

Tore Helseth
Levende bilder som historisk kilde
Arbeidsrapport nr 75, 1998

Det 20. århundre har på mange måter vært de levende bildenes århundre. Gjennom filmens og fjernsynets bilder er utallige øyeblikk av fortid fastholdt, på en måte som ingen medier før har kunnet gjøre. Disse mediernes fiktive og faktiske bilder av fortiden har likevel i liten grad vært benyttet som historiske kilder. At et bilde sier mer enn tusen ord, er en sannhet med modifikasjoner. Det vil likevel være tilfeller hvor levende bilder kan fungere nettopp på denne måten. I dette notatet skal vi se nærmere på dette. Vi vil undersøke hva som skiller de levende bildene fra skriftlig kilder, for så å se på hvordan kildegranskingsprinsippene kan anvendes på dette audiovisuelle materialet.

Tore Helseth er stipendiat i filmvitenskap ved Høgskolen i Lillehammer.

Emneord: Historie - Kildekritikk - Levende bilder

Moving images as sources for historical studies

The 20. century has in many respects been the century of the moving images. Through film and television images moments of past events are kept for the future like in no other media. Never the less, these fictive and factual images of the past have not been much used by historians as historical sources. In this article we will have a closer look at why that is. By means of semiotic theory we will try to specify the characteristics of the moving images as compared to written language. With this as a starting point we will see how moving images like films and television programmes may be utilised as historical sources, and how principles of historical source criticism might be applied to this material.

Key words: History - Historiography - Moving images

Publisert på nett av Biblioteket, HiL

1. INNLEDNING	1
2. HISTORIKK.....	2
3. SEMIOTISK EKSURS.....	3
4. LEVNING ELLER BERETNING	6
5. FORMER FOR HISTORISK UNDERSØKELSE	7
6. LEVENDE BILDER OG KILDEKRITIKK.....	12

1. Innledning

Her i Norge ble de første filmopptak gjort rundt århundreskiftet, og med etableringen av de første kinoer i 1904 var et nytt moderne massemedium et faktum. Ordinære fjernsynssendinger har vi hatt siden 20. august 1960, og daglige utsendinger, i etter hvert flere kanaler, har skapt et audiovisuelt kildetilfang av betydelig størrelse. At fjernsynsmediet i stadig større grad er med på å sette dagsorden for den offentlige debatt, gjør ikke dette materialet mindre interessant. Det kan derfor synes merkelig, og fra et kildekritisk synspunkt nærmest uforsvarlig, at de levende bildene i så liten grad har vært anvendt som kilde i behandlingen av den nyere tids historie.¹

Skal man søke etter årsaker til dette er nok fagets tradisjonelle orientering mot de skriftlige kildene en nærliggende forklaring. Dessuten har billedmediernes "lave" kulturelle status neppe styrket deres posisjon i det historiske kildehierarkiet. Praktiske forhold knyttet til håndtering og bruk av audiovisuelt materiale har dessuten til alle tider lagt hindringer i veien for forskere. Ideelt sett bør film studeres i kinosalen, men

Tore Helseth: Levende bilder som historisk kilde . Høgskolen i Lillehammer: Arbeidsnotat nr 75, 1998

både økonomiske og praktiske hensyn gjør dette vanskelig. For historikeren vil visningsbordet i arkivene være et godt alternativ, selv om filmenes beskaffenhet ofte kan gjøre også dette vanskelig. Spesielt gjelder dette film produsert før 1955 på den brennbare og selvdestruerende nitratfilmen, som krever spesielle sikkerhetsforanstaltninger for visning. Overføring til video har økt tilgjengeligheten til dette materialet, men video-skanning er en kostbar prosess, så bare en brøkdel av de historiske filmsamlingene foreligger i dag på video. Heller ikke fjernsynsmateriale er alltid like lett tilgjengelig. Særlig eldre program produsert på gamle og ukurante videoforamt kan i dag være vanskelig å få tilgang til.

Arkivsituasjonen for film- og fjernsynsmateriale skiller seg likevel ikke fundamentalt fra de forholdene som gjelder for andre materialtyper. Historikere er vant med å måtte oppsøke arkivene for å få tilgang til spesielt materiale, og det er ikke uvanlig å behandle sårbare og ustabile materialtyper med den aller største forsiktighet. Det er med andre først og fremst et spørsmål om vilje, - og behov, når det gjelder å ta i bruk levende bilder som historiske kilder.

2. Historikk

Tanken om å bruke film som historisk kildemateriale er like gammel som filmen selv. W.K.L. Dickson, en av Edisons nære medarbeidere, framhevet allerede i 1895 filmens muligheter for framtidige historikere.² Tre år senere publiserte fotografen Boleslaw Martuzewski *Une nouvelle source de l'histoire*, hvor han gikk inn for å opprette et historisk arkiv for aktualitetsfilm.³ Dette arkivet skulle inneholde all film som ble antatt å ha historisk interesse, negativene skulle oppbevares i arkivet og kopier distribueres for offentlig visning. Planene ble dessverre aldri realisert.

I andre-utgaven av sin historiske metodebok *Historisk Teknik* ser vi at også den danske historiker Kristian Erslev er oppmerksom på dette nye kildetilfanget:

*(...) naar man endelig har opfundet at tage "levende Billeder" af Tildragelser, kan disses ydre Forløb bevares for al Fremtid (...). Paa tilsvarende Maade kan Lyde opfanges og bevares gennem Fonografen, og ogsaa dette vil faa en voksende Betyding til Tilvebringelse af historiske Kilder.*⁴

Samtidens historikere viet imidlertid filmen liten oppmerksomhet, og det var først på slutten av 20-tallet at interessen for film innenfor historikermiljøet førte til at den ikonografiske komiteen(!) under The International Committee of Historical Sciences fikk ansvaret for å utrede filmspørsmålet nærmere.⁵ Denne kommisjonen var primært opptatt av bevaring og registrering av film, først og fremst aktualitetsfilm og filmaviser. Filmen ble fortsatt i liten grad utnyttet som historisk kilde.⁶

I 1947 publiserte samfunnsviteren og filmforskeren Siegfried Kracauer boka *From Caligari to Hitler*, en studie av tysk film i perioden fra 1918 og fram til nazistenes maktovertakelse i 1933. Kracauers framstilling var dels filmhistorisk og dels mentalitetshistorisk. Gjennom analyse av et utvalg filmer fra den tyske ekspresjonismen forsøkte han å kartlegge psykologiske disposisjoner og dypere lag av kollektiv mentalitet i det tyske folk.⁷ Disposisjoner og mentaliteter som han mente kunne være med på å forklare nasjonens vei mot nasjonalsosialismen. Til tross for at Kracauer neppe kan sies å ha lyktes i sitt prosjekt, har boka blitt stående som en klassiker. For første gang ble fiksjonsfilmen her trukket inn som kilde i et større mentalitetshistorisk prosjekt.

På 50-tallet kan man i enkelte historikermiljøer registrere en økende interesse for film som historisk kilde. Opprettelsen av *Institut für den wissenschaftlichen Film* (IWF) ved Universitetet i Göttingen er et av de synlige bevisene på dette.⁸ Det var særlig filmaviser og dokumentarfilmer fra krigsårene som var tema for historikerene ved IWF. Dette var også tilfelle for det miljøet som etter hvert tok form ved Københavns-universitetets Historiske institutt, under ledelse av professor Niels Skyum-Nielsen. Skyum-Nielsen hadde på 60-tallet markert seg som en skarp kritiker av fjernsynets historieformidling. Billedmedienes kritikkløse bruk av illustrerende arkivmateriale var Skyum-Nielsens kjepphest, og hans arbeid med kildekritikk i denne sammenheng ble videreført i studiegruppen ved Historisk institutts "Filmafdeling" fra 1965 og framover.⁹ Virksomheten i Filmafdelingen resulterte i den første egentlige metodebok for bruk av audiovisuelt kildemateriale, Skyum-Nielsens og Per Nørgarts *Film og kildekritik*.¹⁰ Boka hadde som formål å undersøke hvordan historikernes tradisjonelle kildekritiske prinsipper også kunne anvendes på filmen. Gjennom dette arbeidet ble det etablert en rekke nye mediespesifikke analysekriterier som fremdeles er gyldige, så dette er fortsatt en viktig grunnbok på området.

Filmafdelingens studiegruppe, med Skyum-Nielsen i spissen, var naturligvis aktivt med da den VI. Internationale historikerfilmkonferanse ble arrangert i Danmark i 1975. Denne konferansen la i sin tur grunnlaget for opprettelsen av The International Association for Audio-Visual Media in Historical Research (IAMHIST) i 1977, som siden har vært det sentrale møtestedet for historikere med audiovisuell legning. IAMHIST har gjennom sitt publikasjonsprogram bidratt til en rekke bokutgivelser innenfor fagfeltet, og foreningens tidsskrift fra 1981, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, har blitt et viktig forum både for mediehistorisk og annen medierelatert forskning.

At de levende bildene stadig er på historikernes dagsorden er den økende strøm av konferanserapporter, artikkelsamlinger og monografier over temaet det synlige beviset på, men fremdeles må vel dette betraktes som "entusiastenes" område. Ved det XXI Nordiska Historikermötet i Umeå i 1991 var likevel ikke-skriftlige kilder et av hovedtemaene. Film- og fjernsynsrelaterte emner var her rikt representert, og konferanserapporten er fortsatt en viktig kilde til dette fagfeltet innenfor vårt språkområde.¹¹

I mai 1998 kom et "call for papers" til den nordiske historievitenskapelige konferansen *Historia och film* dumpende ned i postkassen. Denne presenteres på følgende måte:

Konferensen riktar seg till forskare i hela norden som använder film som källmaterial. Under de senaste åren har allt fler historiker, sociologer, etnologer, m.fl. börjat att använda film som källmaterial. Konferensen, som är den första i sitt slag, kommer därför att vara betydelsesfull för alla som vill kunna använda film i sin forskning utifrån ett historisk perspektiv.

