

HISTORISK TIDSKRIFT
(Sweden)

126:3. 2006

Filmen som historisk källa

Historiografi, pluralism och representativitet

Av Tommy Gustafsson

Bilder är något som historievetenskapen ofta har förbiset. Det är synd med tanke på att en gigantisk visuell masskultur växte fram parallellt med industrialiseringen av Europa och USA kring förra sekelskiftet. Det säger sig självt att dessa massproducerade bilder måste ha haft en vida större betydelse än vad de hittills tillmätts av historievetenskapen och att de därmed också kan bidra till ökad kunskap om, och förståelse av, det samhälle där de en gång framställdes. I antologin *Mer än tusen ord* argumenterar redaktörerna för ett ökat utnyttjande av bilden i de historiska vetenskaperna. De menar att bilder i form av filmer, målningar, vykort, skulpturer, fotografier och serier är något som humanistisk och samhällsvetenskaplig forskning sällan har ägnat sig åt. Dessa områden har lämnats åt konstvetenskaperna som har utvecklat teoretiska och metodiska redskap för att analysera bilderna, men då oftast som konst med den begränsning det innebär i form av kanonbildning. Mass- och populärkulturen har till följd av detta sällan analyserats och med den utslutningen blir bilden av den studerade tidsperioden ofullständig. Historievetenskapen kan genom bilderna få tillgång till en förbisedd, men mycket betydelsefull, källa till kunskap om det förflutna.¹

I den här texten kommer jag inledningsvis att diskutera varför filmen i allmänhet inte har använts i större utsträckning av historievetenskapen. Vad

1. Lars M Andersson, Lars Berggren & Ulf Zander, "Bilden som källa" i Lars M Andersson, Lars Berggren & Ulf Zander (red), *Mer än tusen ord. Bilden och de historiska vetenskaperna*, Lund 2001, s 7–16. Se även Pelle Snickars två artiklar i *Svenska Dagbladet* om den nya tvärvetenskapliga bildforskningen: "Bildforskning med nya ögon" (8/6 2002) och "Det fotografiska krigsminnet" (9/6 2002).

Tommy Gustafsson, f 1969, är doktorand i historia och verksam vid Historiska institutionen, Lunds universitet. Han arbetar på en avhandling som behandlar manlighet och genusrelationer i svensk filmkultur under 1920-talet. Några av hans texter är "Nationell ära och manlighet i *Karl XII* (1925) – en historisk filmanalys" i *Scandia* 2005:1 och "Ett steg på vägen mot en ny jämlikhet? Könrelationer och stereotyper i ung svensk ungdomsfilm på 2000-talet" i Erik Hedling & Ann-Kristin Wallengren (red), *Solskenslandet. Svensk film på 2000-talet* (2006).

Adress: Historiska institutionen, Box 2074, 220 02 Lund

E-post: Tommy.Gustafsson@hist.lu.se

är det som har hindrat historisk forskning att använda sig av filmbilder som källa? Därefter kommer diskussionen att gå över till att handla om hur och varför filmen, speciellt spelfilmen, kan och bör användas mer än vad som hittills varit fallet. Vad kan man som historiker få ut av filmediet, vilka källkritiska argument är det som talar för filmen när det gäller representation och tillförlitlighet?

Filmen som historiograf

Kring förra sekelskiftet ansågs den nya kinematografen ha ett oslagbart värde för den framtida forskningen eftersom den kunde spela av verkligheten såsom den verkligen var. Det var ett sätt att för alltid bevara det förflutna; att skriva historia med ljus, som presidenten och den skolade historikern Woodrow Wilson sägs ha sagt efter att ha sett D W Griffiths *The Birth of a Nation* (1915 – *Nationens födelse*), den första filmen som någonsin visades i Vita huset.² Trots den stora tilltron till det nya vetenskapliga underverket gick historievetenskapen och filmediet tidigt skilda vägar, även om filmen relativt snabbt och framgångsrikt kom att anamma *historien* i olika former för att berätta sina historier. Det är också främst här som filmen och historievetenskapen har stött på varandra under filmediets drygt hundraåriga historia, på ett slagfält där de stängt pannorna blodiga över de historiska faktafel som alla dessa filmer innehåller. Eller rättare sagt: det är de historievetenskapliga felfinnarna som stängt sina pannor blodiga, medan filmskaparna har viftat bort anklagelserna och därefter fortsatt att räkna alla pengar de tjänat på att anlita historien i sina gestaltningar. Faktum är dock att det är den audiovisuella historien i form av historiska spelfilmer, dramadokumentärer och historiska tv-dokumentärer – med hundratusentals gånger större spridning än den mest spridda avhandlingen – som har lyckats få tolkningsföreträde när det gäller spridningen av historia till allmänheten.³

Det här betyder inte att filmskaparna bakom dessa historiska filmer hittar på sina historier utan förankring i historievetenskaplig forskning. I själva verket anlitas oftast de främsta experterna på den aktuella historiska perioden i filmarbetet för att allt ska bli så historiskt korrekt som möjligt. Ändå innehåller storfilmer som *Gladiator* (2000) hundratals historiska fel som sedan

2. Pelle Snickars, *Svensk film och visuell masskultur 1900*, Stockholm 2001, s 14–22. Mats Jönsson, *Film och historia. Historisk Hollywoodfilm 1960–2000*, Lund 2004, s 31ff.

3. Ulf Zander, "Clio på bio. Filmer, fotnoter, historiker och Hollywood", *Filmhäftet* 1998:1. Erik Hedling, "Filmen som historiograf eller som historisk källa?", *Historisk tidskrift* 2002:1.

professionella historiker ofta ser som sin uppgift att korrigeras.⁴ Filmskaparna är dock inte i första hand ute efter att återge den exakta historiska sanningen; de vill producera en framgångsrik film där hänsyn måste tas till både ekonomiska och stilmässiga faktorer. I det stilmässiga ingår komponenten historia som en del av presentationens grepp och berättarstrategier, vilka i sin tur styrs av samtida konventioner som säger hur den skildrade perioden ska se ut och låta för att publiken ska uppfatta den som verklighetstrogen. I *Gladiator* anmärktes det bland annat på att de vita marmorstatyerna var just vita och inte kolorerade i sprakande färger som de bevisligen hade varit under antiken. Men i den allmänna föreställningsvärlden är och förblir dessa statyer vita och ingenting annat, därför blev de också vita i filmen, trots att de anlitate historiska experterna, regissören och scenografen mycket väl visste att det inte hade varit så i verkligheten.⁵

Den här kräftgången mellan filmen och historievetenskapen är lika gammal som filmens kommersiella koppling till historia och den har i ärlighetens namn inte lett fram till att filmskaparna har rättat sig i det historievetenskapliga ledet. Här är den dock intressant eftersom den utgör en av anledningarna till varför historievetenskapen och filmen gick skilda vägar, trots den inledningsvis mycket positiva tilltron till filmen som den ultimata historiografen. Två andra avgörande anledningar till filmens och historievetenskapens särade vägval ligger dels i att filmmediet ganska snabbt och i huvudsak kom att utveckla sig till ett underhållningsmedium som drog på sig dåligt rykte, dels att det vetenskapliga fundamentet till den då nyligen professionaliserade historievetenskapen, den klassiska källkritiken, inte var utformad för att hantera andra källor än det skrivna ordet för att kunna fastställa hur det egentligen hade varit. Parallellt med denna schism har dock den i sanningshalt högre ansedda dokumentära filmen hela tiden pockat på uppmärksamhet som källa.

