

Jan Anders Diesen, Tore Helseth, Gunnar Iversen

DEN LEVENDE FORTIDEN

Filmhistorie og filmhistoriografi



DEN LEVENDE FORTIDEN

Jan Anders Diesen, Tore Helseth
og Gunnar Iversen

DEN LEVENDE FORTIDEN

Filmhistorie og filmhistoriografi

Universitetsforlaget

© Universitetsforlaget, Oslo, 2020

ISBN: 9788215048321

1. utgave, 1. versjon, Universitetsforlaget, 2020

E-utgaven baserer seg på 1. trykte utgave, Universitetsforlaget 2016

Elektronisk tilrettelegging: Universitetsforlaget

Omslagsdesign: Universitetsforlaget / Sissel Tjernstad

Sats/design: Rusaanes Bokproduksjon AS

Omslagsfoto: Skuespilleren Aud Egede-Nissen i den tyske stumfilmen Die Frau im Talar (Adolf Trotz, 1929).

Forfatterne har mottatt støtte fra Det faglitterære fond.

Boken er utgitt med støtte fra Kunnskapsdepartementet ved Lærebokutvalget for høyere utdanning.

Materialet i denne publikasjonen er omfattet av åndsverklovens bestemmelser. Uten særskilt avtale med Universitetsforlaget er enhver eksemplarframstilling og tilgjengeliggjøring bare tillatt i den utstrekning det er hjemlet i lov eller tillatt gjennom avtale med Kopinor, interesseorgan for rettighetshavere til åndsverk.

www.universitetsforlaget.no

post@universitetsforlaget.no

Innhold

Forord	7
Innledning	9
<i>Gunnar Iversen, Jan Anders Diesen og Tore Helseth</i>	
DEL 1 FILMENS HISTORIER	
Kapittel 1	
Historiens fortellinger og filmhistoriens fortellinger.	19
<i>Jan Anders Diesen</i>	
Kapittel 2	
Den estetiske filmhistorien	36
<i>Gunnar Iversen</i>	
Kapittel 3	
Den sosiale filmhistorien.	53
<i>Gunnar Iversen</i>	
Kapittel 4	
Økonomisk filmhistorie.	72
<i>Jan Anders Diesen</i>	
Kapittel 5	
Den teknologiske filmhistorien.	90
<i>Tore Helseth</i>	
Kapittel 6	
Filmens mange historier	106
<i>Jan Anders Diesen, Tore Helseth og Gunnar Iversen</i>	

DEL 2 ARKIVARBEID OG KILDEKRITIKK

Kapittel 7	
Filmarkivene – filmhistoriens voktere	119
<i>Tore Helseth</i>	
 Kapittel 8	
Film som historisk kilde	136
<i>Tore Helseth</i>	
 Kapittel 9	
Den digitale utfordringen	152
<i>Gunnar Iversen</i>	
 Kapittel 10	
Mediearkeologi som alternative historiefortellinger om film. .	169
<i>Gunnar Iversen</i>	
 Litteratur	180
 Register.	192

Forord

Denne boken handler om film og filmhistorie. Det er en spesialisert bok hvor vi diskuterer hvordan man skriver, formidler og forholder seg til filmhistorie. Vi håper imidlertid at den skaper interesse og har overføringsverdi for mange medieforskere eller historikere som arbeider med visuelle og audiovisuelle kilder, og ikke bare er til bruk for dem som er interessert i filmhistorie.

Vår moderne historie er en historie der bilder og lyd er helt avgjørende kilder. De er ikke bare nye typer kilder, tillegg til mangfoldet av skriftlige dokumenter historikere har brukt i århundrer, de har også en sanselighet som gjør at moderne historieformidling vil være fattigere uten bilder eller film. Formidling av historie på film eller fjernsyn er dessuten stadig mer populært, og for mange den viktigste kilden til forståelse av vår nære historie. Men hva slags historisk kilde er en film? Dette er også spørsmål denne boken tar opp.

