



Fagfellevurdert

Nettarkivenes digitale objekter som intellektuell utfordring:

Mediehistorie 2.0 og behovet for en ny filologi



Henrik G. Bastiansen
Professor i medievitenskap
Høgskulen i Volda
bastians@hivolda.no

Flere og flere kilder fra mediehistorien blir nå overført fra sin originale, fysiske form til et digitalt format. Det gjelder først og fremst aviser og tidsskrifter, men også foto, film, radio og fjernsyn. Denne overføringen betyr at alle disse historiske medieformene nå kan oppleves og studeres på en dataskjerm. NRK gjør det samme: legger ut stadig flere digitaliserte versjoner av sine radio- og TV-programmer i sin nettpiller.

Dette reiser viktige kilde-kritiske spørsmål for oss som er mediehistorikere. Gang på gang kan man se at forskerne bruker slike digitale versjoner som om de er identiske med den fysiske originalen. De synes å betrakte den digitale versjonen som en nærmest transparent (dvs. gjennomsiktig) tilgang til den mediehistoriske originalen – som om det foreligger et en-til-en-forhold mellom dem. Årsaken er lett å forstå: En side med avisens originale trykk på papir og en digital versjon av den samme, kan se helt identiske ut. Ja, hele hensikten med å digitalisere mediehistoriske produkter – som for eksempel alle utgavene av en avis – er jo å bevare dem mest mulig etterrettelig for ettertiden, og deretter gjøre dem tilgjengelige for allmennheten i et nettarkiv.

Det er utfordrende å måtte innse at likheten mellom en avisside og en digital kopi bare er tilsynelatende, for realiteten er at det ikke foreligger noe en-til-en-forhold mellom dem

Derfor er det utfordrende å måtte innse at likheten mellom de to bare er tilsynelatende, for realiteten er at det ikke foreligger noe en-til-en-forhold mellom dem. De to er faktisk helt forskjellige objekter. Vi må derfor passe oss for ikke å forveksle dem. Dette er helt grunnleggende hvis vi vil studere papiravisenes fortid i et digitalt nettarkiv: Forskjellene mellom dem har vidtrek-kende betydning for hele det mediehistoriske fagfeltet.

La oss begynne med begrepet «nettarkiv». Det finnes i dag et uendelig antall nettstedet med mediehistorisk innhold. Mest utbredt er kanskje YouTube, som inneholder enorme mengder musikk, film og TV-programmer, men uten opplysninger om opprinnelse og andre metadatas er de i mange tilfeller ubrukelige som kildemateriale. Det finnes også

egne arkiver for nettbaserte medier, slik som det danske Netarkivet.dk (opprettet 2005), og The Internet Archive i USA (opprettet 1996), med sin Wayback Machine som var operativ fra 2001. Disse siste laster ned og arkiverer innhold fra World Wide Web.

Innholdet i et nettarkiv er altså digitalt. Det er nå blitt vanlig å inndele et digitalt materiale i tre hovedtyper. Den første typen er *digitalisert* materiale, som opprinnelig ble laget i fysisk-analog form, men som siden er overført til digitale formater og gjort tilgjengelig i ulike nettarkiver. Den andre formen er materiale som er *født digitalt*, slik som innholdet i nettbaserte medier på Internett og World Wide Web. Den tredje formen er det såkalt *gjennfødte digitale* materialet, det vil si online-innhold fra weben, etter at det er samlet

inn og arkivert for forskning. Danske forskere har bygd opp en hel filologi over denne siste formen – fordi arkiverte websider har en helt annen karakter enn nettsider i sanntid.¹ Poenget til professor Niels Brügger i Århus – som er internasjonalt ledende i dette arbeidet – er å utvikle et kunnskapsgrunnlag for hvordan arkivert nettinhold kan brukes som kilde til seriøs historisk forskning.²

Mengden av historisk materiale som nå blir digitalisert, vokser hurtig. Niels Brügger slår fast at «The growing digitization of nondigital collections of documents and other sources [...] provided historians with new ways of accessing, searching, and analyzing source material».³ Han fortsetter med at «digitized sources tend to resemble the nondigital counterparts from which it derive» og at de derfor «have mainly been taken for granted».⁴ Han føyer til at «The main characteristic of digitized material is that to a large extent, its digitality is a function of the nature of the original».⁵

Disse sitatene tyder på at Brügger synes å ta digitalisert materiale fra fortiden for gitt – siden han mener at de er så preget av fortidens originaler. Han vier i hvert fall resten av boken til utfordringen

det er å forstå gjenfødt digitalt materiale fra weben, og hvordan det kan brukes til forskning. I dette har han nærmest skapt en ny filologi. I det følgende skal vi derfor holde både født og gjenfødt digitalt materiale fra Internett og web utenfor fremstillingen. Fremstillingen som følger, avgrenser seg derfor til historisk – eller mediehistorisk – materiale som opprinnelig ble laget i fysisk-analog form, og som siden er blitt overført til digitale formater.⁶ Mer konkret er det først og fremst papiraviser, foto, film, radio og TV – slik de nå kan studeres i nettarkiver – som skal diskuteres.

Den type nettarkiver vi snakker om her, er systematiske, gjerne offentlig eid og ikke-kommersielle (i hvert fall i nordiske land) og de har en folkeopplysende karakter som retter seg mot allmennheten. Og de gir brukerne tilgang til en lang rekke ulike medietyper. I Norge inntar Nasjonalbiblioteket en

særstilling på dette feltet. De har en enorm fysisk samling, men også en digital samling som foreligger på Internett. Nasjonalbibliotekets nettsider – nb.no – er ikke bare Norges største digitale bibliotek; det er også landets største mediehistoriske nettarkiv. Derfor er Nasjonalbiblioteket den viktigste norske casen vi kan oppdrive på dette feltet.

