

En sammensatt identitet: Fjernsynets skiftende innretning¹

William Uricchio²

Til norsk ved Paal Bøe

På samme måte som andre "gamle" medier, som film, radio og telefon, er fjernsynet inne i en digital endringsprosess. Lenge før den mye omtalte overgang til fullstendig digitalisert fjernsyn fant sted, kunne gjester på de fleste større hotellene ha glede av fjernsynstjenester som vekking, beskjeder og utsjekkingstjenester, filmer etter ønske og videospill, i tillegg til de vanlige kabeltilbudene. Dette var bare en forsmak på hva som skulle komme. Utviklerne av fjernsynet har senere gjort sitt beste for å omdefinere mediet for å tilpasse det til den nye tiden, ved å utvide tjenestene som fjernsynet yter til også å omfatte video-on-demand og TiVo (harddiskopptak), og ved å endre brukernes grensesnitt for delvis å kunne framstå som *Den neste store tingen*, og delvis for å holde stand mot angrep fra nykommere. Trusselen kommer selvsagt fra å betrakte databaserte systemer, som også gjør bruk av videodisplayteknologier, som fienden. Atskillige tilfeller av dot.com-feber kan tilskrives ideen om at Internett vil fordrive fjernsynet som den dominerende leverandøren av audiovisuell informasjon og underholdning. En dyptgående oppfatning av interaktivitet, kombinert med brukerproduserte programmer (You-

1. *Dispositif* i originaldokumentet [overs. anm.]

2. Dette essayet er en betydelig omarbeidet versjon av Uricchio (2002). Jeg er takknemlig overfor Roel Puijk og hans kolleger ved Høgskolen i Lillehammer for muligheten til å reflektere omkring historie som et instrument til å se inn i fremtiden.

Tube), spesialutformede valgmuligheter (med hjelp fra Google-type-filtre), en tilgang uten like til verden "der ute" (mysujo.com) og en potensielt rik datastrøm med informasjon om forbrukeratferd, har alle virket sammen til å gjøre ideen om Internett som en verdig etterfølger til fjernsynet troverdig i noen sirkler. Dersom en legger til komplikasjonene som skapes av interaktiv underholdning, slik som videospill og sanntids brukergrensesnitt som omfattende flerbrukerspill (*World of Warcraft*) og simuleringer (*Second Life*), så synes utfordringene ved at datamaskinene stjeler tid og penger som før ble brukt på fjernsyn, å være ganske realistiske.

Eller er det slik? Samtidig som det foregår åpenbare posisjoneringskamper mellom nettbaserte spillsystemer (Microsoft, Nintendo, Sony), datamaskiner (Google), satellitt- og kabelselskaper og det "gamle" bakkenettbaserte fjernsynet, er spørsmålet om denne striden om markedets fremtid på noen måte utfordrer fjernsynets overlevelsessevne som medium. Kan vi oppfatte denne kampen som hitil den siste i en serie pågående forandringer innenfor mediet – forandringer som historisk sett har involvert de fjernsynsmessige *innretninger*? Nå, mer enn noen gang, vil spørsmålet om hva fjernsyn er, eller om video og dataspill er uavhengige, selvstendige medier, eller hvordan vi kan betrakte mediestatusen for Internett, ha vesentlige, omfattende (og finansielle) implikasjoner. Samtidig skaper nye teknologiske muligheter (ny) mediestatus gjennom en serie kamper om identitet, figurativ kapasitet, forretningsmodell, produksjonsform, lovmessige rammer, osv. Historisk sett har slike kamper vært dypt sosiale og resultert i kulturell og institusjonell enighet rundt et spesielt sett med konstruksjoner, særlig innen systembaserte medier.

På de neste sidene vil vi utforske sider ved denne prosessen slik de har utspilt seg ved utviklingen av fjernsynet, idet det kan påstås at fjernsynet – unikt blant alle medieformer – har gjennomgått en konstant prosess med å finne opp ting på ny og har helt fra starten selektivt tatt opp i seg elementer fra andre, beslektede medier i sin omgivelse. Denne påstanden behøver imidlertid ikke å være så opplagt. Det tok tross alt nesten femti år fra fjernsynet var "boksen i hjørnet" til å bli skjermen på veggen. Men jeg vil gjerne vise at det har vært en serie av diskursive allianser mellom fjernsynet og andre medieformer – telefonen, kino, radio og sist, men ikke minst, den nettverksbaserte datamaskinen – idet jeg vil påstå at det er protokoller heller enn plattformer som gir mediet dets stabilitet.

Denne tilnærmingen bør kunne tillate refleksjoner angående den utviklingsmessige prosessen som er felles for dagens nye medier, og samtidig gi seg

i kast med prosessen med å "skrive" mediehistorie. På denne måten er det nyttig å ha i minne den pågående reartikulering av mediet og dets potensial både innen markedsføringsdiskursen og folkelige fantasi. Denne utviklingen har hjulpet til med å underminere visse sider ved fjernsynets "tatt for gitt"-oppfatninger, og har også delvis bidratt til revurderinger av mediets historie, lik den som følger nå.

