

Historisk essay

Om Film og Historie – nogle metodiske refleksioner

Af Nils Arne Sørensen

Film kan ikke bare anvendes som historisk kilde. De har også spillet en vigtig rolle i det 20. århundredes historie, og de repræsenterer et stadigt vigtigere medium for formidling af historie til ikke-historikere. I dette essay fremlægger lektor, lic.phil. Nils Arne Sørensen nogle metodiske refleksioner over forholdet mellem film og historie. I modsætning til den traditionelle holdning, som anlagdes af Niels Skyum-Nielsen og hans elever i 1970'erne, og hvor det primært drejede sig om at bestemme den kildekritiske værdi af samtidige autentiske filmsoptagelse og eksplicite propagandafilm, peger han på mulighederne for at udnytte den filmgenre, som siden 1900-tallets begyndelse har været den dominerende, spillefilmen, som kildemateriale i f.eks. social- og kulturhistoriske studier. Hvad angår filmen som historieskaber, fremhæver han blandt andet, hvorledes film på en række områder har været med til at præge nutidsmenneskers hverdag og holdninger. Endelig behandler han i et afsluttende afsnit den historiske film og de professionelle historikers forskellige holdninger til denne filmkategori.

»Fortiden er ikke hvad den har været«. Med denne titel lægger den norske historiker Knut Kjeldstadli op til, at der i hans lærebog i historisk metode skal andre boller på suppen, end da vi andre introduceredes til de faglige hemmeligheder gennem klassikere som Erslev, Clausen og Dahl. Snarere end det post-moderne nybrud, som titlen næsten lover, holder Kjeldstadli sig dog på traditionens kendte stier. Det er en opdatering, ikke en revision, der er ærindet, og tak for det, vil de fleste historikere sikkert sukke. I hvert fald mange metodelærere: Kjeldstadlis bog er slået igennem på de danske universiteter de sidste år i en sådan grad, at den er blevet oversat til dansk (vel i erkendelse af, at skandinavismen heller ikke er, hvad den har været).

På ét område er fortiden imidlertid helt, som den altid har været. Det gælder forholdet mellem historie og film. Det spiser Kjeldstadli af med nogle få betragtninger i forbindelse med historieformidling.¹

1. Knut Kjeldstadli, *Fortiden er ikke hvad den har været*, Roskilde: RUCs forlag 2000, s. 213f.

Faktisk var gamle Erslev mere med på noderne end unge Kjeldstadli. I 2. udgave af *Historisk Teknik* fra 1926 kan man læse: »Nytidens tekniske Opfindelser tillader Gengivelser, hvis Troværdighed ligger i den rent mekaniske Frembringelsesmaade. ...[N]aar man endelig har opfundet at tage 'levende Billeder' af Tildragelser, kan disses ydre Forløb bevares for al Fremtid (f. Ex. Filmene fra Verdenskrigen og 'Genforeningsfilmen'). Paa tilsvarende Maade kan Lyde opfanges og bevares gennem Fonografen, og ogsaa dette vil faa en voksende betydning til Tilvejebringelse af historiske Kilder.«²

Film som historisk kilde

Erslevs profeti fik lov til at hænge frit luften i over 40 år, før en gruppe københavnske historikere omkring professor Niels Skyum-Nielsen tog handsken op. Som med meget andet i moderne dansk historie var det besættelsestiden, der dannede afsæt. I 1970 udgav Skyum-Nielsen sammen med de historiestuderende Hans-Christian Eisen og Kaare Rübner Jørgensen bogen *Filmen »De fem år«*, hvor der fremlagdes en detaljeret kildekritisk analyse af den dokumentarfilm, der siden 1960 havde udgjort det audiovisuelle element i historieundervisningen om besættelsen. En imponerende detaljeret gennemgang af filmens i alt 928 klip afslørede, at 58 klip var rene rekonstruktioner, mens 81 var fejlplaceret, hvad angår tid og sted.

Det var det klassiske kildekritiske spørgsmål: Er kilden, hvad den udgiver sig for?, som drev værket. En systematisk diskussion af film som historiske kilder leverede Skyum-Nielsen i 1972 i den store artikel »Film og lyd som historiske kilder – Politiske iagttagelser fra Tyskland og Danmark 1908-1968«, der er den bærende del af antologien *Film og Kildekritik*, som desuden samlede en række bidrag af Skyum-Nielsens elever og avisdebatter fra årene 1971-72.

For Skyum-Nielsen var det helt centrale spørgsmål undersøgelsen af, om filmklip var autentiske. Det blev suppleret med overvejelser om særlige karaktertræk ved filmmediet, som historikere skulle inddrage som forudsætninger for deres fortolkninger og brug af kilden. Det blev altsammen gjort med prisværdig snusfornuftig klarhed og i mange detaljer. Som sådan kan den 30 år gamle artikel fint læses med udbytte stadigvæk.

2. Kr. Erslev, *Historisk Teknik*, 2. udgave, København: Gyldendal 1926, § 9.

Problemet med den skyum-nielsenske tilgang er dens begrænsning. Den filmtypen, der interesserer, er den samtidige autentiske optagelse, suppleret med eksplicite propagandafilm. Derimod omtales den filmgenre, som siden 1900-tallets begyndelse har været dominerende, spillefilmen, ikke.

Når man betænker de omhyggelige autencitetsundersøgelser, der er bærende hos Skyum-Nielsen, kan det ikke overraske, at den pr. definition fiktive spillefilm ikke havde nogen interesse. Men den udprægede kyske holdning til, hvad der kan anvendes som historiske kilder, som Skyum-Nielsen byggede på og i øvrigt delte med stort set alle danske fagfæller, var historikere uden for landets grænser på det tidspunkt så småt begyndt at gøre op med. Det gjaldt også for brugen af spillefilm, som en række historikere diskuterede op gennem 1970'erne. Ganske typisk er den britiske socialhistoriker Arthur Marwicks bemærkninger fra 1980: »Over and over again, it has been pointed out to me at seminars and conferences that films are made by members of the upper and more prosperous segments of society. That I would never deny; but I am far more interested in the fact that ... films ... were seen by large audiences. There *is* a law of the market: the bigger its commercial success, the more a film is likely to tell us about the unvoiced assumptions of the people who watched it. It is the tedious documentary, or the film financed by political subscription, which tells us least.«³

Marwicks pointe ligner ganske, hvad man finder hos franske historikere som Marc Ferro og Pierre Sorlin. Tesen er, at en spillefilm er et produkt af sin tid og derfor afspejler den.

Parallellen til skønlitteraturen er indlysende, og derfor er det nærliggende at søge inspiration hos litterater. Her skal fremhæves en pointe fra litteraturhistorikeren Frits Andersens *Realismens metode* (1994). Andersen skelner heri mellem *gengivelse* og *fortælling*. For litteraten er det fortælling og persontegning, der er det mest interessante. Imidlertid blokeres dette ofte i den realistiske roman af forfatterens bestræbelse på at gengive genkendeligt (miljøer, landskaber, traditioner, vaner osv.). Det er nemlig forudsætningen for fortællingens karakter af realisme for læseren.⁴

3. Arthur Marwick, *Class, Image and Reality*, London: (forlag??) 1980, s. 22.

4. Litteraten Lars Ole Sauerberg opererer med en parallel skelnen mellem fortællingens »plot« på den ene side og så fortællingens »mikro-« og »makrohistorie« på den anden. Her repræsenterer mikrohistorien livets dagligdags trivialiteter, mens makrohistorien er det, som historikere normalt kalder den store historie: politik, krig og fred. Også for Sauerberg er gengivelsen af mikro- og makrohistorien afgørende for, om den fiktive fortælling – plottet – virker. Jf. Lars Ole Sauerberg, »Historie – litterært set«, forelæsning ved Center for Historie, Syddansk Universitet, Odense, 30. november 2001.