Konferansearrangør her er bl.a. Historiska institutionen ved Stockholms universitet. Dette kan tolkes som et tegn på at de levende bildene (representert ved filmen i dette tilfellet) har styrket sin posisjon innenfor historikernes kildehierarki, og at de som kildemateriale betraktet er i ferd med å bli noe som også andre enn "entusiastene" vil føle det naturlig å benytte seg av.

I år 2000 arrangerer International Committee of Historical Sciences (ICHS) sin verdenskonkress i Oslo. Et av "round table"-temaene der vil være "Radio and television broadcasts as sources for history". At kringkastingsmediene trekkes fram som relevant kildemateriale i et slikt forum er vel et enda tydeligere tegn på det samme.

3. Semiotisk ekskurs

Før vi nærmer oss anvendelsen av levende bilder som historiske kilder og de mediespesifikke kildekritiske problemene som er knyttet til dette, skal vi ta veien om den generelle tegnteorien, semiotikken, "[the] science that studies the life of signs as part of social life".¹² Med den som utgangspunkt skal vi se på noen grunnleggende forskjeller mellom skriftlige og audiovisuelle kilder, for på den måten å nærme oss de levende bildenes egenart.

Ifølge semiotikken er all kommunikasjon tegnbasert. Tegn er da ment i vid forstand og kan være et ord, en lyd, et plagg, en gest, kort sagt hva som helst som kan gi mening og bety noe for noen.¹³ Den mest iøynefallende forskjellen på skriftlige og audiovisuelle kilder blir da at de kommuniserer ved hjelp av *ulike tegn*. Mens de skriftlige kildene er basert på verbalspråklige tegn og koder, er audiovisuelle kilder som film, video og fjernsyn basert på et sammensatt og komplekst tegnsystem som kan bestå av tekst, tale, musikk, stillbilder, animasjoner og levende bilder. I vår sammenheng blir spørsmålet hva dette gjør med kildenes brukbarhet, vår forståelse av dem og forholdet mellom kildene og den historiske virkelighet de viser til.

Semiotikken er opptatt av forholdet mellom tegnet og det det betegner, av hvordan et tegn får mening og hvordan mening oppstår innenfor ulike semiotiske systemer. Tegnet har, slik det er beskrevet hos Saussure, to sider: En uttrykksside (signifiant), som er det synlige eller hørbare uttrykket, - og en innholdsside (signifié), tilsvarende det begrep eller innhold dette uttrykket henviser til. Med sitt utgangspunkt i lingvistikken kunne Saussure hevde at forholdet mellom tegnets uttrykk og innhold alltid er tilfeldig. Forbindelsen mellom ordlyden og det ordet refererer til er ikke "naturlig", men bestemt ut fra språklig konvensjon. For å kunne forstå et språk må en derfor kjenne de semantiske og syntaktiske reglene som gjelder for anvendelsen av dette språket, en må kjenne dets *koder*. Det følger av dette at språklige meddelelser er basert på geografisk, kulturelt og historisk spesifikke koder, en erkjennelse det er viktig å ta med seg inn i den historiske kildekritikken.

For Saussure var den tilfeldige (eller arbitrære) forbindelsen mellom uttrykk og innhold et prinsipp med gyldighet for alle typer tegnsystemer, ikke bare for verbalspråklige.¹⁴ Flere filmteoretikere har imidlertid stilt spørsmålstegn ved dette, og hevdet at mens verbalspråkets tegn er konvensjonelle, så er filmspråkets tegn "naturlige". Filmens tegn kan altså forstås umiddelbart og intuitivt og uten kjennskap til tegnsystemets spesifikke kode.¹⁵ Også den franske filmteoretikeren Christian Metz, som ellers er kjent for å anvende Saussures lingvistiske teorier innenfor filmsemiotikken, mener at avstanden mellom filmtegnets uttrykk og innhold er mindre enn verbalspråkets: uttrykket er et bilde, innholdet er det bildet forestiller, og denne nærheten mellom uttrykk og innhold gjør at de levende bildene kan oppleves som "kvasi-virkelighet".¹⁶ At den filmspråklige koden er "svakere" enn den verbalspråklige, og at billedspråk dermed er av mer "universell" karakter enn verbalspråk, er det vel liten tvil om. Men det er likevel grunn til å sette spørsmålstegn ved de levende bildenes "naturlige" karakter.

Som strukturalistisk lingvist interesserte Saussure seg primært for tegn og tegnsystemers interne logikk. For å nærme oss forholdet mellom tegnet og den verden som det viser til, kan det derfor være fruktbart å ta utgangspunkt i den *pragmatiske* semiotikken slik den ble utformet av den amerikanske filosofen Charles Sanders Peirce. Peirce deler tegnene inn i tre kategorier, alt etter hvordan de forholder seg til det de betegner: indeksikale, ikoniske og symbolske tegn. Indeksikale tegn har en direkte, kausal forbindelse med det objektet de refererer til. Objektet er så og si en forutsetning for at tegnet eksisterer, slik røyk indikerer ild. Ikoniske tegn "ligner" på sitt objekt, som portrettet ligner den portretterte ved at typiske trekk ved vedkommende er representert. Når det gjelder symbolske tegn er det ingen åpenbar sammenheng eller likhet mellom tegn og objekt. På samme måte som hos Saussure er tegnets meningen basert på en overenskomst mellom sender og mottaker. Det er konvensjonelt betinget, slik ordet er det innenfor verbale språksystemer. Det er verdt å merke seg at Peirce ikke ser denne kategoriseringen som gjensidig utelukkende. Tvert imot vil det ofte være en overlapping av disse aspektene ved tegnet.¹⁷

Ser vi på hva som skiller skriftlige kilder fra levende bilde-kilder ut fra denne tredelingen, vil skriftlige kilder nærmest per definisjon bestå av symbolske tegn. Samtidig vil det også være en indeksikal forbindelse mellom den skriftlige kilden og opphavssituasjonen, da det jo er nettopp *det* som gjør den til en historisk kilde. Når det gjelder de levende bildene vil denne indeksikale forbindelsen imidlertid være av en helt annen karakter. Det er en kausal forbindelse mellom motivet og den kjemiske reaksjonen som skjer på den lysømfintlige kamerafilmen eller elektronene som magnetiserer videobåndet i videokameraet. Bildene blir festet til film eller video uten å ha passert et menneskelig medium. Det er en avgjørende, prinsipiell forskjell.¹⁸ Dette indeksikale båndet mellom bildene og virkeligheten er naturligvis spesielt interessant i kildesammenheng. De levende bildene kan kanskje lyve om tingenes *mening* men aldri om deres *eksistens*, om vi da ser bort fra de muligheter for visuell manipulasjon som filmskapere til enhver tid har hatt for hånden.

Den ikoniske dimensjonen ved de filmatiske tegnene er svært framtrædende. Film og fjernsynsbilder "ligner" på det de framstiller. Den filmspråklige koden er svak og "tegnets innhold er det bildet forestiller", for å si det med Metz.¹⁹ Samtidig kan disse tegnene også ha en symbolsk karakter. Dessuten har jo film og fjernsyn også en lydside hvor verbalspråklige innslag i form av intervju-, skuespiller- eller kommentarstemmer er framtrædende trekk.

På bakgrunn av dette framstår de levende bildene som et rikt sammensatt tegnsystem med en spesiell indeksikal forbindelse med det de viser til. De kan ha symbolsk karakter og dessuten en sterk ikonisk likhet med det som utspant seg foran kamera i opptaksøyeblikket. Levende bilder kan altså på samme tid være både indeks, ikon og symbol. Dette er noe som skiller video og film (og fotografi for den saks skyld) fra andre representasjonsformer. Vi kan si at mens språket *viser til* det det betegner, så vil de levende bildene også *viser fram* det samme.

Det indeksikale forholdet mellom de levende bildene og det de refererer til, mellom avbildning og virkelighet, er likevel mer komplisert enn som så. Ser vi nærmere på Pierces definisjon av tegn blir det pragmatiske perspektivet tydeligere, det er også "noen" som opplever og tolker:

*Et tegn, eller en repræsentamen, 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.*²⁰

Til forskjell fra Saussure og hans to-delte tegnbegrep opererer Pierce med tredelingen objekt - tegn - interpretant, hvor interpretanten ikke er tolkeren men tolkningen eller forklaringen på det opprinnelige tegnet. Han knytter dermed tegnet og teksten tilbake til den sosiale og historiske konteksten som det inngår i. La oss derfor vender tilbake til spørsmålet om levende bilder er "naturlig" tegn eller om de er konvensjonelt bestemt og dermed sosialt og historisk betinget. Tar vi utgangspunkt Pierces tegnkategorier vil symbolske tegn per definisjon være konvensjonelle. Når det gjelder indeksikale tegn, så er meningen kanskje ikke konvensjonelt bestemt, men interpretanten vil likevel være basert på tidligere erfaringer og konvensjoner for tolkning av denne type tegn. Ikoniske tegn er det som i sterkeste grad preger de levende bildene: likheten med det de forestiller. Denne likheten får oss lett til å glemme at dette ikke er virkeligheten, men en representasjon styrt av ulike konvensjoner for filmisk representasjon, koder knyttet til skuespillerstil, kameraplassering, lyssetting, farger, lyd, tale og montasje, konvensjoner som er historisk, geografisk og sosialt betinget.

