42] En annen måte å presentere kildematerialet på, slik det ble beskrevet innledningsvis i kapitlet med utgangspunkt i Jon Bing betraktninger, er gjennom databaser som kombinerer transkribert informasjon med en representasjon av kilden som levning, i form av en digital faksimile.

Faksimilen forstås som en nøyaktig gjengivelse av dokumenter, tegninger, håndskrift og lignende, der nøyaktigheten skyldes at gjengivelsen er framstilt maskinelt. Transskripsjoner av håndskriftsamlinger presenterer dokumentenes semantiske innhold,

[42] Samtidig har Digitalarkivet også utarbeidet en rekke ulike nettutstillinger, der arkivet presenterer visuelt materiale, ofte i følge av en forklarende skriftlig framstilling av temaet.

mens faksimilens fremste egenskap er at den som representasjon av det opprinnelige objektet gjengir dets uttrykk, dets visuelle utforming. Det som forsvinner på veien fra opprinnelig objekt til faksimilen er objektets haptiske karakter, knyttet til dets stofflighet. Samtidig er det den kvaliteten som i størst grad fungerer begrensende på bruken av objektet som sådan. En god gjengivelse av et kildemateriale vil kunne fungere som en nyttig erstatning for materialet selv, og i mange tilfeller også et uvurderlig arbeidseksemplar for forskeren. Med mulighetene for å stille faksimiler til rådighet i digitalisert form, åpnet det seg etter hvert en ny representasjons- og presentasjonsform for kildesamlinger og dokumenter.[43] Selv om ikke den digitale faksimilen presenteres i et håndfast materiale som en fotostatkopi eller et fotografi, men som et elektronisk bilde på en dataskjerm, finnes det i prinsippet få forskjeller mellom dem som representasjoner av det opprinnelige objektet.

Med utviklingen av komprimerende lagringsformater for digitalisert bildemateriale ble det mulig å opprette omfangsrike digitale bildedatabaser. Med WWWs evne til å presentere bilder så vel som tekst er slike databaser også tilgjengelige for Internettbrukere. Mange offentlige arkiver og institusjoner har i løpet av det siste tiåret begynt arbeidet med å bygge opp digitale arkiv, bestående av elektroniske faksimiler. Mange av disse arkivene er også blitt gjort tilgjengelige via WWW. Hensiktene bak dette arbeidet har vært – og er – flere. Nye lagringssystem og –metoder har den fordelen at man kan opparbeide en ny oversikt over det materialet arkivet eller institusjonen er i besittelse av. Ved å gjøre de samme samlingene enklere tilgjengelig for interesserte, vil dette også virke tilbake på arkivene, både gjennom generelle tilbakemeldinger fra publikum, men også spesifikke knyttet til materialet. I USA har man ved Library of Congress bygget opp en stor mengde digitale databaser til bruk for de besøkende på nettstedet. Under headingen *American Memory* finnes velfylte samlinger av manuskript, fotografi og film, bilder og kart, lydopptak og noteark allment tilgjengelig.[44] Med hensyn til opprettelse av bildedatabaser, har Nasjonalbiblioteket her i Norge blant annet gjort bildebaser over fotografisk materiale av de to polarheltene Fridtjof Nansen og Roald Amundsen tilgjengelig for publikum.[45]

---

[43] Se for eksempel Biblioteket i Göttingbergs digitaliserite Gutenbergs-bibel: *Gutenberg Digital*, URL http://www.gutenbergdigital.de/

[44] *American Memory*, URL http://memory.loc.gov/. Under URL http://lcweb.loc.gov/rr/print/ har Library of Congress også etablert en samling av de digitaliserte basene bestående av fotografi og bilder.

[45] ”En fotografisk vandring i Nansens liv og virke”, URL http://www.nb.no/baser/nansen, og ”En fotografisk vandring i Amundsens liv og virke”, URL http://www.nb.no/baser/amundsen/. Begge disse basene er søkbare på over 3500 bilder hver. Slik sett fungerer nettstedet til

Mange av de Internett-baserte arkivene er bygget på en idé om å være til for den allment interesserte, så vel som for forskere. Samtidig har det også blitt klart at det finnes et kommersielt potensial også i arkivet. Dette potensialet kan utnyttes gjennom arkivene direkte, eller utvikles til egne produkter, basert på arkivets materiale. Et eksempel på det første er */ellisisland.org/*, et eksempel på det siste er Stockholms Stadsarkivs CD-ROM utgivelser.

/ellisisland.org/

Nettstedet ellisisland.org ble lansert i 2000, som en del av The American Family Immigration History Center (AFIHC), et senter ved Ellis Island Immigration Museum. AFIHCs hovedoppgave har vært å gjøre immigrasjonsdokumenter fra ankomsten til Ellis Island tilgjengelig for interesserte, både de som besøker senteret fysisk, og de som gjør det i WWW. Blant materialet etter de til sammen 22 millioner immigrantene som gikk i land på Ellis Island i perioden mellom 1892 og 1924 har AFIHC laget databaser med utgangspunkt i tre dokumentkategorier. Dette er passasjerlister med registerte navn, opphavssted, fødselsår og ankomst, mm; originaldokumenter over hver enkelt passasjer; og informasjon om de forskjellige skipene.

Nettstedet ble opprettet som en forlengelse av senteret, initiert av stiftelsen The Statue of Liberty-Ellis Island Foundation. Stiftelsen er ikke-kommersiell, men baserer sin økonomi hovedsakelig på private bidrag. I den anledning har passasjerregistrene vist seg å være en viktig økonomisk kilde. Som besøkende på nettstedet kan man vederlagsfritt søke etter familiemedlemmer i databasen, og få informasjon over de oppføringene som eventuelt er registrert. Denne informasjonen presenteres både i transkribert form, men også som digitale faksimiler av originaldokumentene. Dersom den besøkende skulle ønske seg en faksimile i bedre kvalitet enn som printerutskrift, er tjenesten ikke lenger gratis. Den elektroniske faksimilen får du direkte tilgang til, mens dokumentet scannet i høyoppløsning og i papirprint må kjøpes gjennom nettstedets gavebutikk, for en sum av $25 eller $35, avhengig av størrelsen man velger. På denne måten forener nettstedet en *public service*-funksjon med et forretningsmessig aspekt.

Nettstedets henvendelsesstrategier er direkte rettet mot den besøkendes tilhørighet i den amerikanske immigrasjonshistorien. Headingen er utformet som en oppfordring: ”Explore Your Family History” og formålet er å gi den besøkende et innblikk i sin egen

---

Nasjonalbiblioteket både som et informasjons- og profileringsorgan for institusjonen som sådan, og som en database.

families fortid. I nettstedets henvendelser til den besøkende understrekes videre hvordan man gjennom informasjon om sin egen historie settes i forbindelse med den samlende immigrasjonshistorien, (i hvert fall historien om immigrasjonen til USA i det aktuelle tidsrommet, knyttet geografisk til Ellis Island).[46] Om man skulle være interessert i å gi *sitt* bidrag til historien om immigrantene, kan man verve seg som medlem i stiftelsen. Mot en medlemsavgift kan den besøkende føye historier eller anmerkninger om familiemedlemmenes liv som immigranter til passasjerlistene, eller lage elektroniske minnebøker over familiens historie. Disse minnebøkene kan man selv bestemme om skal være tilgjengelig for andre på nettstedet eller ikke.

Minnebøkene er ikke det umiddelbart mest interessante ved ellisisland.org, og det er heller ikke dem som gjør nettstedet spesielt. Særegenheten ligger i stedet i databasen over de enorme mengdene av skips- og passasjerdokumenter som kan gi små tilfeldige gløtt inn i ens egen slekts fortid. Dersom den besøkende bor et land med betydelig utvandring til USA, og har et familienavn som ikke er helt alminnelig, eller eventuelt har en god oversikt over tidligere familiemedlemmers fornavn, er sjansene relativt store for at det kan finnes informasjon om familien i databasen.[47] De første nysgjerrige blikkene i passasjerlister og dokumentopplysninger fører imidlertid ofte med seg spørsmål om alt som ikke står oppført. Hva hendte siden, hvor ble slektningene av? Søk etter familiemedlemmer kan på en slik måte bidra til at den besøkende får en økt oppmerksomhet og interesse for sin egen historie.

/ellisisland.org/ er enkelt organisert, og har kun fornavn, etternavn og kjønn som søkekategorier. Til tross for dette gir nettstedet med sine faksimiler fascinerende innblikk i hvordan prosedyrene var ved ankomst, hvilke informasjoner som ble registrert om passasjerene i de såkalte skipsmanifestene, og til en viss grad også et innblikk i hvor ufullstendige og mangelfulle opplysningene om enkeltpassasjerene kunne være. I denne databasen finnes opplysninger som kan interessere menigmann vel så mye som en forsker og den rene databasen er også bygget ut og supplert med elementer som gjør det til noe mer enn bare et arkiv, det blir også historieformidling fundert på det som gjerne kalles ”the history business”.

---

[46] The American Family Immigration History Center, URL http://www.ellisisland.org/EIinfo/aboutAFIHC.asp : ”Searching our archives can help inform your own family's story--inspiring a new sense of your place in the larger story of American immigration.”

[47] På mitt eget etternavn fikk jeg 42 treff, hovedsakelig folk fra Danmark og Norge. Flere av disse treffene er på samme person. Dette skyldes at sjømenn ble registrert inn sammen med passasjerene, og kunne dermed få flere årlige opptegnelser på sin person. Herman Brinch og Søren Peter Brinch var to slike danske sjømenn.

Databasen og kunnskapsbasen som formidlingsformer

> Arkiv er i seg selv informasjonsformidling, og det er viktig for Riksarkivaren at vi når ut til nye grupper med våre kilder og vår viten. Digitalarkivet er en ny løsning på gamle behov - behovet for å oppsøke kildene.[48]
>
> John Herstad, leder for Digitalarkivet

I arbeidet som er blitt gjort med hensyn til å gjøre arkiv og kildemateriale mer allment tilgjengelig, er min påstand at det samtidig – i et kommunikativt perspektiv – har det skjedd en forandring med hensyn til kildenes funksjon. Tidligere var dokumentsamlinger og andre arkiverte kilder nærmest utelukkende forbeholdt historikere i deres forskningsarbeider, og det var *resultatene* av denne forskningen som nådde kolleger og andre interesserte. Den skriftlige formidlingens arkivmateriale kom nærmest utelukkende til syne i teksten som sitater, og gjennom referanser og henvisninger i den historiske framstillingen.[49] De skriftlige dokumentene blir ikke selv noen synlig del av forskningsresultatet.

Arkivet kan betraktes som et strukturerende element plassert mellom et i prinsippet tenkelig kildemateriale og forskerens historiske framstilling, slik Michel Foucault så arkivet som diskursens handlingsbetingelser. Den kan imidlertid også betraktes som en konkret formidlende instans, i form av en digital formidlet database. Dette må sees i sammenheng med hvordan arkivet er strukturert, hvordan kildematerialet er lagret og ikke minst, hvem som har tilgang til databasen. Dersom databasen ikke bare betraktes som et lagringmedium og klassifikasjonssystem, men også som en kommunikasjonsform, kan den forstås som et diskursivt system som formidler biter av fortiden i fragmentert form. Der historikerens viktigste innsats består i å formulere problemstillinger, samle opplysninger og informasjon knyttet til denne, for deretter å omforme informasjonen til kunnskap, er databasen et system der fortidsinformasjonen framstilles bitvis i tematiske moduler, kategorisert etter visse egenskaper eller attributter. Forskerens syntetiserende framstilling som mellomleddet mellom kilden og publikum er borte, ansvaret med eventuelt å omgjøre informasjonen til kunnskap legges på den som selv oppsøker det digitale arkivet.

Benyttes databasens organiserende prinsipp med hypertekstens logikk, i kombinasjon med de mulighetene for multimediale tekster som datateknologien rommer, er grunnen lagt for den digital kunnskapsbasen slik vi kjenner den fra CD-ROM eller

---

[48] Digitalarkivet, URL http://digitalarkivet.uib.no/cgi-win/WebFront.exe?slag=vis&tekst=introduk.htm&spraak=

[49] I filmen synliggjøres kildematerialet, men brukes samtidig løsrevet fra sin opprinnelige sammenheng, og får betydning tillagt fra den muntlige diskursen.

nettbaserte oppslagsverk. I kunnskapsbasen kobles encyklopediens organiseringsprinsipper med databasens søkerverktøy, og man får en mangefasettert kunnskapsformidling bundet sammen av hyperlenker, som gjøres aktive på brukerens oppfordring.

Gamla stan under 750 år

En del av Stockholms historie har i løpet av de siste årene blitt presentert som en arkivbasert, hypertekstuell framstilling i CD-ROM og på DVD. På grunnlag av materiale fra det såkalte Rotemannsarkivet er bydelen Söder og Gamla stan gjort til gjenstand for hver sin encyclopediske, multimediabaserte historiske framstilling. Framstillingene bygger på kildemateriale som opprinnelig har befunnet seg i ulike arkiv, på museer og i bibliotek, men som er blitt organisert og satt inn i en forklarende ramme av historikere og arkivarer, og presentert som hypertekster. Den første produksjonen var en CD-ROM som tok for seg Söder, en produksjon som ble initiert av Stockholms Stadsarkiv i forbindelse med at Stockholm var blitt pekt ut som Europaby i 1998. På grunnlag av den gode mottagelsen *Söder i våran hjärter* fikk, bestemte man seg for å gjøre en tilsvarende produksjon for Gamla stan i anledning 750 års jubileet i 2002. *Söder i våran hjärter* var en perspektiv- og innholdsrik framstilling som kombinerte artikkelsamlinger med arkivmateriale, både skriftlig og fotografisk, i søkbare databaser. I *Gamla stan under 750 år* benyttes de samme strategiene, men framstillingen ble gjort for et DVD-format, som både har større lagringskapasitet i den forstand at man får plass til mer informasjon. Den økte lagringskapasiteten gjorde at framstillingen både ble mer omfattende, og at mer bildemateriale ble innlemmet i teksten.[50]

Gamla stan under 750 år er et eksempel på historieformidling som befinner seg i grenselandet mellom akademisk og populær historie. I produksjonen har de ansvarlige benyttet seg av en formidlingsstrategi som impliserer en fagintern kommunikasjonsform i kombinasjon med en popularisert utadvendt henvendelse. Strategien består i å utnytte det allment inkluderende potensialet i en kulturhistorisk tematikk, der hypertekststrukturen lar brukeren av teksten få styre sin vandring i bydelens historie. Kombinasjonen av perspektiver, tematikk og tekstlig organisering lar det bli opp til leseren hvilket nivå og omfang han eller hun legger for historieopplevelsen, og derigjennom også sin tilegnelse av kunnskap om bydelens historie. Innholdsmessig er produksjonen delt inn i ni forskjellige tematiske områder, seks av dem organisert om kulturhistoriske emner, mens tre er

[50] *Gamla stan under 750 år* inneholder over 1100 ulike artikler, skrevet av til sammen 149 forfattere. Historikeren Johan Gidlöf sto som prosjektleder.

kildesamlinger.[51] Disse ni bys fram som en boksamling, der hver bok er lagt fram med front og tittel synlig for den besøkende. Om man markerer en bok i boksamlingen med et klikk, plasseres den på et skrivebordsunderlag og med bokens ulike tema presentert på dens framside. Temaene, eller kapitlene, består av artikkelsamlinger som kombinerer en skriftlig framstilling med bilder eller filmsekvenser, eller med et visuelt materiale tilgjengelig gjennom hypertekstuelle linker i teksten. Slike linker finnes også mellom de forskjellige artiklene, noe som gjør at leseren kan bevege seg ikke bare i en og samme hierarkisk organiserte tekstsamling, men også mellom de ulike bøkenes enkelttekster.

Uavhengig av dens enorme rikholdige innhold, blir valget av det visuelle grensesnittet for en multimediabasert framstilling som dette er, et spørsmål om hvilke metaforiske bilder man ønsker at framstillingen skal assosieres med. De ni områdene som *Gamla stan under 750 år* består av, kunne ha vært framstilt i form av et virtuelt museum, for eksempel inndelt i seks tematiske avdelinger, samt en eller flere forskersaler for de tre kildesamlingene. Da ville man kunne se for seg i en formidlende og inkluderende hoveddel, og en mer arkivorientert del for de mer spesielt interesserte. Hadde museet blitt valgt som den styrende metaforen for framstillingen, ville artiklene kanskje i større grad blitt betraktet som ledetekster til objektorienterte installasjoner, dersom man skulle applisert metaforen ikke bare på den visuelle utformingen av grensesnittet, men også på den historiske formidlingen. Dette ville hatt som konsekvens at de visuelle representasjonene ville blitt framhevet som diskursens bærende elementeter.

Med *Gamla stan under 750 år* valgte man i stedet å presentere framstillingen gjennom en boksamling og en leseplass. Årsaken til dette kan muligens være et ønske om å la framstillingen assosieres med en skinninnbundet boksamling som leses med omhu, på en plass egnet for formålet. Det er tross alt et praktpresentasjon av bydelens historie man har ønsket å skape, i anledning en jubileumsmarkering. Skinninnbindingen i kombinasjon med 750-års jubileet gir også assosiasjoner til den historiske krøniken, samtidig som Rotemannsarkivet, som er en helt vesentlig kilde for den historiske skildringen av livet i bydelen i tidsrommet omkring 1880-1930, implementeres også i framstillingens kildesamling. Dette kan sees som et retorisk grep som synes å understreke en vitenskapelige etterrettelighet i framstillingen, samtidig som framstillingen i seg selv viser

[51] Disse områdene har titlene *Staden på de tre holmarna, 750 år och mer*, *Människor i en stad*, *Arbete, Flit och Näring*, *Stort och smått i Gamla stan* og *Källor och kulturarv*. Kildesamlingene består av en for kart over bydelen, en for fotografiene som viser menneskene og en over den ulike kildene som produksjonen er basert på, fra det såkalte Rotemansarkivets fortegnelser over Gamla stans innbyggere i perioden 1878-1926. Hver bydel hadde sin rotemann, og hans nedtegnelser ble benyttet som grunnlagsmateriale i byutviklingen, i en tid da befolkningsveksten var høy og Stockholm var gjennomgikk store endringer.

hvordan skriftlig og visuelt materiale kan kombineres til et rikholdig og samtidig dynamisk hele.

'Historie allestedsfra'?