Med etableringen av filmvitenskap som et universitetsfag har faget blitt profesjonalisert. Internasjonalt skjedde dette først og fremst på 1970-tallet, og i Norge på slutten av 1980-tallet og i løpet av 1990-tallet. Filmhistorie har gått fra å være krøniker om de store mesterverkene og deres mesterregissører, til å bli vitenskapelige arbeider som baserer seg på historiefagets krav til kildekritikk.

Det har vært en spennende utvikling, som vi som har skrevet denne boken har vært med på og bidratt til. Vi har skrevet denne boken fordi filmhistorie og filmhistorieformidling er blitt stadig viktigere, og fordi behovet for en framstilling der man diskuterer ulike innfallsvinkler til filmhistorisk forskning er blitt stadig større. Det samme gjelder kildene og filmarkivenes betydning, gamle så vel som nye.

Vi vil takke alle kolleger som gjennom årene har bidratt med tanker, kilder og spørsmål, og som har bidratt til arbeidet med å skrive og formidle norsk filmhistorie. Spesielt vil vi takke våre kolleger ved Høgskolen i Lillehammer og NTNU i Trondheim.

Boken er tilegnet Mari-Ann Igland, Eva Willix og Laura Horak.

Lillehammer og Ottawa, mai 2016

Jan Anders Diesen, Tore Helseth og Gunnar Iversen

Innledning

Gunnar Iversen, Jan Anders Diesen og Tore Helseth

Når begynner filmens historie? Dette er et spørsmål en filmhistoriker vil måtte stille. Spørsmålet kan ved første øyekast synes enkelt, men så viser det seg straks å bli mer komplisert, og slett ikke alle vil være enige i svaret. Noen vil starte i Paris i slutten av desember 1895, da brødrene Lumière arrangerte sine første visninger av film for et betalende publikum. Andre vil starte noen år tidligere, i New Jersey utenfor New York, med Edisons filminnspillinger og hans titteskap Kinetoscope. Noen vil imidlertid starte i Berlin, knapt to måneder før Lumières første visninger, da Max Skladanowsky viste film som en del av programmet på varieteen Wintergarten.

Andre vil heller trekke de lange linjene, og starte langt tilbake i tiden, med javanesisk skyggeteater, *laterna magica* eller det optisk orienterte melodramateateret på 1800-tallet. De vil starte med ulike forløpere for filmen, for å vise at film ikke oppsto av intet på 1890-tallet, men snarere var en del av en lang historie av optisk underholdning. For mange filmhistorikere begynner ikke filmhistorien på 1890-tallet, men mye tidligere.

Forfatteren William Gibson lar til og med filmens historie begynne med menneskehetens aller tidligste historie. I et essay skriver han vakkert om driften mot bilder og bevegelse: «The story of film begins around a fire, in darkness. Gathered around this fire are primates of a certain species, our ancestors, an animal distinguished by a peculiar ability to recognize patterns. There is movement in the fire: embers glow and crawl on charcoal. Fire looks like nothing else. It generates light in darkness. It moves. It is alive» (Gibson 2012: 47). For Gibson er det spesifikke for filmen menneskets fascinasjon overfor bevegelse, og det å sitte i mørket å se på hvordan noe beveger seg.

Andre vil legge vekt på helt andre sier ved film, som ikke bare er levende bilder. Kanskje er det slik at stumfilmen var en helt egen kunstart, og har sin egen historie? Noen vil kanskje mene at filmens historie, slik vi forstår film i dag, starter en gang på slutten av 1920-tallet med lydfilmens gjennombrudd. Da får film som et audiovisuelt medium sitt store gjennombrudd. Men også med en slik holdning må man starte tidligere, med lydfilmpionerer som Leon Gaumont (Chronophone) eller Oskar Messter (Biophon), eller kanskje med telefonen og grammfonen, som legger grunnlaget for lydfilmens audiovisuelt uttrykk?