De levende bildene er derfor ikke noe "naturlig" tegnsystem, men videoens og filmens spesielle indeksikale og ikoniske forhold til virkeligheten er likevel med på å gi dette kildematerialet en spesiell kvalitet; vi ser mennesker som har levd, vi ser noe som har vært og vi lar oss fascinere. Roland Barthes sier det slik:

En dag for meget længe siden faldt jeg over et fotografi af Napoleons ældste bror, Jérôme (1852). Jeg sagde da til mig selv, med en undren som jeg ikke siden er kommet over: "Jeg ser de øjne der har set Kejseren".²¹

Opplevelsedimensjonen knyttet til dette materialets indeksikalitet og ikoniske likhet, det en kan kalle fotografiets og filmens *aura*, er et element som også teller med når de levende bildenes særpreg skal beskrives. Walter Benjamin benyttet begrepet *aura* i essayet *Kunstverket i reproduksjonsalderen* for å beskrive kunstverkets "her og nå - dets unike eksistens på det sted hvor det befinner seg".²² Benjamins poeng er at det spesielle ved det originale kunstverket - dets *aura* - forsvinner ved fotografisk eller filmatisk reproduksjon. Overført til vårt område kan en si at den historiske levningen har mye av den samme *aura* som kunstverket. Levningens "unike eksistens på det sted hvor det befinner seg" gjør inntrykk når man opplever den i museet eller i arkivet. Den indeksikale forbindelsen til opphavsperson eller situasjon er sterk: Akkurat *denne* fysiske gjenstanden som jeg har foran meg er et resultat av fortidens menneskers skapende virksomhet, noen har sittet med akkurat *dette* dokumentet i hendene. Gjennom "originalen" blir fortiden "nærværende" på en helt annen måte enn når et dokument eller er fotografi av en gjenstand reproduseres i bøker.

De levende bildene er også reproduksjoner, men her forholder det seg likevel annerledes. Med utgangspunkt i Benjamins essay skriver filmviteren Philip Rosen følgende om dette:

There is a relay of indexical reproduction, from actual time and space to negative, and from the negative to positive prints viewed by the audience. Thus, all positives also have equal representational value or "reality status" as documents for the spectator.²³

Denne auraen ved de levende bildene er det vi kan oppleve også når de brukes som historiske kilder. En som har vært opptatt av dette aspektet ved det fotografiske bildet er Roland Barthes. I sine betraktninger om fotografiet i boka *Det lyse kammer*, prøver han å finne fram til hva denne "auratiske" opplevelsen består i. Det er her først og fremst fotografiet som opptar Barthes, men resonnementene vil også kunne gjelde for de levende bildene.

Barthes finner to måter å forholde seg til bildet på; gjennom *studium* og *punctum*. Studium er den intellektuelle, analytiske (og kildekritiske) tilnærmingen til bildet, mens "punctum i et foto, det er dette tilfældige i det der *prikker* til mig, (men også sårer mig, piner mig)".²⁴ Det er denne punctum-opplevelsen Barthes utforsker, og han mener å kunne identifisere to grunnelementer ved fotografiets punctum: Det ene er knyttet til de tilfældige (og ofte uvesentlige) detaljene ved bildet som av en eller annen grunn gjør inntrykk på ham. Det andre er knyttet til tiden; fotografiets "egentlige essens", dets indeksikalitet - at det vi ser utvilsomt befant seg foran kameraet i opptaksøyeblikket. Det er denne konfrontasjonen med de

historiske begivenheter, personer og steder, denne fornemmelsen av historisk atmosfære, som gjør disse kildene spesielle.

4. Levning eller beretning

En historisk kilde vil i vid forstand kunne omfatte alt som kan brukes til å begrunne historiske teorier, men konkrete spor av menneskelig aktivitet vil likevel være det sentrale kildematerialet for en historiker. Denne aktivitet kan f.eks. være knyttet til en bevisst intensjon om å skape, glede, forandre, ødelegge, underholde, meddele, etc. De levende bildene er et resultat av slik menneskelig aktivitet. Det kan være aktualitetsfilm fra begivenheter 100 år tilbake i tid, det kan være en propaganda- eller en underholdningsfilm satt sammen av hundrevis av nøye planlagte kamerainnstillinger (klipp), det kan være videoopptak fra et overvåkingskamera eller direktesending fra olympiadens åpningssermoni. Levende bilder er "sitater" fra virkeligheten, de viser til historiske fakta og hendelser, men for å gi mening innenfor en større sammenheng må disse bruddstykkene settes inn i en kontekst og gis en fortid og en framtid, en produksjons- og virkningshistorie. Først da kan de bli historiske kilder.

Hva kan så disse kildene brukes til? Som en rest fra fortiden kan de alltid brukes som *levninger*. Vi kan betrakte dem som en del av den fortidige virkeligheten de ble til i.²⁵ Som en levning fra selve produksjonsprosessen kan de være en kilde til forståelse av filmskapernes prosjekt og omstendighetene rundt selve tilblivelsen. Dette gjelder uansett sjanger eller form.

Skyum-Nielsen har ved en anledning beskrevet filmen som en slags "super-levning", og med det antydte hvilken posisjon han gir filmen innenfor det historiske kilde-hierarkiet.²⁶ Når det gjelder dokumentariske filmopptak hevder han at de ikke bare kan brukes som levning i forhold til den produksjonsprosessen de er et resultat av, men også som levning i forhold til selve situasjonen de beskriver. Som representasjonsform spørres det om levende bildene kan tillegges slike egenskaper. Film eller video er aldri identisk med virkeligheten, de bare "ligner" på den. Riktignok er det et indeksisk forhold mellom avbildningen og det som avbildes, men den er ikke en "rest" av selve hendelsen, den er en levning fra opptakssituasjonen og viser dermed filmskapernes framstilling av denne.²⁷ Likevel må en gi Skyum-Nielsen rett i at de levende bildene ikke er som alle andre levninger, bare "iakttagelige fortidsrester". De er derudover noget ganske særligt: *iagttagelige, ofte også hørbare fortidsforløb.*"

*De kilder, der kaldes for levninger, har været pars eventus, "en del af begivenheden", og de studeres af historikereren post eventum, "efter begivenheden". Med de audiovisuelle optagelser er vi rykket ind sub eventu, "under begivenheden". Vi genoplever den - for at tale teologisk - "i, med og under" dens forløb.*²⁸

Det kan i denne sammenheng være nyttig å innføre et skille mellom den enkelte innstilling (forløpet mellom to klipp) og filmen som sådan. Filmene vil som regel være en redigert kortversjon, en sammenstilling av enkeltinnstillinger gjort etter at de begivenhetene opptakene skildrer fant sted. Slik blir filmen resultatet av filmmakernes "kreative behandling" av den fiktive eller virkelige historien enkeltinnstillingene gjengir. Selve innstillingen vil også være preget av filmskapernes kreative behandling av virkeligheten, men den vil i tillegg være en mini-beretning, hvor virkeligheten "trenger seg på" og de levende bildenes indeksiske og ikoniske dimensjoner utfolder seg.²⁹ Her finner vi det historikeren Arthur Marwick kaller "unwitting testimony", informasjon på filmens deskriptive plan om f.eks. klær, gjenstander, steder og livsstil som "lekker" igjennom, uavhengig av filmens egentlige budskap eller hensikt.³⁰

At levende bilder kan brukes som levning i forhold til opphavssituasjonen er altså uproblematisk, uansett hva slag type bilder det er snakk om, men hvordan blir så forholdet når det gjelder å bruke disse kildene som *beretning*? For å kunne gjøre det må de fylle visse krav: De må være menneskeskapt, meddelende, beskrivende og de må handle om fortiden.³¹ La oss se hvordan det forholder seg med dette når det gjelder levende bilder. At de er menneskeskapt og av natur meddelende sier seg selv. De er dessuten alltid beskrivende men kan også være normative, de handler alltid om fortiden men kan også handle om framtiden. Om vi går tilbake til vår semiotiske ekskurs, så vi der at levende bilder på samme tid kan være både indeks, ikon og symbol. Vi kan ha en symbolsk meddelelse som skaper gjenkjennelse ved sin ikoniske likhet med det som beskrives. Samtidig er bildene et bevis på at det de viser faktisk fant sted i opptaksøyeblikket, de er indekser. Dette gjør at selv om framstillingen er normativ på et symbolsk nivå og kommer med normative vurderinger om fortid, nåtid eller framtid, så vil den alltid også være

beskrivende på et ikonisk/indeksikalsk nivå. På samme måter blir det med framtidsrettede meddelelser som f.eks. en science fiction-film. Den handler om framtiden, men på et ikonisk/indeksikalsk nivå er bildene allerede historie. Bortsett fra animasjonsfilm, avantgarde-film og andre "non-figurative" framstillinger vil derfor de aller fleste levende bilder også kunne brukes som beretning, en beretning om det som foregikk foran kamera i opptaksøyeblikket. En kan derfor ikke uten videre si at noen levende bilder egner seg "bedre" enn andre som historiske kilder. Hva slags bilder man velger å bruke kommer an på hva slags problemstilling og perspektiv man har for sine undersøkelser.

5. Former for historisk undersøkelse

Hva slags undersøkelser er det så de levende bildene kan inngå i som historisk kildemateriale? For å svare på dette vil jeg ta utgangspunkt i boka *Image as artifact*, redigert av historikeren John E. O'Connor, en antologi som belyser ulike medie-spesifikke kildekritiske problemer knyttet til bruk av levende bilder, og som vel må betraktes som et standardverk innenfor dette feltet.³² O'Connor skiller her mellom i alt fire hovedområder av historiske undersøkelser med film som kildemateriale:

1. Forskning som bruker levende bilder som kilde for sosial- og kulturhistoriske undersøkelser.
2. Forskning hvor levende bilder brukes som kilde i forhold til konkrete historiske fakta
3. Filmhistorisk forskning
4. Forskning knyttet til billedmedienes egen historieformidling.

Disse vil bli beskrevet nærmere nedenfor. Hovedvekten vil ligge på de to første områdene, som særlig representerer det vi i denne sammenheng mener med å bruke levende bilder som historisk kilde. Områdene 3 og 4 kan på mange måter betraktes som underdisipliner av de to foregående, og vil derfor få en mer summarisk gjennomgang.