Oppgaven til et nettarkiv er langt på vei den samme som for de tradisjonelle fysiske arkivene: å gi brukerne tilgang til institusjonens samling av fortidige kilder i smått og stort. Alminnelig erfaring fra bruk av arkiver i historisk forskning er derfor en fordel også når vi nærmer oss et nettarkiv med et mediehistorisk innhold. Vi må bare være oppmerksomme på forskjellene mellom dem: Den førstnevnte formen er et fysisk arkiv, mens den andre kun foreligger i en ikke-materiell form på Internett. Mens den første lagrer fysiske produkter, finnes det ingen slike i et nettarkiv. Mediehistoriske nettarkiver, i overnevnte forstand, inneholder kun digitaliserte versjoner av immateriell

karakter. Disse versjonene kan vi kalle digitale objekter eller – litt mer teknisk – for datafiler.

Forutsetningen for oppbyggingen av et nettarkiv som Nasjonalbibliotekets er at de fysiske kildene er

Alminnelig erfaring fra bruk av arkiver i historisk forskning er en fordel også overfor et nettarkiv med mediehistorisk innhold.

Vi må bare være oppmerksomme på forskjellene mellom dem

digitalisert først. Et nettarkiv som i denne forstand gir tilgang til et historisk kildemateriale er altså resultat av en forutgående digitaliseringsprosess, som vanligvis er skjult for brukerne. Men som nasjonalbibliotekar Aslak Sira Myhre skrev om deres digitale samling i 2019: «Det er eit stort arbeid som ligg bak kvart einaste vesle historiske dokument ein finn på nettet».⁷ Det er således resultatet av et omfattende arbeid brukerne møter på dataskjermen. Hvis vi vil forstå hva som møter oss i et mediehistorisk nettarkiv, kan vi altså ikke neglisjere spørsmålet om de digitaliserte objektenes karakter. Hva slags «objekt» er det egentlig vi ser på dataskjermen når den viser oss en hundre år gammel avissside – eller andre digitaliserte produkter fra medienes historie? Hva slags egenart har egentlig et slikt digitalt objekt?

Svaret på det er ikke så enkelt som man kanskje

skulle tro. I en tidligere artikkel har jeg reist denne problemstillingen, men kom da ikke frem til noe tilfredsstillende svar.⁸ Spørsmålet må imidlertid besvares – inngående – hvis historieforskningen skal møte den nye digitale tiden. Vi trenger å forstå hva innholdet i et nettarkiv er, og hva det betyr at fortidens fysiske medietyper (kilder) er blitt digitalisert.⁹

I denne artikkelen skal vi belyse dette ved å betrakte den digitaliserte versjonen av et mediehistorisk produkt som en «digital reproduksjon» av originalen. Adjektivet «digital» viser i utgangspunktet til hvordan digitaliseringsprosessen har overført analoge medieformer til det binære totallsystemet med verdiene 0 og 1. Den andre delen av begrepet – reproduksjon – er kanskje mindre selvnlysende og trenger derfor en forklaring. La oss derfor begynne med å se på reproduksjonsbegrepet hos Walter Benjamin. Det var han som – mer enn noen annen – innførte denne betegnelsen i kulturhistorisk sammenheng. Og hans bidrag er fortsatt relevant.

Begrepet «reproduksjon» hos Walter Benjamin

Den tyske filosofen og kultur- og litteraturkritikeren Walter Benjamin (1892–1940) publiserte i 1936 et essay i *Zeitschrift für Sozialforschung* med tittelen *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Dette essayet har med tiden blitt en av hans mest berømte tekster. Det er oversatt til mange språk. I den norske oversettelsen kalles det «Kunstverket i reproduksjonsalderen». Tittelen forteller straks hva dette handler om: to størrelser og deres innbyrdes relasjon. Det er selve kunstverket og hvilken status det har i en tid med stadig flere tekniske reproduksjonsmidler.

«Kunstverket har i prinsippet alltid kunnet reproduseres», begynner Walter Benjamin. «Hva mennesker har laget, kan alltid gjøres etter av andre mennesker.» Han peker på hvordan elever etterlikner deres lærer. Fra grekerne – som kjente reproduksjonsteknikker



Walter Benjamin, 1928. (Foto: Akademie der Künste, Berlin - Walter Benjamin Archiv/Wikimedia Commons.)

som støpning og pregning – trekker han en historisk utviklingslinje fremover. Med tresnittet ble tegningen for første gang teknisk reproduserbar, mens skrift ble reproduserbar gjennom trykkekunsten. Så førte

kobberstikk, radering og litografiet reproduksjonsteknikken enda videre. Benjamin anså litografien som et «prinsipielt nytt stadium»: for med den ble det for første gang mulig å massefremstille tegninger og bringe dem til markedet i stadig nye skikkelser.

*«Kunstverket har i prinsippet
alltid kunnet reproduseres.
Hva mennesker har laget, kan alltid
gjøres etter av andre mennesker.»*

Walter Benjamin

Deretter kom han frem til fotografiet og filmen, som han betraktet som sin tids fremste reproduksjonsmidler. Han relaterte fotografiet til maleriet og filmen til teateret. Omkring år 1900 mente han at reproduksjonsteknikken var nådd så langt at den «gjorde alle eksisterende kunstverker til sitt objekt», slik at deres «virkning ble endret på det mest dyptgripende». Benjamin diskuterte derfor fotografi og film mer

inngående enn de andre. Slik kom han frem til sin egen samtid i 1930-årene. Han kom til at fotografi og film var reproduksjonsformer som «virker tilbake på kunsten i dens tradisjonelle form».¹⁰

Kunstverkets egenart var kjernen i hans resonnement. Benjamin mente at kunstverkets karakter lå i dets «her og nå», det vil si «dets unike eksistens på det sted hvor det befinner seg». Et originalverk var unikt og befant seg kun på ett eneste sted. Originalverkets «her og nå» «danner begrepet om dets ekthet», fastslo han. Et kunstverk var først og fremst kjennetegnet av sin egen «aura», som viste dets unike eksistens. Men så kom den moderne reproduksjonsteknikken og endret verkets unike status: Den «løser det produserte ut av tradisjonens område. Når reproduksjonen mangfoldiggjøres, erstattes dens unike eksistens av en eksistens i masseopplag». Den tekniske reproduksjonen fjernet rett og slett kunstverkets aura, en prosess han anså som «symptomatisk; den har betydning langt ut over kunstens område», skrev han.¹¹