Dette kan uden besvær oversættes til spillefilm. Man kan sige, at spillefilmen også normalt må overbevise tilskueren på to niveauer. For det første filmens fortælling eller handling, som er filmens egentlige motor. Men skal det virke, må filmen også fungere på *gengivelsesplanet*. Publikum må føle sig overbevist om ikke blot historiens, men også rammernes autenticitet. Det gælder selvfølgelig ikke ekstravagante actionfilm, men ser vi på genrer som drama, komedie, kærlighedsfilm og sågar mange thrillers, så skal publikum overbevises om rammerne for »at stå på« filmen. Det betyder også, at historikeren ikke skal se gengivelsesplanet som uvedkommende »støj« – som litteraten vil gøre det. For historikeren vil det nemlig i høj grad være filmenes ikke-fortællende elementer, der er interessante at analysere. Her kan vi – med forsigtighed – hente viden om adfærd, normer og mentaliteter. Her kan social- og kulturhistorikere gå på jagt efter information om forholdet mellem generationer, kønsroller og sociale netværk i lokalsamfundet – for nu at nævne nogle få indlysende stikord. I Fritz Langs legendariske thriller *M* (1931) ser vi således interiører fra fattige berlinske arbejderhjem omkring 1930. I det danske lystspil *Eventyr-rejsen* fortæller de lange »turistklip« fra München, Venedig og Rom os, hvor eksotiske disse byer var for danske biografgængere i 1960 – nøjagtig som de indklippede dyrescener og indfødte stammedanse i Zoltan Kordas *Sanders of the River* (1935) viser os den mentale afstand mellem den afrikanske savanne og britiske biografæder. I talrige film fra 1930'erne og 40'erne, hvor middelklassefamilier spiller hovedrollen, mindes vi om både tjenestefolkenes antal og roller – og om, at måltider, hvor forældre og børn spiste sammen, var undtagelser. At købmand, bager og slagter langt op i 1950'erne ikke blot var steder, hvor man handlede, men også dannede rammen for lokale sociale netværk og informationer, kan man se i mange lystspil, fx i filmatiseringen fra 1955 af Erich Kästners *Drei Männer im Schnee*, hvor Fritz Hagedorns telefonsamtale med moren – på slagterens telefon, vel at mærke – bliver skildret som en begivenhed for omtrent hele nabolaget.⁵

5. Hertil kan man så lægge den observation, at Kästners roman fra 1934 20 år senere kunne filmatiseres ned i detaljen tro mod forlægget – bortset fra, at handlingen også i filmen udspiller sig i samtiden. At filmens instruktør, Kurt Hoffmann, hverken valgte at give filmen »klassisk« status ved at lade handlingen udspille sig i 1930'erne eller – måske mere nærliggende – »opdatere« roller og sociale situationer, fortæller ganske meget om langsommelighed i forandringer i livsstil i midten af sidste århundrede – tværs gennem 2. Verdenskrig.

Betoningen af det ikke-narrative må ikke få os til at overse, at filmenes fortællinger naturligvis også er sigende. Når det handler om filmfortællinger er det især det, man i filmsprog kalder *topical films* (og i gamle dage på dansk kaldte »problemfilm«) og forskellige former for propaganda-film, som vil interessere historikere. Dette felt vil jeg behandle nedenfor i afsnittet om »film som historisk agent«, men allerede her vil jeg gennem et enkelt eksempel pege på, at en analyse af spillefilms behandlinger af forskellige temaer har potentiale som kildemateriale til ikke mindst social- og kulturhistoriske undersøgelser.

Et sørgeligt aktuelt emne er race- og indvandringspolitikken. I Storbritannien har dette problemfelt siden slutningen af 1950'erne med meget stor regelmæssighed stået i centrum for ophedede politiske diskussioner, ofte udløst af omfattende optøjer fra slutningen af 1950'erne og senest i sommeren 2001. Temaet kan også følges i en stribe spillefilm de sidste 40 år. Første gang ses det i Roy Ward Bakers *Flame in the Street* i 1961, hvor en af tidens helt store stjerner, John Mills, lagde krop (og *box office value*) til portrættet af den sympatiske fagforeningsmand, hvis racemæssige tolerance ikke rakte til at acceptere datterens sorte kæreste, mens James Clavell i 1967 instruerede Sidney Poitier i en af mange roller som sympatisk sort i *To Sir With Love*. I begge disse tidlige film er det politisk-humanistiske budskab om tolerance fra primært hvide dominerende. Fra Thatcher-årene er Stephen Frears to film, *My Beautiful Laundrette* og *Sammy and Rosie Get Laid*, tidstypiske eksempler, hvor konfliktperspektiver dominerer. Fra 1990'erne derimod har man set et andet billede. På den ene side er der kommet masser af eksempler på, at man i plots og rollebesætning har givet plads til en »symbolsk sort«. Det gælder fx Peter Cantanos kæmpesuccess *The Full Monty* fra 1997, men er måske endnu mere udpræget i tv-serier, som fx den tilsyneladende uopslidelige *Eastenders*. På den anden side kan det multikulturelle nu også skildres med humoren som det væsentlige middel; en humor, hvis skydeskive er fordomsfyldte hvide som i *The Full Monty*, men også – og det er nok så interessant – kan være minoriteternes fordomme, som det gælder i Damien O'Connells sædekomedie *East Is East* (1999), hvor det ikke længere er spændingsfeltet mellem hvide og andre etniske grupper, der er omdrejningspunkt, men i stedet spændingerne mellem generationerne blandt pakistanske indvandrere og deres efterkommere. For historikeren er det interessante blandt andet at se skreddene i, hvad man har kunnet fortælle i filmens ganske kostbare medium (eller mere forsigtigt: hvad man har *valgt* at fortælle), og selvfølgelig bredere hvordan disse films plots og personskildringer skriver sig ind i og måske supplerer den viden, vi gennem andre kilder har



I »Sanders of the River« spilledes den tamme negerhøvding, Bosambo, af Paul Robeson, der her ses sammen med Nina Mae McKinney, som spillede Bosambos viljefaste kone, Lilongo. Borgerrettighedsforkæmperen Robeson tog senere afstand fra filmen. Han henviste til, at de filmsekvenser fra Afrika – blandt andet af forskellige afrikanske kulturelle ritualer – som instruktøren Zoltan Korda havde optaget, og som siden blev klippet ind i filmen, havde givet ham en anden opfattelse af filmens budskab. Denne senere udlægning af, at Robeson blev snydt af filmens bagmænd, holder dog næppe. Filmens tendens fremgår klart af manuskriptet, og i det mindste må Robeson have lugtet lunt, da han øvede sig på filmens hyldestsang til den britiske koloniembedsmand, Sanders, med følgende omkvæd: »Sandi the strong, Sandi the wise/Righter of wrong, hater of lies«. Som Jeffrey Richards anfører i sin bog *Films and British national identity* (1997), var Robesons problem nok i virkeligheden, at filmen ved premieren blev fordømt af venstreorienterede og borgerrettighedsgrupper. (Efter Kosmorama. Tidsskrift for filmkunst og filmkultur, nr. 226, vinter 2000, s. 169).

om dette problemfelt i britisk samtidshistorie. Hvis man så anlægger det lange historiske perspektiv, så kunne man igen sammenholde med de skildringer af indfødte, som vi møder i britiske imperiefilm fra 1930'erne som den allerede omtalte *Sanders of the River*, hvor skildringen af afrikanere som »half devil and half-child« (for nu at citere Kipling) bliver næsten pikant, når man opdager, at den »gode afrikaner« spilles af den amerikanske borgerrettighedsforkæmper og kommunist sympatisør Paul Robeson!⁶

Hvad enten der fokuseres på ikke-narrative eller narrative elementer, er der tale om *indholdsanalyse* af filmene. Imidlertid vil det for historikere generelt være nødvendigt (eller i det mindste ønskværdigt) at supplere denne analyse med dels en *intentionanalyse*, dels en *receptionsanalyse*.

Intentionanalysen handler om filmmagerens hensigter. Det er vanskeligere end man umiddelbart skulle tro; ikke kun på grund af kildeproblemer, men fordi en færdig film er et resultat af en proces, der involverer mange forskellige mennesker og interesser. Måske har instruktøren en kunstnerisk vision, som filmen søger at realisere. Man skal heller ikke overse, at filmbranchen har været central for skabelsen af en berømmelseskultur, hvor skuespiller- og instruktørstjerner er en vigtig del af en films indtjeningspotentiale, og at dette faktum faktisk ofte, især siden 1960'erne, af forskellige stjerner er blevet benyttet til at sikre, at bestemte historier er blevet filmet eller i det mindste har fået større appel. Et berømt eller snarere berygtet eksempel er Vietnam-filmen *The Green Berets* (1968), som John Wayne spillede hovedrollen i og var med-instruktør af. Fra Waynes side var der helt bevidst tale om at sprede et budskab så effektivt som muligt. Det fremgår af et brev, han skrev til præsident Lyndon B. Johnson for at få støtte til filmen. Heri hedder det blandt andet: »[It is] extremely important that not only the people of the United States but those all over the world should know why it is necessary for us to be there ... The most effective way to accomplish this is through the motion picture

6. For en god ordens skyld skal man naturligvis advare mod en naiv læsning, der overfører films »gengivelser« og »fortællinger« 1:1 som et spejl af en fortidig »virkelighed«. Fx er de »auteur-film«, som filmforskere ofte har interesseret sig mest for, indlysende problematiske i denne sammenhæng, fordi der her tit er tale om selvbevidste kunstneriske værker. Men heller ikke alle æstetisk mindre ambitiøse film er naturligvis oplagte at inddrage i historiske undersøgelser. Tommelfingerregelen må dog her være den samme, som fortællere for det funktionelle kildesyn i årtier har søgt at indprente historiestuderende: Det er problemstillingen, der afgør en kildes udsagnskraft.

medium ... We want to do it [dvs. skildre krigen, NAS] in a manner that will inspire a patriotic attitude on the part of fellow Americans«.

Selv om Wayne sikrede sig regeringens støtte, fik filmen alt andet end den tilsigtede effekt. Men både filmen og dens modtagelse er et vigtigt vindue til vores forståelse af Vietnamkrigen og det amerikanske samfund.⁷ I afdækningen af sådanne sammenhænge er der ofte stor hjælp at hente i den frodige internationale forskning inden for film- og mediestudier, hvor ikke mindst biografigenren er veludviklet – i høj grad i forlængelse af den klassiske litterære forfatter(skabs)biografi.