Vær med og skap hverdagslivshistorie

Historie nedenifra ble som vi tidligere har sett et begrep som vokste ut av 1970-tallets til dels radikale strømninger innen historieforskningen. Perspektivet besto i et faglig fokus på hverdagsmenneskers liv og levned, og for mange betydde dreiningen mot hverdagslivets historie også en utvidelse av forskningsmetoder og kildetilfang. Når sosialhistorien begynte å vektlegge minner og erindringsmateriale, så man et større samarbeid og faglig utveksling mellom historiefaget, folkeminnevitenskapene og sosialantropologien. Flere av de forskningprosjektene som etterhvert ble utviklet, baserte seg ikke alene på materiale som forskerene selv sto for innsamlingen av, men også på et kildetilfang som vanlige folk selv bidro med. Fra norske forhold finnes for eksempel en rekke erindringsbaserte studier gjort på grunnlag av folks innsendte bidrag i minnekonkurranser annonsert gjennom massemediene.[52]

Med framveksten av Internett som informasjons- og kunnskapsformidlende system har det også blitt skapt en ny form for historieformidling basert på folks minner. Denne kan i en viss forstand betegnes som et nytt ledd i demokratisering av historien, som sammen med perspektivet på historien 'fortalt nedenfra' har fungert som sentrale drivkrefter i mye av den sosialhistoriske forskningen som er gjort. WWW representerer i prinsippet en mulighet for alle til å heve sin stemme. Samtidig vil sjansene for aldri å bli hørt være overveldende, om ikke stemmen kanaliseres gjennom en samlende instans. Mange av de minneprosjektene som presenteres i WWW baserer seg på enkeltpersoners bidrag, personer uten nødvendigvis noen akademisk skolering. Med prosjektenes innsamlingsprosedyrer balanseres den demokratiserende intensjonen mot en faglig forankring. I noen nettbaserte prosjekter har man tatt konsekvensen av at det ikke kan forventes at en bidragsyter i

[52] Det ble avholdt tre store landsomfattende "minnekonkurranser" i løpet av 1900-tallet; en i 1964 "I manns minne", en i 1981 "Minneoppgaven 81" og en siste i 1996 "Minneoppgåva 1995". I tillegg har en rekke institusjoner (blant annet NRK) og forskere utført egne større innsamlinger, slik som sosialantropologen Marianne Gullestad, som til sin *Hverdagsfilosofer* arrangerte selvbiografikonkurransen "Skriv ditt liv" i 1988-89, i samarbeid med Reidar Almås. Se Gullestad, Marianne: *Hverdagsfilosofer. Verdier, selvforståelse og samfunnssyn i det moderne Norge*, Universitetsforlaget Oslo 1996

utgangspunktet sitter med en metodisk skolering, og forsøker derfor i stedet å tilby opplæring som en del av prosjektet. Dette er blant annet tilfelle med The Library of Congress' innsamling av amerikanske krigsveteraners historie. Interesserte kan melde seg som bidragsytere av materiale, og kan skoleres gjennom det de prosjektansvarlige har kalt for 'the project kit'. Denne inkluderer i følge beskrivelsen "all the information and forms you need to participate as a volunteer interviewer in the Veteran History Project", noe som både dekker retningslinjer for innsamlingen, hvilke spørsmål som vil være relevante og interessante, hvordan intervjuet teknisk bør bli utført, blant annet med hensyn til lydopptak og en eventuell transkribering av materialet.[53]

Internett og WWWs synliggjørings- og formidlingspotensiale gjør nettbaserte historieprosjekter som henvender seg til menigmann om å delta med eget materiale til former av 'historie allestedsfra'. Nettstedet til BBC sin avdeling for historie kan stå som illustrasjon på dette. BBC History online er et omfangsrikt og sammensatt nettsted for historieinteresserte, blant annet med en avdeling for seernes egen historie, forstått som familiehistorie. Her er det både mulig å få hjelp selv til å komme igang med lokalhistoriske eller familiehistoriske prosjekter, samtidig som man også blir invitert til selv å hjelpe BBC: 'Help create an archive for everyday life', lyder oppfordringen der de besøkende kan bidra med fotografier fra familiealbum.[54] Fotografiene blir lagret i baser som er tilgjengelige for alle besøkende på siden. Til fotografiene har innsenderen skrevet inn noen kommentarer om hvor og når bildet er tatt, hvem eller hva som er portrettert, og ellers noen setninger om det som kan være av betydning for en utenforstående seer. Innsenderne får instrukser om hvordan fotografiene skal digitaliseres, hva slags oppløsning, størrelse og format bildet skal lagres i, slik at det kan arkiveres direkte i basen.[55]

Med dette arkivet, som publikum er ansvarlige for å fylle, kan BBC samtidig få en base bestående av bilder som de selv kan ta i bruk i sine egne produksjoner, om det skulle være av interesse.[56] Det samme vil også kunne skje med minnene som BBC ønsker privatpersoner vil dele med resten av det britiske folk i forbindelse med serien de lanserer høsten 2003, *A Nation on Film*, basert på arkivfilmmateriale.[57] De arkivene som publikum selv bidrar til vil på den ene siden kunne brukes som en nettbasert minnebok der

---

[53] *Veterans history project*, URL http://www.loc.gov/folklife/vets/kit.html, operativ 10.2003
[54] Local and family history URL http://www.bbc.co.uk/history/your_history/family/, sist besøkt 19.09.2003.
[55] "Your Photos", URL http://www.bbc.co.uk/apps/ifl/history/your_history/your_photos/ifluploader/, sist besøkt 19.09.2003.
[56] På grunn av den lave oppløsningen på bildene vil de imidlertid ikke kunne brukes til annet enn nettbaserte produksjoner. I et annen format ville de digitale bildene ikke holdt god nok kvalitet.
[57] *Nation on film*, URL http://www.bbc.co.uk/nationonfilm/, sendestart 16.09.2003.

besøkende selv kan bla i og oppleve fortiden gjennom andres historier. Arkivene vil imidlertid også kunne fungere fjernsynsinstitusjonelt som depoter for framtidige produksjoner om man i disse ønsker medvirkning og/eller deltagelse fra tidsvitner.

Internett som en tilleggsarena for audiovisuell historieformidling

Synergi og synergieffekt er moteord som gjerne forekommer i diskusjoner omkring informasjonsindustrien og kunnskapsøknomien. I slike sammenhenger forståes det ofte som en mulighet til å gjøre visse operasjoner kostnadsbesparende og kvalitetshevende på en og samme tid. Snakker man imidlertid om synergieffekter sett i forhold til *formidlingen* av informasjon- eller kunnskap, kan det forstås som et etablert pedagogisk prinsipp knyttet til at informasjonen bedre vil kunne huskes og reflekteres som kunnskap om den kanaliseres på flere måter. Å lære om fortiden gjennom et sett av ulike medieringer vil i utgangspunktet gi en større sjanse for å huske, forstå og få innsikt i emnet som formidles, fordi man får et bredere grunnlag å feste kunnskapen til.

Med Internett som medium høynes muligheten for å skape interaktive medietekster, ikke minst den formen for interaktivitet som baseres på mediebrukernes reelle innflytelse på tekstobjektet og dets innhold. Ved å la en fjernsynsproduksjon få følge av et nettsupplement, skapes et grunnlag for å knytte fjernsynsseerne tettere til produksjonen, og i økende grad skjer dette ved at seerne er med på å skape et tekstobjekt som står i forbindelse med det som fortelles på tv-skjermen. Dette kan oppstå også andre steder enn produksjonsselskapets egne supplementer, men ofte vil disse by på en priviligert tilgang til opplysninger om produksjonen, og til et seerfellesskap omkring den. Flere av BBCs historieproduksjoner har for eksempel latt sine nettsupplementer inkludere arkiver over seernes egne historier, men også arrangert nett-treff for interesserte, i form av live chat, eller forum der seerne kan stille spørsmål til seriene.[58] For *BBC History* ulike nettsteder vil de besøkende på side bidra til å øke tekstmassen og innholdet som stedene består av. Det samme gjaldt, som vi skal se i neste kapittel, også for BBC/WGBHs *People's Century* interaktive nettsupplement.

På hvilke måter er fortiden blitt mer tilgjengelig?

Ved å ta i bruk den digitale teknologiens muligheter er fortiden blitt mer tilgjengelig, men kan vi av den grunn si at mulighetene for å danne kunnskap *om* fortiden dermed har økt?

[58] Dette gjaldt blant annet historiedokumentarserien *A History of Britain* (Martin Davidson, 1999).

Med Internett og WWW som arena for historieformidling synes historiekulturen på et vis å fjerne seg enda et skritt bort fra en situasjon der historikerstanden dominerer forvaltningen av historiekunnskapen. Bevisstheten om at WWW gir enhver muligheten til å publisere framstillinger som ikke underlegges noen redaksjonelle eller institusjonelle krav må imidlertid reflekteres i hvordan nett-brukeren forholder seg til den nett-baserte historieformidlingen, så vel som all annen nett-basert informasjon. Det tilfanget og den tilgangen til informasjon som WWW representerer bør med andre ord resultere i en avmålt tiltro, i den forstand at man forholder seg kritisk vurderende til informasjonens opphav. Dette vil samtidig medføre at etablerte institusjoner framstår med samme troverdighet i WWW som de ellers har. Mange av de nett-baserte historieprosjektene og kildedatabasene som det er blitt referert til underveis i dette kapitlet, står da også som eksempler på hvordan WWW benyttes som en sentral publiserings- og formidlingsarena for forsknings- og forvaltningsinstitusjoner.[59]

Et annet aspekt ved WWW og IKT-basert historieformidling som også kan sies å rokke ved hvordan historikerne tradisjonelt har forvaltet historien, er knyttet til de nye *måtene* informasjon og kunnskap om fortiden kan formidles på. I mange tilfeller er den Internett-baserte historieformidlingen skriftlig, men i utsigelsen gjøres det bruk av en annen strukturering enn den lineære sammenbindingen av betydningselementer vi kjenner fra de konvensjonelle formene for skriftbasert historieframstilling. Resonnementet, argumentasjonen og den fortellende forklaringsformens strukturerende grep blir i hyperteksten erstattet av en framstilling der enkeltstående diskursive elementer holdes atskilt, inntil mediebrukeren aktiviserer sammenstillingen av dem. I denne sammenheng er det imidlertid vesentlig å påpeke at det ikke er utsigelsesformen i seg selv som er bestemmende for en framstillings troverdighet. Det er hva utsagnet presenterer som er avgjørende. Den hypertekstbaserte *Gamla Stan gjennom 750 år* har tidligere i dette kapitlet vært brukt for å illustrere hvordan en mediebruker kan tilegne seg historiekunnskap basert på hans eller hennes valg i et forråd av diskursive elementer og historiske kilder, samlet, forfattet, og tilrettelagt av et kollektiv av historikere og arkivarer. *Gamla Stan* viser hvordan ny teknologi i kombinasjon med encyklopedien som et tradisjonsrikt diskursivt system kan presentere en alternativ framstilling, basert på historievitenskapelige standarder. Med en slik type av historieformidling inntar historikeren rollen som tilrettelegger av tilgang til informasjon og kunnskap.

[59] Dette gjelder også i forhold til hvordan slike institusjoner kan fungere som portaler med linker til andre nettsteder, oftest etter at disse stedene er blitt kvalitetsvurdert.

Det voksende antallet av WWW-baserte arkiv og databaser over historisk materiale som skapes av folk som befinner seg utenfor akademia kan stå som en siste presisering av hvordan IKT kan benyttes til å etablere kunnskap om fortiden. Mange av disse arkivene er initiert av offentlige institusjoner som gjerne setter rammene om innsamlingen og organiseringen av arkivet, men som overlater til den historisk interesserte allmennheten å fylle dem med materiale. Det deltakende aspektet ved slike innsamlingsprosjekter forsterkes også tematisk ved at de aller fleste av disse arkivene tar utgangspunkt i hverdagslivshistorie, en historie som bidragsyterens selv er en del av. Dette var også tilfelle med den samlingen av historier som seerne av *People's Century* ble invitert til å bidra til.

9 /kvardagsliv/ og /peoplescentury/

I tilknytning til produksjonen av de to fjernsynsseriene *People's Century* og *Kvardagsliv*, ble det også utarbeidet nettsteder som skulle følge seriene. Bakgrunnen for produksjonen av disse to stedene var imidlertid forskjellig. Nettstedet til *People's Century* ble laget i forbindelse med at serien skulle vises for én av mange potensielle seergrupper og etter at serien var blitt vist i Storbritannia for BBCs publikum, mens *Kvardagsliv*s nettsted var ment å skulle følge NRKs fjernsynsvisninger som et supplement fra avsnitt til avsnitt.[1]

Kvardagsliv som nettbasert programinformasjon

*Kvardagsliv*s nettsted - */kvardagsliv/* - speiler fjernsynsseriens inndeling, med de samme fem tematiske blikkpunktene på historien. En hovedside fungerer som den samlende rammen om framstillingen, der serien som helhet blir gitt en kort presentasjon, etterfulgt av innganger til de fem avsnittenes sider. Disse presenterer videre avsnittet gjennom ulike vinklinger. Vinklingene består av en sammenfatning av dets historiske framstilling, utdrag fra tidsvitnenes historier, en oversikt over historiske fakta knyttet til avsnittets overordnede tema, samt biografiske opplysninger om personer som har stått sentrale i det som kan kalles den store historien. Sidene som sammenfattet avsnittenes tema utgjør */kvardagsliv/*s innholdsmessige tyngdepunkt. Her blir aspekter ved fjernsynstekstens løpende framstilling presentert som adskilte elementer illustrert med bilder hentet fra arkivmaterialet serien bygger på. Sammenfatningen gir slik de besøkende på siden en oversikt over noen sentrale utsnitt av fjernsynstekstens hele.

---

[1] *Kvardagsliv*, URL http://www.nrk.no/programmer/tv_arkiv/kvardagsliv/, sist besøkt september 2003. Det viste seg imidlertid vanskelig å innfri intensjonen om å presenterer nye avsnittssider fra uke til uke, på grunn av manglende ressurser. Jmf. Intervju med regissørene av *Kvardagsliv. Noreg i eit eventyrleg hundreår*, Marie Sjo og Tor Segelcke, 14. august 2001. Konsekvensen var at */kvardagsliv/* ble supplert underveis, og at det i perioden fram til reprisevisningene var i forandring. Etter reprisen påsken 2001har det imidlertid ikke skjedd noen oppdateringer nettstedet.

Til avsnittene har det blitt valgt ut noen tidsvitner som representerer det perspektivet som fjernsynsproduksjonen historiske framstilling har lagt på den vanlige norske mann og kvinnes opplevelser gjennom hundreåret. Tidsvitnene presenteres med en kort skriftlig karakteristikk av hva de forteller om og hvilke minner de trekker fram, fulgt av et videostills fra fjernsynsteksten. Noen av vitnene kan også oppleves i korte utdrag fra intervjuet av dem, avspilt som videofiler. Til enkelte avsnitt, slik som 'Eit nytt kvinneliv' presenteres det tre slike utdrag, til andre avsnitt, slik som 'Ein ny arbeidsdag', er de to tidsvitnene utelukkende representert med bilde og et lite skriftlig sammendrag.[2]

De andre tekstelementene som */kvardagsliv/* består av gir de besøkende tilleggsinformasjon av mer generell karakter. Hundreårets viktige hendelser knyttet til seriens fem tema blir framstilt og markert i oversikter over historiske fakta, som markerer en samfunnsinstitusjonell aspektualisering av fjernsynsseriens hverdagslivsorienterte framstillinger. En lignende funksjon har de biografiske opplysningene som presenteres, opplysninger basert på oppslag i Store Norske Leksikon. Mange av personene som blir omtalt er nevnt i fjernsynsteksten, men enkelte er også føyd til uten å ha vært en del av fjernsynstekstens framstilling. Hensikten med dette er trolig å komplettere fjernsynstekstene ved å vise til personer som kunne fått en fremtredene plass der, om perspektivt på historien hadde vært et annet.

På */kvardagsliv/*s hovedside ble seerne også invitert til å si sin mening om serien. Det fantes imidlertid svært liten aktivitet knyttet til dette interaktive elementet av nettstedet.[3] */kvardagsliv/* ga fjernsynsseerne informasjon som kunne knyttes til serien slik den kunne oppleves på TV-skjermene i de norske hjem, enten rundt nyttår 2000 eller i påskeuken 2001. I etterkant har sidene fungert som beskrivelser av en serie som har vært vist på NRK, en serie som ble produsert i tilknytning til at man ved årtusenskiftet gjorde opp status for hundreåret som var gått. Nettstedet gir slik sett en presentasjon av fjernsynsproduksjonens tematikk, men bidrar i svært liten grad med noe nytt til en historisk framstilling innenfor rammene av et tekstnettverk. Dersom */kvardagsliv/* hadde fått utviklet et diskusjonsforum som tok for seg seriens tema, seriens valgte vinklinger og perspektiver, eller hadde fått etablert en samling av tilbakemeldinger som ga inntrykk av hva interesserte seere syntes om serien, ville tekstnettverket umiddelbart framstått som mer komplekst. Selv om det finnes flere likhetstrekk mellom */kvardagsliv/* og */peoplescentury/* er det på

---

[2] *Kvardagsliv*, URL http://www.nrk.no/programmer/tv_arkiv/kvardagsliv/eit_nytt_kvinneliv/ og URL http://www.nrk.no/programmer/tv_arkiv/kvardagsliv/ein_ny_arbeidsdag/

[3] Mulighetene til å komme med kommentarer forsvant dessuten etter at serien var blitt vist i reprise, påsken 2001. Siste registrerte oppdatering av sidene er gjort 6.4.2001, og kommentarer og tilbakemeldinger som var sendt inn i perioden mellom første gangs visning og reprisesendingene har ikke vært tilgjengelig etter dette.

grunn av denne manglende dimensjonen ved */kvardagsliv/* som supplement til *Kvardagsliv* at jeg velger å konsentrere kapitlets videre drøftinger om *People's Century* sitt nettsupplement.

/peoplescentury/ som historieformidlende tekst

I tilfellet med *People's Century* var bakgrunnen for produksjonen av seriens nettsted som sagt en noe annen enn for det norske. BBCs utarbeidet for sin del ikke noe supplement til serien da den ble vist på britiske fjernsynsskjermer.[4] Da serien ble presentert på FIAT/IFTAs konferanse i 1994 fantes det ingen planer for et nettsted, men på den tiden var da også WWW et nytt fenomen og representerte en teknologi med begrenset tilgjengelighet.[5] Et nettsted ble produsert først i 1998, da serien skulle sendes i USA. De ansvarlige for utformingen var seriens amerikanske co-produsent WGBH. Som vi skal se hadde dette som konsekvens at nettsupplementet i stor grad ble utviklet for amerikanske forhold, der BBCs opprinnelige førende rolle i produksjonen av dokumentarserien var dempet ned.

/peoplescentury/ presenterer *People's Century*s temaer gjennom egne vinklinger og fokuseringspunkter. Dette gjelder både nettstedets presentasjoner av temautsnitt, hvem som får komme til orde *i* teksten, og hvem man henvender seg til *gjennom* teksten. Kommunikasjons- og henvendelsesformen er tydelig orientert om en læringssituasjon. Det er benyttet langt færre tidsvitner, men de som kommer til orde, gjør dette i omfattende intervjuer. Utsnittene, som i all hovedsak presenteres i en skriftlig diskurs, framstiller seriens temaer i en fortettet form. Nettstedet presenterer fjernsynsserien med sin egen henvendelsesform og sine egne prioriteringer, men skaper samtidig klare forbindelseslinjer til serien. Disse forbindelseslinjene lar nettstedet stå som en inngang til seernes møter med fjernsynsserien. */peoplescentury/* framstår på denne måten som et klart supplement til serien, og fungerer best i kombinasjon med denne. Samtidig har den noen spesifikke kvaliteter som gjør at den som historieformidlende framstilling også representerer en

[4] Denne påstanden baserer seg på manglende henvisninger til eventuelle nettsider. Man får ingen treff på slike sider ved søk internt i BBC onlines egne arkiver, ingen ved søk i søkermotorer som Google eller Yahoo. Det finnes dessuten ingen referanser eller henvisninger av noe slag i eller på BBCs offisielle videoutgave av *People's Century*. Det ble imidlertid utarbeidet noen informasjonssider om serien, publisert på BBC Online med adressen URL www.bbc.co.uk/pc/, men disse eksisterer ikke lenger. Kilde:
URL http://www.vpro.nl/data/laat/056-map/materiaal.shtml

[5] Whittaker, Christine: "People's Century – Through the Archives", URL http://fiatifta.org/1994/21peoplescentury.html I dette manuset nevnes imidlertid et planlagt multimediaprodukt: "People's Century will be available in video form, two books are being written about the series, there will be various foreign language versions and an interactive CD." Denne interaktive CD'en er etter mine opplysninger aldri satt i produksjon.

utvidelse av fjernsynsseriens perspektiver og metoder. Disse kvalitetene springer ut av de kommunikasjonsmessige mulighetene som WWW og det interaktive hypertekstuttrykket gir.

Nettstedets innganger

WWW er utfordrende å orientere seg i, men visse hjelpemidler forenkler likevel arbeidet med å finne det man søker etter. For */peoplescentury/*s del finnes det i hvert fall fire veier som leder fram til dets lokaliteter i nettverket. Stedet kan nås gjennom kringkastingsinstitusjonen PBS sin portal, gjennom treff på 'people's century' i en søkemotor, kjenne til den fullstendige URL-adressen eller ved å kobles til stedet gjennom en link fra en annen nettside. De fire veiene til */peoplescentury/* reflekterer en varierende grad av kjennskap til produksjonen. Å kjenne til nettadressen vil bety at man på forhånd har sett den som en del av en presentasjon eller omtale av stedet, mens ved å kjenne fjernsynsseriens tittel vil man kunne søke seg til nettstedets plassering via et eller flere mellomledd. Om man starter ut fra PBS sin startside vil en hovedregel være at antall museklikk, tilsvarende antall ledd i adressen, stiger proporsjonalt i forhold til tematisk avgrensning av informasjonen som finnes på den siden man ender opp på.

Startsiden er holdt i svart og rødt med hvit skrift, og med et bildeelement plassert som bakgrunn for tittelen: *People's Century 1900-1999*, med den forklarende undertittelen *Stories of a century. A television series broadcast on PBS*. Her påpekes det at nettstedet er en direkte avledning av serien, noe som videre understrekes i den korte ingressen plassert sentralt på startsiden:

> As the twentieth century rushes toward its conclusion, *People's Century* looks back at the story of our times. This twenty-six part television series, broadcast on PBS, offers new insight into the turbulent events of these hundred years through the revealing personal testimony of the people who were there.[6]

Fjernsynsserien blir med andre ord introdusert som en produksjon som gir ny innsikt i hundreårets turbulente hendelser, på grunnlag av beretninger til dem som var til stede. Der vignetten sto til fjernsynsserien som et tekstinternt introduserende og symboliserende anslag – en peritekst – fungerer startsiden med sine tekstlige og visuelle elementer som den multimediale inngangen til sidene som omhandler serien.[7] I ingressen er det fjernsynsseriens karakteristiske trekk som blir framhevet. Det nettstedet eventuelt

[6] *People's Century*, URL http://www.pbs.org/wgbh/peoplescentury/
[7] 'Paratekst' er i utgangspunktet en anglifisering av det franske begrepet Genettes bruker – 'seuil' – som nettopp betyr inngang; innganger til teksten som betydningsvev.

bidrar med som et tillegg til serien, blir ikke vektlagt her. Visuelt uttrykkes forbindelsen mellom nettstedet og fjernsynsserien gjennom bruken av rødfarge. I serien kom det røde klarest til syne i vignettens tittelfane, men også som fargen på årstall og avsnittstitler.