5.1. Forskning som bruker levende bilder som kilde for sosial- og kulturhistoriske undersøkelser.

I denne type forskning brukes de levende bildene i hovedsak som *levning* i den historiske undersøkelsen. Her er den fiktive eller faktiske historien bildene formidler av mindre betydning enn de holdninger og mentaliteter som kommer til uttrykk. Med utgangspunkt i kildematerialet forsøker en å finne svar på spørsmål knyttet til selve opphavssituasjonen. Hvilke sosiale og kulturelle verdier kommer til uttrykk i filmen eller fjernsynsprogrammet, hva kan dette fortelle oss om opphavspersonene og den sosiale og kulturelle konteksten de virket innenfor og om publikum og deres opplevelser, ønsker og behov? Dette er imidlertid spørsmål som ikke kan besvares ved å studere de levende bildene alene. Film og fjernsynsprogram kan være gode *illustrasjoner* på holdninger, moral og verdier i en spesifikk historisk kontekst, men bildene alene kan ikke forklare *hvorfor* disse filmene og fjernsynsprogrammene ble produsert. De kan heller ikke forklare *hvordan* bildene ble oppfattet av ulike publikumsgrupper i samtiden.

Med andre ord, skal vi bruke levende bilder som historisk kilde er det ikke tilstrekkelig å fokusere på teksten, - konteksten er vel så viktig. En gransking av disse kildene innebærer en forståelse av de levende bildene som en "diskursiv praksis", hvor også produksjonshistorien og virkningshistorien inngår. Dette betyr videre at det "å bruke levende bilder som kilde" også innebærer å ta i bruk skriftlige kilder knyttet til produksjonen og resepsjonen av den aktuelle film eller fjernsynsprogram, "stalking the paper trail", som det heter hos O'Connor.³³

Å bruke levende bilder som kilde for sosial- og kulturhistoriske undersøkelser forutsetter at man har en teori om hvordan forholdet faktisk er mellom medier og kultur. Vi har tidligere vært inne på Sigfried Kracauers mentalitetshistoriske "Caligari-prosjekt", hvor han tilbyr en teori for hvordan dette forholder seg når det gjelder fiksjonsfilm. Hans tese her er at spillefilmen på en helt annen måte enn andre medier reflekterer ubevisste kollektive holdninger i samfunnet. Dette er de spesielt godt egnet til fordi de er kollektive produkter:

*Since any film production unit embodies a mixture of heterogeneous interests and inclinations, teamwork in this field tends to exclude arbitrary handling of screen material, suppressing individual peculiarities in favor of traits common to many people.*³⁴

Film (og TV) er dessuten massemedier som henvender seg til et stort publikum og Kracauer hevder at en derfor kan regne med at de i utgangspunktet søker å tilfredsstille massenes ønsker og behov.³⁵

Det er absolutt sannsynlig at spillefilmen, på det grunnlag som Kracauer her beskriver, speiler kulturelle holdninger og mentaliteter i sin egen tid. Men hvilke holdninger kan dette være? Kracauer hadde faglig bakgrunn i den såkalte "Frankfurterskolen" som utviklet seg i fagmiljøet rundt *Institut für Sozialforschung* i Frankfurt.³⁶ På samme måte som Kracauer, emigrerte mange av hans kolleger derfra til USA før 2. verdenskrig. Møtet med den amerikanske kulturindustrien ga marxistisk orienterte forskere som Max Horkheimer og Theodor Adorno et utgangspunkt for å formulere en atskillig mer "kritisk teori" enn Kracauer om forholdet mellom medier og samfunn. Her blir mediene sett som en del av den ideologiske overbygningen, som igjen er betinget av forhold innenfor den materielle eierstrukturen i samfunnet.³⁷ Frankfurterskolens ideologikritikk ble aktualisert og videreutviklet gjennom den generelle radikaliseringsprosessen av det akademiske liv i kjølvannet av studentopprøret på slutten av 60-tallet. Medienes rolle ble i dette perspektivet å legitimere de rådende samfunnsforhold, og de levende bildene inngikk dermed i en ideologisk diskurs som hadde til hensikt å opprettholde et samfunnsmessig status quo. Ideologi vil her kunne manifestere seg i alle former for film og fjernsyn, og som historiske kilder må de levende bildene analyseres i lys av dette. Kritisk teori er fortsatt et relevant utgangspunkt for å forstå mediernes funksjon i samfunnet, men de siste tiårs fokusering på publikum og deres faktiske bruk og opplevelse av mediene har likevel nyansert denne forståelsesmodus betraktelig.

Dette noe pessimistiske synet på mediernes samfunnsmessige funksjon har hatt en tendens til å plassere mediebrukerne som til dels hjelpeløse offer for mediernes ideologiske diskurser. Medieforskningens vending mot empiriske publikumsstudier har imidlertid vist at dette slett ikke alltid er tilfelle. Utover på 70-tallet ble det ideologikritiske perspektivet nyansert gjennom resepsjonsforskningen bl.a. ved *Center for Contemporary Cultural Studies* ved universitetet i Birmingham.³⁸ Stuart Halls begrep om "encoding/decoding" av medietekster la her grunnlaget for en teori om *ulike lesemåter*, betinget av parametere som økonomi, sosial status, alder, kjønn, etnisk, kulturell, geografisk og historisk tilhørighet.³⁹ Vel er det slik at det ligger sterke ideologiske føringer i mange medietekster, sier Hall, men i dekodningen av de levende bildene kan det etableres alternative lesemåter som utfordrer den ideologien som innkodningen søker å etablere.

I kampen om mening i mediene har pendelen nå svingt i favør av publikum. I enkelte tilfeller har den også svingt videre i retning av en nærmest total fristilling av seeren i forhold til de levende bildene.⁴⁰ Personlig vil jeg slutte meg til dem som hevder at en slik total fristilling neppe er mulig. Det ligger føringer i filmer og fjernsynsprogram for hvordan vi skal forstå og oppleve dem, men disse kan vi forholde oss til og de kan avdekkes når vi bruker de levende bildene som kilde.

Å forstå hvordan de levende bildene har fungert og hva de har betydd til forskjellige tider og på forskjellige steder, blir naturligvis vanskeligere jo lenger vi fjerner oss i tid og rom fra begivenhetene. Gjennomsyn av store mengder film og fjernsynsprogram fra en bestemt tid, et bestemt geografisk område eller av en bestemt opphavsperson kan her bidra til at vi "kommer under huden" på de historiske subjektene. Å "bade" i audiovisuelt kildemateriale blir dermed en metode for historisk innlevelse. Men igjen er det viktig å understreke at når vi bruker levende bilder som kilde på denne måten så vil det kreve at vi også supplerer med kildemateriale knyttet til produksjon og resepsjon.

Kilder knyttet til produksjonsprosessen vil man kunne finne i ulike typer offentlige og private arkiv. Tilgang til mediebedriftenes egne arkiv vil kunne gi verdifull informasjon om tankegangen bak og avgjørelser knyttet til den konkrete utformingen av de levende bildene. Når det gjelder resepsjonen vil flere kildetyper være aktuelle. John Fiskes begrep om primære, sekundære og tertiære tekster knyttet til fjernsynsstudier, kan her ha overføringsverdi.⁴¹ Primære tekster (eller kilder) tilsvarer hos Fiske selve filmen eller fjernsynsprogrammet og annet materiale knyttet direkte til produksjonsprosessen. De sekundære tekstene er reklamemateriell i forbindelse med lansering, journalistisk reportasje og mediekritikk i aviser og fagpresse. Dette er materiale hvor primærteksten settes inn i en sammenheng, fortolkes og gis mening i sin egen tid. Tertiærtekstene er produsert av publikum selv og består av leserbrev, erindringer og lignende, eller, som Fiske sier, "[...] more importantly, of gossip and conversation. [...] Studying them gives us access to meanings that are in circulation at any one time."

Sentralt i forholdet mellom de ulike nivåene i dette kilde-hierakiet står begrepet om intertekstualitet. Sekundærtekstene er basert på primærteksten mens de tertiære bygger på både den primære og de sekundære i det John Fiske kaller en "vertikal intertekstualitet". På samme måte eksisterer det intertekstualitet langs "horisontalaksen", altså primærtekstene imellom. Intertekstualitet mellom primærtekster finner vi på alle tenkelige nivå, innenfor samme medium og medier imellom, synkront og diakront. Filmer og TV-program "siterer" fra hverandre, henspiller på hverandre, kontrasterer og diskuterer hverandre, implisitt og eksplisitt. I praksis betyr dette at produksjon og resepsjon av levende bilder er innvevd i et komplekst nettverk av intertekstuelle relasjoner. Det innebærer at den fulle kulturelle og sosiale mening aldri kan finnes i de levende bildene alene, men må søkes i det intertekstuelle nettet som til sammen utgjør en tids kulturelle og soiale liv.

5.2. Forskning hvor levende bilder brukes som kilde i forhold til konkrete historiske fakta

Mens de levende bildene ovenfor ble brukt for å svare på spørsmål knyttet til sosiale og kulturelle verdier på et gitt tidspunkt og i en bestemt kontekst, så er vi innenfor dette området opptatt av det faktiske innholdet i de historiene som bildene formidler. De levende bildene brukes her som *beretninger*, og som vi har vært inne på tidligere vil de fleste filmer og fjernsynsprogram kunne brukes som kilde på denne måten. Her vil nok likevel dokumentar- og aktualitetsfilm være mest relevant, selv om også fiksjonsfilm er anvendbar i en slik sammenheng. Når vi bruker levende bilder som beretning kan vi si at vi forholder oss til *to* innholdssider; fortellingens og bildenes, der bildene kan inneholde beskrivelser som ikke nødvendigvis er intensjonelle fra filmskaperens side.⁴² Fiksjonsfilmen er en beretning om det som foregår foran kamera, og kan derfor utover den fiktive handlingen inneholde det vi tidligere har kalt "unwitting testimony", informasjonen på filmens deskriptive plan som "lekker" igjennom uavhengig av produsentenes egentlige intensjoner.