Paradoks

Fjernsyn har i seg et av paradoksene som finnes sentralt i distribuerte medieteknologier.³ På den ene side, dersom vi aksepterer at teknologi er en kulturelt konstruert prosess,⁴ vet vi at den har uendelig mange dimensjoner, at den er omdiskutert og gjenstand for endringer like vedvarende og uunngåelige som kulturen selv. På den annen side vet vi at systemkravene og behovet for kompatibilitet fører med seg tendenser til stabilisering, sentralisering og (både teknologisk og, kan det hevdes, programmessig) konservatisme. Distribuerte medieteknologier utgjør et ekstremt tilfelle. Deres status som medier understreker det kulturelle (et særdeles dynamisk felt), og er sammensatt av de hurtige endringene i medielandskapet som har funnet sted i løpet av de siste hundreogfemti årene, endringer som så gjennomgripende har endret eksisterende medieformer. Den klare kjensgjerning at disse mediene er distribuert gjør dem svært avhengige av betingelsene for kompatibilitet og følgelig også standardisering. Dette paradokset hjelper til med å forklare mye av fjernsynets historiske utvikling og dets reaksjonsmønster i dagens omdefineringsprosess.

Den fremtredende, populære oppfatning av fjernsynet kan i stor grad tilskrives stabiliteten de siste femti årene, som har vært en periode med stabilitet når det gjelder mediets teknologiske standarder, kringkastingsdrift og til og med programskaping.

De fleste land oppfattet fjernsynet i høy grad å ligge innenfor en begrepsmessig ramme som utviklet seg, noen ganger litt smertefullt, fra radio. I sin tid opplevde selvsagt radioen den bemerkelsesverdige frihet som følger med lave teknologiterskler, fravær av forutgående, bestemmende praksis og ingen klare institusjonelle overenskomster angående mediets potensial og form. Susan Douglas gir et portrett av det robuste mangfoldet i radiokonseptene (og bru-

3. Jeg bruker denne (forhåpentlig ikke for innviklede) konstruksjonen for å unngå uttrykket "massemedia", både fordi dette uttrykket er overlesset med nedsettende assosiasjoner og fordi det ikke dekker for eksempel telefon og pc.

4. For denne artikkelens formål, så gjør jeg det! Se Williams (1974).

ken) som fantes i USA i løpet av de første tiårene av det 20. århundre, før sammensmeltingen av statlige interesser og næringsinteresser definerte mediet som noe som ligner på dagens form for kringkasting (Douglas 1987). Uheldigvis ble mangfoldet kortvarig.

Fjernsynet fant sin nåværende form, mens lærekurven fra radioens omskaping fra et toveis medium på grasrot-nivå til et sentralt styrt kringkasting-medium fremdeles var friskt i det korporative minnet. For å omskrive RCAs Sarnoff, så ville RCA, når det gjaldt fjernsynet, ikke gjenta sin feil ved nesten å "miste" radioen. Takket være de kryssende interessene mellom staten og de store elektronikksekselskapene kunne man på en enkel måte få inntrykk av at det var et fastlåst medium. Billedkvalitet, produksjonsform og programkonsepter i dag skiller seg lite fra normene i 1950-årene (faktisk kan 525-linjesystemet, som fremdeles er standard i USA, spores direkte tilbake til teknologien tidlig i 1940-årene, og mange programformer – inklusive realityformatene – kan spores tilbake til et enda tidligere tidspunkt, til før radioen (Boddy 1990, Hilmes 1990)). Begrensningene i kringkastingsspektrum resulterte i diverse diskurser om "offentlig" eller "statlig" eierskap (og derav følgende ansvarlighet) og behovet for koordinering av kringkastingssignaler og teknisk kompatibilitet (og følgelig regelverk og sentralisering), som fastsatte relasjoner mellom staten på den ene side og produsenter av hardware og software på den annen side i de fleste nasjonale sammenhenger.⁵ Ikke overraskende passet disse felles interessene så godt sammen at det resulterte i nesten femti år med stabilitet.

Riktignok kan man selsagt vise til teknologiske endringer (fra radiorør til transistorer og til chips), eller, når det gjelder programstoff, til økning i tilgjengelige programmer (fra en håndfull radiostasjoner på et marked, til hundrevis av kabel-TV- og satellittstasjoner), eller til og med på muligheten for *time-shift*, og tilbud utenfor kringkasting- og kabelmiljøet (video- og DVD-revolusjonene, og i det siste TiVo). Men det populære bildet av fjernsyn, dets dominerende bruk, kulturelle status og aller viktigst, vår oppfatning av mediet har endret seg bemerkelsesverdig lite i løpet av det siste halve århundre. Likevel, til tross for at mediet blir tatt som en selvfølge, og til tross for undertrykkelse av dets radikale potensialer,⁶ vil jeg likevel hevde at fjernsyn er et av de mer ekstreme eksempler på medieformenens særegne instabilitet. Dersom vi

5. Store nasjonale variasjoner fra 1950-årene til tidlig på 1980-tallet omfatter systemer som var orientert i retning av handel (US), staten (Frankrike), offentlighet/mangfold (Nederland), og offentlig tjenesteyting (UK).

6. Jeg har tatt denne betegnelsen fra Winston (1986).

bygger vår oppfatning av fjernsyn på det som måtte fremkomme ved å se lenger bakover enn på mediets etterkrigsmønster, så vil det dukke opp et svært annerledes bilde.