På startsiden presenteres inngangene til nettstedets ulike sider i form av tre oversiktsmenyer, tre hypertekstuelle innholdsfortegnelser. Én av disse menyene finnes plassert i øvre høyre del av startsiden, med en fortegnelse over stedets sju ulike tema. Midt på siden finnes en oppslagsbase i form av en rullegardin-meny over de 26 avsnittstitlene, med hyperkobling til det avsnittet som velges fra menyen. I tillegg til disse to menyene gir den tredje, som den mest omfangsrike, en fortegnelse over de ulike innholdselementene med en kort presentasjon for hver av dem. Den siterte ingressen går som et skille mellom de to øvre og den nedre innholdsfortegnelsen, og det synes naturlig å se de to øvre som en dobbeltinngang, der det er avsnittene som blir framhevet. Den nederste, mest innholdsrike menyen, presenterer ni tekstlige områder. Det første er et område som rommer sidene for hvert av de enkelte avsnittene. I tillegg finnes et område med informasjon knyttet til produksjonen av serien og til nettsidene; et område som presenterer en samlet oversikt over avsnittenes tematikk; et med de besøkendes egne historier; en grafisk framstilt tidslinje for serien som helhet; en lærerguide; en butikk, og en side der de besøkende kan gi direkte tilbakemelding til PBS både om fjernsynsserien og om nettsidene.[8] I prinsippet gir denne menyen like stor oppmerksomhet til alle av nettstedets elementer, selv om inngangen til episodene står øverst på menyen. Den eneste reelle forskjellen mellom hva den øvre og den nedre presenterer av tematiske innganger, er et element som muliggjør en tilbakemelding av mer teknisk eller kommenterende karakter. Dette finnes kun i den nedre fortegnelsen.

Et gjennomgående tema som blir vektlagt i teori om nettdesign er enkelheten og funksjonaliteten i layout og sammensetning av tekstlige og visuelle komponenter. Dess enklere, dess bedre, lyder credoet.[9] Samtidig vil en rekke nettsteder preges av en utstrakt redundans i sine kommunikasjonsstrategier. To tekstnoder vil ofte stå i forbindelse med hverandre gjennom flere linker, der disse aktiviseres både visuelt gjennom ikoner, og ved 'hot spots' i den skriftlige diskursen. Flere innganger gir lettere tilgang, men samtidig må dette balanseres mot faren for å kjede en besøkende med stadig tilbakevendende noder. Dette kan inntreffe både på ett og samme tekstlige nivå, slik som med de tre forskjellige menyer på startsiden av */peoplescentury/*, men også mellom ulike nivåer i teksten.

---

[8] 1) Episodes, 2) About this Web Site, 3) About the Series, 4) Your Stories, 5) Timeline, 6) Thematic Overview, 7) Teacher's Guide, 8) Shop og 9) Feedback.

[9] Se f.eks. Nielsen, Jacob: *Designing Web Usability: The Practice of Simplicity*, New Riders Publishing, Indianapolis 2000.

Når det gjelder tekstens utganger, finnes disse i to ulike varianter. De fleste utgangene er knyttet til hvert av de enkelte avsnittene som er presentert i 'Episodes'. Her finnes oversikter over relaterte nettsteder der det er mulig å innhente ytterligere informasjon og kunnskap om avsnittenes temaer. Gjennom disse forbindelseslinjene ut av teksten blir interesserte satt i forbindelse med andre nettsteder. Ved at */peoplescentury/* kobler seriens ulike tema til et nettverk av referanser bidrar nettsupplementet til å kontekstualisere *People's Century*s historiske framstillinger. En langt snevrere forbindelseslinje ut av tekstkorpuset finnes i linken til nettstedet til Conseco, et forsikrings-fond- og låneselskap, som har sponset produksjon og vedlikeholdet av */peoplescentury/*. Denne tekstlige utgangen blir å betrakte som en ren informasjonskanal uten noen betydning sidenes innholdsmessig formidling.

Nettstedets struktur

I hypertekstteori skilles det som vist i forrige kapittel mellom struktureringstyper som hviler på en hierarkisk nivåinndeling og de som framstår som et semantisk nett. I den hierarkiske strukturen beveger man seg tekstlig mellom ulike nivåer av tekstnoder, lenket sammen vertikalt, eller eventuelt avledet i stjerneformasjoner. */peoplescentury/* er hierarkisk strukturert, og har samtidig en nokså enkel oppbygning. Det finnes innenfor tekstkorpusets rammer aldri mer enn tre nivå av sider på noen av områdene som er listet opp på startsiden, og flere består bare av to nivåer. Fra de sju områdene som er relatert til */peoplescentury/* som historieformidlende tekst, finnes det et ulikt antall forgreninger i bredden. Noen har 26 forgreininger, slik som 'Episodes' og 'Your Stories'. Hvert av de episodiske områdene har på sin side fem nye forgreininger den besøkende kan velge i, der fire av disse har endepunkt i én node. Den femte – 'Links to related sites' – strekker, som vi allerede har vært inne på, tråder ut av */peoplescentury/*. Under 'Your Stories' finnes det forgreininger som leder til et utvalg av de innsendte personlige historiene knyttet til hvert av seriens avsnittstema. Nettstedets tyngdepunkt er plassert i disse to områdene 'Episodes' og 'Your stories'; det første tematiserer elementer ved fjernsynsserien, mens det andre trekker tv-seerne og de besøkende på nettstedet inn som bidragsytere i en ny historisk framstilling, basert på seernes og de besøkendes egne bidrag.

Nettstedets formidlende tyngdepunktet befinner seg allikevel i 'Episodes', ikke minst fordi en besøkende gjennom denne siden også kan nå de innsendte historiene knyttet til den enkelte episoden. I disse sidene presenteres dessuten tematikken for avsnittet gjennom en kort sammenfatning, samtidig som den eksemplifiseres gjennom fullstendige intervjuer av to utvalgte tidsvitner. Det er videre her de besøkende blir oppfordret til selv å

bidra med egne historier. Lærere kan finne undervisningsopplegg laget for arbeid med det enkelte serieavsnittet, og som tidligere nevnt kan interesserte få tips til andre relevante nettsteder.

I fjernsynsserien ble hvert av avsnittene presentert i en lineær framstilling der ulike tematiske elementer av forskjellig karakter både som historisk kilde og som representasjon var tilpasset og integrert i en helhetlig tekst. På nettstedet blir den samme tematikken presentert bitvis, som en samling. Gjennom de mange ulike innfallsvinklene og perspektivene som er lagt på stoffet, skapes en aspektualiserende diskurs bestående av en rekke overlappende framstillinger. Gjentagelsen og kombinasjonene av ulike brokker gir en mer fragmentert tilegnelse av stoffet, idet fjernsynstekstens fremadskridende utlegning er erstattet av et samspill av noder med rekkefølge og omfang styrt av den besøkende.

Nettstedets retorikk

/peoplescentury/s retorikk kan deles inn i en kommunikativ og en struktrurell strategi. Disse står imidlertid i forbindelse med hverandre. De kommunikative strategiene favner de former for henvendelse som tas i bruk for å nå tilskueren, og dernest å holde på hans eller hennes interesse. På informasjonssiden 'About the series' opplyses det om at målgruppen for nettstedet er interesserte tilskuere, men også lærere og elever på highschool-nivå.[10] På bakgrunn av denne markeringen av hvem man tenker seg som mottakere, finnes det to eksplisitte henvendelser utover den allment informerende stilen som preger sidene i sin helhet: én hvor brukeren blir inkludert i en kategori av *You* ('Your Stories' /'Tell us your story'), og én rettet mot *lærere* ('Teacher's Guide'). Dette er henvendelser som understreker tekstens deltagende aspekt, idet den besøkende oppfordres til en konkret egenaktivitet. Henvendelsene er dessuten myntet på de besøkende som er spesifikt interessert i seriens tema og tekstlige innhold, mens de andre formene for respons som henvendelsesformen legger opp til er av en mer allmenn karakter. Disse er knyttet til generelle tilbakemeldinger til selskapet eller tilbakevendinger til PBS sin hovedside, og representerer den andre retoriske strategien nettstedet baseres på. I det nettverket av tekstobjekter som WWW består av, presenteres den enkelte tekstens diskursive avgrensning mot andre tekster gjennom nett-tekstens startside. Uttrykksmessig er startsiden til www.pbs.org/wgbh/peoplescentury rammet inn i øvre og nedre kant av siden av en PBS-orientert navigasjonslinje, der den øvre linjen er den samme for samtlige

[10] *People's Century*, URL http://www.pbs.org/wgbh/peoplescentury/about/aboutsite.html

programsider som selskapet står ansvarlige for.[11] Denne linjen gir tydelig signal om at *People's Century*'s sted er en del av et større tekstlig hele, plassert inn under fjernsynsselskapets portal. Denne presiseringen av tilhørighet har en retorisk funksjon. På grunnlag av tekstteoretikeren Richard Lanhams forståelse av hypertekstens ulike navigasjonsfelt som tekstens visuelle topos, skriver den norske tekstteoretikeren Jill Walker at: "[a]s a rhetorical figure, the bar and line suggest that the page the reader is viewing is part of an extensive totality."[12] I sitt arbeid relaterer Walker dette til sidenes tilhørighet innenfor et hypertekstuelt verk. Det samme vil imidlertid også gjelde på et er mer overordnet strukturerende nivå, slik som for et nettsted som */peoplescentury/*s tilhørighet til PBS som portal. For */peoplescentury/* vil dets plassering underlagt PBS dessuten medføre at kringkastingsinstitusjonens troverdighet smitter over på nettstedets framstillinger.

Det */peoplescentury/* har til felles med dokumentarserien er den historiske tematikken, med et fokus på historien fortalt nedenifra, støttet på hverdagsmenneskers egne opplevelser. Fjernsynsserien formidlingsstrategi var orientert om en muntlig framført hovedberetning, i samspill med et visuelt og auditivt materiale. Nettutgaven er på sin side basert på en skriftlig diskurs, uten noen overordnet strukturerende instans. Det skapes allikevel en nokså stram struktur om formidlingen gjennom stedets hierarkiske oppbygning. Dette danner */peoplescentury/*s tekstinterne retorikk. Hver for seg er de enkelte tekstnodene elementer som den besøkende selv må sette sammen underveis i sin vandring i teksten, men forbindelseslinjene som finnes mellom dem er allerede lagt.

Visuelt understrekes forbindelsen mellom nettstedet og fjernsynsserien i rødfargen, men under 'Episodes' finnes også bildemateriale så vel som lydklipp hentet fra tidsvitnenes beretninger i fjernsynsavsnittene. Det er disse beretningene som på nettstedet presenteres i en utvidet form, i kombinasjon med seernes egne små historier og anekdoter, som skaper */peoplescentury/*s egenart som historieformidler.

---

[11] Den øvre navigasjonsbaren består av elementene PBS Home, Search, Programs A-Z, TV Schedules, Shop, Membership samt en vertikalt plassert rekke av de tre logoene til Conseco, WGBH og PBS online, mens den nedre baren består av en link til WGBH Boston, og til PBS.

[12] Walker, Jill: *Hypertextual criticism. Comparative readings of three web hypertexts about literature and film*, Hovedfagsoppgave ved seksjon for allmenn litteraturvitenskap, Universitetet i Bergen, 1998, s. 20. I sin anvendelse av 'visual topoi' refererer hun til her til Lanham, Richard A.: *The Electronic Word. Democracy, Technology and the Arts*, The University of Chicago Press, Chicago 1993, s. 76.

/peoplescentury/ som ”lokal” historie

Hvordan fungerer den nettbaserte utgaven av *People's Century* som historieformidling, sett i lys av fjernsynsserien? Hva */peoplescentury/* viser, er at samtidig som et materiale og en framstilling gjøres tilgjengelig for brukere spredt over hele kloden, kan vinklingen gjøres lokal, og den tenkte brukergruppen defineres langt smalere enn gjennom fjernsynsserien. Dette må imidlertid ikke forstås dit hen at serien mister sitt globale fokus. Lærerveiledningene relateres for eksempel direkte til programmene, og presenterer et studieopplegg tenkt brukt som et grunnlag for både å gå i dybden av avsnittenes problematikk, men samtidig også å knytte problemstillingene til bredere samfunnsmessige forhold. Disse veiledningene er i liten grad fundert i amerikanske forhold, og vil uten større endringer kunne benyttes som en allmenn nettressurs til historieundervisning som tar i bruk *People's Century* som diskusjonsgrunnlag. Samtidig danner helheten av tekstelementene allikevel en lokal presentasjon, noe som delvis kan spores i programsammendragene, men som klarest kommer til uttrykk i de innsendte historiene til de besøkende på nettstedet. Når avsnittenes orientering tillater det, synes programsammendragene å framheve temaene reflektert i amerikansk historie.

For å videreføre analysen som ble gjort i avhandlingens del to inn i */peoplescentury/*, er det naturlig på nytt å ta '1970 Half the People' nærmere i øyesyn. Avsnittet har i likhet med de andre to innganger fra startsiden, én gjennom rullegardinmenyen, og en via hovedfortegnelsens 'Episodes', der avsnittene er listet opp med sine amerikanske titler og årstall. I nettutgaven har 'Half the People' fått brennpunktet i året 1969, uten at dette er gitt noen nærmere forklaring.[13] Avsnittssiden består av en innholdsfortegnelse plassert under seriens tittel i grått, samt avsnittstittel i rødt. Denne fortegnelsen blir flankert av et lite bildegalleri, bestående av fem portretter av til sammen tre kvinner. Særegent for den nettbaserte framstillingen er at temaet allerede i headingen gis en historisk ramme, markert som årene 1917–1996.[14] Hva som nøyaktig markerer denne avgrensningen gis det imidlertid ingen forklaring på. Det som umiddelbart skiller den nettbaserte 'Half the People' fra fjernsynsseriens avsnitt, er nettopp den klare amerikanske vinklingen som framstillingen gis. Det er den amerikanske kvinnekampen som skildres.

[13] I fjernsynsseriens avsnitt markerte årstallet 1970 50 års-jubileet av den amerikanske kvinnenes stemmerett, samtidig som årstallet implisitt forankret åpningsbildene fra demonstrasjonstoget i New York tidsmessig.
[14] Denne periodiseringen finnes også i 'Timeline', som består av en grafisk framstilling av hvordan de 26 avsnittene både forholder seg til hverandre i historisk tid, men som også viser hvor lange historiske spenn hver enkelt av dem skildrer.

To kvinners historier

Fra avsnittssidens innholdsfortegnelse kan den besøkende, slik det tidligere er beskrevet, velge mellom en beskrivelse av avsnittets viktigste elementer, intervjuene av de to utvalgte tidsvitnene Colleen Parro og Barbara ”Dusty” Roads, historier som de besøkende selv har sendt inn, lærerveiledning og undervisningsopplegg, samt lenker til andre nettsteder.[15] Man kan også laste ned lydfiler bestående av korte utdrag fra intervjuene. Lydfilene viser seg å være hentet fra fjernsynsprogrammet, og ikke fra det lagrede intervjumaterialet.[16] Det samme gjelder for fire av bildene. Det største av de fem portrettene som er omkranset av avsnittstittel og tidsperiode er i svart-hvitt, og viser en kvinne sittende på en stol i en hage. Tidsmessig kan bildet være tatt en gang mellom 1925–1950, frisyre så vel som klesstil er nokså uformell, men pregløs. Til dette bildet er det montert fire portretter, to av Barbara ”Dusty” Roads og to av Colleen Parro. Ett av hver av dem viser kvinnene slik de var som unge, og to er videostills fra fjernsynsserien. De ungdommelige portrettene er de samme som ble brukt som visuelle fortidsspor av dem i serien; Roads alene, og Parro omkranset av mann og tre barn. Det tidløse bildet av kvinnen på stolen blir slik ikke annet enn en generell illustrasjon til temaet ’kvinne’, mens de andre både har en historisk og en retorisk relevans for framstillingen. Om man som seer ikke umiddelbart husker navnene på de to tidsvitnene, så vil de kanskje lettere kjenne dem igjen i fotografiene. Sammen med tittelen ’Half the People’ og navnene på tidsvitnene, blir fotografiene den mest åpenbare forbindelse mellom fjernsynsseriens avsnitt og den nettbaserte framstillingen.

Når utvalget av tidsvitnene fra fjernsynsseriens avsnitt er redusert fra tjue til to, blir mangfoldet nødvendigvis borte. En mulighet hadde vært å la alle tidsvitnene som er brukt i avsnittet bli representert med fullt intervju. Når dette ikke er blitt gjort, skyldes det delvis den lokale, amerikanske vinklingen som er lagt på framstillingen, men også at det med et fullt galleri ville ha gjort */peoplescentury/* til et svært omfattende nettsted som ikke lenger fungerte som et supplement til serien, men som en kildebase. Valgfriheten som en slik base ville ha gitt med hensyn til hvem den besøkende ønsket å få et nærmere innblikk i historien til, er i stedet byttet ut med en presisering av et par konfliktfelt og problemområder som kvinnekampen utspant seg om. Når kun to vitner er tilbake blir inntrykket at intervjuene av dem kommer mer til sin rett, og nyansene i vitnenes historier trer langt tydeligere fram. Begge kvinnene er amerikanske, noe som i utgangspunktet er utypisk med tanke på de

[15] *People’s Century*, URL http://www.pbs.org/wgbh/peoplescentury/episodes/halfthepeople/

[16] At utdraget er hentet fra fjernsynsserien framkommer både ved at det er de samme utdragene av intervjuet som er brukt i avsnittets framstilling, og i Colleen Parros tilfelle kan vi så vidt høre gjenklangen fra kirkeklokkene i det filmklippet som kom forut for hennes første lille beretning.

andre avsnittenes utvalg av tidsvitner i nettutgaven.[17] Samtidig synes valget av de to som representanter for avsnittets tematikk langt fra tilfeldig, og spennet så vel som frontene i den såkalte kvinnekampen kommer klart fram gjennom de to kvinnenes historier. De representerer hver sin generasjon; Roads som vokste opp i mellomkrigstiden, mens Parro hadde sine ungdomstid i etterkrigsårene. Dette gjør at de hver for seg kan relateres til ulike epoker i kvinnekampens hundreår. Samtidig gir de to kvinnene uttrykk for skarpe motsetninger i forhold til ideene bak kampen for likestilling og kvinnenes rettigheter, særlig med hensyn til tanken om å ta kontroll over sin egen kropp, gjennom p-pillen og retten til selvbestemt abort. Kjernen i ”Dusty” Roads historie slik vi husker den fra drøftingen i kapittel seks, var menns motvilje – inkludert hennes egen far – mot kvinner i tradisjonelt mannsdominerte yrker. Derfor endte hun opp som flyvertinne i stedet for flykaptein. I kapittel sju ble framstillingen av Colleen Parro basert på at hun i teksten var representert utelukkende med to nokså intetsigende utsagn. Hun ble der framstilt på en måte som gjorde at man som seer egentlig ikke fikk dannet noe inntrykk av henne, utover at hun som ung inderlig ønsket seg en mann og familie, og at da Betty Friedan lanserte sine teorier om ”the female trap”, forsto hun ikke hva som var i veien. På bakgrunn av disse to uttalelsene kan en seer kanskje konkludere med at hun representerte den ’tradisjonelle’ husmoren, og at hun gjennom årene som har gått har vært fornøyd med sin livssituasjon.