Selv om fiksjonsfilmen altså kan brukes som beretning, vil likevel de dokumentariske film- og fjernsynsbildene være de mest nærliggende kildene når levende bilder skal brukes som kildemateriale i forhold til konkrete historiske fakta. Igjen er det de levende bildenes indeksikale forhold til virkeligheten som er avgjørende. De er et bevis på at det profilmiske, det som utspant seg foran kameraet i opptaksøyeblikket, faktisk har funnet sted. Dette forhindrer likevel ikke at bildene også er representasjon av virkelighet og at de dermed har en bestemt synsvinkel på hendelsene, både bokstavelig talt og i overført betydning.

Kameravinkel og utsnitt bestemmer hva vi faktisk ser, mens det som skjer utenfor billedrammen forblir usikkert. Bildene forteller med andre ord ikke hele historien og deres "mening" er derfor heller ikke alltid åpenbar. De har stor utsagnskraft men begrenset utsagnsområde, for å si det med Skyum-Nielsen.⁴³ De berømte opptakene som amatørfotografen Abraham Zapruder gjorde i forbindelse med mordet på John F. Kennedy, er et godt eksempel på nettopp dette. For Warren-kommisjonen var disse bildene en viktig kilde bl.a. for å bestemme kortesjens hastighet.⁴⁴ På den måten fungerte de som en korreksjon til motstridende øyenvitneskildringer. Bildene viste også tydelig hvordan presidenten ble truffet av skuddene. Men *hvor* skuddene kom fra ble et tolkningsspørsmål.⁴⁵ I filmen *JFK* (1991) brukte regissøren Oliver Stone disse bildene som primærkilde i forhold til sin konspirasjonsteoretiske framstilling av hendelsesforløpet. Det hører med til historien at Stone produserte sine egne "Zapruder-bilder", bilder som ikke umiddelbart kan skilles fra de originale, men som likevel er fabrikkerte.⁴⁶

Dokumentariske film- og fjernsynsbilder forteller altså ikke hele historien. De kan dessuten være falske. I tillegg inngår de som regel i en framstilling som er preget av opphavspersonenes synsvinkel, som i tilfellet Oliver Stone. I en dokumentarfilm vil det derfor ofte være en spenning mellom bildenes konkrete innhold og framstillingens generelle utsagn. Det fotografiske bildet "siterer" fra virkeligheten, fra en spesifikk hendelse, og er således et bevis på at det profilmiske fant sted. Bildets mening er likevel ikke alltid åpenbar, og det må derfor "forankres" gjennom kommentar og kontekst.⁴⁷ Men ofte brukes det audiovisuelle kildematerialet på en annen måte, som "bevismateriale" innenfor en overordnet historisk argumentasjon.

Documentary displays a tension arising from the attempt to make statements about life that are general, while necessarily using sounds and images that bear the inescapable trace of their particular historical

*origins. These sounds and images come to function as signs; they bear meaning, though the meaning is not really inherent in them but rather conferred upon them by their function within the text as a whole.*⁴⁸

Filmteoretikeren Bill Nichols peker her på hvordan dokumentarfilmen bruker audiovisuelt arkivmateriale til å fortelle noe mer enn det bildene refererer til. Arkivbildenes betydning bestemmes her av den meningsfulle sammenhengen de inngår i, - altså filmens argumentasjon og montasje, mens bildenes indeksikale funksjon primært blir å understøtte argumentasjonens sannhetskrav.

Dette viser hvor semiotisk ustabile de levende bildene kan være. Når en ønsker å bruke levende bilder som kilde i forhold til konkrete historiske hendelser er det derfor viktig først å identifisere den produksjonsmessige bakgrunnen for det produktet de inngår i, for dernest å analysere produktet i forhold til innhold og intensjon. I den forbindelse er det viktig å være oppmerksom på hvordan redigeringen fungerer:

*Special care must be taken with regard to editing. So much of the meaning in documentary film comes from the juxtaposition of images. The effort here must be to take each shot as a unit of study and not let the fact that it is cut against any other shot influence our factual analysis.*⁴⁹

Den ideelle kilden til den faktiske analysen ville derfor vært de uredigerte opptakene, altså selve utgangsmaterialet for den ferdige filmen eller fjernsynsprogrammet. I enkelte tilfeller vil dette være tilgjengelig, men som regel blir dette materialet kassert eller resirkulert etter produksjonen. I praksis gjenstår derfor enkeltinnstillingen (forløpet mellom to klipp) som den viktigste enheten for denne type analyser. Et eksempel på dette finner vi i Kaare Rübner Jørgensens analyse av invasjonen av Norge og Danmark slik den ble framstilt i den tyske filmavisen.⁵⁰ En kildekritisk gransking på klipp-nivå viser her eksempelvis at omkring 1/3 av klippene ikke skriver seg fra de faktiske hendelsene, at et flertall av de resterende opptak er gjort etter selve okkupasjonen og at disse er gjort på noen ganske få steder:

*Af den grund og som følge af de meget få optagesteder må konklusionen blive, at de viste optagelser kun i ret begrænset omfang er repræsentative for, hvad der skete i Danmark, og at de slet ikke dækker begivenhederne i Norge.*⁵¹

Hva er det så vi kan hente av faktisk informasjon fra de levende bildene som andre kilder ikke kan gi? For det første kan de gi en beskrivelse av det ytre forløpet for de profilmiske hendelsene med en detaljrikdom som ingen annen kildetype kan gi:

*Filmoptagelser med gamle bybilleder, hvor man ser fattige gadedrenge og fine folk med høye hatte, hestesporvogne og forlængst forsvundne husrækker er af højeste vigtighed for social-, kultur- og lokalhistorikeren.*⁵²

Som vi har vært inne på har imidlertid disse bildene også sine begrensninger, de er tatt fra en bestemt synsvinkel og fanger bare ett utsnitt av virkeligheten. De må derfor uansett suppleres med andre kilder som beskriver de samme hendelser.

I tillegg til dette kan levende bilder gi oss en helt unik følelse av atmosfære når det gjelder tid, sted, hendelser og personligheter. Dette er kvaliteter som skriftlige kilder sjelden kan gi. Alle som har sett filmbildene fra de tyske konsentrasjonsleirene etter kapitulasjonen skjønner hva dette dreier seg om. Tilsvarende gjelder det for offentlige personer og deres framtrede på film og fjernsyn. Igjen kan Hitler-Tyskland tjene som eksempel:

*The communion between "Führer" and Volk cannot be understood by reading speeches or press clipping. Only film can help us here. We can read the speeches and wonder about prolixity, repetitiveness, their pedestrian thoughts, and weak grammar. Yet when we look at newsfilm and see the mating ritual that transpired between crowd and "Führer", we can at least understand the appeal - or if not understand it, at least feel it. And that is crucial.*⁵³

I tillegg til det de levende bildene eksplisitt formidler kan man også hente implisitt informasjon fra disse kildene. Hva kildene ikke viser kan ofte være like interessant som det de inkluderer. Om vi holder oss til nyhetsfilm, så vil det som her er utelatt fra nyhetsbildet si en hel del om hva slags bilde av virkeligheten produsentene har hatt eller har ønsket å formidle. Dette henger igjen sammen med billedmedienes

karakter av å være massemedier. At de levende bildene ofte vil være blant samfunnets viktigste informasjonskanaler og publikums viktigste kilder til kunnskap om sin egen tid, gir oss innsikt i hva folk faktisk visste eller mente å vite på et gitt tidspunkt.

Det er et slikt perspektiv Rübner Jørgensen legger til grunn når han konkluderer sin analyse av beskrivelsen av okkupasjonen av Danmark og Norge i den tyske ukerevyen på følgende måte: *Ufa 502 er derfor ikke - som tyske aviser hævdede - et enstående, fremragende og anskueligt dokument om den 9. april, men et dokument om tysk ønsketænkning og dennes gjennomførelse i praksis, om et selvbedrag, en bevidst løgn - udtænkt, iscenesat og styret fra først til sidst!*⁵⁴

Et annet trekk ved mange av de begivenhetene som de levende bildene viser er at de faktisk er et resultat av de levende bildene selv, de er helt eller delvis "pseudo-begivenheter" som ikke ville ha funnet sted dersom ikke mediene hadde vært til stede. En partilederdebat er i våre dager vanskelig å tenke seg uten fjernsynsdekning. Den utspiller seg utelukkende som programpost i fjernsynet, og et evt. publikum i studio fungerer bare som "statister" innenfor mediets iscenesettelse av denne begivenheten. Det samme gjelder for en rekke andre såkalte medie-begivenheter. Gjennom sin diskursive praksis blir de moderne billedmediene ikke bare passive registrerer av en historisk virkelighet. De er i like stor grad med på å definere hva som skal utgjøre denne virkeligheten.

5.3. Filmhistorisk forskning

Levende bilder er naturligvis en hovedkilde til den forskningen som er knyttet til medienes egen historie. Går vi filmhistorien etter i sømmene vil en likevel finne at man her ikke alltid har fulgt den praksis som er beskrevet ovenfor når det gjelder å bruke levende bilder som historisk kilde. Filmhistorien har i mange sammenhenger vært beskyldt for å være for personorientert, uvitenskapelig og anekdotisk. Dette skyldes nok delvis den regissør-dyrkelsen som ble innledet med de franske auteur-studiene på slutten av 50-tallet, men også at filmens historikere ofte har manglet den historiefaglige kompetansen historikere flest tar for gitt. Det var faktisk først med Robert Allen og Douglas Gomerys bok *Film History. Theory and Practice* at vi fikk en mer omfattende og reflektert gjennomgang av filmhistorieskrivingens metode.⁵⁵ Her beskriver forfatterne de fire viktigste innfallsvinklene til filmhistorien: den estetiske, den teknologiske, den økonomiske og den sosiologiske, og deres hovedpoeng er at disse ulike aspektene ved filmhistorien ikke kan skilles fra hverandre. Det er et "interaktivt" virkende forhold mellom dem, og man kan derfor ikke se bort fra økonomiske strukturer, teknologiske nyvinninger og sosiale forhold når filmhistorien skal forstås eller forklares. Dette innebærer en oppvurdering innenfor filmhistorieforskningen av det vi ovenfor har kalt "the paper trail", - det "sporet" av skriftlig kildemateriale som på forskjellig måte er knyttet til produksjon og resepsjon av film. Den estetiske filmanalysen vil derfor måtte gå hånd i hånd med den historiske undersøkelsen av annet relevant kildemateriale, og i denne prosessen må historiefagets krav til kildekritikk, tolkning og teoridanning naturligvis gjelde. For historikere flest er dette gammelt nytt, men når det gjelder filmhistorien har det vært et behov for å artikulere og integrere en generell historisk metode i faget, noe Allen og Gomerys utgivelse har bidratt til.