I det store billede er kunstneriske visioner eller socialt og politisk engagement dog undtagelsen, og normalt skal man holde sig Marwicks påpejning af *markedet* for øje i sin filmanalyse. Stort set alle spillefilm er lavet for at tjene penge, og deres oprindelse er derfor tæt knyttet til, hvad kapitalstærke kræfter har tillid til kan lokke så mange i biografen, at investeringen går hjem. Logik for begyndere, skulle man mene, men i virkelighedens verden har det været indviklet, fordi ligningen ofte har rummet ukendte såvel som kendte størrelser. Blandt de indlysende er hensyn til den eksisterende filmcensur (et forbud er lig med pengene ud af vinduet),⁸ men andre forhold kan fx være opfattelsen af dominerende køns- og raceopfattelser. I vore øjne er fremstillingen af afro-amerikanere ubehageligt stereotyp i filmatiseringen af *Borte med Blæsten*. Men producenten David O. Selznick har ganske givet vidst, hvad han gjorde – og publikums succesen var da også uforbeholdent hjemme, indtil politisk korrekte amerikanske forskere begyndte at dominere det intellektuelle landskab og problematiserede dette aspekt af historiens stadigvæk største kommercielle filmsucces (målt i faste priser).

Receptionsanalysen beskæftiger sig med modtagelsen af en film. Her er det igen markedspektivet, der danner afsæt: Hvis det skal give mening at analysere en films indhold som udtryk for samfundsmæssige forhold, så bør dette sammentænkes med samtidens reaktioner på filmen:

7. Citeret efter Jeremy M. Devine, *Vietnam at 24 Frames a Second – A Critical and Thematic Analysis of Over 400 films About the Vietnam War*, Jefferson, N.C.: McFarland 1995, s. 39.

8. Det mest indlysende eksempel er selvfølgelig skildringen af sex. Når man ikke skildrede fx utroskab i amerikanske film i 1930'erne og 40'erne, så kan man selvfølgelig ikke slutte fra filmene til virkelighedens verden, men må vejen omkring de retningslinjer, som branchens selvcensur, den såkaldte »production code«, udstak. Her hed det nemlig: »Adultery ... must not be explicitly treated, or justified, or presented attractively.« Citeret fra L. Leff and J. Simmons, *The Dame in the Kimono. Hollywood, Censorship and the Production Code from the 1920s to the 1960s*, London: Weidenfeld and Nicolson 1990, s. 284.

Blev filmen et tilløbsstykke eller et flop? Og hvordan blev filmen omtalt i medierne? Det første spørgsmål kan enklest besvares ved at undersøge, hvor mange der så filmen. Her kan man ofte finde hjælp hos nationale brancheinstitutioner, der kan have opgjort ikke blot, hvor mange billetter der er solgt i årets løb, men også til hvilke film (fx kan man på den tyske Filmförderunganstalts hjemmeside finde lister over de 100 mest set film i Tyskland for hvert år siden 1986). Er sådanne sådanne oplysninger umiddelbart utilgængelige – som tilfældet er i Danmark⁹ – kan man i det mindste tilnærme sig ved gennem pressen at finde ud af, hvor længe filmene gik i biograferne (og i hvilke biografer). Ved at sammenligne oplysninger fra forskellige bytyper kan man også få et fingerpeg om, hvorvidt filmene appellerede til bredere grupper eller kun interesserede mindre kernegrupper, herunder ikke mindst unge, som historisk var og fortsat er de ivrigste biografgængere.

Alt dette giver dog i bedste fald en meget upræcis forståelse for filmenes modtagelse. Derfor vil det være nødvendigt at inddrage pressens omtale af film, først og fremmest i form af anmeldelser. Også her er der vanskeligheder. Selv om filmanmeldelser er omtrent lige så gamle som mediet selv, så skal man være meget forsigtig fra at slutte fra anmeldervurdering og til publikumsreaktion. Fænomenet »publikumssucces trods dårlige anmeldelser« er såre almindeligt og maner til forsigtighed over for den for lette slutning fra anmeldelse til publikumsmodtagelse.

Selv når en film fik både gode anmeldelser og fik folk til at stimle sammen i køer ved biograferne, er dette ingen garanti for, at anmelderens blik og den gennemsnitlige tilskuers så den samme film. Det kan illustreres med Chaplins *The Great Dictator* (1940). Her roste anmeldere ved filmens britiske premiere filmen for dens politiske budskab. Således kaldte Labour-avisen *Daily Herald's* anmelder filmen for »a good deal more than the wonderful little Cockney's greatest film: It's a challenge from fun-loving freedom to humourless tyranny – a merciless weapon of ridicule in humanity's fight for liberty – as well as terrific entertainment.«¹⁰

Takket være en grundig undersøgelse blandt tilskuere, foretaget af den berømte »Mass Observation«-gruppe, får vi imidlertid et andet billede.

9. Siden oprettelsen af Det danske Filminstitut i 1972 er dansk films økonomi, incl. billetsalg, dog grundigt undersøgt løbende. Et første indblik for perioden frem til 1997 kan man få i tabellerne bagest i Jesper Andersen, Ib Bondebjerg og Peter Schepelern (udg.), *Dansk Film 1972-1997*, København: Munksgaard 1997. Se også Niels Jørgen Dinesen og Edvin Kau, *Filmen i Danmark*, København: Akademisk Forlag 1983.

10. P.L. Mannoek, »Even Venus de Milo Heils Charlie«, *Daily Herald*, 12. december 1940.

Heraf fremgår det nemlig, at det var scenerne, hvor Chaplin holdt sig inden for de rammer, han selv havde udviklet for sin vagabondskikkelse, som publikum jubede mest over. Undersøgelsen viste også, at filmens afsluttende patosfyldte tale, som flere anmeldere havde rynket på næsen af, gik rent ind på de fyldte plydssæder. Til gengæld var der enighed blandt anmeldere og publikum om, at scenen, hvor Chaplin danser ballet med en globus, var en af filmens bedste.¹¹ Materialet fra »Mass Observation« er desværre temmelig enestående, og derfor kan man normalt ikke grave sig længere ned i receptionsanalysen end de her anførte grove metoder. Til gengæld bør »Mass Observation«-eksemplet anspore historikere, der interesserer sig for betydningen af spillefilms historiebilleder og deres betydning for historiebevidstheden – et fænomen, jeg vender tilbage til nedenfor – til opsøgende arbejde blandt vore dages biografpublikum.¹²

Film som historisk agent

En af hovedtendenserne i international historisk filmforskning har siden 1970'erne været den kontekstuelle. Ambitionen er at placere filmen i den samfundsmæssige sammenhæng, hvori den er produceret. I de mest vellykkede tilfælde tenderer sådanne fremstillinger mod at blive samfundshistorie med filmverdenen som den særlige optik. Et fornemt eksempel er Lary Mays med rette berømmede *Screening out the Past: The Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry* (1982), der omhandler amerikansk film i stumfilmens æra (1890-1929). May argumenterer her blandt andet overbevisende for, at filmen var en aktiv og vigtig kraft i ændringen af bevidsthed og normer i perioden, fx hvad angår kønsroller.

At der med den første nye kunstform i århundreder var sluppet potentielt mægtige kræfter løs, var iagttagere klar over omtrent fra fødselsøjeblikket. Det skyldtes ikke mindst, at filmforestillinger fra første færd blev en masseattraktion og derfor blev iagttaget med bekymring fra samfundets vogtere: Hvad ville de nye levende billeder få af konsekvenser for

11. Mass Observations rapport om filmen er trykt i J. Richards and D. Sheridan, *Mass Observation at the Movies*, London: Routledge 1987, s. 350-363.

12. Som et interessant eksempel kan anføres Laila Kipsgaards vox populi undersøgelse blandt dublinere, der havde set Neil Jordans historierevisionistiske film om Michael Collins. Her viste undersøgelsen, at de adspurgte generelt havde elsket filmen, men slet ikke købt det revisionistiske budskab – et budskab, som mange filmanmeldere havde hæftet sig positivt ved. Jf. Laila Kipsgaard, *In search of a new Irish identity – a historical approach*, utrykt speciale ved Center for Engelsk, Odense Universitet, 1997, s. 83-91.

samfundsmoralen? Det var baggrunden for indførelsen af filmcensur, hvad enten det var myndighederne eller branchen selv, der tog initiativet. Et bredere perspektiv på filmens betydning finder man i en rapport fra en britisk regeringskommission fra 1936: »The cinematograph film is (...) a most important factor in the education of all classes of the community, in the spread of national culture and in presenting national ideas and customs to the world. Its potentialities moreover in shaping the idea of the very large numbers to whom it appeals are almost unlimited. The propaganda value of the film cannot be overemphasized.«¹³