Prototyper

Som begrep har "fjern-syn" ("*televisual*") fra starten av inneholdt mange av de samme ambisjonene som vi i dag kan se uttrykt i den seneste generasjon av interaktive nye medier – ønsket om fordypelse, forlengelse og kommunikasjon, å se, og å være en del av verden utenfor vår fysiske rekkevidde. Fjernsynets iboende digitale fremtid har, på en klar og tydelig måte, ført til en gjentakelse av disse ønskene ... så sterkt at disse gamle ønskene kan påstås å bli pådriverne i nye utviklinger, og ikke kapasiteten til disse nye digitale teknologiene.

De fremtidsorienterte kravene fra fjernsynet kompliseres av en dobbel dynamikk – den allestedsnærværende intensive publisiteten (selv de mest stabile periodene i mediets historie har vært fulgt av konstante krav om nytt, større, bedre ...), og forsøk på å skape nye mediesystemer for å møte gamle krav på nye måter, noe som fører til hyppige sammensmeltinger av krav og identitetskamper. Begge grunser til vannet slik at fisking her etter tegn på mediets radikale potensial er svært krevende. Men dersom vi ser bakover på fjernsynets første tiår, før det oppnådde sin begrepsmessige og institusjonelle stabilitet og sin kulturelle "tatt-for-gitther", kan vi lykkes bedre med å forestille oss hva det "kunne ha vært", og på den måten være i en bedre posisjon til å lære av, for å omskrive Carolyn Marvin, dette gamle mediet da det var nytt (Marvin 1988).

Det å finne et egnet startpunkt til et mediums historie vanskeliggjøres av spørsmål om determinisme.⁷ Dersom vi arbeider oss bakover fra et fullt utvi-

7. Hayden White er kanskje den, som på den mest elegante måten har pekt på implikasjonene av hvor vi velger å begynne og å avslutte våre historiske beretninger i sin *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe* (1973). Fjernsynet er her et eksemplarisk tilfelle. Ved å sette begynnelsen av fjernsyn i årene etter andre verdenskrig kan mediets historie se ut som tatt rett ut av læreboka: den kan leses som samarbeid mellom industri og regjering som stabiliserer en "ny" teknologi, mens et eksisterende medium, nemlig radioen, frembringer de organisasjonsmessige og programmessige parametrene for etableringen. De mellomliggende årene vil da bli plassert som både en bekreftelse på klokkskapen ved valget av denne originale modellen, og som et testament på den langsomme, men stabile raffineringen av mediets teknologi (fra rør til chips), grensesnitt (fra kanalvelger til fjernkontroll) og synergetisk potensial (som omfatter alt fra distribusjons- og lagringssystemer til programmeringskilder). Men dersom vi skulle begynne vår historie på et annet tidspunkt, vil den historiske bane føre oss til en hel annen innsikt.

klet medium til dets opprinnelse, risikerer vi å gjenfortelle en dominant og hyppig fortalt suksesshistorie og å miste de mange alternativene og blind-gatene det suksessfylte byggverket egentlig oppsto fra. På den annen side, dersom vi begynner med en bred vifte av tilnæringsmåter for å løse et spesifikt problem (i tilfellet fjernsyn, en løs definisjon som “å se på avstand”), da vil vår begrepsmessige innramming bli avgjørende. Filmhistorikere som forsker på tidlig film, har en tid vært opptatt av disse temaene, de har formet og omformet mediets genealogi og prosessene hvorved en rekke muligheter ble ofret for én dominerende fortolkning.⁸

Når det gjelder fjernsynet, har historikerens innsats i forbindelse med mediets tidligste år vært mindre, og har bare i liten grad ført til en allment akseptert “sannhet”, og et enda svakere sett med alternative konstruksjoner. Heldigvis, vil jeg hevde, ser det ut til å være et relativt klart tidspunkt da noe som minner om fjernsyn dukker opp i forbindelse med patentregistrering og i folkelig fantasi, og som i det minste gir oss et rimelig startpunkt.⁹

Som jeg har antydnet, må vi gå vesentlig lenger tilbake enn til opprinnelsen av kommersielle, eller nasjonale forsøk på kringkasting i årene etter andre verdenskrig. Fjernsynet, som i dag er partner i en *pas de deux* med nettverkskomputere, blir fortsatt betraktet som en sammensmelting av film (den visuelle delen), radio (kringkastingsdelen) og telefon (teknologien som i sanntid kopler sammen to punkter som ligger fjernt fra hverandre).¹⁰ Disse identitetene er ikke nødvendigvis åpenbare kilder til bekymring i våre dager, men ettersom de fremkom historisk, var de like synlige og like uroskapende som dagens forhold til datamaskinen. I løpet av de siste 130 årene har det vært en kamp om disse forskjellige konfigurasjonene av fjernsyn blant drømmere, styrrende instanser, teknologer og investorer, basert på inspirasjon, politikk eller forretningsideer. I vår bekymring i forbindelse med mediets hurtig skiftende

8. Jeg refererer her til “post-Brighton”-vending i tidlige filmstudier, en utvikling som har vist seg å være bemerkelsesverdig produktiv de siste tyve årene.

9. Minst en kommentator sporer fjernsynets historie tilbake til det gamle Egypt; andre, slik som Brian Winston (1996), har laget en stor sak av å vurdere den dyptgående historien til mange kjemiske og mekaniske utviklinger som fjernsynet (slik vi kjenner det) til slutt ville påkalle. Denne historiske rammen går mye lenger tilbake enn min egen; forskjellen er at mitt argument dreier seg om mediets konsept mer enn om historien til dens enkelte deler.