Historievetenskapen och filmen

I huvudsak går det att dela upp det historievetenskapliga användandet av film i tre övergripande områden som samtliga trycker på filmens nära koppling till den samtid i vilken den producerades.⁶ För det första som en konkret histo-

4. Alexander MacGregor, "Gladiator", *Filmhäftet* 2001:2.

5. Jönsson 2004, s 4f, 8f. Den relativt högljudda debatten om de vita statyerna i *Gladiator* fick också inverkan, i exempelvis Oliver Stones storfilm *Alexander* (2004) är statyerna kolorerade.

6. Det ska poängteras att dessa tre användningsområden inte åtskiljs av vattentäta skott, utan att de tidvis överlappar varandra. För tydlighetens skull behåller jag dock en distinkt uppdelning i den fortsatta diskussionen.

risk källa för att visa hur det egentligen var. För det andra som en källa till tidsbundna skildringar av händelser och personer i så kallade historiska spel- och dokumentärfilmer. För det tredje som källa till tidsbundna föreställningar kring exempelvis kön, klass, etnicitet och generation i spel- och dokumentärfilmer. De två sista sätten är relativt nya användningsområden, framför allt i Sverige, och jag vill hävda att båda är lika fruktbara och att de kan och bör uppmärksammas för att tillvarata den informationsrikedom som dessa audiovisuella källor bär på⁷.

Det första sättet att använda filmen, främst den dokumentära, som en form av konkret historisk källa varur det skulle kunna utvinnas historiska fakta, är paradoxalt nog det minst fruktbara sättet att anlita filmen i den historievetenskapliga forskningen. Symptomatiskt för historievetenskapen är det likväl här som de första seriösa försöken görs för att tillvarata filmernas information och det är även här som det tydligast har skurit sig mellan filmmediet och historievetenskapens klassiska källkritik.

Detta användningssätt har sin historiska förankring i tron på filmen (och fotografiet) som den ultimata avbildaren av verkligheten. I början av 1900-talet var det vanligt att man blandade ihop människans sätt att se med kameran objektivitet. Man trodde ofta att fotografier och film visade verkligheten, att de inte kunde ljuga. Denna tro är i dag inte lika stark men den lever i högsta grad kvar, vilket visar på den genomslagskraft som fotografier och filmer kan ha som förmedlare av verklighet. På senare tid har det inte minst

7. Utanför Sverige, framför allt i USA, pågår det dock en debatt om förhållandet mellan historia och film. De två mest namnkunniga historikerna i den här debatten är Robert A Rosenstone och Robert Brent Toplin som båda har uttryckt åsikten att historievetenskapen inte längre kan kosta på sig att se ner på filmmediet som en tveksam källa till historisk kunskap, speciellt inte med tanke på det faktum att så kallade historiska spelfilmer och dokumentärer är den källa som allmänheten hämtar mycket av sin historiska kunskap ifrån. Toplin menar även att det existerar en vid klyfta mellan historie- och filmvetenskapen som bygger på revirtänkande och som interdisciplinärt måste överbyggas. Robert Brent Toplin, *Reel History, In Defense of Hollywood*, Lawrence 2002, s 2, 160–177. Talet om en interdisciplinär klyfta är dock inget som jag kan placera i en svensk kontext. Trots att samarbetet är relativt nytt har det likväl kommit en bit på vägen vilket inte minst visade sig på Svenska historikermötet i Uppsala 2005 då representanter från respektive ämne presenterade paper i två gemensamma paneler. Rosenstone, som också han anser att filmmediet måste betraktas utifrån sina egna villkor, har dock en mer radikal inställning då han föreslår att historiker mycket väl kan använda film (i stället för skriven text) för att presentera och framställa historia, t ex i undervisningen. Dock har Rosenstone en mycket konservativ inställning till hur dessa historievetenskapliga filmer skulle produceras då han bland annat skriver: "To be taken seriously, the historical film must not violate the over all data and meaning of what we already know of the past." Robert Rosenstone, *Vision of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*, Cambridge 1995, s 1–22, 79.

visat sig i den hetsiga debatten om Michael Moores dokumentärfilmer.⁸ Men både fotografier och filmer är konstruerade från början till slut, inspirerade som de är av samtidens rådande estetiska ideal, men även definierade av den tekniska utrustningen och dess begränsningar. Detta gäller dokumentära filmer såväl som spelfilmer. Den stora skillnaden ligger i att den dokumentära filmen traditionellt sett åtnjuter högre sanningsstatus eftersom den säger sig visa verkligheten, men den är likväl en konstruktion. Inom filmvetenskapen talar man om ett begrepp som transparent film och det innebär att allt tekniskt arbete bakom filmen inte syns i själva filmen, eller omvänt, genom att åskådaren inte störs av filmens konstruktion uppfattas det som utspelar sig på filmduken som mer verkligt.⁹

Den danske historikern Niels Skyum-Nielsen utarbetade tillsammans med sina adepter under 1960- och 1970-talen ett klassifikationssystem för hur man som historiker skulle kunna använda film som historisk källa för att utvinna fakta. De delade in filmen i fyra olika kategorier enligt en skala som talade om hur mycket filmerna ljög eller var falska – allt utifrån den klassiska källkritikens intresse för på närhet, äkthet och tendens. Eftersom klassifikationssystemet anpassades efter den klassiska källkritiken omöjliggjordes i praktiken ett fruktbart användande av filmen som källa då alla typer diskvalificeras emedan de är och förblir tendentiösa genom de manipulationer av originalupptagningarna som förekommer i alla filmer, till exempel klipp, ljusättning, musik, skådespelare, kommentatorer och så vidare. Efter flera års arbete kom Skyum-Nielsen fram till att det enbart var enskilda och orörda upptagningar som i slutändan kunde användas med någon slags tillförlitlighet.¹⁰ Men inte ens detta är möjligt enligt hans eget klassifikationssystem då senare forskning har visat att det även existerar en profilmisk verklighet (det som utspelar sig framför kameran innan man börjar att filma) som i högsta grad påverkar innehållet i de orörda dokumentära filmupptagningarna. Med

8. Se t ex: <http://www.smedjan.com/etta.asp?sida=display&nr=1126> (2005-02-22) och <http://www.dn.se/DNet/jsp/polopoly.jsp?d=1058&a=272062&previousRenderType=2> (2005-02-22). Ett annat exempel på detta är *Aftonbladet*, som efter en kontrovers för några år sedan alltid måste tala om ifall ett fotografi är manipulerat genom att skriva ut: "Bilden är ett montage."