Ved å lese de to intervjuene av dem endres imidlertid inntrykket, både av Parro og av Roads.[18] Det som presenteres i fjernsynsseriens avsnitt er ikke uriktig, men historiene til de to blir på nettsidene mer utfyllende, og inntrykket som danner seg blir mer sammensatt. Det overordnede temaet ’kvinnekamp’ får gjennom intervjuene et noe annet fokus enn det som ble markert med den radikale, demonstrerende protestbevegelsen i serien, fordi det er de to kvinnene som står som utgangspunkt for historiene som fortelles. På bakgrunn av intervjuet som helhet blir det klart at det bildet som det er mulig å skape seg av Parro på bakgrunn av fjernsynsavsnittet, er lite dekkende. De få setningene som hun er representert ved, er dessuten klart formet av ledende spørsmål.[19] Parro er en kvinne som etter religiøs og politisk overbevisning gikk inn i kampen mot et lovforslag om amerikanske kvinners rett til selvbestemt abort. Man kan ha sterke meninger om Parros standpunkter som en innbitt abort-motstander og hennes strengt moralsk-religiøse verdensbilde, men om hennes svar og uttalelser ble sett på som upassende innenfor de rammene som produsent og

[17] De aller fleste av episodene er i nettutgaven representert med to tidsvitner av forskjellig nasjonalitet. ’Picture Power’ er imidlertid et unntak på linje med ’Half the People’, der begge tidsvitnene er amerikanske.
[18] *People’s Century*, URL http://www.pbs.org/wgbh/peoplescentury/episodes/halfthepeople/roadstranscript.html og URL http://www.pbs.org/wgbh/peoplescentury/episodes/halfthepeople/parrotranscript.html.
[19] Intervjueren stiller spørsmål formulert som ”Did you dream about Prince Charming?”, og ”What did you think of Betty Friedan?”

programskaper hadde satt for tv-avsnittet, kunne en mulighet vært å utelate henne. En mulig forklaring på at nerven og kjernen i hennes beretning er fraværende i fjernsynsavsnittet, er at hovedlinjene i Parros beretning om kampen mot feministene blir et for 'lokalt' anliggende innenfor rammen av seriens globale perspektiv. Det hennes historie synliggjør er en nasjonal motreaksjon mot den bevegelsen som vokste fram på grunnlag av misnøye, en misnøye som etter hvert ble artikulert i form av en politisk agenda.

I Barbara 'Dusty' Roads tilfelle gir intervjuet også mer informasjon enn det som framkommer i fjernsynsavsnittet. I fjernsynsserien blir hun i første rekke presentert som en kvinne som ikke fikk oppfylt drømmene sine, mens intervjuet avdekker også en samfunnsengasjert borger. I tillegg til å utdanne seg og arbeide som flyvertinne kom hun også til å stå sentralt i kampanjer mot den diskriminerende behandlingen flyvertinner opplevde i forhold til andre flyansatte. Samtidig kommer det også fram at hun hele veien, så å si inntil de siste årene av sitt yrkesaktive liv, har vært svært fornøyd med jobben i seg selv. I intervjuet relaterer hun sin innsats til kvinnebevegelsen, men sier at den kampen hun førte lå forut for bevegelsen i tid, og var likså mye knyttet til borgerrettighetsbevegelsen som til kvinnekampen som sådan.

Roads og Parro blir begge stilt noen av de samme spørsmålene, som for eksempel hva p-pillen har hatt å si for kvinnenes handlefrihet og liv, når de nå ser tilbake på årene som har gått. Her viser de to svært forskjellig synspunkter, og gir i en sosial, samfunnsmessig og historisk sammenheng et spennende materiale å reflektere over for en som sammenligner de to. Samtidig presenterer intervjuene også et metodisk refleksjonsgrunnlag. Intervjuet i seg selv gir mange interessante eksempler på det aspektet ved muntlig historie som knyttes til det faktum at *oral history* ofte i vel så stor grad er å *skape* historie gjennom fortellende erindringer, som det er å innhente et kildemateriale. En vesentlig forskjell mellom det transkriberte intervjuet og de to kvinnenes tilstedeværelse i fjernsynsserien er at i intervjuet får vi i tillegg til tidvitnenes beretninger også innblikk i hvilke spørsmål som disse er resultatet av. Det som sies er ofte preget av at de to intervjupersonene vet at svarene deres skal passe inn i tematikken, noe som særlig gjelder Parro. Spørsmål som i utgangspunktet framstår som nøytrale og åpne, blir i Parros svar raskt vinklet inn mot emner relater til likestillingskampen og til kvinnebevegelsen.

De besøkendes egne historier

Det er store forskjeller med hensyn til hvor mange historier som er blitt sendt inn til de ulike avsnittene, og generelt kan det bemerkes at ingen av dem har fått etablert noen stor 'minnebok'. Det første, 'Age of Hope', har syv utvalgte historier, avsnitt fire 'Lost Peace'

har ingen. ’Total War’, som omhandler andre verdenskrig har elleve, mens ’People Power’ som er seriens nest siste avsnitt, har ni. Hva de forskjellige bidragsyterne skriver om varierer, men det de har til felles er deres amerikanske tilhørighet. Til ’Age of Hope’ er det familiens immigrasjon til USA som er tema, og de som skriver, er med ett unntak enten barn eller barnebarn av europeiske innvandrere. Historiene deres handler om atskillelse fra familien som ble igjen i Europa, og om hvordan de kom seg til det nye landet. Til ’Total War’ skriver innsenderne om fedrenes innsats i krigen. Flere av historiene vitner om at det har vært vanskelig for fedrene å forholde seg til det som hente dem under krigen, mens andre forteller om fedre som levde på den innsatsen de utførte i krigsårene resten av livet. En av innsenderne forteller om at han nærmest ble sjalu på faren da han kom tilbake fra krigen og han ikke lenger fikk ha moren for seg selv, mens en annen skriver om hvordan familien greide å flykte fra Europa til USA.

Historiene holdes i en kort, anekdotisk stil. Rammene som nettstedet har satt er 300 ord eller færre, og WGBH opplyser dessuten om at de forbeholder seg retten til å redigere i historiene om det synes nødvendig. I tillegg signaliserer headingen ’Selected Submissions’ at de historiene vi får lese bare representerer et utvalg av det materialet som er sendt inn, som en mulighet for å utelate innsendte bidrag som på en eller annen måte eventuelt skulle bryte med normen.[20] Flere av de innsendte bidragene er ordknappe, men det finnes også noen som overskrider det angitte omfanget. Enkelte av beretningene er skrevet i en underholdende stil, andre som en hyllest til familien. Til tross for det knappe utvalget, viser flere av avsnittene et mangfold av ulike innfallsvinkler og ikke minst det særegne og unike i personlige opplevelser. Om de sees i lys av en kollektiv erindringstradisjon, viser de med tydelighet hvordan et kollektiv samtidig alltid består av individer. Tidsvitnenes intervjuer og de innsendte historiene blir med sine mikrohistoriske bidrag stående i klar kontrast til nettstedets oppsummerende og beskrivende stil. I tillegg fungerer de på nytt utdypende og utvidende på den historiske framstillingen som gis i fjernsynsserien.

Til ’Half the People’ er det kun tre innsendte historier, og alle de tre reflekterer innsenderens kjønnspolitiske oppvåkning. Én forteller om hvordan hun på universitetet på slutten av 1970-tallet gjennomgikk den samme bevisstgjøringen som 15 år tidligere hadde satt i gang den moderne amerikanske kvinnebevegelsen, inspirert av Friedans bok. En annen kvinne skriver om hvordan hun først i voksen alder ble oppmerksom på at det eksisterte kjønnspolitiske problemstillinger. Det er vanskelig å anslå noen tendenser på

[20] Nå vil ’Selected’ også fungere retorisk med hensyn til å dekke over eventuelle tilfeller der det faktisk ikke har blitt sendt inn noe stort antall historier, noe som sannsynligvis gjelder for flere av avsnittene.

grunnlag av de tre historiene, utover å påpeke at en feministisk bevisstgjøring på sett og vis har utviklet seg til et ahistorisk fenomen.

Det utvidede tekstnettverk

I *People's Century*s fjernsynsmedierte diskurs blir betydningen etablert med de ulike 'byggesteinene' i et vertikalt forhold. Filmklipp lydlegges med effekter og musikk; *voiceover*-kommentaren står alltid med et bildefølge. Tidsvitnene presenteres sittende og prate i sin egen stue, eller legges som *voiceover* enten på nåtidige eller fortidige filmopptak. Selve den historiske framstillingen oppstår imidlertid på et horisontalt nivå, som en løpende tekst, der innstillingene sekvensielt bindes sammen innenfor en narrativ ramme. I */peoplescentury/* etableres den historiske framstillingen ved at den besøkende selv kjeder sammen separate tekstbolker hentet fra ulike områder av nettstedet. Den historiske framstillingen får dessuten en annen karakter enn i fjernsynsserien fordi den i hovedsak er basert på skriftlig substans, og fordi den på samme tid både baseres på en komprimert form og et utvidet materiale.

Kan det trekkes noen paralleller mellom nettstedets hierarkiske struktur og fjernsynsseriens *voiceover*-kommentar? Bare i en viss forstand. Den vesentligste oppgaven de har til felles er å gi seerne og de besøkende en oversiktlig framstilling, og begge har til oppgave å fungere strukturerende overfor tekstens andre diskursive elementer. Forskjellen mellom de to er at der *voiceover*-kommentaren fungerer strukturerende på et semantisk nivå, begrenses nettstedets hierarkiske struktur til å etablere et mer oversiktlig tekstområde å orientere seg i. Utover den muligheten de besøkende har til selv å bidra med elementer til historiske framstillinger som relaterer seg til fjernsynsserien, er */peoplescentury/* ikke skapt for å tilby de besøkende en oppdagelsesferd, men bakgrunnsinformasjon. Nettstedets viktigste funksjon er med andre ord å gi en ramme om opplevelsen og forståelsen av seriens ulike tema.

/peoplescentury/ som epitekst

Når den digitale *People's Century* kan betraktes som både et supplement og som et selvstendig tekstkorpus, er det hensiktsmessig på nytt å trekke inn Gérard Genettes arbeid om interrelaterte tekster for å forklare dette forholdet. I kapittel fem ble tittel og vignett diskutert og analysert som paratekster til serien som helhet. Med utgangspunkt i Genettes terminologi kan tittel og vignett defineres som 'peritekster', det vil si som tekstelementer som befinner seg i ytterkanten, men samtidig innenfor selve verket. Disse har, som vi så

eksempel på, som funksjon å klargjøre eller tydeliggjøre teksten for en leser eller seer. Paratekstens andre variant – epiteksten – fungerer i tilknytning til, men samtidig løsrevet fra verket. Epitekstens plass er utenfor selve tekstkorpuset, skriver Genette, og ”Anywhere outside the book may be, for example, newspapers and magazines, radio or television programs, lectures and collocvia, all public performances perhaps preserved on recordings or in printed collections (…)”.[21] Epitekstene opererer også tidsmessig løsrevet fra tekstobjektet. De kan distribueres i forkant, som en markedsføring; ved publisering, som en anmeldelse, et intervju eller en form for samtale med forfatter eller filmskaper; eller i etterkant, som en analyse eller annen form for publisert lesning. Disse kjennetegnes ved at de i utgangspunktet ikke henvender seg til en leser av et verk, men til et kollektiv av potensielle lesere.[22] Epiteksten relateres til teksten slik periteksten gjør, men i motsetning til denne står epiteksten også på et selvstendig grunnlag. Den utgjør med andre ord en selvstendig tekst, til tross for sin tilknytning til hovedteksten. *Paratexts. Thresholds of Interpretation* ble opprinnelig publisert i 1987. Med de siste femten årenes medieteknologiske utvikling av WWW, e-mail, så vel som ulike former for digitale diskusjonsfora og nyhetsgrupper vil disse i dag kunne supplere listen over distribusjonssteder av epitekster. Av den grunn vil det være interessant å se */peoplescentury/* også som et eksempel på hvordan epitekster vil kunne uttrykkes i et nytt medium.

De typiske eksemplene på epitekster som Genette trekker fram baserer seg på skjønnlitteratur, og begrenses til tekster som i en eller annen variant relateres til et biografisk aspekt, samt lesninger som relateres til verket. Hovedsakelig dreier det seg om intervju og samtaler med forfatteren, anmeldelser og analyser av teksten. Når diskusjonen av epiteksten fristilles fra skjønnlitteraturen og den trykte teksten slik tilfellet er med *People's Century*, vil begrepet til en viss grad måtte tøyes. Fjernsynsserien og nettstedet fungerer samlet i et synergisk forhold, der den ene bringer publikum til det andre, og omvendt. Tematisk relaterer nettstedet seg til serien, men presenterer en reduksjon av denne, både av omfang og i fokus. Den er i tillegg produsert av en annen instans enn dem som opprinnelig skapte dokumentarserien. Dette er også et kjennetegn ved den profilerende epiteksten, der ansvaret for denne ofte er lagt på en redaktør eller en autorisert tredjepart.[23] Nettstedet ble skapt i etterkant av selve fjernsynsproduksjonen, men før den hadde distribusjon på de amerikanske *public service*-kanalene. De som utviklet stedet

[21] Genette, Gérard: *Paratexts. Thresholds of Interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, s. 345.
[22] Ibid.
[23] Ibid.

kunne derfor forholde seg til dokumentarserien som en ferdig tekst som ennå ikke var blitt vist, samtidig som de kunne presisere stedets funksjoner slik at det kunne fange opp seerne av serien underveis, for eksempel med innsendte historier.

Den mest essensielle egenskapen ved parateksten er dens funksjonalitet.[24] Den må gjerne være et blikkfang eller interessevekkende for sin egen del, men dens hovedmål er å styre leseren eller tilskueren inn mot teksten, inn mot opplevelsen og resepsjonen. Genette knytter dette til forfatterens ønsker for tekstens skjebne, forstått som en måte å bringe leseren til tekstens mening. For den profilerende epitekstens del vil det ikke lenger bare være forfatterens eller filmskaperens, men også visse redaksjonelle ønsker som kommer til uttrykk. I tilfellet med */peoplescentury/* er lærerveiledningen kanskje det tekstelementet som klarest presiserer epitekstens hensikt i forhold til å bringe en seer til *People's Centurys* mening. Den generelle veiledningen som tar for seg produksjonen som helhet, har som et klart forsett å gjøre elever/studenter (og lærere) mer bevisst på den audiovisuelle historieformidlingens egenart, samt hvilke strategier *People's Century* tar i bruk for å framstille og formidle 1900-tallets historie.[25] Til hvert av avsnittene gir de enkelte lærerveiledningene en mer tema-spesifikk inngang til seeropplevelsen og den videre kunnskapstilegnelsen.

Utover dette har nettstedet også en klar funksjon knyttet til det å virke samlende på seerne av fjernsynskanalen. Fjernsynsmediets serielle struktureringsprinsipp fungerer som en samlende instans med det for øye å bringe seerne tilbake til skjermen avsnitt for avsnitt, oftest uke etter uke. Med et nettsupplement vil seerne finne en anledning til å oppsøke programmet også uavhengig av sendetid. Ved hjelp av et tekstnettverk etableres noen nye forbindelser mellom fjernsynsstasjon, program og seer, idet fjernsynets historietimer delvis fristilles fra sine opprinnelige rammer i en kombinasjon av mediesamfunnets eldre og nyere kommunikasjonsteknologier.

Det digitale møtestedet

/peoplescentury/ er et møtested og et samlingspunkt for ulike medier og for ulike tekstlige informasjonsnivå. Der er også et sted der kringkasteren og fjernsynsseerne møtes over fjernsynsserien.

Med nettstedet har *People's Century* et presentasjonsforum som interesserte kan oppsøke, selv om serien ikke vises på TV. Da fjernsynssendingene ikke lenger var sidenes primære referansegrunnlag, forsatte */peoplescentury/* i stedet å fungere som en ressurs

[24] Op. cit., s. 407.
[25] *People's Century*, URL http://www.pbs.org/wgbh/peoplescentury/teachers/exploring.html.

tilknyttet videoutgaven av serien. */peoplescentury/* bidrar med andre ord til å holde fjernsynsproduksjonen aktuell ved å markere at den fremdeles er mulig å se, eller bli sett på nytt, på video.

Ved å kombinere ulike medier er det i dag mulig å supplere audiovisuelle historieproduksjoner med bredere kontekstuell rammer, kommenterende bemerkninger og ulike informasjonsbaser. DVD-formatet er det som ennå i størst grad evner å samle slikt ekstramateriale i ett og samme tekstobjekt. Med en framtidig digital plattform for fjernsynsmediering vil noe lignende trolig kunne oppleves på en og samme fjernsynsskjerm, da også med mulighet for seeren til interaktivt å bidra til en utvidelse av tekstens korpus, noe DVD-formatet ikke har.

Det deltagende aspektet som finnes i */peoplescentury/* legger en ny dimensjon til den minnesbaserte historien. I seg selv representerer fjernsynsserien *People's Century* en avsluttet helhet, en historisk framstilling basert på et visst utvalg av materiale. Samtidig understreker nettstedets 'Your Stories' at fjernsynsserien ikke bare gir seerne muligheten til å aktualisere sine egne historier på grunnlag av fjernsynsseriens framstillinger, men også å se dem i lys av andre seeres historier. Den muligheten tekstnettverkets besitter med hensyn til å føre fjernsynsseernes egne fortidige opplevelser til en potensielt voksende samling av ulike historier, kan på et slikt grunnlag også forstås som et uttrykk for at det å representere fortiden er et prosjekt som aldri helt vil kunne lukkes om seg selv.

Avslutning

10 Historietimer for et mediesamfunn i endring

-avsluttende bemerkninger

Da flere lignende historiedokumentariske serier dukket opp på fjernsynsskjermen rundt årtusenskiftet, vekket det en faglig nysgjerrighet hos meg. At den arkivfilmbaserte dokumentaren skulle være en egnet form å fortelle hundreårets historie i, syntes å kunne gis en enkel forklaring i at 1900-tallet hadde vært de levende bildenes æra. Filmen og fjernsynet hadde i løpet av denne perioden fungert som konstituerende størrelser i et kommunikasjonssystem som i dag kan betegnes som 'det globale mediesamfunn'. Når historien om hundreåret ble fortalt på grunnlag av materialet som var skapt av dette samfunnets to sentrale teknologier, ville framstillingen samtidig speile filmen og etter hvert også fjernsynets nærvær i 1900-tallet. Men hvorfor ble hverdagsmenneskets betraktninger og minner gitt en ekstra interesse når man skulle gjøre opp status for hundreåret som var brakt til ende? Hva var det egentlig disse hverdagsmenneskene sa oss? Hvordan kunne deres tilstedeværelse i historiedokumentaren forklares ut fra et film-, men også et historiefaglig perspektiv? På disse og lignende spørsmål ble avhandlingens fundament lagt.

Det mediesamfunnet som for alvor ble etablert med fjernsynet har i løpet av 1990-tallet blitt forsterket og utvidet gjennom en rekke nye medier som har det til felles at de er basert på digital informasjons- og kommunikasjonsteknologi. Medieringskanalene har økt i antall, og mengden informasjon som sirkulerer i samfunnet har vokst eksponentielt med antallet av nye kanaler. I tillegg er en rekke kommunikasjonsformer blitt utviklet på grunnlag av den digitale teknologiens muligheter. De meddelende nyvinningene som dette til sammen har resultert i, har samtidig også en forhistorie, og de fleste nye digitale uttrykksformene vil – om man ser nærmere etter – ha ekvivalenter i analoge medier. Det

som skiller de gamle og de nye formene fra hverandre, er oftest at de diskursive konvensjonene som gjennom tiden er blitt etablert på grunnlag av de analoge medienes egenart, ikke legger premissene for de digitale kommunikasjonsformene. Digital informasjon har ikke den materielle karakteren som analog informasjon har, og den digitale informasjonen kan dermed benyttes til å simulere og kombinere de analoge medienes karakteristika innenfor rammene av et skjermbilde. De begrensningene som gjelder for det digitale uttrykket relateres i større grad til medieringsteknologiens evne til å presentere, lagre eller transportere uttrykket, enn til selve uttrykket.

Idet fjernsynsmediet er i ferd med å entre en digital plattform, er det av vesentlig betydning ikke bare å fokusere på overgangen fra en gammel til en ny medieringsteknologi, men også å rette blikket mot forholdet mellom tradisjon og nyvinning i fjernsynsmediets innhold. Når en av de historiedokumentariske seriene som allerede hadde pirret nysgjerrigheten markerte seg som interessant for et studie av kombinasjonen av analog og digital formidling, var rammeverket for avhandlingen på plass.

Gjennom avhandlingsteksten har film, fjernsyn og historie blitt belyst fra en rekke forskjellige vinkler, men alltid fra film- og medieviterens ståsted. Presentasjonen av de historiefaglige tradisjonene som er trukket inn som forklarende bakteppe for framstillingen, og de historiefaglige diskusjonene som har fungert som basis for noen betraktninger over den audiovisuelle historieformidlingens egenart, har av den grunn hatt en instrumentell funksjon. Der historiedidaktiske studier av audiovisuell historieformidling nettopp fokuserer på didaktiske aspekter ut fra et historiefaglig perspektiv, har mitt blikk i større grad vært rettet mot de kommunikative og stilistiske sidene av den samme typen historieformidling. Samtidig håper jeg at jeg i størst mulig grad har maktet å benytte meg av historievitenskapens gods på en måte som en historiker vil kunne akseptere, uten at det nødvendigvis vil bety at han eller hun sier seg enig i de resonnementene som er blitt ført.