10. Begrepsmessig oppfatter jeg utviklingen av “camera obscura” i det 16. århundre som en direkte forgjenger til fjernsynet, men for formålet med dette essayet oppfatter jeg det fjernsynsmessige på en mer bokstavelig måte (se Uricchio 2001).

fremtid har vi en tendens til å glemme hvor mye vi kan lære av disse gamle transformasjoner. La oss derfor foreta en hurtig vurdering av utviklingen.

Telegraf, telefon og fjernsyn

Jeg vil tidfeste de første fullstendige beskrivelsene av et medium som kunne overføre bevegelse på bilder fra et sted til et annet til 1877, året etter at Bells telefon ble demonstrert offentlig. Telefonens evner til å overføre den flyktige lyden i rom, som om den var en levende lyd, synes å ha oppmuntret et stort antall personer til å vurdere muligheten til å gjøre det samme med visuelle bilder. I juni 1877 ble det i *L'année scientifique et industrielle [Vitenskapens og industriens år]* gitt en beskrivelse av “telekroskopet” – en innretning som var tilskrevet Alexander Graham Bell, og som kunne sende levende bilder over en viss distanse. Mindre enn to år etter oppfinnelsen av telefonen dukket det opp en nå berømt vittighetstegning i *Punch*, som viste en pike på Ceylon som snakket med sine foreldre i London over en bredskjerm “elektrisk kamera-obskura”, tilskrevet Edison og en telefon.¹¹ Ved slutten av århundret kunne Albert Robida presentere sin detaljerte visjon av fjernsyn som et apparat som samtidig kunne formidle underholdning, kommunikasjon og overvåking. Sammenstillingen av disse forsmakene (eller innsiktene) med introduksjonen av telefonen skulle ikke være særlig overraskende. Allerede midt i århundret ble telegrafen (som manglet det levende ved en stemme, men som i nær sanntid kunne overføre skrifttegnene som språket var basert på) slått sammen med det visuelle. Billedtelegrafi (for eksempel Meyer, Lenoir og Bidwells oppfinnelser fra midten av det 19. århundre), som lignet på telefaks når det gjaldt måten å skanne og overføre grafisk, punkt for punkt, linje for linje, etablerte en klar kopling mellom en nesten levende, elektrisk, ordbasert kommunikasjonsteknologi og det visuelle. Telefonen, med sin evne til å overføre stemmen i sanntid, ble ganske enkelt oppfattet som en fortsettelse av dette arbeidet, som begrepsmessig utvider de akustiske egenskapene til også å omfatte flyktigheten av levende bevegelser. Det er imidlertid mer overraskende at filmhistorikere, til tross for deres beundringsverdige metodologiske refleksivitet, har hatt en tendens til å overse denne tilknytningen, takket være deres fiksering på den visuelle kulturens fotokjemiske former i oppbyggingen av en mediegenealogi

11. George Dumaurier, “Edison’s Telephonoscope (transmits light as well as sound)”, Almanakk for 1879, *Punch* 75 (9. desember, 1878).

som kulminerte med film. I sin kartlegging av den før-cinematiske utviklingen nevner disse historikerne sjelden telegrafi, telefoni, eller fjernsyn.

Man kan likevel hevde at fjernsyn, både som et fullt uttenkt levende bilmedium og som en (ufullstendig) patentert teknologi, kan ha etablert en forventningshorisont for film som sådan cirka ti til femten år før Lumières første visning, som gjør film (bevegelse uten livaktighet) til noe av et kompromiss for en verden som venter på fjernsyn. Et slikt syn på saken skaper behov for å revurdere mange av våre antakelser om den første tiden for filmmediet, og å omvurdere viktigheten av telefonen og telegrafen for begrepsfesting av fjernsyn (Uricchio 1997).

Hva kan vi så lære fra disse tidlige visjonene om det nye fjernsynsmediet? La oss kort se på to eksempler, ett litterært og ett teknologisk. I 1883 ga Albert Robida ut *Le Vingtième Siècle [Det tyvende århundre]*, en science fiction-tekst full av bemerkelsesverdige forutseende prognoser og fantastiske illustrasjoner. Robidas tekster utdypet et utvalg av scenarioer for telefonoskopet, som bruker en stor, oval glasskjerme for fremvisning av levende (fjerntliggende) hendelser. Som en fetter av telefonen, både i navn og mekanisk (for det kan forenkle toveis kommunikasjon sammen med telefonen, i tillegg til å tilby enveis audiovisuell tilgang), kan telefonoskopet, i et scenario, la en franskmann som befinner seg i Det fjerne østen, både snakke med, og se sin familie hjemme i Frankrike (en funksjon som Robida kaller "*la suppression d'absence*" [*Opphevelse av fraværet*]). I et annet scenario leser vi om problemene ved å gå i teateret (fra å leie hestedrosje og dårlig vær, til dårlig oversikt fra det 19. århundres teaterløsjer). Telefonoskopet gjør det mulig for teaterelskere å sitte hjemme og fra sin komfortable stol i salongen ha førsterads oversikt over scenene etter hvert som de utspiller seg. Robida utarbeidet også den informasjonsmessige funksjonen av utstyret (verdens-nyheter vist direkte mens de skjer); dets rolle i det offentlige rom (plakatstore offentlige fjernsynsskjermer som viser dagens hendelser); og utstyrets potensial for overvåking og kikkning (som et "feilgrep" blir en gruppe menn vist en scene med kvinner som kler av seg).