9. Dokumentära filmer och spelfilmer innehåller vanligen hundratals klipp som förflyttar handlingen både i tid och rum, men detta stör inte åskådaren eftersom tekniken döljer klippen, bland annat genom kontinuitetsklippning som innebär att klippen görs på rörelser. Se även Erwin Leisers klagörande diskussion om dokumentärfilm i *Om dokumentärfilm*, Stockholm 1967, s 7–57.

10. Niels Skyum-Nielsen, "Film og lyd som historiske kilder – Politiske optagelser fra Tyskland og Danmark 1908–1968", i Niels Skyum-Nielsen & Per Nøgart (red), *Film och kildekritik*, Köpenhamn 1972, s 7–89.

andra ord: verkligheten manipuleras innan filmningen ens har påbörjats genom att närvaron av en kamera förvandlar människor till sociala aktörer som spelar sig själva.¹¹

Ett bra exempel på detta återfinns i dokumentärfilmen *Från lantarbetarvräkningarna i Södra Møre* (1929), där, precis som titeln anger, en rad statarfamiljer skulle vråkas. Filmen visar hur polisen anländer, vilket uruselt och upprörande dåligt skick statarlångorna är i och en pålagd speakerröst berättar indignerat vad det är som sker. Därtill öser regnet ner på de fattiga statarnas tillhörigheter som poliserna släpar ut på den leriga gårdsplanen. Allt är upplagt för att fungera som den socialistiskt agitatoriska film det är meningen att det ska vara. Problemet är bara att det profilmiska och närvaron av en kamera påverkar verkligheten i filmen. Statarna måste nämligen ha fått reda på att ett team skulle komma och filma och därför har alla de som ska vråkas på sig sina finaste kläder; de ställer upp sig på trappan familjevis som för ett fototillfälle och alla ser jätteglada ut, vilket tillsammans med den agiterande speakerrösten, ger en minst sagt ambivalent effekt.

Att använda filmen som en källa för att utvinna konkreta fakta är med andra ord mycket problematiskt. När det gäller själva filmbilderna för dock film- och medievetaren Pelle Snickars en mer uppdaterad diskussion i sin avhandling *Svensk film och visuell masskultur 1900* om skillnaderna och likheterna mellan det fiktiva och det dokumentära med film och fotografi som massmedium. Snickars väljer här att använda film och fotografier som "ett slags historiska källor i visuell form" och menar att "bilder *ur* det förflutna [är] minst lika viktiga för att framkalla bilder *av* det förflutna som textuella källor."¹²

Snickars undersöker främst dokumentära filmer, bland annat stadsfilmer som biografbolagen spelade in under 1900-talets första decennium när de öppnade en biograf i en ny stad för att locka publik. Här var förstås igenkänningsmomentet viktigt för besökarna. På filmen kunde de se sin egen stad och om de hade tur, kanske sig själva. Det Snickars diskuterar är om man i dagens läge kan använda dessa filmer som visuella källor för konkret information, exempelvis om den aktuella stadens bebyggelse, vilken typ av kläder människor hade på sig och så vidare. Hur ska man egentligen kunna skilja fiktionen från det dokumentära i dessa filmer? Vad kan man som forskare använda sig av?¹³

11. Snickars 2001, s 147ff. Se även vidare i Bill Nichols, *Representing Reality*, Bloomington 1991.

12. Snickars 2001, s 22, 26.

13. Snickars 2001, s 145–185.

Snickars tar upp ett exempel från den brittiska dokumentärfilmen *Wartime London* (1917) som visar en engelsk soldat som håller ett vitt pappersark framför sig med tidsangivelsen: "SEPT. 26 1917". Bakom soldaten syns Houses of Parliament så geografiskt befinner sig soldaten i London, men hur är det med tidsangivelsen? Är datumet rätt eller är det helt godtyckligt? Kan man som forskare bevisa att filmen är inspelad just den dagen? Nej, det kan man naturligtvis inte göra. Men i ett annat exempel tar Snickars upp stadsfilmen *Bilder från Nyköping* (1908) där publiken filmats då de kommer ut från biografen. Bland dem som kommer ut finns barn, ungdomar, män i arbetarkläder och så några bättre klädda damer och herrar. Är det här ett bevis för att det inte bara var arbetarklassen som frekventerade biograferna under 1900-talets första decennium som det ofta har hävdats? Ja, säger Snickars och gör gällande att *Bilder från Nyköping* är ett bevis för att publiken inte alls var klassmässigt homogen.¹⁴

Som historiker håller jag med om att tidsangivelsen är godtycklig, men att hävda att de bättre klädda damerna och herrarna som kommer ut från biografen i *Bilder från Nyköping* är ett bevis på biopublikens klassmässiga heterogenitet är att dra väl långtgående slutsatser. Hade man funnit tio eller femton stadsfilmer som visade samma sak kunde de tillsammans utgjort en stark beviskedja, men ett enda exempel är för vagt. Snickars nämner till exempel inte att några arbetarklassfruar kom ut från biografen och därför skulle man med denna enda film och med samma logik kunna hävda att den gruppen inte gick på bio – vilket den faktiskt gjorde.¹⁵

Arbetet med dokumentära filmer som källor för verklighet och sanning skulle innebära ett tidsödande och ofta hopplöst arbete för att fastställa källans ursprung, samtidigt som måttet av osäkerhet, trots hårt arbete, skulle vara enormt. Av den här anledningen har filmen mest använts som ett slags komplement i den historiska forskningen, något som försummar dess värde.¹⁶

14. Snickars 2001, s 23–29.

15. I rättvisans namn måste jag nämna att frågan om filmbildernas autenticitet inte är huvudsaken med Snickars undersökning, utan den behandlar i första hand folks inställning till och föreställningar om film och andra visuella medier i början av 1900-talet. För övrigt visar även resultat i min egen forskning på att biografpubliken var mer klassmässigt heterogen än vad tidigare forskning hävdade. Tommy Gustafsson, "En fiende till civilisationen. Vol. 1 Barn, ungdom, genus och censur i svensk film- och konsumtionskultur under 1900-talets första decennier", pågående avhandlingsarbete, Historiska institutionen, Lund 2004.