Filmens potentiale i massepolitikens æra blev omtrent fra første færd udnyttet af de bolsjevikiske magthavere i Sovjetunionen. »For os er film den vigtigste af alle kunstformer,« skal Lenin have udtalt,¹⁴ og film med klare politiske budskaber blev i løbet af 1920'erne en vigtig del af kultur- og underholdningslivet. I 1925 produceredes i Sovjetunionen film til minde om 1905-revolution, blandt andet Sergei Eistensteins *Potemkin*, og to år senere var det Oktoberrevolutionens tiårs jubilæum, som var emnet for Eistensteins *Oktober*. Lige så velkendte er nazisternes propagandafilm med Leni Riefenstahls dokumentarfilm *Triumph des Willens* (1935) og Veit Harlans *Jud Süß* (1940) i spidsen.¹⁵ Demokratierne kunne også være med. Dokumentarfilmen *The Battle of the Somme* (1916) skulle styrke moralen på den britiske hjemmefront, og under 2. Verdenskrig var beredskabsfilm en vigtig del af den britiske og amerikanske filmproduktion. Et berømt eksempel er *The 49th Parallel* (1941) om en tysk ubådsbesætning, der efter at være grundstødt myrder og plyndrer sig gennem Canada få vej til grænsen – den 49. længdegrad – til USA og friheden. Den nazistiske grusomhed blev understreget af, at tidens britiske superstjerner, Leslie Howard og Laurence Olivier, var blandt ofrene. Andre ofte fremhævede eksempler er Noel Cowards *In which we serve* (1942), der skildrer sammenholdet på tværs af classeskel på en destroyer, der sænkes i slaget om Kreta, og den amerikanske *Mrs. Miniver* (1942), der følger krigens indgriben i engelsk landsbyliv i det første krigsår og som – i lighed med Cowards film – understreger, hvordan der skabes sammen-

13. Citeret efter Jeffrey Richards, »Film as a historical source« i Brian Brivati (ed.), *The Contemporary History Handbook*, Manchester: Manchester University Press 1996, s. 394-407, se s. 397.

14. Jf. Richard Taylor, »Soviet Socialist Realism and Film Comedy«, *Journal of Contemporary History*, 18, 1983, s. 439-461, se s. 445.

15. Karsten Fledelius behandler en række propagandafilm, blandt andet *Jud Süß*, fra mellemkrigstidens totalitære diktaturer i artiklen »Diktatorernes film«, *Kosmorama*, 226, 2000, s. 58-88.

hold om »engelske værdier« på tværs af classeskel i »the people's war«, som præsten fortæller sin menighed i den udbombede landsbykirke i filmens slutscene.

De mange film med koldkrigstemaer, der blev produceret fra slutningen af 1940'erne, har ofte i hvert fald elementer af beredskabsfilmen i sig. Det gælder fx den danske *Lyssky transport gennem Danmark* fra 1958. Temaet er illegal handel med strategiske materialer til østlandene, som en skrupelløs eksportør spinder guld på. Smugling af kobber og nikkel fremstod nok heller ikke midt under koldkrigen som det mest fascinerende plot, og det er påfaldende, at tilskueren hele to gange får en detaljeret forklaring på, hvad denne smugling går ud på, og hvor farlig den er – ligesom forskellige af filmens bipersoner får understreget, at sådanne aktiviteter er det rene landsforræderi. Karakteren af beredskabsfilm er altså tydelig, og over for skurken, direktør Hermansen – hvis misliebighed understreges af hans nebengeschäft udi den groveste sexchikane mod sine unge, uskyldige ansatte (og en antydning af, at han end ikke går af vejen for mindreårige) – opstiller filmen et dansk folkefællesskab bestående af helten, en naiv chauffør, en ung uskyldig pige, en djærv fisker samt toldre og havnefoged. Mens man følger det alt andet end avancerede plot, kan man i øvrigt ikke undgå at bemærke, at filmens musikalske tema er en tysksproget schlager-melodi, hvilket kan tjene til at minde om, at danskerne for ikke alt for længe siden hentede meget af deres popmusik uden for den engelsksprogede verden.

Film påvirkede imidlertid også på mindre eksplicite og derfor ofte oversete måder. Med de levende billeder blev verden meget mindre. Det er karakteristisk, at optagelser fra fjerne egne var i høj kurs i filmens barndom. Blandt andet scener fra schweiziske alpedale eller canadiske snemark, typisk filmet fra tog, så bevægelsesaspektet var tydeligt: Det var næsten som selv at være på rejse – og det var vel ikke den mindste del af attraktionen. Disse dokumentarfilm blev fra begyndelsen af 1900-tallet udkonkurreret af »spillede film«, men også her var eksotiske steder og skildringer af fremmede sociale miljøer med til at forme forestillingsverden – som jeg allerede påpegede i afsnittet om film som kilder. Filmernes glansbilledverden blev – ikke mindst gennem stjernesystemet, der udvikledes fra omkring 1910 (hvor man begyndte at supplere fjernoptagelser med nærbilleder; en forudsætning for genkendelse af skuespillere) – vigtige idealer for det unge kernepublikum, hvilket fx kom til udtryk i »look-alike« konkurrencer. Mere generelt kan der næppe herske tvivl om, at spillefilm i »filmens gyldne tidsalder«, dvs. frem til 1950'erne, var med til at udbrede »fremmede samfunds holdninger og værdier, først og frem-

SAGA STUDIO præsenterer DEN DANSKE FILM

LYSSKY TRANSPORT GENNEM DANMARK

ISCENESAT AF PEER GULDBRANDSEN

I HOVEDROLLERNE: KNUD REX
OLE WISBORG
LISELIL LARSEN
KAREN LYKKEHUS
FREDEN LERDORFF RYE
LOUIS MIEHE-RENARD
og mange flere.

GEDSER

FILMENS KENDINGS-MELODI AF ALLE WINDE DREHET
ER INDSUNGET AF LISELOTTE MALKOWSKY PÅ POLYDOR

MANUSKRIFT OG DREJEBOG
PEER GULDBRANDSEN

FRIT EFTER EN IDE AF CHARLES THARV

MUSIK:
SVEN GYLDMARK

PRODUKTIONSLEDELSE:
ERIK LARSEN

NODERNE UDSENDES AF
IMUDICO %

Den kolde Krig blev gjort til spillefilm fra første færd. Allerede i 1948 blev William A. Wellmans »The Iron Curtain« udsendt. Den byggede på autentiske begivenheder, nemlig den såkaldte Guzenko-affære fra 1945, hvor oplysninger fra en afshopper fra den sovjetiske Canada-ambassade førte til optrevlingen af en spionring. I Hollywoods og andre filmindustriers skurkegalleri kom kommunister, medløbere og spioner hurtigt til at afløse krigsårenes nazister/ tyskere (ofte spillet af de samme skuespillere, der talte med de samme accenter). Billedet viser originalplakaten fra Peer Gulbrandsens »Lyssky transport gennem Danmark«. Et blik på den nærmest demoniske Knud Rex levner ingen tvivl om, hvem der har skurkerollen.

mest de amerikanske«, som Pierre Sorlin har formuleret det.¹⁶ Som et hjemligt eksempel herpå kan henvises til Hans Edvard Nørregaard-Nielsens elegiske og fint registrerende erindringer om livet i Vestjylland i 1950'erne. Her tillægges spillefilm en aktiv rolle i den moderniseringsproces, der kom til at præge årene fra ca. 1950. Forventningshorisonten blev anderledes af mødet med Hollywood: »Medens man tidligere kun havde kendt til de nærmeste livsbetingelser og således ikke havde nogen baggrund for misundelse, begyndte de amerikanske film at friste med en strøm af forbrugsgoder. Man så, som var det på en anden klode, hvordan folk fra USA iført slåbrok om natten mødtes i køkkenet, hvor de trak kolde kyllingelår, sodavand og kage ud af et tilsyneladende uudtømmeligt køleskab. Det var også muntre folk med smilehuller i kinderne, og de brød med jævne mellemrum ud i sang.«¹⁷

Fra filmens barndomsår har vi også masser af beretninger om, hvordan publikum ofte reagerede meget kraftigt på de levende billeder. Publikum dukkede sig for at undgå skumsprøjt eller besvimele ved synet af tog, der tilsyneladende kørte lige ud af lærredet. I sine overdådige erindringer beretter den spanske instruktør Luis Buñuel om, hvordan der i Saragossas biografer i hans barndom omkring 1910 var »forklarere«, der fortalte publikum, hvad det var de så:

»Han stod ude ved siden af lærredet og kommenterede højlydt filmens handling. F.eks.:

– Grev Hugo ser sin hustru i en anden mands arme. Om et øjeblik skal De, mine damer og herrer, se ham trække sin skrivebordsskuffe ud, gribe sin pistol og dræbe den utro hustru.

Filmen var endnu en så ny og ukendt måde at fortælle historier på, at langt størstedelen af publikum havde meget svært ved at forstå, hvad der skete på lærredet og ved at kæde de forskellige begivenheder og scener sammen. I dag har vi ubevidst vænnet os til filmsproget, til montagen, og til at forstå, hvornår to scener er samtidige og hvornår de handlingsmæssigt kommer efter hinanden, ligesom vi med det samme forstår, hvis en scene f.eks. er et tilbageblik. Men dengang var det svært for folk at tyde det nye sprog.

Derfor tilstedeværelsen af en *explicador*.¹⁸

16. Pierre Sorlin, »Endgame?« (1999), i web-tidsskriftet om film og historie *Screening the Past* (<http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/>).