Robidas beskrivelse omfatter også en rekke "fjern-se"-funksjoner, som vi enten har sett i bruk (live underholdning og CNN-style global nyhetsdekning, og overvåking), eller lenge har vært lovet (videotelefon, nylig lovet i neste generasjons mobiltelefoner). Han oppfatter mediet både som et en-til-en-kommunikasjonssystem og som et kringkastings-system, og han legger mottakingen både til privatlivet hjemme og det offentlige rom. De bestemte elementene i hans tenkte audiovisuelle medium er livaktighet, bevegelse og

mulighet til samhandling og (åpenbart) fordypelse.¹² Mange av disse forestillingene ville også kunne vært anvendt ved senere bølger av nye medier. Når han ga uttrykk for disse tankene, benyttet Robida eksisterende medier – først og fremst den da seks år gamle telefonen, men også en forestilling om visuell fremvisning delvis hentet fra den magiske lanternen (eller kanskje mer passende, *camera obscura*).

Året etter utgivelsen av Robidas bok (1884) tok Paul Nipkow, som arbeidet i Tyskland, patent på den platen som skulle komme til å bli hjertet i mekanisk-optiske fjernsyns-systemer fram til 1940-årene – *Das elektrische Teleskop*. Selv om navnet på Nipkows oppfinnelse, også intermedialt, refererer til en eksisterende teknologi¹³ – denne gang visuell i stedet for auditiv – så er faktisk hans mekaniske referanse til en lydteknologi. Nipkows plate er bemerkelsesverdig lik Polyphone-systemet som ble utviklet i Leipzig på 1880-tallet, et "pregrammofon"-musikkbokssystem der "programvaren" besto av en perforert metallplate. Nipkow skapte sin billeddissektor ved å utforme en perforert metallplate i spiralform. Ved å montere den vertikalt og gi den en dreibevegelse, forvandlet han effektivt Polyphones musikalske software til fjernsyn hardware.¹⁴ Som Robida plasserte Nipkow sitt nye medium begrepsmessig innenfor eksisterende teknologier – en verbal referanse til sanseforlengelse i sanntid (teleskopet) og som en mekanisk *homage* til et medium som kan lagre lyd. Senere brakte Nipkow en opprinnelsesmyte på bane. Som student, langt borte fra hjemmet, med ønske om å være sammen med sin familie i julen, kom han opp med ideen om "fjernsyn". På samme måte som for vittighetstegningen i *Punch*, søkte Nipkow å utvikle et medium som var i stand til å forlenge sansene, til samhandling, virtuell tilstedeværelse, kommunikasjon ...

Radio og film som homologier for fjernsyn

Robidas dagdrømmer og Nipkows patent bidro tidlig til tenkning omkring fjernsynets muligheter, med bidrag fra andre utviklere på veien. Selv om de fleste komponentene til det som skulle utvikle seg til et fungerende fjernsyn,

12. Robidas illustrasjoner avbildet/tegnet et uttrykk av forskrekkelse i ansiktene på publikummere, særlig hos de som var opptatt av nyheter, mens seere som var mest opptatt av underholdning derimot, syntes å være avslappet.

13. Faktisk har Nipkows språklige referanser rot i det tyske språket. Et alternativt (og nå foreldet) uttrykk for teleskop på tysk er *Fernseher* (bokstavelig talt en som ser langt), og dette er uttrykket som i dag brukes om fjernsyn i Tyskland.

14. Selv om det er indisier som kan knytte Polyphons forhold til Nipkows oppdagelse, så har jeg ikke funnet noe som beviselig forbinder disse to systemene til hverandre.

var på plass ved århundreskiftet, var mediet fremdeles i stor grad en tusenkunstners fantasi inntil 1920-årene, da teknologier som radio, kapital fra regjering og industrien, og krav om (blant annet) lydssystemer for film, virket sammen. Tidsrommet fra sent på 1920-tallet og tidlig på 1930-tallet er kjent like mye for kampen mellom individuelle oppfinnere og selskaper (Farnsworth vs. RCA, Baird vs. EMI) som for kampen rundt teknologiske normer og standarder (optisk-mekanisk, elektronisk) og for det utviklingsmessige mangfoldet innen selve fjernsynskonseptet. Det er en periode der disse konfliktene utspilte seg i nesten alle land med en utviklet fjernsynsindustri, med stort sett samme resultat.

De klareste eksemplene kan man finne i Tyskland, som var det første landet der daglig, offentlig fjernsyn ble introdusert i Berlin, mars 1935.¹⁵ På dette tidspunktet etablerte den uavhengige britiske oppfinneren John Logie Baird en samarbeidsallianse med tyske partnere, og sluttet seg til *Fernseh Company*, ettersom han møtte liten entusiasme for sine ideer hos BBC. Men Baird og hans partnere opplevde tilsvarende problemer i Tyskland. De olympiske leker i Berlin i 1936 var en enestående utprøvningsmulighet for nasjonens to konkurrerende fjernsynssystemer, Fernsehs interfilmsystem og Telefunkens ikonoskop-system. Telefunkens, en del av et globalt RCA lisensieringsnettverk, som omfattet Bairds britiske konkurrent, EMI, vant standardiseringskampen i Tyskland, samtidig som EMI vant i Storbritannia (og RCA dominerte i USA). Det synes å være et bestemt mønster i reduksjon av fjernsynets teknologiske mangfoldighet, der kravene til standardisering er koblet til selskapsmakt.