En historiker eller journalist som skal skrive om filmens begynnelse, må ta en rekke valg. Som når filmhistorien skal begynne. Denne boken handler om slike valg. *Den levende fortiden* handler også om hva disse valgene betyr for framstillingen av historien. Hva har det å si om man starter med Edison, Skladanowsky eller Lumière? Er det den samme historien, men med tre ulike åpninger, eller tre forskjellige historier? Og hva har det å si for framstillingen av filmens historie om man starter rundt bålet i menneskets første år, eller med andre medier som teater, lysbildeshow, optiske leketøy, telefonen eller grammfonen?

Hvert valg man tar når man skriver, får konsekvenser for hvilke sider ved mediet man legger mest vekt på, og det får også ulike samfunnsmessige konsekvenser. Er film en medieteknologi skapt av noen store menn på slutten av 1800-tallet, eller er det en videreføring av lange tradisjoner som går langt tilbake i tid, og ikke bør knyttes til enkeltpersoner? Er det virkelig det samme mediet man snakker om? Og hva betyr det at lyden blir lagt til, og den såkalte stumfilmen forsvinner i overgangen til 1930-årene? Dette er viktige spørsmål som utgjør kjernen i filmhistoriografien, historien om framstillingene av filmens historie.

FILMHISTORIOGRAFI

Historiografi er diskusjonen av historiefagets egen historie. Det er en betegnelse på en historikers forhold til sitt historiske stoff og sine fagtradisjoner. Det er en egen gren av historievitenskapen, som diskuterer historikernes valg og retoriske grep, og som kaster lys over de grunnleggende kjennetegnene ved historieskriving.

Et slikt kjennetegn er fortelling. Historie er alltid en fortelling om fortiden og dens hendelser, objekter, mennesker og mentaliteter. Men hva slags fortelling velger historikeren å skrive? Er det en fortelling med helter og skurker? En fortelling som har en klar eller mer skjult moral? En fortelling med ett bestemt startpunkt, eller med en lang forhistorie? Er filmen som medium oppfyllelsen av drømmen til menneskene rundt leirbålet, et nytt kunstuttrykk eller en ny vare på borgerskapets underholdningsmarked? Er fortiden i historikerens framstilling egentlig et dårlig skjult debattinnlegg om dagens tilstand og historikerens egen samtid? Slike spørsmål er viktige for filmhistoriografien, som handler om hva filmhistorie er.

Andre kjennetegn ved historie og filmhistorie er kronologi og kausalitet. Enhver historiker må avgjøre hva som kom først i en hendelse og hva som kom senere, og historikeren må også se nærmere på dette for å forstå hva som er årsak og hva som er virkning. Helt avgjørende er også omgangen med de

kildene historikeren har til rådighet. Hvilken rolle skal de enkelte kildene ha? Er det kilder som andre historikere har oversett, eller lagt lite vekt på, men som kanskje likevel kan ha stor betydning? Eller er det en nylesning og nytolkning av velkjente kilder? Finnes kilden i et arkiv eller på nettet?

Kildekritikk er helt avgjørende for enhver historiker. Ikke bare jakten på kilder som kan fortelle noe om fortiden, men også vurderingen av selve kilden. Et dokument eller en film kan være helt avgjørende kilder, men de må som alle kilder gjennomgå en kritisk vurdering. Her er kildens proveniens viktig. Kildens bakgrunn og kontekst, og hvordan den endte opp på en nettside eller i et arkiv, det vil være avgjørende for en historiker som skriver historien om filmen.

Filmhistorie er en type spesialisert historie, men en filmhistoriker stilles overfor akkurat de samme valg og dilemmaer som hvilken som helst annen historiker. Hva slags fortelling skal skrives og formidles? Hvor skal man starte, og hvilken kronologi skal man anlegge? Hva er årsak og hva er virkning, og hvordan skal man etablere mediets særegne historisitet, den bestemte historiske situasjonen og konteksten for filmene gjennom historien?