16. Se t ex Marie Cronqvist, *Mannen i mitten. Ett spiondrama i svensk kallakrigskultur*, Stockholm 2004, där James Bondfilmer och andra spionthrillers från 1950- och 1960-talen enbart omtalas som ett fenomen istället för att själva innehållet i filmerna används i analysen.

Det verkliga värdet, även om det går att dra ut vissa konkreta fakta ur dokumentära filmupptagningar, ligger exempelvis i statarnas agerande i *Lantarbetarvräkningarna i Södra Møre*. I stället för att källkritiskt avfärda filmen som falsk kan medvetenheten om att statarna spelade sig själva hjälpa oss att förstå och historisera både tiden och mediet bättre.

Filmen vs den klassiska källkritiken

Kampen om faktafelelen utgör en förklaring till att de allra flesta analyser som gjorts av filmer ur ett historiskt perspektiv också har gjorts av historiska spelfilmer per se.¹⁷ Att använda spelfilmer som historiskt källmaterial har i och med det blivit kontroversiellt på ett helt annat sätt än när det gäller till exempel användandet av fiktiva romaner. Historiker har av tradition nästan uteslutande arbetat med skriftliga källor, ofta officiella dokument, där fakta kunnat utvinnas som talade om vad som egentligen hände. Med film som källa blir arbetsgången annorlunda eftersom en film aldrig kan fastställa exakt vad som hände vid en viss plats och vid en viss tidpunkt.

Det kontroversiella med film som källa hänger ihop med att den professionella historieskrivningen är så starkt förknippad med källkritiken, både för att utvärdera fakta och för att källkritiken är det verktyg som legitimerar dessa som sanning. Det är i sig inget fel på källkritikens olika kriterier för att med kritisk blick fastställa ett historiskt skeende, men kopplingen mellan den klassiska källkritiken och dessa fakta gör att många potentiella källor, till exempel film och intervjuer, utesluts eftersom dessa inte kan fastställa konkreta historiska fakta. Motståndet mot nya typer av källor kan alltså karakteriseras som ett försvar för bevarandet av den klassiska källkritiken och dess inbyggda tro på en historisk sanning med stort S.

Filmer, och bilder överhuvudtaget, utgör dock materiella kvarlevor producerade i en specifik tid. I ett första steg ligger det inbäddat hos en historiker att fundera kring frågor om närhet, äkthet och tendens, både vad det gäller spel- och dokumentärfilm. Men med det andra tolkande steget, framför allt med den alltmer tvärvetenskapliga inriktningen av den moderna forskningen, måste den klassiska källkritiken utvidgas till att även inbegripa alternativa

17. Zander 1998. Här går Zander förtjänstfullt igenom hur historiska filmer refererar till det förflutna och den patrull som dessa filmer ofta stött på i form av petnoga historiker. Här finns även en intressant diskussion kring det faktum att spelfilmen har ett större genomslag som historieförmedlare än vad den så kallade vanliga historieskrivningen har och vad detta får för konsekvenser för människors förståelse av historien.

källor och metoder. I svenska metodböcker utgör fortfarande det skriva ordet det enda exemplet på källmaterial. I de få metodböcker som ändå väljer att diskutera användandet av alternativa källor anpassas dessa efter ramarna för den klassiska källkritiken i stället för tvärtom¹⁸ – något som antingen leder till att källornas användbarhet begränsas eller till att resultaten av undersökningar som använder alternativa källor ofelbart kommer att underminera den statistiska källkritikens kriterier eftersom forskaren är tvungen att gå runt dem och hänvisa till det löst sammanfogande begreppet funktionell källkritik.

Krocken mellan källkritiken och de alternativa källorna uppstår då de elegant utmejslade teorierna och metoderna inte passar in eftersom de är skapade för att analysera ord och inte bilder. Men nya typer av källmaterial kräver nya frågor, frågor som inte nödvändigtvis är ute efter att fastställa kronologin i ett historiskt skeende eller den politiska hackordningen i en historisk händelse. I stället har frågor om föreställningar och mentaliteter alltmånga kommit i centrum för det historiska intresset i ett försök att nå fram till den vanliga människan och hennes liv. Om man då ser på källkritiken som ett minimikrav där den intersubjektiva prövbarheten utgör kärnan borde det öppna upp för nya källor, metoder och teorier som kan fungera inom den historiska vetenskapen.

Den klassiska källkritiken i dess nuvarande form förhindrar dock bruket av nya typer av källor och detta begränsar vårt vetande. Nyligen omtalade också Rolf Torstendahl problemet med att källkritiken har fått en närmast fundamentalistisk position i den svenska historievetenskapen och att Sverige på det här planet skiljer sig från alla andra länder som han känner till, där källkritiken enbart utgör ett element av många metodiska normer.¹⁹ Som en konkret förlängning har denna motståndsmentalitet inneburit att utpekandet av faktafel i historiska filmer enbart har fungerat som ett påvisande av de här filmernas dåliga kvalitet, i stället för att en seriös diskussion har förts över vad dessa faktafel har för reell betydelse i en värld där den audiovisuella historieskrivningen formar mångas världsbild.

Filmvetenskap och historia

Filmvetenskapen har däremot oftast behandlat filmen som en konstnärlig enhet – ett verk – genom att fokusera på stil och form, förmedlat av en gudabe-

18. T ex Mads Mordhorst & Carsten Tage Nielsen (red), *Fortidens spor, nutidens øjne – kildebegreppet til debat*, Roskilde 2001.

19. Rolf Torstendahl, "Källkritik, metod och vetenskap", *Historisk tidskrift* 2005:2.

nådad regissör. På senare år har dock intresset för filmbranschen och dess villkor alltmer ställts i centrum och därmed har också samhället och tiden i vilken filmerna producerades fått ett större utrymme i analysen.²⁰ Därifrån är inte steget långt till att använda själva filmen som en historisk källa – ett historiskt avtryck – för tidsbundna uppfattningar och idéer. För att kunna använda spelfilmen som historisk källa måste forskaren dock frigöra sig från föreställningen om att filmen först och främst skulle vara en konststart, åtminstone partiellt eftersom filmvetenskapens analysredskap fortfarande är intressanta. Naturligtvis är film en konststart, men samtidigt är det en kommersiell färskvara och båda dessa faktorer måste tas i beaktande. Det går inte att låta det ena utesluta det andra genom kanonbildning eller genom att ställa upp problematiken i en generaliserade dikotomi mellan ideell konst och pekuniär kommers och därmed återskapa den seglivade föreställningen om att konst och pengar är oförenliga enheter.²¹