Når det gjelder synet på hvordan levende bilder bør brukes som historisk kildemateriale er den "nye" filmhistorien klart på linje med det synet som kommer til uttrykk i O'Connors *Image as Artifact*. Her er hovedtesen at bildenes innhold og mening ikke meningsfullt kan studeres isolert fra kildemateriale knyttet til produksjons- og resepsjonsforhold. Eksempler på denne "nye" mediehistoriske forskningen finner vi i forskningsprosjektet *Levende bilder i Norge*.⁵⁶ Dette film- og fjernsynshistoriske prosjektet resulterte blant mye annet i praktverket *Kinoens mørke, fjernsynets lys*, som ikke handler så mye om film og fjernsyn som kunst, men om hva som har blitt sett og opplevd i Norge gjennom 100 år med levende bilder:

*Hva har nordmenn sett og opplevd på kino og TV? Hvordan har de levende bildene begeistret, forarget og forandret oss? Og mer helhetlig: Hvilken rolle har film og fjernsyn spilt i den moderniseringen som er blitt vår kultur til del gjennom det 20. århundret?*⁵⁷

Som vi ser av disse problemstillingene kan mediehistorien på mange måter også betraktes som en spesialdisiplin innenfor den forskningen som bruker levende bilder som kilde i sosial- og kulturhistoriske undersøkelser. Siden vi i denne sammenheng diskuterer bruk av levende bilder som historisk kilde på et mer generelt og prinsipielt plan, vil mediehistorisk forskning ikke bli drøftet nærmere her.

5.4. Forskning knyttet til billedmedienes egen historieformidling.

Levende bilder fra film og fjernsyn er med på å prege vårt syn på historien. Det er god grunn til å hevde at vår erindring og historie i dag i langt større grad enn tidligere bevares og uttrykkes gjennom levende bilder. Film og fjernsyn har gjennom utallige historiske filmer og TV-serier bidratt til dette. De levende bildene har til alle tider hatt historiske hendelser som utgangspunkt for sine fortellinger. Et godt eksempel på dette er et av filmhistoriens første storverk: David Wark Griffiths *The Birth of a Nation* (1915). Filmen ble av mange i samtiden ansett for å være en svært troverdig framstilling av den amerikanske borgerkrigen. En anmelder skrev om filmen: "History repeats itself upon the screen with a realism that is maddening".⁵⁸ Griffith selv så også lyst på filmens muligheter i historieformidlingen og hevdet at bibliotekene i framtiden ville bli erstattet av film:

*Instead of consulting all the authorities (...) and ending bewildered (...) you will actually see what happened. There will be no opinion expressed. You will merely be present at the making of history.*⁵⁹

Mye film har passert gjennom prosjektørene siden den gang, og i dag virker Griffiths holdning temmelig naiv. Nå var kanskje ikke dette egentlig naivt, men heller et utslag av tidens syn på forholdet mellom film og virkelighet, noe som stadig er i forandring. I dag vet vi at vi aldri kan få vite "hvordan det egentlig var", men at enhver historisk framstilling, uansett medium, genre og form, vil være en hypotese basert på bestemte perspektiv, og på det historiske kildematerialet og den akkumulerte kunnskapen som til enhver tid foreligger.

Om vi går ut fra at mengden av historiske dokumentarfilmer og melodramatiske TV-serier gjenspeiler interessen for historie blant publikum, burde dette likevel være en oppmuntring for alle som er opptatt av historie. Man kan selvfølgelig spørre seg hva denne interessen skyldes. Om det er en genuin interesse for historie, eller nostalgiske følelser og en allmenn søken etter identitet i en postmoderne tid. Uansett er det bare å slå fast at vi snakker om historieformidling med et ganske betydelig nedslagsfelt. Til tross for et ellers mangfoldig medietilbud var f.eks. *Vestavind* (1993-94), TV-serien om etterkrigstidas Norge, faktisk i stand til å samle én million seere foran skjermen hver søndag i ukevis.⁶⁰ Dette sier noe om den audiovisuelle formidlingens utbredelse og innflytelse, og det er derfor all grunn til å se nærmere på hva som formidles gjennom billedmedienes "historietimer". Dette har historikere da også gjort til alle tider, og de siste årene har litteraturen på dette området vist en voldsom oppblomstring.⁶¹ På samme måte som med mediehistorien kan dette betraktes som en underdisiplin av de områdene som er beskrevet ovenfor, slik at mediernes behandling av historien heller ikke vil bli drøftet nærmere her.

6. Levende bilder og kildekritikk

Kildekritikken eller kildegranskingen er et sett av retningslinjer for hvordan vi bør behandle kilder for at den informasjonen de inneholder kan bli tolket og forstått på en best mulig måte. Disse reglene gjelder prinsipielt og uansett kildenes karakter, men det er samtidig også slik at kildegransking ofte vil kreve spesialkunnskaper knyttet til den enkelte kildetypes egenart.

Som vi har vært inne på innebærer det "å bruke levende bilder som historisk kilde" at medieteksters betydning må sees i lys av forhold knyttet til produksjon, distribusjon og resepsjon. Dette blir også utgangspunktet når vi i fortsettelsen skal se på kildegranskingens håndverksregler anvendt på de levende bildene.

Med utgangspunkt i Ottar Dahls metodelære kan vi dele den kildekritiske prosessen inn i tre trinn:⁶²

1. Beskrivelse og opphavsbestemmelse av kilden
2. Innholdsbestemmelse
3. Brukbarhetsbestemmelse

6.1. Beskrivelse og opphavsbestemmelse av kilden

Her dreier det seg om å finne svar på hva slags kilde vi har for hånden, når den er fra, om den er ekte, om det er en original eller en kopi, graden av kompletthet, opphavsperson og miljø, type eller sjanger samt kildens funksjon.

Når vi snakker om levende bilder mener vi her bilder lagret på et fysisk eller elektronisk lagringsmedium som blir "levende" når de avspilles i dertil egnet apparatur. Hvilket medium bildene foreligger i har betydning for datering. Med kunnskap om billedmediens historie som fysisk lagringsmedium kan en nærme seg en datering og typologisering av bildene. Er den aktuelle filmen produsert på nitratfilm kan den f.eks. ikke være produsert etter 1955, er det en fargefilm er den sannsynligvis produsert etter 1950, er det 8mm filmformat er det sannsynligvis amatørøptak, er det 16mm er det sannsynligvis ikke en spillefilm, etc.⁶³ Video kan også dateres anslagsvis ut fra videoforamt, da disse skifter ofte. Datering er likevel et spørsmål om de levende bildene er en original eller kopi. Film kan duplisers fra original til duplikatnegativ til ny kopi uten et dette får særlige konsekvens for billedkvalitet. Det samme kan gjelde for en del videoforamt. Kopiering kan i mange tilfeller være vanskelig å konstatere, og datering ut fra fysiske attributter forutsetter derfor en original.

Datering henger igjen sammen med spørsmålet om ekthet. Er bildene det de gir seg ut for å være? Kjennskap til opphavssituasjonen kan bidra til å svare på det, men eksakt datering er likevel ikke tilstrekkelig for å fastslå ekthet. Eksempler på fingerte opptak fra "virkeligheten" finner vi allerede fra filmens første år,⁶⁴ og mulighetene og anledningene for å gjøre dette har ikke blitt færre med årene. En nærmere gransking av filmens virkemidler vil kunne gi indikasjoner på dette, dessuten må bildenes faktiske innhold sammenholdes med det vi ellers mener å vite om perioden.

Et relevant spørsmål i forhold til levende bilder er spørsmålet om kompletthet. Eldre filmmateriale er svært ofte ukomplett. Slitasje, brudd og andre skader ved visning opp gjennom tidene er årsaken til dette. Her har vi imidlertid et godt hjelpemiddel i sensurkortene. Filmsensur har vi hatt i Norge siden 1. oktober 1913, som en følge av "lov om offentlig forevisning av kinematografbilleder" som ble vedtatt av Stortinget dette året.⁶⁵ Fra da av måtte all film først passere sensuren hos Statens filmkontroll før den kunne vises på kino i Norge. Hos filmkontrollen fikk hver film et kartotek kort hvor opplysninger om tittel, produsent, distributør og sensurlengde ble angitt. Kortene ble nummerert fortløpende og dette nummeret ble også preget inn i selve filmen. Utstyrt med dette nummeret kan en altså gå til sensurkortet og finne filmens originallengde, som kan sammenlignes med den foreliggende kopi. En fysisk undersøkelse av filmen vil også kunne avsløre brudd, noe som kan indikere kutt i forhold til originallengde.

Dersom sensurnummeret er kjent (noe som slett ikke alltid er tilfelle fordi filmen er ukomplett) kan produsent og distributør bestemmes ut fra sensurkortene, mens regissøren ikke er registrert her. For spillefilmer er dette som regel ikke noe problem da disse ofte er godt dokumentert i filmografier.⁶⁶ For dokumentariske filmopptak kan opphavspersoner være vanskeligere å bestemme, da praksis med rullekst på selve filmen er av nyere dato.