Det finnes flere hovedtyper av filmhistorie. De to amerikanske filmhistorikerne Robert C. Allen og Douglas Gomery skiller i sitt standardverk *Film History: Theory and Practice* mellom fire hovedformer for filmhistorie. Dette har vært en viktig inspirasjon for norsk filmhistorieformidling, og verket står også sentralt i denne boken. Ikke minst fordi vi vanligvis tenker på filmhistorie som historien til de mange filmene som er laget, og først og fremst spillefilmene. Allen og Gomery peker på at selv om filmen som et kunstnerisk uttrykk har sin historie, er denne historien ikke den eneste, og den må derfor alltid suppleres med andre historietyper. Ikke minst for å kunne forklare og svare på spørsmål om hvorfor en film ser ut som den gjør i en bestemt periode eller historisk sammenheng.

Den første og mest vanlige av de fire hovedtypene av filmhistorie er altså den estetiske filmhistorien. Dette er historien om filmen som en kunstart. I den estetiske filmhistorien studerer man film som et kunstnerisk uttrykk. Her kan man se på både innhold og form i et historisk perspektiv, og man kan se filmene i større kunstnerisk perspektiv, som hvilken eller hvilke sjangre filmen forholder seg til, eller hvordan filmen inngår i den kunstneriske produksjonen til filmens regissør.

Filmhistorie er imidlertid noe mer enn bare historien om de filmene som har blitt laget. Den estetiske filmhistorien bør suppleres med sosial, økonomisk og teknologisk filmhistorie. I den sosiale filmhistorien studerer man filmen som en sosial praksis. Her ser man på rammen om filmopplevelsen, fra kinopalasset til datamaskinen med Netflix-abonnement, og man ser også på filmens sosiale kontekst. Hvem lager film for hvem, er et avgjørende spørsmål, og hvordan fungerer filmen i en sosial og samfunnsmessig kontekst?

Det samfunnsmessige er også avgjørende i den økonomiske filmhistorien. Her er man ikke opptatt av historien til de store filmkunstverkene eller hvordan de har blitt opplevd forskjellig av forskjellige publikkummere, film studeres som en vare på et marked. Hvordan filmen har blitt finansiert, er et avgjørende spørsmål, som ikke minst også har betydning for det kunstneriske perspektivet. Den fjerde og siste hovedtypen av filmhistorie har også en samfunnstilknytning. I den teknologiske historien ser man på utviklingen av filmen som et teknisk apparat, fra et lite bærbart analogt filmapparat til store datamaskiner og digitale lyd- og bildefiler.

Disse fire hovedmåtene å se filmhistorie på kan illustreres ved å se på hvordan man kan studere en film som *Støv på hjernen*. Et nesten tilfeldig valgt eksempel fra fortiden. Øyvind Vennerøds film fra 1959 er nærmest en norsk klassiker, som har gledet flere generasjoner av tilskuere, og som i dag selv er en historisk kilde. Den er som historikerne sier, både en beretning, som forteller noe konkret om en hendelse i fortiden, og en levning, som forteller om situasjonen den ble til i, eller opphavspersonene.

Dersom man studerer *Støv på hjernen* som et kunstnerisk uttrykk i et historisk perspektiv, kan man se på dem som lagde filmen, ikke bare regissøren Øyvind Vennerød, men også veien fra Eva Ramms suksessroman til en enda større filmsuksess. Man kan supplere en slik adaptasjonsstudie med diskusjoner av stil og form, eller motiver og temaer, og se filmen i sammenheng med komediesjangeren.