Den amerikanska filmforskaren Janet Staiger talar om kanonbildning som uteslutning med den innebörden att ett fåtal filmer väljs ut som referens och diskuteras som stor konst i ett ständigt återskapat kretslopp, medan majoriteten av filmerna glöms bort eller medvetet förträngs. Urvalet till denna kanon av filmer kan vara praktiskt – det går inte att se alla filmer – men framför allt är det ett politiskt urval: man värderar en del filmer som mer framstående än andra. Det politiska urvalet, som vid ett första påseende förefaller verka efter objektivt universella och tidlösa kriterier, har det problemet att det är individer eller mindre grupper, ofta män, som gör urvalet. De objektiva kriterierna baseras på vad som eventuellt kan vara nyttigt för samhället, till exempel vad som anses vara acceptabelt eller oacceptabelt i fråga om könsmässiga eller etniska representationer. Vad som uppfattas som acceptabelt eller inte är alltså i högsta grad relaterat till ett samhälles värderingar och inte efter några tidlösa kriterier.²²

Sett ur ett historiskt perspektiv betyder det här att vår förståelse av film som konst begränsas, men framför allt att de ej undersökta filmernas mångfacetterade föreställningar och mentaliteter går förlorade. Föreställningar

20. Exempel på detta är Jönsson 2004, Mats Björkin, *Amerikanism, bolsjevism och korta kjolar. Filmen och dess publik i Sverige under 1920-talet*, Stockholm 1997, och Leif Furhammar, *Filmen i Sverige. En historia i tio kapitel och en fortsättning*, Stockholm 2003.

21. Orsi Husz, *Drömmars värde. Varuhus och lotteri i svensk konsumtionskultur 1897–1939*, Hedemora 2004, s 17–36.

22. Janet Staiger, "Om filmkanonbildningens praxis" i Lars Gustaf Andersson & Erik Hedling (red), *Modern Filnteori 1*, Lund (1985) 1995, s 202–227.

som de facto är skapade i ett samtida historiskt sammanhang, men som valts bort eftersom de inte passade in i de stora linjerna och som därför nu måste grävas fram på nytt. Analogin mellan kanonisering av vissa utvalda konstnärliga produkter och det avgränsade urvalet som görs när historia med stort H ska skrivas är träffande. Det handlar följaktligen om att bryta upp invanda föreställningar och presentera en ny historisk verklighet som vågar vara mer komplex än tidigare.

Historiedidaktik och bruket av den audiovisuella historien

Det andra, mer fruktbara sättet finner man främst inom historiedidaktiken, där filmen används som historisk källa för att undersöka tidsbundna audiovisuella gestaltningar av historiska skeenden, händelser och personer. Att den akademiskt skrivna historien inte är den dominerande spridningskällan av historisk kunskap är en sanning som länge har ignorerats av historievetenskapen. Koncentrationen på att finna faktafel har stannat vid just detta i stället för att ta itu med och anpassa sig efter den omgivande faktiska verkligheten. Inom historiedidaktiken har intresset för bruket och förmedlandet av historia på senare tid sträckt sig utanför de akademiska kretsarna och historieläroböckerna. I stället har just historiska spelfilmer, dramadokumentärer och dokumentärer alltmer kommit att uppmärksammas som de senaste nittio årens mest betydelsefulla historieförmedlare till allmänheten.²³ Här är det inte i första hand fråga om ett sökande efter faktafel, utan om att studera den audiovisuella historia som den faktiskt är och som de allra flesta människor, oavsett om denna historia är rätt eller felaktig, berörs av och därefter baserar mycket av sin förståelse och sin uppfattning om samhället på.²⁴ Därmed är det inte sagt att historiska faktafel är ointressanta, men att de kanske är mer intressanta att diskuteras som alternativa historieskrivningar i stället för att enkelt avfärdas som felaktiga. Det här visade sig inte minst genom den heta transatlantiska diskussionen på hög politisk nivå då Storbritanniens premiärminister Tony Blair ifrågasatte den alternativa historieskrivningen i Hollywoodproduktionen *U571* (2000), där amerikanerna i filmen, och inte som i verkligheten britterna, erövrade den tyska krypteringsmaskinen Enigma.²⁵

23. Om man räknar från *Nationens födelse* 1915.

24. Se t ex David Ludvigsson, *The Historian-Filmmaker's Dilemma. Historical Documentaries in Sweden in the era of Häger and Villius*, Uppsala 2003, och Ulf Zander, *Fornstora dagar; Moderna Tider. Bruket av och debatter om svensk historia från sekelskifte till sekelskifte*, Lund 2001.

25. <http://www.jamesfollett.dswilliams.co.uk/u571%20lies%20damn%20lies.htm> (2005-02-21).

Pionjärer inom det här området i Sverige är Ulf Zander och Roger Johansson som i sina avhandlingar och i andra texter har uppmärksammat just filmens och tv:s betydelse för förmedlandet av den svenska historien.²⁶ Framför allt ska David Ludvigssons avhandling *The Historian-Filmmaker's Dilemma* framhållas som det första större svenska historievetenskapliga verket som ger sig i kast med dessa tänkvärda och högaktuella frågor. Genom en närgående studie av tv-producenternas Olle Hägers och Hans Villius praktik diskuteras hur historien används i det moderna samhället, hur den förmedlas via bilder och ljud i historiska tv-dokumentärer och vilka kognitiva, moraliska och estetiska överväganden filmskaparen är tvungen att göra.²⁷

Den som hårdast har propagerat för filmens betydelse som samtidshistorisk källa är dock filmvetaren Mats Jönsson, som i sin avhandling *Film och Historia* diskuterar den amerikanska historiska hollywoodfilmen som historieförmedlare till allmänheten. Övertygande visar Jönsson att dessa historiska skildringar, för att vara framgångsrika, var tvungna att följa en matris vars ekonomiska, estetiska och politiska innehåll ständigt befann sig i förändring. Denna samtidsbundna matris hänger nära ihop med det moderna samhällets föränderliga behov av och förhållningssätt till historien. De filmskapare som kunde få sina historiska skildringar att passa in i den just då rådande matrisen fick en ekonomisk framgång, medan de som inte gjorde det fick en flopp vid biljettkassorna. Det pragmatiska Hollywood levererade med andra ord historiska filmer efter en förväntningshorisont som kunde vara antingen ideologiskt kontraproduktiv i förhållande till rådande samhällsströmningar eller i högsta grad konservativ allt efter de politiska svängningarna. I slutänden visade det ekonomiska resultatet skoningslöst om filmskaparna hade varit tillräckligt lyhörda.²⁸ Häri ligger även insikten att historiker måste skaffa sig en audiovisuell kunskap som är samtidsbunden för att rätt kunna läsa av dessa filmer gentemot kontexten.