Her var Walter Benjamin fremme ved sitt hovedpoeng: Den reproduksjonsteknikken han opplevde rundt seg, hadde en langt videre betydning enn for kunstverk alene. Hans essay er derfor egentlig en vidtrekkende samtidsanalyse: Han mente at innenfor store historiske tidsrom «forandres sanseopplevelsene i takt med de menneskelige kollektivers samlede eksistensform».¹² Særlig var han opptatt av «de samfunnsmessige omveltninger som fant sitt uttrykk i forandringen av fornemmelsen» – og med det mente han «auraens forfall». Hans aura-begrep rettet seg generelt mot «historiske gjenstander», men tidens tendens var «å overvinne det unike ved hver foreteelse ved å skape en reproduksjon av den. Behovet for å gripe gjenstandens umiddelbare nærhet som bilde, eller snarere som avbildning, som reproduksjon, melder seg sterkere for hver dag».¹³

For Benjamin var fotografiet «det første virkelig revolusjonære reproduksjonsmediet». Da kjente

kunstlivet at en krise nærmet seg. Den ble møtt med læren om kunst for kunstens egen skyld. Opprinnelig var et kunstverk knyttet til ritualer, som ga det sin verdi, men «den tekniske reproduserbarhet frigjør for første gang i verdenshistorien kunstverket fra dets eksistens som parasitt på ritualen».¹⁴

Reproduksjonsteknikken begynte nå å virke tilbake på frembringelsen av nye kunstverk: De ble nå laget for å bli reproduisert. Teknikken var altså ikke nøytral, men virket tilbake på sitt objekt. Dermed begynte kunstverket å endre karakter. Det hadde hatt både en kultverdi og en utstillingsverdi, men når kunstverket ble frigjort fra ritualene (og kultverdien), økte dets utstillingsverdi så mye at det innebar en kvalitativ forandring av dets natur. Her viste han igjen til fotografiets forhold til malerkunsten og filmens forhold til scenekunsten. I begge tilfeller begynte den tekniske reproduksjonen å forandre den opprinnelige kunstformen: Fotografiet utfordret kunstmalerne og filmen scenekunstnerne. Benjamin slo fast at «Muligheten for å reproducere kunstverket teknisk forandrer massens forhold til kunsten.»¹⁵

Walter Benjamins poeng gjelder altså hva som skjer når et enkeltstående originalverk kan gjenfinnes overalt på grunn av teknisk reproduksjonsmidler. Det er bare å tenke på verdens mest berømte maleri – Leonardo da Vinci's Mona Lisa. Originalverket på museumsveggen i Louvre i Paris er enestående og umulig å

måle i økonomisk verdi, men likevel kan alle eie sin egen reproduksjon i form av plakater, kunstkalendre, postkort og så videre. Mona Lisa finnes altså i to former – som originalverk og som reproduksjon, og de kan se forbløffende like ut. Vi kan kalle dem for verkets *første og annen orden*. Forholdet mellom dem kan vi systematisere i en tabell. (Se tabell 1 øverst på side 38.)

Kunsthistorien er full av liknende eksempler på kjente verk som siden er reproduisert. Det mest kjente norske eksempelet er *Skrik* av Edvard Munch. Alle skjønner at selv om en teknisk reproduksjon likner originalen til Munch helt ned til minste detalj, så er

Benjamins aura-begrep rettet seg generelt mot «historiske gjenstander», men tidens tendens var «å overvinne det unike ved hver foreteelse ved å skape en reproduksjon av den



Kategori:	Første orden: original	Annen orden: reproduksjon
Antall	Ett	mange: i prinsippet uendelig
Status	unik, enestående	masseprodusert
Objektet er et ...	Kunstverk	industrielt masseprodukt
Objektet har	Aura	ikke aura
Objektets ontologi	Kun «her og nå»	Kan finnes overalt, som plakat, postkort, i kalendere, magasiner, reklame, aviser, TV-dokumentarer osv.

Tabell 1: Skjematisk analyse av Mona Lisa, inspirert av Walter Benjamin, og inndelt i første og annen orden.

den likevel noe helt annet. Denne innsikten har en overføringsverdi som vi nå kan bruke for å oppnå en bedre forståelse av forholdet mellom en historisk originalkilde i fysisk form (som papiraviser, filmruller, radiobånd, TV-kassetter osv.) og de digitale versjonene vi finner av dem i et nettarkiv som det til Nasjonalbiblioteket. Reproduksjonsbegrepet brukes nemlig fortsatt.

Reproduksjonsbegrepet i dag

Begrepet reproduksjon synes i dag å være enda mer relevant enn på Walter Benjamins tid. Vi finner det ikke minst blant kunsthistorikerne. I sin populære innføringsbok, *Kunst*, definerer Robert Cumming begrepet slik: «En kopi av et bilde eller trykk laget med mekaniske midler, for eksempel fotografi».¹⁶ I *Store Norske Leksikon* (SNL) forklares begrepet generelt som «gjenskapning, fremkalling, gjengivelse». Leksikonet skiller mellom to grunnbetydninger av ordet: Den første gjelder kunsthåndverk og fotografi, den andre gjelder innenfor biologien angående formering blant planter, dyr og mennesker. I vår sammenheng er det den førstnevnte som er relevant. SNL forklarer denne betydningen av reproduksjon som et «Avtrykk, gjengivelse; bilde, kunstverk el.l. nøyaktig gjengitt ved mekaniske eller fotokjemiske metoder».¹⁷ SNLs definisjon peker altså på reproduksjon som en teknisk eller mekanisk *gjengivelse* av en original – med høy grad av nøyaktighet. Mekaniske og fotokjemiske metoder er nevnt i definisjonen. Samtidig definerer SNL verbet å «reprodusere» som å «gjenskape, gjengi; formere seg». SNL gir også en definisjon av betegnelsen «reprofag», som er relevant her:

Samlebetegnelse for de tradisjonelle fagområdene

innenfor trykksakproduksjon, reprofotografering, repromontasje, litografi, kjemigrافي og gravørfag. Disse fagene hadde til felles at de bidrog i en arbeidsprosess der en original gjennom en fotografisk eller fotokjemisk prosess ble overført til et trykkmedium – klisjé, offsetplate e.l.¹⁸

SNL skriver at prosessen i begynnelsen av 1990-årene ble mer og mer overført til digital teknikk. De ulike fagfeltene ble da slått sammen og integrert. I 1995 ble reprotknikk slått sammen med typografi/repromontasje til et enhetlig opplæringsområde med betegnelsen «førtrykk».¹⁹

Det gir derfor god mening å betrakte den digitale teknologien av i dag som en direkte forlengelse av den reproduksjonsteknikken Walter Benjamin diskuterte i 1936. Vi kan følgelig snakke om en *digital reproduksjonsteknikk* som nært beslektet med dem Benjamin pekte på. Dette har betydning om vi ønsker å forstå forholdet mellom mediehistoriens fysiske originalprodukter på den ene siden og nettarkivenes digitale versjoner av dem på den annen.

Datafilen – nettarkivets mediehistoriske objekt

I det øyeblikk vi går inn på Nasjonalbibliotekets nettsider og begynner å søke i aviser og tidsskrifter (eller andre medier), får vi straks opp de ønskede publikasjonene – men vi møter dem altså kun i form av digitale objekter. Spørsmålet er om vi forstår det vi da har foran oss på dataskjermen. Hvordan skal vi egentlig forstå et slikt digitalt objekt som ser ut som en vanlig side i en avis eller et tidsskrift?

Rent umiddelbart kan dette virke enkelt. Bildet vi ser

på dataskjermen er en digital versjon av originalen, for eksempel en side fra en papiravis. Papiravisen er en fysisk original, mens bildet på skjermen er en kopi av den, eller mer presist: en teknisk reproduksjon av den. Eller enda mer presist: en digital reproduksjon av papiroriginalen.

Hvis vi nå ser den digitale reproduksjonen på dataskjermen i lys av Walter Benjamin, blir det hele straks mer komplisert. Det første som er slående, er selvfølgelig alle forskjellene. En ting er jo at de objektene vi nå snakker om – avissider eller andre produkter fra norsk mediehistorie – er noe helt annet enn de unike kunstverkene Benjamin skrev om. Produktene fra presse- og mediehistorien er jo ikke unike kunstverk. De har derfor ingen «her og nå»-karakter og heller ingen aura, slik Benjamin brukte disse begrepene. Tvert om, de er industrielt frembragte masseprodukter beregnet på et betalende massemarked. De er industriprodukter, ikke kunstverk. En helside fra en avis – eller historiske filmproduksjoner og bevarte radio- og TV-programmer – må forstås som det bevarte resultatet av en massekommunikasjonsprosess, slik den foregikk i hver enkelt medieform.

I massekommunikasjon overføres et budskap fra en sender til mange mottakere via en eller annen teknisk kanal eller medieform. Et aviseksemplar og en konkret film, eller radio- og TV-programmer, utgjør den sentrale budskapsdelen som overføres gjennom massekommunikasjonsprosessen. Det er altså denne vi kan studere i et mediehistorisk nettarkiv – og kun den. Resten av massekommunikasjonen derimot glimrer som regel med sitt fravær. Her er lite om senderen og enda mindre om mottakerne av det. Budskapets form fremstår derfor ofte som løsrevet både fra den opprinnelige senderen og de opprinnelige mottakerne. Det er kun det bevarte medieinnholdet dataskjermen viser oss.

Så mens Walter Benjamin opererte med kunstneren som verkets opphavsmann og tildelte kunstverket en unik «her og nå»-status med egen aura,

så foreligger ingen av disse egenskapene i presse- eller mediehistoriske produkter. Mediehistoriens innholdsprodukter er ikke unike, enkeltstående verk som kun foreligger i ett enkeltstående eksemplar: Fordi de ble masseprodusert, kan de gjenfinnes som utallige avis-eksemplarer (i ulike versjoner) på ulike steder, både i privat eller offentlig eie. Noen aura i Benjamins forstand kan de ikke ha, men de kan oppnå en viss patina. Og den øker med alderen. Avispapiret kan få patina når det gulner. Det gjelder også gram-mofonplater med hakk og riper eller film-, radio- og TV-opptak med varierende kvalitet på lyd og bilde.

Likevel er fortidens eksemplarer av aviser, fotografier, film, radio og TV viktige historiske kilder. De er fortsatt arkivalia av stor verdi. De har jo bevart sitt innhold for ettertiden. Her kan det være på sin plass å peke på det mediebegrepet Nasjonalbiblioteket legger til grunn for sin virksomhet. I loven om plikt-avlevering av allment tilgjengelig materiale, som er institusjonens juridiske grunnlag, defineres begrepet «medium» som «noko som kan lagra informasjon» (§ 3). Loven overtok denne definisjonen fra et offentlig utvalg ledet av Berge Furre. I utredningen som

utvalget la frem i 1984, foreslo de opprettelsen av et nasjonalbibliotek i Norge – og hele dets virksomhet skulle bygge nettopp på medienes evne til å bevare sitt innhold for ettertiden.²⁰ Til grunn for hele Nasjonalbibliotekets virksomhet ligger altså et

mediebegrep, der det vesentligste er den fysiske formens evne til å lagre innholdet. Deres fysiske form betraktes som *lagringsmedium*: Avispapiret har bevart trykksverten og dermed avisnyhetene fra dag til dag, mens filmruller, radiobånd og TV-kassetter har fysisk båret sitt innhold helt frem til oss.²¹

Alt dette får betydning når vi vil definere statusen til de digitale objektene vi finner i et nettarkiv som det til Nasjonalbiblioteket. Avispapiret, fotografier, filmer, radio- og TV-programmer må – til tross for sin teknisk-industrielle opprinnelse – her tildeles status som historiske originaler, selv om de ikke er unike