Hva slags sjanger de levende bildene tilhører vil som regel framgå av bildene selv, da sjanger er et meningsskapende system som nettopp spiller på gjenkjennelse. Skulle det på grunn av avstand i tid likevel være vanskelig å foreta sjangerbestemmelse, vil vi kunne finne svar på dette ved hjelp av det vi med John Fiske ovenfor kalte sekundære tekster: reklamemateriell knyttet til produksjonen, journalistisk reportasje og kritikk, som ofte vil være å finne i avisene fra dengang. Vanskeligere kan det være å bestemme hva slags type levende bilder det dreier seg om, dokumentariske opptak eller fiksjonsfilm. Dette vil også som regel framgå av bildene selv. Men det at det *ser ut* som en dokumentarfilm er ingen garanti for at det faktisk *er* det. Det er filmens stilistiske kvaliteter, "the documentary look" slik vi er vant til å se det, som får oss til å trekke slike slutninger. En bestemmelse av filmtypen og troverdighet må derfor også basere seg på det vi ellers vet om bildenes opphav, og om hensikt og funksjon. Kilder til forståelse av hensikt og funksjon vil vi kunne finne blant både primære tekster (eller kilder) som arkivmateriale knyttet direkte til selv produksjonsprosessen (korrespondanse, møtereferater, etc.) og sekundære tekster.

Teriærtekstene vil i sin tur evt. kunne fortelle oss om bildene faktisk har fungert etter hensikten.

6.2. Innholdsbestemmelse

Kildegransking er ikke nødvendigvis en trinnvis prosess hvor innholdsbestemmelse følger kildebeskrivelse og opphavsbestemmelse. I mange tilfeller kan det være omvendt, og ofte vil det være en dialektisk prosess hvor innholdsbestemmelse får betydning for datering og bestemmelse av opphavsperson, noe som igjen får betydning for innholdsbestemmelsen.

Ottar Dahl skiller i sin metodelære mellom det han kaller semantisk og pragmatisk tolkning av innholdet, "mellom spørsmålet om hva avsenderen har villet meddele, og spørsmålet om hva han utover dette har villet oppnå i retning av å påvirke mottakeren".⁶⁷ Pragmatisk tolkning var vi inne på under opphavsbestemmelsen ovenfor. Når det gjelder semantisk tolkning kan det være nyttig å ta utgangspunkt i filmteoretikeren David Bordwells begreper om referensiell, eksplisitt, implisitt og symptomatisk mening.⁶⁸ En innholdsbestemmelse vil ifølge Bordwell nødvendigvis falle innenfor en eller flere av disse kategoriene.

Med *referensiell* mening mener Bordwell en konkret, "overflatisk" beskrivelse av det tilskueren ser og hører. Det ikoniske aspektet ved tegnene er framtreddende, gjenkjennelse av ting, steder, personer og gjenstander. Hva er det vi ser? er spørsmålet vi stiller oss her.

Neste skritt blir å spørre om hva filmen handler om, bokstavelig talt, hva er den *eksplisitte* meningen? Neste meningsnivå handler om filmens tema eller idé, og vi spør hva filmen vil formidle, hva dens *implisitte*, ikke uttalte mening er? På dette nivået bedriver vi tolkning, og tolkninger vil nødvendigvis variere. Men vi bør likevel, sier Bordwell:

*(...) strive to make our interpretations precise by seeing how each film's thematic meanings are suggested by the film's total system. In a film both explicit and implicit meanings depend closely on the relations between narrative and style.*⁶⁹

Det er altså en sammenheng mellom mening, måten filmen forteller sin historie på og de stilistiske virkemidler den tar i bruk. En inngående analyse av implisitt mening vil derfor kreve en viss kjennskap til narrativ teori og det man kan kalle billedmediene stilistiske grunnelementer: mis-en-scene (det som foregår foran kameraet), kinematografi (det som gjøres med og i kameraet), lydbruk (musikk, stemmer, effektlyd) og klippingen eller redigeringen.⁷⁰ Kort sagt kunnskap om de kulturelle og filmatiske koder som styrer audiovisuell representasjon.

Innholdsbestemmelse og tolkning på disse tre nivåene forutsetter en bevisst meningsskapende handling fra opphavspersonens side. Vi kan imidlertid gå ett skritt videre i vår analyse av filmen eller fjernsynsprogrammet og spørre hva den eksplisitte og implisitte meningen kan være et symptom på. *Symptomal* mening er altså ikke-intensjonell fra produsentenes side, den er et "ufrivillig" uttrykk for tidsånd og ideologi, for kulturelle og sosiale verdier i den kultur og den tid de levende bildene stammer fra.⁷¹

Disse kategoriene er først og fremst tolkningsredskaper og ikke faste menings-kategorier. Det kan faktisk ofte være slik at det noen oppfatter som implisitt mening vil andre kategorisere som eksplisitt, og det som for noen er eksplisitt vil for andre være symptomal mening. Kanskje finner vi ingen implisitt mening i det hele tatt. "Mening" er altså et relativt begrep, og Bordwell formaner oss derfor: "(...) films 'have' meaning because we attribute meanings to them. We cannot therefore regard meaning as a simple product to be extracted from the film".⁷²

Mening handler ikke bare om intendert eller ikke-intendert mening fra produsentenes side, det dreier seg også om mottakerens forståelse av meddelelsens innhold. Hvilket budskap er faktisk mottatt? Det er vel, som Ottar Dahl formulerer det, "en temmelig elementær innsikt at disse tolkningene ikke uten videre kan antas å være identiske, og at disse spørsmål derfor må holdes fra hverandre".⁷³ Resepsjonsforskere vil uten tvil si seg enig i Dahl når det gjelder denne "elementære innsikt", men neppe i den konklusjonen han trekker. Vi var inne på resepsjonsproblematikken i forbindelse med avsnitt 5.1 om levende bilder brukt som kilde i sosial- og kulturhistorien. Vi konkluderte der med at det absolutt er en sammenheng mellom intendert mening og mottakerens forståelse, men at resepsjonen også er sosio-kulturelt betinget og derfor ikke kan bestemmes generelt, men i forhold til spesifikke brukergrupper.

Ser vi disse meningskategoriene i forhold til det å bruke levende bilder som historisk kilde, vil det først og fremst være referensiell og eksplisitt mening vi er ute etter når utgangspunktet er å bruke film og TV som kilder til konkrete historiske fakta og hendelser. Det er bildenes "overflate" som interesserer oss her, vi bruker dem i overveiende grad som *beretninger*. Når vi derimot bruker levende bilder som kilde i sosial- og kulturhistoriske undersøkelser vil det være implisitt og symptomal mening vi er ute etter. Hva skjuler seg under den referensielle og eksplisitte meningen, hva kan det fortelle om opphavssituasjonen? Vi bruker de levende bildene som *levning*.

6.3. Brukbarhetsbestemmelse

I hvilken grad en kilde er brukbar til å begrunne et bestemt svar på det problem vi vil undersøke, er ifølge Ottar Dahl "det egentlig kildekritiske spørsmålet".⁷⁴ Er den sann eller troverdig og er den relevant, det er spørsmålet:

*Den "brukbarhet" ved kildene som vi vurderer i denne forbindelse, kan alment betraktes som en funksjon av kildens mer eller mindre direkte og sentrale tilknytning til den historiske situasjon vi vil undersøke.*⁷⁵

Når levende bilder brukes som berettende kilde i forhold til konkrete historiske hendelser, blir brukbarhet først og fremst et spørsmål om sannhet. Spørsmål om ekthet er derfor viktig. Er de dokumentariske bildene det de gir seg ut for å være? Som vi har vært inne på er det et indeksikalt forhold mellom film- og fjernsynsbilder og det som foregår foran kameraet i opptaksøyeblikket. Med alle de forbehold vi har tatt ovenfor når det gjelder de levende bildenes synsvinkel, blir de dokumentariske bildenes forhold til den historiske situasjonen likevel "sub eventu" - "under begivenheden", for å bruke Skyum-Nielsens terminologi.⁷⁶ Dette gjør dem i denne sammenheng til fotografens øyenvitneskildringer og dermed førstehåndskilder. Vi snakker da først og fremst om uredigerte opptak, alternativt den enkelte innstilling i den ferdige filmen. Den ferdigredigerte dokumentarfilm eller fjernsynsprogram vil på en helt annen måte være preget av fortellerens forhold til det fortalte. Kildene vil her inngå i *regissørens* fortelling, som ikke trenger å være en øyenvitneskildring i forhold til den historiske hendelsen.

Når levende bilder derimot brukes som levninger i sosial- og kulturhistoriske undersøkelser, blir brukbarhet først og fremst et spørsmål om representativitet. Er kilden representativ for regissør, sjanger, periode, etc. Spørsmål om brukbarhet henger også sammen med hvordan man vurderer billedmedienes posisjon og funksjon innenfor den kulturelle konteksten. Mener vi, som Siegfried Kracauer, at spillefilmen er spesielt godt egnet til identifisere underbevisste, kollektive psykologiske disposisjoner, så er den avgjort en brukbar kilde. Uansett så må de levende bilde-kildene vurderes opp mot andre kilder, og hva vi ellers vet om den historiske situasjonen det er tale om.⁷⁷

De levende bildene vil i de fleste sammenhenger ikke kunne erstatte skriftlige kilder. Selv studiet av de levende bildenes egen historie er i stor grad basert på denne type kilder. Som kilde betraktet er billedmediene likevel spesielle. Når vi under avspillingen av disse kildene kan "gjenoppleve" historiske hendelser, når de dermed både kan formidle fortidige begivenheters spesielle atmosfære og de faktiske omstendigheter rundt disse, - da er dette kildekvaliteter som ingen annen kildegruppe kan framvise.

¹ Med levende bilder menes her alle typer film- eller videoopptak beregnet for privat eller offentlig visning.

² A. Aldgate, *Cinema & History. British Newsreel and the Spanish Civil War*, London 1979: 2.

³ J. Leyda, *Films begets Film*, London 1964: 15.

⁴ K. Erslev, *Historisk Teknik. Den historiske undersøgelse fremstillet i sine grundlinier*. 2. utg. København 1926: 10f.