Fjernsynets begrepsmessige avvik ble presentert med store variasjoner, igjen med Tyskland som et utmerket eksempel. Grunnet en noen ganger bitter strid mellom politiske fraksjoner, departementer, og interesserte firmaer, fant fjernsynet seg dratt i minst fire retninger. Den elektroniske industrien, midt oppe i en nasjonal kampanje for å få en radio i hvert tysk hjem, bakket, ikke uventet, opp en radiolignende oppfatning av fjernsyn – et husholdningsapparat som kunne bringe hendelser fra verden utenfor inn i stuen, og som på samme måte som radio ville tilby direkte sendte nyhets- og blandede under-

15. Kravet blir komplisert av det faktum at Tysklands første anstrengelser faktisk skilte seg lite fra det som på eksperimentell basis ble kringkastet i USA, Storbritannia og andre land. Ikke desto mindre representerte Tysklands kringkasting et samarbeid mellom industrien og staten som stort sett fortsatte ubrutt til de siste månedene av krigen, og som sto bak en betydelig grad av nyskaping både på programmerings- og teknologisiden. For oversikt: Se Uricchio (1992:167–196).

holdningsprogrammer. For dette formål hadde elektronikkelskapene utviklet et relativt rimelig “folke-TV” tilsvarende den suksessrike “følkeradioen”. Dette synet ble bekjempet av Goebbels og Hadamovsky fra Propagandaministeriet sammen med sosialistvingen i nazipartiet, som alle (av forskjellige grunner) følte at fjernsyn burde vises utenfor hjemmet, i en kollektiv, offentlig setting og fungere som et surrogat for film, med i tillegg mulighet til å vise direkte overføringer av sport og politiske begivenheter. Propagandaministeriet mente at kollektive visninger var mer overtalende, mens sosialistene mente at fjernsyn burde være gratis for alle inntil mottakerne ble så billige at alle kunne ha råd til å kjøpe et apparat. En tredje oppfatning betraktet fjernsynet som et toveis kommunikasjonsmiddel, koplet til telefonen, og vendte dermed tilbake til de tidligste oppfatningene av mediet. Følgelig ble det etablert et landsdekkende nettverk med fjernsynstelefoner på postkontorer i de større byene. Til slutt utviklet Luftforsvarsministeriet fjernsyn både til rekognosering (bruk av høyoppløsningsprototyper med opp til 2000 linjer) og til telepresens (visuelt styresystem for bomber, raketter og torpedoer i form av minifjernsynskameraer og fjernkontroller).

Hvert av disse systemene ble tatt i bruk, og hvert system utgjorde en bestemt definisjon av fjernsynets muligheter – enten figurativt eller funksjonelt. Dessuten var hvert system del av bestemte teknologiske prototyper og mediebestemte innretninger (*dispositifs*) – radio, film, telefon og telepresens, som hver for seg skapte egne, spesielle forestillinger om brukergrensesnitt, brukere og virkninger. Poenget er at på dette utviklingsstadiet nøt fjernsynet, som et nytt medium, godt av en omfattende begrepsmessig fleksibilitet, og var svært lydhørt og mottakelig for dets medieomgivelser. Det var et medium som kunne ha utviklet seg svært forskjellig fra det som vi i dag tar for gitt. Sant nok, i en nasjonal sammenheng som i USA, der selskaper som RCA (NBC) og Columbia (CBS) hadde en spesielt innflytelsesrik posisjon, ble fjernsyn markedsført nesten bare innenfor radioparadigmet (og i den sammenheng er det svært ironisk å finne slik pluralitet i en totalitær stat). Ikke desto mindre ble mediets potensial til å bli konfigurert på mange forskjellige måter utforsket også der, selv om det primært skjedde i forskningslaboratorier. Den avgjørende dominansen av radiomodellen hadde vidtrekkende konsekvenser. På den ene side ble fjernsynet i noen kretser oppfattet som “fullstendigjørelsen” av radio, det neste steget i en teleologisk ført utviklingsprosess der sanser ble utvidet, og som tillot trådløs deltakelse og et minstemål av kontroll på fjerntliggende steder. På den annen side ble alle mediebegrepsmessige temaer, slik

som (statens og selskapenes) preferanse for enveis fremfor toveis kommunikasjon; regulatoriske spørsmål slik som deling og tildeling av kringkastingsspektrum; saker som gjaldt innholdet slik som programformater; og økonomiske modeller (enten kommersielle, statlige eller offentlige), alle utledet fra radiomodellen som ble etablert sent på 20-tallet. Denne perioden var avgjørende i forbindelse med undertrykkningen av mediets mangfold og konsolideringen av dets utforming og for forståelse av presset som formet dette nye mediet da det ble gjort klar for offentlig bruk.