Produktene fra presse- og mediehistorien er jo ikke unike kunstverk. Tvert om, de er industrielt frembragte masseprodukter beregnet på et betalende massemarked

Kategori:	Første orden: det opprinnelige fysisk-materielle produkt	Annen orden: digital reproduksjon
Antall	Mange: resultat av industrielt organisert massekommunikasjon	Uendelig: tilgjengelig online for x antall brukere
Status:	Produktet er massekommunikasjonens bevarte innholds- eller budskapsdel.	Produktet er et digitalt bilde av massekommunikasjonens bevarte innholds- eller budskapsdel.
Objektets egenart	Fysisk original på papir, som fotografi, filmruller, radio- og TV-opptak m.m.	Digital reproduksjon av den fysiske originalen, lagret som datafil i Nasjonalbibliotekets digitale sikringsmagasin.
Det arkiverte objektet	Materiell karakter: kan lagres i fysiske arkiver	Ikke-materiell karakter: datafil som kun kan lagres i digitale arkiver
Aldringstegn:	Patina, ikke aura	Patina kan kun delvis reproduseres som det gulnede ved gammelt papir, men kan også fjernes gjennom fargekorrigering: hakk og riper i film eller lydopptak m.m.

Tabell 2: Skjematisk analyse av mediehistoriens opprinnelige produkter og nettarkivets digitale reproduksjoner av dem – inspirert av Walter Benjamin og inndelt i første og annen orden.

kunstverk. De har status som opprinnelige produkter fra sin medieform. Det vi derimot ser av dem på data-skjermen når vi bruker et mediehistorisk nettarkiv, er kun en digital reproduksjon av dem. Skillet mellom dem aktualiserer det vi ovenfor har omtalt som første og annen orden. Hvis vi nå bytter ut Benjamins kunstverk med mediehistoriens innholdsprodukter og beholder inndelingen i to ordener, kan vi sette opp en liknende oversikt som i tabell 1, men nå altså med mediehistoriens opprinnelige fysisk-materielle produkter som første orden og de digitale reproduksjonene som den annen. Vi får da følgende resultat: (Se tabell 2 øverst på siden.)

Tabell 2 viser prinsipielle forskjeller mellom originale medieprodukter og det mediehistoriske nettarkivets digitale reproduksjoner. På denne måten ser vi tydeligere at reproduksjonsteknikken som Walter Benjamin analyserte, har fått en digital forlengelse i vår tid: Når eksterne PC-brukere studerer en historisk avisforside i et nettarkiv som nb.no, så ser de kun en digital reproduksjon – av massekommunikasjonens budskapsdel. Den første orden er ikke lenger et unikt og enkeltstående originalverk med aura, men en masseprodusert avis på billig papir. Den annen orden i tabell 2 er en digital reproduksjon av den første, slik den fremstår på dataskjermen.

Dette er selvfølgelig ikke den eneste måte å tolke forholdet mellom de to på. Et nærliggende alternativ er å peke på hvordan Marshall McLuhan mente at innholdet i ett medium alltid er et annet medium.²² I sin bok *Remediation* fra 1999 utviklet Bolter og Grusin denne tilnærmingen videre. De peker på hvordan nye medier kan ta eldre medieformer opp i seg (og eldre medier etterlikne de nye), slik at ulike medier spiller seg i hverandre. De utvikler dette til en bred analyse av vestlig samtidskultur. Denne speilingen kaller de «remediering». De er særlig opptatt av hvordan nye digitale medier på Internett – ikke minst websider – tar opp i seg eldre medieformer. Bolter og Grusin ville utvilsomt kalt Nasjonalbibliotekets utlegging av historiske aviser, fotografier, film, radio og TV og så videre på sine nettsider for remediering. Institusjonens nettside (eller nettarkiv, som vi kaller det her) kan således sies å remediere mange eldre medieformer. Ja, et nettsted som nb.no kan faktisk remediere alt som tidligere er publisert, såfremt de først er bragt over i digital form.

Bolter og Grusin har mange gode observasjoner av dette, men deres tilnærming er likevel ikke uten problemer. Det største er – etter min mening – antallet medier som peker på hverandre. Hvor mange medier skal man egentlig regne med, helt konkret,

Medieform/år:	2016	2017	2018	2019
Aviser: antall sider	4 500 000	4 600 000	6 200 000	4 700 000
Tidsskrifter: antall sider	410 000	500 000	710 000	1 200 000
Lyd fra truede formater: antall enheter	4500	5100	4800	4900
Foto	50 000	287 000	410 000	502 000
Film – frames per måned	Ikke registrert	320 589	526 716	602 422

Tabell 3: Noen nøkkeltall fra Nasjonalbibliotekets digitaliseringsprogram 2016–2019. Kilde: Nasjonalbiblioteket: Årsrapport 2018: 28, og Årsrapport 2019: 36.

i en gitt situasjon? Hvor mange medier kan sies å speile seg i hverandre når vi studerer en historisk avis på nettsidene til Nasjonalbiblioteket? Skal man være uttømmende, bør man kanskje regne med både dataskjermen, datamaskinen, operativsystemet, tilknytningen til Internett og World Wide Web og deretter Nasjonalbibliotekets nettsted (nb.no) og den digitale datafilen vi har søkt etter – i tillegg til den historiske papiravisen vi er interessert i. Dette blir mange medieformer på en gang. Remedierings teoretikere har gode poenger, men situasjonen blir raskt helt uoversiktlig. Hvordan skal vi avgjøre hvilket medium som remedierer hvem i denne situasjonen? Det er når man prøver å anvende remedieringsbegrepet i praktisk analysearbeid, at man ser hvordan det fører til en uendelig rekke medier inne i hverandre. Vi får nærmest uoverstigelige definisjonsproblemer: Når slutter det ene mediet, og når begynner det neste?