Dersom man vil studere *Støv på hjernen* i en sosialhistorisk sammenheng, kan man stille spørsmål som: Hvorfor ble akkurat denne filmen en så stor suksess i 1959? Hva forteller filmen om det norske samfunnet og sosiale strukturer på slutten av 1950-tallet? Hvordan fungerte Inger Marie Andersen, Odd Borg eller Wenche Foss som norske filmstjerner på denne tiden? Hvordan tolket tilskuerne filmen etter premieren, og hvordan opplevde de dens skildring av husmorens rolle i det moderne samfunnet eller kjønnsrollene på slutten av 1950-tallet?

Filmhistorikeren Leif Ove Larsen har studert *Støv på hjernen* nettopp som en inngang til norsk mentalitetshistorie på 1950-tallet. Han har både sett på filmens mottakelse, dens resepsjonshistorie, men også grundig analysert dens framstilling av ekteskap og kjønnsroller (Larsen 1998). Historikeren Anna Jorunn Avdem, som bruker spillefilm som en historisk kilde, har på sin side sett på hvordan filmen skildrer husarbeid som rengjøring og matlaging (Avdem 2001). Begge har tonet ned det estetiske perspektivet, og er mest opptatt av sosiale perspektiver og spørsmål.

Ønsker man å studere filmen som en del av en økonomisk filmhistorie, blir spørsmålene man stiller som historiker litt annerledes. En økonomihistoriker vil se på filmens tilblivelsesprosess, men ikke nødvendigvis som et kunstverk, snarere som en vare laget for et spesielt marked. Hvordan var

filmen en del av produksjonspolitikken til selskapet Contact Film A/S som produserte filmen? Hvordan bidro de norske myndighetenes støtteordning til at akkurat denne filmen ble laget? Hvilken betydning hadde det for selve økonomien at skuespillerne delvis kom fra hovedstadens revyteatre, og hørte til de mest folkekjære revyskuespillerne i landet vårt, og at noen skuespillere var det nærmeste vi kunne komme filmstjerner på denne tiden, som Inger Marie Andersen og Wenche Foss?

Til slutt kan *Støv på hjernen* også studeres ut fra en teknisk og teknologisk vinkel. Dersom dette er målet, vil man være interessert i spørsmål som: Hvordan er teknologien avgjørende for det kunstneriske uttrykket i filmen? Representerer den teknologisk innovasjon på noen måte, eller er den snarere et eksempel på en film som utnytter den vanligste eksisterende teknologien for å fortelle sin historie? Hvilke teknologier er det Vennerøds film diskuterer? Mange spørsmål vil kreve diskusjoner på tvers av flere hovedtyper av filmhistorie. Hvorfor er *Støv på hjernen* ikke i farger, men i svart-hvitt og normalformat, selv om mange filmer på denne tiden var i farger og bredfilmformat? Svaret på et slikt spørsmål må sikkert søkes både i estetiske, teknologiske og økonomiske diskusjoner og kilder.

Denne boken handler om slike spørsmål, og vi diskuterer hvordan man kan studere film historisk. Det finnes ikke én filmhistorie, men mange ulike filmhistorier, alt etter hvilke spørsmål historikeren ønsker å stille og forsøke å besvare. Er man interessert i hvordan samfunnet har vurdert filmen som farlig, kan enkeltfilmer være viktige kilder, men vel så viktige, ja kanskje mye viktigere, er sensurdokumenter og offentlige utredninger. Ønsker man å se på hvordan *Støv på hjernen* ble til, kan suksessromanen til Eva Ramm som filmen var bygget på, være en helt sentral kilde, men ønsker man å se filmen i et sjangerperspektiv, vil andre norske filmkomedier fra samme periode være avgjørende for historikerens arbeid. Et viktig poeng i denne boken er ikke bare at det finnes mange innfallsvinkler og historietyper, men også at det finnes mange måter å gå til historien på som forsker. Noen ganger er filmer sentrale kilder, andre ganger kan man skrive filmhistorie uten å se én eneste film.