17. Hans Edvard Nørregaard-Nielsen, *Mands Minde*, København: Gyldendal 1999, s. 102.

18. Luis Bunuel, *Mit Sidste Suk*, København: Forum 1983, s. 31f.

Måske har den britiske filmhistoriker Stephen Bottomore ret i, at beretninger af denne slags (som er mangfoldige) kan være overdrevne.¹⁹ På den anden side kan historierne tjene som illustration af, at de menneskelige sanser også er sociale konstruktioner. Buñuel skriver om, at filmens særlige fortællesprog skulle læres. Men filmen udsatte også sanserne – i første omgang synet, siden også hørelsen – for nye indtryk, som skulle indarbejdes i erfaringen, nøjagtigt som togrejsens halsbrækkende fart havde gjort ca. 70 år tidligere.

Øjets kulturaliseringsproces fortsatte også efter de første filmoplevelser. Det kan man forvisse sig om ved at studere moderne publikums reaktioner på ældre film. Selv mange interesserede historiestuderende må erkende, at kedsomheden breder sig, når man ser filmklassikere som fx William Wylers succes fra 1946, *The Best Years of Our Lives*. Hvor efterkrigsårenes publikum kneb en tåre, da krigsinvaliden alligevel til sidst får sin barndoms *sweetheart*, gaber og fniser 2000'er-ungdommen: de er vænnet til et helt andet tempo, både fortælle- og filmmæssigt. Noget tilsvarende gælder Leni Riefenstahls propagandafilm om NSDAP's partikongres i Nürnberg. Siden filmens fremkomst er den blevet både berømt og fordømt for at være blændende propagandakunst. Så meget, at filmen er blevet anset for at være farlig – og fortsat omgås med stor forsigtighed. Lader man filmen møde et interesseret, nutidigt publikum, er reaktionerne imidlertid ikke gysende fascination af mesterværket. I stedet forundres publikum over filmens langsommelighed og de uendelige gentagelser. Mellem Riefenstahl og Wyler og vores tid ligger nemlig radikale brud i både teknologi og filmisk fortælleteknik, ikke mindst i forbindelse med MTV-revolutionen af musikvideoen, hvis konstante klip og perspektivforskydninger siden er blevet hverdagskost i spillefilm og tv-serier.

Vender vi atter blikket mod filmens unge år, kan det også overvejes, om film var med til at forrykke opfattelsen af virkeligheden. At film i høj grad beror på bedrag, ved vi alle i dag og imponeres over computeranimerede dinosaurer i *Jurassic Park* og det computergenskabte Rom i *Gladiator*. Men for et publikum, der for hundrede år siden i biografens mørke så en mand få kørt benene af, for dernæst på mirakuløs vis få dem sat på igen af en forbipasserende læge, var det ordet *mirakuløs*, man skal hæfte

19. Stephen Bottomore, »The Coming of the Cinema«, *History Today*, March 1996, s. 14-20, se s. 15.

sig ved.²⁰ Det var næsten at ligne med Jesu genopvækkelse af Lazarus fra de døde. De døde begyndte ganske tidligt at optræde på film som virkelige, men gennemsigtige væsener (etableret ved at køre to film oveni hinanden). Det trick blev fx brugt i krigsfilm som Abel Gances *J'accuse* (1919) og Lewis Milestones filmatisering af *Intet Nyt fra Vestfronten* (1930). Hermed kunne filmmediet være med til at styrke folkelige religiøse forestillinger – kan man foreslå som en undersøgelsesværdig hypotese.

I vurderingen af filmene som »historieskaber« bør man endelig – som det er tilfældet i mange kontekstuelle filmstudier – naturligvis også se film som en stadig vigtigere økonomisk aktivitet. I dag er underholdning USA's næststørste eksportvare, men allerede i mellemkrigstiden bekymrede den amerikanske dominans i mange lande, og fx de italienske lystspilfilm, der går under fællesbetegnelsen *telefoni bianchi*-film, var i lige så høj grad importsubstitution som fx kunststoffer. Når danske (og andre europæiske) film opnåede en guldalder i 1950'erne, er forklaringen også i høj grad økonomisk: Den kroniske dollarmangel, der prægede Europa til slutningen af 1950'erne, satte grænser for importen af amerikanske film. For socialhistorikerne må det også være indlysende at udforske de kulturer, der udviklede sig omkring biografer og film. Filmene var ikke kun drømmeverdener. Biografsalenes mørke var rammen for meget kropslige aktiviteter, hvad moralvogtere pegede på omtrent samtidig med filmens gennembrud. Biografernes mørke var frirum uden overvågning – og det er ikke tilfældigt, at biografsøfaer på engelsk fik kælenavnet *love-seats*. Biografernes rolle i den vestlige civilisations parringslege udspillede ikke med det frisindede samfunds langsomme gennembrud fra sidste halvdel af 1950'erne. Det var fortsat ikke jagten på kunstneriske oplevelser eller uskyldig underholdning, der drev personerne i David Lodges debut-roman *The picture-goers* (1960) i biografen, og blandt pubertetslømler i slut-60'ernes Herning var det et yndet trick at lokke det bumsede hjertes udkårne med til gyserfilm. Når *Rosemary's Baby* gik over lærredet, var chancerne gode for, at Elvira og hendes søstre ville ende på vores skød af lutter skræk, var logikken. Om det virkede, ved jeg desværre ikke – jeg turde nemlig heller ikke se Polanskis gyserklassiker.

20. Eksemplet er gennemgået på Museum for the Moving Image i London; et museum, der bør være et must for enhver filminteresseret London-farer – selv om flere guide-bøger rubricerer det som en typisk familieattraktion (det er det nu også).



Lewis Milestones filmatisering af Erich Maria Remarques *Intet Nyt fra Vestfronten* fra 1930 gjorde dybt indtryk på sin samtid. »The League of Nations could make no better investment than to buy up the master print, reproduce it in every language, to be shown to every nation every year until the word war is taken out of the dictionaries«, skrev bladet *Variety* i sin anmeldelse. Når filmen kom til at stå som antikrigsfilm over alle, var det, fordi Remarques skæbnefortælling blev effektivt »oversat« til filmsprog. Slutscenen, hvor hovedpersonen Paul dræbes, fordi han rækker ud efter en sommerfugl, en sidste rest af naturlighed og skønhed i den sønderskudte verden, er langt mere effektiv end romanens slutord. Det samme gælder kampscenerne, hvor brugen af bevægeligt kamera, hyppige klip (hele 169 på mindre end syv minutter i den mest berømte kampsekvens i filmen) og endelig lyd gjorde krigen meget mere nærværende for tidens biografpublikum, end tilfældet havde været i de mange tidligere film om krigen. Virkelighedsillusionen var så vellykket, at filmens slagscener siden ofte er blevet brugt i dokumentarudsendelser som autentiske. På denne måde er Hollywoods udgave af krigen blevet mere virkelig for mange end de langt mindre dramatiske billeder, man kan se i samtidige dokumentarfilm som fx »*The Battle of the Somme*«. (Efter *History Today*, vol. 45 (11), november 1995, s. 31).

Film som historieformidler

I Peter Schepelerns fremragende *Filmleksikon* (1995) finder man en række genre-opslag, om fx naturfilm, westerns, farcer, horror, krigsfilm og propagandafilm. Men man leder forgæves efter opslag om historiefilm eller »kostume-drama«, som det hedder i filmjargonen. Det må undre, for historiske film var fra første færd rigt repræsenteret, da spillefilm i det 20. århundredes begyndelse udkonkurrerede dokumentaroptagelser i biografene. Historiske film var også stærkt repræsenteret, da man begyndte at

lave langfilm med en sammenhængende fortælling i årene op til 1. Verdenskrig. Ikke mindst antikken dannede fortælleramme for en række spektakulære film. Det var selvfølgelig især italienske filmskabere, der gjorde sig udi sådanne værker, og Enrico Guazzonis over to timer lange filmatisering af Henryk Sienkiewicz' roman *Quo Vadis* fra 1913 blev et internationalt gennembrud for den spillede langfilm, som de følgende år blev efterlignet mange gange.²¹ Den mest berømte efterligning i samtiden var W.D. Griffiths *Birth of a Nation* (1915), der fik en begejstret akademiker-præsident, Woodrow Wilson, til at hylde filmmediets potentiale som historieformidler. Griffiths film var, mente Wilson, »like writing history with lightning«.²²

Det var dog næppe et dannelsesmæssigt ønske om at formidle historie, der gjorde historiske film til en af de store filmgenrer, en status, som genren stadigvæk har. Det har som oftest snarere været en fascination af fortiden som et rum for (melo)dramatiske fortællinger og eksotiske optrin, som kunne sælge billetter. Andre gange har politiske budskaber været til at få øje på, også i film, der ligger langt fra de klassiske propagandafilm fra mellemkrigstiden, som efterhånden er blevet indgående behandlet af ganske mange historikere.

At filmatiserede fortider og film, hvis handling er henlagt til »gamle dage«, må interessere den professionelle historiker, turde være indlysende. Om ikke andet, så giver behandlinger af fortiden i det potente medium anledning til, at historikere kan intervenere og diskutere den »rigtige« fortid. Det har vi set mange gange de sidste 25 år, hvor film og tv-serier – nøjagtigt som jubilæer – har været en anledning for historikere til at påtage sig ekspertroller over for den bredere offentlighed.