En vei utenom slike definisjonsproblemer er å følge inspirasjonen fra Walter Benjamin og heller snakke om to grunnformer: det opprinnelige mediehistoriske produktet i sin fysisk-materielle form og deretter den digitale reproduksjonen av denne. Når slike reproduksjoner samles i et nettarkiv, blir de til ikke-materielle arkivalier som eksterne brukere kan nyttiggjøre seg til studier og forskning via dataskjermen. Slik kan vi nøye oss med to størrelser istedenfor å ende med en uendelig rekke remedieringer – inne i hverandre.

Omfanget

Det vi nå trenger, er en nærmere oversikt over hvilket omfang Nasjonalbibliotekets fremstilling av digitale reproduksjoner fra mediehistorien er i ferd med å få. Det finner vi indikasjoner på i institusjonens egen

statistikk. I NBs årsberetninger for 2018 og 2019 finner vi følgende tall for digitaliseringens resultater de senere år: (Se tabell 3 øverst på siden.)

Denne tabellen viser at det er store dimensjoner over Nasjonalbibliotekets digitalisering av historisk innhold fra norske medier. Antallet produserte digitale versjoner av norske avissider økte fra 4,5 millioner i 2016 via 6,2 millioner i 2018 for deretter å lande på 4,7 millioner i 2019. Tallene for digitaliserte versjoner av tidsskrifter, lydopptak, foto og film er også høye hvert eneste år. Institusjonen oppgir samme sted at antallet årlige besøk på institusjonens nettside nb.no økte fra 4,2 millioner i 2016 til 4,8 millioner i 2018 og til 5,1 millioner i 2019. Alt tyder på at denne økningen vil fortsette i årene fremover. Nasjonalbiblioteket oppgir også størrelsen på deres totale digitale samling i antall digitale objekter for hver medieform. Tallene fra 2019 viser at disse er nå blitt svært omfattende: 2,5 millioner avishefter, 46 700 tidsskrifthefter, 2 millioner bilder, 18 000 filmruller/kassetter, 1,6 millioner timer radio og 1,1 millioner timer fjernsyn.²³

Disse tallene viser noe av de dimensjonene det er i ferd med å bli over Nasjonalbibliotekets samling av digitale objekter fra norsk mediehistorie. Institusjonens mål er at hele samlingen – alt som tidligere har vært publisert i Norge, gjennom alle tider og i alle medieformer – skal digitaliseres. Tallene viser at institusjonen nå begynner å nærme seg dette målet, selv om det fortsatt står mye igjen. Vi kan si det slik: både de årlige produksjonstallene og antallet digitale objekter totalt tallfester en vekst i antallet digitale reproduksjoner basert på mediehistoriens fysisk-materielle originaler. Hvert tall i tabell 3 viser således til en konkret digital reproduksjon som Nasjonal-

biblioteket har laget i akkurat disse årene.

De samlede tallene blir gigantiske, som vi ser, for hver eneste medieform. Det betyr at den analysen vi har foretatt her – av digitale reproduksjoner basert på mediehistoriens originalobjekter – vil gjelde for hvert eneste digitale objekt som Nasjonalbiblioteket skaper. Omfanget av disse er nå i ferd med å inkludere hele den publiserte norske pressehistorien, enorme mengder historiske fotografier, stadig større deler av den bevarte norske filmhistorien, norsk lyd- og musikkhistorie, alle bevarte radio- og TV-programmer og så videre.²⁴

Det er altså mange ulike medieformer som nå samles i nettarkivene. De kan med fordel inndeles i to hovedtyper eller modi: de statiske og de dynamiske. Statiske former er de der innholdselementene er uforanderlig festet til lagringsmediet, slik som med aviser, tidsskrifter, ukeblader og fotografier. I tillegnelsen av disse kontrollerer brukeren rekkefølge og tempo. Dynamiske medier har derimot en innebygd forløpskarakter langs en tidsakse, slik som musikk- og lydopptak samt film, radio- og TV-programmer. I tilegnelsen av disse er det medietypen selv som dominerer tempoet og betinger rekkefølgen. Denne distinksjonen – som stammer fra Liestøl og Rasmussen – er en nyttig måte å kategorisere digitale reproduksjoner i et nettarkiv på.²⁵

Denne distinksjonen viser også noe annet, nemlig behovet for å ruste opp vår filologi. Hvis vi ikke forstår hva en digital reproduksjon av en fysisk-materiell original er, vil vi vanskelig kunne vurdere det vi har foran oss på dataskjermen når vi studerer mediehistorie digitalt. Det betyr at vi må skaffe oss kunnskap om Nasjonalbibliotekets digitaliseringsprogram, som hver eneste dag overfører innhold fra fysiske lagringsmedier til ikke-materielle digitale formater, for deretter å plassere dem som såkalt tapsfrie datafiler av typen JPG 2000 i institusjonens digitale sikringsmagasin (DSM) i Mo i Rana. Av dem lages det så egne visningskopier i formatene PDF og JPG. Disse er betydelig komprimert i forhold til JPG 2000-formatet: Visningsversjonen i JPG-formatet inneholder kun ca. 10 prosent av filens

totale informasjonsmengde i JPG 2000, mens en PDF-versjon inneholder ca. 30 prosent av den.²⁶

Alt dette foregår nærmest usynlig og umerkelig for alle oss utenfor Nasjonalbiblioteket. Det eneste vi merker, er den stadig økende tilgangen til mediehistoriske produkter på institusjonens nettsider. Når vi går inn der, er det som om dataskjermen gir oss en nesten direkte og uformidlet – eller transparent – tilgang til fortidens papiraviser, tidsskrifter, fotos eller film. Hele det mellomliggende arbeidet med det opprinnelige fysisk-materielle produktet og fremstillingen av den digitale reproduksjonen som vi får se på dataskjermen, er nærmest usynlig for oss. Vi utenforstående brukere merker ikke noe til all den nitide skanningen som har foregått. Vi får bare opp resultatet. Men det er altså en omfattende bakenforliggende prosess som har skapt de digitale reproduksjonene vi nå kan studere på nb.no. Hvert eneste tall i tabell 3 henviser faktisk til en digital reproduksjon – som skanner-operatørene har laget.