Filmens pluralism: representation och tillförlitlighet

Det tredje sättet att använda film som historisk källa är för att undersöka tidsbundna föreställningar kring exempelvis kön, klass, etnicitet och genera-

26. Zander 2001; Ulf Zander, "Holocaust at the Limits. Historical Culture and the Nazi Genocide in the Television Era", i Klas-Göran Karlsson & Ulf Zander (red), *Echoes of the Holocaust. Historical Cultures in Contemporary Europe*, Lund 2003; Roger Johansson, *Kampen om historien. Ådalen 1931. Sociala konflikter, historiemedvetande och historiebruk*, Stockholm 2001.

27. Ludvigsson 2003.

28. Jönsson 2004, s 5, 201–214.

tion i spel- och dokumentärfilmer.²⁹ Det här angreppssättet är lika fruktbart som studierna av bruket och förmedlandet av audiovisuell historia. Dessutom inbegriper det alla typer av film, inte enbart historiska filmer.

I jämförelse med andra (audio)visuella källor är framför allt spelfilmen i ett avseende unik eftersom det är ett superkommersiellt massmedium. Kombinationen av den ekonomiska nödvändigheten att nå ut till så många människor som möjligt och att producenter av film sällan kan göra några större ingrepp sedan filmen väl kommit ut på marknaden – de har så att säga bara en chans – får stor betydelse för filmens innehåll och dess framställning av människor.³⁰ Det här sakförhållandet har jag valt att kalla filmens pluralism och det vilar på tre ben som sammantaget ger en avsevärd tyngd åt forskningsvärdet av spelfilmen som historisk källa.

Spelfilmen kan förstås och kritiserats som andra historiska dokument. Det som krävs av forskaren är kunskaper om filmens språk, till exempel inramning, kameraplacering, ljussättning, redigering och genrekonventioner som behövs för att läsa filmerna, vilket egentligen inte är konstigare än att en äldre historiker måste lära sig läsa handskrift. Vidare erhåller spelfilmen en stor del av sitt estetiska värde genom att reflektera samhörighet med verkligheten och det är här som det första benet i filmens pluralism träder in. En kommersiell spelfilm skapas av hundratals människor, både män och kvinnor, som var och en genererar en bild, medvetet eller omedvetet, av den potentiella åskådaren för att på så sätt lättare kunna gissa sig till vilka attityder och preferenser denna har.³¹ Resultatet av denna kollektiva heterogenitet blir just att filmerna kommer att återspegla aktuella attityder, värden och åsikter i pluralis för tiden då filmen i fråga producerades. Det är med andra ord inte en gudabenådad regissör som ligger bakom en films tillkomst på samma sätt

29. Två svenska filmvetenskapliga avhandlingar som delvis använder detta angreppssätt är Björkin 1997, s 145–202, och Tytti Soila, *Kvinnors ansikte. Stereotyper och kvinnlig identitet i trettioalets svenska filmmelodram*, Stockholm 1991, båda för att undersöka genusföreställningar.

30. I allmänhet brukar den här envägskommunikationen framställas som något negativt eftersom många anser att åskådarna enbart sitter passivt och ser på filmen, men åskådaren är i högsta grad aktiv i sitt tittande då filmer är konstruerade som scener som inte alls hänger ihop med varandra tids- och rumsmässigt. Åskådarens aktiva deltagande består bl a av att sätta ihop en sammanhängande berättelse av dessa löst sammanfogade scener. För andra exempel på filmåskådarens aktiva deltagande, se John Fiske, *Television Culture*, London 1986; Douglas Kellner, *Media Cultures*, New York 1995, och David Bordwell & Kristin Thompson, *Film Art. An Introduction*, New York 1997.

31. William Hughes, "The Evaluation of film as evidence", i Paul Smith (red), *The Historian and Film*, Cambridge 1976, s 49–79. Alltsedan filmen blev big business under 1910-talet har, framför allt i USA, filmbolagen även ägnat sig åt att kartlägga biografpublikens preferenser, t ex via åskådarundersökningar och provvisningar. Detta utesluter dock inte att både medvetna och omedvetna föreställningar (eller antaganden) hos de många filmskaparna formar filmens innehåll och representationer.

som en ensam författare ligger bakom en roman. Undantaget skulle tyckas kunna vara så kallade konstfilmer, men dessa filmer brukar vanligtvis inte nå ut i samma grad som populära spelfilmer och deras värde som källa för attityder och föreställningar i plural är generellt också mindre eftersom de vanligtvis baseras på en vit mans kontemplationer. Dock ska inte dessa filmer avfärdas eftersom även de innehåller värderingar och attityder. Att en film över huvud taget går sämre ekonomiskt kan hänga ihop med att den inte hyser samma uppfattningar som, skulle man kunna säga, de som dominerade i ett samhälle vid en viss tid. Men att avvikande uppfattningar existerar är ändå viktigt att observera eftersom det visar att dessa tankar fanns där i samhället, om än i latent form – och det visar även på filmmediets pluralism. När det kommer till kritan är även de konstnärliga filmerna gjorda av fler än en person. Kontentan är att både mainstream- och konstfilmer har ett värde. Denna tillkomstens pluralism ska inte underskattas.

Det andra benet som håller upp filmens pluralism är dess strävan efter representativitet. I *Historisk tidskrift* har filmvetaren Erik Hedling tidigare redogjort för den kommersiella populärfilmens anmärkningsvärda användbarhet som historisk källa:

Den populära filmen, oerhört dyr som den är, måste ligga mycket nära publikens preferenser vad gäller till exempel ideologiska ställningstaganden för att kunna spridas så effektivt som möjligt, det vill säga tjäna ihop sina kostnader. Helst måste den också kunna härbärgera så många typer av preferenser som möjligt – man vill ju nå såväl höger som vänster, heterosom homosexuell, religiös som ateist med samma verk. [...] Med andra ord skulle man kunna påstå att den populära filmen som inget annat medium förmår representera sin samtid.³²

Det marknadsekonomiska inslaget där åskådarna avger sitt domslut vid biljettkassorna hänger definitivt ihop med filmens pluralism, vilket inte minst visar sig genom att den populära filmen, jämfört med en roman, även når ut till en tiotusenfalt större publik. Innebörden av detta är att spelfilmen är tvingad att ligga nära flera olika, samtidigt existerande, strömningar i det omgivande samhället. Härav också den mångtydighet som Cultural Studies har tillskrivit populärkulturen.

Ett konkret exempel är spelfilmen *Karl XII* (1925), vars nationalistiska

32. Hedling 2002, s 76f.

strömning var tänkt att appellera till folkets kärlek till fosterlandet mitt under pågående försvarsdebatt. Men för att denna, som det visade sig, mycket populära film skulle tilltala fler än de högerintressen som låg bakom produktionen var filmskaparna tvungna att lägga till en parallellhistoria, en så kallad *human interest story*, där man får följa en vanlig familj vid sidan av Karl XII:s legendariska hjältebravader. Via denna sidohistoria framträder en rad olika man- och kvinnligheter som kan sättas i relation till filmens huvudströmning, som i sin tur existerar i det omgivande samhället.³³ Frågan är då hur nära verkligheten filmernas olika representationer av till exempel man- och kvinnligheter ligger?