BOOKENS STRUKTUR OG INNHOLD

Den levende fortiden er delt i to deler. Første del har vi kalt «Filmens historier». I denne delen er det de ulike typene av filmhistorie som står i sentrum. Denne delen har seks kapitler. I det første kapitlet ser vi nærmere på filmhistorien som en fortelling om fortiden. Her ser vi ikke bare på hva slags fortelling, eller snarere hvilke fortellinger, historie er, men også på institusjonelle faktorer som har påvirket historieskrivingen her i Norge. Ikke minst utviklingen av

norsk filmhistorisk forskning, og inkluderingen av filmhistorie i den akademiske filmvitenskapen.

I de påfølgende kapitlene ser vi nærmere på de fire viktigste formene for filmhistorie. Estetisk filmhistorie først, deretter sosial, økonomisk og teknologisk filmhistorie. Viktig i disse kapitlene er at filmhistorie er noe mer enn historien om filmene som er blitt laget, og at i mye filmhistorisk forskning vil kildene ikke være filmer, men snarere dokumenter, bygninger, apparater og minnesamlinger. Filmhistorisk forskning kan ofte gjøres, og gjøres best, helt uten filmer som kilde. I denne delens siste kapittel vender vi tilbake til det syntetiske og samlende perspektivet, og peker på hvordan filmhistorie oftest kombinerer de fire hovedtypene av filmhistorie. Selv om man utelukkende vil skrive og formidle historien om filmen som en kunstart, må man trekke inn elementer og perspektiver som har med filmens sosiale, teknologiske og økonomiske historie å gjøre.

Selv om vi fokuserer på fire hovedtyper av filmhistorie, utelukker ikke dette andre tilnærmingsmåter. Mentalitetshistorie, feministisk historie, etnisk historie, regional historie, begrepshistorie og mikrohistorie er noen av de alternative måtene å skrive historie på som har fått stadig større betydning i generell historieskriving, og de er alle høyst relevante også for filmhistorien. Disse inngangene til filmens historie er viktige, og befinner seg ofte innenfor flere av de hovedkategoriene vi diskuterer.

For feministisk historieskriving har det for eksempel vært avgjørende å ikke «bare» være sosialhistorie, men at likestillingshistorie like mye handler om det økonomiske feltet. I en filmsammenheng er dette viktig, ettersom mange diskusjoner omkring kvinners rolle i filmproduksjon i Norge i flere forskjellige perioder har handlet om kvinners tilgang til produksjonsmidler, arbeidsdeling eller økonomisk støtte, og ikke bare representasjon av kvinner og menn på film. På samme måte har det som ofte kalles mikrohistorie, blitt en utvidelse og korrigerende av sosialhistorien. Disse typene filmhistorie kan supplere og korrigere de fire hovedtypene av filmhistorie som vi har fokusert på.

Bokens andre del har vi kalt «Arkivarbeid og kildekritikk». I denne delen er det filmhistoriografiens kilder som står i sentrum. I det første kapitlet ser vi nærmere på filmarkivene og deres historie. Oppbyggingen av forskningsinstitusjoner er ikke det eneste som påvirker forskningen. Filmarkiver som Norsk filminstitutt og Nasjonalbiblioteket har hatt stor betydning for mange filmhistoriske spørsmål og undersøkelser her i landet. Tilgjengeliggjøringen av samlinger har vært helt avgjørende for det som gjerne kalles den «nye» filmhistorien, som har preget filmvitenskapen siden 1980-tallet. Samarbeidet mellom filmhistorikere og filmarkivarer, som har åpnet arkivene og gjort nye kilder tilgjengelige for forskerne, har skapt ny filmhistorisk kunnskap og forskning.