Det som nå gjenstår er å sammenfatte avhandlingens hovedelementer, og se dem i sammenheng med den informasjonsmettede mediehverdagen vi lever i. En mediehverdag som på ulikt vis fremmer både en teknologisk og en innholdsmessig nettverkstenkning.

Den deltagende historiedokumentaren som kunnskapsformidler

Den deltagende historiedokumentaren som formidler av sosial- og kulturhistorie

Med sitt utgangspunkt i den sammensatte historiedokumentaren har *Historietimer for mediesamfunnet* vært konsentrert om en bestemt type av audiovisuell dokumentar. Den hverdagsorienterte, minne- og arkivfilmbaserte historiedokumentaren er bare én av mange audiovisuelle historieformidlende former. Historisk orienterte fjernsynsserier rommer et like stort uttrykksmessig mangfold som det den historiske filmen gjør, og dekker hele det historisk referensielle spekteret fra oppdiktede verdener i en historisk tid, via et vell av forskjellig sammensatte framstillingsformer, til en verden presentert og representert ved hjelp av arkivfilmopptak og tidsvitner, slik som i *Kvardagsliv* og *People's Century*.

I avhandlingens innledningskapittel ble det presisert at det ikke er gjort mange arbeider på den historieformidlende dokumentarfilmen. Utover de refleksjonene Jay Leyda presenterte i sin nå over førti år gamle *Films Beget Films*, er kompilasjonsfilmen dessuten en uttrykksform som er blitt gitt liten filmfaglig oppmerksomhet. Dette reflekteres også i historikernes kommentarer og diskusjoner over den audiovisuelle historieformidlingen. Når den historiske kompilasjonsfilmen blir betraktet som historiefaglig interessant, er det nærmest utelukkende som utgangspunkt for kildekritiske analyser, og i mindre grad som en studie av kompilasjonsfilmen som en berettende helhet.[1] Om den audiovisuelle historieformidlingen gjøres til tema, er det oftest spillefilmen som blir satt i fokus, blant historikerne så vel som film- og medieforskere. I de få tilfellene der historiedokumentaren blir kommentert, skjer det gjerne i kritiske ordelag, der det presiseres hvordan den formidlingsmessig, metodisk eller på grunn av manglende vitenskapelighet i omgang med fortiden, skiller seg fra historiefaglig forskning. Den britiske historikeren Tom Stearns kommentarer om den dagens britiske fjernsynsproduksjoner kan stå som eksempel: "History is based on evidence, sources and research (…) Yet mainstream history programmes divorce history from sources and research – as from historiographical controversy – and rely on the pronouncements of an apparently omniscient presenter and on 'reconstructions' by actors."[2] Med klare føringer til Simon Schama og BBCs *A History of Britain* kritiserer Stearn historiedokumentaren for dens uvitenskapelige holdning ved å

---

[1] Her vil det på nytt være på sin plass å presisere at det finnes historiefaglige arbeider gjort på historiedokumentaren gjort med andre perspektiver enn det den kildekritisk analysen gir, slik som Claus Bryld Jensens "Danmarkshistorier i fjernsynet", i Jensen, Bernard Eric m fl.: *Danmarkshistorier: en erindringspolitisk slagmark*, Roskilde universitetsforlag, Fredriksberg 1997.
[2] Stearn, Tom: "What's Wrong with Television History?", i *History Today*, December 2002, s. 26.

vektlegge den selvhevdende presentatøren og framstille historien visuelt gjennom iscenesettelser. Artikkelen har en klart uttalt kritisk agenda, men lar det også skinne igjennom at det finnes god fjernsynsbasert historie. Ulempen er at Stearns i artikkelen i liten grad konkretiserer hva som er bra, utover å framheve at framstillingen må vektlegge det autentiske. Om dette for eksempel betyr framstillinger basert på arkivfilmsmateriale, presiseres det imidlertid ikke.

Det finnes historiefaglige områder som synes bedre egnet til dokumentarfilmatiske framstillinger enn andre. Diplomatisk eller politisk historie vil for eksempel by på store utfordringer. Slik historie vil i stor grad måtte belage seg på en muntlig forklarende framstilling. Bildematerialet får ofte en illustrerende funksjon i forhold til å vise konsekvensene av politiske avgjørelser, mens den verbale diskursen i en (for) knapp form vil måtte presisere årsakene bak handlingene og hendelsene.[3] Om slik historie skal kunne fungere i dokumentarfilmatiske diskurser, slik for eksempel *The World at War* eller *The Cold War* er eksempler på, kreves det store ressurser, mange episoders utstrekning og et bredt sammensatt felt av vitner. Sosial- og kulturhistorie framstår derimot som et område som i utgangspunktet langt enklere og samtidig mer rikholdig, vil kunne presenteres i den samme historiedokumentariske diskursen. En viktig årsak til dette er at fotografier og film kan gi verdifull informasjon om hvordan fortidens samfunn og samfunnsforhold så ut, og slik fungere som et historisk kildemateriale i seg selv. I kombinasjon med en forklarende ramme satt av en *voiceover*-basert kommentar, gjerne støttet av tidsvitner eller ekspertuttalelser, kan dokumentarfilmen presentere framstillinger som integrerer verbale og visuelle diskurser.

Deltagelse og tilstedeværelse

De deltagende, tilstedeværende og personlige aspektene ved historien er et tema som har gjort seg gjeldende i mange av de utlegningene og drøftingene som avhandlingen består av. Dette temaet har imidlertid skiftet valør og karakter fra kapittel til kapittel. Med sosial- og kulturhistoriens orientering om minner og erindringer ble hverdagsmenneskers deltagelse og tilstedeværelse *i* historiens framstillinger gjort til et tema. Dette preger også *People's Century* og *Kvardagsliv*, selv om framstillingene på et overordnet nivå blir styrt av nøkterne og upersonlige utlegninger. Samtidig er det tidsvitnenes erindringer i kombinasjon med arkivmaterialet som i hovedsak gjør fortiden opplevelsesmessig tilstedeværende. Vitnene uttrykker erfaringer som seerne kan se sin egen situasjon i

[3] Houston, Penelope: *Keepers of the Frame – The Film Archives*, BFI, London 1994, s. 120–121.

forhold til, og som kan danne et grunnlag for en personlig involvering i framstillingene.[4] Videre vil innlevelsespotensialet i den historiske framstillingen også kunne komme til uttrykk som en deltakende medskaping av historisk kunnskap dersom framstillingsformen baseres på informasjons- og kunnskapsbrokker, slik tilfellet er med den hypertekstuelle og multimediale historieformidlingen.

Avstanden fra sosialhistorikerens blikk på den erfarte fortiden til den teksten som skapes i publikums møter med de digitale arkivene kan synes stor, men de historiske framstillingenes personlige og deltakende aspekter er like fullt det som har bundet sammen avhandlingens forskjellige nedslag.

Dette sammenbindende temaet må også sees i forhold til en bred teoretisk oppmerksomhet om individets plass i sosiale prosesser, om individets plass i det samfunnet og det kollektivet det er en del av. Som Anthony Giddens innledningsvis presiserer i sin bok *Modernity and Self-Identity*, er dette et refleksivt prosjekt: individets identitet blir både formet av, men bidrar også med å forme modernitetens institusjoner.[5] I det senmoderne samfunnet som Giddens skildrer tar individets identitetsskapende arbeide form av å være et livsvarig prosjekt. I dette samfunnet har ikke tradisjonene lenger samme strukturerende grep om tilværelsen som de hadde i tidligere tider, i stedet har valgene tatt tradisjonenes plass. Dette gir seg utslag i at individet selv må sørge for å opprettholde en sammenheng det inngår i. Denne sammenhengen konstitueres av en kontinuerlig revidert livshistorie formet av de valgene individet til enhver tid stilles overfor, innenfor de kulturelle systemene han eller hun lever i.[6]

I møte med *People's Century* og *Kvardagsliv* blir vi som seere ikke servert så mange årsaksforklaringer i en historiefaglig forstand. I stedet presenteres seerne for en strategi der vi trekkes mot historien gjennom hverdagsmenneskers historier, historier som i mange tilfeller kunne ha vært hvem som helst sine. Retorisk signaliserer denne strategien at vår egen historie, vår families historie, også er av betydning. Ved implisitt å sette seerens egne historier i forbindelse med den store historien, presenteres en sammenheng vi kan forstå vår egen identitet i forhold til, relatert til en personlig orientert historiebevissthet. Fjernsynet og filmen opptar til sammen en sentral del av den historiekulturen vi omgir oss med, og selv om de langt fra representerer den eneste kilden til vår historiebevissthet, er de ifølge den danske historikeren Claus Bryld å betrakte som

---

[4] Dette må imidlertid ikke forstås dit hen at en historiedokumentar ikke kan vekke interesse og engasjement hos en seer dersom den lar være å bruke tidsvitner.

[5] Giddens, Anthony: *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*, Polity Press, Cambridge 1991, s. 2.

[6] Op.cit., s. 5.

”(…) en vesentlig kilde, bl.a. fordi de i høj grad er bestemmende for, hvilken diskurs om historie, der findes i samfundet”[7]. Dette betyr i følge Bryld, at mediene i stor utstrekning er med på å bestemme hva ved fortiden som skal huskes og hva som skal glemmes. I dette vil fjernsynsmediet stå i en særstilling, som et kulturelt og nasjonalt samlingspunkt.

Kunnskap gjennom opplevelse

Historietimer for mediesamfunnet har hatt som sitt utgangspunkt at det ikke nødvendigvis er motsetningsfylt å koble folkeopplysing med opplevelse. Fjernsynsmediet har gjennom årenes løp blitt en viktig formidlingsarena for historie i populærvitenskapelig form, og på samme tid også blitt en viktig kilde til historisk kunnskap for folk flest, etter endt skolegang. Som et alternativ til den etablerte historiefaglige formidlingen, bygger både *People's Century* og *Kvardagsliv* på en etablert framstillingsform, og med utspring i statlige oppnevnte allmennkringkastere, får seriene i en viss forstand også en troverdighet gjennom deres opphav i og plassering innenfor institusjonen. NRK representerer fremdeles en sentral bidragsyter av allmenn kunnskap til den norske befolkningen, ikke minst gjennom sin satsning på populærvitenskapelig formidling, egenproduserte- og innkjøpte dokumentarprogram. I en senere, sammenlignende studie av allmennfjernsynet i årene 1988–1996, viser Trine Syvertsen at selv om andelen av fakta-, kultur og undervisningsprogram i NRKs programtilbud sammenlagt hadde sunket gjennom perioden, utpreget NRK seg allikevel sammenlignet med andre lisensfinansierte allmennkringkastere ved sin informasjons- og faktaprofil.[8]

I serienes framstillinger vektlegges det nære, både historisk og i forhold til fokuset på hverdagslivet og på tidsvitners erfaringer hentet fra deres livsverden. Det innlevelses- og opplevelsesorienterte preget framstillingen da nødvendigvis får – er det bare av det gode? I en artikkel som omhandler det han kaller mediumteori, diskuterer den amerikanske medieviteren Joshua Meyrowitz utviklingen som den globale elektroniske kulturen har tatt. På den ene siden framhever han de positive sidene ved den personlige innlevelsen som mange av de elektroniske medienes ulike diskurser bygger på, blant annet i forhold til at det kan svekke samfunnets institusjonelle maktapparater og bidra til å skape en følelse av delte erfaringsfellesskap på tvers av nasjonsgrenser. På den andre siden representerer de

[7] Bryld, Claus: ”Historie og massemedier. Mediet som den moderne historiefortæller”, i Brinckmann, Henning & Lene Rasmussen (red.): *Historieskabte så vel som historieskabende*, OP-forlag, Gesten 1996, s. 65.

[8] Syvertsen, Trine: *Den store TV-krigen. Norsk allmennfjernsyn 1988–96*, Fagbokforlaget, Bergen 1997, s.165–174. Syvertsen påpeker dessuten at etter etableringen av TV2 i 1992 økte NRKs andel av kultur- og lettere faktaprogram i beste sendetid.

samme mediene et frafall i å presentere resonnement og analyse, til fordel for å framheve følelser og opptredener: ”There is a retreat from distant analysis and a dive into emotional and sensory involvement. The major questions are no longer ’Is it true?’ ‘Is it false?’ Instead we more often ask, ‘How does it look?’ ‘How does it feel?’”.[9] De elektroniske medienes følelses- og opplevelsesbaserte vinklinger har med andre ord både en positiv og en negativ side, og hvilken side som blir forstått å dominere vil være bestemt av hvilken hovedfunksjon man tillegger de elektroniske mediene, da i hovedsak forstått som fjernsynsmediet. På nytt er det vesentlig å spørre seg med hvilken hensikt det er man legger et følelses- og opplevelsesbasert temperament på medietekstens innhold og utsigelsesform. I visse tilfeller bidrar det ikke til annet enn å skape intimfjernsyn som ønsker å spille på, eller å lokke fram, en seers grunnleggende nysgjerrighet, eller eventuelt å tøye grensene som er satt omkring sosialt og kulturelt etablerte tabuområder. Kunnskapen som tilegnes på et slikt grunnlag blir i de fleste sammenhenger ikke betraktet å være av større verdi. I andre tilfeller blir det innlevende og det opplevende benyttet som perspektiver i framstillingen av en sak, et forhold eller et tema der det vesentlige ønsket er å skape et engasjement hos seerne. Hverdagslivets erfaringer er aldri utelukkende private og subjektive, de vil også alltid springe ut av en kultur og et samfunn, og vil på den måten kunne brukes til å si noe om dette samfunnet. Selv om det ofte er enkelt å skille mellom hva som pirrer nysgjerrigheten og hva som tenner engasjementet, er det samtidig vanskelig å presisere forskjellen på generelt grunnlag, det bør i stedet gjøres i forhold til den konkrete medieteksten. Med hensyn til *People’s Century* og *Kvardagsliv* synes saken klar, idet deres opplevelses- og erfaringsbaserte dimensjoner er motivert ut fra en historiefaglig tradisjon, der den retoriske hensikten er å legge den historiske framstillingen som helhet nærmere seernes egen livsverden.

Meyrowitz’ betrakninger knyttet til svekkelsen av den distanserte analysen og det sammenhengende resonnementet kan imidlertid brukes som grunnlag for å stille et spørsmål om ikke det med de elektroniske mediene, da også forstått som IKT-basert mediering, har vokst fram en annen måte å forstå kunnskap på? En kunnskap som egentlig i større grad er å betrakte som informasjon, før den blir omgjort til kunnskap av brukeren av medieteksten. En kunnskap med utspring i idéen om ’informasjonssamfunnet’.

[9] Meyrowitz, Joshua: “Medium Theory”, i Crowley, D. og Michell, D. (eds.): *Communication Theory Today*, Polity, Cambridge 1994, s. 58.

Kunnskap i informasjonssamfunnet

> As the 21st century approaches, the world is preparing for a quantum leap into a multi-media information society.[10]

I en liten pamflett som ble utgitt forut for oppstarten av EUs femte rammeprogram, står det å lese at verden gjør seg klar for et kvantesprang inn i et multimedialt informasjonssamfunn. Hva dette kvantespranget egentlig vil bestå av, er imidlertid ikke beskrevet. 'Informasjonssamfunnet' har gjennom flere tiår både stått som et bilde på den framtiden vi beveger oss mot, men også en betegnelse på et samfunn vi – kanskje – allerede er en del av. Årsaken til at det samtidig både representerer en framtids- og en nåtidstilstand bunner i vanskelighetene med å definere hva et informasjonssamfunn er, og problemet med å se oss selv nok på avstand til å kunne vurdere vår situasjon i forhold til noen mulige samfunnsrammer. Til spørsmålet om informasjonssamfunnet er en realitet eller ikke, vil svaret være avhengig av hvor man mener det nye samfunnet gjør seg mest synlig. Ser man bevegelsen mot et informasjonssamfunn fra et perspektiv knyttet til økonomisk utvikling og vekst – det vil si fra et produksjonsperspektiv – vil man kunne få ett svar. Dersom det er avgjørende hva slags teknologi vi omgir oss med og benytter oss av, vil svaret kanskje bli et annet. Kanskje er det allikevel summen av våre holdninger til kommunikasjonsteknologiens ulike samfunnsmessige roller som er avgjørende for om det samfunnet vi er en del av også kan forstås som et informasjonssamfunn. Det eneste virkelig sikre er at dette samfunnet ikke vil etableres i form av et kvantesprang. I stedet for å se informasjonssamfunnet som et samfunnsskifte, blir det av flere betraktet som et fokuseringspunkt for en rekke sosiale, samfunnsmessige og teknologiske fenomener som har vokst fram i tidsrommet etter andre verdenskrig. Dette er fenomener som til sammen har bidratt til at samfunnet av i dag, aktivt har gitt informasjon en annen funksjon enn det som tidligere var tilfellet, ikke at det har latt seg endre til et samfunn som i seg selv styres av en stadig voksende informasjonsflyt.[11]

Utviklingen av idéen om et informasjonssamfunn

Tanken om utviklingen mot et informasjonsorientert samfunnssystem vokste fram som et resultat av den markante økonomiske veksten man så i verdensøkonomien i tiårene etter

---

[10] *The Information Society*, European Commision, Luxembourg, 1996, s. 8.
[11] Se for eksempel Webster, Frank: *Theories of the Information Society, 2nd edition*, Routledge, London & New York 2002, for en kritisk gjennomgang av ulike teorier om informasjonssamfunnet.

1945. Japanske Tadeo Umesao annonserte allerede på begynnelsen av 1960-tallet en teori om at det nåværende samfunnssystemet etter hvert ville vike til fordel for et system styrt av informasjonsutvikling. På bakgrunn av en framtidsoptimisme kombinert med en generell forbedring i produksjons- og levestandard, så Umesao for seg en samfunnsvekst knyttet til 'spiritual growth', en åndelig vekst.[12] Med et bilde hentet fra evolusjonslæren, så han samfunnet som en organisme som på 1960-tallet hadde nådd et nivå der det både hadde utviklet et godt fungerende fordøyelsessystem så vel som gode bevegelsesevner. En videre utvikling ville bevege seg i retning av økt beherskelse og kontroll av hjerne og nervesystem. Når dette bildet ble konkretisert på samfunnets strukturnivå, viste det til en dreining fra bondesamfunn via maskinelt industrisamfunn til et samfunn preget av en åndsverk-industri. I følge Dordick og Wang, forfatterene av boken *The Information Society*, mente Umesau at en slik industri ville bidra til en kreativ og åndelig vekst gjennom "(…) information, mass communication, telecommunication, education, cultural, and other information activities, (…). ", og ga den aktiviteten betegnelsen 'information industry'.[13] Idet Umesao lanserte idéen om utvikling av et 'informasjonssamfunn' i første rekke som en økonomisk framtidsvisjon, lot han denne idéen favne et helt samfunnssystem i endring, med både kulturelle og adferdsmessige effekter, i tillegg til en økonomisk vekst.

Det er ellers den amerikanske sosiologen Daniel Bell som står som den mest sentrale budbringer av idéen om det nye samfunnet. Med sin bok *The Coming of Post-Industrial Society*, la han i 1973 et viktig premiss for debattene som skulle komme omkring et eventuelt forestående skifte i de større nasjonale økonomiske systemene, fra produksjon av varer til produksjon av tjenester og informasjon. Bells sosiologiske perspektiv på utviklingen ble i hovedsak lagt på hvordan endringer innenfor samfunnets sosiale strukturer ville føre til endringer i samfunnets verdi- og maktforhold. Ved en markant vektlegging av informasjonsbearbeiding som samfunnets drivverk, og der teoretisk kunnskap ble satt over empirisk, så Bell, og andre med ham, for seg et samfunn der de styrende, de med makt og muligheter for innvirkning og utvikling, var folk som hadde evnen til å omarbeide informasjon til kunnskap. Bells postindustrielle samfunn var med andre ord et kunnskapssamfunn.[14]

---

[12] Dordick, Herbert S. & Georgette Wang: *The Information Society. A Retrospective View*, SAGE Publications, London 1993, s. 37.
[13] Ibid.
[14] I forordet til nyutgivelsen av *The Coming of Post-Industrial Society* i 1976, skriver Bell riktig nok at han med overlegg hadde brukt betegnelsen 'post-industriell' for å unngå å gi visjonen en bestemt retning, for eksempel mot et kunnskapssamfunn. Samtidig understreker han at kunnskap er et konstituerende element i det post-industrielle samfunnet, men ikke kunnskap alene. Det er de økonomiske og sosiale prosessene kunnskapen inngår i som er av størst interesse. Bell, Daniel: *The*

Da idéen om det postindustrielle samfunnet ble koblet sammen med den stadig akselererende utviklingen av kommunikasjonsteknologier, syntes informasjonssamfunnet å være en sannsynlig framtidsvisjon. Gjennom den teknologiske utviklingen ble det skapt stadig nye måter å kommunisere på, noe som ga seg utslag i en økt informasjonsutveksling, kvantitativt sett. Samtidig har kommunikasjonsteknologiene – og da i særdeleshet de digitalt baserte – økt farten på selve informasjonsflyten. Informasjonssamfunnet har med andre ord ikke bare blitt til en forestilling om et samfunn der informasjonsutveksling har en viktig rolle, men også et system der informasjonsteknologien *i seg selv* har en konstituerende funksjon.