⁵ N. Skyum-Nielsen, Film og lyd som historiske kilder, i N. Skyum-Nielsen og P. Nørgart (red.), *Film og kildekritik*, København 1972: 11.

Aldgate 1979: 5.

⁶ Aldgate 1979: 5.

⁷ S. Kracauer, *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*, Princeton 1947: 6.

⁸ K. Fledelius, Film and History - an introduction to the theme, i *XVI Congres International des Science Historique. Rapports I*, Stuttgart 1985: 181

⁹ P. Nørgart, Historisk Instituts 'Filmafdeling' 1965-80, i *Middelalder, metode og medier. Festskrift til Niels Skyum-Nielsen på 60-årsdagen den 17. oktober 1981*, København 1981: 449.

¹⁰ N. Skyum-Nielsen og P. Nørgart (red.), *Film og kildekritik*, København 1972.

¹¹ A. Brändström og S. Åkerman (red.), *Icke skriftliga källor*, Umeå 1991.

¹² F. de Saussure, *Course in General Linguistics*, London [1915]1983: 15. For en god innføring i semiotikkens ulike tradisjoner, se R. Stam et al., *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, Post-Structuralism and beyond*, London 1992.

¹³ S. Kjølrup, *Menneskevidenskaberne. Problemer og traditioner i humanioras videskabsteori*, Fredriksberg 1996: 249.

¹⁴ Saussure [1915]1983: 68.

¹⁵ D. Nordmark, *Billedspråkets betydninger - ett bidrag till filmteorins historia*, Stockholm 1976: 175.

¹⁶ C. Metz, Filmen: Sprog eller sprogsystem? *Tryllelygten* 1991: 27.

¹⁷ P. Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, Expanded edition, London 1998:84.

¹⁸ Skyum-Nielsen 1972: 13.

¹⁹ Metz 1991: 27.

²⁰ Sitert etter Kjølrup 1996: 249.

²¹ R. Barthes, *Det lyse kammer. Bemærkninger om fotografiet*, København 1983: 11.

²² W. Benjamin, Kunstverket i reproduksjonsalderen, i W. Benjamin, *Kunstverket i reproduksjonsalderen og andre essays*, Oslo 1975: 37.

²³ P. Rosen, Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts, i M. Renov (ed.), *Theorizing Documentary*, London 1993: 79.

²⁴ Barthes 1983: 38.

²⁵ Erslev 1926: 72.

²⁶ N. Skyum-Nielsen, TV-kommunikasjon set udefra, i *Studier i historisk metode IX*, Oslo 1974: 104.

²⁷ Fledelius 1985: 185.

²⁸ Skyum-Nielsen 1972: 12, 15.

²⁹ "Kreativ behandling av virkeligheten" er standarddefinisjonen av dokumentarfilm slik den engelske dokumentarfilmeren John Grierson formulerte det: "a creative treatment of actuality", i J. Grierson, *Grierson on documentary*, London 1966: 13. Se forøvrig B. Winston, *Claiming the Real*, London 1995, for

en interessant (og underholdende) diskusjon både av definisjonen og av Grierson og den engelske dokumentarfilmbevegelsen.

³⁰ Aldgate 1979: 12.

³¹ Kjeldstadli 1993: 165.

³² J. E. O'Connor (ed.), *Image as artifact. The Historical Analysis of Film and Television*, Malabar, FL, 1990.

³³ O'Connor 1990: 136.

³⁴ Kracauer 1947: 5.

³⁵ Ibid.

³⁶ P. Larsen, Filmhistorie: Tekst/kontekst. Om Siegfried Kracaues Caligari-prosjekt, i J Gripsrud m.fl. (red.) *Filmhistorie - fjernsynshistorie: Perspektiver, metoder, kilder*, Oslo 1991: 87.

³⁷ E. Schaaning, *Modernitetens oppløsning. Sentrale skikkelser i etterkrigstidens idéhistorie*, Oslo 1992: 132f.

³⁸ For en presentasjon av Birminghamskolen, se I. Hagen, *Medias publikum. Frå mottakar til brukar?*, Oslo 1998. Boka er forøvrig et utmerket oversiktsverk når det gjelder ulike tradisjoner innenfor publikumsforskningen.

³⁹ S. Hall, Encoding/decoding the TV message, i S. Hall et al. (eds.) *Culture, Media, Language*, London 1981.

⁴⁰ J. Fiske beskriver en slik "semiotisk demokratisering" i *Television Culture*, London 1987: 236.

⁴¹ Fiske 1987: 108ff.

⁴² O.A. Werring, *Levende bilder som historisk kilde*, Hovedoppgave i filmvitenskap, Trondheim 1995: 29.

⁴³ Skyum-Nielsen 1972: 21.

⁴⁴ Ibid: 65.

⁴⁵ O'Connor 1990: 170.

⁴⁶ M. Jönsson, Visuell historiografi. Hayden White, narrativism och film, *Filmhäftet* 101, 1/1998: 17. Dette nummeret av *Filmhäftet* er forøvrig et temanummer om film og historie.

⁴⁷ R. Barthes, Bildets retorikk, i R. Barthes, *I tegnets tid. Utvalgte artikler og essays*, Oslo 1994: 27.

⁴⁸ B. Nichols, The Voice of Documentary, i A. Rosenthal (ed.), *New Challenges for Documentary*, Berkely 1988: 52.

⁴⁹ O'Connor 1990: 173.

⁵⁰ K. Rübner Jørgensen, Den 9. april i tysk film, i *Middelalder, metode og medier. Festskrift til Niels Skyum-Nielsen på 60-årsdagen den 17. oktober 1981*, København 1981: 397. Se også H.F. Dahl, Skjebnedagen som ukerevy, 9. april 1940 i tysk Wochenshau, i G. Iversen, S. Kulset og K. Skretting (red.), *"As time goes by". Festskrift i anledning Bjørn Sørenssens 50-årsdag*, som spesielt tar for seg norske forhold.

⁵¹ Rübner Jørgensen 1981: 421.

⁵² Skyum-Nielsen 1972: 29.

⁵³ R.E. Herzstein, Newsfilm and Documentary as Sources for Factual Information, i J.E. O'Connor (ed.), *Image as artifact. The Historical Analysis of Film and Television*, Malabar, Fl. 1990: 182.

⁵⁴ Rübner Jørgensen 1981: 423.

⁵⁵ R. C. Allen & D. Gomery, *Film History. Theory and Practice*, New York 1985.

⁵⁶ *Levende bilder i Norge* var finansiert av Norges forskningsråd 1990-93 under programmet for kultur- og tradisjonsformidlende forskning (KULT).

⁵⁷ H.F. Dahl m.fl., *Kinoens mørke, fjernsynets lys - levende bilder i Norge gjennom hundre år*, Oslo 1997: fra smussomslaget.

⁵⁸ Sitert etter Pierre Sorlin, *The Film in History. Restaging the Past*, Oxford 1990: viii.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Seer-tall fra NRK - Forsknigen.

⁶¹ En klassiker her er P. Smith (ed.) *The Historian and Film* (1976). Se forøvrig *Historikeren og samfundet. Studier i historisk metode IX* (1974), som inneholder foredrag fra den Nordiske metodekonferansen i 1973, et første nordisk forsøk på å ta opp temaet. For nyere utgivelser se f.eks. *Past imperfect. History according to the movies* (1996), en populært anlagt antologi hvor historikere tar for seg sine favorittfilmer som spenner fra *The ten Commandment* (DeMille 1956) til *Nixon* (Stone 1995). For en mer akademisk og postmoderne tilnærming er R.A. Rosenstones bøker *Visions of the Past: the Challenge of Film to Our Idea of History* (1995) og *Revisioning history: Film and the Construction of a New Past* (1995) interessant lesning. Se også V. Sobchack (ed.) *The Persistence of History: Cinema, Television and the Modern Event*. 2. verdenskrig på film analyseres bl.a. i J.W. Chambers & D. Culbert (eds.) *World War II: Film and history* (1996). Innenfor vårt eget språkområde finnes eksempelvis antologien C. Ladegaard (ed.), *Når medierna spinder historiens tråd* (1993). Se også tidsskriftet *Film & History*, utgitt av the Historians Film Committee, som spesielt tar opp forhold knyttet til representasjon av historie på film og fjernsyn. Tidsskriftets web-adresse er <http://h-net2.msu.edu/~filmhis/>.

⁶² O. Dahl, *Grunntrekk i historieforskningens metodelære*, Oslo [1967]1991: 52.

⁶³ En utmerket guide til kildekritisk studium av nitratfilm er P.C. Usai, *Burning Passion. An Introduction to the Study of Silent Cinema*, London 1994. En introduksjon til dette temaet på norsk er B. Kulset, *Brennende lidenskap. En innføring i nitratfilmens historie og bevaring av nitratfilm*, Oslo 1997. For en teknologihistorisk innfallsvinkel, se B. Winston, *Technologies of Seeing. Photography, Cinematography and Television*, London 1996.

⁶⁴ R. Fielding, *The American Newsreel 1911-1967*, Norman 1972: 19ff.

⁶⁵ Dahl m.fl. 1997: 59.

⁶⁶ For norske spillefilmer se *Filmen i Norge. Norske kinofilmer gjennom 100 år*, Oslo 1995.

⁶⁷ Dahl [1967]1991: 64.

⁶⁸ D. Bordwell, *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, Mass. 1989: 8f.

⁶⁹ D. Bordwell & K. Thompson, *Film Art. An introduction. 5th ed.*, New York 1997: 75.

⁷⁰ L.T. Braaten m.fl., *Introduksjon til film. Historie, teori og analyse*, 2. utg. Oslo 1996: 13.

⁷¹ Bordwell & Thompson 1997: 76.

⁷² Ibid.

⁷³ Dahl [1967]1991: 63.

⁷⁴ Ibid: 52.

⁷⁵ Ibid: 67.

⁷⁶ Skyum-Nielsen 1972: 15.

⁷⁷ Dahl [1967]1991: 79.