Filmarkivene er ikke bare stedet der mange filmhistorikere finner sine kilder, enten det gjelder filmer, forskjellige skriftlige dokumenter eller teknisk apparatur, de er også avgjørende for oppfatningen av filmens historie. Forståelsen av filmen som en egen kunstart er nært knyttet til filmarkivene og deres historie. Filmer er også en avgjørende kilde, ikke bare i estetisk filmhistorisk forskning, men også i sosial, teknologisk og økonomisk filmhistorie, og kunnskap om film som kilde er viktig. Ikke minst hvor eldre filmer befinner seg. For å besvare noen filmhistoriske spørsmål kan man kanskje se en film på DVD eller på YouTube, men i enkelte historiske forskningsprosjekter må man gå til primærkilden i arkivet.

I det neste kapitlet ser vi på film som historisk kilde. Hva slags kilde er egentlig en film? Her blir kildekritikk et avgjørende stikkord, som i all historisk forskning. Historikeren har som oftest en stor mengde kilder til rådighet, og må ikke bare systematisere og vurdere betydningen av disse kildene for de forskningsspørsmål og problemstillinger som man ønsker å besvare. Her vil også kildens bakgrunn, opphav, funksjon, representativitet og kontekst være avgjørende for hvilke kilder som blir sentrale, og hvilke kilder som brukes for å fortelle historien.

I senere år har man ikke bare i større grad benyttet seg av audiovisuelle medier som kilder i generell historieformidling, men helt nye kilder og måter å finne kilder på har kommet til gjennom den digitale revolusjonen. I bokens nest siste kapittel ser vi på den digitale utfordringen, den situasjonen historikere og studenter opplever i dag, når stadig flere kilder blir tilgjengelige gjennom søk i digitale arkiver, og når man stadig oftere kun har tilgang til en kilde i digital form. Noen ganger er dette helt uproblematisk, andre ganger kan det skape store problemer for forskeren. Ikke minst for filmhistorikeren.

Bokens siste kapittel tar for seg dagens historiske forskningsfront. Det som ofte kalles mediearkeologi, gir en ny inngang til tradisjonelle måter å framstille og skrive film- og mediehistorie på. Vi er våre medier, vil en mediearkeolog si, men også at vi er våre historiefortellinger. Dermed må man stille spørsmål ved det som gjerne kalles normalvitenskap, de vanlige og anerkjente måtene å framstille fortiden på. Mediearkeologien gjør det mulig å vurdere på nytt det som tas som en selvfølge i historiografien. Kan man tenke seg en filmhistorie uten at aktørene, som filmens regissører og produsenter, er viktige? Eller en historieframstilling som ikke er lineær? Disse spørsmålene avslutter vår bok.

Denne boken er en introduksjon til filmhistoriografi. Den er også en inngang til filmhistoriens egen historisitet. Framfor alt er den en bok om filmhistorikerne, de mange spørsmål en historiker stiller, og hvordan filmforskeren prøver å besvare dem ved hjelp av kilder og ved hjelp av ulike valg. Som vi kommer tilbake til flere ganger, endrer ulike spørsmål framstillingen, og dermed endres også kildenes betydning. Vi har forsøkt å avgrense oss fra

det større mediehistoriske feltet, som har mange paralleller til filmhistorien, men som ville sprengte rammene for denne boken. Vi har imidlertid ønsket å bruke så mange norske eksempler som mulig, ikke bare for å vise til den forskning og de tradisjoner som styrer norsk filmhistoriografi, men også for å oppfordre til mer norsk filmhistorisk forskning.

Historien er alltid kompleks. Historikeren kan bare fange inn noen aspekter ved fortiden. Noen deler av historien vil alltid forbli et fremmed land. Ved å kombinere ulike metoder, og se filmer fra fortiden i forskjellige perspektiver, kan man imidlertid gjøre det fremmede litt mer kjent. Vi håper denne bokens ulike kapitler kan fungere som en veiviser i filmhistorien og filmhistoriografien, gjøre fortiden levende, og få fram hvordan fortiden formes av historikernes arbeid med å velge perspektiver og spørsmål, kilder og metoder.

DEL 1 | *Filmens historier*