Men der er flere og bedre grunde. Den måske vigtigste er, at det er nødvendigt for historikere at acceptere, at de kollektive og virkningsfulde billeder af fortiden ikke nødvendigvis konstrueres af os fagfolk. Faktum er tværtimod, at det er forskellige underholdningsagenturer, der har hovedrollen som former af forståelser eller billeder af fortiden. Den amerikanske forfatter Gore Vidal argumenterede ligefrem i *Screening History*

21. Jf. Paolo Cerchi Usai, »Italy: Spectacle and Melodrama« i G. Nowell-Smith (ed.), *The Oxford History of World Cinema*, Oxford: Oxford University Press 1996, s. 124-127. Antikken – og især Rom – har vedblivende fascineret filmskabere. For en behandling heraf, se Maria Wyke, *Projecting the Past. Ancient Rome, cinema and history*, London: Routledge 1997.

22. Citeret efter R.C. Raack, »Historiography as Cinematography«, *Journal of Contemporary History*, 18, 1983, s. 411-438, her s. 411.

(1992) for, at spillefilmernes billeder for hans generation havde viklet sig uløseligt ind i erindringen som virkelighed, og australske historikere har påvist, hvordan scener fra krigsfilm, tv-serier og romaner har indskrevet sig i erindringen hos deltagere i 2. Verdenskrig i disse menneskers selvoplevede »autentiske tolkning« af denne fase af deres liv, ja undertiden direkte som om der var tale om egne oplevelser.²³

Man kan således let argumentere for, at historikere må tage films (og tv-seriers) historiebilleder alvorligt. Og det er historikere da også for længst begyndt at gøre. Blandt pionererne var de amerikanske historikere John E. O'Connor og Martin A. Jackson, der i 1970 dannede »The Historians Film Committee« med det formål at udgive et tidsskrift om film og historie. I selskabets formålserklæring hed det blandt andet: »The Historians Film Committee exists to further the use of film sources in teaching and research, to disseminate information about film and film use to historians and other social scientists, to work for an effective system of film preservation so that scholars may have ready access to film archives, and to organize periodic conferences and seminars dealing with film.«²⁴

Resultatet blev tidsskriftet *Film and History*, der startede i 1971 og siden har været et vigtigt medium for interessen i USA. Fra 1970'erne har vi set en stærkt voksende interesse blandt historikere internationalt, som er kommet til udtryk i både artikler og bøger, og ikke mindst i form af, at forskellige fagtidsskrifter enten har helliget temanumre til forskellige aspekter af problemfeltet eller ligefrem har indført faste rubrikker om film og historie. For mange var der tale om en faglig blåstempling af film og historie som forskningfelt, da verdens sandsynligvis mest indflydelsesrige historiske tidsskrift, *The American Historical Review*, i 1988 gjorde historiske film til genstand for et mindre tema og i forlængelse heraf oprettede en fast sektion, der omhandler emnet, redigeret af Robert A. Rosenstone. I midten af 1990'erne lod det succesrige britiske populærhistoriske *History Today* under overskriften »Film in Context« historikere analysere udvalgte filmklassikere og især historiske film som fx Viscontis *Leoparden* og Milestones *Intet nyt fra Vestfronten*.²⁵ Fra 1995, hvor filmens hundredårsjubilæum gav anledning til talrige markeringer, er den af Mark C. Carnes redigerede *Past Imperfect* et veloplagt, men også ganske

23. Jf. Kater Dorian-Smith and Paula Hamilton, *Memory and history in twentieth Century Australia*, Oxford: Oxford University Press 1995.

24. Citeret fra *Film & History's* web-site (<http://www2.h-net.msu.edu/~filmhis/>).

25. Artiklerne er samlet i David Ellwood (ed.), *The Movies as History*, London: Sutton 2000.

symptomatisk udtryk for, hvordan historikere traditionelt har forholdt sig til film, her demonstreret gennem 60 korte essays om »history according to the movies«. Fra samme år, men med en helt anderledes tilgang, er Rosenstones antologi med den sigende post-strukturalistiske titel *Revisio-ning History: Film and the construction of a new past*, hvis bidragsydere tager, hvad Rosenstone karakteriserer som »den nye historiske film« end-og særdeles alvorligt på filmenes egne betingelser.

En læsning af den voksende litteratur fra faghistoriske hænder om den historiske film viser, at der er tre meget forskellige tilgange til den histo-riske film.

Den første kan kort opsummeres som »filmmagerne har misforstået det hele«. Det kan man med god ret sige om de fleste historiske film. At den historiske film i Hollywood-sproget kom til at hedde »costume drama«, er ingen tilfældighed. Fortiden vælges ofte som handlingsrum, fordi det er eksotisk og anderledes. Krinolinekjoler og snøreliv lod kvin-delige stjerner komme til deres ret; det samme gjaldt for mænd som Er-rol Flynn og John Wayne de blå kavalleriuniformer. 17-1800-tallets kri-ge blev fra mellemkrigstiden hyppigt anvendt som ramme for farvestrå-lende og romantiske eventyrfilm, og blev John Wayne inkarnationen af western-genren fra midten af 1930'erne, så etablerede Errol Flynn sig i samme periode sig i historiske helteroller i film som *The Charge of the Light Brigade* (1936) og *Robin Hood* (1938). Ser man på sidstnævnte, så kan man konstatere, at det højst var navnene, som blev gengivet nogen-lunde historisk korrekt. Lignende indvendinger kan man rette mod nye-re, succesrige film. Selv om middelalderen er blevet både beskidt og bru-tal i Mel Gibsons *Braveheart*, så ved læsere af Hugh Trevor-Ropers for-midable *Invention of Tradition*-artikel om det skotske højland,²⁶ at der fortsat er alt for meget kilt, klantern og sækkepiber og alt for få høvdingebukser i filmen, og specialister i skotsk middelalder vil nok også stud-se over, at Wallace-familiens *manor* i filmen nærmest er gjort til en jord-hule (givetvis for at få den skotske frihedskæmper til at fremstå som en mand af folket!). Kritik af denne type er fortsat almindelig, når historik-ere skriver om historiske spillefilm. Og den er jo indlysende berettiget, men den har også sin begrænsning. Det emmer rigeligt af en »vi-alene-vid«-holdning, der generelt ikke er særlig konstruktiv, og måske oveni-

26. Hugh Trevor-Roper, »The Invention of Tradition: The Highland Tradition of Scotland«, i E.J. Hobsbawm and Terence Ranger (ed.), *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cam-bridge University Press 1983, s. 15-41.

købet yderligere kan marginalisere faghistorikerens rolle, når det gælder om at skabe historiebevidsthed.

En dialog mellem filmmediet og historievidenskaben er nærmere i den næste tilgang til historiske film, nemlig *levningstilgangen*, hvor historikere analyserer filmene som produkter af deres tilblivelsessituationer og ikke som historiske beretninger. Levningsanalysen kan man selvfølgelig underkaste enhver film og andre fiktive gengivelser eller *repræsentationer* (som post-strukturalisterne har lært os at sige) af fortiden.²⁷ Ser vi på den særlige filmgenre om mødet/sammenstødet mellem hvide og indianere, så er det umiddelbart let at påpege, hvordan skildringen af indianere har udviklet sig over tid. I klassiske westerns fra 1930'erne til 1950'erne var det indianeren som vild, vi blev præsenteret for. Generelt blev der ikke sat spørgsmålstegn ved den hvide civilisations overlegenhed og dermed ret til at fortrænge indianerne. Helt anderledes var skildringen i de to store westerns fra 1970, Arthur Penns *Little Big Man* og Ralph Nelsons *Soldier Blue*. Her skildres indianerkulturerne positivt, men ikke så meget i deres egen ret som for at kunne fremstille dem som overbevisende medynkvækkende ofre for den amerikanske hærs massakrer. Disse film var skabt af amerikanere, der ikke længere så USA som civilisationens fakkelbærer, men derimod som morderisk stormagt, og allerede ved filmenes fremkomst pegede mange anmeldere på, at filmenes indianere symboliserede den vietnamesiske civilbefolkning.

I 1990'erne kom indianerne igen på mode, men nu – i hvert fald i film som Kevin Costners *Dances with Wolves* og Walter Hills *Geronimo* – i deres egen ret. Især Costners gigantsucces er interessant. Mens skildringen af den hvide kultur som afstumpet er stereotyp, så er billedet af indianerkulturen mangefacetteret – fra hjemlig idyl til brutal kamp. Filmen er et klart udtryk for 1990'ernes venstreliberale tendens til at se USA som et multikulturelt samfund, hvor hver kultur har ret til (og krav på) sin egen historie og identitet. Samtidig svæver tidens miljøbevidsthed tæt over præriegræsset i Costners film. Det måske allermest bemærkelsesværdige ved filmen var dens succes: Der var et stort marked for Costners budskab i USA anno 1991. Det marked omfattede også efterkommere af Costners helte, sioux-indianerne. Da jeg i sommeren 1991 rejste rundt i Sioux-re-

27. En pioner inden for levningsanalysen af film var den tidligere citerede franske filmhistoriker, Pierre Sorlin. Se fx hans *The Film in History. Restaging the Past*, Oxford: Blackwell 1980.

servaterne i Midtvesten, stødte jeg på mange henvisninger til filmen, ikke blot som turistblikfang, men meget mere interessant i opfordringer fra stammeråd til deres egne om at arbejde for styrkelsen af den indianske kultur, »som blev så stolt fremstillet i *Dances with Wolves*«.