Til tross for pålegg ovenfra om konformitet i denne perioden, og til tross for mediets påfølgende begrepsmessige stagnasjon, forårsaket den endelige offentlige frigivelsen av mediet i tiåret etter den andre verdenskrig mer enn noen få intermediale konflikter. Langvarig rivalisering førte til noen konflikter, som i USA, der telefonselskap, som lenge var nemesis for kringkastingsverdenen, forsøkte å stimulere et marked for videotelefoni, og senere gjorde krav på alternativ (kabel-)distribusjon. Også i USA forsøkte uavhengige å bryte seg inn i noe som ble ensbetydende med et nettverks kringkastingsmonopol ved å leie kinoer for offentlig å vise direkte-sendt fjernsyn på stor-skjerm av spesielle begivenheter (for eksempel boksemesterskap). Slike perifere aktiviteter truet imidlertid ikke regjeringens oppfatning av fjernsyn som den delte med de store selskapene. Andre medier følte imidlertid presset fra fjernsynet sterkere og mer direkte. Radio for eksempel, som til tross for at den opprettholdt et relativt høyt kulturelt nivå i forhold til fjernsynet, fant sine programmer, fra sport til drama, ikke bare kopiert, men utfordret av det ekstra tillegget av visuell informasjon. Kinoene, som opplevde en merkbar reduksjon i tilskuerantallet og i inntekter i etterkrigstiden, feildiagnostiserte fjernsynets tilstedeværelse som årsaken til sine problemer. Som et resultat av dette forsøkte de å styrke sin identitet som medium og å skille seg fra inntrengeren: Cineramaformatet, økt produksjon av fargefilmer, 3D-filmer og til og med filmer med lukt, var noe av det de mente ga en mediespesifikk opplevelse av størrelse og intensitet som de håpet ville føre til at publikum ville tape interessen for fjernsynet.

Tilbake til fremtiden

Listen over vittighetstegninger er full av fjernsynsdrømmer, noen håpefulle og noen engstelige. De tjener som et slags barometer på folkelige stemninger angående mediet og dets muligheter. Under de olympiske leker i 1936 viste en tysk avis en vittighetstegning som beskrev fjernsynet slik det ville være

under de olympiske leker i år 2000. Liggende i sengen sin kunne en mann se på en stor flatskjerm montert i taket over seg. Han har en fjernkontroll som gjør det mulig å flytte kameraet rundt til de forskjellige arenaene. Dersom vi ser på dette som en forutsigelse om hva som skulle komme, må vi jo si at timingen stemmer svært bra (selv om vi i dag simulerer kamerastyringen mer enn vi styrer den selv). Det vesentlige poenget er imidlertid gjentakelse av ønsket om et individuelt styrt program, en følelse av forlengelse av sansene og evnen til å samhandle med den situasjonen som blir betraktet. Slik er det en del av en lang tradisjon med populære ytringer som søker å utnytte fjernsynets visuelle kontakt med den omkringliggende verden. Det spiller ingen rolle om fjernsynet for lengst endret seg fra å være et direkte-sendt medium til en videotapebasert tidsmaskin som resirkulerer fortiden og simulerer nåtiden. Historisk sett har fjernsynets dominerende trope vært en tilbakevendende tvangstanke med livaktighet, med sanselige utvidelser og med nåtidens verden.

Faktorene og prosessen som har forandret fjernsynet fra å være et knippe av ønsker, drømmer og teknologiske muligheter, til de tatt-for-gitt-posisjonene av boksen som står rolig i hjørnet (eller flatskjermen som henger på veggen), er avslørende. Selv om det er direkte relatert til det spesielle ved historiske øyeblikk og den kulturelle konteksten, har det også mye til felles med den historiske utviklingen hos andre mediesystemer. Spenningene mellom nyskapninger og standardisering, eller det determinerende potensial av forskjellig mellomliggende prototyper, eller kampen om å finne en plass i (og på den måten redefinere) medielandskapet, eller truslene mot eksisterende mønstre av sosial organisering, er alle faktorer som ethvert nytt medium har møtt. Resultatene har nødvendigvis medført kompromisser og utelatelse av de mange rike mulighetene som hvert av mediene har vært i besittelse av. Noen ganger har dette tatt form av enkel redefinering (betrakter vi fjernsynet som mediet bak industrielle eller medisinske telepresens-systemer? eller overvåkingssystemer? eller avbildning av et ikke synlig lysspektrum?). Når det gjelder fjernsynet, har vi vanligvis valgt å skille mellom et spesielt, kulturelt uttrykk og de mer vidtfavnende, åpenbare (praktiske) anvendelser – men forskjellen er stort sett av retorisk art. Andre ganger uttrykker det seg ved undertrykkning av visse muligheter, som gjør det mulig for andre (nye) medier å bruke dem.

Dersom vi betrakter vårt nåværende repertoar av fjernsynsteknologier, ser vi klare ekko fra våre langtidso ønsker om å forsøke å skifte plass (Sling), å ha global tilgang (Joost), til og med å forenkle bruker-til-bruker-samhandlinger (YouTube). Denne seneste omgangen med nyskapninger danner en belast-

ning på stabiliteten av økonomiske modeller som dominerte under den strengt regulerte kringkastingsæraen. Langsomt introdusert gjennom fjernkontrollen, har et stadig økende antall kanaler og videotape muliggjort *time-sharing*, samtidig som teknologier som TiVo har ført til en smertefri forskyvning fra oppmerksomhet som dominerende betalingsenhet, mens det samtidig forvansker forestillinger om livaktighet og interaktivitet. Mens jeg skriver dette, er vi midt inne i en overgangperiode; fjernsynsreklame forekommer side om side med pay-per-view og abonnementsbaserte modeller; fjernsynsinhold har spredt seg i rom og over plattformer, fra iPhones til vegger på bygninger, inne i undergrunnsvogner; og nye medieformer, slik som videospill, Second Life-simuleringer og håndbårne enheter (telefoner, pc-er, stasjonære grensesnitt) konkurrerer alle om pengene våre. De større industrikomplekser, som fjernsyn utgjør en del av, er i økende grad konvergerende med innhold og seere som sendes på tvers av plattformene, og de er i gang med å utforske nye, mer synergetiske inntektsmodeller.