Informasjon som råstoff, kunnskap som produkt

Hva slags informasjon er det man bygger det nye samfunnet på? Og hva er forholdet mellom informasjon og kunnskap? Informasjon kan forstås som meningsbærende opplysninger, men det kan også forstås som ren utveksling av data, for eksempel som en strøm av elektroniske pulser som først etter en teknisk prosessering framstår med et betydningsinnhold. Dette forsterker igjen idéen om en samfunn bygd på en informasjonsteknologi. Informasjonsteknologien er kunnskapssamfunnets maskineri, informasjonen dens råstoff. En effektivisering av informasjonsutvekslingen ble sett på, blant annet av Daniell Bell, som et premiss for økt økonomisk vekst, så vel som sosialt utbytte.[15] I forlengelsen av informasjonsflyten la han imidlertid vekt på den intellektuelle prosesseringen av informasjonen, der den ble omskapt til kunnskap. I kapitlet der han diskuterer forholdet mellom kunnskap og teknologi, beskriver han sitt syn på kunnskap som: ” (…) a set of organized statements of facts or ideas, presenting a reasoned judgement or an experimental result, which is transmitted to others through some communication medium in some systematic form.”[16] Kunnskap er med andre ord mer enn informasjon, fordi den i en organisert form – en representasjon – presenterer vurderende resonnementer. Kunnskapen kan baseres på nye vurderinger og forsøk, slik som i forskning, eller av fornyede vurderinger, slik som i kunnskapsformidling.[17] Resonnementene vil ikke være å

Coming of Post-Industrial Society. A Venture in Social Forecasting, Basic Books, New York 1976, s. ix.

[15] ”By information I mean data processing in the broadest sense; the storage, retrieval, and processing of data becomes the essential resource for all economic and social exchanges (in a post-industrial society)”, Bell (1979) sitert i Stehr, Nico: *Knowledge Societies*, SAGE Publications, London 1994, s. 119.

[16] Bell, op.cit., s. 175

[17] Ibid.

betrakte som kunnskap før de blir gjort tilgjengelige for andre, før andre vil kunne ta dem til seg og selv gjøre seg opp en mening om dem. Ved å vektlegge det kommunikative aspektet gjør Bell kunnskapen implisitt tekstbasert, samtidig som han tillegger kunnskapen en instrumentell kraft. 'Kunnskap' kan med andre ord også forstås ut fra et handlingsperspektiv. Kunnskap er det som vil å få ting til å skje.

Daniel Bells begrep rommer kun ekspertkunnskap med en funksjonalistisk intensjon. Den kanadiske sosiologen Nico Stehr presenterer på sin side et langt bredere kunnskapsbegrep i boken *Knowledge Societies*. I en beskrivelse av det han kaller et sosiologisk kunnskapsbegrep, deler Stehr kunnskap i en objektsdel og en utøvende del, et skille mellom "(…) what is known, the content of knowledge, and knowing."[18] Den utøvende delen favner en skapende, så vel som en tilegnende prosess. Den tilegnende prosessen består i å oppsøke den representerte kunnskapen, slik den er kommunisert av andre. Gjennom representert og mediert kunnskap har vi mulighet til å tilegne oss viten:

> The social significance of language, writing, printing, data storage etc is that they represents knowledge symbolically or provide the possibility of objectified knowledge. Thus, most of what we today call knowledge and learning is not direct knowledge of facts, rules and things, but objectified knowledge.[19]

Kunnskap gjort til objekter, gjennom representasjoner, blir av Stehr betraktet som samfunnets kulturelle ressurs. Som kunnskapstilegnende vesener er man deltagende samfunnsindivider.

I tiden som har gått siden 1970-tallet, har Bells antagelser om det postindustrielle samfunnet i stor grad blitt realiteter. Kunnskapsøkonomiens prinsipper i kombinasjon med digital informasjons- og kommunikasjonsteknologi har fått en dominerende rolle i dagens samfunn. Kunnskap blir betraktet som en ressurs man kan handle med, samtidig som det er et middel for videre verdiskapning, samfunnsmessig så vel som personlig. Samtidig er det problematisk å hevde at utviklingen har medført et brudd med en tidligere samfunnsform. Produksjon, handel og forbruk av varer har aldri vært større, og informasjonssamfunnets teknologi *par exellence*, slik som datamaskinen, er selv en forbruksvare produsert etter industrisamfunnets logikk. Langt på vei har denne teknologien også bidratt til at kunnskapssamfunnet ikke kun har blitt et anliggende for Bells eksperter, og at det å skape

---

[18] Stehr, op.cit., s. 93. Dette skillet er Stehr ikke alene om å ha framsatt. Bell, som posisjonerer sin forståelse av kunnskap i forhold til andre mer pragmatisk orienterte forståelser, viser til både Fritz Machlup i *The Production and Distribution of Knowledge in the United States*, 1962, og Robert Lane i *The Decline of Politics and Ideology in a Knowledgable Society*, 1966, og deres tematisering av "the known" i relasjon til "the state of knowing". Bell 1973, s. 176.
[19] Ibid.

kunnskap i større grad enn tidligere er et anliggende for hvert enkelt av samfunnets individer.

Et kjennetegn på dagens samfunn er at informasjon er lett tilgjengelig for mange, og at informasjonsflyten har høy hastighet. Framveksten av elektroniske massemedier som radio og fjernsyn, førte i sin tid til at informasjon og kunnskap kunne spres fra en sentral instans til mange, samtidig. Med et elektronisk nettverksmedium som Internett, baseres spredning av informasjon i steden for på utvekslinger mellom datamaskiner og mediebrukere koblet sammen i nettverket. Den Internettbaserte informasjonsflyten har med andre ord en mer sammensatt struktur enn den som reguleres av massemediene i deres tradisjonelle diskursive former. Den medieteknologiske utviklingen har ført til at en stadig større mengde informasjon er i konstant sirkulasjon, og en helt grunnleggende utfordring for dagens mediebruker er at det finnes alt for mye informasjon tilgjengelig. Informasjon som tradisjonelt er blitt formidlet i forklarende sammenhenger – som kunnskap – inngår nå også i enorme loops det er vanskelig å få oversikt og kontroll over. I stedet for å se dette som en situasjon der informasjonen er allestedsnærværende, men der det oppleves mer og mer vanskelig å få nyttegjort seg den, kan den samme situasjonen også sees som et grunnlag for andre måter både å formidle og tilegne seg informasjon og kunnskap på.

Framveksten av de elektroniske nettverksmediene har resultert i en akkumulering av samfunnets informasjonsmengde, men også i måter å utnytte den samme informasjonen kreativt, representert blant annet ved den digitale hyperteksten og det digitale arkivet. Gjenbruk av informasjon inngår som et element i det grunnlaget for kunnskapsdannelse som disse diskursene legger, ved å la informasjon presenteres i stadig nye sammenhenger. IKT-basert kunnskapsformidling baseres dermed ikke på en presentasjon av sammenhengende og syntetiserende framstillinger, men på å la kunnskapen framstå som en samling av komponenter til et større hele, eller ved at den etableres med brukerens egen bearbeiding av informasjonen til personlig kunnskap.

Allmennkringkasterens rolle i et informasjonsbasert mediesamfunn

Fjernsynsmediet er ved begynnelsen av det 21. århundret i ferd med å gjennomgå et teknologisk hamskifte. Den digitale kledningen fjernsynet vil bli iført vil trolig representere nye muligheter, nye oppgaver for mediet. Samtidig vil mye også kunne forbli ved det samme. Med det 'nye' mediesamfunnet, basert på fjernsynmediet og IKT i en kombinasjon, vil allmennkringkasteren med all sannsynlighet redefinere noen av sine

roller. Når jeg nå for siste gang i denne sammenheng vender tilbake til allmennkringkasteren, vil jeg forsøke å se hvordan kringkastingsinstitusjonens funksjon som samlingspunkt vil kunne bli i dette nye mediesamfunnet. Allmennkringkasteren vil i framtiden kanskje i enda større grad enn nå fungere som en tilrettelegger for mediebrukeren, ved å vektlegge sin posisjon som informasjonsportal.

Allmennkringkasteren som samlingspunkt

" (…) Norsk rikskringkasting er det hittil viktigste middel til norsk kulturell samling. Institusjonen har gitt oss felles opplevelser og, ikke minst, opplevelser av et fellesskap omkring dem.", skriver medieviter og antropolog Anders Johansen om NRKs posisjon i det norske mediesamfunnets kommunikasjonsfellesskap.[20] NRK har med andre ord fra institusjonen ble etablert på begynnelsen av 1930-tallet fungert som en samlende instans for nasjonen. Radioen og fjernsynet har gitt næring til den norske identiteten, men har samtidig også funnet sitt eksistensgrunnlag i at det faktisk finnes en samlende identitet å bygge opp under. Da det på 1980-tallet politisk ble åpnet for en konkurransesituasjon og et kanalmangfold, representerte dette en utfordring for NRK med hensyn til å ivareta og opprettholde sine nasjonale oppgaver. Denne utfordring ble enda klarere artikulert med opprettelsen av den kommersielle allmennkringkasteren TV2 i 1992.

Selv om NRK fremdeles står som det klare samlingspunktet ved de fleste større samfunnsmessige hendelser og anledninger, slik som politiske valg, kongelige bryllup eller markeringer av årets høytider og merkedager, er det ikke gitt at det vil være slik for all framtid. Det finnes også en mulighet for at den nasjonale identiteten generelt svekkes, og at rikskringkasteren på den måten mister sitt eksistensgrunnlag. Tidligere ble det stilt kulturkritiske spørsmål om ikke kanalmangfoldet med det store antallet av utenlandske produksjoner ville skyve det norske til side, delvis ved å ta opp sendeplass for norskproduserte programmer, men også ved kulturelt å invadere det typisk norske. I sin drøfting ser Anders Johansen ikke dette som en problem knyttet til fjernsynsinnholdet eller dets opprinnelse, men til om vi forblir samlet om å oppleve innholdet eller ikke. I den grad en nasjonal identitet vil være truet av den medieutviklingen som vi er vitne til, vil det slik han forstår det ikke skyldes at kanalenes sendeskjema fylles av flere utenlandske produksjoner, men "1) ved den oppsplitting av offentligheten som det nye kanalmangfoldet bærer bud om, og den desynkronisering av seer- og lytteraktiviteten som er blitt mulig med

[20] Larsen, Peter & Liv Hausken: *Medievitenskap. Bind 4. Medier – kultur og samfunn*, Fagbokforlaget, Bergen 1999, s. 237.

den nye video- og datateknologi – og 2) ved den utvidelse av identifikasjonsmulighetene som understøttes av de nye teknikker for *live*-overføring og kosmopolitisk *zapping*."[21] Til tross for at den norske tv-offentligheten i en tiårs-periode er blitt dominert av to aktører – NRK og TV2 – der det tidligere bare fantes NRK, har NRK beholdt den største seermessige oppslutningen om de viktige, samlende sakene og programmene, og bærer slik den tradisjonelt samlende offentligheten med hjelp av sin kommersielle ekvivalent TV2.

Det finnes en mulighet for at allmennkringkasteren i en digital drakt vil kunne miste grepet om nasjonen gjennom en utvikling i retning av større valgfrihet med hensyn til når den enkelte seer vil se programmene kringkasteren tilbyr. Mangfoldet av kanaler vil dessuten kunne fremme flere globale, og dermed tilsynelatende a-nasjonale fjernsynskanaler som trekker seernes oppmerksomhet bort fra allmennkringkasteren. Det er når institusjonen blir stilt overfor en slik utfordring at den må tenke igjennom sin rolle som nasjonens samlingspunkt. Den digitale allmennkringkasteren vil kanskje måtte tenke sitt samlingspunkt som et *sted* i form av en plattform av multimedial karakter, der den analoge definerte seg i forhold til *tid*, relatert til fjernsynsmediets tidslige organisering av seernes fjernsynsvaner, og gjennom det også deres følelse av å være med i et seerfellesskap.

Allmennkringkasteren som tilrettelegger

I tider der det reises spørsmål om nytten og funksjonen for en allmennkringkaster, blir dens rolle som informasjons- og kunnskapsformidler framhevet av dem som forsvarer dens eksistensgrunnlag. Det skjedde under opptakten til Stortingsforhandlingene som ble holdt i 1957 om hvorvidt landet skulle etablere et fjernsyn i Norge, men lignende argumenter kan også føres i dag.[22] Sett på bakgrunn av at vi lever i en tid som av noen er betegnet som et informasjonssamfunn, av andre som et kunnskapssamfunn, vil det kunne argumenteres for at allmennkringkasteren har en viktig funksjon å fylle som informasjons- og kunnskapsbase for folk flest. En allmennkringkaster som NRK kan verken bli satt ansvarlig for å levere all den informasjon og kunnskap som folk til en hver tid trenger, eller tror de trenger. NRK vil imidlertid fremdeles kunne fungere både som formidler av informasjon og kunnskap slik institusjonen har gjort gjennom hele sin historie, samtidig som den også i større grad enn tidligere vil kunne markere seg som en *videre*formidler, i

[21] Op.cit., s. 37–38.

[22] Om NRKs egen argumentasjon i programutredningen av 1956, der foredrag og reportasje presenteres som de to første av i alt syv hovedgrupper av tv-program kringkastingen ville satse på, se Totland, Geir: *Fra Filmavis til dagsrevy. En studie i fjernsynsnyhetenes historie*, Levende bilder nr. 6/92, Norges Allmennvitenskapelige forskningsråd, Oslo 1992, s. 37.

form av en kunnskapsformidlende ressursbase. Slik vil allmennkringkasteren også hjelpe på den utfordringen dokumentuniverset som WWW representerer, knyttet til det å finne fram til relevant og interessant informasjon.

Den amerikanske filosofen Hubert Dreyfus trekker i sin lille bok *On the Internet* i tvil Internett-teknologiens evne til å fremskaffe fullgod og dekkende informasjon på oppfordring fra brukerne. Han mener at søkermotorenes begrensede evne til å finne fram i det enorme antallet sider og steder WWW består av gjør Internett til et dårlig system for informasjonssanking. Årsaken er at søkermotorene ikke besitter evnen til å tolke det som er av relevante trekk ved de ordene det søkes med, fordi motorene utelukkende reagerer syntaktisk på søkeordene og ikke ut fra deres semantiske betydninger.[23] Dreyfus argumenterer for at med en menneskelig instans involvert i silingen av informasjon, vil presisjonsgraden og relevansen ved søket med nødvendighet øke. En grunnleggende forståelse for hva man skal lete etter i møtet med et søkerord fordrer ikke minst en kroppslig forståelse av verden, skriver Dreyfus, en forståelse som en datamaskin aldri vil kunne oppdrive.

En måte Dreyfus mener kan bidra til å skaffe bedre oversikt over dokumentuniverset, er ved å la informasjonssøket være basert på en slik menneskelig fortolkende instans. Med henvisning til en systemutvikler som har fremmet samme tanker, presenterer han muligheten for å etablere en ny yrkesgruppe bestående av mellommenn som vil fokusere på meningsinnholdet i søket og benytte en sunn fornuft i silingen av informasjon: "Human beings could also take advantages of their knowledge of how various search engines work so as to use whichever one is most appropriate for each specific request. Most important of all, these intermediaries would be experts in some specific domain and, like the librarians of old, would be able to select the relevant documents from among all those the search engine returns."[24]

Disse fortolkende søkene vil nødvendigvis måtte gå på bekostning av tiden, (som i dag ofte presenteres som den fremste indikasjonen på om informasjonssøket er godt gjennomført eller ikke), og blir også slik av en annen karakter enn de automatiserte søkermotorene. Dreyfus gjør ikke selv dette til noe tema, men i forlengelsen av hans refleksjoner vil det være naturlig å koble denne formen for semantisk søk med den digitale emneportalen. Kjente operatører eller institusjonelle instanser har med sine portaltjenester satt slike semantiske ressurssøk i system, der operatøren og institusjonens omdømme vil kunne presisere relevansen og utvalget til samlingen av WWW-linker. Innenfor en slik

[23] Dreyfus, Hubert L.: *On the Internet*, Routledge, London and New York, 2001, s. 94.
[24] Op.cit., s. 95–96.

organisering har allmennkringkasteren ført en ny funksjon til sin rolle som *public service*-agent, nettopp i form av å være en tilrettelegger og veiviser for mediebrukernes videre informasjons- og kunnskapsorientering. Både PBS og BBC sine hjemmesider utgjør gode eksempler på nettopp dette. De to nettstedene har i løpet av de siste fem årene etablert et bredt utbygd nett av sider over sine egne programmer, der programmene også ofte fungerer som et depot for linker til andre nettsteder av tematisk relevans. For NRK sin del har institusjonen i løpet av de siste par årene også satset på å bygge ut flere av nettstedets programsider til i tillegg å gi seerne merinformasjon og tilgang til tidligere sendingers tema, også presentere dem for andre nettsteder som har relevans i forhold til det enkelte programs profil.[25]

Tekstnettverk i et digitalt mediesamfunn

Det konvergerende tekstnettverket

Nettbaserte formidlingsformer har uttrykksmessig endret seg en god del siden 1998 da WGBH utarbeidet */peoplescentury/* for PBS, men nettstedet var heller ikke den gang å betrakte som særlig avansert utformet. Ved nærmest utelukkende å være basert på en skriftlig diskurs representerer stedets sider et entydig materiale å studere som et hypertekstbasert, og interaktiv, historieformidlende tekstobjekt. Senere har andre historiske fjernsynsserier, ikke minst *Band of Brothers* (David Frankel, Tom Hanks m. fl., 2001) vist hvordan man kan utvikle et nettbasert historieformidlende supplement til et storslått multimedialt uttrykk.[26] Det digitale *Band of Brothers* ble imidlertid laget som et supplement fristilt fra fjernsynsproduksjonen. Med unntak av hvert avsnitts innledende sekvens av erindrende krigsveteraner, baserer serien sin framstilling av krigsårene på dramatiseringer med skuespillere. Nettsidene presenterer på sin side en dokumentarisk, arkivorientert diskurs, som slik sett ikke sammenfaller med fjernsynsseriens representasjonsstrategier. Selv om de to tar utgangspunkt i de samme historiske hendelsene, framstår nettutgaven i første rekke som et selvstendig historieformidlende

[25] For eksempler fra NRKs fakta- og opplysningprogram, se *FBI* på URL: http://www.nrk.no/programmer/tv/fbi/, besøkt 19.10.03 eller *Schrödingers katt* på URL: http://www.nrk.no/programmer/tv/schrodingers_katt/, besøkt 19.10.03.
[26] *Band of Brothers*, URL: http://www.hbo.com/band/episode1_landing/index_flash.html

medieobjekt under samme tittel som fjernsynsserien, og skap av samme produksjonsselskap.