En parallel kan man finde i filmskildringer af det britiske imperium. I midten af 1930'erne kastede Hollywood sin kærlighed på imperiet. Det var eksotisk og kunne danne rammen om gode dramatiske eventyr. Som i de samtidige westerns var fundamentet en uproblematisk tro på den angelsaksiske kulturs overlegenhed. I filmene blev civilisation og imperium generelt truet af oprør blandt »de vilde«. Karakteristisk for filmenes kultursyn var det, at Cary Grant og hans fordrukne venner i *Gunga Din* (1939) er et talstærkt indfødt oprør overlegne. Disse imperiefilm er også slående eksempler på den orientalisme, som Edward Said for snart mange år siden påpegede i den vestlige kultur, der så den fremmede orient som både barbarisk og fascinerende, og som siden har inspireret mange historikere og andre kulturforskere. Det gælder ikke mindst den berømteste af imperiefilmene, Michael Curtiz' *The Charge of the Light Brigade* (1936). Her er skurken en arketypisk orientalsk despot, der er både grusom og (især) upålidelig, men filmen viser os også den fascinerende Orient med storvildtsjagt på elefantryg og underskønne danserinder, der er så erotiske, at de kun kan vises som skygebilleder. (Til gengæld er filmens hovedfortælling, der forklarer baggrunden for det, takket være Lord Tennysons berømte lejlighedsdigt, det lette kavalleris legendariske angreb under slaget ved Balaklava i oktober 1854, helt uden historisk belæg).

Blandt imperiefilmene er pendenten til *Soldier Blue* og *Little Big Man* den britiske instruktør Tony Richardsons udgave af historien om *The Charge of the Light Brigade* fra 1968. I afkoloniseringens kølvand er forestillingen om britisk overlegenhed forsvundet, og orientalismen er ikke længere et tema. Richardsons film er først og fremmest en kritik af Victoriatidens klassesamfund og er således et produkt af sin egen tid: 1960'ernes Storbritannien, hvor den classeskel-respekterende ærbødighedskultur blev udfordret af ungdomsoprørere og kulturkritikere. Richardsons film hører hjemme sammen med Alan Silithoes *Saturday Evening, Sunday Morning* (1958), E.P. Thompsons *The Making of the English Working Class* (1963), tv-satireprogrammet *This Was The Week That Was*, John Lennons flabede opfordring til de kongelige om at 'rasle med smykkerne' ved en velgørenhedskoncert i 1963 og Lindsay Andersons surrealistisk-anti-autoritære kostskolefilm *If* (1968); altsammen vigtige kilder til tidens britiske social- og kulturhistorie.



Stillbillede fra Enrico Guazzonis filmatisering af »Quo Vadis« fra 1913. I et socialt og økonomisk historisk perspektiv er det interessant, at italienske filmfolk blandt andet valgte den grandiose historiske film med store kulisser og ofte tusinder af statister, fordi det var en billig måde at vinde indpas på det internationale marked for film. (Efter The Oxford History of World Cinema, ed. Geoffrey Nowell-Smith, 1996, s. 126).

I de hidtil anførte betragtninger kan man sige, at der generelt har været tale om, at historievitenskaben domesticerer filmen, dvs. analyserer filmen med de parametre, man som historiker almindeligvis anvender. Hos Robert Rosenstone præsenteres vi imidlertid for et langt mere radikalt synspunkt. Hans udgangspunkt er i egentligste forstand historisk: Den analytisk, ræsonnerede, skriftlige historiske fremstilling er i sig selv en historisk konstruktion. Selv om den i nogle århundreder har været dominerende i fortællinger om og forklaringer af fortiden (og dens sammenhæng med nu- og fremtid), så har det ikke altid været tilfældet – og vil givetvis heller ikke være det. Historikerne må acceptere forskellige, konkurrerende måder, hvorpå historiske erfaringer formidles og diskuteres. En af disse måder er filmens, og i kort form er Rosenstones position denne: »The point is that if film does history, it does it in a far different way from that in which we historians work. The codes, the conventions, the practices of representation are (obviously) far different from that of the written text. A film is not a book, folks, but it can still carry a great deal historical consciousness, meaning, and argument.«²⁸

I den af Rosenstone redigerede *Revisioning History* fokuseres der gennem en række eksemplariske analyser på den genre, som han kalder »den nye historiske film«. Det er ikke Hollywoods historiesyn, der interesserer, men derimod en række film, produceret siden begyndelsen af 1970'erne, hvor »[f]ilmmakers all over the world have ... struggled to find new ways to come to grips with the burden of the past«. Karakteristisk for denne bølge er i Rosenstones formulering: »The difference between such works and traditional historical films is a matter of intent, content, and form. Their aim is less to entertain an audience or make profits than to understand the legacy of the past. Certainly it is no coincidence that such works tend to grow out of communities that see themselves in desperate need of historical connections – postcolonial nations; societies recovering from totalitarian regimes or the horrors of war; ethnic, political, social, or sexual minorities involved in the search to recapture or create viable heritages.«²⁹

28. Robert A. Rosenstone, Bidrag til diskussionen »Film and History«, H-Net List for Scholarly Studies and Uses of Media (H-FILM@MSU.EDU), 27. maj 1996.

29. Robert A. Rosenstone (ed.), *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past*, Princeton: Princeton University Press 1995, s. 3f.

Rosenstone skelner mellem tre forskellige tendenser inden for genren. For det første film, der problematiserer gældende historiesyn. Som eksempel herpå kan anføres Taviani-brødrenes *La notte di San Lorenzo* (1982). Denne film sætter spørgsmålstegn ved den hidtil dominerede opfattelse af krig og modstandskamp i Italien. Frem for heroisk dåd og offer skildres en kaotisk tilfældig virkelighed, og adskillige år før historikeren Cladio Pavone understregede epokens karakter af borgerkrig, spillede det tema en vigtig rolle i denne film. Man kunne også fremhæve Bertrand Taverniers *La Vie et Rien d'Autre* (1989), der før sorgarbejdet og mindekulturene efter 1. Verdenskrig blev en akademisk storindustri, stærkt tematiserede sorgen og længslen efter »closure«, som prægede mange efterladte efter en krig, hvor hundredtusinder af soldater ikke bare faldt, men simpelthen forsvandt. For det andet film, der ser »history as vision«, dvs. bruger mediets muligheder til at skildre Historiens indflydelse på enkeltmenneskers liv, det være sig stalinismen eller noget så abstrakt som samfundsmæssig modernisering. Blandt eksemplerne analyseret inden for denne kategori i bogen er Alain Resnais' *Hiroshima Mon Amour* fra 1959. Men man kan fx også placere Edgar Reiz' berømmede tv-serie *Heimat* fra 1985 inden for denne kategori: Her viser Reiz, hvordan både modernisering og nazisme griber ind i livet hos beboerne i den fiktive landsby Schabach. Rosenstones tredje kategori »revisions« er i dobbelt forstand historie: Her gøres op med den gængse, rationelle fortælle teknik; surrealistiske elementer inddrages som nødvendige ingredienser til en ny historisk forståelse. Det kendeste eksempel herpå, som behandles, er Hans-Jürgen Syberbergs syv timer lange *Hitler, ein Film aus Deutschland* (1977).

Det er altså uden for de *main stream* film, der hidtil er blevet diskuteret, at Rosenstone finder den nye, historiske film. De analyserede film er da også typisk »smalle« eller kunsthøj, og man skal være noget af en filmsker for at have førstehåndskendskab til de 13 film, som diskuteres i bogen. Faktisk må man sige, at de analyserede film henvender sig til et publikum, der er omtrent lige så begrænset som den fagoffentlighed, traditionelle historikere arbejder inden for. Men man behøver ikke at indskrænke sig til de alternative film, som Rosenstone og hans bidragsydere har udvalgt. Reiz' *Heimat* blev en solid succes, og det samme gælder Fassbinders trilogi om Tyskland fra nazismen frem til 1950'ernes Wirtschaftswunder: *Die Ehe der Maria Braun*, *Lili Marleen* og *Lola* (1978-81), der alle placerer sig som repræsentanter for Rosenstones første to kategorier. Selv det markedsfølsomme Hollywood kan