Som vi har registrert, har de forskjellige homologier som er tatt i bruk for å forstå fjernsynet, vært mye mer enn bare teknologiske referanser. De symboliserte et bredere sett med synkronisert praksis. Kringkastingsæraen var dominert av programskaperne; seerne styrte ved hjelp av en kanalvelger; den var basert på knapphet på innhold, og man antok at seerne satt hjemme og så programmet når det ble sendt. Man henvendte seg til et massepublikum og dro fordel av en stabil metrikk ved vurdering av seertallene. Sent på 1970-tallet så man begynnelsen til å betrakte seerne som programskapere, noe som ble muliggjort av fjernkontrollen. Grunnlaget var at mye innhold var tilgjengelig gjennom kabel, satellitt og videospill, og takket være dette regimet med "narrow casting" (kabel-TV), kom man bort fra de nøyaktige seermålingene som var så sentrale i forhold til industriens økonomiske modell. Vår siste computerbaserte omgang har ført oss til enda en modell, der programmering oppstår fra metadata og filtreringsalgoritmer i en omgivelse av virkelig ubegrensede programmer, der seernes seermønster, uansett hvor fragmentert, fremkommer som potensielt komplette datasett. Mens vi betrakter, og bidrar til, denne pågående prosessen av (re-)definering av media, kan historien fremkaffe både perspektiv og innsikt som trengs for å fortolke – og lære noe av – denne seneste transformasjon.

Mye forskning har demonstrert vår kulturelle, og kanskje kognitive forkjærlighet for å forstå det nye med gamle begreper (Bijker 1987). På samme måte som "hesteløse vogner", tilbyr fjernsynet en kjent form som mange nye

teknologier kan bruke til å rydde veien inn i den hjemlige sfæren, inn i hverdagslivet. Imidlertid, samtidig som den bidrar til å lette overgangen til det nye, har denne praksisen sin pris. På den ene side har det radikale potensialet av nye teknologier en tendens til å bli gitt en form, eller bli marginalisert, eller bli fanget opp av den gamle teknologiens dominans. På den annen side har den meningsfylte definisjonen av tidligere teknologier hatt en tendens til å forvitne og gå tapt i prosessen av stadig skiftende praksiser og teknologiske muligheter. Kanskje er dette den akademiske kulturens forbannelse, men det er likevel noe som gjør en urolig ved å miste nøyaktigheten i begrepene. Når en setter yrkesmessige særpreg til side, kan medieteknologier som har hatt en så sentral plass i oppbyggingen av modernitet, bare verdsettes dersom det finnes en systematisk referanseramme for deres forbindelse med tid, rom, hendelser og subjekt. Vektleggingen her ligger ikke så mye på bestemmelse av idealtypiske definisjoner for deres egen skyld, eller på en søking etter essensen, men heller på å være i stand til å skille mellom de forskjellige tråder av mediering som har bidratt til oppbyggingen av modernitet, og å være i stand til å kartlegge deres forskjellige forbindelser og påvirkninger.

Referanser

- Bijker, W. (1987) *The Social Construction of Technology*. Cambridge: MIT Press.
- Boddy, W. (1990) *Fifties Television: The Industry and Its Critics*. Urbana: University of Illinois Press.
- Brian, W. (1986) *Misunderstanding Media*. New York: Routledge.
- Douglas, S. (1987) *Inventing American Broadcasting, 1899–1922*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Hilmes, M. (1990) *Hollywood and Broadcasting, From Radio to Cable*. Urbana: University of Illinois Press.
- Marvin, C. (1988) *When Old Technologies Were New; Thinking About Electric Communication In the Late Nineteenth Century*. New York: Oxford University Press.
- Uricchio, W. (1992) "Television as History: Representations of German Television Broadcasting, 1935–1944". I: B. Murray & C. Wickham (red.) *Framing the Past: The Historiography of German Cinema and Television*, Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Uricchio, W. (1997) "Cinema as Detour? Towards a reconsideration of moving image technology in the late 19th century". I: K. Hickethier, E.

- Muller, R. Rother, (red.) *Der Film in der Geschichte*. Berlin: Edition Sigma.
- Uricchio, W. (2001) "Technologies of Time". I: J. Olsson (red.) *Allegories of Communication: Intermedial Concerns from Cinema to the Digital*, Berkeley: University of California Press.
- Uricchio, W. (2002) "Old Media as New Media, Television". I: D. Harries (red.) *The New Media Book*. London: British Film Institute.
- White, H. (1973) *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Winston, B. (1996) *Technologies of seeing: photography, cinematography and television*. London: BFI.
- Williams, R. (1975) *Television: Technology and Cultural Form*. New York: Schocken Books.