I tilfellet med *People's Century* var det imidlertid nettopp et *sammenfall* av kommunikative intensjoner – uttrykt i forskjellige medieteknologier – som gjorde produksjonen interessant. Koblingene mellom den fjernsynsbaserte og den Internett-baserte framstillingen ga en mulighet til å betrakte den medieteknologiske utviklingen mot et konvergert medieuttrykk i et konkret materiale, innenfor rammene av det jeg har valgt å kalle et tekstlig nettverk. I tillegg til fjernsynserien og nettsupplementet, kom nettverket til slutt til å bestå av to britiskproduserte og en amerikanskprodusert bok som ble sluppet på markedet i forkant av at serien ble vist. I tillegg ble det laget tekst- og studiehefter beregnet på barneskoletrinnet til bruk i undervisning, avsnittene ble etter hvert tilgjengelige på kjøpevideoer, både i engelsk og amerikansk versjon, og i forbindelse med fjernsynsutsendelse ble det dessuten utarbeidet ulike e-læringskurs for fjernstudenter ved flere universitet og høyskoler i USA.[27] Hver enkelt av medietekstene i nettverket hadde forskjellige funksjoner, utviklet med forskjellige mål for øyet. Sentrum var allikevel fjernsynsserien, det var den de andre hadde som et diskursivt utgangspunkt, og som de på ulikt vis reflekterte. Årsaken til at jeg valgte å konsentrere studiet av dette nettverket om kun to av dets elementer, var at det med fjernsynsserien og nettsupplement fantes en mulighet til å tenke disse som uttrykk for en konvergerende utvikling i retning av én sammensatt formidlingsform.[28]

Tenkes mediebrukerne inn i forhold til det helhetlige nettverket, presenterer det flere seer/leser/skriver-posisjoner, bestemt av hvilke mål som ble satt for de enkelte produksjonen. Fjernsynet har med sin tradisjonelle en-til-mange kommunikasjon muligheten til å nå nettopp de store massene av seere, som gjennom serien får presentert en historisk framstilling i fjernsynsdokumentarens form. Selv for en interessert seer vil dette i mange tilfeller være nok, men andre vil i dette tilbudet se muligheter til å la fjernsynsopplevelsen fungere som inngangen til meraktivitet. Dette har imidlertid vært et prinsipp for svært mye av den fjernsynsbaserte kunnskapsformidling som har nådd seerne gjennom alle tider, og en meraktivitet er heller ikke noe som nødvendigvis er avhengig et definert tekstnettverk. Hva er det så som gjør det nye tekstnettverket spesielt?

---

[27] Den amerikanske boktittelen var *People's Century. The ordinary men and women that made the twentieth century*, skrevet av Godfrey Hodgson. Han var også mannen bak den to-binds store *People's Century*, utgitt av BBC Books i 1995.

[28] Mitt studie er riktig nok basert på BBCs videoutgave av serien, supplert av den norske utsendelsen. Jeg betrakter imidlertid videoutgaven som fjernsynsserien gjort tilgjengelig utenfor fjernsynsmediets sendeskjema.

Nettverket som *People's Century* inngår i, kan ikke sees uavhengig av et kommersielt aspekt. Når de produksjonsansvarlige legger opp til et slikt ekstratilbud og ikke lar produksjonen begrenses til historietimene foran fjernsynsskjermen, kan dette forklares som en allmennkringkasters måte å tenke kommersielt, også i forhold til sine faktabaserte produksjoner. I tillegg til implisitt å oppfordre folk til i større grad å engasjere seg i serien, og forhåpentligvis også i historie som sådan, vil det ut fra kommersielle interesser være hensiktsmessig å kunne selge seerne innholdet flere ganger, i ulike innpakninger. Det seerne får igjen for dette, utover muligheten til å friske opp, supplere eller utfordre sine historiekunnskaper, er en mulighet til å vise seg som en aktiv agent i et kunnskapsorientert samfunn. Å melde seg på et lite fjernundervisningskurs basert på *People's Century* vil kunne bidra til å øke kunnskapsnivået om samtidshistorie til de som deltar på kurset, sett i forhold til dem som følger serien fra sofaen og foran PC-skjermen. Det vil samtidig presisere en interesse og et initiativ hos dem som tar kurset, for eksempel overfor til en arbeidsgiver. Tekstnettverket kan slik betraktes som et kunnskapsbasert informasjonsamfunns logikk og markedskrefter satt i spill, der PBS, BBC/WGBH og et utvalg lærerinstitusjoner har til hensikt å tjene penger på de ekstratilbudene som har fulgt fjernsynssatsningen.

Det integrerte tekstnettverket

Som en forsmak på mulighetene som vil kunne finnes i det digitale fjernsynet som et sammensatt medium har vi i de siste årene sett en rekke nye programkonsepter, noen fjernsynsbaserte, andre nettbaserte. Hittil har de fleste av dem vært kommersielt fundert og praktisert innenfor underholdnings- og debattprogram, samt sportssendinger. Med et multimedialt system som ligner dagens WWW, men med fjernsynsmediet som et prioritert element, vil det som i dag er et sammensatt tekstnettverk bestående av atskilte mediers tekster, framstå i en integrert form.

Tendensen synes å gå i retning av at det framtidige fjernsynet vil gi seerne flere versjoner av samme program, større grad av valgmuligheter i forhold til hvordan programmet skal framstå for den enkelte seer, og en økende grad av seernes delaktighet i programmene. Mange av medietekstene vil trolig i større utstrekning enn tilfellet er i dag bli preget av forskjellig typer av informasjon integrert i ett og samme fjernsynsbilde, samt at de multidiskursive og interaktive medieringsformene som i dag hovedsakelig er utviklet for underholdningsprogram, blir benyttet også på andre typer av fjernsyntekster.

For et framtidig fjernsynspublikum ville man trolig kunnet lage utgaver av *People's Century* eller *Kvardagsliv* der det var lagt inn referanser til arkivmaterialet som var blitt

brukt, samt presentert deler av bildematerialet og intervjuene i sin helhet. I tillegg kunne framstillingen, slik som det ble antydet i forrige kapittel, blitt supplert av kommentarer både om arbeidet med serien og til seriens innhold. For å beholde fjernsynsseriens oversiktlige historiske framstilling, ville det kunne tenkes både en utgave som kunne presentere seriene uten tilleggsinformasjon, samt en eller flere andre som kombinerte serieavsnittene med ekstramateriale. Et annet alternativ ville vært å presentert den historiske framstillingen som et sammensatt uttrykk mer i overensstemmelse med det vi i dag finner utviklet i den hypertekstbasert diskursen, som en utgave der avsnittene ble delt opp i mindre sekvenser og supplert av en større mengde av tilleggsinformasjon.

Historietimer for mediesamfunnet har orientert seg om to tekstnettverk, men avhandlingens grunnleggende problemstilling har samtidig vært å studere dokumentarfilmens karakteristika som historieformidlende form. Gradvis har det IKT-baserte supplementet blitt trukket inn i drøftingene. Dette har blant annet vært gjort for å vise hvordan et tekstnettverk presenterer fjernsynsseeren for muligheter til å få noe mer ut av timene som tilbringes foran fjernsynsskjermen, ved å supplere opplevelsen med en bredere forståelsesramme. At mulighetene er til stede for å presentere et innhold i et nettverk, enten basert på forskjellige medier eller i en integrert form, betyr imidlertid ikke at mulighetene med nødvendighet må realiseres. Valget både av formidlingsstrategier og i hvor stor grad utviklingen av et tekstnettverk vil kunne bidra til å høyne seernes utbytte av formidlingen, vil alltid måtte vurderes i forhold til hverandre. Samtidig vil de samme valgene alltid måtte veies mot produksjonskostnader og tilgjengelige ressurser. Min intensjon har vært å vise hvordan det har blitt gjort med et interessant resultat, i en produksjon hvor tekstnettverket som helhet reflekterte et enhetlig innhold, samtidig som det også som helhet representerte en utvidelse av de metodiske og teoretiske perspektivene som dannet grunnlaget i fjernsynsseriens historiske framstilling. Fjernsynsseriens fokus på hverdagsmenneskets plass og deltagelse i 1900-tallets historie ble i nettsupplementet videreført til også å gjelde hverdagsmennesket som historieskapende individ i et mediesamfunn.

Med sluttpunkt i møtene

Som utlegning over en sammensatt problemstilling vil *Historietimer for mediesamfunnet* kunne betraktes som et møtested for et sett av drøftinger. Disse har hatt et samlende utgangspunkt i audiovisuell historie formidlet innenfor rammene av dagens mediesamfunn, men der hver av de enkelte drøftingene har plassert denne historieformidlingen inn i ulike

kontekstualiserende sammenstillinger. Avhandlingsarbeidet har derfor i seg selv vært preget av en rekke forskjellige møter, der film- og medieviterens møte med historievitenskapen nok har vært det mest utfordrende, men samtidig også det mest lærerike. Historievitenskapen og dokumentarfjernsynet representerer ulike institusjonelle praksiser, og deres historiske framstillinger baseres på forskjellige sett av mål og intensjoner. Samtidig finnes det også punkter der de to praksisene møtes. Ved å betrakte til dels sammenfallende problemstillinger knyttet til sosial- og kulturhistoriens etablering av kunnskap om fortiden på tvers av fagtradisjoner og meddelelsesformer, mener jeg at jeg har funnet noen slike møtepunkter.

Kilder

Aristoteles: *Om dikterkunsten*, Dreyers bibliotek, Oslo 1989

Aldgate, Anthony: *Cinema and History, British Newsreel and the Spanish Civil War*, Scolar Press, London 1979

Andersen, Øyvind: *I retorikkens hage*, Universitetsforlaget Oslo 2000

Barnes, Harry Elmer: *A History of Historical Writing*, Dover Publications, New York 1962

Barnouw, Erik: *Documentary. A history of the non-fiction film*, Oxford University Press, Oxford and New York 1993

Barthes, Roland: "Introduction to the Structural Analysis of Narratives", i *Image. Music. Text*, Fontana Press, London 1977

Barthes, Roland: "The Photographic Message", i *Image. Music. Text*, Fontana Press, London 1977

Barthes, Roland: "Billedets retorik", i Fausing, Bent & Peter Larsen (red.): *Visuel kommunikation I*, Medusa forlag, København 1980

Barthes, Roland: "Virkelighetseffekten", i *Basar* 4/1980

Barthes, Roland: *Det lyse rommet. Tanker om fotografiet*, Pax forlag 2001

Bell, Daniel: *The Coming of Post-Industrial Society. A Venture in Social Forecasting*, Basic Books, New York 1976

Benjamin, Walter: "Historiefilosofiske teser", i Benjamin, Walter: *Kunstverket i reproduksjonsalderen og andre essays*, Pax, Oslo 1975

Benjamin, Walter: "Kunstverket i reproduksjonsalderen", i Benjamin, Walter: *Kunstverket i reproduksjonsalderen og andre essays*, Pax, Oslo 1975

Bing, Jon: *Landskap med tegn. En liten bok om informasjonsteknologi og informasjonspolitikk*, Pax forlag 1998

Blom, Ida & Sølvi Sogner (red.): *Med kjønnsperspektiv på norsk historie. Fra vikingetid til 2000-årsskiftet*, Cappelen Akademiske Forlag Oslo 1999

Blom, Kari og Knut Helle: *Historie – hva, hvordan, hvorfor? Fagdidaktisk innføring*, Fagbokforlaget, Bergen 1997

Bolter, Jay David: *Writing Space. Computers, Hypertext, and the Remediation of Print*, 2nd Edition, Lawrence Erblaum Associates, London 2001

Bottomore, Stephen: "Dreyfus and Documentary", i *Sight and Sound*, autumn 1984

Braudel, Fernand: *The Mediterranean and the Mediterranean world in the age of Philip II*, Fontana Press, Glasgow 1990 [1949]

Bremond, Claude: "The Logic of Narrative Possibilities", i *New Literary History*, vol. xi, nr. 3/1980

Bruzzi, Stella: *New Documentary: A Critical Introduction*, Routledge, London & New York 2000

Bryld, Claus: "Formidlet bliver der alligevel – den massekulturelle historie-formidling som udfording til historikerne", i Ladegaard, Claus (red.): *Når medierne spinder historiens tråd*, Akademisk forlag, København 1993

Bryld, Claus: ”Historie og massemedier. Mediet som den moderne historieforteller”, i Brinckmann, Henning og Lene Rasmussen (red.): *Historieskabte såvel som historieskabende. 7 historiedidaktiske essays*, OP-forlag Gesten 1996

Bryld, Claus, Lene Floris m. fl.: *At formidle historie – vilkår, kendetegn, formål*, Roskilde Universitetsforlag, Frederiksberg 1999

Braaten, Lars Thomas, Jan Erik Holst & Jan H. Kortner: *Filmen i Norge*, Ad Notam Gyldendal, Oslo 1995

Burke, Peter: “People’s History or Total History”, i (ed.) Samuel, Raphel: *People’s History and Socialist Theory*, Routledge & Kegan Paul, London 1981

Burke, Peter: *Annales-skolan. En introduktion*, Daidalos forlag, Göteborg 1992

Burke, Peter: *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, Reaktion Books, London 2001

Bøe, Jan Bjarne: *Faget om fortiden. En oversikt over det historiedidaktiske området*, Universitetsforlaget, Oslo 1995

Carroll, Noël: *Theorizing the Moving Image*, Cambridge University Press, Cambridge 1996

Cavalcanti, Alberto: “Sounds in Films”, i Weis, Elisabeth & John Belton (eds.): *Film Sound. Theory and Practice*, Columbia University Press, New York 1985

Chion, Michel: *Audio-vision. Sound on Screen*, Columbia University Press, New York 1994

Corner, John: *The Art of Record. A critical introduction to documentary*, Manchester University Press, Manchester & New York 1996

Corner, John: *Critical Ideas in Television Studies*, Clarendon Press, Oxford 1999

Custen, George F.: *Bio/Pics. How Hollywood Constructed Public History*, Rutgers University Press, New Brunswick 1992

Dahl, Ottar: *Problemer i historiens teori*, Universitetsforlaget, Oslo 1986

Dickson, W. K. L.: *History of the Kinetograph, Kinetoscope and Kinetophonograph*, [1895] faksimile, the Museum of Modern Art, New York 2000

Dordick, Herbert S. & Georgette Wang: *The Information Society. A Retrospective View*, SAGE Publications, London 1993

Dosse, François: “The Mode of Historicity as Experimental Traces”, i Sogner, Sølvi (ed.): *Making Sense of Global History*, Universitetsforlaget Oslo 2001

Downing, Taylor: “History on Television: The Making of *Cold War*, 1998”, i Landy, Marcia (ed.): *The Historical Film. History and Memory in Media*, Rutgers University Press, New Brunswick 2000

Dreyfus, Hubert L.: *On the Internet*, Routledge, London and New York 2001

Eide, Tormod: *Retorisk leksikon*, Spartacus forlag, Oslo 1999

Ellis, John: *Seeing Things. Television in the Age of Uncertainty*, I. B. Tauris Publishers, London & New York 2000

Engebretsen, Martin: *Nyheten som hypertekst. Tekstuelle aspekter ved møtet mellom en gammel sjanger og ny teknologi*, IJ-forlaget, Kristiansand 2001

Eriksen, Anne: *Det var noe annet under krigen. 2. verdenskrig i norsk kollektivtradisjon*, Pax forlag, Oslo 1995

Eriksen, Anne: *Historie, minne og myte*, Pax forlag, Oslo 1999

Fell, John L.: *Film and the Narrative Tradition*, University of Oklahoma Press, Norman 1974
Ferro, Marc: *Cinema and History*, Wayne State University Press, Detroit 1988
Floto, Inga: *Historie. En videnskabshistorisk undersøgelse*, Museum Tusculanums Forlag, Københavns universitet 1999
Foucault, Michel: *The Archaeology of Knowledge*, Routledge New York & London 2003 [1969]
Fulsås, Narve: ”Forteljing og historie”, i *Studier i historisk metode 20*, Århus 1989
Fure, Eli: ”Kjærlighet på landet. Et eksempel på mentalitetshistorie”, i Reiersen, Elsa og Dagfinn Slettan (red.): *Mentalitetshistorie. Muligheter og problemer*, Tapir, Trondheim 1986
Genette, Gérard: *Narrative Discourse. An essay in Method*, Cornell University Press, Ithaca New York 1993 [1972]
Genette, Gérard: *Paratexts. Thresholds of Interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge 1997
Giddens, Anthony: *Modernity and Self Identity. Self and Society in the Late Modern Age*, Polity Press, Cambridge 1991
Gidlöf, Johan: *Gamla stan under 750 år*, B. Wahlströms, Stockholm 2002
Ginzburg, Carlo: *Osten och maskarna : en 1500-talsmjölnares tankar om skapelsen*, Ordfront, Stockholm 1983
Grele, Ronald J.: “Directions for Oral History in the United States”, i Dunaway, David K. & Willa K. Baum: *Oral History. An Interdisiplinary Anthology*, AltaMira Press, London 1996
Grele, Ron: “Movement Without Aim”, i Perks, Robert & Alistair Thomson (eds.): *The Oral History Reader*, Routledge London 1998
Grepstad, Ottar: *Det litterære skattkammer. Sakprosaens teori og retorikk*, Det norske samlaget, Oslo 1997
Gripsrud, Jostein: “Scholars, Journalism, Television. Notes on some conditions for mediation and intervention”, i Gripsrud, Jostein (ed.): *Television and Common Knowledge*, Routledge, London & New York 1999
Gullestad, Marianne*: Hverdagsfilosofer: Verdier, selvforståelse og samfunnssyn i det moderne Norge*, Universitetsforlaget, Oslo 1996
Gumbrecht, Hans Ulrich & K. Ludwig Pfeiffer (eds.), *Materialities of Communication*, Stanford University Press, Stanford 1994
Gumbrecht, Hans Ulrich: *In 1926. Living at the edge of time*, Harvard University Press, Cambridge & London 1997
Gumbrecht, Hans Ulrich: *The Production of Presence*, under utgivelse
Hausken, Liv: *Om det Utidige*, Rapport nr. 38, Institutt for medievitenskap, Universitetet i Bergen 1998
Helseth, Tore: *Fortidens fabula. Om audiovisuell historieformidling*, Hovedoppgave i filmvitenskap med særlig vekt på produksjon, Institutt for drama – film – teater, Universitetet i Trondheim 1994
Helseth, Tore: ”Levende bilder som historisk kilde”, *Historisk tidsskrift* 3/1999
Hjeltnes, Guri: *Hverdagsliv i krig. Norge 1940-45*, Aschehoug, Oslo 1987

Hobsbawm, E.J.: “From social history to the history of society”, i Gilbert & Graubard: *Historical Studies Today*, Norton & Company, New York 1972

Hobsbawm, Eric: *Age of Extremes. The Short Twentieth Century*, Abacus, London 1998 [1994]

Hopkins, A.G. (ed.): *Globalization in World History*, Pimlico, London 2002

Houston, Penelope: *Keepers of the Frame – The Film Archives*, BFI, London 1994

Hughes, William: “The evaluation of film as evidence”, i Smith, Paul (ed.): *The Historian and Film*, Cambridge University Press, Cambridge 1976

Iggers, Georg G.: *Historiography in the Twentieth Century. From Scientific Objectivity to the Postmodern Challenge*, Wesleyan University Press, Hanover & London, 1997

Iversen, Gunnar (red.): *Krigsbilder*, Skriftserien Kube, Institutt for kunst- og medievitenskap NTNU, Trondheim 2001

Jensen, Bernard Eric: ”Historie i og udenfor skolen. Fordrer temaet et historiedidaktisk paradigmeskift?”, i Ahonen, Sirkka m. fl (red.): *Historiedidaktik i Norden* 4, Nordisk konferens om historiedidaktik Kalmar 1990, Høgskolan i Kalmar 1990

Jensen, Bernard Eric: *Historiedidaktiske sonderinger. Bind 1*, Danmarks lærerhøjskole, København 1994

Jensen, Bernard Eric, Carsten Tage Nielsen & Torben Weinreich (red.): *Erindringens og glemselens politik*, Roskilde Universitetsforlag, Frederiksberg 1996

Jensen, Bernard Eric: ”Historiebevidsthed og historie – hvad er det?” i Brinckmann, Henning & Lene Rasmussen (red.): *Historieskabte såvel som historieskabende*, OP-forlag, Gesten 1996

Jensen, Bernard Eric, m. fl: *Danmarkshistorier. – en erindringspolitisk slagmark*, Roskilde Universitetsforlag, Fredriksberg 1997

Jensen, Jens F.:”’Interaktivitet’ – på sporet af et nyt begreb i medie- og Kommunikationsvidenskaberne”, i *Mediekultur* 26, 1997

Kaldal, Ingar: ”Å fortelje, å forklare og å tenke historisk”, i *Historisk tidsskrift* 1/1993

Kaldal, Ingar: *Alltagsgeschichte og mikrohistorie*, nr. 2 i Skriftserie fra Historisk Institutt, Universitetet i Trondheim, 1994

Kaldal, Ingar: *Frå sosialhistorie til nyare kulturhistorie*, Det Norske Samlaget, Oslo 2002

Kittler, Friedrich: *Discourse Networks 1800/1900*, Stanford University Press, Stanford 1990

Kittler, Friedrich: *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford University Press, Stanford 1999

Kjeldstadli, Knut: *Fortida er ikke hva den en gang var. En innføring i historiefaget*, Universitetsforlaget, Oslo 1994

Kjørup, Søren: ”Film, virkelighed og ideologi”, i Skyum-Nielsen og Nørgart (red.): *Film og kildekritik*, Universitetsforlaget, København 1972

Kjørup, Søren: *Menneskevidenskaberne. Problemer og traditioner i humanioras videnskabsteori*, Roskilde Universitetsforlag, Frederiksberg 1996

Knopp, Guido & Siegfried Quandt (Hrsg.*): Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstatt 1988

Kracauer, Siegfried: *From Caligari to Hitler. A psychological history of the German film*, Princeton University press, 1974 [1947]

Kracauer, Siegfried: *History. The Last Things Before the Last*, Oxford University Press, Oxford & New York 1969

Kracauer, Siegfried: *Theory of Film. The redemption of physical reality*, Princeton University Press, Princeton [1960], 1997

Kuehl, Jerry: "History on the public screen II", i Smith, Paul (ed.): *The Historian and Film*, Cambridge University Press, Cambridge 1976

Ladegaard, Claus (red.): *Når medierne spinder historiens tråd*, Akademisk forlag, København 1993

Landow, George P. (ed.): *Hyper/Text/Theory*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1994

Landow, George P: *Hypertext 2.0. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1997

Landy, Marcia: *Cinematic Uses of the Past*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London 1996

Landy, Marcia (ed.): *The Historical Film. History and Memory in Media*, Rutgers University Press, New Brunswick 2001

Lanham, Richard A.: *The Electronic Word. Democracy, Technology, and the Arts*, University of Chicago Press, Chicago 1993

Larsen, Peter: 'TV-nyheiter og representasjon' i Hagen, Ingunn og Knut Helland (red.): *Verda på skjermen - om nyheiter og fjernsyn*, Det norske samlaget, Oslo 1993

Larsen, Peter: "De levende billeders retorik. Oversigt over en problematik", i Meyer, Siri og Knut Ågotnes (red.): *Den retoriske vending?*, Senter for europeiske kulturstudier, Universitetet i Bergen 1994

Larsen, Peter: *TV-analyse for mediestuderende. Tre kapitler om betydning og fortælleanalyse*, Institutt for Medievitenskap, Universitetet i Bergen 1995

Larsen, Peter & Liv Hausken (red.): *Medievitenskap bind 2. Medier – tekstteori og tekstanalyse*, Fagbokforlaget Bergen 1999.