faktisk være med. Det er Neil Jordans *Michael Collins* (1996) et eksempel på.³⁰

Jordans film er på overfladen et klassisk eksempel på en biografisk film. Den rummer også alle de klassiske, markedsvigtige elementer: drama, aktion og kærlighed (men ikke sex). Men Jordan vil ikke blot underholde. Hans ambition med filmen er klart nok historikerens: Det er »the rise and fall of Michael Collins« omtrent »wie es eigentlich gewesen«, der fortælles. Og den fortælling er i sig selv et opgør med dominerende fortidsopfattelser. Med Collins-filmene søger Jordan nemlig at vise, at Irlands historie kunne være blevet anderledes. Collins fremstilles som den nationale frihedshelt, der udfordrede hele det britiske imperium – og vandt. I skildringen af heroiske frihedskæmpere og brutale briter ligger Jordans film helt i forlængelse af den traditionelle nationalistiske historieopfattelse i Irland. Men Jordan lægger i filmen meget stor vægt på, at Collins var en modvillig kriger, der mere end noget ville fred, og som også var villig til at indgå kompromisser for fredens og fremtidens skyld – modsat sin modstander i den irske borgerkrig, Eamon de Valera. Collins blev myrdet; de Valera vandt magten – og underlagde den irske fristat og senere republik et fundamentalistisk, reaktionært katolsk-nationalistisk styre. Det har historikere påpeget som en del af den irske historiker-revisionisme, men med Jordans film blev den alternative historie, hvor De Valeras ikonstatus som irsk landsfader mildest talt problematiseres, tilgængelig for et bredt publikum – og i den sammenhæng var beslutningen om, at filmen i Irland skulle gives censur-betegnelsen PG (»parental guidance«) af mere end snæver kulturel betydning. Hermed blev filmen nemlig en familiefilm, der bragte det revisionistiske (og forsonlige) budskab ud i alle kroge. At den kritiske del af budskabet så næppe blev annammet, er den tidligere omtalte vox populi-undersøgelse blandt irske tilskuere en påmindelse om: Den tydede på, at mens de irske biografgængere elskede billedet af Collins og den heroiske frihedskamp, så var de skeptiske over for filmens uflatterende billede af De Valera.

30. Den amerikanske filmhistoriker Robert Burgoyne har i bogen *Film nation. Hollywood looks at U.S. history*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1997, blandt andet analyseret Oliver Stones film *Born on the 4th of July* og *JFK* inden for en lignende »re-vision«-optik, hvor han ser film som disse som bidrag til en »counter narrative of American history«, der afviser den dominerende konsensus-opfattelse af USA som et fællesskab og i stedet fokuserer på de modsætninger og spændinger, der præger samfundet, ikke mindst race-, etnicitets- og kønsmæssigt.



Edward Flemings film »Den korte Sommer« fra 1976 er et hjemligt eksempel på, hvordan film-skabere (ligesom skønlitterære forfattere) foregriber faghistorikerens forsøg på nytolkning eller i hvert fald nuancering af gældende forestillinger. Filmen fortæller historien om en dansk kvin-des forelskelse i en tysk soldat under besættelsen med betydelig indføling. Filmens klare bud-skab (eller historietolkning) blev ikke mindre markant af, at det var Ghita Nørby, en af dansk films og teaters mest folkekære skuespillere, der spillede rollen som »tyskertøs«. »Den korte Sommer« blev en solid succes, både hos anmeldere og publikum. (Efter stillfoto fra filmen).

Historikere kan selvfølgelig også pege fingre af Jordans film. At han fx ændrer begivenhederne omkring »Bloody Sunday« 21. november 1920, hvor britiske hjælpetropper skød og dræbte 12 tilskuere ved en gælisk fodboldkamp, og lader en tank indgå i massakren, var blandt det, som kritikere fremhævede som problematisk. Jordans egen forklaring er, at hermed kunne han formidle, ikke hvordan det var, men hvordan massakren blev *opfattet* af de involverede.³¹ Den historiske virkelighed skal omdigtes for at blive rigtig virkelig på film, er budskabet. For filmhistorikere som Rosenstone er sådanne valg indlysende. Skal historien formidles fil-

31. Andrew Billen, »Forgive me, father ...« [interview med Neil Jordan], i *The Observer*, 8. september 1996.

misk, må den indordne sig under mediets rammer. De rammer har Rosenstone med lysende klarhed beskrevet i en artikel fra 1993, som bør indgå i alle diskussioner om historie på film.³²

Når historien overføres til lærredet, vil, påpeger Rosenstone, en række særtræk være forventelige. For det første er film normalt bygget op over en lineær fortælling, der ikke levner plads til strukturhistoriske indsigter. For det andet vil film typisk være individfikserede. For det tredje vil film fortælle afsluttede forløb, dvs. historien bliver lukket eller entydig. For det fjerde er mediet orienteret mod en følelsesorienteret frem for en analytisk tilgang. For det femte må og vil film levendegøre fortiden, herunder ting og sociale vaner, på en måde, der overskrider den skriftlige fremstilling. For det sjette kræver film helhedsperspektiv: Her kan man ikke adskille kategorier som fx køns-, teknik- og politikhistorie; de vil hele tiden indgå i et samspil, der i realiteten er den fortidige virkelighed nærmere end historikernes analytiske skillelinjer.³³

De fleste af disse karakteristika vil historikere nok betragte som begrænsninger ved filmen som medie for historieformidling. De tydeliggør, hvilke historier vi ikke kan forvente at finde i historiske film (med mindre de da som de »nye, historiske film« bevidst vender sig mod mediets konventioner).

Til dette kan man lægge, at historiske film igen og igen ganske frejdigt overskrider historikerens krav om dokumentation, som Rosenstone også påpeger. Fx er filmens syn principielt det totale: Billedet tillader ingen hvide pletter, og derfor må historiske film hele tiden opfinde rammer lige fra billeder på væggene til sociale situationer, der fungerer som nødvendige overgange mellem de kildebelagte scener. At se Sean Connery som Richard Løvehjerte eller Ole Ernst som Peter von Scholten er også indlysende brud på autenticiteten.³⁴ Kan sådanne autenticitetsbrud være til at leve med, så er det straks mere problematisk, når filmmagere (nøjagtigt

32. Robert A. Rosenstone, »Like Writing History with Lightning. Historical Film/Historical Truth, i *Contention*, 2, 1993, s. 191-204. Artiklen er optrykt i Rosenstones artikelsamling, *Visions of the Past*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1995.

33. *Ibid.*, s. 195ff.

34. Man skal dog ikke overse, at *casting* i film er resultatet af ofte meget præcise og håndfaste overvejelser, der ikke blot handler om skuespilleres markedsværdi, men også om deres image. Alle biografgængere i dag ved, at Mel Gibson »er« en helt, og denne »essens« føres så ubesværet over i de roller, han spiller i film som *Braveheart* og *The Patriot* – og det er naturligvis også derfor, at Neil Jordan valgte Liam Neeson (læs: helt – fra blandt andet *Schindler's List*) til rollen som Michael Collins og Alan Rickman (læs: skurk i gigantsuccessen *Die Hard*) som Eamon De Valera.

som romanforfattere) i deres skildringer af faktiske historiske forløb konstruerer »idealtypiske« personer, der skal kondensere hele socialgrupper. Her bevæger vi os langt ud over selv Arups kokette formulering om, at man må »digte over kilderne«.

Der er altså mange gode grunde til, at faghistorikere enten ikke har forholdt sig til forholdet mellem spillefilm og historie eller har været fristet til holde sig til den primitive (om end hyppigt veloplagne) kritik, der påviser, hvordan fortiden er helt forkert i filmmagernes hænder. Men selv disse gode grunde har deres grænser, som for længst må siges at være overskredet i en tid, hvor brugen af historie i identitetspolitikken står centralt på historiefagets dagsorden, og hvor flere og flere faghistorikere har fået blik for de mangfoldige, forskelligartede brug af historie som et centralt forskningsfelt. Alene derfor er studiet af film og historie alt for vigtigt til at overlade til filmelskere som undertegnede.

Summary

Nils Arne Sørensen: On Film and History – Some Methodological Reflections

Films may not merely be used as historical sources. They have also played an important part in the history of the Twentieth Century, and they represent an ever more important medium for popularising history for non-historians. This essay presents some methodological reflections on the relationship between film and history. As regards the use of film as a historical source, the author settles the account with the traditional very chaste attitude launched in Denmark by Niels Skyum-Nielsen, professor of history, and his students in the 1970s, which has primarily been concerned with asking the classic question of source critique: »Is the source what it purports to be?« of contemporary authentic footage and explicit propaganda films. He points out that such an attitude bars the use of the genre which has been dominating since the early years of the Twentieth Century, the feature film, as a historical source, e.g. in studies of social and cultural history. He goes on to treat film as a »historical agent«, where he points out how in a variety of ways films have helped shape the everyday life and the attitude of contemporary people. In a concluding section on film as a means of narrating history, he deals with the historical film and the attitude of historians towards it. He describes three different attitudes to historical films, which may be observed in professional historians. The first one is the attitude that the filmmakers have misunderstood

everything. The second one is the belief that films are important remains, which tell about the changing concepts of history and a changing use of history in our own time. The third one is the view that film is an independent medium of telling history, subject to its own rules and entitled to respect as such. The author declares in favour of the last view, in observing that the limits of the first two views have long since been transgressed, in an age when the use of history in identity politics is a central item on the agenda of scientific history, and where more and more professional historians have become aware of the multifarious and various uses to which history is being put as a central field of research.

(Translated by Jørgen Peder Clausager)