Jag vill hävda att det är just den mänskliga aspekten, främst medierad genom skådespelarna, som binder samman filmerna och åskådaren på ett förståelsemässigt plan. Det är här som åskådaren reflexivt kan relatera till sådant de känner igen och sådant som de kanske står främmande inför. Knutpunkten ligger just i att åskådaren känner igen vissa drag eller typer och kanske till och med identifierar sig med någon av karaktärerna, vilket också innebär att åskådaren sannolikt känner motvilja gentemot andra karaktärer. Det finurliga är att filmerna strävar efter att uppehålla denna pluralism då det långtifrån är säkert att åskådarna – beroende på en mängd olika omständigheter – identifierar sig/känner motvilja mot en och samma karaktär i en film. Åskådarna är inte en homogen massa och därför måste filmerna, för att bekosta sin egen dyra produktion och generera vinst, vara pluralistiskt inkluderande, vilket i sin tur innebär att filmerna indirekt kommer att återspegla en mycket komplex verklighet vad gäller olika föreställningar om könen. Med detta sagt betyder det inte att en och samma film, trots sin pluralism, inkluderar allt och alla, men med en undersökning som omfattar ett större antal filmer borde rimligheten i slutsatserna bli mycket tillförlitliga.

Det tredje benet i filmens pluralism har att göra med filmens massmediala mål, en inriktning som suddar ut gränsen mellan den offentliga och den privata sfären. Detta inträffar genom att filmen använder sig av mänsklig erfarenhet som råmaterial i sin produktion och till följd därav visar upp det privata i offentligheten. Beroendet av maximal spridning hänger inte enbart ihop med att täcka in så många skilda grupperingar i samhället som möjligt, utan även *hur* dessa karaktärer framställs när det gäller känslor, utseende,

33. Tommy Gustafsson, "Nationell ära och manlighet i *Karl XII* (1925) – en historisk filmanalys", *Scandia* 2005:1.

uppförande, relationer och så vidare. Filmskaparna är helt enkelt tvungna att använda sig av mänskliga erfarenheter, behov och fantasier som både bekräftar och överskrider vad som accepteras i den offentliga sfären och detta därför att filmen, genom sina fotografiska kvalitéer, är så nära kopplad till realismen.³⁴

Lätt förenklat kan man tala om två sorters realism inom konsten. Den första säger att konst ska behandla viktiga sociala och psykologiska aspekter och den andra sorten säger att det ska vara verklighetstroget.³⁵ De två sorternas realism har inte alltid gått hand i hand i filmens värld, men oavsett om filmen utspelar sig i rymden, är tecknad, är en skräckfilm, en romantisk komedi, en animerad film med fiskar, myror eller kor i de ledande rollerna, kan inte filmskaparna tumma på karaktärernas mänskliga drag. Det är framför allt här som åskådaren kan relatera till vissa känslor, beteenden eller egenskaper som återfinns hos karaktärerna på filmduken och som får de tvådimensionella karaktärerna att framstå som trovärdiga – och i förlängningen också som verklighetstroga. Det är till exempel av den här anledningen som djur i naturfilmer ofta tenderar att förmänskligas.

De tre benen för filmens pluralism kan även till stor del sägas vara giltiga för den kommersiella dokumentärfilmerna, framför allt den som producerades under första halvan av 1900-talet då statliga medel fortfarande var sällsynta i finansieringen.³⁶ De dokumentära filmerna var då, liksom den kommersiella spelfilmen, mer beroende av en stor publiktillströmning, vilket medförde att framställningen av till exempel människor från icke-västerländska kulturer medvetet förvrängdes av rent kommersiella skäl för att locka människor till biograferna.³⁷

34. Miriam Hansen, *Babel & Babylon. Spectatorship in the American Silent Film*, Cambridge & London 1991, 60–65; Miriam Hansen, "Early Cinema – Whose Public Sphere?", i Thomas Elsaesser (red), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, London (1990) 1997, s 228–246.

35. Ben Brewster & Lea Jacobs, *Theatre to Cinema. Stage Pictorialism and the Early Feature Film*, New York 1997, s 6.

36. Här avses främst västeuropeisk och amerikansk filmproduktion. Undantag finns t ex i länder som Sovjetunionen och Tyskland där filmproduktionen förstärktes redan under 1920-talet respektive efter 1933. Richard Taylor, *Film Propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany*, London & New York (1979), 2 rev uppl 1998. Detta betyder dock inte att statliga filmproduktioner är helt befriade från ett kommersiellt tänkande som påverkar innehållet. Se t ex Göran Gunér, "Resor i tiden – om konsten att återskapa det förlutna", i Pelle Snickars & Cecilia Trenter (red), *Det förlutna som film och vice versa. Om medierade historieber*, Lund 2004.

37. Tommy Gustafsson, "Bland vildar och vilda djur. Representationer med betoning på manlighet av icke-svenska folkkaraktärer och 'raser' i den svenska 1920-talsfilmen", pågående avhandlingsarbete, Historiska institutionen, Lund 2005.

Kontext, undantag och förändring

Trots den kommersiella filmens inkluderande natur innehåller inte en eller ens 50 filmer allt. Det kommer alltid att finnas undantag och avvikelser från filmens pluralism. Men dessa undantag är i sig intressanta och måste uppmärksammas. Exempelvis presenterades en mycket skev bild av svarta i amerikansk film långt in på 1900-talet³⁸ och homosexuella förekom överhuvudtaget inte, åtminstone inte öppet, i den kommersiella filmen förrän på 1980-talet.³⁹ Att den ena gruppens representationer hade mycket litet att göra med den omgivande verkligheten och att den andra gruppen inte ens förekom kan naturligtvis ställa till med problem om man förespråkar filmens inkluderande pluralism. Dock ska man alltid ha i minnet att dessa representationer utgörs av föreställningar och fördomar kring svarta och vita, män och kvinnor, hetero- och homosexuella, som i sin tur har en nära koppling till den samtid i vilken filmerna producerades. Försök som gjorts med att mer eller mindre helt frångå samtida föreställningar för att återskapa den riktiga historien eller tidsbilden kan leda till intressanta, men oftast ekonomiska floppar. Ett aktuellt exempel på det här är filmatiseringen av *The Merchant of Venice* (2004 – *Köpmannen i Venedig*). Denna Shakespearepjäs filmades många gånger under stumfilmstiden då det antisemitiska porträttet av juden Shylock ännu sågs som opportunt av tillräckligt många för att det skulle löna sig. Efter 1930 har det dock inte utkommit en enda engelskspråkig filmversion.⁴⁰ När nu regissören Michael Radford, i en ansats att vara historiskt korrekt, har försökt att vara trogen mot 1500-talsförlagan kan det ge en besk eftersmak hos biopubliken, som till övervägande delen sannolikt inte ansåg att det här var en opportun skildring av judar, sett till filmens korta sejour på biograferna.⁴¹