Larsen, Peter & Liv Hausken: *Medievitenskap. Bind 4. Medier – kultur og samfunn*, Fagbokforlaget, Bergen 1999

Le Roy Ladurie, Emmanuel: *Montaillou. Katarer og katolikker under inkvisisjonen i en landsby i Pyrenéene 1294-1324*, Gyldendal norsk forlag, Oslo 1986

Le Roy Ladurie, Emmanuel, i (ed.) John Tosh: *Historians on History*, Pearson Education, Harlow 2000

Leyda, Jay: *Films beget Films*, George Allen & Unwin Ltd. London 1964

Lübcke, Poul (red.): *Vår tids filosofi*, Bokförlaget Forum, Stockholm 1987

Løkkegaard, Finn: "Autentiske filmoptagelser som historisk beretning og deres funktion i undervisningen", i Ahonen, Sirkka m.fl. (red.): *Historiedidaktik i Norden 4*, Nordisk konferens om historiedidaktikk, Högskolan i Kalmar 1990

Meyrowitz, Joshua: "Medium Theory", i Crowley, David og Mitchell, David (eds.): *Communication Theory Today*, Polity, Cambridge 1994

Mitchell, W.J.T.: "Representation", i Lentricchia, Frank & Thomas McLaughlin (eds.): *Critical Terms for Literary Study*, The University of Chicago Press, Chicago & London 1990

Mitchell, W.J.T.: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago & London 1994

Mølster, Ragnhild: *”I kveldens reportasje viser vi virkeligheten.” Journalistisk retorikk i fjernsyn: Dokument 2 i et retorisk perspektiv*, Hovedfagsoppgave ved Institutt for medievitenskap, Universitetet i Bergen 1996

Neumann, Iver B.: *Mening, materialitet, makt: En innføring i diskursanalyse*, Fagbokforlaget, Bergen 2001

Neumann, Iver B.: *Norge – en kritikk. Begrepsmakt i Europa-debatten*, Pax forlag, Oslo 2001

Nevins, Allan: “Oral History: How and Why It Was Born”, i Dunaway, David K. & Willa, K. Baum (ed.): *Oral History. An Interdiciplinary Anthology*, Alta Mira Press, London 1996

Nichols, Bill: ”The Voice of Documentary”, i Nichols, Bill (ed.): *Movies and Methods*, University of California Press, Berkley 1985

Nichols, Bill: *Representing Reality*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 1991

Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 2001

Nielsen, Jacob: *Designing Web Usability: The Practice of Simplicity*, New Riders Publishing, Indianapolis 2000

Nielsen, Karsten Tage: ”Fjernsynet som historiefortæller – genrer og fortællerformer i den visuelle historieformidling”, i Ladegaard, Claus (red.): *Når medierne spinder historiens tråd*, Akademisk forlag, København 1993

Nielsen, Carsten Tage: ”Historiekultur og historiebevissthet – alternative diskurser om historie”, i *Den jyske historiker*, nr. 72, 1995

Nielsen, Carsten Tage: ”Danmarkshistorier i tv – om fortællere, serier og publikum”, i Jensen, Bernard Eric: *Danmarkshistorier –en erindringspolitisk slagmark*, Roskilde universitetsforlag, Frederiksberg 1997

Nielsen, Carsten Tage og Torben Weinreich*: Kulørt historie. Krig og kultur i moderne medier*, Roskilde universitetsforlag, Frederiksberg 1998

Nielsen, Vagn Oluf: ”Faglig fordybelse, overblik og oplevelse av sammenhæng”, i Brinckmann, Henning & Lene Rasmussen (red.): *Historieskabte så vel som historieskabende*, OP forlag, Gesten 1996

Nørgart, Per: *Middelalder, metode og medier. Festskrift til Niels Skyum-Nielsen på 60 årsdagen den 17. Oktober 1981*, Museum Tusculanums Forlag, København 1981

O’Brian, Patrick Karl: “The Status and the Future of Universal History”, i Sogner, Sølvi (ed.): *Making Sense of Global History*, Universitetsforlaget Oslo 2001

O’Connor, John E.: *Image as Artifact. The Historical Analysis of Film and Television*, Robert E. Krieger Publising Company, Malabar 1990

Okihiro, Gary Y.: “Oral history and the Writing of Ethnic History”, i Dunaway, David K. & Willa K. Baum (eds.): *Oral History. An Interdiciplinary Anthology*, Alta Mira Press, London 1996

Plantinga, Carl R.: *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge University Press, Cambridge 1997

Poulsen, Marianne: *Historiebevidstheder: elever i 1990’ernes folkeskole og gymnasium*, Roskilde universitetsforlag, Frederiksberg 1999

Renov, Michael: *Theorizing Documentary*, Routlege New York & London 1993

Ricoeur, Paul: *Time and Narrative*, vol. 1, The University of Chicago Press, Chicago and London 1984

Ricoeur, Paul: *Time and Narrative*, vol. 3, The University of Chicago Press, Chicago and London 1984

Rosenstone, Robert A.: "History in images / History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film", i *The American Historical Review*, Vol. 95, no 5, December 1988

Rosenstone, Robert A.: *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*, Harvard University Press, Cambridge & London 1995

Rosenstone, Robert A.(ed.): *Revisioning History. Film and the Construction of a New Past*, Princeton University Press, Princeton 1995

Rosenthal, Alan (ed.): *The Documentary Conscience. A casebook in film making*, University of California Press, Los Angeles 1980

Rüsen, Jörn: "Functions of Historical Narration – Proposals for a Strategy of Legitimating History in School", i Angvik, Magne m. fl. (red): *Historiedidaktik i Norden 3*, Lärarhögskolan i Malmö 1988

Samuel, Raphel (ed.): *People's History and Socialist Theory*, Routledge & Kegan Paul, London 1981

Samuel, Raphael: *Theatres of Memory, Vol 1: Past and Present in Contemporary Culture*, Verso London & New York 1994

Samuel, Raphael: "Perils of the Transcript", i Perks, Robert & Alistair Thomson (eds.): *The Oral History Reader*, Routledge London 1998

Sandby, Mette: *Mindesmærker. Tid og erindring i fotografiet*, Forlaget politisk revy, København 2001

Schwebs, Ture & Hildegunn Otnes*: Tekst.no – strukturer og sjangrer i digitale medier*, LNU Cappelen akademiske forlag, Oslo 2001

Shapiro, Ann-Louise: "Whose (Which) History Is It Anyway", i *History and Theory* 4/1997

Sipe, Dan: "The future of oral history and moving images", i Perks, Robert & Alistair Thomson (eds.): *The Oral History Reader*, Routledge, London 1998

Skyum-Nielsen, Niels: "Film og lyd som historiske kilder – Politiske optagelser fra Tyskland og Danmark 1908-1968", i Skyum-Nielsen & Per Nørgart (red.): *Film og kildekritik*, Universitetsforlaget, København 1972

Slettan, Dagfinn: *Minner og kulturhistorie. Teoretiske perspektiver*, nr. 4 i Skriftserie fra Historisk Institutt, Universitetet i Trondheim, 1994

Smith, Paul (ed.): *The historian and film*, Cambridge University Press, Cambridge 1976

Sobschack, Vivian (ed.): *The Persistence of History*, Routledge, London & New York 1996

Sobschack; Vivian: "The Insistent Fringe: Moving Images and Historical Consciousness", i *History and Theory*, Volume 36, 4/1997, spesialnummeret: Producing the Past: Making Histories Inside and Outside the Academy

Sorlin, Pierre: *The Film in History. Restaging the Past*, Basil Blackwell, Oxford 1980

Smith, Paul (ed.): *The Historian and Film*, Cambridge University Press, Cambridge 1976

Stearn, Tom: "What's Wrong with Television History?", i *History Today*, December 2002

Stehr, Nico: *Knowledge Societies*, SAGE Publications, London 1994
Stugu, Ola Svein: ”Pauseunderhaldning og læremiddel. Om bruk av film i historieundervisninga”, i *Norsk pedagogisk tidsskrift* 3/1991, s. 138-148
Stugu, Ola Svein: ”Historikaren, bodskapen og brukaren. Nokre grunnproblem ved formidlingen av fag”, i *Historisk tidsskrift* 3/1998
Stugu, Ola Svein: ”*Det Grodde Fram* – dokumentarfilm mellom dokumentasjon og myte”, i Iversen, Gunnar (red.): *Krigsbilder*, Skriftserien Kube NTNU, Trondheim 2001
Syvertsen, Trine: *Den store TV-krigen. Norsk allmennfjernsyn 1988-96*, Fagbokforlaget, Bergen 1997
Syvertsen, Trine: Hva kan ’public service’ brukes til?, i Carlson, Ulla (red.): *Public service TV: Nordiska medieforskare reflekterar*, Nordicom, Göteborg 1999
Sørensen, Nils Arne: ”Om Film og Historie – nogle metodiske reflektioner”, i *Historie* 2/2001
Sørenssen, Bjørn: “The voice of reconstruction”, i Smither, Roger & Wolfgang Klaue (eds.): *Newsreels in Film Archives*, Flick, London 1996
Sørenssen, Bjørn: *Å fange virkeligheten. Dokumentarfilmens århundre*, Universitetsforlaget, Oslo 2001
Taylor, Rogan & Andrew Ward: “Kicking and screaming: Broadcasting football oral histories”, i *Oral History*, Spring 1997
Titlestad, Torgrim: *Når folket fortel. Ei handbok i intervjuteknikk og munnleg historie*, Universitetsforlaget, Bergen Oslo Tromsø 1982
Thompson, Paul: “The voice of the Past”, i (ed.) Perks, Robert & Alistair Thomson: *The Oral History Reader*, Routledge London 1998
Thompson, Paul: *The Voice of the Past. Oral History*, Oxford University Press, Oxford 2000
Torvaldsen, Gunnar: *Databehandling for historikere*, Tano Aschehoug, Oslo 1999
Tosh, John (ed.): *Historians on History*, Pearson Education, Edinburgh 2000
Toscan, Cathy: ’På vej til interaktivitet’, i Jensen, Jens F. (red.): *Internet, World Wide Web, Netværkskommunikation*, Aalborg Universitetsforlag, Aalborg 1999
Totland, Geir: *Fra filmavis til dagsrevy. En studie i fjernsynsnyhetenes historie*, Levende bilder nr. 6/92, Norges Allmennvitenskapelige forskningsråd, Oslo 1992
Vonderau, Patrick: “Historiography and Film: A Dangerous Liaison?”, i Vonderau (ed.): *Film as History / History as Film*, European University Institute/ Humboldt-Universtät zu Berlin, Florence & Berlin 1999
Walker, Jill: *Hypertextual criticism. Comparative readings of three web hypertexts about literature and film*, Hovedfagsoppgave ved seksjon for allmenn litteraturvitenskap, Universitetet i Bergen 1998
Webster, Frank: *Theories of the Information Society. 2nd Edition*, Routledge, London & New York 2002
White, Hayden: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1975
White, Hayden: *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London 1987

White, Hayden: "Historiography and Historiophoty", i *The American Historical Review* no. 5, December 1988

Youdelman, Jeffrey: "Narration, Invention, and History: A Documentary Dilemma", i *Cineaste* vol. XII, no. 2, 1982

Ytreberg, Espen: *Allmennkringkastingens autoritet. Endringer i NRK Fjernsynets tekstproduksjon 1987-1994*, Rapport nr. 35, Institutt for medier og kommunikasjon, Universitetet i Oslo 1999

Aarseth, Espen: *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1997

Aaslestad, Petter: *Narratologi. En innføring i anvendt fortelleteori*, LNU Cappelen akademisk forlag, Oslo 1999

URL-referanser

"The 20th Century Project List revisited", FIAT/IFTA NewsLetter no 3 1998 – 20th Century, <http://nb.no/fiat/9803/11.html> (22.04.2002)

"A Brief History of The World at War", *The World at War* Website <http://www.theworldatwar.com/history.htm> (10.2003)

The American Family Immigration History Center, The Statue of Liberty – Ellis Island Foundation 2000, <http://www.ellisisland.org/EIinfo/aboutAFIHC.asp> (10.2003)

American Memory, Library of Congress, sist oppdatert 21.02.2003 <http://www.memory.loc.gov/> (08.2003)

Band of Brothers, HBOCOM 2001, Home Box Office, <http://www.hbo.com/band/episode1_landing/index_flash.html> (08.2003)

Digitalarkivet, Universitetet i Bergen <http://digitalarkivet.uib.no> (08.2003) <http://digitalarkivet.uib.no/cgi-win/WebFront.exe?slag=vis&tekst=introduk.htm&spraak=> (08.2003)

"En fotografisk vandring i Amundsens liv og virke", Nasjonalbiblioteket, oppdatert 18.01.2000, <http://www.nb.no/baser/amundsen/> (10.2003)

"En fotografisk vandring i Nansens liv og virke", Nasjonalbiblioteket, sist oppdatert 08.06.1999, <http://www.nb.no/baser/nansen> (10.2003)

FIAT/IFTA News Letter December 1994, <http://nb.no/fiat/9412/9412news.html#link6> (22.04.2002)

FIAT/IFTA News Letter April 1995, <http: //nb.no/fiat/9502/5century.html> (22.04.2002)

Gutenberg Digital, Niedersächsishe Staats-und Universitätsbibliothek, Göttingen 1999-2002, <http://www.gutenbergdigital.de/> (10.2003)

In 1926. Living at the Edge of Time, Harvard University Press online 1998, <http://www.hup.harvard.edu/reviews/GUMLIV_R.html> (23.10.2003)

Into the Arms of Strangers, Warner Bros. 2001, <http://www2.warnerbros.com/intothearmsofstrangers/> (10.2003)

"Julen på NRK", NRK.no, 22.12.2000, <http://www.nrk.no/informasjon/om_nrk/615462.html> (23.10.2003)

Kvardagsliv, NRK.no, sist oppdatert 06.04.2001, <http://www.nrk.no/programmer/tv_arkiv/kvardagsliv/>, (09.2003) <http://www.nrk.no/programmer/tv_arkiv/kvardagsliv/eit_nytt_kvinneliv/> (23.10.2003)

Local and Family History, BBCi 2003,
<http://www.bbc.co.uk/history/your_history/family/>, (09.2003)
Matuszewski, Boleslas (sic.): ”A new source of history: the creation of a depository for historical cinematography” (Paris 1898)
<http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/classics/clasjul/mat.html> (23.10.2003)
Nation on film, BBCi 2003,
<http://www.bbc.co.uk/nationonfilm/>, (09.2003)
”Norsk hverdagsliv”, NRK.no, 18.12.2000,
<http://www.nrk.no/informasjon/om_nrk/588691.html>, (29.06.2002)
People’s Century, PBS 1998,
<http://www.pbs.org/wgbh/peoplescentury/> (23.10.2003)
<http://www.pbs.org/wgbh/peoplescentury/episodes/> (23.10.2003)
<http://www.pbs.org/wgbh/peoplescentury/about/overview.html> (23.10.2003)
<http://www.pbs.org/wgbh/peoplescentury/timeline/index.html> (23.10.2003)
<http://www.pbs.org/wgbh/peoplescentury/about/aboutsite.html> (23.10.2003)
<http://www.pbs.org/wgbh/peoplescentury/episodes/halfthepeople/> (23.10.2003)
<http://www.pbs.org/wgbh/peoplescentury/episodes/halfthepeople/roadstranscript.html> (23.10.2003)
<http://www.pbs.org/wgbh/peoplescentury/episodes/halfthepeople/parrotranscript.html> (23.10.2003)
Producer’s Workshop, The FIAT/IFTA Conference 1994 in Bogensee, Germany
<http://fiafifta.org/1994/01contents.html> (22.04.2002)
Survivors of the Shoa Visual History Foundation, 2003,
<http://www.vhf.org>, (08.2003)
Tingbokprosjektet, Universitetet i Oslo
<http://www.hf.uio.no/hi/prosjekter/tingbok/> (07.2003)
Veterans history project, URL http://www.loc.gov/folklife/vets/kit.html (10.2003)
Whittaker, Christine: ”People’s Century – Through the Archives”, i Producer’s Workshop, The FIAT/IFTA Conference 1994 in Bogensee, Germany
<http://fiatifta.org/1994/21peoplescentury.html> (05.2003)
”Your photos”, Local and Family History, BBCi 2003,
<http://www.bbc.co.uk/apps/ifl/history/your_history/your_photos/ifluploader/>, (09.2003)

Publikasjoner

European Commision: *The Information Society*, Luxenbourg 1996
Norges forskningsråd: Programnotat SKIKT, Oslo 1997

Annet materiale

Marie Sjo og Tor Segelcke, personlig intervju 14. august 2001.
”The Cosmopolitarian Society and its Enemies”, Ulrich Becks *Eilert Sundt*-forelesning, holdt 26. mars 2000 ved Universitetet i Oslo, sendt i *Kunnskapskanalen*, NRK1, 10. mai 2003.

Appendiks 1:

Avsnittstitler, produksjonsledere og regissører for *People's Century* (BBC/WGBH, 1997)

1900 Age of hope	Jonathan Lewis
1914 Killing fields	William T. Jones
1917 Red flag	William T. Jones
1919 Lost Peace	Daniel Brittain-Catlin
1924 On the line	Graham Chedd/Angela Holdsworth
1927 Great escape	James Devinney/Gabrielle Osrin
1929 Breadline	Archie Banon
1930 Sporting fever	David Harrison & Mark Davis
1933 Master Race	Jonathan Lewis
1939 Total War	John Brident
1945 Fall out	Charles Furneaux
1945 Brave new world	Angus MacQueen
1947 Freedom now	Jenny Clayton
1948 Boom Time	Sally Doganis
1949 Great Leap	Peter Pagnamenta/Jenny Clayton
1951 Asia Rising	Peter Pagnamenta/William T. Jones
1954 Living Longer	Peter Ceresole
1957 Skin Deep	Marcus Kiggel & Marian Marzynski
1959 Endangered Planet	Max Whitby
1963 Picture Power	Gabrielle Osrin & James Devinney
1968 New Release	Peter Pagnamenta/Angela Holdsworth & Mark J. Davis
1970 Half the People	Lisa Jones & Anne Moir
1975 War of the Flea	Bill T. Jones
1979 God Fights Back	Dominic Ozanne & Ben Loeteman
1989 People Power	Angus MacQueen
1997 Fast Forward	Archie Baron

Appendiks 2:

Avsnittstitler, navn på prosjektleder og regissører for *Kvardagsliv* (NRK 2000)

Eit nytt kvinneliv
Då Noreg blei mindre
Nye Horisontar
Ein ny arbeidsdag
Ein ny nasjon

Prosjektleder: Olav Øverland
Regi og manus: Marie Sjo og Tor Segelcke