Konklusjon

Hensikten med denne artikkelen har vært å diskutere de prinsipielle forskjellene mellom fysiske originaler hentet fra norsk mediehistorie og den digitale reproduksjonen av dem som vi finner på Nasjonalbibliotekets nettside nb.no – men også betydningen av dette for mediehistorie som fagfelt. Det at Nasjonalbiblioteket nå overfører

*Endringene viser behovet for en
ny filologi – en mediehistorie 2.0.*

Norges publiserte historie – i alle former – fra fysiske og analoge former til immaterielle og digitale – betyr at de omformer de mediehistoriske objekter fra én grunnform til en annen. De forandrer ikke på det faktiske innholdet, men objektenes eksistensform eller egenart – altså deres ontologi – gjennom systematisk overføring til datafiler av typen JPG 2000; fortidens tekster blir nå til digital tekst, dens lyd blir til digital lyd og dens bilder blir til digitale bilder. Det følger viktige konsekvenser av at objektenes eksistensform blir endret på denne måten: som digitale objekter blir f.eks. all tekst fra norsk pressehistorie behandlet med Optical Character Recognition – på norsk kalt

OCR - Optical Character Recognition



Prinsipiell fremstilling av OCR-prosessen (Optical Character Recognition). (Illustrasjon. Endre Barstad ©2020.)

OCR-skanning – som gjør at teksten blir søkbar. Det gjør at man kan ta i bruk avanserte IT-verktøy for å analysere hittil uidentifiserte tendenser i avisenes språkbruk over tid.²⁷ Dette er en enorm forandring og det er neppe noen overdrivelse å si at den i fremtiden vil revolusjonere vår bruk av pressehistoriens tekster som historisk kilde. Alt dette springer ut av at mediehistoriens objekter overføres fra analog til digital form – det vil si: endringen av deres eksistensform – altså deres ontologi.

Vi kan følge digitaliseringsprosessen år for år i Nasjonalbibliotekets årsberetninger.²⁸ I hele sitt arbeid med dette legger institusjonen pliktavleveringslovens mediebegrep til grunn: «noko som kan lagra informasjon» – som opprinnelig ble formulert i Furre-utvalgets utredning i 1984: Det er fortidens fysiske informasjonsbærere som nå overføres til immateriell form.

Spørsmålet er hva dette betyr for mediehistorie som fag. Svaret er ganske kort dette: Nasjonalbiblioteket er i ferd med å forandre grunnvilkårene for mediehistorie som gjenstandsfelt. Vi står nå ved et skille mellom det vi kan kalle mediehistorie 1.0 og mediehistorie 2.0. Mediehistorie 1.0 er all mediehisto-

risk forskning som bygger på fysiske arkiver og kilder, slik vi har kjent den til nå, i faglige innføringer som Dahls *Mediehistorie. Historisk metode i mediefaget fra 2004* og min egen artikkel «Finne, granske, skrive: Kort innføring i mediehistorisk metode», i *Mediehistorisk Tidsskrift* nr. 1 2017.

Mediehistorie 2.0 tar derimot utgangspunkt i et kildemateriale som er digitalisert på forhånd, slik som ved digitale reproduksjoner av aviser, foto, film, radio og TV. Jo mer som digitaliseres og overføres til mediehistoriske nettsider eller nettarkiver, jo mer påtrende blir det å trekke opp denne distinksjonen.

Skillet mellom mediehistorie 1.0 og 2.0 er prinsipielt, men de to kan selvfølgelig også forenes i konkret forskning. Ingen av dem utelukker hverandre. Fortsatt vil tradisjonelt kildearbeid i fysiske arkiver være viktig. Det viser strømmen av ny historieforskning, basert på nitid granskning de senere årene. De grunnleggende innsiktene i fagets metode lever videre og vil kunne rekke langt også i 2.0-varianten, så det er ingen grunn til å kaste den etablerte historiografien over bord. Tvert imot, den må videreføres. Det som likevel gjør at vi trenger en mediehistorie 2.0, er at vi vil møte problemstillinger som ikke dekkes inn av

den klassiske mediehistoriske metodelæren, som jo tar sitt utgangspunkt i vanlige, fysiske arkiver og kilder. Det er særlig fremveksten av mediehistoriske nettarkiver som gjør det nødvendig å påpeke behovet for en mediehistorie 2.0. Vi trenger en filologi som tar utgangspunkt i at en slik samling av digitale reproduksjoner av fysiske originaler må møtes på andre måter enn vi gjør med fysiske kilder i tradisjonelle arkiver. «Digital sources necessitate a rethinking of the historian's toolkit», skriver Niels Brügger.²⁹ Det har allerede kommet flere bøker som viser hvordan digitaliserte pressehistoriske samlinger er noe helt annet enn de fysiske samlingene av de samme avisene på papir.³⁰

Uttrykket «mediehistorie 2.0» er en betegnelse jeg bruker her for første gang. Begrepet er en logisk konsekvens etter opphopningen av digitale reproduksjoner som nå lagres i nettarkiver. Omfanget av dem er nå blitt så gigantisk at vi ikke bare kan fortsette som før: Vi trenger å utvikle nye ferdigheter og nye metoder. Forskerhåndverket må begynne å inkludere kilder i digital form, og vi må diskutere hvordan det tradisjonelle arkivarbeidet kan suppleres av arbeid med nettarkiver. Vi trenger derfor en videreutvikling av vår filologi.

Årsaken er at digitaliseringen alltid endrer noe av det som blir digitalisert – nemlig kildens (eller mediets) eksistensform. Hvilke virkninger det vil få i fremtiden, kan vi i dag bare spekulere over, men ser vi dette i lys av innsiktene til Walter Benjamin, så vil den digitale reproduksjonsteknikken potensielt kunne føre til dyptgripende virkninger: bredere distribusjon utad, lettere kildetilgang for vanlige databrukere – og kanskje endringer i brukernes sansefølelser overfor et gitt historisk medieinnhold. Folkemassenes forhold til historien kan bli forandret, slik de også fikk et annet forhold til Mona Lisa som teknisk reproduksjon enn de hadde til originalen. Også for forskerne kan dette dra med seg mange konsekvenser, helt ned i detaljene. For å være konkret: Det innebærer for eksempel at en forsker som studerer en norsk avis fra 1800-tallet via nettarkivet til Nasjonalbiblioteket, bør passe på at kildehenvisningen i fotnoten henviser til det institusjonen kaller «varig lenke» til akkurat den avissiden, i de medfølgende metadata. Det vil

ikke være korrekt av forskeren å henvise direkte til papiravisen i originalform, så lenge vedkommende faktisk ikke har studert den, men kun har arbeidet med en digital reproduksjon av den på sin dataskjerm.