Med de här undantagen i åtanke kan det inte nog betonas hur viktig den sociala och den mediala kontexten är när filmen ska anlitas som historisk

38. Gerald R Butters Jr, *Black Manhood on the Silent Screen*, Lawrence 2002.

39. Göran Söderström, "Privatpersonen Stiller och hans krets", i Göran Söderström (red), *Sympatiens hemlighetsfulla makt. Stockholms homosexuella 1860–1960*, Stockholm 1999, s 327–331. Se även Richard Dyer, *Now You See It. Studies in Lesbian and Gay Film*, London & New York (1990) 2003.

40. <http://www.imdb.com/title/tt0379889/> (2005-10-13). Undantaget är här teaterproduktioner anpassade för TV.

41. Shylock spelades för övrigt av Al Pacino, vilket får implikationen att publikens förväntningar på den välkände skådespelarens starka filmpersona, skapat genom filmer som *The Godfather* (1972 – *Gudfadern*) och *Heat* (1995), inte uppfylls emedan Shakespeares text med eftertryck (vilket utgjorde komik på 1500-talet) förnedrar den judiska karaktären. Även denna divergens bidrog säkerligen till att filmen misslyckades ekonomiskt.

källa. Kontextualiseringen är det som främst har skilt den historiska vetenskapen från konstvetenskaperna i det att historievetenskapen använder en film för att säga något om det omgivande samhället, medan konstvetenskaperna främst tar kontexten i anspråk för att kunna säga något om det enskilda konstverket. Undantag från filmens pluralism, till exempel när det gäller den skeva representationen av svarta i amerikansk film, kan därmed säga mycket om det omgivande samhällets inställning till den gruppen. Men kontexten är inte bara viktig ur en social samhällelig synpunkt, utan även för att rätt kunna läsa av filmernas innehåll utifrån en tids audiovisuella läskunnighet. I dag kan till exempel en stumfilm från 1920-talet eller en pilsnerfilm från 1930-talet uppfattas som totalt verklighetsfrämmande eftersom skådespelarna däri är kraftigt sminkade, gestikulerar och grimaserar överdrivet eller talar teatraliskt. Men allt detta är beroende av samtida stilistiska konventioner som uppfattades som verklighetstroga av sin samtid. Från filmhistorisk synpunkt är dessa stilistiska förändringar intressanta i sig, men ur historievetenskaplig synpunkt är dessa ständigt förändrade konventioner oerhört viktigt för att inte misstolka äldre filmer. Och liksom de stilistiska konventionerna ständigt förändras, förändras även filmernas innehåll i form av representationer och föreställningar över tid. Eftersom den kommersiella spelfilmen alltid har varit en färskvara – just på grund av dess pluralism och dess stilistiska konventioner med nära kopplingar till samtiden – utgör filmen en utmärkt källa för att undersöka samtida föreställningar, men också för att studera hur dessa förändras över tid.⁴²

Filmens pluralism, representativitet och tillförlitlighet som historievetenskaplig källa vilar sammanfattningsvis på de enkla fakta att filmen, till skillnad från en roman, görs av många människor vars olika föreställningar påverkar filmens slutresultat; att filmen är oerhört dyr att producera och därför måste ligga nära sin tids preferenser, vilket i sin tur gör framför allt den kommersiella filmen inkluderande till sin natur. Därtill, genom filmens nära koppling till realismen, kommer det mänskliga råmaterialet, skådespelarna,

42. Filmens status som färskvara skulle kunna ifrågasättas i och med tv:s, och framför allt videons och DVD:ns genombrott, men jag menar att filmernas tillkomstsituation och dennas inverkan på de tre benen i filmens pluralism inte har påverkats nämnvärt av detta återanvändande. Däremot kan det med de senaste cirka 15 årens digitalisering vara mer korrekt att tala i termer av multimedia i stället för massmedia när det gäller nyare film och de tekniker som interaktivt är kopplade till filmmediet, såsom tv-spel, Internet och virtuell verklighet, och som under de senaste åren har och i framtiden kommer att påverka de olika bruken av film. För en fortsatt diskussion om detta multimediafenomen, se Jay David Bolter & Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media – Theoretical and Practical Studies*, Cambridge 2000.

att fungera som representationer för en rad olika inställningar och föreställningar kring till exempel kön, etnicitet och klass och dess inbördes relationer.

Förhoppningsvis är nu också historievetenskapen i Sverige, efter drygt 100 år, beredd att lägga bort titlarna med filmmediet och ta till sig den oerhörda rikedom av kunskap som detta vitala och levandegörande källmaterial utgör.

Summary: The Motion Picture as Historical Source Material – Historiography, Pluralism and Representation

This article discusses why films have not been used more than they have as historical sources and argues that films ought to be used more by historians. Principally, historians can use film in three basic ways, all of which give access to information about the period when it was produced.

First, films can with caution be used for information about the persons, objects and events depicted in documentary films. Historians' preference for the written word has though largely excluded the use of motion pictures. Attempts to use documentaries as historical sources fell victim to the criterions of source criticism, which declared all films to be false because they are manipulated through use of cuts and voice-overs etc.

Second, films can be used as a source for time-bound audiovisual configurations of historical events and historical individuals: Recently historical didactics have taken an interest in films due to the insight that audiovisual historical writing dominates the dispersion of views of the past among the general population. The audiovisual writing of history thus becomes important because regardless of whether or not it is false it contributes to the formation of a historical consciousness among the public.

Finally, films can be used as a source for time-bound conceptions concerning, for example, gender, class, race and age in feature and documentary films. Because films are produced for a mass audience, are made by many people, and are expensive to make, there arise the phenomenon of the films pluralism. This pluralism gives considerable weight to the value of motion pictures as historical source material. Since a film is a collective effort that has to reach as many people as possible in order to turn a profit, it has to keep very close to its own time preferences, which, in turn, makes the motion picture inclusive by nature. Furthermore, through motion picture's close connection to realism, the human raw material – the actors – will function as representations of a range of different conceptions concerning gender, race and class, and it's mutual relations. Obviously, there are also exceptions to this pluralism. For this reason, the scholar must learn to read the films in relation to both the social and medial context in order not to misinterpret them.

Keywords: film, history, representation, historiography, film as historical source material, didactics, contextualisation