Behovet for å skille mellom mediehistoriske produkter i fysisk originalform og deres digitale reproduksjon i et nettarkiv, er hovedtemaet i denne artikkelen. Vi kan altså ikke ta den digitale versjonen av den fysiske originalen for gitt. Å forstå forskjellen mellom dem er viktig for fremtidig forskning, for hvis vi ikke gjør det, kan vi heller ikke forstå innholdet i et mediehistorisk nettarkiv, som det til Nasjonalbiblioteket. Og det er *der* hele den publiserte norske mediehistorien nå er i ferd med å havne.

Derfor trenger vi også en ny filologi – en mediehistorie 2.0.

Noter

- 1 Brügger 2018: 21 f., Drotner og Iversen 2017: 15
- 2 Brügger 2018
- 3 Brügger 2018: 9
- 4 Brügger 2018: 13
- 5 Brügger 2018: 22
- 6 Se Strandgaard Jensen 2017
- 7 Nasjonalbibliotekets årsrapport for 2019: 7
- 8 Bastiansen 2018
- 9 Strandgaard Jensen 2017, 2016
- 10 Benjamin 1991: 37
- 11 Benjamin 1991: 39
- 12 Benjamin 1991: 39
- 13 Benjamin 1991: 40
- 14 Benjamin 1991: 42
- 15 Benjamin 1991: 53
- 16 Cumming 2006: 495
- 17 SNL bind 12: 2006: 430
- 18 SNL bind 12 2006: 431
- 19 SNL bind 12 2006: 431
- 20 NOU 1984:3:16
- 21 Lindholm 2018: 75 f.
- 22 McLuhan 1987
- 23 Nasjonalbibliotekets årsrapport 2019: 32: avrundede tall.
- 24 Her kunne vi også lagt til de 285 000 digitaliserte bøkene som Nasjonalbiblioteket har gjort digitalt tilgjengelig i den såkalte Bokhylla, men siden dette primært handler om norsk mediehistorie, velger vi her å holde norsk bokhistorie utenfor (se Nasjonalbiblioteket: Årsrapport 2019: 36).
- 25 Liestøl og Rasmussen 2007: 63 f., 66
- 26 St.meld. nr. 24 (2008–2009): 51
- 27 Bastiansen 2019
- 28 Nasjonalbibliotekets årsberetninger 2007–2019

29 Brügger 2018: sitat s. 14
30 Mussell 2012, Gooding 2017

Kilder

Nasjonalbiblioteket: Årsrapporter 2007–2019, Oslo: Nasjonalbiblioteket
NB.no – Nasjonalbibliotekets egen nettside (her kalt nettarkiv)
NOU 1984:3: Frå informasjon til kulturarv (Furre-utvalget)
Store Norske Leksikon (2006), bind 12, Oslo: Kunnskapsforlaget
Kulturdepartementet: Stortingsmelding nr. 24 (2008–2009): Nasjonal strategi for bevaring og formidling av kulturarv
Kyrke- og kulturdepartementet (1990): Lov om avleveringsplikt for allment tilgjengelige dokument, av 9. juni 1989 nr. 32 med forskrifter, særtrykk

Referanser:

Bastiansen, H. G. (2019): «Når mediehistorien blir søkbar – og grafisk: En presentasjon av Nasjonalbibliotekets første IT-verktøy», i *Mediehistorisk tidsskrift*, nr. 2 (nr. 32)
Bastiansen, H. G. (2018). «Fra analog til digital mediehistorie», i *Mediehistorisk Tidsskrift* nr. 2 (30)
Bastiansen, H.G. (2017). «Finne, granske, skrive: Kort innføring i mediehistorisk metode», i *Mediehistorisk Tidsskrift* nr. 1 (nr. 29).
Benjamin, W. (1991). *Kunstverket i reproduksjonsalderen. Essays om kultur, politikk og litteratur*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2. utgave
Bolter, J.D. & Grusin, R. (1999). *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: The MIT Press
Brügger, N. (2018): *The Archived Web: Doing History in the Digital Age*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press
Cumming, R. (2006). *Kunst. Malerier, skulpturer, kunstnere*. Oslo: Cappelen Damm
Dahl, H.F. (2004). *Mediehistorie. Historisk metode i mediefaget*. Oslo: Cappelen Damm

Drotner, K. og Iversen, S.M. (red.) (2017). *Digitale metoder. At skabe, analysere og dele data*. Fredriksberg: Samfundslitteratur
Gooding, P. (2017): *Historic Newspapers in the Digital Age: «Search all about it!»*. Abingdon & New York: Routledge
Jensen, H.S. (2016): «Doing media history in a digital age: change and continuity in historiographical practices». *Media, Culture & Society* 38 (I), s. 119–128.
Jensen, H.S. (2017): «Digitale arkiver som medskabere i ny historieskrivning». I Drotner, K. og Iversen, S.M. (red.). *Digitale metoder. At skabe, analysere og dele data*. Fredriksberg: Samfundslitteratur
Liestøl, G. og Rasmussen, T. (2007). *Digitale medier. En innføring*. Oslo: Universitetsforlaget, 2. utgave
Lindholm, M. (2018). «Hva skjer med arkivene når de blir digitalisert?». *Mediehistorisk Tidsskrift* nr. 2 (nr. 30)
McLuhan, M. (1987/1964). *Understanding Media*. London: Ark Paperbacks
Mussell, J. (2012). *The Nineteenth Century Press in the Digital Age*. Basingstoke & New York: Palgrave MacMillan